



Dušan Buran (ed.)

krv



Krv. Výstava Slovenskej národnej galérie Bratislava, 13. 12. 2012 – 31. 3. 2013
SNG – Esterházyho palác, Námestie Ľudovíta Štúra 4, Bratislava

Vydala: Slovenská národná galéria, Bratislava 2012
Generálna riaditeľka SNG: Alexandra Kusá
Konceptia projektu, kurátor výstavy a editor katalógu: Dušan Buran
Asistentka Zbierok starého umenia SNG: Eva S. Kotláríková
Edičné zabezpečenie a jazyková redakcia: Irena Kucharová
Autori katalógu: Dušan Buran, Martin Čičo, Lucia Gregorová, Ľubica Hustá, Radoslav Ragač
Preklad: Miroslav Pomichal
Pre-press: Branislav Horňák, Anton Kajan, Martin Dökereš

Fotografie: Fotoarchív SNG – Martin Dökereš, Anna Mičúchová, Sylvia Sternmüllerová, Pavol Breier
Autori ďalších fotografií, reprodukcie diel zo zbierok a archívov: pozri s. 173

Grafická úprava a layout: Mária Čorejová

Tlač: Tiskárna Helbich, a. s., Brno 2012
ISBN 978-80-8059-170-0

Copyright © Slovenská národná galéria Bratislava 2012
Texts © Dušan Buran, Martin Čičo, Lucia Gregorová, Ľubica Hustá, Radoslav Ragač 2012
Translation © Miroslav Pomichal 2012
Graphic design © Mária Čorejová 2012
Photographs © see p. 173

Všetky práva vyhradené. Žiadna časť tejto publikácie nesmie byť použitá, uchovávaná pre neskoršie rešerše, šírená žiadnou formou alebo elektronickým, mechanickým, fotografickým či iným spôsobom bez predošlého súhlasu majiteľa autorských práv.
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, for any purpose, without obtaining the prior written permission from the copyright owners.

Motív na obale:
Neznámy maliar: Ecce homo. Po 1470 – detail (kat. A16)
Motív na predsádkach:
Vessna Perunovich: Testaments. 2011 (kat. D18)





Úvod 9

Dušan Buran **Stručná typológia gotickej krvi (nielen) na Slovensku** 15

Radoslav Ragač „**Keď netečie, aspoň kvapká**“. Krv v heraldike 31

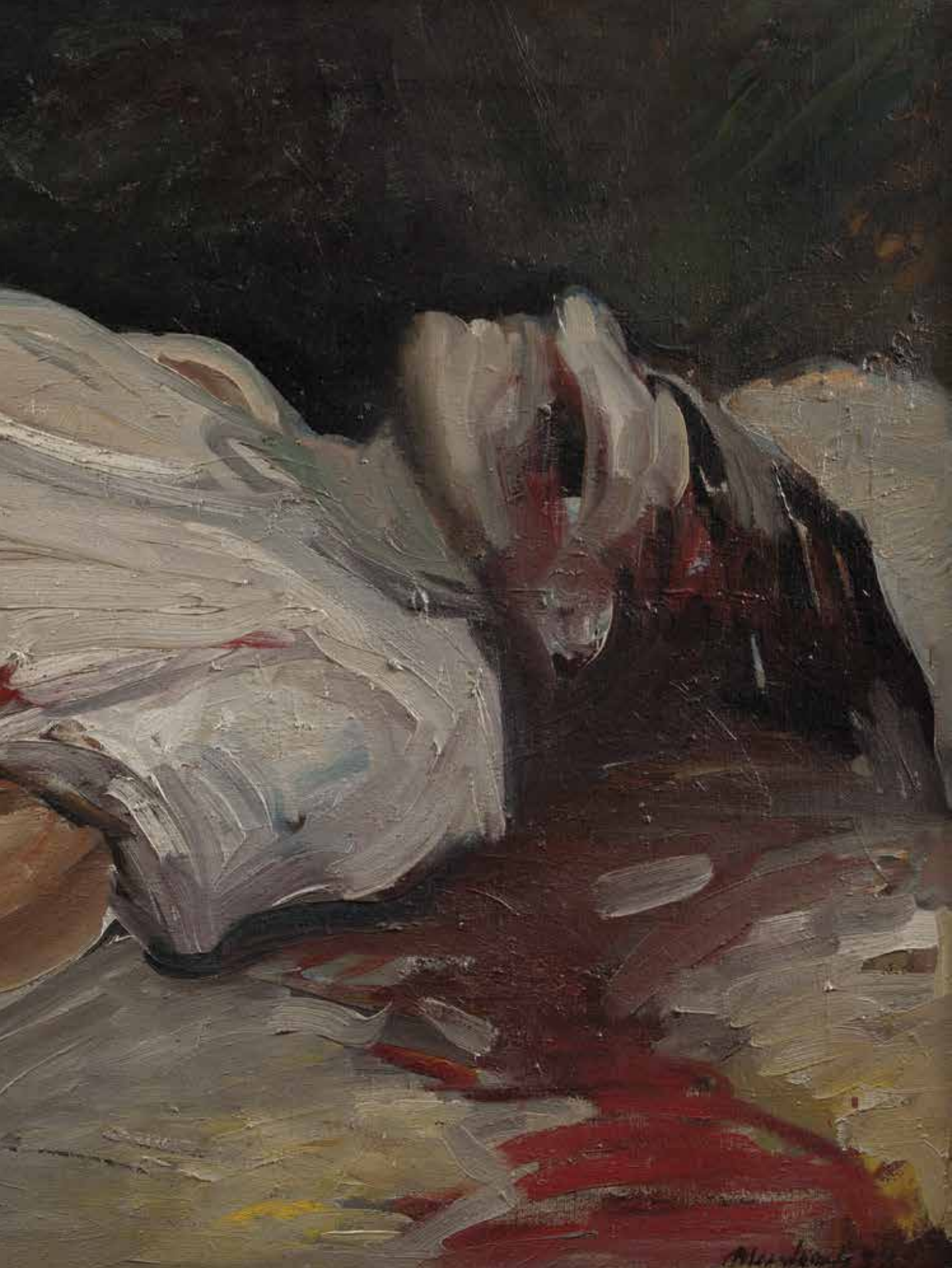
Lucia Gregorová **Obraz, objekt, telo, akcia & krv v modernom a súčasnom umení** 41

Katalóg vystavených diel 54

Výberová bibliografia 165

Summary 169

Podakovanie 174



Pri pohľade na stránky novín, program kín či televízie človek až nadobudne dojem, že ikonografia krvi dnes zažíva svoju renesanciu. Twilight sága už roky zamestnáva teenagerov (zároveň ako priam meditatívna alternatíva brutálnych počítačových hier);¹ po neprekonateľnom Viktorovi Kubalovi **obr. 2** sme sa nedávno dočkali novej filmovej verzie príbehu „krvavej pani“ – Alžbety Báthoryovej.² A pritom, pop-kultúra bola krvou fascinovaná odveky. Aj Twilight sága je iba trocha chudokrvnou dedičkou dlhej tradície žánru upírskych filmov. Kým však režisérovi Friedrichovi Murnauovi pri prvom spracovaní románu Brama Stockera Dracula išlo v roku 1922 o gradovanie strachu z bytostí zo záhrobia,³ ktorých jediné spojenie so svetom živých je naša krv, dnes aj upíri podliehajú mediálnemu „re-freshu“ a stávajú sa div nie každodennými kumpánmi. Pri tomto procese pochopiteľne ani krv nemohla ostať tým, čím bývala. Okrem toho, že jej tečie, priam strieka, čoraz viac (tu iba letmo pripomenieme ironické sekvencie krvavej „prestrelky z nepozornosti“ alebo useknutých údov v žánrovo-referenčných snímkach Pulp Fiction a Kill Bill⁴); televízne formáty ostatných rokov krv, naopak, čoraz viac takpovediac „scientifikujú“. Už nestačí jej obrazová inflácia, v tesnom závese za aktuálnymi vedeckými poznatkami sa súčasťou príbehu stávajú jej fyziologické vlastnosti, laboratórne analýzy, DNA. Príznačným produktom je v tomto ohľade postava Dextera, sympatického forenzného detektíva jednej z amerických televíznych sérií. Keď aj necháme bokom jej nanajvýš diskutabilný morálny profil, je až na neuverenie, čo všetko dnes filmoví tvorcovia z krvi dokážu vyčítať. Pre naše potreby je však ešte zaujímavejší spôsob, ako to z nej vyčítajú. Producenti seriálu očividne nakupovali u najskúsenejších; snáď práve preto si aj umelecky podkutý snob pri tejto trochu nekrofilnej zábave prídre na svoje. Tu aranžmán miesta činu pripomína Chrisa Burdena, tam si zase pri efektne

1. Ján Mudroch:
Zavraždený básnik (Umlčany)
– detail. 1939. SNG
Bratislava (kat. E1)

zväčšených makro-snímках krvných preparátov človek spomenie na Andresa Serrana (Semen & Blood, 1990). Keď teda v prvej sérii navštívime televízneho Dextera v jeho „ateliéri“ **obr. 3**, minimálne znalci malieb a skupinových akcií Hermanna Nitscha sa budú cítiť ako doma. Lenže vizuálny potenciál krvi neobjavil ani Dexter ani Quentin Tarantino, ba ani Hermann Nitsch.

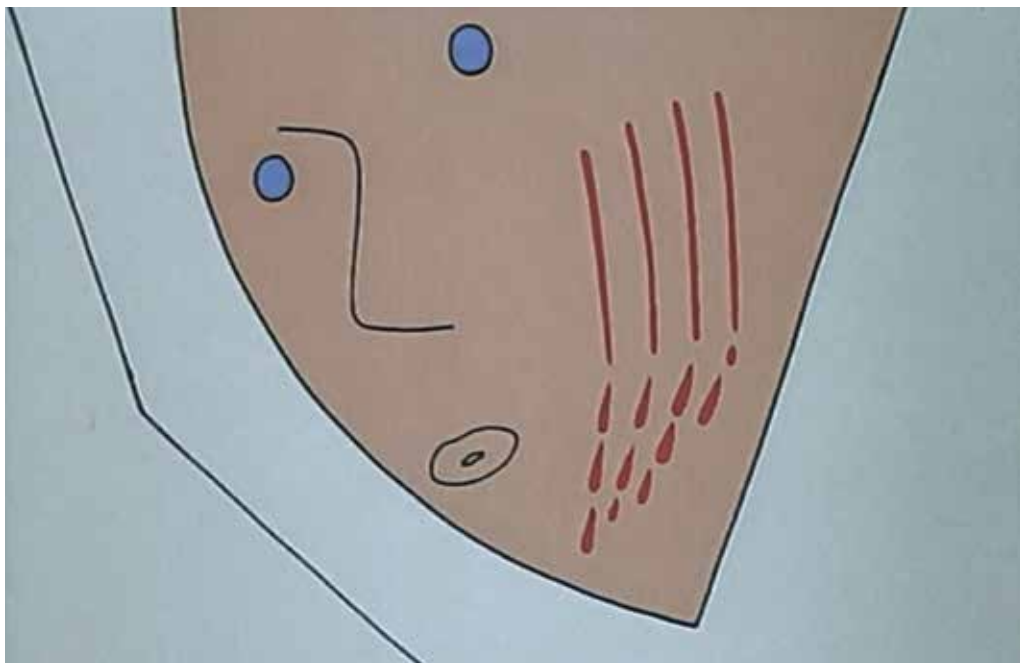
krvný obraz – obraz krvi Vlastnosti a funkcie „elixíru života“ sú síce zakaždým primárne spojené s fyziológiou krvi, konštantou, ktorá je vlastná každému človeku, a ktorú každý vníma v prvom rade ako svoju telesnú skúsenosť. Zároveň ale – práve preto – krv od počiatkov ľudskej kultúry fungovala aj ako predmet tých najrozličnejších vizuálnych interpretácií. V prvom rade mali rituálny (šamanský), a teda náboženský charakter, no čoskoro prerástli tiež do oblastí určujúcich a regulujúcich aj čisto sekulárne vzťahy. Ale ani tu krv nikdy nebola iba záležitosťou biologickou, lekárskou, resp. gastro-nomickou. Termíny a spojenia ako „krvná pomsta“, „pokrvné puto“, „modrá krv“, ale tiež „krvák“, „krvilačný“ alebo „krvi by sa nedorezal“ sú dosť výrečnými nástrojmi pre poznanie vzťahu spoločnosti ku krvi. Vizuálna kultúra na spomenuté fenomény (ale tiež mnohé s krvou spojené tabu) nielenže reagovala, často ich v dejinách umenia sama vytvárala a/alebo aktívne formovala. Podobne by sa dalo hovoriť o literatúre – ne jeden krvavý motív je napokon „len“ vizualizáciou textového fenoménu, ale tiež a *vice versa*.

¹ Filmová séria na motívy noviel Stephenie Meyer. Od roku 2008 bolo natočených 5 filmov, posledný 2012.

² Viktor Kubal: Krvavá pani. 1980; Bathory, r. Juraj Jakubisko, 2008; Téma sa takmer paralelne uplatnila aj vo francúzsko-nemeckej produkcii: The Countess, r. Julie Delpy, 2009.

³ Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens, r. Friedrich Wilhelm Murnau. 1922.

⁴ Pulp Fiction, r. Quentin Tarantino, 1994; Kill Bill I., II., r. Quentin Tarantino, 2003 – 2004.



2. Viktor Kubal:
Krvavá pani. 1980
Slovenský filmový
ústav Bratislava

Ako však uchopiť krv na výstave v galérii? Rozvešať po stenách obrazy vysokého umenia (Umenia), na ktorých zobrazeným ľuďom či zvieratám tečie krv? Alebo sa

porozhliadnuť aj po depozitároch susedných zbierok a pripraviť „múzejnú“ expozíciu, pri ktorej umeniu prípadne iba funkcia ilustrujúceho exponátu – popri krvných preparátoch, lekárskech a anatomických snímkach, ale tiež komároch na špendlíkoch a pijaviciach vo formaldehyde? Pôvodne bola zámerom prítomnej výstavy skutočne panoráma rozmanitých foriem krvi, nielen v jej kultúrnych parametroch. Návštevník mal vidieť tiež spomenuté prírodovedné exponáty – na rozdiel od výsledku. Veľmi skoro sa totiž ukázalo, že podobný panoramatický pohľad by pravdepodobne zastrel mnohé z funkcií krvi, ktoré sú – mali by byť – na tejto výstave stredobodom pozornosti.

umenie & ne-umenie Hovoriť o krvi v galerijnom prostredí v naznačených kategóriách so sebou prináša nevyhnutnosť postaviť nároky na prezentáciu výlučne vysokého umenia na druhú koľaj. Skúmanie motivácií zobrazenia krvi a s nimi spojených výtvarných fenoménov si vyžiadalo popri vznešených maľbách a sochách zohľadniť tiež masovú grafickú produkciu, rad kópií a derivátov veľkých diel, popri nesporne kultivovaných obrazoch klasickej moderny tiež prezentáciu „do-it-yourself“ plagátov či amatérskych fotografií, experimentálneho dizajnu bok po boku memorabilíí priam suvenírového charakteru.

Spojenie „vysokého“ a „nízkeho“ však nebude jediným netradičným spojením tejto výstavy. Od samého prológu je na nej prítomná tiež konfrontácia historických artefaktov s dielami súčasných umelcov. Ani v jednom prípade nebola motivovaná čisto formálnymi súvislosťami. Naopak, keď sa vedľa seba objavia napríklad obraz Bolestného Krista od Albrechta Boutsu (cca 1500) a takmer abstraktný foto-objekt Jany Hojstričovej a Pala Macha (2012),⁵ zámerom ich stretnutia je vyprovokovať otázky o historickej a sociálno-kultúrnej podmienenosti uplatnenia toho istého motívu, totiž modriny, v artefaktoch z (iba zdanlivo) neporovnateľných kontextov. A či už odpoveď hľadáme v historicko-náboženskej rovine alebo z perspektívy kultúrnej antropológie, narazíme na rad spoločných aspektov (obrazová konvencia verzus emocionálna reakcia, realizmus verzus abstrakcia, znak a symbol atď.) Podobne sa dá uvažovať aj o konfrontácii expresívne poňatého, pritom nanajvýš osobného motívu krvácajúceho ženského torza Ilony Németh (1987) s miniatúrou luteránskej biblie zachytávajúcou scénu Zázračného uzdravenia ženy postihnutej krvotokom (1560). Táto kombinácia zase poukazuje na (opäť iba zdanlivú) tabuizáciu rodových tém v kontexte náboženského umenia minulosti.⁶ Takýmto príkladmi by sa dalo pokračovať, keby sme ich ale všetky vybavili explicitným verbálnym komentárom, azda by sme spochybnilí potenciál vizuálne účinného artefaktu.

⁵ Kat. A21 & A22.

⁶ Kat. D35 & D36. K umelkyni tiež Hushegyi 2001, 18; K ikonografii Ženy postihnutej krvotokom Kusters & Sidgwick 2011.



3. DEXTER® © 2012 Showtime Networks, Inc. All rights reserved. SHOWTIME and related marks are registered trademarks of Showtime Networks, Inc. a CBS Company. © 2012 CBS Studios Inc. CBS and related marks are trademarks of CBS Broadcasting Inc. All Rights Reserved. TM,® & © by Paramount Pictures. All Rights Reserved

Ale ani spomenutými kombináciami sa špecifická kapacita výstavy nevyčerpáva. Na úvod som si pomohol odkazmi k niekoľkým filmom. Nejde mi vonkoncom o ich analýzu, túto úlohu rád prenechám kolegovi, filmovým kritikom

a historikom. Predsa len film pre tému krvi považujem za jedno z kľúčových médií, takpovediac komplementárnu oblasť k tým artefaktom, ktoré sú prezentované na výstave. Možno ešte aktuálnejšie impulzy by sa dali nájsť v oblasti virtuálnej reality počítačových hier, ktorých „krvavý dizajn“ sa čoskoro určite stane výzvou pre kritickejšie intermedialne analýzy aj v našom kultúrnom priestore. A kým film bude počas výstavy prítomný cyklom projekcií v spriaznenom kine Slovenského filmového ústavu, Lumiére,⁷ reflexia krvavej estetiky hier ostáva z pozície výstavy predbežne v zátvorkách. Podobne – viac alebo menej – musíme narábať aj s ďalšími susednými oblasťami a ich vedeckými odborními, napríklad literatúrou (dejinami literatúry), religionistikou alebo etnológiou či bioetikou. A predsa, v maximálnej možnej miere sa snažíme aj o to, aby sa výstava stala prostredím, ktoré diskutuje z týchto odborov dokáže, či už formou workshopov, prednášok alebo prezentácií, integrovať.

výstava & katalóg Po tomto vymedzení je azda namieste pár slov o samotnej expozícii a sprievodnom katalógu. Výstava je rozdelená do ôsmich sekcií, pričom jej v podstate dominujú dve: Stredovek, ktorý v našom prostredí na celé stáročia konštituoval vnímanie krvi ako náboženskej, ale tiež kultúrnej kategórie. O rozličných funkciách viac v nasledujúcej eseji, tu iba pripomenieme, že aj krvavé krucifixy mali v realite stredovekého človeka oveľa viac analógií, než to je človek 21. storočia, navyše v oblastiach bez bezprostrednej skúsenosti s vojnovými konfliktmi, ochotný pripustiť. Krv proste bola každodenným vizuálnym fenoménom. A navzdory spomenutému kontextu – ako sprievodkyňa martyrií svätcov alebo zabíjania bojovníkov, od počiatku kultúrnych tradícií Európy na pomyselné hranici medzi životom a smrťou, krv vždy stála na strane života. Tak ju napríklad definuje už Starý zákon.⁸ Stala sa symbolom Kristovej obety a aj v prípade mučeníkov, križiakov a vojakov prerástla do symbolu krvi preliatej vo „vyššom záujme“. Barokové umenie ďalej rozpracovávalo staršiu kresťanskú ikonografiu, a iba výnimočne motív krvi artikulovalo celkom novým spôsobom (jedným z takýchto príkladov je slávny obraz Kristova krv od Gian Lorenza Berniniho, kde sa Kristove rany stali prameňom celého oceánu krvi **obr. 4**).⁹ Rozličné ďalšie aspekty témy sú následne komentované v eseji Radoslava Ragača a v sekcii venovanej genealogii a heraldike. V oboch oblastiach boli s

⁷ Za spoluprácu pri dramaturgickej príprave cyklu a odborný úvod k projekciám ďakujeme Eve Filovej.

⁸ Lv 17, 11, 14; Dt 12, 23; Mojžiš 3, 17.

⁹ Clifton 2001, 85-87.



4. Gian Lorenzo Bernini:
Kristova krv. Okolo 1669
Palazzo Chigi in Ariccia

pomocou špecifických vizuálnych kódov pôvodne sakrálnych motívov prenesených do oblasti profánnej kultúry, kde mnohé z nich – bok po boku s useknutými hlavami osmanských bojovníkov – pomerne vitálne pretrvali hlboko do novoveku.

Druhá veľká sekcia výstavy je venovaná podobám krvi v umení 20. storočia. Na rozdiel od stredoveku, ktorý z nej urobil prostriedok spájajúci človeka a Boha, umenie posledných sto rokov, zvlášť povojnové umenie, do centra pozornosti postavilo ľudské telo ako predmet fyziologických, psychologických, sociálnych aj politických väzieb. Viac k nim, resp. ku konkrétnym artefaktom s nimi spojeným, čitateľ nájde v esejí Lucie Gregorovej, tu snáď iba odkaz k jednému špecifickému aspektu, ktorý by bolo škoda prehliadnuť. Funkcia prezentácie individuality umelca prostredníctvom vlastnej krvi je už z naznačeného kontextu pochopiteľná a hneď pre niekoľko stredoeurópskych umelcov sa, čo aj len na chvíľu, stala významnou tvorivou kategóriou (Petr Štembera, Karol Pichler, Peter Kalmus). Výnimočnými sa mi ale javia projekcie krvi akoby späť – do sveta autonómneho umenia. Za také možno na výstave považovať informelové štruktúry Jaroslava Kočiša, šperky Kristýny Španihelovej, najmä ale rôzne varianty malevičovského štvorca, ktorý vo svojich obrazoch a akciách „ošetruje“ Monogramista T.D.

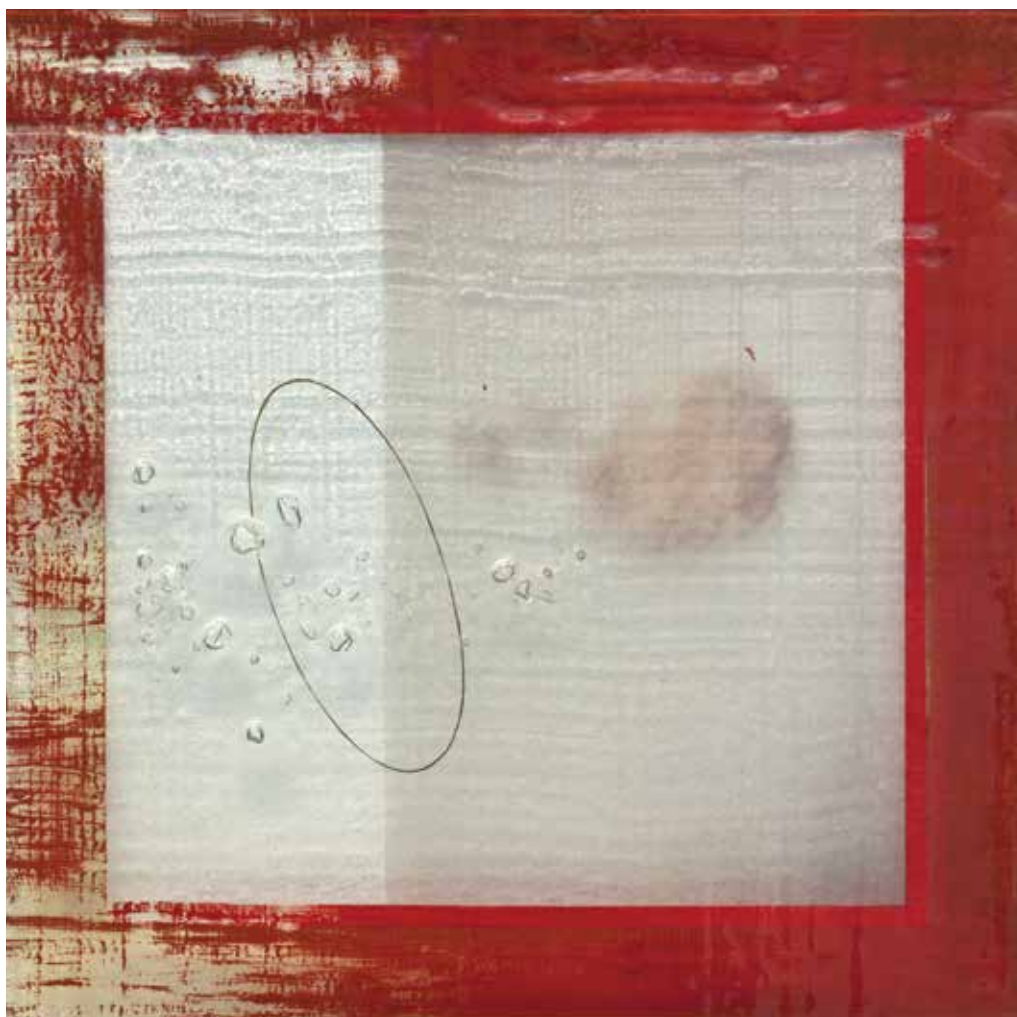
Tak ako s typmi konštituovanými stredovekým umením súviseli exkurzy do heraldiky a maliarstva novoveku, aj umenie 20. a 21. storočia si „vypýtalo“ niekoľko celkov, ktoré

výstava pojednáva v osobitných kapitolách. Možno mi aj nezaujaty návštevník dá za pravdu, že medzi najnaliehavejšie diela patria artefakty, ktoré krv zobrazujú/analyzujú v kontexte násilia, v našom prípade vojny či občianskeho protestu. Okrem toho, že krv je tu z roviny osobného, telesného fenoménu prenesená na úroveň verejného, priam politického diskurzu, mení sa aj vlastná povaha umeleckých druhov: Kým 20. storočie túto reflexiu ponúklo v klasických žánroch ako malba či socha, azda je aj príznačné, že reflexiu politickej krvi v súčasnom umení ani nemožno oddeliť od reflexie úlohy médií, ktoré krv (obraz krvi) instrumentalizujú s celkom inými zámermi než to robili ešte maliari klasickej moderny. Preto aj pri tom najmladšom umení – dokonca naprieč cez všetky sekcie – dominuje fotografia, resp. jej deriváty, video a text.

Motív krvi sa v priebehu 20. storočia stal taktiež významným hráčom v oblasti reklamy a dizajnu. Zhromaždené exponáty ani túto funkciu nechcú pokryť komplexne – skôr sú príkladmi tých najrozmanitejších intencií, pozícií a podôb, aké v rámci „aplikovaného“ umenia môžu byť medzičasom tejto „bradatej“ téme prisúdené. Epilóg výstavy sa napokon opäť – aspoň čiastočne – vráti do histórie. Do istej miery nadväzuje na dizajnovú sekciu, avšak perspektíva celej témy tu zámerne ostane koncentrovaná na jeden jediný motív – totiž srdce. A opäť, hoci z anatomického a fyziologického hľadiska ide o zásadný orgán zodpovedný za kolobeh krvi v žilách, nemusí nás primárne zamestnávať táto jeho funkcia. Zvlášť, keď jeho vizuálny potenciál je priam explozívny: od barokovej náboženskej ikonografie, cez sentimentálne, no mimoriadne kreatívne produkty masovej grafiky 19. storočia až po politickú ikonografiu našich najmladších dejín.

krv nie je voda Jedno z našich starých prísloví v kontexte rodinných zväzkov a pokrvného príbuzenstva kapacitu krvi zhodnocuje pomerne minimalisticky. Lenže každá minca má dve strany (hovoriť zase iné príslovie). O temných stránkach politických metafor krvi by sa dalo dlho písať, najmä v súvislosti s rasovou ideológiou „Blut und Boden“, ktorá stála pri zrode najväčších tragédií 20. storočia. O niečo pozitívnejšie už rezonujú spojenia ako „krv a mlieko“ alebo napríklad „čo je z krvi, to sa mrví“.¹⁰ Všetky napokon len ukazujú, že perspektív, z ktorých sa výstava pod názvom Krv dá pripraviť, je oveľa viac, než mohla zohľadniť tá prítomná. Depozitáre našich múzeí a galérií určite skrývajú ešte mnoho iných objektov – od archeológie a etnografie až po vedu a techniku – ktoré by zhodnotili zase iné stránky krvi, o ateliéroch ďalších súčasných umelcov a umelkyň ani nehovoriac. Pre túto chvíľu ale krv prebrala k životu prítomnú kolekciu. Verím, že pre mnohých bude prekvapením; dúfam, že pre niektorých tiež podnetom na ďalšie úvahy. Ako o krvi, tak aj o umení.

¹⁰ Zátarecký 1974, 77, 321 (ďalšie podľa registra).



5. Palo Macho & Jana Hojstričová:
Svřý Hematóm, 2012
Majetok autorov (kat. A22)



ORPVS ET SANGVIS
XPI QUI ES SACRIFICATVS

Len máloktoľ návštevník Východoslovenského múzea v Košiciach venuje v expozícii zvláštnu pozornosť nevelkej gotickej tabuli so scénou Panny Márie a sv. Anny, v pozadí s postavou sv. Kataríny. Obraz, pôvod ktorého bol lokalizovaný do Kostola sv. Juraja v Spišskej Sobote, sa vyznačuje iba nízkou slohovou kvalitou a aj z hľadiska ikonografie budí skôr rozpaky. Na prvý pohľad ho možno považovať za nepochopenú verziu skupiny svätej Anny Samotretej, ktorá sa ale vzhľadom na funkciu tabule musela podriadiť radikálnej redakcii. Namiesto malého Ježiška v strede medzi sediacimi sväticami Mária drží ľaliu s tromi kvetmi. Pod nimi sa vyníma hostia, na nej tri kvapky krvi. Dnes iba s ťažkosťami čitateľný latinský nápis v štyroch wriadkoch pod výjavom vyzýva veriacich k adorácii Kristovho tela aj krvi, ktorú za nich preliat na kríži, a končí volaním po Božom milosrdenstve.¹ Nad nápisom, ešte akoby v rámci scény, odhalíme datovanie 1519 a fragment slova ...NOST(ri?). Nápis snáď nezaznamenával meno konkrétneho donátora či umelca; nanajvýš sv. Katarína, akosi neorganicky pripojená k ústrednej skupine, by spolu s formátom obrazu mohla byť indíciou smerom k jeho funkcii. Mohlo by tak ísť o epitaf alebo inú pohrebnú

pamiatku, rovnako ale tiež o votívny obraz sprítomňujúci jeden z tzv. eucharistických zázrakov, rozšírených v 15. a 16. storočí po celej Európe.

1. Sv. Anna a P. Mária
Eucharistický zázrak (tabulová
malba zo Spišskej Soboty). 1519
Východoslovenské múzeum
Košice (kat. A42)

krv & zázrak Sama kultúrno-antropologická kategória zázraku patrí medzi kľúčové fenomény pochopenia európskej duchovnej tradície.² Popri závažných, na akademicko-teologickej úrovni zároveň ostro diskutovaných cirkevných dogmách sa približne od konca 13. storočia začali objavovať nové formy zbožnosti, ktoré si vyžiadali nové prostriedky svojej vizuálnej reprezentácie. Jeden zo zásadných ikonografických

typov na ich sprítomnenie vrcholný stredovek našiel v postave Bolestného Krista. Jeho popularita na jednej strane súvisela s importom ikon Spasiteľa z Byzancie po dobytí Konštantínopolu. **kat. D3 & D4** No na druhej strane čerpal jeho kult živnú pôdu (a legitímáciu) z oficiálneho ustanovenia sviatku Božieho Tela najskôr v Lüttichu v roku 1246, odkiaľ sa po nástupe Urbana IV. na pápežský stolec z Ríma rozšíril do celého latinského sveta.³ Už dlhší čas predtým učencov zamestnávali diskusie k tzv. transsubstanciacii (prepodstatneniu) – teologickej doktríne o realnej prítomnosti Kristovho tela a krvi v chlebe a víne počas sviatosti eucharistie. Kľúčové stanovisko k nej zaujal IV. lateránsky koncil (1215), ktorý ju povýšil na úroveň dogmy a nebolo azda cirkevného učenca či vplyvného kazateľa, ktorý by sa k nej nebol vyjadril.⁴ Scholastici, v prvom rade Tomáš Akvinský, ale aj Duns Scotus, Cézár z Heisterbachu a neskôr príkro kritický Mikuláš Kuzánsky, boli tak v svojich komentároch, traktátoch, homíliách či ediktach nútení venovať zvýšenú pozornosť aj – krvi. Paralelne s ich textmi rádovali bratia, no predovšetkým sestry, vo svojich víziách farbisto popisovali tie najrozličnejšie formy a zázraky „svätej krvi“.⁵ Stredovekí umelci začali na sochách či maľbách už pred rozšírením nového sviatku akcentovať Ježišove rany po Ukrižovaní (tiež Bičovaní a Korunovaní trní) a krv – popri pretrvávajúcej popularite expresívne poňatých krucifixov

¹ ADORATE CORPUS ET SANGVIS DOMINI / NOSTRI IESV XPI HIC QVI: ET SACRIFICATVS VT / SIS. MICHI PROPICIVS HIC ET UBIQVI PRO REDEMPCIONE / NOSTRA FVIST IMOLATVS ET CRUCIFIXVS MISERERE / NOSTRI. Cit. podľa Kat. výst. Gotické umenie z košických zbierok 1995, 80 (Anton C. Glatz).

² Nateraz posledný príspevok: Kat. výst. Wunder 2012.

³ Rubin 1991, 164-212; LexMA 2000, zv. 4, 990-992 (A. Häusling); Bartlová 2012, 259-265.

⁴ LexMA, zv. 8, 950-952 (M. Gerwing); Groebner 2004, 108-111; Belting 2005, 89-93.

⁵ Browe 1938, 184-202; Bynum 2005; Kat. výst. Krone und Schleier 2005, najmä 445-446; 461-467.

posiatych krváčajúcimi ranami⁶ – našla hlavnú cestu do kultúrnej pamäte stredovekého diváka. V tejto súvislosti by sme však nemali zabúdať ani na každodennú prítomnosť reálnej krvi vo „verejnom priestore“. Lepšie povedané, na každodennú skúsenosť stredovekého človeka s krvou: prostredníctvom vojnových udalostí alebo mučenia a popráv zločincov i prostredníctvom neskrývaného krvavého hedonizmu poľovačiek a zabíjačiek. Navyše, hlavnou liečebnou metódou všadeprítomných felčiarov bola „flebotómia“ – púšťanie žílou či prikladanie pijavíc.⁷ Od stupňovania týchto motívov v mentálnom svete veriacich už bol iba krôčik k ich odhaleniu/objaveniu pri – zázraku.

V roku 1263 pochybujúci kňaz (len v neskorších prameňoch stereotyp českého heretika „Pietro da Praga“) cestou od pápeža z Orvieto slúžil v Bazilike sv. Kristíny v Bolsene omšu. Kvôli jeho skepse zoči-voči transsubstanciácii sa hostia v momente premenenia naozaj zmenila na krváčajúci kus mäsa.⁸ Azda ani pápež Urban IV. a Tomáš Akvinský, poverení vyšetrovaním udalosti, vtedy ešte nemohli tušiť, že sa začína pre neskorý stredovek jeden z najúčinnnejších spôsobov vytvárania lokálnych pútnických centier so všetkými náboženskými, ale tiež ekonomickými dôsledkami pre tú-ktorú diecézu (vrátane napr. falošných svedectiev, resp. listinných falzifikátov). Na konci 13. a počas celého 14. storočia mnohé európske mestá proklamovali zázrak krváčajúcej hostie (Walldürn, Willsnack, Andechs, Brusel a i.), dokonca jej opakovanú premenu na kus čerstvého mäsa (Causens, Wasserleben/Halberstadt).⁹ Podrobné správy o všetkých zázrakoch by zatažili túto esej, pre nás tie najdôležitejšie uvedieme v súvislosti s konkrétnymi pamiatkami, vrátane špecifických vedľajších motívov.

Kto dnes navštívi Kostol Najcennejšej Kristovej Krvi v malebnej dolnorakúskej dedine Pulkau neďaleko Znojma, nebude mať – na rozdiel napr. od väčšiny slovenských kostolov – problém s fotografovaním stredovekých pamiatok v jeho interiéri. **obr. 2** Predsa však existuje jedno tabu, na ktoré kostolník či kňaz upozornia: Na jednej tabuli na zadnej strane krídla neskorogotického oltára je zachytený údajný (1988 i oficiálne dementovaný) eucharistický zázrak, ktorý sa tu mal udiať roku 1338.¹⁰ Skupina židov mala vtedy dýkami dobodáť hostiu, ktorá začala krváčať. Nato sa po temer celom Dolnom Rakúsku (ba až na moravské územie) rozšíril pogrom na židov, ktorých medzičasom z Pulkau vyhnali a na mieste ich príbytkov vybudovali mohutný, dodnes stojaci kostol. Veľa eucharistických zázrakov už aj skôr za svoju popularitu vďačilo práve otvoreným protižidovským motívom, ktorými apelovali na emócie potenciálnych katolíckych pútnikov: Tu židia ukradli hostiu, ktorú prebodli nožom – vzápätí začala krváčať (Paríž, 1290);¹¹ tam zneuctili krucifix alebo ukrižovali kňaza (Oberwesel, 1287). Keď vôbec – opakujúci sa topos stredovekého antijudaizmu – priamo neiniciovali

2. Pulkau, farský Kostol sv. Krvi (Hl. Blutkirche)
Hlavný oltár
Okolo 1520

rituálne vraždy kresťanských detí, pri ktorých krv ako negatívna analógia k učeniu o transsubstanciácii zohrávala rozhodujúcu úlohu (Fulda, 1235).¹²

relikvie & kalichy Všetky spomenuté zázraky a ich sprievodné efekty by však aj napriek distribúcií odpustkov cirkevnými autoritami sotva pretrvali také dlhé obdobie, keby spoločnosť samotných veriacich nepocitovala potrebu, priam nutnosť, detaily pašiových príbehov a uvedené symboly zlúčiť a účinne manifestovať aj vizuálne. Pri typicky „gotickej“ tendencii zviditeľňovania sviatostí začali v liturgickom zlatníctve čoraz väčšiu úlohu hrať relikviáre a monštrancie s transparentnými schránkami na telesné pozostatky svätých, resp. na hostie. Akúsi kombináciu oboch typov potom predstavovali relikviáre nástrojov umučenia Pána (Arma Christi),¹³ vrátane schránok na časti krvou poznačeného rúška sv. Veroniky a ampuliek na svätú krv Kristovu. Údajne už v roku 1055 opátstvo vo Weingartene získalo relikviu Kristovej krvi, ďalšia je dodnes uchovávaná Reichenau, iná v Mantove, v Bruggách, Heiligenblute, Weissenau atď.¹⁴ No ozajstným víťazom „krvavého“ žánru sa v rámci liturgického zlatníctva stal kalich. **kat. A4 – A15** Od 14. storočia patril k povinnej výbave aj tej najmenšej farnosti, čo prispelo k relatívne bohatému pamiatkovému fondu aj v našich geografických oblastiach. Postoje husitov v Čechách prisúdili kalichu popri chlebe (Telo Krista) centrálnu funkciu udeľovania sviatostí a tiež pre luteránskych pastora ostal kalich liturgickou podmienkou spásy. Kalich sa tak na niekoľko storočí stal nielen „chlebičkom“ každého zlatníka už v tovarišskom veku, veľmi často sa z výlučne liturgického náčinia transformoval do opulentného a drahého daru. (To je zároveň dôvod, prečo je niekedy v prípade tak mobilného média, akým boli gotické a renesančné kalichy, pomerne ťažké špecifikovať oblasť ich vzniku.) V 14. a 15. storočí, s rastúcou popularitou sviatku Božieho tela, sa kalich uplatňoval čoraz častejšie aj v ikonografii tabuľového a nástenného maliarstva, predovšetkým pri scénach Ukrižovania ako univerzálny symbol eucharistie.

⁶ Hoffmann 2006.

⁷ K násiliu: Groebner 2004; k medicíne Porter 2002, 115-116; LexMA 2000, zv. 1, 150-151 (G. Keil).

⁸ Browe 1938, 141, 152-155, 184-202.

⁹ Browe 1938, 117-128. K púťam a zázrakom z kultúrno-antropologickej perspektívy Freedberg 1989, 99-135. Základný prehľad o súčasnom stanovisku katolíckej cirkvi por. na www.catholicdoors.com (29. 8. 2012).

¹⁰ GbKÖ 2003, zv. 3, 358 (Lothar Schultes), 489 (Artur Rosenauer), obr. 137.

¹¹ Browe 1938, 132-133.

¹² Okrem LexMA, zv. 7, 879-880 (K. Erb) a zv. 5, 790-792 (F. Lotter); Browe 1938, 128-138 por. Rubin 1999, Rubin 2001 a Timmermann 2011.

¹³ Tammen 2005.

¹⁴ Súhrnne: LexMA 2000, zv. 2, 292-293 (W. Brückner); tiež por. 900 Jahre Heilig-Blut-Verehrung in Weingarten. 1094-1994. Ed. Norbert Kruse & Hans Ulrich Rudolf. Sigmaringen 1994.



Dürerovej predstave anjelov, do kalichov zbierajúcich Kristovu krv, **kat. A35**, predchádzalo v husitských Čechách a priľahlých regiónoch niekoľko pozoruhodných motívov s konfesionálnym podtónom propagácie prijímania „pod oboji“.¹⁵

Obrazy krvácajúceho Ježiša na kríži a kalichy plné krvi však gotickej predstavivosti akoby nestačili. Jednou z výtvorne obzvlášť úspešných alegórií sa už od 13. storočia postupne stával výjav Kristus v mystickom lise. **kat. A36 & A37 obr. 3**. Za jeho úspechom stojí názorné spojenie medzi krvou (bolestného) Krista a vínom eucharistie.¹⁶ Ježiš sám vstupuje do vínného lisu a namiesto šťavy z hrozna z neho vyteká jeho krv. Ďalšou alegóriou, pre dnešného človeka pochopiteľnou iba s literárnym odkazom k spisom cirkevných otcov, bol motív pelikána, ktorý krvou z vlastnej rozorvanej hrude kŕmi svoje mláďatá.¹⁷ Tento symbol Kristovej obety (mladými sa v prenesenom význame rozumejú veriaci, kvôli ktorým sa Ježiš obetoval) sa aj v stredovekom Uhorsku stal predmetom niekoľkých pozoruhodných zobrazení. Okolo polovice 14. storočia ho nájdeme v reliéfe tympanónu bratislavského Dómu sv. Martina,¹⁸ **obr. 4** v 2. štvrtine 15. vo vrchole Relikviárneho kríža z Cisnädie (dnes Museul Național Brukenthal v Sibiu),¹⁹ pričom hlavne v zlatníctve a heraldike tento motív pretrval hlboko do novoveku ako to

dokumentuje pokiaľ zo Stredoslovenského múzea v Banskej Bystrici a rad armalesov uhorskej šľachty 16. – 18. storočia. **kat. A25 & C6**

3. Neznámy autor podľa Hieronyma Wierixa: Kristus v mystickom lise, 18. storočie
Städtische Museen Zittau
(kat. A36)



gotická krv na slovensku I: košice Prirodzene, ani územie dnešného Slovenska nemohlo stáť bokom od foriem stredovekej zbožnosti, popísaných v úvode. Odhladiac od jednotlivých motívov v nástenných či tabuľových maľbách (o ktorých ešte bude reč), kult Kristovej krvi sa u nás koncentroval v dvoch dôležitých centrách. Prvým z nich boli Košice, konkrétne tamojší Dóm sv. Alžbety, ktorý vlastne za svoju prestavbu na začiatku 15. storočia do rozhodujúcej miery vďačí relikvii svätej krvi.²⁰ Sama prítomnosť relikvie bola iba základným predpokladom nastávajúcej konjunktúry farnosti. Kľúčový význam malo v tejto súvislosti vystavenie odpustkovej listiny pápeža Bonifáča IX. v roku 1402 pre prepošta a jeho 12 kňazov, ktorí mohli v čase medzi sviatkami sv. Filipa a sv. Jakuba, a tiež v nasledujúcich troch dňoch spovedať pribúdajúcich pútnikov a udeľovať im univerzálne rozhršenie.²¹ Krátko na to narastajú výdavky mestskej rady na radikálnu prestavbu (vlastne výstavbu) kostola, ktorý mal celé nasledujúce storočie odolávať náporu pútnikov uctievajúcich relikviu Kristovej krvi. Sama pápežská bula požadovala, aby chrám bol honosnejší ako predtým. Napriek relatívne dlhej tradícii bádania nebolo ešte donedávna celkom jasné, kde v chráme relikviu vlastne uchovávali. Tim Juckes, autor ostatnej umeleckohistorickej monografie, však presvedčivo dokázal, že to bol priestor sakristie na prvom poschodí juhozápadnej veže, kde sa do dnešných dní zachovala nika vyzdobená reliéfom s Veraikonom. Ďalší reliéf Veronikinho rúška spolu s výjavom Krista na Olivovej hore – obe biblické témy priamo súvisia s Kristovou krvou – predstavujú hlavnú ikonografickú líniu sochárskej výzdoby západného portálu, najbližšieho k juhozápadnej veži.²² Táto sakristia už svojím umiestnením a relatívnou nedostupnosťou spoľahlivo plnila funkciu bezpečného uchovávania relikvie. Ale atraktivnosť pre masu pútnikov, o ktorej je reč v bule pápeža Bonifáča, musela byť založená na inej – verejnej prezentácii Kristovej krvi v kostole. Vzhľadom na svoj reprezentatívny charakter mohlo na ceremoniálne ukazovanie relikvie pútnikom zhromaždeným na príslušné sviatky v rozľahlom priestore kríženia lodí kostola priam ideálne slúžiť dvojité schodisko na emporu oproti severnému vstupu do chrámu.²³ **obr. 5**

O neutíchajúcej popularite košickej relikvie napokon nesvedčí len ambiciózna architektúra Dómu sv. Alžbety a jeho zariadenie. Košickí radní sa v roku 1494 v mene veriacich mesta, ale tiež v mene kráľovnej Beatrix, opätovne

¹⁵ Bartlová 1996.

¹⁶ LCI 2, 497-504 (A. Thomas); Kat. výst. Krone und Schleier 2005, 386-387.

¹⁷ LCI 3, 390-393 (A. Lipinski).

¹⁸ Dóm sv. Martina v Bratislave 1990, 31-33 (J. Záry).

¹⁹ Wetter 2011, 226-227.

²⁰ Wick 1936, 36; Tüskés & Knapp 1987, 180; Juckes 2011.

²¹ Tüskés & Knapp 1987, 186.

²² Juckes 2011, 201-203.

²³ Juckes 2011, 200-201.



4. Bratislava, Dóm sv. Martina
Severný tympanón s reliéfom
Trónu milosti a motívom
pelikána. Okolo polovice
14. storočia

obrátili na pápeža, aby bulu zo začiatku storočia potvrdil. Alexander VI. im vyhovel, navyše v nasledujúcom roku zaužívanú prax rozšíril o univerzálny odpustok na sviatok Nanebovzatia Panny Márie.²⁴

Aj mladšie pramene zaznamenávajú návštevy pútnikov zo širokého okolia (a nielen z Uhorska); napokon len vďaka ich darom a ďalším výdavkom si košická mestská pokladňa v 15. storočí mohla dovoliť financovať prestavbu farského kostola. Relikvia ani relikviár sa dodnes nezachovali – zničili ich pravdepodobne počas tureckých vojen. Je preto otáznne, do akej miery mal tento v písomných prameňoch relatívne dobre dokumentovaný kult bezprostredný vplyv na maliarstvo a sochárstvo v Košiciach a príslahlých regiónoch. Barokový (?) obraz z košickej fary, **obr. 6** ktorý popularizačná literatúra propaguje ako ikonografickú pamiatku k medzičasom zaniknutej relikvii,²⁵ je však s najväčšou pravdepodobnosťou novodobým importom a s lokálnym kultom nemá nič spoločné. V zobrazení – vrátane nemeckej modlitby – ide totiž o pomerne vernú vizualizáciu eucharistického zázraku vo Walldürne (najstaršie správy o ňom sú datované už okolo roku 1330).²⁶ Ozvena jeho ikonografie sa v ľudovej zbožnosti na našom území udomácnila prakticky až v 19. storočí a svoj výraz našla predovšetkým v početných sklomalbách.²⁷ Význačujú sa nezameniteľnou, trochu obskúrnou kom-

bináciou krucifixu, kalicha, a z neho akoby vyrastajúcich jedenástich hláv Krista v spojení s jedenástimi hostiami. **kat. A33** Kompozícia sleduje text legendy, podľa ktorej pri omši kňaz na korporále rozliat víno z kalicha a kvapky sa vzápätí premenili na hostie.

Kým súvislosť motívu jednej iniciály v Košickom graduáli z roku 1518 s tamojšou relikviou je vcelku pravdepodobná,²⁸ spojenie s niektorými ďalšími maľbami ostáva v zmysle rozširujúceho sa kultu bez väzby na konkrétne miesto skôr diskutabilné. Takto voľne možno interpretovať nielen v úvode spomenutú tabuľu zo Spišskej Soboty, ale tiež jednu nástennú maľbu v tamojšom Kostole sv. Juraja. Ide o iluzívnu vežovitú architektúru rámujúcu niku pastofória, nad ktorou dvaja anjeli držia monštranciu, v strede ktorej vidno hostiu. O motíve jej krvácania možno v dnešnom stave fresky iba špekulovať. O niečo spoľahlivejšie sa dá interpretovať analogický motív v Levoči. Na severnej stene

²⁴ Tüskés & Knapp 1987, 186.

²⁵ Zubko, Peter: *Náš Dóm – naše srdce*. In: Vaško (ed.) 2000, 12-13.

²⁶ Browe 1938, 124, 147; RDK, 954-958 (T. Stump & O. Gillen).

²⁷ Pišútová 2010, 280 (reprodukovaná sklomalba sa v skutočnosti nachádza v Západoslvenskom múzeu v Trnave, kat. A33. Vlastivedné múzeum v Hlohovci uchováva tak isto jednu verziu; podobne ako Zbierka inšitného umenia SNG, NL 177).

²⁸ Tüskés & Knapp 1987, 190; k výzdobe rukopisu DSVU – Renesancia, 872-873 (D. Buran).

presbytéria tamojšieho farského Kostola sv. Jakuba, tiež neďaleko vtedajšej niky pastofória, nechal okolo alebo krátko po roku 1400 tamojší farár Hermann v rámci komplexnej výzdoby namaľovať obraz veľkej monštrancie. Držia ju štyria anjeli a prezentujú v nej tri hostie, s tromi kvapkami krvi na každej z nich. **obr. 7** Pri dávnejšej interpretácii tohto obrazu sa mi javila problematická predovšetkým premaľba reštaurátorom Franzom Stornom z konca 19. storočia. Aktuálny reštaurátorský výskum ale preukázal nielen autenticnosť samotnej kompozície s monštranciou, ale tiež detailov hostií vrátane kvapiek krvi.²⁹ Dá sa teda zotrvať na navrhnutej interpretácii³⁰ a tento motív naďalej považovať za ozvenu eucharistického zázraku zo severonemeckého Wilsnacku – od roku 1383 slávneho pútnického miesta. Sprostredkovanie motívu azda možno prísúdiť spomenutému farárovi Hermannovi, ktorý na sklonku 14. storočia študoval v Prahe a určite mohol sledovať i tamojšie kontroverzné dis-

kusie ohľadom „Wilsnackého zázraku“. O pútnikoch z Uhorska a Čiech do Wilsnacku sme medzičasom informovaní detailnejšie.³¹

5. Košice, Dóm sv. Alžbety
Pohľad na južnú časť transeptu
s dvojsovým schodiskom
na emporu. 1. tretina
15. storočia



gotická krv na slovensku II: hronský beňadik Po pri Košiciach uchovával pamiatku na Kristovu krv tiež Kláštor benediktínov v Hronskom Beňadiku. Na rozdiel od tej košickej, vzácna relikvia dodnes patrí k pokladom beňadického opátstva, hoci aj jej pôvod – s výnimkou lokálneho kultu – upadol medzičasom do zabudnutia. Pritom jej donátorom nemal byť nik iný ako panovník Matej Korvín.³² Krv zachytená na kúsku látky je dnes už sotva rozoznateľná, podľa jedného prameňa z roku 1551 by malo ísť o časť Veronikinho rúška.³³ Poškodený liturgický predmet z pozláteného striebra však bol už na sklonku 19. storočia iba torzom pôvodného relikviára. Koloman Storno, syn hlavného reštaurátora prestavby kláštora Franza Storna a autor neogotickej oltárnej konštrukcie, v ktorej tabernákule je aj teraz relikviár vložený, ho v slávnostnom albume z roku 1889 publikoval vo viac-menej dnešnom stave, očividne už s chýbajúcimi vežičkami po stranách schránky na relikviu.³⁴ Pôvodný výpravný gotický relikviár sa ale predsa len dá datovať na základe iného vizuálneho prameňa: roku 1510 sa stal dôležitou rekvizitou obrazu Bolestného Krista, ktorý dnes možno vidieť v expozícii Keresztény Múzeum v Ostrihome. **obr. 8** Kľačiaci biskup pozdvihujúci relikviár vedľa postavy krvácajúceho Bolestného Krista bol na základe nápisu a erbu identifikovaný ako hronskobeňadický opát Ján III. Szécsényi.³⁵ Oltár aj relikviár pôvodne stáli v Kaplnke Svätej krvi, ktorú na podnet kráľa dali postaviť v juhovýchodnej časti kláštorneho chrámu, roku 1489 ju vysvätil nitriansky biskup Gregor.³⁶ Relikviár je dnes vložený do spomenutého svätostánku na neogotickom oltári tejto kaplnky. Typická zostava artefaktov rozličného pôvodu nezaprie, že je dieťaťom svojej doby – prelomu 19. a 20. storočia – ale napr. skulptúra Madony doň vsadená pochádza ešte zo 14. storočia. Podobne ako v Košiciach, ani v Hronskom Beňadiku nebola na sklonku stredoveku núdza o pútnikov zo širokého okolia. A hoci aj teraz sa každý piatok koná k relikvii pobožnosť, slávnú minulosť opátstva navonok pripomína už iba gotická architektúra mohutného kláštorneho kostola v malej pohronskej dedine.

krv v akcii – pašiové hry Ďalším z „krvavých“ médií stredovekej kultúry boli liturgické a pašiové hry. Hoci sú doložené aj inscenácie martýrií rozličných svätcov (v blíz-

²⁹ Reštaurátorovi Petrovi Hricovi z ORA Levoča ďakujem za konzultáciu na mieste nálezu v marci 2011.

³⁰ Buran 2002, 34–35.

³¹ Hrdina 2006.

³² Knauz 1890, 44, 49; Tüskés & Knapp 1987, 183; Paradisum plantavit, 172–174, 182–183 (I. Takács).

³³ Knauz 1890, 50.

³⁴ Kat. výst. Reštaurátor Franz Storno 2008, 71, kat. 87.

³⁵ Tüskés & Knapp 1987, 190; Christliches Museum Esztergom 1993, 185 (Gy. Török); Kat. výst. Történelem – Kép 2000, 139–142 (E. Marosi); Kat. výst. Paradisum plantavit 2001, 183–184 (I. Takács).

³⁶ Tüskés & Knapp 1987, 184.

kych Čechách napr. Hra o sv. Dorote),³⁷ gotickému divadlu nesporne dominovali inscenácie súvisiace s Krížovou cestou a vyvrcholením pašii vo veľkonočný týždeň.³⁸ Analogicky k zachovaným ikonografickým pamiatkam v maliarstve či soľptúre, aj rekvizity týchto hier akoby sa v určitých obdobiach vyžívali v naturalistickom krviprelievaní. Ostaňme ešte v benediktínskom opátstve v Hronskom Beňadiku na konci 15. storočia. Jedným z menej obvyklých kusov liturgického zariadenia kostola bol tzv. „Boží hrob“ – vozík sarkofág na kolieskach s reliéfnou výzdobou po stranách a celým lesom fiál na nadstavci.³⁹ Počas veľkonočných liturgických hier sa doň ukladalo Kristovo telo. Bola to socha Ukrižovaného s pohyblivými kĺbmi v ramenách, aby sa po „sňatí z kríža“ dala symbolicky „pochovať“ do hrobu a napokon mohla „vystúpiť na nebesá“. Korpus Krista, dodnes uchovávaný v beňadickom kláštornom kostole (na rozdiel od Božieho hrobu), sa vyznačuje pomerne veľkou ranou v boku. Nič ale nenasvedčuje tomu, že by patrila k tým nevšedným krucifixom, pri ktorých bola aj rana integrovaná do deja pašiových hier. Pri viacerých z nich boli totiž naozaj na zadnej strane sochy umiestňované „schránky“ naplnené zvieracou krvou, ktoré ústili do Kristovej rany v boku. V patričnom momente drámy ju stačilo prebodnúť a – sochu zaliala krv. Takýto korpus v životnej veľkosti s pohyblivými rukami i nohami je známy zo saského Döbelnu (okolo 1510)⁴⁰ a skutočnosť, že ich frekvencia je dnes taká ojedinelá, možno vysvetliť samotnou povahou týchto artefaktov. Rozhodujúca väčšina z nich totiž časom padla za obeť príliš častej manipulácii, a teda – svojej funkcii.

stredovek žijel! Práve kontext stredovekých pašiových hier ponúkol mnoho podnetov aj pre novovekú kultúru, predovšetkým v ľudovom divadle prežívali ich motívy až do 20. storočia.⁴¹ A neskončilo to len pri nich. V spektakloch rakúskeho umelca Hermanna Nitscha „Das Orgien Mysterien Theater“ a „6-Tage-Spiel“ in Prinzenorfe sa krvavé pašiové hry dočkali aj radikálnej umeleckej revízie. Akokoľvek bol postoj viedenských akcionistov ku krvi v prvom rade definovaný telesnosťou, v neposlednom autor-ským a sebaďeštručným gestom, u Nitscha formy archaických krvavých rituálov uzavreli alianciu s vyprázdnenými vonkajšími prejavmi katolicizmu a stali sa jedným z najúčinnnejších – lebo najdiskutovanejších a najviac odmietaných – prostriedkov kritiky konzervativizmu a malomeštiactva rakúskej spoločnosti po 2. svetovej vojne.⁴² Inou platformou, do ktorej krvavá estetika pašiových hier mohla v 20. storočí vyústiť (a aj vyústila), bola oblasť masovej kultúry. A hoci nie každý krvavý motív v „békových“ filmoch americkej proveniencie s obľubou označovaných ako „gothic thriller“ hneď možno považovať za dedičstvo stredovekého divadla,⁴³ na pomyselnéj opačnej strane barikády, v špecificky katolíckom segmente pop-kultúry sa bude ešte dlho



6. Košice, Farský úrad sv. Alžbety
Eucharistický zázrak z Walldürnu
Koniec 18. storočia (?)

vynímať hojne diskutovaný
a kecupom nešetiaci film
Mela Gibsona Utrpenie
Krista.⁴⁴

Avšak späť do stredoveku.
Príkladmi ikonografie krvi

či už z oblasti oltárnych umení alebo liturgického divadla sa jej vizuálny potenciál zďaleka nevyčerpáva. K motívom, uplatňovaným predovšetkým v knižnom maliarstve, patrí napríklad i krvou pokropené rúško Panny Márie. Svoj zdroj má v úcte k relikvii, uchovávanéj dokonca v troch exemplároch na pražskom dvore cisára Karla IV.⁴⁵ Jeho ozvena ale siaha ďaleko za hranice stredovekých Čiech, aj 14. storočia. U nás ju pred rokom 1450 reprezentuje napríklad špecifický charakter iluminácie Kánonového ukrižovania v Bratislavskom misáli IV. kat. A40 Ako však možno vycítiť z kontextu relikvií, nazeranie stredovekej spoločnosti na Kristovu krv nemalo ďaleko od jej postupnej fetišizácie, čo už

³⁷ Gebauer, J.: Legendový príbeh sv. Doroty v literatúre české a staročeské písní ku sv. Dorote. Praha 1878; por. Bogatyriov (1940) 1973, 184-207.

³⁸ Freedberg 1989, 286-291; Pochat 1990, 41-51, 61; Groebner 2004, 101-106

³⁹ Kat. výst. Paradisum plantavit 2001, 183-184 (I. Takács); DSVU – Gotika 2003, 716-717 (G. Endrödi).

⁴⁰ Kat. výst. Zeit und Ewigkeit 1998, 130 (F. Schmidt); Tripps 2000, 161.

⁴¹ Bachtin 1976; Bogatyriov (1940) 1973; Slivka 1990.

⁴² Millesi 2000; Hegyi 2000, 35-36.

⁴³ Tyree 2009/2010.

⁴⁴ Gormanns 2004; k fenoménu súčasnej náboženskej suvenírovej produkcie Kammel 2000.

⁴⁵ Šroněk 2009; Kat. výst. Umění české reformace 2011, 54-55 (K. Horníčková); Hamburger 2011.



7. Levoča, farský Kostol sv. Jakuba. Eucharistický zázrak (nástená malba – detail) Okolo alebo po roku 1400

v 14. a 15. storočí namietali aj kritickí teológovia, v Prahe napr. husitskí učenici. Okrem sprostredkovanej relikvie rúška Bohorodičky sa napr. za autentickú christocentrickú relikviu považovala

Ježišova predkožka, čo s krvou súviselo do tej miery, že pri obrade obriezky Ježiš po prvýkrát preliat krv za spásu ľudstva.⁴⁶ Keď už sme pri rodovo špecifických motívoch, jedným zo zázrakov podrobnejšie zachytených u evanjelistu Marka, bolo Kristovo vyliečenie ženy postihnutej krvotokom (Haemorrhoids).⁴⁷ kat. A40 Množstvo ďalších motívov krvi, resp. absencie krvi, poskytuje Starý zákon, tieto sa však – už z podstaty veci – iba málokedy stali predmetom vizuálnej reprezentácie. Ich dodnes prežívajúcim prejavom je napr. problematika kôšer stravovania v židovských komunitách. Pôvodne však pramení z presvedčenia, že krv – rovnako ako život – patria Bohu.⁴⁸

ikonografia krvi & anatómia krvi Pri pohľade na primárne nábožensky definovanú spoločnosť, akou stredovek bol, je veľmi ťažké abstrahovať od doteraz sledo-

vaných socio-kultúrnych vizualizácií krvi. Jej reprezentácia bola podmienená cirkevnými dogmami a teologickými doktrínami (v prvom rade tou o prítomnosti Kristovej krvi vo víne svätosti), či víziami a legendami. A predsa: z biologického a antropologického hľadiska ide o tekutinu známu z vlastnej skúsenosti každému človeku, prítomnú tak v súkromnom, ako i verejnom živote. Nebola teda iba súčasťou kresťanskej koncepcie spásy, lež prozaicky tiež – zdravie a hygieny. Súc ale zaťažená tak významnými obsahmi; bola vôbec vo vizuálnej kultúre stredoveku možná aj recepcia krvi z čisto fyziologického, priam anatomickeho hľadiska?

Ako v mnohých iných prípadoch, aj pri hľadaní odpovede na takto položenú otázku sme paradoxne znova a znova odkázaní na kultúrne artefakty z rovnakého prostredia, o akom bola reč dosiaľ – čiže cirkevné pamiatky. Len vo veľmi malej miere sa aj v strednej Európe od 14. storočia možno oprieť o prvé ilustrované lekárske príručky alebo obrázkové kroniky. V tých posledných dosť podstatné miesto zaujímajú scény rozličných bitiek a martýrií, pričom krv je tu zväčša poňatá v konvencionalizovanej, viac alebo menej expresívnej podobe – podobne ako pri obrazoch martýrií svätcov už v staršom období. Historické a hagiografické motívy sa napokon len málokedy dajú od seba celkom oddeliť. Táto aliancia súvisí čiastočne s fenoménom, ktorý dejepis umenia sleduje po formálnej línii ako „vplyv“ alebo „inšpiráciu“ dvoch alebo celého okruhu diel. Vo vizuálnej skúsenosti stredovekého človeka pritom šlo väčšmi o celé komplexy asociácií, ktoré zranené a zakrvavené telo vyvolávalo, v prvom rade vo svojom vzťahu k všadeprítomnému Kristovmu telu. Niekedy je až fascinujúce úsilie, s akým sa aj profánne témy prispôbovali vizuálnym kódom preberaným z cirkevného umenia, alebo naopak – obzvlášť pri negatívnych postavách – ako ich maliari od tých istých znakov (napr. krucifixov) celkom vedome odlišovali. Takto možno vnímať napr. ilumináciu v tzv. Obrázkovej kronike zachytávajúcu Bitku pri Rozhanovciach alebo brutálne motívy Legendy sv. Ladislava (napr. na kôl napichnutá odseknutá hlava kumánskeho bojovníka, z ktorej kvapká krv) nad klenbou Kostola Všetkých svätých v Bijacovciach z poslednej tretiny 14. storočia.⁴⁹

Oveľa menej stredovekých prameňov vizuálnej povahy poznáme v strednej Európe z oblasti medicíny, hoci písomné dokumenty sú aj tu relatívne bohaté, najmä

⁴⁶ Bynum 2007, 37-40, 96-106; Tripps 2000, 158-159.

⁴⁷ Marek 5, 24-34. Denkstein 1987; Kusters & Sidgwick 2011.

⁴⁸ Deuteronomium 12, 16; 15, 23; 1. Kniha Samuelova 14, 32-35; Leviticus 3, 17. Na rozdiel od Nového zákona, pozná Starý zákon aj inštitút krvnej pomsty, ktorý je ale vyhradený Bohu (Genesis 4, 15; 1. Kniha Kráľov 2, 32). Ďalšie súvislosti por. podľa konkordancií, napr. SBT 1991, 186-187.

⁴⁹ SNMS 1978, 74-77, obr. 115-120 (V. Dvořáková – s príliš neskorým datovaním, po 1400) a Gerát 2011, 107-108, 128-129 (so staršou lín.). Ilustráciu porovnaj v eseji R. Ragača, obr. 4; – K Uhorskej obrázkovej kronike: Chronicon Pictum 1964 zv. 2, fol. 69r. Ďalšie „krvavé“ scény por. fol. 19v, 25v, 41v, 43r, 79v.

vo vzťahu k šľachte a k panovníckemu dvoru. Jedným z najvýznamnejších lekárov na prelome 14. a 15. storočia bol Žigmund Albík z Uničova († 1427, Bratislava) – popri svojom obdivuhodne širokom vzdelaní tiež pražský arcibiskup a dvorný lekár uhorského kráľa a cisára Žigmunda Luxemburského.⁵⁰ Fragment z jeho iluminovaného traktátu *Compendium medicinae*, ktorý uchováva knižnica Metropolitnej kapituly v Prahe, ukazuje nahú mužskú postavu s podrobnou textovou „legendou“ jednotlivých orgánov a končatín – príznačne v červenej farbe. Okrem väčšiny ilustrácií medicínskych spisov sú však v iluminovaných kódexoch analogickým spôsobom zvyrazňované tiež genealogické vzťahy, napr. v ilustrovaných Kronikách sveta od Jána z Udine.⁵¹ **kat. C15** Iný lekársky rukopis s množstvom názorných ilustrácií, snáď z prostredia Heidelbergskej univerzity, možno nájsť v londýnskom Wellcome Medical Museum.⁵² Je typický tým, že kombinuje eschatologické náboženské témy (Ars moriendi) s aktuálnymi prírodovednými poznatkami a anatomickými kresbami.⁵³

No v 15. storočí anatomické znalosti o krvi postupne „presiakli“ aj do tak tradičných tém, ako bolo Ukrižovanie alebo obrazy a sochy svätcov. Popri sociálno-náboženskej skúsenosti presadzovanej želaniami objednávateľov, nadobúda v tomto období v odbornom tréningu sochárov a maliarov čoraz väčší význam tiež severne od Álp aj štúdium „podľa prírody“. V oblasti pozorovania ľudského tela nielenže rastie počet zachovaných „autoportrétov“ (napr. u Albrechta Dürera), ale objavujú sa aj správy o verejných pitvách,⁵⁴ kde mali lekári – a umelci – príležitosť človeku nazrieť doslova „pod kožu“. V maliarstve a polychrómovanom sochárstve sa tieto poznatky odrazili v prudkom rozvoji celej škály znázornení kože – v tzv. inkarnáte.⁵⁵ Dalo by sa nájsť mnoho príkladov z rozličných umeleckých druhov, pre ilustráciu však postačí, keď ostane v regiónoch východného Slovenska a sústredíme sa na sochárstvo a tabuľové maliarstvo prelomu 15. a 16. storočia.

Keď prednedávnom Martin Kutný reštauroval známe súsošie Veľkej Kalvárie v bardejovskej Bazilike sv. Egídia z poslednej tretiny 15. storočia, okrem iných detailov pôvodnej polychrómie sa na všetkých piatich figúrach spod nánosov prachu a mladších náterov vyronili priam potoky krvi. **obr. 9** K tým najzaujímavejším motívom (hoci v gotickej ikonografii nie celkom unikátnym) patrili krvavé slzy Boľstnej Panny Márie a sv. Jána Evanjelistu.⁵⁶ Svojím formálnym charakterom tieto expresívne detaily v podstate nadväzujú na tradíciu zachytenia krvavých rán Krista na kríži, známu ešte zo 14. storočia, a prispievajú tak k dramatickému stupňovaniu scény. Zhruba o tri desaťročia neskôr ale v neďalekých Lipanoch nájdeme aj inú artikuláciu krvi. Stačí sa sústrediť na analogickú scénu Ukrižovania namaľovanú na jednom krídle taktiež len nedávno zreštaurovaného hlavného oltára tamajšieho Kos-



8. Boľstný Kristus s donátorom Jánom Széchenyím, opäť Benediktínskeho kláštora v Hronskom Beňadiku. 1510 Keresztény Múzeum Ostrihom

tola sv. Martina.⁵⁷ Kým atletickú postavu Krista zalievajú prúdy krvi zo všetkých rán vrátane trňovej koruny, žiaľ asistenčných postáv je už vyjadrený inak než krvavými slzami. Najlepšie

túto transformáciu zachytáva tvár sv. Jána: opuchnuté oči a viečka podliate krvou už prezrádzajú hlbší záujem o telesné javy, než sme toho boli svedkami v Bardejove. **obr. 10 a-b** Zjednodušene sa dá skonštatovať, že kým bardejovskému sochárovi šlo o teatrálnu psychologickú dramatizáciu, maliar v Lipanoch sa oveľa viac než na vonkajší efekt zamerával na vyjadrenie „vnútorného“, fyziologického procesu.

Princíp anatomicky korektného pozorovania bol zavŕšený v dielach Majstra Pavla z Levoče. Ako to poznáme z rôznych súvislostí v histórii umenia, aj tu sa „pokrok“ udial v rámci tých najtradičnejších úloh vtedajšieho sochárstva – na krucifixoch.

⁵⁰ Říhová 1999; Drake-Boehm, Barbara: Univerzita od založení po Kutnohorský dekrét. In: Kat. výst. Karel IV. 2006, 263-269, tu 267-268, obr. III. 29.

⁵¹ DSVU – Gotika 2003, 512-513, 788-789 (D. Buran).

⁵² Saxl 1942; Herrlinger 1967.

⁵³ Pre nás je o. i. pozoruhodný kvôli niekoľkým unikátnym ikonografickým a štýlovým paralelám pre nástenne maľby v Ponikách z roku 1415. Buran 2002, 141-148 (s lit.).

⁵⁴ Porter 2002, 55-57; Kahnsnitz 1996/1996, 175-176; Herrlinger 1967.

⁵⁵ Weder Haut noch Fleisch 2007.

⁵⁶ Kat. výst. Umenie reštaurovania II. 2010, 32-35 (J. Záry), 197-198, obr. na s. 34.

⁵⁷ Za konzultáciu k technologickej povahe maľby ďakujem reštaurátorku oltára Anne Svetkovej z Levoče.



9. Bardejov, Bazilika sv. Egidia
Bolestná Panna Mária z Kalvárie
v triumfálnom oblúku – detail
Koniec 15. storočia

Mohutný korpus
v skrini hlavného oltára
Kostola sv. Kríža v Kežmarku
z doby po roku 1510 tieto
princípy ilustruje viac než
výrečne. **obr. 11** Ruka v ruke
s „korektným“ anatomickým

poňatím tela akoby kráčať umelcov záujem o celú škálu
podôb krvi.⁵⁸ Kým jej prúdy z rán, najmä z rany v boku,
ako aj zvýraznené žily na končatinách možno považovať za
rešpektovanie spomínaných starších princípov, novinkou
je poňatie menších poranení, ktoré akoby sa nestačili
zahojiť po udalostiach Posmievania, Bičovania Krista
atď. Sú namalované v podobe početných rezných rán so
zaschnutými kvapkami krvi alebo ako sinky a podliatiny
akcentované namodravou polychrómiou.⁵⁹ Mieru záujmu
o „anatomickú“ krv a úsilie o odlišovanie mŕtveho a živého
tela prezradí ďalšie pozorovanie: Zreteľne rozdielne zábery
sa dajú vyčítať z polychrómie a rezby menšej skulptúry
Krista v odpočinku v Prešove, taktiež od Majstra Pavla.⁶⁰
obr. 12 Viditeľná krv je zredukovaná na krvou podliate
oči a tenké cícerky spod trňovej koruny a na niekoľkých
ranách na nohách. Ťažisko artikulácie inkarnátu, naopak,
spočíva na len „nepriamo viditeľnej“ krvi – priam sieti
žil a tepien, detailne prepracovaných už pri rezaní dreva
a pokrývajúcich najmä ruky a nohy. Rezbár takto nielen
dramatizuje zdánlivo pokojne sediacu, „meditujúcu“

figúru. Keďže chronologicky ide o fázu pred Ukrižovaním,
naliatymi žilami zároveň umocňuje jej čítanie ako živého
eucharistického Krista, ktorý svoju krv za spásu ľudstva
čoskoro preleje. Z funkčného hľadiska nevelká socha
(v nemeckej literatúre označovaná „Andachtbild“)⁶¹ teda
práve prostredníctvom krvi nielenže stupňuje svoj emo-
cionálny potenciál, ale taktiež otvára ďalšie možnosti návratu
k biblickej exegéze v zmysle prefigurácií Starého a Nového
zákona (List Židom 9, 1-14, 18-28).

Rozmanité formy ponímania krvi pritom vynachádzali
maliari nizozemských oblastí a ich západoeurópski
kolegovia ešte v prvej polovici 15. storočia. V maliarstve
súviseli s experimentmi s olejovými pojidlami a novými
pigmentmi. Inkarnát bol odveky považovaný za špeciálnu
úlohu maliara a ako takému sa mu venovala pozornosť
pri uplatňovaní nových materiálov i postupov – krv
nevynímajúc.⁶² Možnosti jej diferencovaného znázornenia
s pomocou jemnej škály telových farieb a lazúr si vynútili
tiež novú citlivosť v pozorovaní ľudského tela a jeho reakcií.
Oči zrazu nielen plakali, ale boli tiež podliate krvou, krv
na ranách zasychala, tvorili sa podliatiny, hojili sa jazvy.
kat. A21 Bolo iba otázkou času, kedy sa niektoré z týchto
nanovo odporozovaných motívov dostanú aj do sochárstva.
V súvislosti s narastajúcou popularitou nepolychrómovanej
skulptúry, aj tradičné témy, akou bolo Ukrižovanie,
potrebovali nové impulzy – a dôveryhodnosť – ako soľ.
Nenašli ich vo vystupňovanej expresívnosti (ako ju
v maliarstve reprezentoval napr. Mathis Grünewald) – túto
hranicu v podstate prekonalí už v 14. storočí. S prenika-
júcimi myšlienkami humanizmu a renesancie sa (popri
rozličných iluzívnych a materiálových experimentoch) aj
v našich oblastiach presadzovala skôr tendencia k ana-
tomickej akurátnosti. Tie najkvalitnejšie krucifixy Majstra
Pavla z Levoče (okrem spomínaného kežmarského korpusu
tiež Ukrižovaní v Spišských Vlachoch alebo v Bardejove)
reprezentujú práve túto polohu prekonania estetiky nes-
korogotického sochárstva.

Po bitke pri Moháči prichádza v Uhorsku nielen ku kultúr-
nemu zlomu, ale – a to predovšetkým – tiež k opätovnému
definovaniu základných funkcií umenia v súvislosti s re-
formáciou, pomerne skoro prenikajúcou aj na územie Slo-
venska. Stredoveké vzorce vnímania a znázorňovania krvi ale
neupadli celkom do zabudnutia. Niektoré vo svojej podstate

⁵⁸ Už niekoľkokrát diskutovaná problematika rozdelenia práce medzi rezbára
a autora polychrómie („polierer“) musí napriek svojej dôležitosti ostať za
hranicami tohto príspevku.

⁵⁹ Buran 2011.

⁶⁰ Paris 2010, 80 [s reprodukciami stavu polychrómie sochy pred reštaurovaním
(2010 – 2011)].

⁶¹ Berliner 1956; Belting 1990, 459-509; Pochat 1990, 51-85 (vo vzťahu
k pašiovým hrám); Bardová 2012, 210-215. (K pojmu kriticky: Noll 2004).

⁶² Kruse 2000; Lehmann 2007.



10 a, b Lipany, farský Kostol sv. Martina. Hlavný oltár Ukrižovanie – detail 1526

ešte „gotické“ motívy sa v monumentálnom maliarstve či sochárstve stali súčasťou „katolíckej obnovy“ počas protireformácie v 17. storočí. Ich uplatnenie však bolo účelové a bez kontinu-

ity,⁶³ išlo teda viac o ich „revival“ než „survival“. Popri zrazu opäť populárnych pietach, jeden z takto oživených typov stredovekej skulptúry predstavovali aj morové krucifixy. **kat.** A23 Spodobenie krvi – a mäsa – Kristovho tela aj v tomto prípade nielen sprostredkovávalo jeho univerzálnu obeť prijatím rán obávanéj choroby na seba. Zároveň asociovalo v mnohých kostoloch vtedy azda ešte prítomné archaické



krucifixy s krvavými ranami, ktoré boli svedkami oveľa lepších čias katolíckej cirkvi, než boli tie (vtedy) prítomné. Umenie tak vychádzalo v ústrety špecifickým formám zbožnosti v spoločnosti otrasenej skúsenosťami s ďalšou vlnou globálnych epidémií (spomeňme len morové stĺpy, ktoré aj v slovenských mestách rástli ako huby po daždi), ale tiež vyčerpanej konfesijnými spormi.

krvácajúce obrazy Zvláštnou kategóriou stredovekého umenia boli tzv. kultové obrazy. Od iných (pod ktorými tu kvôli zjednodušeniu okrem maľby rozumieme tiež sochy, v neskoršom období aj grafiku) sa kultový obraz líšil svojimi nadprirodzenými vlastnosťami – sám sa stával akérom zázraku. Už bola reč o špecifických eucharistických zázrakoch, pri ktorých krvácali hostie. Kým v tomto prípade sa stále pohybujeme v rovine zhmotneného symbolu (hostia ako Telo Krista, sankcionovaná cirkevnou dogmou a s konkrétnou liturgickou funkciou); od včasného stredoveku sa najskôr v byzantskej kultúrnej oblasti, ale neskôr tiež v latinskej cirkvi Západu sformovali tradície obrazových legiend, pri ktorých celkom konkrétne artefakty aktívne zasahovali do pozemskej existencie veriacich a sprostredkovali tak ich kontakt s transcendentnom. V prvom rade išlo o obrazy či sochy Bohorodičky a jej

⁶³ Chmelinová & Poljak 2007; Chmelinová 2010.



syna: Tu prehovoril Ukrižovaný Kristus (u nás napr. v diele Majstra Pavla z Levoče v Kežmarku),⁶⁴ tam zase plakal obraz Madony (napr. mariánsky obraz v trnavskej katedrále).⁶⁵ Socha Ukrižovaného si vyzula topánku, aby zachránila chudobného huslistu (krucifix „Volto Santo“ v Lucce), iný Ukrižovaný zase pri zbožnej vízii objímal sv. Katarínu Sienskú či sv. Bernarda.⁶⁶ Postava Bolestného Krista, ktorá podľa množstva príbehov povstala z chleba eucharistie (v patristickej legende dokonca len jeho zakrvavený prst!), motivovala na samom sklonku stredoveku vznik celkom nového ikonografického typu: Omše sv. Gregora.⁶⁷ Hoci mnohé z týchto legiend vznikali v stredovekých knižniciach mužských a v celách ženských kláštorov,⁶⁸ nedá sa tvrdiť, že by pochádzali výlučne z tohto prostredia. Naopak, „aktívny obraz“ svoj primárny zdroj nachádza ešte hlbšie – v časoch byzantského ikonoklazmu a krátko po ňom, teda v období, keď sa obrazy v bezprecedentnej miere stávali terčom útokov, a to nielen teoretických.⁶⁹ Zázrak sa teda stal tiež jedným z najúčinnnejších nástrojov ich rezistencie voči ničeniu obrazovcami. Je teda príznačné, že neskorší kritici obrazov v 14. a 15. storočí (napr. Wicklef, Matej z Janova alebo Jan Hus) zaujali k jednej kategórii, z ktorej rozhodujúca väčšina zázračných obrazov pochádza, tolerantný postoj. Patria k tzv. nerukoutvoreným obrazom („acheiropoietai“) – čiže dielam, ktoré už za svoj vznik vďaka nadprirodzenému zásahu božstva. Boli to v prvom rade tzv. Svätolukášske Madony, pri ktorých sa nepochybovalo o autorstve evanjelistu Lukáša, ktorý Máriu namaloval na základe vízie, takpovediac „podľa modelu“. Azda ešte prominentnejším zástupcom tohto druhu bol Veraikon – odtlačok tváre Krista⁷⁰ počas krížovej cesty – stadiaľ tiež časté naturalizmy v zobrazení jeho krvavých rán. **kat. A19** Pripomeňme len, že aj relikvia kúska Veronikinho rúška v Hronskom Beňadiku bola v niektorých prameňoch skloňovaná proste ako – Kristova krv.⁷¹ Liturgický potenciál týchto obrazov, presnejšie – ich prototypov, sa vyrovnal relikviám a zároveň akoby si vynútil nevyhnutnosť vytvárania kópií neraz celé storočia po vzniku „originálu“. ⁷² Či už v záujme udržania presvedčivosti pôvodných legiend a/alebo umocnenia kultového charakteru prototypov, stávali sa práve početné kópie strojmi ďalších a ďalších zázrakov.

Krv mala, prirodzene, celkom výsadné postavenie aj v rámci zázračných obrazov. Už svojou povahou „miazgy života“ mohla byť v mnohých prípadoch proklamovaná ako autentická relikvia, najmä pri samotnom Spasiteľovi (tu vlastne musela byť – kvôli dogme o Nanebovstúpení Krista na nebesá, a teda absencie jeho telesných pozostatkov). Pri obrazových zázrakoch – zväčša krvácaní z Kristových rán

na krucifixoch či typoch Bolestného Krista, ako aj pri niektorých mariánskych zázračných obrazoch – motív krvi plnil (a v ľudovej zbožnosti dodnes plní) ⁷³

12. Majster Pavol z Levoče
Bolestný Kristus v Prešove
20. roky 16. storočia



11. Majster Pavol z Levoče
Ukrižovaný Kristus – detail
Bazilika sv. Kríža, Kežmarok
Hlavný oltár. Po 1510

aktivizačnú funkciu, je takpovediac dôkazom imanentného života obrazu. Hoci prím takýchto tradícií patrí Byzancii a Talianci, aj v kultúrnom priestore strednej Európy vieme o viacerých

krvácajúcich obrazoch. Pre nás tým najdôležitejším je zaiste Čenstochovská madona, až do 20. storočia prítomná v početných kópiách v mnohých kostoloch, či už východného alebo západného rítu, aj na Slovensku. **kat. D3 obr. 13** Jej „krvavý motív“, resp. legenda sa viaže na útok husitov v roku 1430, pri ktorom pôvodnú ikonu údajne poškodili na tvári.

⁶⁴ Buran 2011.

⁶⁵ Kofán 1991, 310; Radváni, Hadrián & Dobšovič, Mário: Bazilika svätého Mikuláša v Trnave. Bratislava 2011. Ku konceptu mariánskeho obrazového zázraku Fricke 2007.

⁶⁶ Volto Santo: LCI, zv. 4, 471-472; Belting 1990, 64-66. K pražskému dvoru Karla IV. por. Buran 2002, 149-150; K vízií sv. Bernarda LCI, zv. 5, 378-380 (C. Squarr); Kat. výst. Krone und Schleier 2005, 461-462 (J. Hamburger).

⁶⁷ Browe 1938, 113-117; Meier 2006; Das Bild der Erscheinung 2007; Bynum 2005

⁶⁸ Najmä Kat. výst. Krone und Schleier 2005; Rubin 1991, 168-169; K erotickým aspektom zbožnosti v stredovekých kláštoroch Bynum 1984, 179-188; Rubin 1991, 168-169; Bartlová 2012, 209-210.

⁶⁹ Avenarius 1998; Belting 1990, 164-207; Freedberg, 1989, 378-428. K aktívnemu obrazu Bartlová 2012, 287-309.

⁷⁰ Belting 1990, 233-252; Bartlová 2012, 139-146; v súvislosti s eucharistickými zázrakmi Browe 1938, 123-124.

⁷¹ Tüskés & Knapp 1987, 179-180.

⁷² Belting 1990, 348-390; Kofán 1991; Bartlová 2012, 127-137.

⁷³ www.wunder.de (21.08.2012).



Podľa neskorších ľudových legiend obraz/Madona začal/a z rán na líci krváčať. Motív poraneného sakrálneho obrazu je pritom toposom oveľa starším než mariánska ikona na Jasnej Góre (14. storočie),⁷⁴ a tiež siaha do ikonoklastických čias byzantskej kultúry.

13. Kópia Čenstochovskej Panny Márie. 19. storočie
Zbierka Oravskej galérie
Dolný Kubín (kat. D3)

chladná krv 20. storočia

Koncept aktívneho, v tomto prípade krvácajúceho, obrazu sa v novoveku akoby vytratil zo scény a prežíval naďalej v legendách spojených s ikoni-

ami pravoslávnej cirkvi. Dominancia humanistickej koncepcie západoeurópskej kultúry a renesančné umenie ani nemohli poskytnúť dostatok živnej pôdy poňatiu tak bezprostredne založenému na zázraku, ktorého stredobodom sa stal – obraz. Patrí však k paradoxom sekulárnej kultúry 20. storočia, že princíp „živého“, a teda aj zraniteľného obrazu sa veľkým historickým oblúkom vrátil ako kométa. Súvisí s ním ikonoklastické gesto Lucia Fontanu v jeho reze maliarskym plátnom; pre náš kontext sú však dôležitejšie umelecké výskumy slovenského maliara a intermedialného umelca Monogramistu T-D (Dezidera Tótha), ktorého téma krvi, a zároveň aj princíp umeleckého diela ako živého organizmu v 70. a 80. rokoch 20. storočia zamestnávali priam obsesívne. Keď teda prítomná výstava bok po boku prezentuje Tóthove Ranené obrazy, **obr. 14**, a kópiu Čenstochovskej madony, **kat. D3 & D6** uzatvára tým – aspoň predbežne – dlhú tradíciu premenlivého motívu krvi v európskom umení. Na začiatku prispieval k hodnovernosti obrazu Boha, ktorý sa stal človekom, aby svoju krv obetoval; na konci bol zredukovaný na výlučný znak autonómneho artefaktu odvolávajúceho sa na mimo-umeleckú realitu práve už len motívom mokrých rán. Význam kultúrnej kategórie „krv“ pre európske umenie sotva možno slovom vystihnúť lepšie.

14. Monogramista T-D
(Dezider Tóth): Ranený obraz I.
– detail. 1974. Zbierka Prvej
slovenskej investičnej skupiny
Bratislava (kat. D5)

⁷⁴ K ikone naposledy Maniura 2004; K poraneným obrazom Kretzenbacher 1977. Por. Freedberg 1989, 294-301 a Pentcheva 2006.





Symbolické stotožňovanie jednej zo štvorice základných heraldických farieb (tinktúr) – červenej – s krvou býva opakovaným nedorozumením. Jej symbolika je totiž už po stáročia pevne spojená s ohňom a tak sa aj chápe a tradične blazonuje. Červená farba – vyjadrená zvislým šrafovaním, je rovnako symbolom ohňa. Napriek tomu sa však s krvou, ako heraldickou figúrou, stretávame v erboch v rôznom kontexte pomerne často už od stredovekých počiatkov heraldiky a takéto erby vznikajú až do dnešných dní. Okrem miniatúr erbových listín sa s motívmi krvi stretávame aj v slovných blazonoch erbov a tiež v naráciách týchto slávnostných listín, v časti textu, kde bývali opisované zásluhy obdarovaného či obdarovaných erbom. V prípade krvi a srdca platí, že pri blazonovaní sa často vynecháva opis ich farebnosti, nakoľko za ich prirodzenú farbu sa považuje červená a prípadná iná farebnosť, napríklad zlatá, sa musí pri opise uviesť. Osobitnou kapitolou je srdcový štítok, malý štítok umiestnený v strede štítu.

V uhorskom kultúrnom milieu sa heraldika importovaná zo západnej Európy intenzívne rozvíjala už od konca 12. storočia a z dvorského prostredia pomerne rýchlo expandovala do šľachtických vrstiev a o niečo neskôr aj do dynamicky sa rozvíjajúceho mestského prostredia. Bolo to zapríčinené aj prevažujúcim liberálnym prirodzenoprávnym chápaním erbového práva v tomto priestore (všeobecné právo prijať erb), ktoré teoreticky rozpracoval v polovici 14. storočia známy právnik a dvoran cisára Karola IV. Bartolus de Saxoferrato v práci *Tractatus de insigniis et armis*.¹ V priebehu nasledujúcich storočí sa v uhorskej heraldike postupne vykrystalizovali zreteľné obsahové a formálne špecifiká, dnes heraldickou literatúrou definované ako (heraldický) naturalizmus.²

1. Erbová listina
pre Turčiansku stolicu
– detail. 1710
MV SR – SNA
Bratislava (kat. C7)

Môžeme sa na tomto mieste
dlho akademicky sporiť, či pri
zrode spomínaného natura-

lizmu, ktorý podľa môjho názoru dáva domácej heraldickej tvorbe ľahko rozpoznateľnú osobitosť a čaro nezvyčajnej naratívosti v celoeurópskom kontexte, stála domáca mentalita alebo to, že tradične multi etnické stredoveké Uhorsko bolo zároveň východným okrajom rozšírenia latinskej kresťanskej kultúry a v rámci nej tiež jej špecifickej podmnožiny nazývanej heraldická kultúra.

Tu, takpovediac v limitnej kultúrnej „sivej zóne“ skôr než vo viac formálne spútanom centre, sa mohli heraldické kánony voľnejšie prelínať so staršími domácimi tradíciami – rovnako ako v stredovekom umení. Medzi najtypickejšie prejavy uhorského heraldického naturalizmu patrila výrazná preferencia všeobecných heraldických figúr na úkor heroldských figúr (geometrického delenia plochy štítu). Uhorská heraldika získala už v období stredoveku aj osobitnú farebnosť. Veľká množina uhorských erbov totiž obsahuje modrý štít symbolizujúci tradične oblohu a v rohoch štítu sa často stretávame aj s nebeskými telesami – slncom, mesiacom v rôznych fázach alebo s hviezdami. Figúry sa v štíte zvyčajne nevznášajú voľne. Pretrvávala veľká snaha postaviť ich na zem, samozrejme tiež zelenú, na skaly alebo niekedy plávajú, či stoja vo vode. Práve toto tradične naratívne nastavenie uhorskej heraldiky bolo dobrou živnou pôdou aj pre rôznorodé uplatnenie motívu krvi na škále od symbolických náznakov a absencie až po jej doslova tryskajúce prúdy.

symbolika „effusio sanguinis“ Už v stredovekom období bol v uhorskej heraldike veľmi rozšírený topos preliatia krvi – effusio sanguinis, za krajinu a panovnícku dynastiu. Ide o reflexiu starých uhorských historických reálií, keď si za

¹ Saxoferrato: *Tractatus de insigniis et armis*. (Eds. Ladislav Vrteľ & Mária Munková). 2009 (úvod).

² Novák 1992, 91–93.



2. Alegória Clementiae
ako panovníckej cnosti
(Habsburgovcov?)
Začiatok 18. storočia
SNG Bratislava (kat. H2)

slabej vlády uhorského kráľa
Ondreja II. domáca šľachta
vymohla vydanie zlatej
buly (1222).³ Jedným z jej
najdôležitejších bodov bola
okrem daňových privilégií

povinnosť uhorskej šľachty brániť krajinu počas vojenského ohrozenia (šľachtická insurekcia), avšak šľachta si od panovníka vymohla, že sa nemusí zúčastňovať vojenských výprav do zahraničia, ak ju panovník za to neodmení. Vzhľadom na to, že aj v stredoveku bola vojna len pokračovaním politiky inými prostriedkami, pomerne často vznikali situácie, keď panovník odmeňoval po skončení bojových výprav ranených a rody padlých. Typickou odmenou bola majetková donácia, podiel na koristi, niekedy aj armálna listina. V rodovej pamäti zostávala aj v priebehu nasledujúcich stáročí aktívne pestovaná a často prikrášľovaná stopa krvavej obety príslušníkov rodu pre krajinu, treba však zdôrazniť aj s tým spojený utilitárny a legitimizačný aspekt týchto aktivít. Po nástupe Habsburgovcov na uhorský trón sa na tejto doktríne uhorskej šľachty nič podstatné nezmenilo a prežila ďalšie stáročia rovnako ako jej daňová imunita. Svoj život a krv – *vitam et sanguinem* ponúkli uhorské stavy po korunovácií aj mladšej uhorskej panovníčke Márii Terézii, ktorá nevyhnutne potrebovala

upevniť svoju politickú moc opierajúcu sa o krehkú pragmatickú sankciu.⁴ **obr. 2**

Heraldické spracovanie spomínaného toposu sa pohybovalo na stupnici od symbolického vyjadrenia až po rukolapne poňaté naratívne scény, ktorých súčasťou bolo ostentatívne ukazovanie utržených rán. Do tejto naratívnej kategórie patrí napríklad armáles Ľudovíta II. Jagellonského pre rod Szegediovcov (1519, **kat. C3**), kde uhorský husár rukou ukazuje na krvácajúcu ranu na svojej hrudi spôsobenú šípom **obr. 3**. Obsahovo podobný je rytier zasiahnutý šípom do tváre v erbe Hegyiovcov (1508). Symbolickejšie vyjadruje tento topos armáles Žigmunda Luxemburského pre rod Kondé (1434). V modrom štíte vyrastá z kráľovskej koruny obrnené rameno s kovovou rukavicou, ktoré má predlaktie prestrelené dvomi šípmi. Armáles získal za svoje zásluhy v bojoch proti husitom familiár Juraja Hederváriho – Ladislav, syn Jána zvaný Fekete de Pokatelek. Krv zo zranení tu skrýva použitý pancier. Obrnené rameno sa stalo od stredoveku jedným z najrozšírenejších heraldických motívov symbolizujúcich boj a bojové zásluhy obdarovaného.

Osobitný príklad tvorí mladšia heraldická symbolika Turčianskej stoličky. Jej druhá erbová listina vydaná Jozefom I. v roku 1710 bola reakciou na zavraždenie turčianskych stoličných vyslancov Melchiora Rakovského a Krištofa Okoličaniho na Onódskom povstaleckom sneme v júni 1707 **kat. C7**. Vražda stoličných vyslancov bola reakciou na snemu predložený memorál, v ktorom Turčania kritizovali dôsledky politiky kniežaťa Františka II. Rákociho a osobitne na zhoršovanie bezpečnostnej a hospodárskej situácie. Okrem smrti dvojice stoličných vyslancov povstalci zhanobili aj turčiansku stoličnú pečať a zástavu a Turčiansku stolicu knieža oficiálne zrušil. Vydanie armálnej listiny v roku 1710 predstavovalo politicky motivovanú reakciu panovníka Jozefa I. na túto tragickú udalosť a dá sa jednoznačne interpretovať ako dobová politická propaganda okato upozorňujúca na zverstvá druhej bojujúcej strany.⁵ Miniatura obsahuje unikátne koncipovaný nový erb, ktorý panovník udelil obnovej Turčianskej stoličky. **obr. 1** Novoudelený stoličný erb je štiepený so srdcovým štítkom. V pravom poli nachádzame erb prevzatý z polepšujúcej erbovej listiny turčianskeho šľachtického rodu Rakovských z Rakova z roku 1561. V ľavom poli je umiestnený erb rodu Okoličaničov, v modrom poli na zelenom trojvrší položená zlatá koruna a nad ňou obrnené rameno so šablou, s napichnutou krvácajúcou tureckou hlavou. V horných rohoch štítu sú hviezda a prívratný polmesiac. V srdcovom štítku sa nachádza erb rodu Révayovcov, ktorí boli dedičnými turčianskymi hlavnými županmi.

³ Lukačka 2008, 62.

⁴ Kohútová 2008, 91-92.

⁵ Eds. Kovačka & Augustínová, 2008.

Erb svojou kompozíciou spolu s naráciou armálnej listiny jasne poukazujú na tragédiu v Onóde spred dvoch rokov. Ďalším, asi najrozšírenejším krvavým toposom, doloženým v uhorskej heraldike od 15. storočia je zobrazenie boja proti expandujúcej mladej Osmanskej ríši, veľmoci na vrchole svojho rozmachu. Pre Uhorsko znamenali boje s Turkami niekoľko storočí trvajúci smrteľný zápas o jeho ďalšiu existenciu, ktorý krajinu natrvalo poznačil. Turci boli v Uhorsku chápaní ako smrteľné nebezpečenstvo a cudzí element, ktorý má potenciál kresťanskú krajinu úplne zničiť. Boj proti nim bol chápaný ako svätá povinnosť prekonávajúca aj ranonovovekú konfesionalizáciu a politickú orientáciu jednotlivých skupín šľachty, samozrejme výnimky potvrdzovali pravidlo. Základné obsahové variácie toposu rovnako vznikli už v období stredoveku. Jeho „boom“ však nastal hlavne v období od druhej štvrtiny 16. do konca 17. storočia, keď boje s tureckou armádou dosiahli v Uhorsku svoj vrchol.

Najtypickejšie symbolické vyjadrenie toposu – krvácajúca odťatá turecká hlava mávala ako atribúty čiernu bradu a vlasy, cop alebo kont, dlhšie fúzy rovnakej farby a zvyčajne červeno-biely turban. Druhou – rovnako vďačnou možnosťou – bola odťatá hlava Turka bez turbanu, ktorá sa dala rukou, pazúrom či labou erbovej figúry dramaticky uchopiť za prameň vlasov. Poznáme množstvo heraldických variácií na túto tému. V erbe mohla mať turecká hlava dokonca aj funkciu hlavnej figúry (napr. rodový erb Csákiovcov), omnoho bežnejšie však bola súčasťou zložitejšej heraldickej kompozície, napríklad v kombinácii so zbraňami (rody Guoth, Okoličáni). Veľmi pekným variantom symboliky je erb rodu Gici z roku 1564.⁶ V ľavom modrom poli štiepeného štítu sa nachádza zelené trojvršie so zlatou korunou, z ktorej vyrastá meč s napichnutou tureckou hlavou. Kompozícia – inšpirovaná uhorskou štátnou symbolikou – zjavne symbolizovala víťazstvo krajiny a kresťanstva v spomínanom boji. Podobnú symboliku nesie nepochybne aj lev na hradbách držiaci v labe odťatú medvediu labu v pravom poli štítu. Iným príkladom zo 16. storočia je miniatúra armálnej listiny pre rod Mesarič, inak Bornemisa, kde v modrom poli na zelenom kopčeku leží odťatá turecká hlava v turbane prestrelená šikmo nadol smerujúcim šípom (1578). Rameno držiace šíp je aj v klenote erbu.

Zvyčajne obrnené rameno, tiež niekedy krvácajúce na reznej ploche, s mečom, na ktorom je napichnutá spomínaná turecká hlava, sa postupne stalo v uhorskom prostredí priam symbolickým vyjadrením zásluh erbom obdareného šľachtica na bojovom poli. Naratívnejšiu formu predstavuje figúra stojaceho husára alebo husára cválajúceho na koni držiaceho v ruke šablú či kopiju s napichnutou tureckou hlavou. Ďalšou možnosťou bol lev, symbolické vyjadrenie mužnej odvahy a sily na bojovom poli, držiaci



3. Armales Juraja literáta a Petra zo Szigeru – detail 1519. MV SR – SNA Bratislava (kat. C3)

v labe za vlasy krvácajúcu hlavu Turka alebo hlavu napichnutú na meči. Menej často v erboch nachádzame hlavu napichnutú na hrote kopije.

Okrem leva sa v tejto pozícii menej často môžeme stretnúť aj s ďalšími zvieracími figúrami, napríklad s leopardom alebo gryfom. Zaujímavosťou je export tohto životaschopného motívu aj do zahraničia. Svoje miesto si našiel napríklad aj v polepšenom grófskom erbe známeho českého šľachtického rodu Schwarzenbergovcov (1599), ktorého príslušníci sa osobne zúčastnili protitureckých vojen na uhorských bojiskách.⁷ Vojvodca Adolf von Schwarzenberg stál v roku 1598 na čele cisárskej armády, ktorá vydobyla z rúk Turkov významnú zadunajskú pevnosť Ráb. V druhom a treťom zlatom poli grófskeho erbu udeleného rodu cisárom Rudolfom II. vyďobáva odťatej krvavej tureckej hlave oči čierny havran s obojkom. Rovnaký motív, len doplnený o vojenské zástavy, je aj v strednom klenote erbu.

Poznáme však aj omnoho naratívnejšie spracovania tejto látky. Stretávame sa tiež s erbmi, kde je zobrazená celá figúra porazeného mŕtveho Turka, zvyčajne ležiaceho na

⁶ Keresteš 2010, 82.

⁷ Županič & Stellner & Fiala 2001.

zemi. V prípade erbu Körmendyovcov stojí nad porazeným nepriateľom husár so skloneným mečom. Za husárom stojí stĺp obtočený brečtanom, na vrchole ktorého je symbolicky položená kráľovská koruna (1549). V armálnej listine vydananej Vladislavom II. pre Jána Literáta Dombaia de Ivánchfalva je v narácii priamo uvedené, že menovaný, ktorý bol už predtým šľachticom, získal erb za hrdinstvo preukázané v bojoch pod významným bosnianskym hradom Jajca, kde odtiaľ hlavu Turkovi.⁸ Túto scénu zobrazuje aj miniatúra listiny, kde husár drží zozadu Turka jednou rukou za plece a druhou mu odťína hlavu šablou (1506). V miniatúre armálnej listiny pre Jána Radáka husár strieľa z pušky na Turka ozbrojeného lukom. Turkovi po zásahu tečie z hrude prúdom krv.⁹ V mladšom variante erbu rodu Vitézovcov rameno s mečom s napichnutou tureckou hlavou a s hviezdami vystriedal rytier so spomínaným mečom a s hlavou Turka, v druhej ruke so štítom a ďalšou figúrou bol vojenský stan. V klenote zostalo rameno z pôvodného erbu. Symbolické je taktiež spracovanie toposu v erbe Söréniovcov.¹⁰ V štíte vyskakuje z koruny obrnený rytier, ktorý v pravicu drží šablou s tureckou hlavou a v ľavej

4. Bijacovce, ladišlavská legenda – nástenná maľba
Boj sv. Ladislava s Kumánom – detail. 3. štvrtina 14. storočia



ruke vavrínový veniec – známy symbol víťazstva. Klenotom je obrnené rameno so šablou s tureckou hlavou.

„krvavé“ kresťanské motívy Kresťanské motívy sú ďalšou veľkou skupinou, kde sa v heraldike stretávame s prítomnosťou krvi. Najtypickejším poľom, kde sa mohol uplatniť, boli atribúty svätých a christologické výjavy. V našom prostredí je to napríklad odtátá hlava sv. Jána Krstiteľa na miske (Sabinov, Slovenské Pravno, Stráže pod Tatrami). Poznáme aj naturalistickejšie stvárnenie tohto motívu. Na historickom pečatidle obce Dubová (okres Pezinok) vidíme sv. Jána Krstiteľa, ktorý si v rukách nesie misku s vlastnou hlavou.¹¹ Ďalším veľmi rozšíreným motívom v Uhorsku bol sv. Juraj zabíjajúci draka, z ktorého môže v naturalistickejšie stvárných prípadoch po zásahoch zbraňami striekať prúdom krv (súkennícky cech Louny, 1581). Pekným stredovekým príkladom sú pečatidlá a erb Spišskej Soboty. Na najstaršom pečatidle mestečka rytiec zobrazil rozkročeného rytiera v krúžkovej zbroji s prilbicou, ktorý kopíjou prebodáva krk draka ležiaceho pod jeho nohami. Pole pečatidla je navyše damaskované hviezdami. Svoje miesto v heraldike si našla aj svätoladislavská legenda, populárna najmä v cykloch gotického nástenného maliarstva **obr. 4** (napríklad erb Nitrianskej stolice).¹²

V Uhorsku sa v komunálnej heraldike stretávame aj so stvárním legendy o sv. Bartolomejovi. Pekným príkladom je obecné pečatidlo Novej Lesnej z druhej polovice 17. storočia (1688), kde je zobrazený spomínaný svätec s nožom v pravicu a so stiahnutou kožou v ľavej ruke. Oveľa menšiu frekvenciu má zobrazenie svätého Sebastiana zasiahnutého šípmi (Arnutovce). Ojedinele sa v uhorskej heraldike stretávame aj so stigmi. Asi najznámejším príkladom z nášho prostredia je františkánska symbolika. V štíte sa nachádzajú prekrížené ramená so stigmi v dlaniach a z ich kríženia vyrastá kríž. Ešte zriedkavejšie nájdeme v erboch a pečatiach aj motív Ukrižovania (Chorvátsky Grob, Šenkvice, Žiar nad Hronom). Veľmi rozšíreným kresťanským christologickým symbolom bol od antiky Baránok Boží (Veľkonočný baránok). Zvyčajne sa v erboch a na pečatiach zobrazoval len so zástavou a prípadne nebeskými telesami (Trenčín, Zvolenská Slatina), avšak v prípade mesta Krupiny ide o výjav omnoho naturalistickejší a naratívnejší – rozšírený aj o kalich a krv tečúcu z hrude zvierat.¹³ V Krupine sa s takto stvárným baránkom stretávame už na najstaršom autentickom (väčšom) mestskom pečatidle pochádzajúcom zo začiatku

⁸ Kerestész 2010, 61-63.

⁹ Radocsay 1966, 78-79.

¹⁰ Kerestész 2010, 221.

¹¹ Kartous & Vrteľ 2000, 66-67.

¹² Kerestész 2007, 77-88.

¹³ Lukáč a kol. 2006, 121-124.

14. storočia. Rovnako stvárnený baránok s krvou striekajúcou z hrude do kalicha si našiel svoje miesto aj v miniatúre mladšej armálnej listiny pre mesto Krupinu z roku 1609. V tomto armalese si baránok v červenom štíte, podľa textu listiny starý symbol mesta, našiel čestné miesto v hornom poli deleného štítu. Baránok, stvárnený zhodne so staršími pečatidlami, je len otočený heraldicky doľava.

V dolnom poli vidíme novú figúru opevnenia s rytierom držiacim meč a korunu odkazujúcu na protiturecké boje, ktoré prebiehali doslova za bránami mesta. Rovnaký, krvácajúci baránok, bol aj historickým symbolom turčianskej obce Belá (dnes Belá-Dulice).

Christologický je aj od stredoveku rozšírený motív pelikána, ktorý si zobákom drása hrud' a krvou kŕmi svoje mláďatá. Toto trýznivé sebaobetovanie sa pre druhých, pripisované mylne pelikánovi, chápali už od stredoveku ako symbolické vyjadrenie Kristovej obety. Výjav býval na umeleckých dielach zvyčajne rámcovaný prúteným hniezdom, v ktorom spomínané figúry stáli, krvácajúci biely pelikán však mohol byť zobrazovaný aj bez mláďat.

Ide o veľmi rozšírený motív v rodovej, ale aj v mestskej a obecnej heraldike. Od stredoveku je pelikán napríklad v erbe mesta Lučenca. **obr. 5** V Uhorsku sa s ním stretávame v miniatúrach erbových listín už v 15. storočí.

V miniatúre erbovej listiny Mateja Korvína pre rod Mérey z roku 1474 je v modrom štíte vyobrazený doľava otočený pelikán, ktorý si zobákom drása hrud'. Pelikán stojí na hviezde postavenej

5. Smaltovaná nádoba s erbom mesta Lučenc. 1996 Novohradské múzeum a galéria Lučenec (kat. C17)



6. Pokál s motívom pelikána – detail. Prvá polovica 17. storočia. Stredoslovenské múzeum Banská Bystrica (kat. A25)

na striebornom polmesiáci. Vták je netypicky nazeleno sfarbený a má páviu korunku. Z obsahového hľadiska tradičnejšia miniatúra erbovej listiny pre rod Batániovcov

pochádza z roku 1500. Konzervatívnejšie komponovaný výjav je umiestnený na vrchole vysokej skaly. V novoveku bol motív pelikána veľmi obľúbený najmä v protestantskom prostredí, často sa s ním stretávame aj na bohoslužobných predmetoch.¹⁴ **obr. 6**

Kalich predstavuje symbol Kristovej krvi, obety v širokom slova zmysle. Od stredoveku sa s touto symbolikou spájali reformné prúdy od husitov až po neskoršie protestantské cirkvi. S kalichom sa v novoveku stretávame aj v katolíckom prostredí. Nachádzame ho ako hlavnú figúru napríklad vo viacerých obecných erboch. Ako vedľajšia figúra je vyobrazený aj s krvou, ktorá do neho strieka v erboch Krupiny a Belej.

srdce krvácajúce, čisté, ozdobené, horiace, zlaté a prebodnuté

Srdce, v dnešnej pragmatickej dobe motoru ľudského organizmu pumpujúceho bez prestávky krv do žíl, bola odpradáva pripisovaná veľká magická moc. Bolo chápané ako centrum sily, v niektorých kultúrach sa s ním dokonca stretávame ako s obetným darom bohom.

V rytierskej kultúre môžeme spomenúť anglického kráľa Richarda zvaného Levie srdce či legendu o srdci rytiera hodenom do bojovej vravy. V kresťanskom kontexte však srdce bolo hlavne christologickým symbolom. V uhorskej heraldike sa s motívom srdca ako s hlavnou alebo vedľajšou

¹⁴ Pozri napr. Toranová 1983, 209.



7. Armiales Františka Farkasa
Detail s erbovým zvieraťom,
vlkom. 1417. MV SR – SNA
Bratislava (kat. C2)

heraldickou figúrou môžeme stretnúť vo viacerých variantoch už v stredoveku. Srdce prestrelené šípmi s korunou a orlím krídlom sa nachádza v armálnej listine Keczerovcov

z roku 1514.¹⁵ Zvyčajne ide o symbol spojený s kresťanstvom, nájdu sa však aj výnimky. Napríklad v erbe grófskeho rodu Károlyovcov drží srdce v zdvihnutom pazúre orol stojaci na zelenom trojvrší a chystá sa do neho pravdepodobne zobnúť. Iným prípadom, obsahovo netypickým, je štvrtý grófsky erb so srdcovým štítkom Troyerovcov (1696).

V druhom a treťom čiernom poli sa nachádza zlaté srdce s majuskulnými iniciálami FLS. Rovnaké srdce je umiestnené aj v pravom klenote erbu, kde je položené na otvorenom čiernom orlím krídlom.

V mladšom období sa s motívom srdca pomerne často stretávame v šľachtickej, ale aj v komunálnej heraldike. Srdce prestrelené trojicou šípmi bolo na pečati Dolnej Strehovej a rodu Sási, spišská obec Holumnica mala vo svojej pečati srdce, z ktorého vyrastá ľalia (čisté srdce). Zo srdca mohli vyrastať aj iné druhy kvetín (Miezgovce, Nemecká, Nižná), kombináciou oboch motívov je napríklad srdce prestrelené dvojicou šípmi, z ktorého zároveň vyrastajú ľalie v obecnej pečati Neniniec; jeden šíp v prípade obce Radatice. Srdce preniklo aj do uhorskej teritoriálnej symboliky. Obrnené

rameno s mečom, na ktorom je napichnutá medvedia hlava a srdce v modrom poli, je jedným z pôvodných stredovekých symbolov Sikulov, ktorí na východe krajiny plnili v pohraničí podobné strážne funkcie ako českí Chodovia a svoje privilégia si zachovali až do konca feudalizmu.

V 16. storočí sa do sikulskej symboliky dostala aj kráľovská koruna napichnutá na meči a nebeské telesá.¹⁶ Jednoduchšia verzia tohto pôvodne stredovekého erbu, kde je na meči napichnuté len srdce, bola historickým erbom stolice Háromszék (dnes v Rumunsku).

Horiace srdce, niekedy aj s trňovou korunou a krížom (horiace srdce Ježišovo), bolo symbolom zapálenej viery, utrpenie podčiarkovalo srdce s klincami. Svoje miesto malo najmä v novovekej katolíckej ikonografii. Stretávame sa s ním však aj v uhorskej heraldike 17. až 19. storočia. Najčastejšie srdce drží obrnené rameno (rod Zankoni, 1714). Poznáme však aj kuriózný prípad, keď v štíte (zrejme) požíra korunovaný zelený drak horiace srdce podané mu obrneným ramenom a všetko dovršuje klenot, kde sa stretávame s obrneným ramenom s horiacim srdcom napichnutým na šablú (Petrovics, 1823). V neskoršom období bolo horiace srdce obľúbené v erboch uhorských cirkevných hierarchov,

¹⁵ Radocsay 1966, 78-79.

¹⁶ K sikulskej symbolike – Hoppál 2001, 62-63.



8. Armales Mikuláša z Gary (Gorje) – detail s motívom Dračieho rádu (v strede doľu) 1418. MV SR – SNA Bratislava

napríklad aj uhorského primasa Jána Scitovszkého. Osobitným prípadom erbu s motívom srdca je erb doktora Martina Luthera, v ktorom sa nachádza ruža preložená srdcom a krížom.

zvieracie motívy a krv Ďalšou, počtom výraznou heraldickou skupinou, kde sa od stredoveku pomerne často stretávame so zobrazením krvi, sú zvieracie motívy. Súvisia s fenoménom lovu a sokoliarstva, ktorý bol od stredoveku vo forme organizovaných poľovačiek súčasťou dvorskej kultúry a aktivitou vyhradenou, okrem výnimiek, privilegovaným vrstvám feudálnej spoločnosti. Zvieratá v erboch často reprezentujú len ich časti – hlava, noha, pazúra, parožie, chobot, krídlo či polovica zvieratá, pričom rezná plocha môže byť zobrazená ako krvavá. Rozvinutejšia vrstva symboliky zobrazuje aj zásah časti zvieratá zbraňou. Časti zvieratá môžu byť zasiahnuté šípom alebo napichnuté na bodnej alebo na čepeli sečnej zbrane, v neskoršom období zasiahnuté aj strelnou zbraňou. V 14. storočí bola symbolom spišských kopijníkov podľa ich pečate medvedia hlava prepichnutá kopijou umiestnená ako klenot na prilbe.¹⁷ V miniatúre armálnej listiny Žigmunda Luxemburského vydané v Kostnici pre Farkasovcov je v štíte aj v klenote vlk s ružami v labe umiestnený v prútenej pletenej

ohrade, ktorý má krk prestrelený šípom. **obr. 7**

Vlk má na krku nasadenú kráľovskú korunu (1417, **kat. C2**). Iným pekným príkladom zo stredoveku môže byť armálna listina Vladislava II. Jagelovského pre rod Sárközyovcov (1510), kde je v hornom poli štítu zobrazený vyskakujúci vlk, ktorý sa snaží vytrhnúť si z krvácajúceho hrdla šíp. Rovnaký vlk je vyobrazený aj v klenote.¹⁸ Z desiatok týchto figúr môžeme spomenúť orlicu so šípom v hrudi v erbe Iľesháziovcov, medveďa s prestreleným krkom v erbe známeho šľachtického rodu Nedeckých z Nededze, zajaca s hrdlom prestreleným šípom v erbe Jezernických a Tarnócirovcov či dva jelene s prestrelenými krkmi (Siesz, 1708). V rozvinutej podobe môže byť zobrazený poľovnícky motív spolu s loviacim poľovníkom. V miniatúre armálnej listiny pre turčiansky šľachtický rod Jesenských z Horného Jasena medveďa bodajú kopijou ruky vyrastajúce z oblaku v hornom rohu štítu. V stredovekej armálnej listine pre dolnojasenských Jesenských lovec zabíja daniela sekerou. V mladšom erbe rodu Takáčovcov (1636) zasiahol do krku holubicu šípom uhorský vojak ozbrojený lukom. Holubica so šípom v krvácajúcom krku je aj v klenote erbu. Najrozvinutejším príkladom je mladší variant rodového erbu Rajčániovcov, známeho šľachtického

¹⁷ Žitňák 2007, 99-103.

¹⁸ Series nobilium 2004, 351-353.

rodu pochádzajúceho z Nitrianskej stolice. Jeden z jeho príslušníkov, komorský úradník a archivár Adam Rajčáni, patril medzi známych a vyhľadávaných vylepšovateľov genealógií a stredovekých počiatkov významných uhorských magnátskych rodov. Pracoval napríklad aj pre grófsky rod Erdődyovcov, ktorým vylepšoval nevýrazné stredoveké dejiny rodu. Adam Rajčáni sfaľšoval aj najstaršie dejiny vlastného rodu, ktorý sa v 30. rokoch 18. storočia snažil dať do súvislosti s vymysleným stotníkom Korusom, ktorý mal podľa legendy zachrániť uhorského kráľa Štefana II. pred medvedom. Túto legendu „vložit“ Adam Rajčáni aj do novotvaru ním vytvoreného naratívneho rodového erbu.¹⁹ V štíte ležiaceho kráľa bráni pred útokom stojaceho medveda husár (stotník) s mečom. V klenote je vyobrazený spomínaný husár, ktorý má na meči napichnutú ostentatívne vystavenú krvácajúcu odťatú medvediu hlavu. Poznáme aj variant falza bez figúry kráľa, kde vojak zabíja medveda mečom.

Osobitným príkladom je symbolika Dračieho rádu, pri vzniku ktorého stál cisár a uhorský kráľ Žigmund Luxemburský.²⁰ **obr. 8** Po cisárovej smrti síce rád formálne zanikol, ale jeho symbolika sa už z uhorskej heraldiky nikdy nevytratila. Rádovou insígniou bol drak s chvostom obtočeným okolo krku, ktorý mal chrbát rozseknutý do tvaru krvácajúceho kríža. Drak zvyčajne nebol erbovou figúrou, ale obťažal štít obdarovaného šľachtica. Takto ho používal napríklad šľachtický rod Balašovcov alebo Károlyiovci. V ojedinelých mladších príkladoch sa drak stal regulérnou štítovou figúrou. Je napríklad jednou z figúr

erbu stolice Hajdú. Drak je v tomto prípade zlatý a krvavá rana je zobrazená ako červený kríž na jeho boku.

Zriedkakedy sa môžeme stretnúť aj s odťatými ľudskými končatinami či hlavou. V cechovej heraldike napríklad tri rezmi spojené odťaté odeté a obuté ľudské nohy boli tradičným symbolom obuvníkov. Ako kuriozita zrejme zostane erb istého uhorského ránhojiča obsahujúci drevený tlčik a mužský pohlavný úd. Zo zahraničného materiálu poznáme aj ďalšie početné zaujímavé spracovania tejto látky. Za všetky môžeme na tomto mieste spomenúť štiepený erb českého rodu Otto von Ottilienfeld z roku 1732, kde je v pravom striebornom poli umiestnených spolu 6 sídc v štyroch radoch (1:2:2:1). Iným veľmi zaujímavým prípadom je hromadné povyšovanie vysokoškolských študentov, ktorí sa zúčastnili obrany Prahy proti Švédovi v roku 1648 a viacerí z nich pri nej aj padli alebo boli ranení, do šľachtického stavu.²¹ V jednom z erbov, ktorý v roku 1652 získal Mikuláš Merz von Pickenhalt, je v prvom a štvrtom striebornom poli na pamiatku tejto udalosti, spomínanej aj v narácii armálnej listiny, zobrazený veľký kameň potriesnený krvou.

Aj keď z textu vyplýva, že nie všetko červené je v heraldike krv, z výpočtu typov heraldických figúr je zrejme, že skúmané motívy sa v nej pevne udomácnili už veľmi dávno a svoje pomyselné pozície si až doposiaľ bránia – až do poslednej kvapky krvi.

9. Erbová listina pre Michala literáta de Pekerszerdahely 1560. MV SR – SNA Bratislava (kat. C4)

¹⁹ Keresteš 2010, 196-198.

²⁰ Lóvei 2006, 251-262.

²¹ Fiala & Hrdlička & Županič 1997, XVII-XXII, 233-307, 472.





Výskyt a významy motívu krvi a z nej odvodených obrazov v umení a vizuálnej kultúre difúzne nachádzame v mnohých tendenciách a štyloch euro-amerického a východoeurópskeho umenia 20. storočia. Sú neoddeliteľne spojené s reprezentáciou tela a telesnosti, odzrkadľujú vnímanie reality a rôzne nástroje jej zobrazovania, približovania, pripomínania či naopak odcudzovania sa jej a unikania z nej. Telo možno pre umenie 20. storočia považovať za rovnako dôležitý pojem ako bol pojem Boha pre stredovek, prírody pre renesanciu a spoločnosti pre umenie 19. storočia.

Umeleckohistorická reflexia priniesla v 20. storočí množstvo navzájom protichodných teoretických koncepcií. Charakteristickou črtou sa stalo neustále filozofické a psychologické definovanie subjektu a jeho vzťahu k sebe samému. Umenie prijalo identitu a „inakosť“ tvorby dovtedy okrajových skupín, ktoré boli v kultúrnej reprezentácii dlho opomínané. Zadnými dverami tak vstúpili do jeho kontextu témy rodovej diskriminácie, homosexuality, rasizmu, kolonializmu a špecifická tvorba duševne chorých či autodidaktov.

Na pochopenie vzťahu tzv. západnej kultúry k obrazu v 20. storočí, ako aj k námetovým a mediálnym zdrojom reprezentácie krvi vo výtvarnom umení, je najskôr potrebné vziať do úvahy širší kontext zmien, ktoré určovali dynamiku sveta moderného človeka. Paradigmatická zmena v kultúrnych hodnotách a vzťahu človeka k spoločnosti, krajine a k individualite, sprevádzala priemyselnú revolúciu v 19. storočí, romantizmus priniesol nový typus heroického umelca aj protagonistu výtvarného diela a na viacerých úrovniach sa radikálne prekódoval vzťah človeka k náboženstvu a k cirkvi. Na pozadí smerovania od sakrálneho k profánnemu a nových predstáv o morálke sa na prelome storočí

zrodila psychoanalýza Sigmunda Freuda, ktorá sa stala jedným z najdôležitejších myšlienkových impulzov modernej doby a jej kultúry, v raných avantgardách, najmä

v surrealizme, ale aj v neoavantgarde a všetkých formách body-artu. Pre avantgardnú estetiku spojenú s telom bola dôležitá aj inšpirácia pochádzajúca ešte z dávnejšieho obdobia, ktoré znovu objavovalo najmä prostredie francúzskeho surrealizmu (napríklad filmy Louisa Buñuela) – Markíz de Sade – ako ďalšiu základňu pre radikálne vystúpenie proti establishmentu štátnej a náboženskej morálky. Podľa Michela Foucaulta „po Sadovi a Goyovi a počínajce nimi je ne-rozum pro moderní svět rozhodujícím prvkem každého díla: totiž tím, co je v každém díle vražedné a zároveň nutkavé“.¹ (Na motívy literárnej predlohy Markíza de Sade Pier Paolo Pasolini nakrútil v roku 1975 film *Salò alebo 120 dní Sodomy*, ktorý prepojal s úvahou o fašizme vo fiktívnej republike Salò, ktorej moc chápal „ako symbol moci pretvárajúcej jednotlivcov na veci.“²)

cesty k modernej krvi Obdobie fin-de-siècle je predstupňom novej predstavy umenia, ktoré nepotrebuje mravné ciele (Charles Baudelaire). Zavrhnutie buržoáznej morálky späť s tradičnou konjunkťou náboženstva a kultúry vnieslo do umenia možnosť nanovo zaoberať sa aj tým, čo je nízke, amorálne, škaredé či morbidné. Práve v symbolizme, integrujúcom hybridné obrazy mytologických scén, šílených predstáv a biblických príbehov, sa manifestoval meniaci sa vzťah umenia k realite, jeho stávanie sa iným, priamejším kultúrnym a politickým nástrojom – kritickým hlasom spoločnosti. Krvavú scénu tancujúcej Salome poňal Gustave Moreau (1874 – 1876) ako krásnu predstavu, v ktorej stáť hlavu Jána Krstiteľa zobrazil bez znakov brutality a krvi. Krv je naznačená len symbolicky ako farba obklopujúca Salome, stelesňujúcu rodiacu sa predstavu symbolistickej (neskôr surrealistickej) „femme fatale“. Obraz *Stratené panenstvo* (1891) od Paula Gaugina

I. Peter Matejka: *Zabitá holubica* 1941. SNG Bratislava (kat. E6)

¹ Foucault 1994, 204.

² Brighelli 2003, 228.

pracuje so znakovosťou červenej farby a krvi ako životnej energie, ktorou je naplnená celá krajina. Objavuje sa znovu prehodený motív „danse macabre“, napríklad v malbe Féliciena Ropsa *Smrť na bále* (1865 – 1875). Kresťanské námety sa skloňujú v nových interpretáciách – v malbách Jamesa Ensora *Vstup Krista do Bruselu* (1888 – 1889) a *Vyhnanie padlých anjelov* (1889) sa uplatnila dramatická vírivá kompozícia, expresívny rukopis a dominantná červená farba (krvi). Paul Vogt nachádza v mužovom svete Ensorových masiek a fantómov obnaženie, „odcudzenia človeka a sveta, skepticizmus voči dôveryhodnosti viditeľného, teda problémy, s ktorými sa bude vyrovnávať celé nasledujúce storočie“.³

Expresionizmus v širšom chápaní ako výtvarný názor zásadne zasiahol nielen do dejín štýlov výtvarného umenia, no nastolil aj širšiu debatu o vizualite a nástrojoch vyjadrovania. Podľa Paula Vogta u predchodcov expresionizmu Edvarda Muncha, Jamesa Ensora či Vincenta van Gogha nebola dôležitá ani tak kríza mentálne narušeného umelca, o ktorej písala dobová kritika, ale skôr jasný náznak začiatku

„smeru ukazujúceho dovnútra“, do sfér ľudského vyjadrenia ako protikladného sveta k viditeľnej skutočnosti.⁴ Krv a červená

2. Cyprián Majerník: *Na pastve* 1932. Muzeum umění Olomouc



farba (krvi) sa objavujú v ich farebných kompozíciách ako materiál zlá, zlovestná, prinášajúca smrť; no zároveň aj ako symbol životodarnej tekutiny, dionýzovskej erotiky a mystickej záhady života. Umelci nemeckého expresionizmu siahali k tradícii tzv. „gotických“ prvkov nemeckého umenia (čo sa prejavilo aj oživením grafickej techniky drevorezu v 1. polovici 20. storočia) a k archaickej poetike mýtov a zdrojom primitívneho ako opozícii voči sofistikovanému a akademickému.⁵ V cykle *Život Krista* (1912) zachytil Emil Nolde tradičný kresťanský námet v jednoduchých frontálnych kompozíciách s brutálne skratkovitými figúrami. Výjav Ukrižovania (1912) akoby sa odohrával v priestore, ktorý je celý ponorený v krv. Červená farba umocňovala zdôraznenú emocionálnu silu protikladných pocitov ako napríklad radosti (*Tanec Maxa Pechsteina* z roku 1910) a utrpenia (*Samovražda Georga Grosza* z roku 1916).

moderná slovenská krv Medzivojnové umenie na Slovensku sa vyvíjalo najmä v línii neskorého symbolizmu a expresionizmu i rôznych štýlových inšpirácií z európskych tendencií. Vo veľkej miere reflektovalo témy násilia, bolesti a smrti v priamej reakcii na politické udalosti 20. storočia. Okrem vojnových scén (Ladislav Čemický, Ferdinand a Vincent Hložník), **kat. E7 – E9** obrazov utečencov a ranených (Cyprián Majerník **obr. 2**), umierania a zúfalstva (Koloman Sokol) sa do ikonografie vracajú nadčasové obrazy z dejín kresťanského umenia ako Ukrižovanie, Pieta, Kristove podobienstvá, hlava Jána Krstiteľa. Téma hrôzy nachádzala vyznenie aj v obrazoch z antickej mytológie, osobitým spôsobom v expresívnej malbe Eugena Nevana Medúza. **kat. E5** Symbolická farba krvi sa stala emblematickou pre malbu Vincenta Hložníka a jeho vojnové scény sa práve touto črtou odlišujú od štýlu neskorého Picassa, ktorého tvorba mala značný vplyv aj v slovenskom prostredí. Krv a obeť nevinných prevedenú do protifašistickej symboliky zobrazil Peter Matejka ako zabitú holubicu (mieru), parafrázujúcu nizozemské poľovnícke zátišia. **kat. E6, obr. 1** Zážitok z prvej svetovej vojny determinoval aj malbu predstaviteľa košickej moderny Antona Jasuscha. Vyústila u neho do „dekadentnej alegórie o nemožnosti vzdorovania vopred určenému životnému údely človeka, jeho ... existenciálnej absurdity“.⁶ Zobrazenie násilia a krvi v realistickej surovosti bez symboliky archetypálnych ikonografických odkazov, ale naopak kódovaná skutočnou udalosťou, našlo výraz v olejomalbe Jána Mudrocha *Zavraždený básnik*. **kat. E1** Drastický realizmus sa prejavil v krvavej intímnej scéne vraždy v gvaši Milenci na periférii (1935) Cypriána Majerníka. **kat. D2** Pripomeňme, že

³ Vogt 1980, 18.

⁴ Ibidem, 19.

⁵ Ibidem, 18.

⁶ Abelovský – Bajcurová 1997, 179.

podnety fotografie ako média, jej kompozičné rozbitie tradičného figuratívneho rámca, ako aj vizuálnej podoby jej „priamych“ informácií, mali na modernú maľbu zásadný vplyv. Osobitú kapitolu vizuálnej kategórie krvi tvorí reportážna fotografia (Tibor Borský, 1968), ktorej predobrazom sú vojnové kreslené reportáže frontových maliarov, na Slovensku napríklad aj v podaní Ladislava Mednýanského z prvej svetovej vojny; **obr. 3** iným spôsobom kresby Jozefa Fedoru z koncentračného tábora koncom 40. rokov.

obraz – telo – krv Motív a reprezentáciu krvi v 20. storočí sledujeme ako príbeh oscilácie medzi existenciálnym tlakom a – naopak – znečitlivením. Telo umelca a telo ako také vo svojej smrteľnosti, konečnosti mohlo zastupovať širší kontext spoločenských významov najmä v období po vojne a holokauste. Krv sa objavuje v spojitosti s ikonografickými systémami dejín umenia, ale o to viac ako výostný znak utrpenia, bolesti a verifikácie života a prítomného tela alebo jeho stopy. Umelecké dielo, spolu s reklamou, komiksom, filmom a celým spektrom žánrov pop-kultúry, sa stáva projekčnou plochou toho, čo je na telesnej existencii jednotlivca zlé, odmietnuté, nechutné, neprijateľné.

V umení performancie a body-artu sa okrem zacielenia na prítomnosť a silu zážitku kladie dôraz aj na dokumentáciu umeleckého činu. Fotografie a reliкty akcií sa tak stali akými „turínskym plátnom“ súčasného umenia, reliкviou, odtlačkom, stopou, indexom toho, čo sa udialo. Ako také sú uctievané a zaznamenávané v systéme muzealizácie kultúry ako dôležité znaky jej významu a myšlienok, historických momentov. To úzko súvisí so systémom hodnôt spoločnosti, vyznávajúceho čoraz viac individualizmus, tvorivosť a originalitu jednotlivca, interpretovaných niekedy pojmami ako „narcistická spoločnosť“ a „kult tela“.⁷ Najznámejší predstaviteľ abstraktného expresionizmu Jackson Pollock sa považuje v americkom umeleckom svete za jednu z anticipujúcich postáv pre umenie body-artu a performancie. Pollock, ovplyvnený aj Jungovou psychanalýzou zdôrazňujúcou kolektívne nevedomie, používal maľbu ako telesný akt, farbu nechával striekať na plátno spôsobom striekania a stekania krvi. V Európe sa paralelne rozvíjali tendencie gestickej abstrakcie a informelu, „inéno umenia“, v ktorom umelci dovedli existencialistické chápanie diela ako vlastného tela do krajnosti – toto obrazové či objektové „telo“ prijíma zraňovanie, drásanie a metaforicky bolestivé prenikanie vrstvami do svojho vnútra. Michel Tapié roku 1953 deklaroval vo svojom manifeste, že v nových podmienkach sveta skolabovaných istôt ide o „vytvorenie diela, s témou alebo bez témy, pred ktorým – či je to agresivita, banalita alebo púhy fyzický kontakt – človek postupne vníma, že jeho zvyčajné uchopenie situácie sa stráca. Je ... pozvaný vstúpiť buď do extázy alebo šialenstva...“⁸ V radikálnom hľadaní novej autonómie autorského subjektu a autenticity umeleckého diela sa umelci ako



3. Ladislav Mednýanský:
Vojaci v skalách
1914 – 1918
SNG Bratislava

Jean Dubuffet, Wols, Jean Fautrier, Henri Michaux či Antoni Tàpies opierali o filozofické názory napríklad Alberta Camusa, Jean-Paula Sartra, Samuela Becketta, ale

aj Maurica Merleau-Pontyho. Z hľadiska sledovanej témy je zaujímavá česká štruktúrálna abstrakcia, český informel, ktorý aj v nadväznosti na materiálovosť českej verzie sur-realizmu priniesol kaľkovské témy premien a clony reality, cez ktorú sa človek len veľmi ťažko „presekáva“ (Mikuláš Medek, **obr. 4** Jan Koblása, Antonín Tomalík, Vladimír Boudník). Podľa Mahuleny Nešlehovej sa „autenticnosť umenia“ merala „autenticnosťou existencie“ človeka a dopad tejto požiadavky sa prejavil v „novom“ zhodnocovaní netradičných materiálov (handier, plechov, drôtov, piesku, povrazov, drier atď.), techník, ktoré odkazovali k primárnym skúsenostiam človeka (škrabanie, odtlačovanie, rytie, prepaľovanie, drásanie, presekávanie, zbíjanie atď.), ktorými boli deštruované a ďalej spracovávané surové materiálové štruktúry.⁹ Potlačenou farebnosťou a beztvarosťou či deformáciou figúry sa informel síce odlíšil od socialistického realizmu 50. rokov, ale okrem sivohnedých a zemitých tónov sa v „emotívne naliehavých a brutálne deštruovaných“¹⁰ objektoch predsa len nápadne objavuje červená farba krvi. Informel mal svoje lyrickejšie vyznenie aj na Slovensku v dielach Mariána Čunderlíka, Jaroslava Kočiša, Dagmar Kočišovej **obr. 5**, Miry Haberernovej, Miloša Urbáška, Jozefa Jankoviča a ďalších predstaviteľov okruhu Bratislavských konfrontácií. Viacerí z nich tvorili medzi geometrickou a štruktúrálnou abstrakciou,

⁷ Pozri bližšie Lash 2001.

⁸ Stiles & Selz 1996, 44 (M. Tapié).

⁹ Nešlehová 1991, 13–14.

¹⁰ Ibidem.



4. Mikuláš Medek:
Košícký cyklus. 1963
Dvorská & Sec Contemporary
Praha

5. Dagmar Kočíšová: Situácia III.
z cyklu Vzrušenie. 1964.
SNG Bratislava (kat. D11)

niektorí sa obrátili k refiguratívne-
prístupu s dôrazom
na veľký detail, telo a jeho
fragmenty. V „novej autenti-
cite“ a spontánnosti vznikli aj
diela Jaroslava Kočíša



či Jozefa Jankoviča, ktoré naplno využili symboliku materiál-
nosti diela ako tela a červenej farby ako jeho symbolické
krvi. kat. D10 & D12

Pre zárodok „polymúzického umenia“ (Ľubor Kára)
60. rokov 20. storočia bolo zásadné, že „Konfrontácie
vykročili nielen z domácej tradície, figuratívnej a etno-
centrickej, ale aj z definície zobrazujúceho umenia,
sputnaného dualizmom subjektu a objektu“.¹¹ Tieto slová
Radislava Matuščíka súznejú s vyjadrením Amelie Jonesovej
o neskoršom hľadaní autentického v body-arte. Umenie per-
formancie konštituovalo postmodernizmus práve porušením
„karteziánskeho subjektu modernizmu tým, že rozvrátilo
predpoklad modernizmu, že z formálnej štruktúry diela sa-
motného vyplývajú pevné významy“.¹² Tento presun ťažiska
od karteziánskeho k fenomenologickému telu bol pre vývin
umenia 20. storočia zásadný. Špecifickú rolu v ňom hral
aj vplyv východných filozofických systémov, hlásajúcich
jednotu tela a duše, napríklad budhizmus.

„pop & funk blood“ Reakcie umelcov na abstraktné
umenie a celkovú zmenu spoločenskej atmosféry koncom
50. rokov priniesli formálne a ideové prístupy, ktoré sa na
jednej strane snažili o oslobodenie zo slepej uličky psycholo-

¹¹ Matuščík 1991, nepag.

¹² Jones 1998, 21.



6. Andy Warhol: Electric Chair
(zo série Disasters, 1967)
Bildarchiv Preussischer
Kulturbesitz Berlin

gizovania artefaktu a osobnosti umelca, na druhej strane ťažili zo sily prítomnosti a aktuálnosti, ktorú sprostredkovávala fotografia a rozšírenie pôsobenia médií.

Návrat k duchampovskému gestu privlastňovania objektov každodennej spotreby a ich prekódovanie do špecifických pravidiel umeleckého kontextu roztvoril nožnice možností používania banálneho, obyčajného a gýčového, teda prepisovanie „reálneho“ do estetického. Gýč svojou kvalitou naliehavej prítomnosti, ktorú nemožno prehliadnuť, pretože sa vedome snaží o roztrhnutie väzby k dejinám umenia o zbúranie estetických noriem minulosti, umožnil umelcom pracovať so širokým spektrom obrazov vizuálnej kultúry. Za kanonické diela sú v tomto ohľade považované Biele horiace auto (1963) či Levandulové nešťastie (1963) a ďalšie z cyklu Smrť v Amerike (1962 – 1968) Andyho Warhola.

obr. 6 Technikou seriálnej repetície a živej meniacej sa farebnosti poukázali na otázky smrti, smrteľnosti, ale aj morálky mediálne fungujúcej spoločnosti, umožňujúcej pokojné prijímanie otrasných obrazov na úrovni krásneho umenia a pop-kultúry (filmy, fotografie, komiksy, bulvár, reklama). Kalifornská skupina umelcov tzv. funk-artu, do ktorej patrili napríklad Bruce Conner, Edward Kienholz či Lucas Samaras, obnažovala vo svojej tvorbe odvrátenú tvár kultúry. Connerovo dielo Čierna georgína z roku 1959, v ktorom autor

použil príbeh vraždy mladej herečky a ilustroval ho zmesou asamblážovaných erotických a S/M predmetov (pančuchy, čipky, flitre, pierka), odhalovalo fetišizmus mediálnej kultúry, ktorá žije zo senzácií.

skutočná krv! V druhej polovici 20. storočia zohralo telo podstatnú rolu aj v rozšírení samotného pojmu umenia o aktivity, ktoré stáli buď na pomedzí mýtických obradov minulosti a návratu k esenciálnym antropologickým konštantám „bezčasia“ a sviatku rituálov, alebo sa zamerali na uzavreté skúmanie vlastného tela a testovanie jeho výdrže, vlastnej psychickej sily a publika. Krv, prítomná ako metafora alebo ako reálna telesná tekutina zvierat či samotného autora/autorky, sa stala neoddeliteľnou súčasťou umenia performancie a najmä body-artu.

Rituálne happeningy Hermanna Nitscha v rámci jeho „Orgien Mysterien Theater“ boli v Európe od konca 50. rokov ojedinelým výrazom uvoľnenia libidózneho energie v činnosti s mŕtvymi zvieratami a kontakte nahých ľudských tiel s ich mäsom a krvou v premyslenej orchestrácii, ktorá sa blížila liturgickému usporiadaniu. Nitschova fascinácia krvou pretrvala počas celej jeho tvorby v špecifickom variante expresívneho maliarstva. **obr. 7** Genius loci konzervatívnej Viedne, kolisky psychoanalýzy a viedenskej secesie, bolo kontrastným prostredím pre pôsobenie skupiny umelcov Viedenského akcionizmu, ktorí skúmanie vlastnej „fyzis“ ako matérie umenia zacičili do vnútra autorského subjektu.



7. Hermann Nitsch:
Schüttbild. 1962
Lentos Kunstmuseum
Linz

Viedenský akcionizmus tak možno vnímať ako pendant k najradikálnejšej podobe amerického abstraktného expresionizmu. Práve tu dosiahol skúmanie osobnosti

účinkujúceho autora-performera a jeho krajné vyviazanie sa z konvencií umeleckého diela a jeho diváka uzatvorením kruhu na umelca a jeho tvorivý či deštruktívny čin dlhodobé maximum. Otto Mühl, umelec z okruhu Viedenského akcionizmu k svojej ambivalentnej performancii Premena s džemom (1965), v ktorej použil svoju tvár a jedlo na evo-káciu martyrskej krvi, napísal: „Zmes a kombinácie sa vytvárajú podľa snovej metódy. ... Udalosti sa vyvinú, materiály preniknú realitou, všeobecné hodnoty viac nemajú zmysel, džem sa stane krvou, všetko sa stane symbolom celkom inej udalosti.“¹³ Mühl neskôr uviedol, že „viedenský akcionizmus bol jeho osobnou odpoveďou na skúsenosť fašizmu“ – celkovo tento fenomén nemožno chápať izolovane od postfašistickej situácie Rakúska po 2. svetovej vojne.¹⁴ Na americkej pôde sa rituálne body-artové performance rozvinuli v istej opozícii na performanciu ako akciu, spojenú ešte s matériou maľby a objektu. Carolee Schneemann posunula svoje vyjadrovanie z východiska expandovanej maľby smerom k performancii k čisto telesnému výkonu v proto-feministickej Radosť z mäsa (1964). Podľa autorkiných slov mala byť „hnacou silou ... k extatickému, posunom a obratom medzi nežnosťou, divokosťou, presnosťou, zákazom: kvalitami, ktoré mohli byť zároveň zmyselné, komické, radostné, odpudzujúce, ... a erotickým rituálom: excesívnou oslavou mäsa/tela.“¹⁵ V skupinovom obraze mali

všetci aktéri telá potreté krvou zo surového mäsa a zvíjajúce sa prepletené telá sa dotýkali surových rýb a kurčiat.¹⁶ Objavovanie tela, ženského tela zvlášť, sa nezaobišlo bez takých demoštratívnych a do veľkej miery autoterapeutických výstupov ako Schneemannovej „Blood Work Diary“ (1972) – časozberné procesuálne dielo tvorené zachytávaním menštruačnej krvi autorky na látku. Medzi najznámejšie „maskulínne“ body-artové vystúpenia patria „pieces“ amerického umelca Chrisa Burdena zo 70. rokov; svoje telo používal ako laboratórium pre testovanie seba samého, mocenských vzťahov v umeleckom svete a v americkej spoločnosti, ale aj na preverovanie obrazov a významov, dôležitých pre americkú kultúru. Burden fotograficky zdokumentoval akciu Pribitý (1974) zaznamenal takto: „V malej garáži na Speedway Avenue som sa postavil na zadný nárazník Volkswagenu, položil sa na chrbát a ruky som natiahal na strechu. Dlane mi klineciami pribili k streche auta. Dvere garáže sa otvorili a auto bolo napoly vytlačené na ulicu. Motor dve minúty bežal na plný plyn a reval za mňa. Po dvoch minútach bol vypnutý a auto bolo zatlačené späť do garáže. Dvere sa zavreli.“¹⁷ Burdenovo masochistické ukrižovanie na kapote módného auta Volkswagen Beetle patrí medzi ikonické diela 20. storočia aj vďaka referenciám na pašiovú ikonografiu a jej spojenie s americkým kultom automobilizmu. Vito Acconci, skúmajúci aj trans-genderové možnosti performujúceho tela, vo svojich narcistických akciách tematizoval telesné bytie subjektu a v performancii zašiel až za hranicu auto-kanibalského skúmania bolesti: V Obchodných značkách (1970) sa čo najsilnejšie pohryzol do nohy a ranu s krvnou podliatinou fotograficky zdokumentoval.

politická krv Zdenka Badovinac v katalógu legendárnej výstavy Body and the East napísala, že „performatívna prax vo východo- a západoeurópskom umení nevykazovala nijaké ... podstatné rozdiely, skôr išlo o kontext: Na Východe, kde „bolo všadeprítomné sledovanie políciou a cenzúra, museli byť ľudia veľmi opatrní na svoje verejné správanie a komunikáciu.“¹⁸

Kapela Aktual vznikla v roku 1967 v Prahe ako združenie tzv. deštruovanej hudby, bola postavená na poetike vzbury proti normám, príznačnej pre koniec 60. rokov. Hluk sirén, pískanie zosilovača, zvuky sudov, sekier, kusov železa a zničených hudobných nástrojov a o vrieskanie textov Milana Knížáka, boli „směsicí humoru, parodií, výkřiků, hesel a smrtelně vážně míněných snů a tužeb“.¹⁹

¹³ Vergine 2000, 165 (O. Mühl).

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Schimmel 1998, 270 (K. Stiles).

¹⁶ Dempseyová 2002, 222.

¹⁷ Výtvarné umění, 1995, 1-2, 79-82 (S. Muchnic).

¹⁸ Badovinac 1998, 16.

¹⁹ Knížák 2003, 10.

V pesničke Pomaluj si tělo Knížák spieval: „natři si tělo rudou krví | a začni strašně rvát | zabil jsem tělo zabiju i duši | chci jako oheň plát“, v texte skladby Mesiáš a bolševik kričal: „přide mesiáš | mesiáš náš | mesiáš bolševik | Kristus natřenej na rudo...“. Formácia Aktual bola niečím na pomedzí hudby, poézie, performance a body-artu a zároveň bola svojím „dekultivovaným“ štýlom aj politickým protestom voči vtedajšiemu režimu. Metafory červenej farby, krvi, znakov písaných červenou farbou, celková telesnosť a živelnosť, odvolávky na kresťanskú tradíciu, cirkevné rituály spolu s pripomínaním komunistickej znakovosti možno považovať za špecificky vlastné body-artu v krajinách východného bloku – hoci inde iba málokedy v takto expresívnej a priamej podobe. Symbolickú červenú farbu asociovanú s krvou a znaky komunistickej ideológie poškvrnenej stalinskými zločinmi rozpracoval maďarský umelec Sándor Pinczehelyi začiatkom 70. rokov vo svojej sérii Kosák a kladivo (1973). **kat. F9** Jeho prístup kombinuje pop-artovú prácu so simulakrom a konceptuálne stratégie hry so seriálnosťou. Fotografický obraz autorovej vlastnej tváre tu ironicky plní účel potvrdenia „pravosti“, keď zároveň degraduje obsah beztak vyprázdnených symbolov politiky a dejín socializmu. V klauzúre neoficiálnych priestorov umenia východnej Európy bolo dôležitým prvkom jednej z línii akcie a konceptu spoľahnúť sa na vlastné telo. S telom expresívne rozotierajúcim farbu, ktorá evokuje krv, pracoval v akčno-fotografických sériách, využívajúcich záblesky svetla a oheň maďarský umelec Tibor Hajas (Mäsová maľba, 1978), testujúci vo svojom programe „sexepíl smrti“. Podľa Edit Andrásovej malo pre neho vlastné telo význam ako „jediné naozaj dôveryhodné médium“.²⁰ Najvýraznejší predstaviteľ českého body-artu 70. rokov Petr Štembera tvoril v skupine s Karlom Milerom a Janom Mlčochom. **kat. D25** V aktivitách týchto umelcov sa odrážala snaha o pochopenie vlastného života v dobovej atmosfére normalizácie, pričom ju premietala do pokusov o situácie vystupňované k „nenormálnosti“. Performeri reagovali na politické okolnosti obdobia normalizácie v socializme bez vnútorného zmyslu v systéme „post-totalitného“ štátu (Václav Havel), ktorý sa umelo udržoval pri živote po vyprázdnení svojich ideologických základov. Prelínanie rôznych duchovných prúdov je vôbec typické pre toto obdobie vo východnej Európe. Okrem používania tradičných symbolov z kresťanstva autori siahajú k gréckej mytológii aj k východným náukám a zenbuddhizmu popularizovanému napríklad aj Johnom Cageom a americkou neo-avantgardou. Jedným z prvých verejných vystúpení Petra Štemberu bol Narcis 1 (1974), kde performer urobil rituál sebaipriatia: „Po chvíli pozorování svého portrétu (fotografie) na improvizovaném „oltári“, ozářeném svíčkami, mi asistent injekční stříkačkou odebral krev z žíly. Tu jsem pak smířil se svou močí, vlasy a nehty, které jsem si odstříhl, a směš pak, opět hledě na „oltář“, vypil.“²¹

obr. 8 Ako sám neskôr povedal: „Nebýt obłudné atmosféry 70. let, nevzniklo by téměř nic z akčního umění, určitě ne v té podobě, jak bylo zrealizováno.“²² Slovinský umelec Jože Slak-Doka vo svojej performancii To moju krv prelievate (1979) doslovne interpretoval rovnomenú báseň. Rezaním sa žiletkou do zápästia, „vytláčal krv a kvapkal („maľoval“) ňou na biele plátno rozprestreté na podlahe galérie. Plátno bolo potom posypané zeminou a zdvihnuté za sprievodu hymnickej hudby“.²³ Srбка Marina Abramović je jednou z protagonistiek politického ženského tela. Vo svojej tvorbe mnohokrát použila metaforické alebo realistické pôsobenie prvkov krvi. V rituálnej flagelantskej performancii Thomasove pery (1975) si vyryla žiletkou na brucho päťcipu hviezdu ako stigmú, položila na ňu ľadový krucifix a zbičovala sa. V „Balkan Baroque“ (1997), ktorá reflektovala občiansku vojnu v Bosne, vo štvordňovej performancii čistila 1 500 hovädzích kostí. **obr. 9** Trojkanálovú videoinštaláciu jej hysterického tancu, jej matky a otca, sprevádzal do konca XLVII. benátskeho bienále neznesiteľný zápach rozkladajúceho sa mäsa a krvi. A keď už sme pri Bienále; v roku 2009 sa o inú „krvavú“ senzáciu v mexickom pavilóne postarala Teresa Margolles: Len v roku 2008 v Mexiku zahynulo v súvislosti s drogami vyše 5000 ľudí. Vodou zriedená krv, ktorou ich príbuzní umývali dlažbu pavilónu patrila aj na medzinárodnej úrovni k najdiskutovanejším projektom. Okrem iného obe tieto akcie však tiež manifestujú postoj renomovaných inštitúcií v umeleckej prevádzke k neustále sa rozširujúcemu politickému kontextu tela a krvi. Krajiny Latinskej Ameriky vôbec majú vlastnú bohatú tradíciu moderného umenia a avantgárd, body-artu a performance. Regina José Galindo sa zaoberala politickou situáciou po dlhoročnej občianskej vojne v Guatemale. V performancii Kto môže zmazať stopy? (2003) si umelkyňa namočila nohy do ľavára s ľudskou krvou a prešla od budovy ústavného súdu k Národnému palácu, zanechávajúc za sebou krvavé stopy.²⁴ Telesné utrpenie a verejne prežívaný diskomfort, vrátane hanby a strachu, treba považovať za súčasť diskurzu telesného umenia ako osobnej formy spoločenskej kritiky formou sebaaprezentácie. Na jednej strane je exhibicionistická a sebastredná, na druhej strane je sebaodovzdaním a vlastnou terapiou jedinca, prostredníctvom ktorej môže katarzia účinkovať na jeho publikum. Drastické metódy trýznenia tela, krv a psychická výdrž súvisia s ideami hrdinstva a obety, ktoré jedna z prvých teoretičiek body-artu Lea Vergine považovala v roku 1974 okrem iného za reziduú „supermanizmu“ (ako nietzscheovského „nadľovečstva“) zdedeného po neskorom romantizme a symbolizme.²⁵

²⁰ Pejić 2009, 103 (E. András).

²¹ Morganová 1999, 114 (P. Štembera).

²² Ibidem, 115–116.

²³ Tamášová 2012, 55.

²⁴ O'Reilly 2009, 45.

²⁵ Vergine 2000, 20.



9. Marina Abramović:
Balkan Baroque. 1997
Sean Kelly Gallery
New York

konceptuálna krv Július

Koller na jednej strane pocho-
pil výzvu fotografie, ktorá bola
pre neho priamym záznamom,
dokladom a prostriedkom
komunikácie. Realizoval ju

s pomocou svojej umeleckej a životnej partnerky Květy Fu-
lierovej, ktorá fotograficky zaznamenávala jeho „pózovanie“
a vizuálne komentáre k žitej realite v socialistickom
Československu. Mnohé diela nepokryte odkazujú na dob-
ovú paranoju: Koller sebe vlastnou hyperbolou prezentuje

seba ako objekt sledovania
a zároveň ako svedka doby
(producenta aj účastníka spek-
táku zároveň). Príkladom

8. Petr Štembera: Narcis
Autorská sekvencia
z akcie. 1974
Majetok autora
(kat. D25)



môže byť jeho Portrét prebúdzajúceho sa umelca (U. F. O.)
z roku 1975, ktorý sa skladá z dvoch fotografií, „na jednej
sedí so zatvorenými očami, na druhej pri obraze nerád oči
otvorí (strapatý)“.²⁶ Iný typ autoportrétu, kde identitu au-
tora nahradil znak otáznika (Kresba vlastnou krvou, 1988),
emblematický pre Kollerovu tvorbu od konca 60. rokov,
a stopu jeho telesnej prítomnosti, zastúpila jeho vlastná krv
ako farebná matéria. **kat. D20** Pôvodná symbolika červenej
ako farby krvi, životodarnej tekutiny, je tu však stále za-
kódovaná. Róbert Cyprich vo svojom koncepte „Red Year
1979“, Medzinárodný rok sociokultúry, pripravil kalendár,
ktorý zostavil ako oslavu červenej farby počas celého roka
a osobitne venoval každý deň vybranému autorovi. Solité-
rne spracúval tému obrazu ako živého organizmu prekrytého
kódmi dejín avantgardy Dezider Tóth. Malevičov stvorec
(Ranený obraz I. – III. 1980), taký typický pre slovenské
konceptuálne umenie, sa objavuje sfarbený na červeno ako
rana, stigma, ktorú autor obväzuje a lieči. **obr. 10**

V Konfekcii pre básnika (1982) je spojený s jeho vlastným
telom ako neustále nanovo vyrážajúca „zatretá“ vrstva, takže
sa obrazom stáva samotný autor. **kat. D5 & D9.**

rodová krv Osobitný význam mala krv v rôznych dielach
feministického okruhu. Sochárka Louise Bourgeois syste-
maticky pracovala s červenou farbou krvi, napríklad v maľ-
bách a objektoch zo 40. rokov (Červená noc, 1946 – 1948),
v krehkých denníkových kresbách (Insomnia, 1994 – 1995).
V inštaláciách z 90. rokov zo série Bunky (Červené izby,
1994) preniesla ťažisko z torzálnych objektov na absentujúce
telo v metaforickom priestore. Farba krvi v nich hrá kľúčovú

²⁶ Matuščík, súkromný archív.

²⁷ Dempseyová 2002, 212.

rolu, poukazuje na organickú povahu tela a červenou farbou sa značí aj miesto traumy či hystérie, bolesti a rozpadu istoty. **obr. 11** Umelkyňa parížskeho Nového realizmu Niki de Saint Phalle v rámci cyklu Terčov a Strelníc nechala pri performancii v New Yorku priviezt na scénu vypreparovanú sochársku interpretáciu Milétskej Venuše (1962) s implantovanými vreckami farby. V pokračovaní svojho programu strelby na patriarchát, systém umenia a ideál ženskej krásy, strieľala z pušky na sochu dovtedy, kým ju nepremeniť na „zavraždenú mŕtvolu“, ²⁷ po ktorej stekali pramienky farby ako symbolickej krvi. Tému vlastnej smrteľnosti a choroby sochársky spracovala aj poľská sochárka Alina Szapocznikow, ktorej tvorba bola úzko prepojená na parížsky Nový realizmus. Odliatky fragmentov vlastného tela a červenú farbu krvi používala ambivalentne ako symbol života aj smrti. Predstaviťka francúzskeho variantu „art corporel“ Gina Pane dovedla sprítomňovanie martýrskeho tela odvodeného aj z dejín kresťanstva do krajnosti. V performancii *Psyché* (1974), ktorá bola akoby inverziou mýtu o Narcisovi, nakreslila svoju tvár červeným rúžom na zrkadlo, potom si porezala očné viečka, aby sa v zrkadle prekryli jej obrazy v jediný, narúžovaný a krvou zaliaty autoportrét. V tom istom roku napísala: „Keď otvorím svoje ‚telo‘, takže môžete na ňom vidieť svoju vlastnú krv, robím to z lásky k vám, z lásky k druhým... Preto je vaša prítomnosť počas mojich akcií pre mňa taká dôležitá“. ²⁸

Feministky v 90. rokoch „používali“ krv ako telesnú tekutinu a znak živého tela, skutočnej fenomenologickej telesnosti, krehkosti a materstva, neskôr v postfeministickej fáze ako stopu neprítomného, strápeného tela, podliehajúceho mýtu krásy a dokonalosti či násiliu. Tento aspekt sa prejavil napríklad u Cindy Shermanovej, ktorá využívala svoje vlastné telo a svoju podobu v inscenovaných fotografiách často ako zavraždené, surovo zbité. Krv, rany a podliatiny tu zastupujú fenomén „objektného“, ktoré vychádza z teórie Julie Kristevy ²⁹ – ako síla príťažlivosti, zmesi odporu a túžby, ako „smrť zamorujúca život“. ³⁰ Kiki Smith vo svojich sochách predstavila ženské telo obnažené až na zmes krvi a iných telesných štiav (Kaluž krvi, 1992). V diele *Samovražda* predávkovaním a enormnou stratou krvi (1991) spojila Karen Kilimnik telo ženy a jeho najcennejšiu tekutinu s kozmetickým priemyslom. ³¹ Neprítomné telo, také dôležité pre postfeministickú teóriu a kritiku, zastupuje „miesto činu“ – stopy krvi, zrkadielka, rúže, tabletky. Podľa Marthy Schwendenerovej „podobnosť farvy krvi a rudé rtenky je až nemilosrdná, vnútorné telo (neprítomné) ženy kontrastuje s predmety jejichž pomoci mělo její vnější tělo dosáhnout krásy a dokonalosti. Evidentním faktem je, že ve své snaze neuspěla.“ ³² Známostou protagonistkou posthumánnej vetvy body-artu, reagujúcej jednak na problém kyborga, jednak na kult krásy, je Francúzka Madame Orlan, ktorá sa podrobila mnohonásobným plastickým operáciám a svoje telo prispôbovala výzoru ideálnych ženských tiel z dejín umenia



10. Monogramista T-D:
Červený štvorec II. 1980
SNG Bratislava
(kat. D7)

(napríklad Botticelliho Venuše). Zraniteľné telo, jeho smrteľnosť, choroba a krv vystupujú ako výrazné prvky napríklad v tvorbe Nemky Hannah Wilkeovej a poľskej

umelkyne Katarzyny Kozyrovej. Kozyra v autoreflexívnej *Olympii* (1996) predviedla svoje vlastné nahé telo a ťažkou chorobou sužované telo napojené na infúzie v polohe tradičného žánru ležiaceho ženského aktu s odvolávkou na vo svojej dobe škandalózný obraz Édouarda Maneta. Oslavu symboliky červenej farby odvodené od krvi nepriamo a definujúcej naopak živé dionýzovský erotické ženské telo, zhmotnené odevmi či priestormi inštalácie a videa vo svojej konceptuálnej tvorbe a inštaláciách metaforicky „utvárala“ napríklad Jana Želibská (Malá módna prehliadka, 1980; *Soirée intime*, 1991; *RED No. 1*, 2009).

nová krv Rozmach expresie v „divokej“ postmodernej malbe 80. rokov po období ikonoklastického odmietnutia obrazu v neoavantgardách 60. a 70. rokov v prospech živého a intelektuálneho vizuálneho umenia súvisí nielen s návratom k malbe, ale aj k obrazu. Razantné maliarske gesto, návrat k rukopisu a nové chápanie farieb sa rebelantsky vracalo k témam a štýlom moderny a staršieho umenia. Autori a autorky prehodovali znakovú bohatosť „tradičných“ maliarskych prostriedkov v novom využití bezprostrednosti, agresivity a emocionálnej poctivosti,

²⁸ Grosenick 2001, 431 (A. Wege).

²⁹ Bližšie pozri: Kristeva 1982.

³⁰ Ehrhart 1995, 29-30.

³¹ Schwendener 1995, 97.

³² Ibidem.



11. Louise Bourgeois:
Červená noc. 1946 – 1948
Daros Collection
Switzerland

12. Stano Filko: Ústa. Slovak Venuša
80. roky 20. storočia
Zbierka Linea Bratislava
(kat. D24)



ktorá tak vyústila do reprezentácie škaredého, znetvoreného, odmietnutého, fragmentarizovaného tela. S novým vyjadrovaním pocitov sa využívali aj možnosti farby, pričom symbolika červenej farby ako farby životnej a sexuálnej energie sa ambivalentne prekryla s jej odvrátenou stránkou a témou krvi a smrti. Vo východnej Európe a na Slovensku spadali do obdobia „gorbačovovského“ odmäku v totalitnom režime a generácia mladých umelcov a umelkýň silne zareagovala práve na transavantgardnú estetiku talianskej maľby a nemeckých Neue Wilde (napríklad L. Teren, I. Csudai, S. Bubán a ďalší). Inklináciu k novej maliarskej expresivite prejavila v témach krvi, násillia a menštruáciej krvi aj (neskôr) neo-konceptuálna autorka Ilona Németh, ktorej tvorba sa od 90. rokov zaradila predovšetkým do feministického diskurzu. Jej zvukový objekt Polyfunkčná žena (1996) – manželská posteľ – pracuje s červenou farbou krvi v ambivalentnom režime referencií k erotike, menštruácii, materstvu aj k bolesti, ktoré definujú ženskú telesnú skúsenosť. **obr. 13** Maliarske diela Stana Filka z obdobia 80. rokov pritakávajú subjektivizovanému autorovi postmoderného obrazu, ktorý voľne kombinuje hybridné prvky textu a znakov písma, gestickej maľby a zdôraznenej objektovosti. Zvláštnu silu vyžarujú jeho obrazy z obdobia jeho americkej emigrácie. Reagoval v nich aj na (v americkom umení tematizovaný) fenomén moru a otrávenej krvi 20. storočia – vírus HIV.³³ **kat. D23, obr. 13**

³³ Choroba AIDS a strach z nej poznamenali západnú kultúru a v súvislosti s našou témou priniesli aj stigmatizáciu postihnutých skrze ich krv, čo sa dotklo najmä homosexuálnej komunity. Bližšie pozri Sontag 1997.



13. Ilona Németh:
Polyfunkčná žena. Lahnite si!
1996. Kortárs Művészeti
Múzeum – Ludwig Múzeum
Budapest

„cool blood“ U niektorých autorov možno sledovať dlhodobé zaujatie tém a reprezentácií týkajúcich sa krvi, u iných ide skôr o epizódne riešenie vnú-

torných konfliktov alebo spracovanie silných podnetov z vlastnej skúsenosti.

Krv predstavuje jeden z dôležitých fenoménov súčasného umenia v postmediálnej situácii, definovaný skôr témami než médiami a „kontingentnými objektmi“, ako o nich uvažovala Martha Buskirk.³⁴

V 90. rokoch umelci a umelkyne vo všeobecnosti znovoobjavili telo a telesnosť aj cez skúsenosť s novými médiami prehodnotením vzťahu k pop-kultúre, informačnej spoločnosti, ale aj k móde, trendovosti, kapitálu a gýču. Za výrazný možno považovať fenomén mladého britského umenia okruhu YBA (Young British Artists), ktorý zadefinoval vzťah jednej generácie autorov k atmosfére končiacej éry tzv. „Cool Britannia“, mal však nesmierny vplyv na medzinárodnú scénu. Násilie, morbidnosť, drogy a seba-deštruktívne tendencie, smrť a krv, ako sa objavili napríklad vo filme Dannyho Boyla *Trainspotting* (1996) sa plne manifestovali v dielach Damiena Hirsta (*A Thousand Years*, 1990), Jakea a Dinosy Champmanovcov (*Great Deeds Against the Dead*, 1994), nové chápanie ženskosti a identity Sarah Lucasovej či Tracey Eminovej, v grotesknej a šokujúcej podobe. Práve v súvislosti s nimi sa v tomto období nanovo začalo diskutovať o postavení súčasného umelca/umelkyne, o autorstve a signatúre umeleckého diela a o legitimitte vyjadrovania sa k zlým, nechutným

a škaredým skutočnostiam prostredníctvom krásnych aj strašných foriem. Autoreflexívny objekt Marca Quinna Ja (1991) je pre našu tému výnimočný – autor postupne zachytával vlastnú krv, aby zo štyroch litrov vyrobil zmrazený odliatok vlastnej hlavy a tváre. **obr. 14**

V súčasnom umení sa stretávame tak s problémom znečistlivenia a „estetizovanej“ krvi, ako aj smrti, bolesti (Robert Bielík, Alena Adamíková, Lucia Dovičáková **kat. D28 & D37**), na druhej strane aj s referenciou k symbolike krvi v ornamentálnom a alegorickom prevedení (Bohdan Hostiňák) či zázraku (Matúš Lányi). **kat. C14 & B7** Na problém zaplavovania informáciami z médií reaguje od roku 2007 Peter Kalmus v albumoch *Nekrofilatélie* (Sedem dní zániku) obsesívnym zberom dát o vraždách, nešťastiach. **kat. F10** Svoju „čiernu kroniku“ zostavil ako zberateľský súbor správ o cudzích ľuďoch, ale pretože sa témou vlastnej smrti zaoberá v celej svojej tvorbe (napríklad Čiara smrti, 1973; Smrť Kalmusa, 1997), je jeho archív výstrižkov z tlače tiež osobnou výpoveďou. V kompulzívnom usporiadaní chaosu a agresivity do uchopiteľnej a čitateľnej štruktúry tiež rezonuje terapeutický prístup. Marek Kvetan sa venoval toku informácií z vysielania masmédií, časopisov, novín a filmov estetizovanými kyberpunkovými digitálnymi manipuláciami, v ktorých zakódoval pornografické a krvavé obrazy do kvázi neškodnej nihilizujúcej abstraktnej vizualizácie. **kat. F12** Objekt Krištofa Kinteru „Red is Coming“ (2003), objekt ako veľký prúd červenej tekutiny – krvi – „tečie“ priamo zo steny galérie. **obr. 15**

³⁴ Buskirk 2003.



14. Marc Quinn: Self
1991. Marc Quinn
Studio

Tieto a mnohé ďalšie diela súčasných umelcov/umelkyň možno chápať aj ako vyústenie fenoménu tzv. „televíznych detí“, o ktorých

Marshall McLuhan vo svojom známom rozhovore pre časopis Playboy v roku 1969 povedal: „Pamätajte si, že televízne dieťa je neúprosne vystavené všetkým „dospelým“

správam moderného sveta – vojne, rasovej diskriminácii, nepokojom, zločinu, inflácii, sexuálnej revolúcii. Vojna vo Vietname vpísala svoj krvavý odkaz na jeho kožu; bolo svedkom vražd a pohrebov vodcov národov; vystrelili ho prostredníctvom televíznej obrazovky do tanca astronautov vo vesmíre, zaplavili ho informáciami vysielanými v rádiu, telefóne, filmoch... Rodičia ho posadia pred televízor vo veku dvoch rokov, aby sa upokojilo a v čase, keď začne chodiť do škôlky, odkrútilo si už 4 000 hodín televízie. Ako mi povedal jeden z riaditeľov IBM, 'Moje deti si oproti svojim starým rodičom odžili niekoľko životov už na prvom stupni.'“³⁵

Tu sa napokon ponúka analógia počítačových a internetových hier ako aktuálneho fenoménu mediálneho veku, v ktorom sa zmenili podstatné kultúrno-antropologické konštanty a neustále sa posúvajú hranice znesiteľnosti, dráždivosti a rýchlosti vnímania. Popri agresivite, násilí a krvi tieto nové formy individuálnej zábavy a populárneho umenia poskytujú veľmi atraktívne a výtvarne prepracované vizuálne rozhranie „iného sveta“, v ktorom sa hráči od útleho veku každodenne stávajú hrdinami svojich paralelných životov. Súčasné umenie sa vyvíja v prostredí definovanom aj takýmito kultúrnymi parametrami.

A hoci s odstupom, kurátorstvo a politika múzeí či galérií nebudú môcť nereagovať.

15. Krištof Kintera:
Red is coming. 2003
Galerie Jiří Švestka
Praha

³⁵ McLuhan, Playboy 1969.





Dušan Buran **DB**
Martin Čičo **MČ**
Lucia Gregorová **LG**
Lubica Hustá **LH**
Radoslav Ragač **RR**

Vzťah človeka ku krvi v európskej kultúre do rozhodujúcej miery formovalo kresťanstvo. Už Starý zákon v rámci rituálnych a liturgických úkonov vymedzil jej prominentné postavenie, keď ju – spolu so životom – prisúdil samotnému Bohu (s tým napríklad súvisí dôležitosť krvavej obety, ale tiež princípy kóšer stravovania). V rámci koncepcie spásy získala krv v bezprostrednej zviazanosti s človekom svoj symbolický význam až obetou Krista na kríži. Hoci sa jej v scénach súvisiacich s Ukrižovaním dostalo pozornosti už v ranokresťanských katakombách, ikonografia krvi ozajstný rozmach zaznamenala až vo vrcholnom a neskorom stredoveku. V 13. storočí sa stala stredobodom teologickej doktríny o prepodstatnení (transsubstanciacii) – premene chleba a vína na Telo a Krv Krista. Odvtedy boli v gotickom a neskôr najmä v barokovom umení vytvorené tisíce obrazov, sôch či grafik, ktoré ústredné poslanstvo kresťanskej spásy komunikovali prostredníctvom krvi. Okrem krvavých motívov Ukrižovania sakrálné umenie pomerne rýchlo vytvorilo rad nových ikonografických typov. Najdôležitejším bol Bolesťný Kristus, ale i množstvo alegórií, ako napríklad Omša sv. Gregora, Kristus vo vínnom lise či Pelikán kŕmiaci mláďatá svojou krvou. Vždy tak trochu tajomný potenciál krvi v tejto línii napokon zhodnotili obrazy s tematikou eucharistických zázrakov; nebolo v Európe azda regiónu, kde by sa neobjavila krvácajúca hostia a sa víno v kalichu nepremenilo na krv. Jej kontinuitu až po súčasnosť ilustruje nepretržitá produkcia omšových kalichov, ktoré bez rozdielu konfesie tvoria súčasť výbavy takmer každého kostola.

**A1****Kalich z Matašoviec**

Neznámy zlatník

18. – 19. storočie. Cín, stopy po zlátení, polychrómia sekundárna, v. 17 cm, ø 14 cm. Na kupe skratka ΧΣ
Zemplínske múzeum v Michalovciach, SU 00337

funkcia & kontext Aj tento nenápadný kalich slúžil pred svojou muzealizáciou v liturgickej prevádzke – zrejme v niektorom z pravoslávnych či gréckokatolíckych kostolov východného Slovenska.

krv Kupa spočíva na nevysokom drieku so zvýrazneným nodusom. Jej vonkajší plášť je opatrený zeleným náterom, výzdoba je pomerne rudimentárna – nanajvýš na nohe uplatnili jednoduchý ornament. Čo ale zaujme na prvý pohľad, je krvavočervená farba, ktorá dominuje vo vnútri kupy. Jednoduchým iluzívnym efektom sa tak snaží sugerovať naplnenie krvou. Tento naturalizmus však nemusí byť iba nápadom lokálneho zlatníka. Môže súvisieť s jedným, spomedzi rozšírených, eucharistických zázrakov, ktorý sa v roku 1411 udial v Ludbergu (dnes Chorvátsko). V roku 1512 pápež Leo X povolil odpustky pútnikom na základe uznaného zázraku, pri ktorom sa víno v kalichu premenilo na skutočnú krv (por. Tüskés & Knapp 1987, 183). Ikonografia gotického i barokového maliarstva motív kalicha naplneného krvou Krista síce prináša od 14. do 17. storočia, najmä v spojení s Bolesným Kristom. Projekcia tohto motívu priamo na liturgický riad je však ojedinelá. Či za riešením polychrómie zemplínskeho kalicha stojí „iba“ všeobecný kontext alebo je vzdialeným pripomenutím konkrétneho zázraku v Ludbergu, dnes už ťažko rozhodnúť. **DB**

literatúra Nepublikované.



A2



A3

A2**IHS**

Matúš Lányi
(*1981 Spišské Podhradie). 2011.
Akryl, plátno, 167 × 420 cm.
Majetok autora

A3**Couples**

Vessna Perunovich
(*1960 Zajecar / SRB). 1998.
Inštalácia, cínové nádoby
19. – 20. storočie. Textil, piesok,
variabilné rozmery. Majetok autorky

A4**Kalich**

Neznámy zlatník. 15. – 16. storočie.
Pozlátené striebro, v. 16.5 cm.
SNG Bratislava, UP-T 54

A5**Kalich**

Neznámy zlatník. 15. storočie.
Pozlátené striebro, v. 19.5 cm.
SNG Bratislava, UP-T 49

A6**Pyxis**

Neznámy zlatník. 17. storočie.
Pozlátené striebro, v. 15.5 cm.
SNG Bratislava, UP-T 45

A7**Kalich**

Neznámy zlatník. 18. storočie.
Pozlátené striebro, v. 21 cm.
Značené 2× punc ER
SNG Bratislava, UP-T 480

A8**Kalich s reliéfom putti**

Neznámy zlatník. 1650 – 1675
Pozlátené striebro, v. 19.8 cm.
SNG Bratislava, UP-T 50

A9**Renesančný kalich s reliéfom putti**

Neznámy zlatník. 1600 – 1620.
Kov, meď, mosadz, v. 21.5 cm.
SNG Bratislava, UP-T 43

A10**Kalich**

Neznámy zlatník. 18. storočie.
Kameň, pozlátené striebro, cín,
v. 21 cm. SNG Bratislava,
UP-T 55



A11

Päť rán Kristových (pôvodne z Bieleho Potoka)

Neznámy ľudový maliar. 1830 – 1840. Tempera na sklenej tabuli, 47 × 37 cm

Liptovské múzeum Ružomberok, 1022

ikonografia & funkcia Podobne ako v prípade Walldürnského eucharistického zázraku (kat. A33), i v prípade tejto sklomalby máme čo dočinenia so zriedkavejšou témou sakrálneho umenia. V dekoratívno-znakovej skratke zachytáva päť rán Krista, z ktorých do kalicha pri päte kríža stekajú prúdy krvi. Samo znakové poňatie obrazu sa opiera ešte o stredoveké vizuálne pramene, najmä o ikonografiu tzv. Arma Christi – nástroje umučenia Krista. Pri nich sa vykryštalizoval spôsob aditívneho radenia jednotlivých znakov a predmetov súvisiacich s utrpením Pána (kríž, klince, trňová koruna). Tieto obrazy poznáme od 13. storočia a slúžili v prvom rade ako tzv. „mnemotechnické“ pomôcky pri meditácii nad utrpením Krista. Bol to teda ich znakový charakter a cirkvou podporovaná didaktická funkcia, pre ktoré sa Arma Christi stali obľúbeným námetom zľudovených tlačí i remesla. Naša malba na skle však nepredstavuje klasické nástroje umučenia (ako ich označuje Pišútová 2010), ale výlučne päť Kristových rán. Za „ľudovú licenciu“ možno považovať trocha obskúrnú kombináciu pašiového námetu s kvietkami rozličných veľkostí – v tomto ohľade však nachádzame rad paralel s kláštornými prácami a menšími objektmi typu ex voto.

krv Ústrednou osou kompozície je krucifix, vyrastajúci z mohutného kalicha naplneného Kristovou krvou. Namiesto korpusu Krista na kríži maliar uprednostnil skratku a od tela izoloval len ruky, nohy a predovšetkým srdce Krista umiestnené do centra obrazu. Všetky obklopuje svätôžiara a zo všetkých ich rán prúdi do kalicha krv. Veronikino rúško na hornom ramene kríža je síce svojou znakovou povahou „kompatibilné“ s ostatnými časťami Kristovho tela, zároveň ale jeho tvár aj v organizácii obrázku predsa len izolované údy spája a s pomocou kríža asociuje celé telo Ukrižovaného. **DB**

literatúra Pišútová 2010, 88-89.



A4



A8



A15



A19

A12**Kalich**

Neznámy zlatník. 17. – 18. storočie.
Meď, v. 22.2 cm. SNG Bratislava,
UP-T 57

A13**Kalich**

Neznámy zlatník. 18. storočie.
Meď, v. 21.5 cm. SNG Bratislava,
UP-T 58

A14**Kalich a patena**

Paul Decker – okruh. 1700 – 1725.
Pozlátené striebro, patena: Ø 15 cm;
kalich: v. 23 cm. SNG Bratislava,
UP-T 81

A15**Pyxis s reliéfom putti**

Neznámy zlatník. 17. storočie.
Striebro, v. 13 cm. SNG Bratislava
UP-T 60

A18**Bolestný Kristus**

Neznámy autor. 1480 – 1500.
Drevo, tempera, 105 × 31.8 cm.
SNG Bratislava, O 549

A19**Hlava Krista (Veraikon)**

Spišský rezbár z konca 15. storočia.
Okolo 1480 (mladšia polychrómia
a doska). Drevo, polychrómia,
31 × 21.5 cm. SNG Bratislava,
P 2280

A20**Bičovanie Krista a Ukrižovanie**

Spišský maliar z 1. tretiny 16. storočia.
1527. Drevo, tempera, 86 × 66.3,
resp. 86 × 66 cm. SNG Bratislava,
O 321/b, 322/b



A16**Ecce homo**

Neznámy stredoeurópsky maliar

Posledná štvrtina 15. storočia. Tempera a zlátenie na drevenej tabuli, 70,5 x 48,2 cm

SNG Bratislava, O 290

funkcia & štýl K pôvodu maľby relatívne malého formátu niet bližších záznamov, už od 20. rokov 20. storočia bola v majetku Slovenského múzea v Bratislave, odtiaľ sa dostala do zbierok SNG. Okrem zbierkového katalógu (Glatz 1983) sa ňou v podstate nik veľmi nezaoberal. Slohovou orientáciou patrí – ako rozoznal už Glatz – do mohutného prúdu recepcie grafiky Martina Schongauera v stredoeurópskom umení. Ako predloha jej totiž poslúžila medirytina rovnakého námetu (L 25), ktorú však maliar „oživil“ nielen verziou „vo farbe“, lež aj modifikáciou niektorých motívov a celkovou tendenciou k teatrálnnejšej inscenácii.

krv Zodpovedá tomu tiež rola, ktorá v nej pripadla krvi. Kým medirytina sa v tomto ohľade nevelmi vymyká epickej úlohe v rámci naratívneho cyklu a krv jednoducho neznázorňuje; na maľbe kvapky a pramienky krvi z práve nasadenej trňovej koruny pokrývajú celé telo a stekajú na svetlý podklad schodov pred portálom. Aj signálna červená farba Kristovho pláštá má čo dočinenia s týmto motívom (a zároveň akoby už bola predznamenáním pláštá Zmŕtvychvstania), no najmä slúži ako kontrastné pozadie pre svetlosinavé telo zmučeného Spasiteľa. Herodes s orientálnym turbanom je adaptáciou inej Schongauerovej postavy. Pokiaľ na grafike jeho figúra ostáva celkom marginálna, náš maliar ho postavil na jednu úroveň s Kristom. Herodes pravou rukou odhaľuje jeho červený plášť, akoby z neho vytváral oponu, a primerane téme „Ajhľa, človek“ diváka ani na chvíľu nenecháva zapochybovať, kto je stredobodom obrazu.

umelecká geografia Napokon ešte pár slov ku kontextu. Glatz obraz radí do okruhu viedenského maliarstva 80. – 90. rokov 15. storočia a poukazuje (o. i.) na dielo Majstra Winklerovho epitafu. Prítomnosť ďalších dvoch tabúl z oeuve tohto maliara v Dóme sv. Martina v Bratislave však relativizuje (a to nielen v tejto situácii) príliš prísne hranice medzi maliarstvom Bratislavy a neďalekej Viedne. Naopak, núti posudzovať štýlové súvislosti v širšom teritoriálnom rámci. Tak napr. Moravská galéria v Brne uchováva podobný obraz (Posmievanie Kristovi / Kristus v odpočinku – majetok Opátstva Rádu sv. Augustína v Brne), pri ktorom máme podozrenie, že mohol nielen pochádzať od rovnakého autora ako tabuľa SNG, ale spolu s ním priam patriť k totožnému, dnes už roztratenému Pašiovému cyklu. To síce ešte neodpovedá na otázku, pre koho a kde bol celý cyklus namalovaný, ale kým sa neobjavia jeho ďalšie tabule, poprípade iné príklady na porovnanie, musíme sa uspokojiť so širšou lokalizáciou v trojuholníku Bratislava – Brno – Viedeň. **DB**

literatúra Radocsay 1955, 333; Glatz 1983, 174. [K Brnu: Kat. výst. Od gotiky k renesancii 1999, zv. 2, 380-381].



A17

Bolestný Kristus z Hozelca

Dielňa Majstra Pavla z Levoče. Pred 1520. Drevorezba, lipové drevo, polychrómia, zlátanie, v. 115 cm
SNG Bratislava, P 2287

štýl & funkcia Majster Pavol z Levoče sa nadlho stal určujúcou osobnosťou (nielen) spišského sochárstva a niekedy je, i napriek zjavne príbuznému štýlu, veľmi ťažké rozhodnúť, do akej miery bol sám autorom tej-ktorej skulptúry alebo táto už pochádza z rúk niektorého z jeho pomocníkov. Súvisí to s nárastom možností ich realizácie v rámci množiacich sa objednávok nielen z veľkých mestských farností, ale aj menších dedinských chrámov. Takým bol aj dnes zaniknutý filiálny kostol v Hozelci, naša socha patrila k jednému z jeho neskorogotických oltárov. Náročnosť úlohy sa dá odhadnúť na komplexnej forme inscenácie: telo Krista je zároveň odeté v zlatom plášti, súčasne nahé; zároveň má byť živé, no pritom po smrti. Spolu s relatívne verne zvládnutými proporciami a precízne rezanými detailmi to nasvedčuje tomu, že ide o prácu z tesnej blízkosti dielenského majstra.

Fyziognomické poňatie nahého mužského tela sa totiž už na konci stredoveku stalo predmetom experimentovania vo viacerých umeleckých druhoch. Renesančná kresba 15. storočia, predovšetkým v Taliansku a južnom Nemecku, smerovala k čoraz väčšej vernosti prírode. Rozličné štúdie pohybu, motívy nahého mužského tela a ďalšie skice v rozmanitých ikonografických kontextoch sú známe napr. od Albrechta Dürera alebo Hansa Holbeina st. Trochu iná situácia zavládla v oblasti oltárneho sochárstva v strednej Európe. Množstvo krucifixov nadlho akoby kanonizovalo chápanie tejto sochárskej úlohy, figúry sv. Sebastiana či iných martýrov sa javia skôr margináliou. Reforma – aby sa vôbec presadila – sa tak predsa len musela udiať v rámci christologickej ikonografie. Vítaným a čoraz frekvencovanejším námetom boli rozličné verzie Bolestného Krista – postavy nejasne živej, no zároveň mŕtvej – raz v melancholickej podobe „Krista v odpočinku“, inokedy vo figúre stojaceho Pána ukazujúceho rany po ukrižovaní. Tento celofigurálny typ sa funkčne zaraďuje medzi tzv. príhovorcov a jeho pendantom bola často Mária ukazujúca na svoje prsia a tým pripomínajúca svoje materské zásluhy.

krv Neprekvapí preto, že krv v tomto zobrazení zohrala mimoriadnu úlohu: Jednoznačne definovala Krista ako Boha po obetovaní sa na Kríži (na ľavej ruke napr. steká, akoby bola stále na ňom pribitá) – a predsa ľudskej podstaty. Mohutné prúdy krvi, tak ako ich vidíme na soche z Hozelca, spolu s pokojnými gestami nielenže upozorňovali na rany po klincoch (a ranu v boku); boli tiež odkazom k eucharistii, vínu a k premene Kristovej krvi na oltári. Súveký veriaci teda nebol konfrontovaný s Víťazným či Zmŕtvychvstalým Kristom, a už vôbec nie so Sudcom pri Poslednom súde. To je tiež dôvod veľkej popularity, akej sa devocionálne obrazy a sochy podobné Kristovi z Hozelca tešili práve v 15. a na začiatku 16. storočia. **DB**

literatúra Glatz 1983, 134-140 (so staršou lit.); Glatz 1994, 72-76; Kat. výst. D'or et de feu 2010, 84 (D. Buran).



A21**Bolestný Kristus (Kristus s trňovou korunou)**

Aelbrecht Bouts (*1452 / 1455 Leuven – † 1549 Leuven). Okolo roku 1500. Tempera na drevenej tabuli, 36,6 × 28,7 cm
SNG Bratislava, O 550

ikonografia & funkcia Obraz komorného formátu bol pôvodne s veľkou pravdepodobnosťou súčasťou diptychu, dnes k nemu chýba tabuľa s Madonou typu Mater dolorosa. Kombináciu týchto postáv bežne nachádzame aj na zatvorených, počas pôstu viditeľných krídlach oltárnych triptychov známych z nášho územia (Strážky, Tvrdošín a i.). A predsa: svoje korene má v talianskom maliarstve 13. a 14. storočia, kde pod vplyvom masívneho importu ikon po dobytí Konštantínopolu prišlo k bezprecedentnému obohateniu ikonografie európskeho maliarstva o množstvo byzantských tém a motívov. Typ poprsia Bolestného Krista ukazujúceho rany na rukách mohol byť v tomto procese odvodený od mozaiky v rímskom kostole Santa Croce in Gerusalemme (okolo 1300). Avšak tam, kde byzantský predobraz prezentuje polpostavu mŕtveho tela so skríženými rukami nad hrobom, talianske a následne západoeurópske maliarstvo redukuje postavu na poprsie a Kristovi na hlavu nasadzujú trňovú korunu. Oživenie tváre, jej otvorené oči a doslova aktívnu prezentáciu rán divákovi už možno považovať za inovácie umenia na sever od Álp. Reagovalo na (a zároveň tak spoluvytváralo) formy novej zbožnosti, pri ktorých umenie emotívne apelovalo bezprostredne na veriaceho a naopak – rovnako afektívne reakcie si vyžadovalo od neho.

krv Bratislavský obraz Albrechta Boutsu je tiež príkladom čoraz frekventovanejšej artikulácie krvi v nizozemskom maliarstve 15. storočia. Tento proces sa začal už po roku 1400 a súvisel s novou koncepciou inkarnátu – zachytenia ľudskej kože a tela vôbec. Samozrejme, osobitnej pozornosti sa pritom dostalo predovšetkým Kristovmu telu. Nové kombinované techniky vaječnej tempery s olejovými substanciami, neskôr s prevahou olejových farieb, dovoľovali tie najjemnejšie prechody vo farebnosti, výraz maľby umocňovali lázúry v dovtedy nepoznaných efektoch. A hoci Kristova krv v tomto období vonkoncom nebola novým fenoménom, predsa len nizozemské maliarstvo obohatilo jej dovtedy známe formy (a kontexty) o rad novinek. Aj náš obraz prezentuje niektoré z nich. Kým motív očí, akoby uplakaných a podliatych krvou, má pôvod v Taliansku (Fra Angelico a jeho Kristus korunovaný trní, pred 1450?, Livorno), diferencované pramienky krvi stekajúcej spod koruny a zasychajúcej v lesklých kvapkách (ako aj sama kombinácia so slzami) je témou „severského iluzionizmu“. Zvýraznené žily poznáme aj z polychrómie nemeckých a stredoeurópskych krucifixov 14., novinkou maliarstva 15. storočia je ale – modrina. Monokle pod očami, ale tiež krvné podliatiny okolo rán na rukách boli prejavom nového prístupu k zachyteniu ľudského tela. Netrvalo dlho a tento „anatomický“ princíp našiel aj cestu do polychrómie monumentálneho sochárstva, kde v spojení so životnou veľkosťou ilúzia prítomnosti Ukrižovaného v chrámovom priestore dosiahla svoj vrchol (u nás napr. na Krucifixe v Kežmarku – dielo Majstra Pavla z Levoče, okolo 1510). **DB**

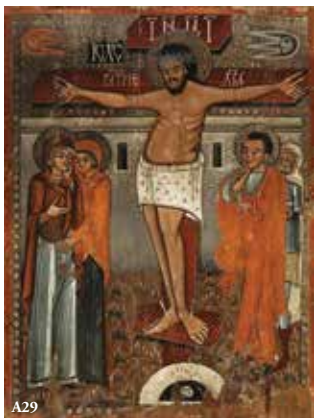
literatúra Cidlinská 1967, 159-164; Vaculík 1984, 38, 61; Vacková 1989, 52, 90; Rusina 2006, 34-35, 159 (so staršou lit.); Ciulisová 2006, 48-51.



A25



A33b



A29



A33a



A37

A22**Svätý Hematóm**

Palo Macho (*1965 Strežence)

– Jana Hojstričová (*1972 Myjava).

2012. Sklo & fotografia, kombinovaná technika, 50 × 50 cm. Signované vpravo dolu. Majetok autorov

A24**Mytologický vták (pelikán?) kŕmiaci krvou svoje mláďatá**

Taliansky(?) majster zo 17. storočia.

17. storočie. Papier, pero, bister, 7.4 × 11.3 cm. SNG Bratislava, K 1459

A25**Konvica s motívom pelikána**

Christoff Lehner ml., 1. polovica

17. storočia. Striebro tepané, cizelované, liate, pozlátené, v. 25.8 cm, ø 11.6 cm;

(sekundárny) nápis: DIESE KANDEL
VEREHRT HERR GEORG FIBINGER DER
EVANGELISCHEN TEUSCHEN GEMEIN
ANNO DOM. 1682 DEN 9. JULY
NEUSOHL. Stredoslovenské múzeum
Banská Bystrica, 2115

A26**Kalich Andrea Mantegnu**

Wenzel Hollar (*Praha 1607

– †Londýn 1677). 1640. Papier,
rytina, 45 × 25.4 cm. SNG Bratislava,
G 3780

A27**Bolestný Kristus**

Ján Filip Binder (*1735 – †1811).

1760 – 1800. Kartón, lept, 18.8
× 12.3 cm. SNG Bratislava, G 6485

A28**Bolestný Kristus**

Vincenzo Feoli (*1760 Rím) – Luigi-
Lanci (*1827). 1800 – 1850.

Papier, rytina, 30.2 × 24.1 cm.

Signované vľavo dole: Luigi Lancidis
SNG Bratislava, G 6861

A29**Ukrižovanie**

Neznámy ikonopisec. 1500 – 1550

Drevená tabuľa, tempera, 97 × 74 cm.
SNG Bratislava, O 6183

A30**Pieta**

Neznámy autor. 19. storočie.

Drevo, polychrómia, v. 27 cm.
SNG Bratislava, NL 67



A39



A24

A31**Ukrižovaný II**

Alexander Salzmann (*1870 Zavar – †1959 Pata). 1. polovica 20. storočia. Sklo, olej, 69,2 × 50,5 cm. SNG Bratislava, NL 157

A32**Ukrižovaný**

Alexander Salzmann (*1870 Zavar – †1959 Pata). 1. polovica 20. storočia. Sklo, olej, 50,8 × 38,4 cm. SNG Bratislava, NL 160

A33**Eucharistický zázrak z Walldürn (Premena pri Omši svätej)**

Neznámy autor. 1. polovica 20. storočia. Sklomalba, 95 × 50 cm. Západoslovenské múzeum Trnava, 3431E

A34**Bolestný Kristus pri stĺpe.****Titulný list k cyklu Malé pašie**

Albrecht Dürer (*1471 Norimberg – †1528 Norimberg). 1509. Medirytina, 12 × 7,5 cm. Sächsisches Museum Zittau, SWS 564

A37**Kristus vo vínnom lise**

Neznámy maliar. 17. storočie (podľa staršej predlohy). Olej, pláno, 115 × 85 cm (bez rámu). Stredoslovenské múzeum Banská Bystrica, Vu – 02382



A34

A38**Anjeli s monštranciou**

Ulrich Schreier. 1487 – 1488. Iluminácia z Hanovho antifonára II. Pergamen, 48 × 35,5 cm. MV SR – Archív mesta Bratislavy, EC Lad. 4

A39**Fragment Bratislavského antifonára II.**

Ulrich Schreier. 1487 – 1488. Iluminácia z Hanovho antifonára II. 48 × 35 cm. Slovenská národná knižnica Martin, Hudobné oddelenie, bez sign.



A23**Morový krucifix z Kremnice**

Stredoeurópsky (kremnický?) sochár. Po 1709. Lipové drevo, polychrómia, 137 × 90,5 × 31 cm
SNG Bratislava, P 2697

autor & pôvod Krucifix pochádza z depozitu františkánskeho kláštorného kostola v Kremnici, odkiaľ ho roku 2005 kúpila SNG. Táto lokalizácia je z hľadiska pôvodného určenia predsa len relatívna, nakoľko v tomto chráme zhromaždili aj pamiatky bývalého farského Kostola Panny Márie v Kremnici, zo statických dôvodov asanovaného v roku 1882. Na druhej strane – Kremnica bola od konca 17. až po začiatok 19. storočia mimoriadne bohatým lokálnym umeleckým centrom, preto nie je dôvod túto mimoriadne kvalitnú sochu považovať za import. Špecifické retrospektívne črty jej štýlu sa dajú vysvetliť z ikonografie.

ikonografia & krv Už v 13. storočí bola pri téme Ukrižovaného zjavná tendencia nielen k zvýrazneniu rán po klincoch, ale tiež početných poranení a kvapiek, priam „strapcov“ krvi po celom tele. Pri mnohých stredovekých dielach sa veľmi expresívny výraz inkarnátu stupňuje (Kolín n. R.; Jihlava), pri iných podlieha zachytená krv akémusi formálnemu rastru a stáva sa „dekorom“ (u nás v 14. storočí napr. v Matejovciach). Barokové sochárstvo, zvlášť podporené teatrálnosťou protireformačného umenia, nadviazalo na expresívne gotické krucifixy a samo prispelo aktualizáčnym akcentom. Ten súvisel s morovými epidémiami. Jeho prejavom sa po celej Európe stala jednak oživená úcta k sv. Rochusovi, stredovekému ochrancovi proti moru, ale predovšetkým výstavba mariánskych či trojičných – skrátka monumentálnych morových stĺpov. Paralelou k nim sa v interiérovom sochárstve a maliarstve stali morové krucifixy a obrazy Bolesného Krista so zvýraznenými vredmi a morovými ranami s vytrhnutými kusmi mäsa. A teda tiež Krucifix z Kremnice, kde bol mor doložený k roku 1709, svoje naliehavé posolstvo vytvára v napätí medzi pokojnou pózou tela so sklonenou hlavou, pekným profilom a uhladenými vlasmi na jednej, a expresívnou podobou sinavého inkarnátu s veľkými rozorvanými ranami na strane druhej. Koža je akoby rozdrapaná, každá z rán krváca, prúdy krvi stekajú tiež spod vlasov (pôvodná trňová koruna sa nezachovala); dokonca aj špagát, na ktorom visí bedrové rúško, akoby sa zarezával až do mäsa. Tieto telesne brutálne akcenty mohlo dobové publikum zároveň vnímať i v kontexte eucharistie – Kristovho tela. **DB**

literatúra Balážová 2005; Chmelinová & Poljak 2007.



A33**Eucharistický zázrak z Walldürn (Premena pri Omši svätej)**

Neznámy autor

1. polovica 20. storočia. Sklomalba, 95 × 50 cm

Západoslovenské múzeum Trnava, 3431E

funkcia & ikonografia Sklomalba trnavského múzea sa radí k pozoruhodným výtvorom ľudového umenia s neobvyklým sakrálnym námetom. Pokiaľ samostatné postavy Krista či Panny Márie, Narodenie Ježiša a najmä Ukrižovanie patrili k tým najfrekvencovanejším témam a viseli temer v každej dedinskej izbe či kuchyni; teologicky komplikovanejšie námety prenikli do tejto sféry paralelných a súkromných liturgických obrazov len zriedkavo. Je preto prekvapením, že sklomalby z 19. a 20. storočia s námetom tohto konkrétneho eucharistického zázraku sa objavujú hneď v niekoľkých zbierkach (okrem Trnavy napr. i v SNG alebo vo Vlastivednom múzeu v Hlohovci).

zázrak & krv Legenda, ktorá je základom tohto typu zázraku sa spája s Walldürnom – malým württenberským mestečkom neďaleko Wertheimu, v ktorom – vďaka uchováanej relikvii – dodnes pretrvala pútnická tradícia. K roku 1330 tu bol popísaný nasledujúci zázrak: Pri omši sa celebrujúcemu kňazovi podarilo prevrátiť kalich s premeneným vínom sviatosti. Kvapky, ktoré sa vyliali na korporále (obrázok na oltári) sa vzápätí premenili na vyobrazenia Kristovej hlavy, ľudovo zvané „Veroniky“ (podľa rúška sv. Veroniky; k zázraku por. Browe 1938, 124, 152-155; RDK II, 954-955). Už v stredoveku sa výjav začal zobrazovať, svoj rozkvet ale zaznamenal až v 18. – 19. storočí, v súvislosti s barokovou zbožnosťou; keď v miestnej katedrále nechali postaviť pre relikviu nový oltár. Zrejme vo forme drobných pútnických tlačovín sa ikonografia s Ukrižovaným obklopeným 11 hostiami s hlavami Krista rozšírila po celej strednej Európe.

Motív krvi hral pri eucharistických zázrakoch kľúčovú úlohu. Zväčša bol kombinovaný s hostiou, resp. hostiami, ktoré na dôkaz prítomnosti skutočného Kristovho tela začali krváčať (neraz po zneuctení pohanmi, židmi atď.). V prípade vyššie popísaného zázraku však nie je centrom pozornosti sama hostia, ale kalich a z neho vyliate kvapky vína na korporále. Aj preto je akosi neproporčne znázornený pri päte kríža, pramienky krvi v niektorých prípadoch vytvárajú celú sieť vedúcu k jednotlivým hostiám; inokedy – napr. na jednej malbe na fare v Košiciach – je aj Kristovo Telo vyobrazené akoby celé v krvi (por. obr. na s. 21). **DB**

literatúra Pišútová 2010, 86, 280-281 (s chybnou lokalizáciou do Vlastivedného múzea v Hlohovci).



A35

Ukrižovanie. Z cyklu Veľké pašie, 8

Albrecht Dürer (*1471 Norimberg– †1528 Norimberg)

Okolo 1498, tlač okolo roku 1600. Drevozrez, 38.6 × 28.9 cm

Signované: monogram AD dole uprostred

SNG Bratislava, G 21

Hoci bol list vytvorený ako súčasť pašiového cyklu už koncom 15. storočia, doplnené o štyri nové scény, boli „Veľké pašie“ dokončené a kompletne vydané až v roku 1511. Vznikali teda súčasne s ďalšími veľkorozmernými drevozrezovými cyklami: Život Panny Márie a Apokalypsa, ktorými Albrecht Dürer vytvoril rozsiahle obrazové diela a zároveň dosiahol umelecký vrchol v danom médiu.

ikonografia & funkcia Stvárnenie Ukrižovania patrí ku kľúčovým scénam paší a ako často zobrazovaná scéna v podstate vychádza z zodpovedá tradičnej neskorostredovekej ikonografii. Nevymyká sa z nej príliš ani motív zdôraznenia Kristovej krvi, ktorej prúdy vytekajúce z rán zachytávajú traja anjeli do štyroch kalichov. A hoci sú zobrazení veľmi konkrétne, sú akoby neviditeľní. To obrazu dodáva dve roviny: jednu pozemskú – v krajine stojaci kríž s Ukrižovaným, pod ním viaceré biblické postavy spomínané v evanjeliách. Anjeli s kalichmi však patria do inej, transcendentálnej roviny, podobne ako poludštené – antropomorfizované slnko a mesiac, ktoré však v starej kresťanskej tradícii zároveň symbolizujú Krista a Máriu. Krv, vytekajúca a anjelmi zachytávaná, je symbolom práve dovršovanej spásy, niečoho, čo zmení dejiny ľudstva, čo ľuďom opätovne otvorí bránu do neba. Slnko i mesiac sú jeho symbolmi, anjeli, poukazujúci na túto skutočnosť a zároveň na cenu „baránkovej“ krvi, sú jeho poslami. Poslami pre diváka, nakoľko postavy vo výjave ich ešte nevidia. Žiadna z nich sa na ne nepozera, žiadna ich ani nemôže vidieť. To, čo sa deje, vnímajú ešte zo svojho ľudského a pozemského pohľadu. Pred ich očami zomiera človek, Ježiš z Nazaretu. O chvíľu nato ho jeho verní snímú z kríža a pochovajú. Až keď na tretí deň zažijú šok z prázdneho hrobu a pomaly, postupne prijímú pravdu zmŕtvychvstania, otvoria sa im nové oči, oči viery a budú schopní ho opätovne spoznať. Vtedy pochopia, čo sa stalo. Takto sa to učili celé generácie kresťanov, takto im to teraz predkladá aj Dürer. Jeho obraz pomáha aj tým, ktorí to už vedia, pomáha im, aby to vnímali a prežívali nanovo.

krv K zdôrazneniu Kristovej krvi pri Ukrižovaní sa Dürer okolo roku 1513 opätovne vrátil v návrhu ešte ikonickejšej verzie (B. 58) – vypustením celého rozprávacieho aparátu a ponechaním len Ukrižovaného a anjelov s kalichmi zdôraznil nielen v neskorom stredoveku rozšírenú úctu k svätej krvi ako symbolu a ceny spásy, ale redukciou obrazového obsahu na eucharistický znak viery zároveň zvýraznil súvislosť obety kríža a obety sv. omše.

Konfúziu motívov Kristovho prebodnutého srdca ako prameňa oltárnej sviatosti doviedol do maxima Lucas Cranach, ktorý v drevozreze z roku 1505, určenom jednému z prvých laických bratstiev zasvätených tejto úcte, vkomponoval zobrazenie Ukrižovaného do motívu veľkého srdca (B. 76). **MČ**

literatúra B. 11; Meder 1932, 120 a 126; H VII, 1962, 109, č. 120; TIB 10, 1980, 106, č. 11; Dürer Bd. II, 2002, 176-179, 200, 380; Kat. výst. Dürer 2003, 304 n.



O hieser Safft, von grosser Krafft,
gerreth aus JESU Leibe!
Nimm weg die Blind von deinem Kind
dass ich ganz rein verbleibe.

Paulus Blut macht uns den Rath,
im Himmel ein zu gehen!
Vor dir mit Freud und Herrlichkeit
mit andern da zu stehen. Mm.

A36

Kristus v mystickom lise (Eucharistická alegória)

Anonymný nemecký rytec – podľa rytiny Hieronyma Wierixa (*1553 – †1619)

18. storočie. Lept, 36 × 27 cm

Städtische Museen Zittau, SWS 182

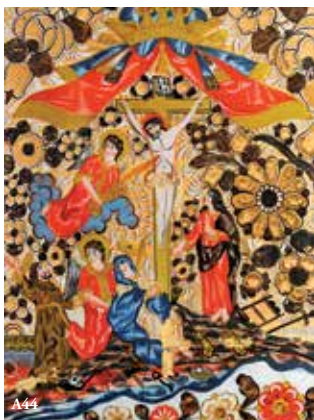
ikonografia & krv Starobylé symbolické prirovnanie, vychádzajúce najmä z pasáže starozákonného proroka Izaiáša (Iz 63, 3) a komentované už v textoch ranokresťanských exegetov a cirkevných otcov, sa už v období vrcholného stredoveku stalo témou vizualizácie v kresťanskom umení. Najväčšie rozšírenie dosiahlo v 16. – 18. storočí, keď patrilo k širokej škále formačných a pobožnostných obrázkov, produkovaných najmä v grafike. Pre svoje univerzálne kristologické a soteriologické poslanstvo bolo súčasťou aj protestantskej ikonografie, pričom však v obsahovom stvárnení tohto motívu pretrvávala vieroučná kontroverzia, týkajúca sa predovšetkým výkladu reálnej prítomnosti Kristovho tela a krvi v Eucharistii. Vínný (hroznový) preš je tu nástrojom násilného krvácania, precedencia Kristovej krvi ako ceny spásy, je teda nástrojom vykúpenia, symbolom kríža. Nie náhodou býva preto tlačiacca doska vretena prešu zobrazovaná vo forme kríža. Do lisu, podobne ako na kríž, však Kristus vstupuje dobrovoľne. Pri prešovaní bolo potrebné strapce hrozna najprv pošliapať, aby sa jednotlivé bobule rozpučili, až potom z nich lis mohol vytlačiť všetku šťavu. Kristus tak býva zobrazovaný ako ten, čo šliapie, pričom mok, ktorý vyteká, nie je sladká šťava hrozna, ale jeho krv, ktorej sladkosť však, podľa exegetov, sladkosť muštu prevyšuje. Kristus je tak akoby sám sebe nástrojom vlastnej obety. Podobne ako obraz pelikána kŕmiaceho mláďatá z vlastnej hrude, aj on sám sa obetáva a sám „prešuje“, necháva prúdiť vlastnú krv pre spásu sveta. Preto na niektorých zobrazeniach okrem vytekania šťavy / krvi z kade lisu ešte tečú, či priam striekajú prúdy krvi z Kristovho tela na okolostojacích prítomných, na čele s prarodičmi, starozákonnými prorokmi a kráľmi, dobrým lotrom a neskoršími Ježišovými nasledovníkmi, svätcami, ale aj všeobecne Božím ľudom. A nie náhodou, ale ako Spasiteľ, drží niekedy Kristus v ruke víťaznú krížovú zástavu zmŕtvychvstania.

Na rozdiel od čisto soteriologického protestantského výkladu tohto motívu, pri ktorom sa vizuálne zdôrazňuje iba krv tečúca z Kristových rán ako symbol spásy, nachádzame v katolíckych príkladoch aj zreteľné spojenie krvi s eucharistickým motívom. Aj v našom prípade sa Kristova krv mieša so šťavou hrozna prinášaného „robotníkmi“ z „Pánovej vinice“ (Vinea Domini, vľavo) a ako premenené víno eucharistickej obety je zachytávané do omšového kalicha pre posilu Božích detí – Cirkvi (vľavo dole a tiež v texte pod obrázkom). K špecifikám predmetného zobrazenia patrí priradenie bolestnej Márie pod vreteno prešu, odkazujúce na jej súcitnú prítomnosť pri päte kríža pri ukrižovaní a eucharistický rozmer alegórie posilňuje aj zobrazenie holubice, symbolu Ducha Svätého na vrchole kríža.

Môžeme dodať, že vizualizovanie tohto ikonografického motívu bolo bližšie rovine ľudovej zbožnosti, čomu zodpovedá aj výtvarná kvalita väčšiny realizovaných diel, ako je tomu aj v našom prípade (**por. kat. A37**).

Porovnanie krvi a hroznového muštu má, prirodzene, aj ďalšiu, hoci opäť obraznú spojitost', ktorej základ dal samotný Kristus, keď aj seba samého prirovnáva k viniču: Ja som pravý vinič (Jn 15, 1) a učeníkov k ratolestiam: Ja som vinič, vy ste ratolesti (Jn 15, 5). A napokon sa motív toku muštu či prúdenia krvi spája v tomto viacvrstvovom symbolickom obraze s motívom Studne spásy – Fons salutis, nazývanej aj Studňa milosti – Fons pietatis, z ktorej ako z nevyčerpatelného prameňa vytekajú prúdy spásonosnej Kristovej krvi ako živej vody prúdiacej do večného života. Zdôraznenie motívu svätej krvi vyliatej za spásu sveta dosiahlo svoje vyvrcholenie v ojedinelom mystickom obraze Krví spásy sveta Giovanni Lorenza Berniniho (**por. obr. 4 v úvode**). **MČ**

literatúra RDK III, 1954, 673-687 (A. Thomas); Scharfe 1968, 127-130; LCI 2, 1970, 497-504 (A. Thomas).



A40

Bratislavský misál IV.

Neznámy viedenský iluminátor.
Okolo 1450. Pergamen, 37 × 29 cm.
MV SR – Archív mesta Bratislavy,
EL 13a

A42

**Sv. Anna a Panna Mária
s krváčajúcou hostiou**

Tabuľová maľba zo Spišskej Soboty.
Neznámy spišský maliar. 1519. Tem-
pera na dreve, 60,5 × 43,5 cm. Výcho-
doslovenské múzeum Košice, S 351

A43

Ukrižovanie

Neznámy maliar (Salzmann?)
Začiatok 19. storočia. Sklomalba, 41,3
× 31,5 cm. VSM Košice, N 3132



A44

Ukrižovanie

Neznámy maliar. Okolo 1840.
Sklomalba, 58 × 43 cm. Východoslo-
venské múzeum Košice, N 3082

A45

Ukrižovanie(z ikonostasu v Novosade)

Neznámy ikonopisec. 18. storočie.
Tempera na dreve, 120 × 88 cm.
Zemplínske múzeum v Michalovciach,
UH 00230

A46

Missale Strigoniense

Neznámy autor. 1493. Venetiis
Johannes Hamman. Prvotlač,
28 × 19 cm. Slovenská národná
kníhnica Martin, Inc. B 80

A47

Biblia latina

Neznámy autor. 1489. Argentineae,
Johannes Prüss. Prvotlač,
28,5 × 20 cm. Slovenská národná
kníhnica Martin, Inc. B 71

A48

Martin Luther: Biblia

Ilustrácie: Neznámy autor z okruhu
Lucasa Cranacha. 1565. 32,5 × 23 cm.
MV SR – Slovenský národný archív
Bratislava, Kníhnica Bratislavskej
kapituly, Haer 199



A56



A53

A49**Martin Luther: Biblia**

Ilustrácie: Neznámy autor. 1557.
32 × 23 cm. MV SR – Slovenský
národný archív Bratislava, Knižnica
Bratislavskej kapituly, Haer 279

A50**Kláštorná práca – Veraikon**

Neznáma vyšívачka. 18. storočie.
Hodváb, malba; koláž na dreve,
26.7 × 22.3 cm. Západoslvenské
múzeum Trnava, 3322P

A51**Kláštorná práca – Sv. Terézia z Avilly
(Sv. Terézia od Ježiša)**

Neznáma vyšívачka. 18. storočie.
Pergamen, malba; koláž na dreve,
26.6 × 20.5 cm. Západoslvenské
múzeum Trnava, 3292P

A53**Dotyk**

Monogramista T·D (Dezider Tóth,
*1947 Výčapy-Opatovce). 1981.
Plátno na plátne, tempera,
54 × 67.7 cm. Zbierka Linea
Bratislava

A54**Ukrižovanie**

Otto Dix (*1891 Untermhaus bei
Gera – †1969 Singen). 1957.
Litografia, 515 × 360 mm. Städtische
Museen Zittau, SWS 219

A55**I.N.R.I.**

Otto Dix (*1891 Untermhaus bei
Gera – †1969 Singen). 1962. Farebná
litografia, 380 × 290 mm. Städtische
Museen Zittau, SWS 038

A56**The Sudden Appearance
of Many Marys**

Vessna Perunovich (*1960 Zajecar /
SRB.). 2007. Videoinštalácia.
Majetok autorok



Hoci neraz na hranici smrti, v rozhodujúcej väčšine umeleckých diel, ale tiež mediálnych dokumentov či propagandistických pamfletov, bola krv v prvom rade symbolom života. Ikonografia sakrálného umenia však podnecovala aj témy, keď krv v obraze až ostentatívne chýba. Z hľadiska Nového zákona, resp. Pašiového príbehu tento paradox môže ilustrovať typ Kristovho Zmŕtvychvstania: S viditeľnými ranami – a predsa bez krvi! Opustil svet živých, aby svojou krvou zmyl ich hriechy. Krv tečúca z rán na kríži, najmä z rany v boku, však už po Zmŕtvychvstaní nebola témou – hoci vstal z mŕtvych, Kristus už do sveta živých nepatril. Zvláštnu kategóriu tejto sekcie potom tvoria artefakty 20. a 21. storočia, ktoré síce zjavne čerpajú z tradície „svätej krvi“, metaforu však skúmajú v inej, nezobrazujúcej rovine – symbolom, gestom, textom.



B2

B1**Vzkriesený Kristus**

Nizozemský maliar. Okolo 1500.

Drevená tabuľa, tempera,

53.9 × 39.4 cm.

SNG Bratislava, O 883

B2**Pieta**

Neznámy stredoeurópsky rezbár.

1670 – 1700. Drevo, polychrómia,

v. 98.5 cm.

SNG Bratislava, P 409

B6**Error!**

Matúš Lányi (*1981 Spišské

Podhradie). 2008. Akryl, plátno,

120 × 330 cm.

Majetok autora



B8d



B8a

B8a**Svätý František z Assisi**

Dorota Sadovská (*1973 Bratislava).

2003. Akryl na plátne, 100 × 100 cm.

Majetok autorky

B8b**Svätý Sebastián**

Dorota Sadovská (*1973 Bratislava).

2003. Akryl na plátne, 100 × 100 cm.

Majetok autorky

B8c**Svätá Agáta**

Dorota Sadovská (*1973 Bratislava).

2012. Akryl na plátne, 100 × 100 cm.

Majetok autorky

B8d**Svätá Lucia**

Dorota Sadovská (*1973 Bratislava).

2012. Akryl na plátne, 100 × 100 cm.

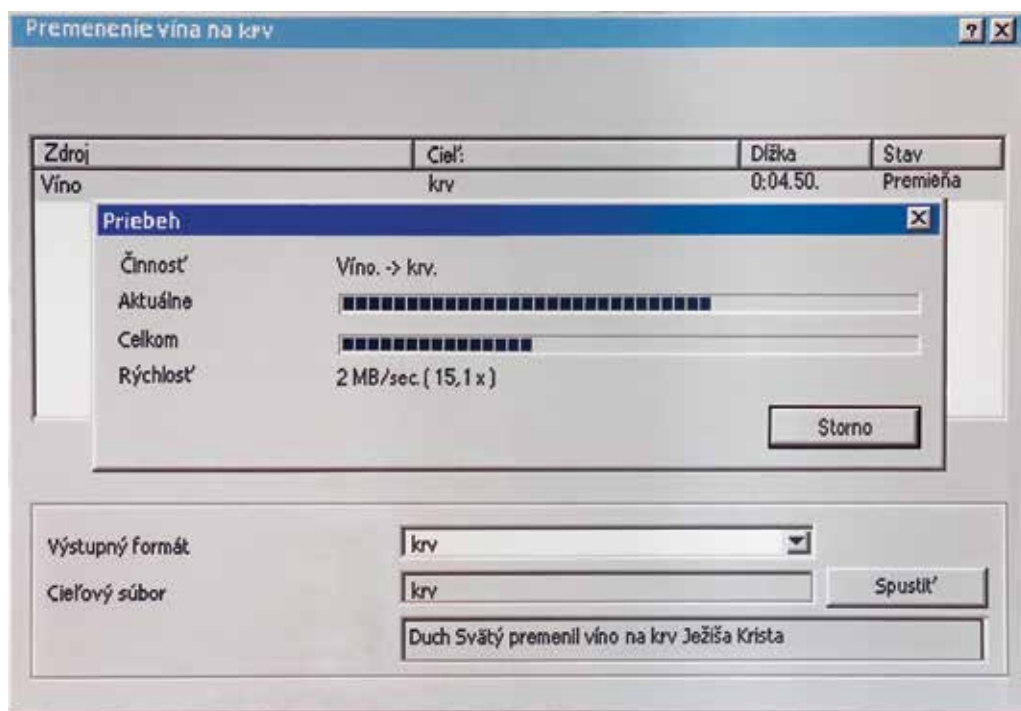
Majetok autorky

B8d**Svätý Štefan prvomučeník**

Dorota Sadovská (*1973 Bratislava).

2012. Akryl na plátne, 100 × 100 cm.

Majetok autorky



B4

Premeňovanie vína na krv

Matúš Lányi (*1981 Spišské Podhradie). 2006. Akryl, plátno, 130 × 200 cm

Majetok autora

motív & kontext Cyklus Nový zákon obsahuje takmer 20 veľkoformátových obrazov, pričom všetky sú zároveň dôveryhodnými oklamami (trompe l'oeil): namiesto očakávaných digitálnych tlačí divák stojí pred remeselné starostlivo namalovanými plátnami. Absolvent Fakulty umení Technickej univerzity v Košiciach nezaprie svojho učiteľa (prof. Rudolf Sikora) a príslušnosť k neo-konceptuálnym experimentom slovenského umenia po roku 2000. Nový zákon nepatrí v mladšej generácii slovenských umelcov práve k preferovaným inšpiračným zdrojom, nanajvýš ak v pokusoch o blasfémii. Lányimu ale nejde o lacnú kritiku katolicizmu, tak ako mu nejde o „náboženské umenie dneška“. Naopak, príklonom k abstraktnej (pojmovej) artikulácii duchovných obsahov sa týmto cyklom rozchádza s formálnou pompéznosťou tradičného katolíckeho umenia. Smeruje k ponímaniu obrazu v slovenskom prostredí jasne menšinovými konfesiami (luteráni, kalvíni a i. – úplným opakom tejto tendencie je potom iné jeho vystavené dielo citujúce motívy levočského zlatníka 18. storočia, Jána Silášho – *kat. A2*). Kanonizované texty kresťanstva kladie na jednu úroveň s „náboženstvom súčasnosti“, totiž svetom kancelárie a prosperity, distribúcie informácií a ich digitálnej unifikácie. Všeobecná zrozumiteľnosť biblických posolstiev vyvoláva v tomto novom prostredí niekedy vtípné, inokedy až mrazivé asociácie.

krv Krv na Lányiho maľbách nehrá žiadnu explicitnú úlohu (na rozdiel napr. od niektorých jeho videoinštalácií). A predsa, práve v tu komentovaných dielach je akoby symbolom „na druhú“: na jednej strane parafrázuje dogmu prepoštatnenia (transsubstanciácie) vo forme informácie dialógového okna windows-editora a tým zároveň potvrdzuje nemateriálny status tohto procesu (ale tiež nezobrazujúci diktát Desatora). Zároveň ale jeden z najdôležitejších kresťanských zárazkov prenáša do virtuálnej roviny a divákovi otvára rozličné smery interpretácie. **DB**

literatúra Kat. výst. Terra Scepusiensis – Terra Christiana 1209 – 2009. Ed. Mária Novotná. Levoča 2009, nepag. (J. Čarný).



B5**Svätá Praxedis Rímska**

Simone Pignoni (*1611 Florencia – † 1698 Florencia)

Okolo 1660. Olej, plátno, 92.2 × 74.7 cm

SNG Bratislava, O 301

autor & štýl Dielo florentského maliara Simone Pignoniho je bohaté na imaginárne portréty biblických žien a ranokresťanských svätíc. Kompozične uprednostňuje polpostavy alebo poprsia; ženy markantných objemov zahľadáme do rafinovaných šiat nariašených v niekoľkých vrstvách, no v duchu barokového telesného kánonu kladie rovnaký dôraz na ich hladkú svetlú pokožku, kontrastujúcu (najmä v dekoltoch) s matériou látok. Pignoni vytvoril viacero obrazov s námetom Svätej Praxedis, jeden – temer identický – uchováva Louvre v Paríži. Práve ten nedávno napomohol aj identifikácii autora obrazu bratislavskej SNG (Rusina & Kubová 2007), pochádzajúceho pôvodne z Pálffyovských zbierok.

ikonografia & krv Svätá Praxedis žila v Ríme počas prenasledovania kresťanov v 2. storočí, dodnes jej je v Ríme zasvätená jedna z ranokresťanských bazilik (Sta. Prassede). Spolu so svojou sestrou sv. Pudentianou sa starali o uväznených veriáckych, na miestach ich mučeníckej smrti do nádob hubkami zbierali ich krv a pochovávali martýrov. Špongia a dóza na krv preto patria k jej základným atribútom, niekedy k nim pribudne kríž v zopätých rukách. Kontinuálnu ikonografickú tradíciu v nástennom maliarstve od 5. do 15. storočia oživil v konfesionalne pohnutom 17. storočí barokoví maliari, pre ktorých sa Praxedis vzhľadom na legendu plnú netradičných motívov stala prototypom katolíckej svätice nielen v Taliansku – stačí spomenúť kontroverzný obraz Vermeera van Delft, 1655 (podľa maľby Felice Ficherelliho, 1645, s rovnakým motívom).

verzia 19. storočia Rovnako neobvyklou ako sama ikonografia však je v súvislosti s predmetom tejto výstavy premaľba Pignoniho bratislavského obrazu, ktorú možno datovať do 19. storočia. Prišlo pri nej totiž k tak zásadnej premene atribútov, že znejasnili primárnu ikonografiu a postavu zväčša nútili identifikovať s Máriou Magdalénou. Infračervená reflektografia už pri reštaurátorskom výskume odhalila pod povrchom maľby motív krvi stekajúcej zo špongie v rukách svätice; poklop na dóze sa ukázal ako sekundárna vrstva. V modlitbe zopäté ruky „Márie Magdalény“ (zbavené špongie) tak vhodne poslúžili ako neutralizačná redakcia neznámeho umelca. Po dokumentácii boli pri reštaurovaní tieto sekundárne premaľby postupne odstránené a výjavu prinavrátená pôvodná ikonografia. Pre nás však dokumentuje relatívne kvalitná maliarska intervencia tiež postoj meštianskeho 19. storočia – vôbec nie ojedinelý – k naturalistickejšiemu motívu na obrazoch „starých majstrov“, v šľachtických zbierkach neraz zbavených svojej primárnej funkcie. **DB**

literatúra Vaculík 1985, nepag. kat. 18; Rusina, Ivan & Kubová, Alena: Simone Pignoni: Sv. Praxedis. Bratislava 2007, nepag.



B6**Stigmatizácia sv. Františka**

Fabrizio Boschi (*1570 Florencia – † 1642 Florencia) – okruh

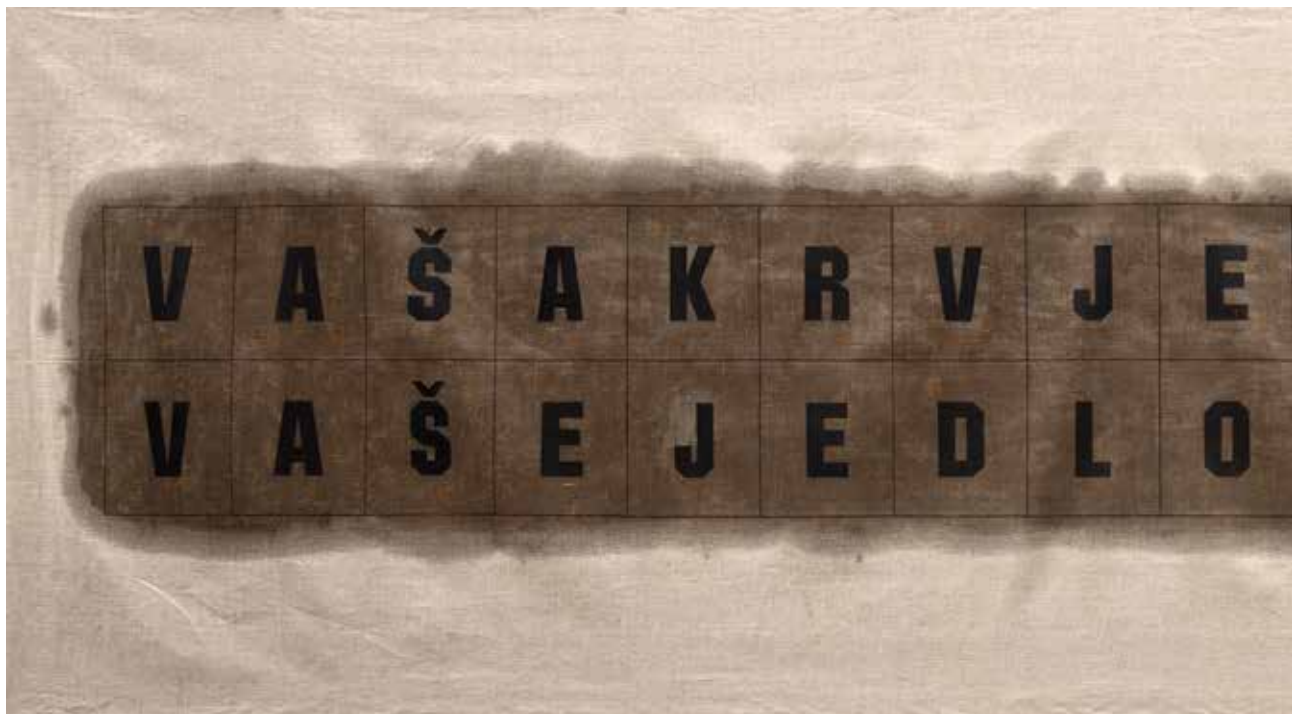
Po 1600. Olej na dreve, 34.7 × 28.4 cm

SNG Bratislava, O 3564

autor & štýl Kvalitná komorná maľba dlho driemala v rámci Zbierky európskeho maliarstva SNG pod mylnou atribúciou „neznámy nemecký maliar“. Pritom minimálne dvaja autori predlohy známi sú: Galleria degli Uffizi vo Florencii vlastní obraz talianskeho maliara Lodovica Cardiho (Cigoliho) z roku 1596, ktorý obohatil ešte stredovekú ikonografiu (ovplyvnenú najmä Giottovou kompozíciou z Assisi) o niekoľko inovatívnych motívov. Sv. František zachytený v extatickom geste rozhodnutých rúk pri tele a s privretými očami prežíva prijatie stigiem ako víziu nad otvorenou knihou: V merítku oveľa menší krucifix sa objavuje na efektnej žltej nebeskej žiare, dvaja anjelici v korunách stromov akoby uvoľňovali priestor pre „krvavé“ lúče smerujúce k Františkovi. V skutočnosti sú však dôležitým inscenačným prvkom, usmerňujúcim pohľad diváka po diagonálnej obsahovej osi výjavu. Autor bratislavského obrazu však Cigoliho obraz zrejme nepoznal. Inšpiroval sa totiž jednou jeho kópiou od Florentána Fabrizia Boschiho (maľba bola vydražená najskôr v Christie's v Londýne 2004; Sotheby's ju zaradilo do svojho aukčného katalógu v New Yorku v roku 2008). Bez podrobnejších technologických analýz predbežne len ťažko vylúčiť, že obraz v SNG nie je ďalšou Boschiho dielenskou kópiou. Kým súvislosti našej maľby s Cigoliho primárnym obrazom sa týkajú najmä kompozície, v prípade väzby na Boschiho obraz ide o komplexnejšiu recepciu vrátane zredukovaných postáv anjelov a studenej farebnosti.

ikonografia & krv Azda preto ani neprekvapí, keď sa v tejto niekoľkonásobnej redakcii aj krv stala predmetom funkčných modifikácií. Už Cigoli zredukoval Giottovu predstavu Františka aktívne prežívajúceho Stigmatizáciu s výrazne „krvavými“ líniami spájajúcimi Kristove a Františkove rany v prospech mysteriózneho spojenia. Sv. František síce prijíma rany, deje sa tak však na úrovni vízie, v modlitbe. Rany sú viditeľné, stopy po krvi však skromné. Boschi (a s ním aj maliar obrazu v SNG) idú ešte ďalej: Františkov pohľad teraz intenzívne fixuje diváka, rany na rukách hneď nájdeme, ich pôvod – Ukrižovaný – sa však skôr stráca v svetlej žiare oblohy, než by sa z nej vynáral. Napokon, aj anjeli akoby boli viac prostriedkom napomáhajúcim inscenácii postavy sv. Františka, než vízie jeho stigmatizácie. Tento postupný proces možno pri dnešnej sume poznatkov formulovať aj nasledovne: Len do menšej miery bol prejavom dobového vnímania samotnej postavy sv. Františka. V prvom rade odráža krízu jeho zobrazenia. Očividne sa totiž zmenil postoj k všeobecne už nie celkom akceptovateľnému (lebo vo svojej podstate ešte stredovekému) vizuálnemu zachyteniu mystického spojenia Ukrižovaného a sv. Františka formou línií smerujúcich od rán krucifixu k ranám historického svätca. **DB**

literatúra Nepublikované [K talianskym predlohám Matteoli, Anna: 'Il 'San Francesco stigmatizzato' del Cigoli in una copia di Fabrizio Boschi. In: Arte Cristiana, 91, 2003, 185-189; aukčný katalóg Sotheby's, New York, 26.01.2008].



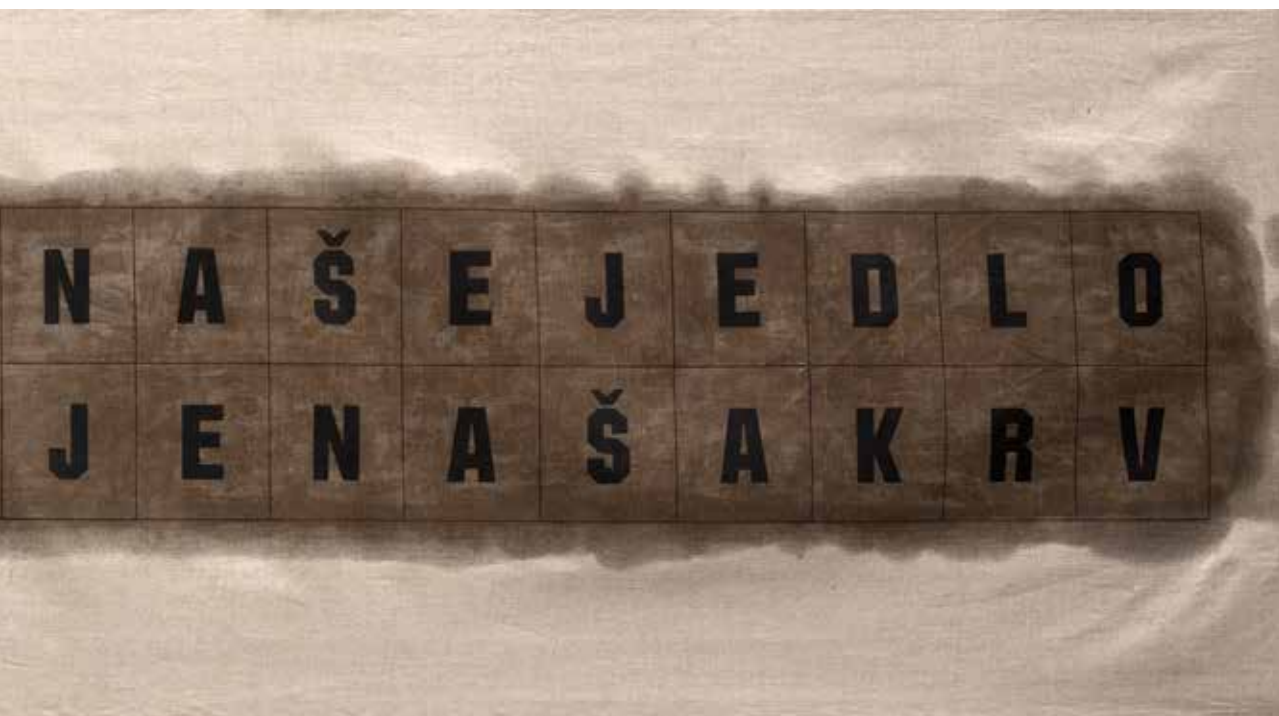
B7

Treptomachia.sk – Vanitas

Blažej Baláž (*1958 Nevoľné). 2011. Akryl, ľanový olej na plátne, 135 × 545 cm

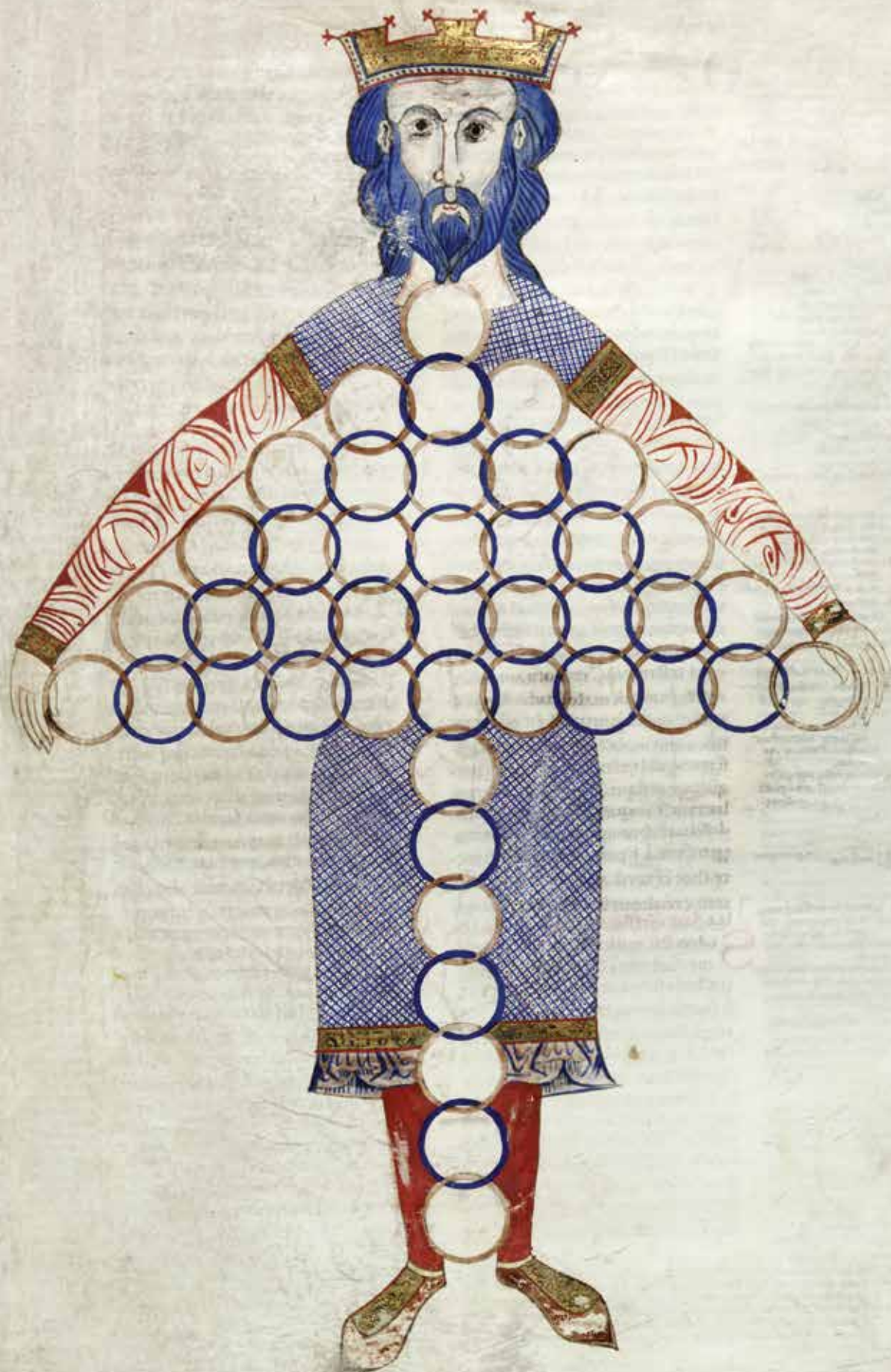
Majetok autora

autor & štýl V rámci domácej výtvarnej scény sa Blažej Baláž generačne situoval medzi transavantgardné prehodnotenie maľby, kresby, sochy a grafiky a zároveň skúmanie vzájomných vzťahov ideí a foriem konceptuálneho umenia typických pre 80. roky 20. storočia. Jeho tvorby sa dotkli aj tendencie novej citlivosti. Od 90. rokov používal autorské kombinácie techník, napríklad hĺbkotlač z deštruovaných matric a mincí, maľbu olejom na plátno s kovovou materiálou prášku získaného „peňazokazectvom“ – brúsením mincí, „zničené“ mince, rôzne organické materiály atď. (Geld macht frei, 2001; Cleanmoney, 2002). Balážov obrazový cyklus nazvaný Treptomachia (od roku 2004) vychádza z autorskej koncepcie „zápasu ľahkých, rýchlych, rapových slov“, kde slová povzbudzujú, hecujú „do boja“ (B. Baláž). Treptomachia pokračuje v experimentovaní s formálnymi aspektmi tradičných výtvarných druhov a manifestuje aj typické postkonceptuálne zneisťovanie hraníc medzi médiami, v obsahovej rovine lingvistické manipulácie znakových štruktúr, ktorých výsledkom býva ambivalentný zhuk významov. Strešnou témou viacerých realizácií z obdobia posledných dvoch dekád tvorby je kritika konzumnej spoločnosti, inštitúcií kultúry a umenia, ktoré autor transformuje do obrazov a textov cez svoje chápanie dynamiky historických udalostí v uplynulom storočí a v súčasnosti. Aj z tohto zdroja politickej a sociálnej angažovanosti pochádzajú Balážove jazykové a obrazové tautológie, referujúce na jednej strane k historickému konceptualizmu a Josephovi Kosuthovi, na druhej strane k re-materializovanému dizajnovému princípu postmoderného diela. Tieto aspekty práce s obrazom a textom v určitom vizuálnom režime súznejú v s postmediálnou maliarskou tvorbou anglickej skupiny Art & Language a možno ich prirovnať aj k truizmom – tvrdeniam a nápisom Američanky Jenny Holzer.



motív & krv Prezentované dielo formálne evokuje hru s jazykom – „krížovkové“ dosadzovanie jednotlivých písmen a jeho expresívnosť spočíva najmä na význame slov v provokatívnom nápise. Vyjadrená myšlienka môže byť subvertovanou verziou kresťanskej predstavy obety Kristovho tela a krvi ako pokrmu pre ľudskú dušu v hostii, prenesenou na úroveň spoločenskej kritiky prostredníctvom psychologického pôsobenia použitej metaforu krvi a/ako jedla a naopak. Baláž vyjadruje v svojich dielach aj autentické pocity a frustrácie súčasného umelca. Skutočný význam sloganu, verša či šifrovanej správy zostáva mimo samotné dielo, podobne ako v lakonickej obrazovej správe Mŕtvy umelec, dobrý umelec (2001, mak, opilníkovanie mince, piliny z mincí). Dôležitým pendantom textu je aj v Treptomachii formálne spracovanie veľkorozmerného obrazu, jeho vizuálny kód, najmä farebnosť obmedzená na hnedastý tón zaschnutej (pre Baláža príznačnej) „post-krvi“, kontrastujúca s príkrým dizajnom narýchlo vyrobených politických hesiel. **LG**

literatúra Nepublikované [K autorovi Jiří Valoch & Anna Vartecská: Blažej Baláž 1975 – 2003. Trnava 2003].



Metafory krvi spojené s genealógiou, no tiež s rozličnými inými formami príbuzností, patria k tým najstarším a najpočetnejším. Dávno pred dobou genetických výskumov už antický svet poznal predstavu pokrvného puta. Kanonické právo 13. storočia reagovalo na nevyhnutnosť usporiadať a vysvetliť príbuzenské vzťahy vo forme príručky Johanna de Deo, ktorá jednotlivých príslušníkov rodu – niekedy doslova – názorne pospájala pokrvnými líniami. Pred presadením úspešnejšej alegórie rodostromu a jeho jednotlivých rodinných vetiev to boli tieto línie, ktoré zjednodušene prezentovali nielen schémy rodinných vzťahov, ale v teologických a medicínskych traktátoch ich tiež prepájali so špecifickými obsahmi (krv ako sídlo duše, krv ako prostriedok temperamentu atď.). Týkajú sa nielen rodových postupností biblických postáv, kráľovských dynastií a šľachtických rodov, ale neskôr zachádzajú až do oblasti populárnej kultúry. Napokon, kto už by si nespomenul na romantickú predstavu o pokrvnom bratstve?

Modrá krv sa, pravdaže, iba málokedy zaobišla bez formálne pompéznych atribútov. Už v stredoveku k nim patrili armálesy – listiny, ktorými panovník šľachticom priznával privilegium vlastníctva a nosenia erbu. Heraldika neskorého stredoveku a novoveku krvavú ikonografiu znásobila radom alegórií, zväčša prebratých zo sakrálneho umenia (najmä spomínaného pelikána, ale tiež Baránka božieho a pod.). Križiacke a protiturecké výpravy napokon do uhorskej heraldiky prispeli aj novým motívom: zakrvavenou šablou s hlavou tureckého bojovníka. A bez vplyvu na krvilačnú heraldickú tvorbu neostali ani také zábavky ako poľovačky a hostiny – teda to, čo by moderná doba nazvala životným štýlom.



C10



C5



C6

C1**Epitaf Zuzany Košťalovej (Jesen-
skej) z Turčianskeho Jasena**

Neznámy maliar. 1694. Tempera na dreve. SNM – Múzeá v Martine, Múzeum Andreja Kmeťa, KH 1192

C5**Erbová listina rodu Tóth**

Praha, 26. 02. 1580. Pergamen, atrament, tempera, 460 × 685 mm + plika 120 mm, pôvodne privesená pečať chyba. MV SR – SNA Bratislava, Hodnoverné miesto Konventu premonštrátov v Lelese, Armales 8

C6**Erbová listina Štefana a Jána Pappa (Kökönyesdy)**

Viedeň, 15. 07. 1629. Pergamen, atrament, tempera, zlato, 450 × 640 mm + plika 125 mm, privesená pečať ø 115 mm. MV SR – SNA Bratislava, Hodnoverné miesto Konventu premonštrátov v Jasove, Armales 33

C8**Johannes Andreae Lecture super arboribus consanguinitatis et affinitatis**

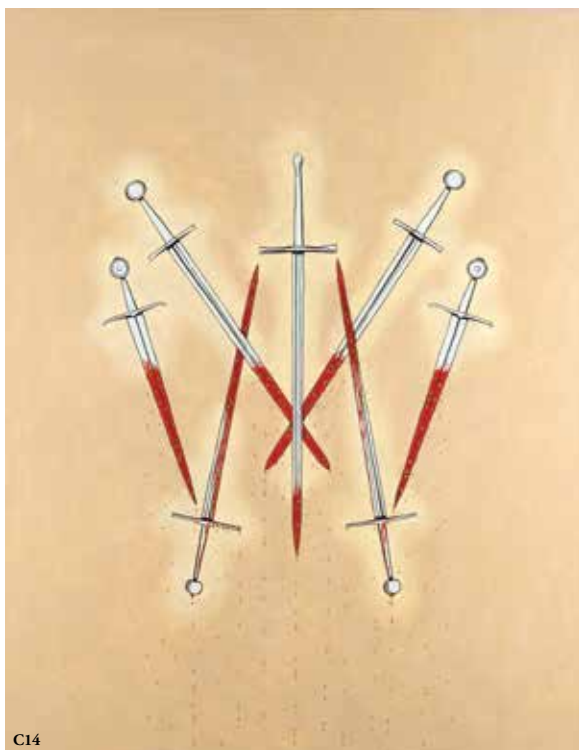
Genealogická príručka. Drevorezy: Hans Baldung Grien. 1505. Vydanie Hieronymus Binder (Victor) & Johannes Singrenius, Viedeň 1513. 21.5 × 16 cm. MV SR – Slovenský národný archív, Kapitulska knižnica Phil. 36

C9**Decretum Gratiani cum Glossa ordinaria Bartholomaei Brixienensis**

Neznámy (boloňský?) iluminátor. Koniec 12. storočia. Pergamen, cca. 40.5 × 25.5 cm. MV SR – Slovenský národný archív Bratislava, Kapitulska knižnica, rkp. 14

C10**Judita a Holofernes**

Franz Anton Maulbertsch – nasledovník. 18. storočie. Plátno, olej, 65 × 95 cm. SNG Bratislava, O 5693



C14

C11**Dekréty Gregora IX.**

(Johannes de Deo: Arbor consanguinitatis). Neznámy iluminátor. Prelom 13. a 14. storočia. Pergamen – 2 fóliá, cca. 40 × 26 cm. MV SR – Archív mesta Bratislavy, EC Lad 1/12 a EC Lad 1/13

C12**B.R.A.3.9**

Mr. B.R.A. [Marek Kvetan (*1976 Bratislava) – Richard Fajnor (*1965 Skalica)]. 2009. Performancia, inštalácia. Majetok autorov

C13**Sada nožov (Corpus delicti)**

Stíhanie Jakuba Csapku pôvodom z Moravy, krčmára z obce Neštich (Svätý Jur) za zabodnutie svojho švagra pri hádke – priložený kuchynský nôž. 1850 – 1852.

MV SR – Štátny archív Bratislava – Fond Bratislavská župa I, A - XII. Str. proc. 1363

Vyšetrovanie Jozefa Gajdošíka zo Zavaru, ktorý zabodol svojho zaťa (manžela svojej dcéry Kataríny) Juraja Chmelu. Priložený nôž. 1866 – 1868.

MV SR – Štátny archív Bratislava – Fond Bratislavská župa I, sign. 22/1867; 114/ 1868



C12a



C12b

C14**Muchy**

Bohdan Hostiňák (*1968 Svidník). 1991. Plátno, olej, 180 × 140 cm. Zbierka Linea Bratislava

C17**Nádoba** (časť nápojovej súpravy)

s erbom mesta Lučenec. 1996. Smaltovaný plech, v. 34 cm. Sternlicht Lučenec. Novohradské múzeum a galéria Lučenec, H 8012



C2

Erbová listina pre Františka Farkasa de Hasay a jeho príbuzných

Kostnica, 1417, 4. apríl. Pergamen, atrament, tempera, striebro, zlato, 620 × 340 mm + plika 100-105 mm, poškodené v mieste miniatúry, zvýraznená zlátená inícia S (S-igismundus). Fragment z pôvodne privesenej uhorskej tajnej kráľovskej pečate. MV SR – SNA Bratislava, Hodnoverné miesto Konventu premonštrátov v Jasove, Armales 66

funkcia & kontext Erbová listina uhorského kráľa Žigmunda Luxemburského bola určená pre Jána Farkasa de Hasay ako hlavného adresáta. Ďalšími boli Jánovi bratia Albert a Benedikt a ich príbuzní Ján Kakas de Delne, Ján syn Mikuláša de Mochola, Pavol a Ján de Uzfalwa a Ján syn Loránda de Komlos. Ján Farkas, ktorý sám predstúpil pred kráľa, listinu získal za svoje osobné zásluhy pre panovníka v Bosne, na Istrii, vo Friulsku (Friuli) a v nemeckých krajinách. Pavol a Ján boli príslušníkmi stredovekého šarišského rodu Uzovcov z Uzoviec, v ktorého rukách bola erbová listina pred jej deponovaním v archíve hodnoverného miesta.

krv Listinou bol udelený nasledovný erb: v modrom poli z prúteného plotu na pažiti vyrastá vlk zo zlatou kráľovskou korunou navlečenou na krku. Vlk drží v labách pred sebou červenú ružu a má hlavu prestrelenú cez otvorenú papuľu doláva smerujúcim šípom. Zo zadnej časti hlavy vlka vyteká prúd krvi. Klenotom je vlk zo štítu vyrastajúci z prúteného plotu. Prikrývadlá sú po oboch stranách modro-zelené. Erb je hovoriaci a hlavná figúra – vlk, odkazuje na priezvisko hlavného adresáta (Farkas).

Vlk s ružou môže mať aj ďalší, hlbší symbolický význam. S touto figúrou sa totiž stretávame aj vo viacerých iných uhorských erboch. V erbovej listine pre rod Révay (1521) ruže v labách vlka symbolizujú obeť príslušníkov rodu pre Uhorskú. Kvalitná miniatura patrí do skupiny erbových listín vydaných počas pobytu Žigmunda Luxemburského v Kostnici. **RR**

literatúra Karagyena 1887; Csergheő 1891; Kempelen 1911 – 1932; Radocsay 1966.



C3

Erbová listina pre Juraja literáta a Petra zo Szigetú

Budín 1519. Pergamen, atrament, tempera, zlato, 480 × 700 mm + plika 110 – 135 mm

Pôvodne privesená kráľovská pečať chýba. MV SR – SNA Bratislava

Hodnoverné miesto Konventu premonštrátov v Lelesi, Armales 2 A

funkcia & kontext Erbová listina uhorského kráľa Ľudovíta II. Jagelovského bola určená pre bratov Juraja literáta a Petra zo Szigetú (de Zygeth, dnes Sighetu Martației, Rumunsko) ležiaceho v Marmarošskej stolici v Sedmohradsku. Listinou bratia a ich potomkovia získali za verné služby kráľovi erb a ich otcovský dom ležiaci v spomínanom mestečku panovník oslobodil od platenia všetkých druhov daní a dávok, získali tiež povolenie postaviť dva vodné mlyny. Bratia pochádzali pôvodne z nešľachtického meštianskeho prostredia a v čase pred vydaním listiny získali šľachtický titul. Juraj literát je totiž v listine uvedený už ako šľachtic. Pôsobil najprv v kráľových službách v uhorskom pohraničí, pomáhal potláčať vzburu poddaných, udatne bojoval počas sprisahania šľachty a v čase vydania listiny bol notárom kráľovskej kancelárie. O Petrových zásluhách v dokumente nie sú uvedené konkrétnejšie informácie.

krv Listinou bol bratom udelený nasledovný erb: v modrom poli zo zeleného trojvršia od pásu vyrastá doľava otočený obrnený uhorský vojak s prilbou. V pravicu drží šabľu a v ľavicu šíp, ktorý má zabodnutý do hrude. Motív krvi odkazuje k Jurajovým zásluhám na bojovom poli: krvácajúca rana patrí medzi naturalistické motívy domácej heraldiky, zároveň ale je akcentom iného motívu – srdca, v erbe ako takého neuplatneného. Erb je zobrazený bez klenotov a prikrývadiel. Nekompletná kompozícia je príkladom tzv. štitového erbu bez prilby s klenotom a prikrývadlami, s ktorými sa v Uhorsku stretávame špeciálne v jagelovskom období. Kvalitná miniatura Budínskej proveniencie je dobrým príkladom organického prelinania neskorogotických prvkov vychádzajúcich zo staršej domácej tradície (tvar štítu) a dobovo aktuálnych renesančných vplyvov talianskeho pôvodu. Autorom miniatúry je tzv. Majster radákovského armálesu. **RR**

literatúra Karagyena 1887; Csergheő 1891, 159; Lehoczky 1895, 3, 143; Kempelen 1911 – 1932; Radocsay 1966, 83; Kat. výst. Paris 2010, 123 (R. Ragač).



C4

Erbová listina pre Michala literáta de Pekerszerdahely

Viedeň, 24. 12. 1560

Pergamen, atrament, tempera, zlato, 470 × 780 mm + plíka 90 mm. Pôvodne privesená kráľovská pečať chýba

MV SR – SNA Bratislava, Hodnoverné miesto Konventu premonštrátov v Jasove, bez sign.

funkcia & kontext Erbová listina uhorského kráľa Ferdinanda I. Habsburského bola určená pre šľachtica Michala literáta de Pekerszerdahel (Pekerzerdahel, dnes Gornji Sredani, Chorvátsko). S manželkou Annou, synmi Jurajom, Petrom a Jánom, švagrinami Dorotou a Magdalénou, bratmi a ďalšími nemenovanými príbuznými získali erb a bolo im potvrdené staršie šľachtictvo. Michal pochádzal zo stredovekého slavonskeho, pôvodne pravdepodobne predialistického rodu. Priezvisko sa používalo aj v tvare Pekar de Szerdahely. Michal literát listinu získal za vojenskú službu na hrade Gyula. Listina bola neskôr sfalšovaná na meno Corbely, potom zhabaná a nakoniec uložená v archíve Hodnoverného miesta v Jasove. Pravdepodobne jeho brat Martin získal v roku 1559 donáciu na majetky v Novohradskej stolici a neskôr (1569) sa s ním stretávame aj vo Zvolenskej stolici.

krv Listinou bol bratom udelený nasledovný erb: v modrom polina zelenom trojvrší stojí strieborný pelikán s rozťahnutými krídlami a zobe si do hrude, z ktorej mu prúdom strieka krv. Klenotom je z modro-zlatej točenice vyrastajúci gryf. Vpravo od hlavy gryfa sú vedľa seba umiestnené zlatá hviezda a privrátený polmesiac s tvárou. Prikrývadlá sú po oboch stranách modro-zlaté. Podľa mierne odlišného blazonu erbovej listiny by mal pelikán stáť v hniezde a nebeské telesá mali byť v štíte. Miniatura s výrazným ozdobným rádom je kvalitným príkladom aktuálne komponovanej renesančnej miniatúry polovice 16. storočia, zrejme viedenskej proveniencie. **RR**

literatúra Kat. výst. DSVU – Renesancia 2009, 51 (R. Ragač).



C7

Erbová listina pre Turčiansku stolicu

Viedeň, 27. 9. 1710. Pergamen, atrament, tempera, zlato, 640 – 650 mm × 500 mm + plika 90 mm

Na pletenci privesená kráľovská pečať

MV SR – SNA Bratislava, bez sign. (nesprac.)

funkcia & kontext Obnovovacia erbová listina uhorského kráľa Jozefa I. Habsburského bola určená pre Turčiansku stolicu. Pred panovníka predstúpili jej dvaja vyslanci Pavol Okoličáni (Okoličiansky) z Okoličného a Alexander Platy z Veľkej Paludze. Panovník udelil na ich žiadosť Turčianskej stolici nový stoličný erb, právo pečatiť červeným voskom a novú stoličnú pečať s novo udeleným erbom a latinským majuskulným kruhpisom: SIGILLVM COMITATUS THUROCIENSIS 1709. V pomerne obsiahlej narácii listiny je opísaná vražda turčianskych stoličných vyslancov Melchiora Rakovského a Krištofa Okoličaniho, syna vyššie uvedeného Pavla Okoličaniho, na Onódskom povstaleckom sneme v roku 1707. Vyslanci nesúhlasili s Rákocziho politikou detronizácie Habsburgovcov a presadzovali mierové riešenie konfliktu. Z ich smrti bol obvinený zradca knieža František II. Rákoczi a povstalecký generál Berčeni. Narácia obsahuje aj topos predstavujúci zomrelého panovníka Leopolda I. (otca vydavateľa listiny Jozefa I.) ako mierotvorcu a povstalcov ako podnecovačov vojny v Uhorsku. Spomenuté sú aj mierové rokovania s Holandskom a Anglickom a tiež mierové návrhy – Tractatum pacis. Povstalecký rákocziiovský snem je v narácii označený ako nelegálne zhromaždenie – illegalis Conventicul. Listina bola publikovaná na Generálnej kongregácii Turčianskej stolice konanej v Mošovciach 2. decembra 1710.

krv Listinou bol Turčianskej stolici udelený stoličný erb, štiepený so srdcovým štítkom. V pravom poli nachádzame figúry prevzaté z armálesu turčianskeho šľachtického rodu Rakovských z Rakova z roku 1561. V hornej červenej časti deleného erbu medzi ľaliami vyrastá z koruny obrnený rytier s mečom a palmovou ratolesťou v rukách, v horných rohoch štítu sú hviezda a privrátený polmesiac. Dolná časť ostáva rovnako červená so strieborným brvnom s čiernym rakom. V ľavom poli je umiestnený erb rodu Okoličaniovcov, v modrom poli na zelenom trojvrší položená zlatá koruna a nad ňou obrnené rameno so šablou, s napichnutou krvácajúcou tureckou hlavou. V horných rohoch štítu dominujú hviezda a privrátený polmesiac. V srdcovom štítku sa nachádza erb rodu Révayovcov – v modrom poli zo zlatej koruny vyskakujúci vlk držiaci v labách tri ruže, dve červené a strednú striebornú. Na srdcovom štítku je položená grófska korunka. Erb (bez korunky na štíte) pochádza z roku 1521 a ruže v labách vlka sú pripomienkou na členov rodu, ktorí padli na bojovom poli pre Uhorsko. Klenot erbu tvorí révayovský vlk s ružami. Prikrývadlá sú modro-zlaté a červeno-strieborné. Na prikrývadlách je vpravo umiestnený klenot tvorený rytierom z erbu Rakovských a vľavo rameno s mečom s napichnutou krvácajúcou tureckou hlavou z erbu Okoličaniovcov. Okolo erbu sú ako dekoratívny prvok umiestnené prekrížené palmové ratolesti previazané stuhou. Autor miniatúry ostávajúceho. **RR**

literatúra Hoppál 2001, 134-135; Mačuha 2008, 98-114; Ragač 2008, 64-77.

C15

Johannes Utino: Weltchronik (Kronika sveta)

Neznámy iluminátor. Bratislava (?). Medzi 1458 – 1462

Rukopis na papieri, lavírovaná kresba, 101 strán, 285 × 417 mm

SNK Martin, Archív literatúry a umenia, J 324

funkcia & štýl Didaktické dielo Jána z Udine († 1363) Kronika sveta sprostredkovávalo čitateľovi na elementárnej úrovni dejiny sveta, predovšetkým v kontexte Starého (s. 4-49), čiastočne i Nového Zákona (s. 50-51) s presahom do historických období. Kontinuita je vytvorená radom pápežov, nasledovníkov sv. Petra, postavených ako reprezentantov cirkevnej hierarchie po boku cisárov – reprezentantov svetskej moci (s. 52-96). Z diela Jána z Udine poznáme viac než 20 odpisov, väčšinu z 15. storočia. Historické kroniky boli v tomto období mimoriadne populárnym žánrom a v dostupných odpisoch na papieri si hľadali cestu k používateľom aj mimo cirkevnej a univerzitnej elity. V 18. storočí tento rukopis registruje knižnica bratislavských kapucínov, o pôvodnom určení však existujú len dohady. Jedna pergamenová verzia rukopisu (jeho predloha? – OSzK Budapest, cod. germ. 53) pochádza zrejme z okruhu kráľa Mateja Korvína. V knihe sa na s. 101 nachádza sekundárny prípisok: *Iste liber est conscriptus circa annum 1450 Chri(sti) Dom(ini) / Scilicet sub Imperatore Romanorum Friderico IV. / Pontifice Maximo Pio II, et Ladislas V Rege Hungaria / qui omnibus circa illud tempus vixerunt. a ďalší na s. 1: Loci Capucinatorum Posonii 1740.*

krv Rukopis sa horizontálnym formátom snaží imitovať staroveký rotulus. V záujme predstavy kontinuálneho plynutia historických udalostí je takýto aranžmán primeraný nielen pre tok textu, ale najmä pre štruktúru ilustrácií. Jej dominantným formátom sú medailóny, tvoriace orámovanie scén, najčastejšie však samostatných figúr. Spomínaný tok textu je podporený tmavočervenými – krvavými – líniami názorne spájajúcimi jednotlivé medailóny a tým aj príbuzenské vzťahy v genealogických schémach. Tieto sú vytvárané konvenčným spôsobom stredovekých genealogických prác (v polovici 13. storočia napr. Johannes de Deo: *Arbor affinitatis et arbor consanguinitatis*), v neskoršom období však začali dominovať alegórie rodostromov. V rámci Starého zákona ide spravidla o rozrody a vývody jednotlivých postáv, pričom súčasťou medailónu je spravidla i poprsie figúry. Malý nadpis identifikuje znázornenú postavu. Jednotlivé poprsia sú maľované s vysokou mierou štandardizácie a v podstate opakujú dva-tri fyziognomické typy pre každé pohlavie, v závislosti od veku postavy, ktorá má byť znázornená. Stereotypne znázornené poprsia pápežov a cisárov v „historickej“ časti kroniky sú odlišené špicatou pápežskou tiarou, resp. cisárskou korunou s kamárou, bez vloženej mitry, zato však s variantmi diadému, resp. venca. Červené pokrvné línie prechádzajú často i niekoľko strán, čo o. i. svedčí o tom, že táto vrstva výzdoby rukopisu nasledovala až vo fáze poskladania listov papiera pred väzbou. Celofigurálne, resp. naratívne kompozície sa nachádzajú výlučne v „biblickej“ časti rukopisu Starého zákona: Archa Noemova, Abraháмова obeta, Mojžišova archa zákona, Odovzdanie Desatora Mojžišovi a pod. **DB**

literatúra Sopko 1986, 142-144; DSVU – Gotika 2003, 788-789 (D. Buran); Oros & Šišmiš 2004, 60; CD Rom faksimile: Ján z Udine: Kronika sveta. Ed. Ľubomír Jankovič, SNK Martin 2008.



C16

Zomierajúci Seneca

Joachim von Sandrart (*1606 Frankfurt – †1688 Norimberg) – Richard Collin (*1627 Luxemburg – † okolo 1697 Brusel) 1676. Signované vľavo dole pod obrazom: I. D. Sandrart delineavit; vpravo dole pod obrazom: R. Collin sculpsit Antverp 1676; nápisy: vľavo hore v obraze: L. ANN: SENECA. Lept, 312 × 201 mm
SNG Bratislava, G 9638

pôvod Zobrazenie zomierajúceho Senecu pochádza zo Sandrartovho významného diela, nazvaného *Teutsche Academia*, ktorým reagoval na zakladanie a rozvoj umeleckých akadémií v Taliansku a Francúzsku; tieto v nemecky hovoriacich krajinách chýbali. Okrem životopisov slávnych umelcov reprodukuje aj množstvo antických sôch, ich kópie patrili pri výučbe na akadémiách k bežným pomôckam. Medzi nimi sa v druhom zväzku, venovanom sochárstvu a vydanom v roku 1679, po s. 2 (tab. b), nachádza aj náš list.

Lucius Annaeus Seneca (okolo 4 pred Kr. – 65 po Kr.) bol rímskym stoickým filozofom, štátnikom, rečníkom a dramatikom, ktorého diela boli široko známe a čítané na európskych univerzitách a jeho klasické tragédie silne ovplyvnili divadelnú tvorbu 17. storočia. Senecova stoická filozofia sa prejavila aj v jeho tragickej smrti: keď v roku 65 za údajnú spoluúčasť na sprisahani proti Nerovi cisár nariadil, aby sa sám zavraždil, prijal to vyrovnané.

Sandrartove zobrazenie nezachytáva len Senecovu smrť v predstavách jeho súčasníkov, ale aj konkrétnu antickú sochu z druhého storočia, ktorá bola od jej identifikovania koncom 16. storočia považovaná práve za stvárnenie zomierajúceho filozofa. Od roku 1620 sa nachádzala vo Villa Borghese, kde ju mal možnosť študovať a kresliť aj samotný Sandrart. Ako sám píše, pokladal ju za vynikajúce stvárnenie stareckého tela a pomôcku pri štúdiu anatómie (*Teutsche Academia* 1679, II, s. 6).

V *Teutsche Academia* sa však viackrát zmieňuje aj o samotnom Senecovi a spomína aj jeho smrť, ktorú popisuje ako nočný výjav. Zlomný, roztrásený starec má na sebe len rúško, ktoré však nezakrýva Senecovu nahotu, symbol pokorenia človeka vydaného na smrť. V rovnakom kontexte zachytil sochu už okolo rokov 1612 – 1613 maliar Peter Paul Rubens, pričom kompozíciu rozvinul do naratívneho výjavu s tromi asistujúcimi postavami a mladíkom, zrejme žiakom, ktorý zapisuje posledné filozofove slová (München, Alte Pinakothek).

krv Jednako Sandrart sa držal svojho pôvodného rímskeho záznamu, ktorý bol neskôr predlohou pre Richarda Collina a zobrazuje Senecu samotného, v zhode so zachytením väčšiny sôch v danom zväzku, hoci múr za ním, svetlo a vrhnutý tieň akoby naznačovali aranžmá nočného výjavu. Na rozdiel od Rubensovho obrazu však Sandrart predovšetkým zdôraznil zvolený spôsob samovraždy – otvorenie niekoľkých tepien, aby vykrvácal. Nádoba, v ktorej stojí a ktorá zrejme predstavuje nádobu bežne slúžiacu starým Rimanom na umývanie nôh, zodpovedá podaniu, že Seneca sa ponorením do teplého kúpeľa snažil urýchliť krvácanie a zároveň zmierniť utrpenie.

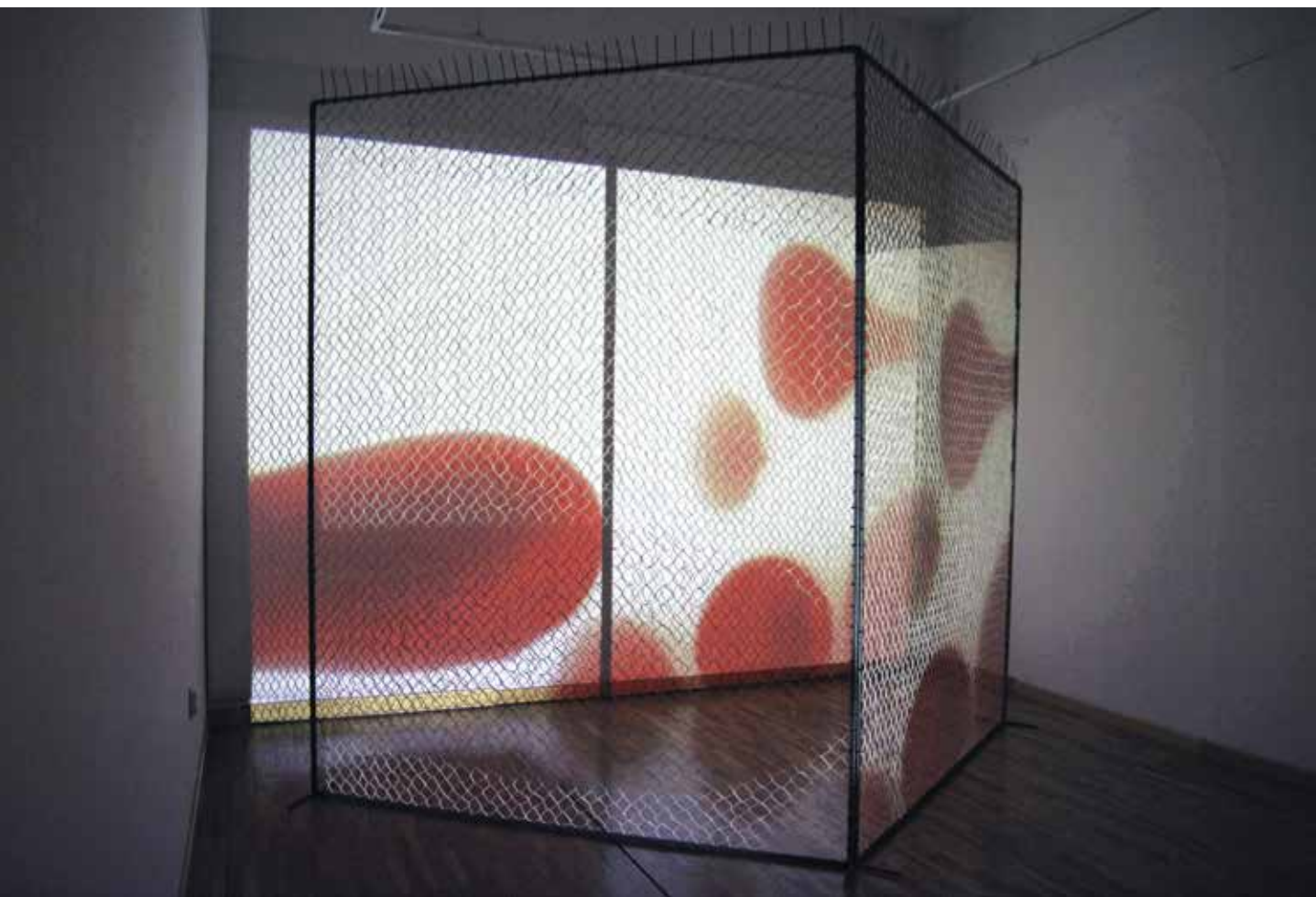
Po tom, ako sa v 18. storočí objavili prvé námietky voči vzhľadu starca, ktoré odporovali predstave ušľachtileho Rimana, bola v roku 1813 objavená busta s nápisom SENECA, no s celkom odlišnou fyziognómiou, ktorá staršiu identifikáciu postupne celkom vyvrátila. Predmetná socha je dnes známa so zmenenou „identitou“ ako Starý rybár (Paríž, Musée du Louvre). Premena bola ľahko možná, veď po ranách či otvorených žilách nie je na soche ani stopa a prúdy striekajúcej krvi na Sandrartovom zobrazení boli jednoducho dopovedaním predstavy známeho príbehu o Senecovej smrti, pričom grafické stvárnenie bolo vhodnejším médiom, ktoré mohlo túto vizualizáciu podporiť. Preto je Seneca zobrazený ako živá historická postava, ak chceme ako oživená socha, na rozdiel od iných antických sôch v *Teutsche Academia*, stvárných spôsobom zodpovedajúcim ich sochárskemu naturelu. **MČ**

literatúra ta.sandrart.net; Haskell & Penny 1981, 21-22, 303-305; Kat. výst. D’après l’antique 2000, 54-55, 317-319.



Ruka v ruke s tendenciou seba-prezentácie umelca kráča v umení 20. storočia aj potreba zobrazenia krvi ako elixíru života, zároveň ako nezameniteľného znaku osobnosti. Akokoľvek by sa mohlo zdať, že tento oživený záujem vychádza z osvietenských ideálov, priam z jadra individuality; predsa len aj tu je krv zväčša dedičkou náboženských nánosov z minulosti. Raz ako symbol utrpenia či (a to predovšetkým) sebaobetovania; inokedy ako predmet svojského seba-výskumu (krvné skupiny, menštruácia ako rodovo špecifická téma, choroba & epidémia, DNA). Iba málokedy krv reprezentuje seba samotnú. Raz je súčasťou naratívnych i pseudonaratívnych obsahov obrazov zachytávajúcich zločin (zväčša bez trestu), inokedy novodobých šamanských rituálov. Pri autoportrétoch motív krvi akceleruje – i paroduje – existenciálne významy spojené s individualitou umelca. No aj tu je jedno povestné „ale“: na rozdiel od psychologizujúcich portrétov ide takpovediac po telesnej, neraz priam animálnej línii.

A predsa, dielo slovenského umelca Monogramistu T.D. ukazuje, že spojiť sa dá aj zdanlivo nespojiteľné – totiž náboženský koncept zázračného, kultového obrazu s obrazom – autonómnym produktom čisto ľudskej aktivity. Aj toto sa deje cez médium vlastného tela, resp. odevu ako jeho pars pro toto. Ikonický znak – Malevičov štvorec – sa na objekte/odeve, napríklad košeli, spája s telesnou funkciou (krvácáním). Ale košeľa sa zároveň svojej pôvodnej funkcii sama odcudzuje: stáva sa artefaktom. Táto koncepcia napokon vyvrcholí v poranenom obraze, ktorý je tak špecifickým výtvarom ľudskej činnosti, ako zároveň disponuje fyziologickými vlastnosťami. Autor – telo – dielo, dala by sa označiť tepna, ktorou tečie krv v umení 20. storočia.



D1**Currency**

Vessna Perunovich (*1960 Zajecar / SRB)

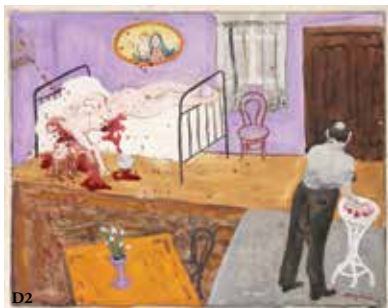
2007 – 2008. Videoinštalácia, pletivo, trubice, variabilné rozmery

Majetok autorky

motív & médium Napätie medzi názvom videoinštalácie (mena) a jej iba ťažko uchopiteľným predmetom zobrazenia (krv?) akoby zároveň tvorilo základné poslanstvo diela. Možno ho vnímať celkom humanisticky (v ďalšej sekcii výstavy bude reč o „najcennejšej pohonnej hmote“ **kat. G22**), no tiež sa dá interpretovať z kritickej perspektívy – ako komodifikácia základných ľudských vlastností. Bariéra postavená pred projekciu tak môže znamenať zábranu tomuto procesu, jej markantný tieň na hlavnom motíve ale zároveň už nedovoľuje vnímať ani krv ako elixír života, ktorý by nebol zaťažený sociálno-ekonomickými vzťahmi.

autorka & krv V Toronte žijúca srbská umelkyňa a performerka Vessna Perunovich spracováva v posledných dvoch desaťročiach tému krvi nielen vo viacerých dielach či cykloch, ale aj v rozličných médiách. Pritom nie vždy je krv ich hlavnou témou, hoci jej prítomnosť je evidentná na prvý pohľad. Kým videoinštalácia „The Sudden Appearance of Many Marys“ **kat. A56**, ponúka v patrične kanonizovanej ikonografii feministickú verziu Poslednej večere, v gigantickej kresbe Fence scape sa formou asociácie z krvi stáva základný materiál výrazu abstraktnej štruktúry. Akýmsi protipólom videoinštalácie „Currency“ je potom i na výstave prezentovaná inštalácia „Couples“, v ktorej sa zakaždým medzi dvoma kalichmi vo vratkých pozíciách prelieva ťažká červená hmota. **kat. A3** Dielo až haptických kvalít okrem svojej intenzívnej fyzickej prítomnosti predsa len opäť komentuje náboženské kódy a spochybňuje kresťanské dogmy. V širšom kontexte ďalších jej diel („Of Passion and Rage“, „Testaments“ **kat. D17 & D18**) a vlastnej biografie sa ale „krvavá konštanta“ tvorby Vessny Perunovich dotýka aj života v exile a balkánskeho konfliktu 90. rokov 20. storočia. **DB**

literatúra Kat. výst. Borderless 2011, 56 (N. Tousley).



D2



D12



D9a



D9b



D9c

D2**Milenci na periférii**

Cyprián Majerník (*Veľké Kosťolany 1909 – †1945 Praha). 1935. Kartón, gvaš, 36,5 × 51 cm. Signované vpravo dole: Majerník 35. SNG Bratislava K 6037

D4**Triptych**

Čenstochovská madona – kópia a svätci. Neznámy autor. 1997. Drevozrez, papier, 6,1 × 16,1 cm. Oravská galéria Dolný Kubín, T 65

D5**Ranený obraz I.**

Monogramista T·D (Dezider Tóth *1947 Výčapy-Opatovce). 1976. Kombinovaná technika (latex, tempera

gáza), 75 × 70 cm. Prvá slovenská investičná skupina Bratislava PSIS – 04 / 368

D7**Červený štvorec I., II., III.**

Monogramista T·D (Dezider Tóth, *1947 Výčapy-Opatovce). 1980. Textil, papier, gáza, tempera, 48,5 × 48,5 cm. SNG Bratislava, K 17495, K 17496, K 17497

D8**Druhá hlava**

Monogramista T·D (Dezider Tóth, *1947 Výčapy-Opatovce). 1981. Kombinovaná technika (latex, tempera, textil), 102 × 50 cm. Majetok autora

D9**Konfekcia pre básnika**

Monogramista T·D (Dezider Tóth *1947 Výčapy-Opatovce). 1982. Fotodokumentácia akcie, 58 × 30 cm. Majetok autora

D10**Červené Blues**

Jaroslav Kočiš (*1933 Veselí na Morave – †1990 Bratislava). 1962. Laky na plátne, 135 × 100 cm. Zbierka Linea Bratislava

D11**Situácia III. (z cyklu Vzrušenie)**

Dagmar Kočišová. 1964. Štrukturálna monotypia na kartóne, 62,5 × 45 cm. Signované vpravo Dagmar Kočišová 1964. SNG Bratislava, G 6988



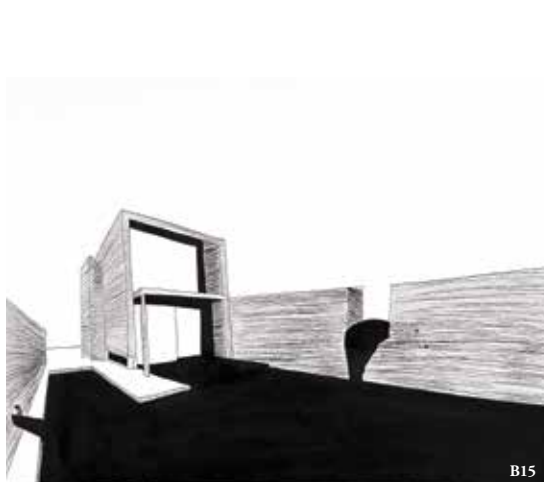
B10



B14



B8



B15

D12**Objekt (triptych)**

Jozef Jankovič (*1937 Bratislava). 1964. Asambláž, 67 × 59 cm. Zbierka Linea Bratislava

D13**My Blood Runs Through Your Veins I.**

Mária Čorejová (*1975 Bratislava). 2010. Tuš na papier, 42 × 59 cm. Súkromná zbierka

D14**My Blood Runs Through Your Veins II., VII.**

Mária Čorejová (*1975 Bratislava). 2010, 2011. Tuš na papier, 59 × 42 cm, 65 × 50 cm. Majetok autorky

D15**My Blood Runs Through Your Veins III., IV., V.**

Mária Čorejová (*1975 Bratislava). 2011. Tuš na papier, 48 × 36 cm. Súkromná zbierka

D16**Bez názvu I., II.**

Karol Pichler (*1957 Bratislava). 1984. Ceruza a krv na papier, 20,8 × 30,5 cm. Signované vpravo dole Pichler 84. Majetok autora

D17**Of Passion and Rage I. – IV.**

Vessna Perunovich (*1960 Zajecar / SRB). 1998. Akvarel na ručnom papieri, resp. na priesvitnej fólii, variabilné rozmery. Majetok autorky

D18**Testaments**

Vessna Perunovich (*1960 Zajecar / SRB). 2011. Autorská kniha, 17 × 25 cm. Majetok autorky

D19**Dážď umelcovej krvi I., II.**

Peter Kalmus (*1953 Piešťany). 1981. Krv na papier, 45 × 33 cm. Galéria Krokus Bratislava & autor

D20**Kresba vlastnou krvou**

Július Koller (*1939 Piešťany – †2007 Bratislava). 1988. Krv na papier, 30 × 21 cm. Signované v strede dole: Július Koller XI. 1988. Súkromná zbierka



D3**Čenstochovská madona – kópia**

Neznámy poľský (?) maliar

19. storočie. Olej, plátno, 62 × 46 cm

Oravská galéria Dolný Kubín, O 142

ikonografia & funkcia Kópie Čenstochovskej madony boli pomerne rozšírené po celom území severného Slovenska. V prvom rade mala na tom zásluhu tradícia, ktorá sa odvíjala od zbožnej fundácie originálu v Paulínskom kláštore v Jasnej Góre v roku 1384. Donátorom milostného obrazu bol totiž – rovnako ako pri súbore ikon v Aachen či pri Madone z Mariazellu – uhorský panovník Ľudovít z Anjou. Popri politicko-dynastických záujmoch hralo pri tejto fundácii dôležitú úlohu tiež úsilie o úniu západnej a ortodoxnej cirkvi. Neprekvapí preto, že aj v oveľa neskoršom období popularita Čenstochovskej madony neklesala ani v katolíckych, ani v pravoslávnych kostoloch Poľska, Ukrajiny či Slovenska. Jednu procesiovú ikonu Čenstochovskej madony vo svojich zbierkach uchováva napríklad Múzeum v Starej Ľubovni. Pokiaľ ide o obraz z Oravskej galérie, vieme o ňom iba to, že predstavuje pomerne silne zľudovenú verziu pôvodnej ikony, samej osebe niekoľkonásobne premaľovanej a pokrytej zdobenými plechmi („basma“) a ďalším dekorom. Podoba týchto kópií sa preto, skôr než na origináli, orientovala na tisícoch tlačených pútnických obrázkov, jeden z nich možno nájsť tiež na prítomnej výstave, **kat. D4**. Vzhľadom na účel aj techniku, drevorezy a medirytiny Madonu redukovali na súbor základných atribútov – najmä kompozíciu, resp. mariánsky typ odvodený z typov byzantských ikon (v tomto prípade ide o Hodegetriu – s dieťaťom na ľavej ruke).

krv Akokoľvek pútnické obrázky pôvodnú (pôvodnú?) podobu ikony z Jasnej Góry redukovali, nikdy im nechýba jeden dnes ľahko prehliadateľný motív. Dve jazvy na pravom líci Márie sú referenciou k poraneniu obrazu „pohanmi“ a jeho následnému krvácaniu. Ako pri mnohých iných legendách, ide o topos tradovaný samotnou sociálno-náboženskou funkciou zázračného obrazu. Krvavé jazvy na pravom líci má totiž aj rad starších ikon – najstaršie z nich, z hory Athos – dokonca pochádzajú ešte z ikonoklastického obdobia byzantskej kultúry vo 8. storočí. V prípade Jasnej Góry mal byť takýmto obrazoboreckým zásahom támojší obraz poškodený husitami v roku 1430. Historická spoľahlivosť legendy však je – ako pri mnohých iných legendách – skôr sporná. Poľský kronikár Ján Długosz pri nájazde husitov na paulínsky kláštor na Veľkú noc, 16. apríla 1430, síce zaznamenal zneuctenie a zničenie milostného obrazu Panny Márie, o jeho krvácaní tu však nie je ani zmienky. Je teda až neskoršou interpoláciou, ktorá za svoj vznik vďačí obnoveniu obrazu neznámych rusínskym maliarom v 30. rokoch 15. storočia. Bez ohľadu na vierohodnosť tohto zázraku legenda v ľudovom povedomí prispievala k zvláštnemu statusu „poraného obrazu“ a tak sa aj spolupodieľala na rozširovaní jeho popularity. Aj vo forme stoviek, možno tisícov jeho kópií. **DB**

literatúra Nepublikované [K Čenstochovskej madone Śnieżynska-Stolot 1973; Kretzenbacher 1977 (v kontexte krvácajúcich obrazov); Grzybkowska 1990; Maniura 2004 (s obsiahlou lit.)].



D6**Ranený obraz II.**

Monogramista T·D (Dezider Tóth, *1947 Výčapy-Opatovce)

1976. Kombinovaná technika (latex, tempera, gáza), 100 × 80 cm

Prvá slovenská investičná skupina Bratislava, PSIS – 90 / 06

motív & tradícia Deštrukcia, resp. narušenie nosiča obrazu autorským gestom je veľkým toposom umenia 2. polovice 20. storočia. Za všetky príklady spomeňme Lucia Fontanu a jeho rezy plátnom, podobných príkladov čiastočnej intervencie do fyzickej podstaty umeleckého diela by sa však dalo nájsť omnoho viac. Janis Kounellis nechal svoje objekty obhorieť, vo veľkej škále sa potom de(kon)štruktívne gesto stalo metódou Gordona Matta Clarka alebo Magdaleny Jetelovej. Dvojica poranených obrazov Monogramistu T·D sa teda v 70. rokoch vcelku organicky radí medzi súveké umelecké tendencie. Zároveň ale nie je iba rozvíjaním motívu zásahu tvorcu do integrity vlastného diela. Na rozdiel od spomenutých autorov, Dezider Tóth už názvom obraz antropomorfizuje, prisudzuje mu vlastnosť živého organizmu, navyše vlastnosť bytostne spätú s fyzickou existenciou – krvácaním. I napriek tomuto nevábnemu procesu nemožno obom plátnam uprieť senzualnu, až haptickú krásu. Gázou obviazaná mokvajúca rana (v druhej verzii sa zraneným „pacientom“ stáva celé plátno) môže asociovať Kristovu ranu v boku, ako ju poznáme z gotických iluminovaných rukopisov, môže však byť taktiež referenciou k zložitejšej koncepcii archaického obrazu, známej už v ranej ikonomalbe. Mám na mysli koncept kultového obrazu schopného konať zázraky. V našom prostredí medzi takéto patrí najmä Čenstochovská madona, **kat. D3 & D4** ikona ktorej – aspoň podľa legendy – začala krváčať po útoku husitov.

autor & krv Záujem slovenského umelca Monogramistu T·D o krv je intenzívny, dlhodobý, chvíľami až obsesívny. V 70. a 80. rokoch 20. storočia vyskúšal tie najrozmanitejšie polohy jej výrazu a kontextu – od poranených obrazov až k intervenciám do mediálne generovaných obrazov. Väčšinou krv ostáva východiskom autoportrétnych výskumov, no pomerne skoro ju začína používať ako prostriedok oživenia umenia, resp. Umenia. Ako neustále sa vracajúci znak mu k tomuto účelu poslúžil „malevičovský“ štvorec – raz ho necháva krváčať **kat. D7**, inokedy ho – v krvavej farbe – spája so svojou košielou alebo svojím telom **kat. D8**. V 90. rokoch – už ako profesor bratislavskej Vysokej školy výtvarných umení – tieto experimenty napokon rozpracoval so svojimi študentmi a z motívu krvi urobil predmet jedného z vplyvných seminárov Katedry maľby a iných médií VŠVU. **DB**

literatúra Monogramista T·D, 176-177; Kat. výst. Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985. Ed. Aurel Hrabušický. Bratislava 2002, 110.



B18



B19



B27



B20



B22

D21**Vlasta**

Lucia Dovičáková (*1981 Košice).
2009. Akvarel na papieri, 40 x 30 cm.
Signované vpravo dole: Dovičáková.
Súkromná zbierka

D22**Ľudovky**

Ivana Šáteková (*1989 Bratislava).
2010. Autorská kniha, 21.6 x 30.5
cm. Signované na 1. str.: Ivana
Šáteková. Majetok autorky

D24**Ústa. Slovak Venuša**

Stano Filko (*1937 Veľká Hradná)
80. roky (autor: 1978). Malba na
papieri, 77 x 56 cm. Signované na
viacerých miestach v strede a dole.
Zbierka Linea Bratislava

D26**Hašení**

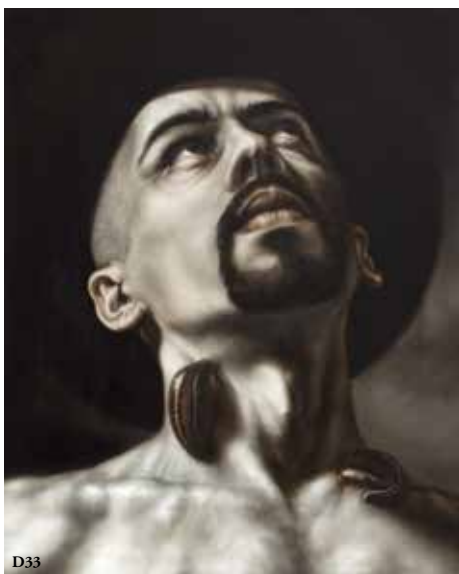
Petr Štembera (*1945 Plzeň / CZ)
1975 (print 2012). Fotodokumentácia
akcie. Majetok autora

D27**Privátny priestor**

Patrik Kovačovský (*1970 Bratislava).
1995. Inštalácia, kombinovaná
technika, variabilné rozmery.
Majetok autora

D28**Hana (zo série Spáči)**

Alena Adamíková (*1972 Revúca).
2011. Olej na plátne. 96 x 170 cm.
Majetok autorky



D33



D35



D28



D31

D29**Zo zeme do zeme I.**

Palo Macho (*1965 Streženice)
– Jana Hojstričová (*1972 Myjava).
2012. Sklo & fotografia, kombinovaná
technika, 80 × 90 cm. Majetok autorov

D30**Zo zeme do zeme II.**

Palo Macho (*1965 Streženice)
– Jana Hojstričová (*1972 Myjava).
2012. Sklo & fotografia, kombinovaná
technika, 63 × 90 cm.
Majetok autorov

D31**Hyaena**

Maroš Rovňák (*1972 Sobrance).
2007. Videoinštalácia.
Majetok autora

D32**Krásne smrti (objekt: líška)**

Maroš Rovňák (*1972 Sobrance).
2007. Kombinácia techník – kožušina,
český granát. Majetok autora

D33**Autoportrét**

Karel Balcar (*1966 Lanškroun / ČR).
1997. Olej, akryl na plátne, 85 x 70
cm. Signované na rube.
Majetok autora

D34**Dúdor**

Ilona Németh (*1963 Dunajská
Streda). 1987. Tempera, akryl na
papieri. 119 × 79 cm. Signované
vpravo dole: Il. Né. Galéria súčasných
maďarských umelcov, Dunajská Streda

D35**29. jún 1987**

Ilona Németh (*1963 Dunajská
Streda). 1987. Tempera, akryl na
kartóne, 80 × 122 cm. Signované
vľavo dolu. Majetok autorky



D23**Pistoľ. Slovak Šeherezada (Ironická mystifikácia)**

Stano Filko (*1937 Veľká Hradná)

80. roky 20. storočia (autorské datovanie: 1977, 1979). Maľba na papieri, 53 × 77 cm

Signované niekoľkokrát vľavo dole

Zbierka Linea Bratislava

autor & štýl Stano Filko je jednou z najuniverzálnejších osobností výtvarnej scény na Slovensku a jeho tvorba obsahuje všetky dôležité rysy neo-avantgardy, predovšetkým podriadenie vlastného života umeleckej tvorbe, individuálnej mytológie pohlcujúcej podnety a inšpirácie zo širokého riečiska vizuálnej kultúry, filozofie a mediálnych nástrojov svojej doby ako „zrkadlový mnohosten“ (Aurel Hrabušický). Obraz – napriek autorskému datovaniu -- pochádza až z obdobia Filkovej emigrácie v USA (1982), keď sa venoval aj neoexpresívnemu postmodernému gestickému maľovaniu.

motív & krv Témou sa Filko vrátil k svojmu uvažovaniu zo 60. rokov v environmentoch a oltároch nabitých sexuálnou energiou. Vo vlastnom mytologickom systéme, ktorým obsedantne rozčleňuje svoje dielo a vytvára z neho aj retrográdne akúsi hyper-inštaláciu, má symbolika farieb autorsky definovaný význam aj podľa čakier ľudského tela. Biela reprezentuje ontologický priestor, duchovnosť, modrá zastupuje kozmos, čierna je priestorom subjektu – ega, ktorý obsahuje aj „poňatie vlastného obrazu, autoportrét a skúsenosť s klinickou smrťou“ (Patricia Grzonka). Červená farba (krvi) označuje biologický, organický a erotický priestor a práve v sledovanom období prelomu 70. a 80. rokov mala pre Filka vzrastajúci význam v programe uvoľnenej spontánnej energetickej expresie. Motívy ako zuby, roztvorené ústa, zbrane, vypúlené oči, ktoré sa objavili v jeho maľbách a objektových obrazoch, stváňujú agresivitu, brutalitu, násilie, smrť, ale aj výbušnú životnú energiu, plodenie, vznik a rast. V tomto období sa Filko venoval aj chorobe AIDS, ktorá zasiahla najmä americkú spoločnosť ako morová rana otrávenej krvi. Téma Šeherezády či Venuše zastupuje ženský princíp všeobecne, ale aj motív démonickej femme fatale odkazujúcej na dejiny umenia, najmä na symbolizmus a expresionizmus, ktorú Filko cyklicky vo svojej tvorbe spracováva. **LG**

literatúra Hrabušický, Aurel: Avantgardista z povolania. Úvaha o tvorbe Stana Filka. In: Literárny týždenník, 1991, 34-35, 21; Kat. výst. Stano Filko. Ed. Dušan Brozman. [Texty Patricia Grzonka, Dušan Brozman], Praha 2005; Kat. výst. Stanislav Filko: Biela ako ontologický priestor a začiatok všetkého. Ed. Zsófia Kiss-Szemán. Bratislava 2012 (so staršou lit).



D25**Štěpování**

Petr Štembera (*1945 Plzeň / CZ)

1975 (print 2012). Fotodokumentácia akcie

Majetok autora

autor & štýl Petr Štembera sa po skúsenosti s procesuálnou maľbou a akciami v krajine začal v pražskom prostredí v 70. rokoch venovať body-artu spolu Karlom Milerom a Janom Mlčochom. Záujem tejto voľnej umeleckej trojice o telesné umenie sa odvíjal na jednej strane z vymedzenia sa voči happeningu a Fluxusu 60. rokov, na druhej strane ho podporoval záujem o konceptuálne umenie, zenbuddhizmus a askézu tela. Na Štemberovo rozšírené vnímanie vlastného tela mala vplyv aj joga, ktorou sa intenzívne zaoberal (Pavína Morganová). Rozvinul tak dôsledný autorský program sústredený v podstate do niekoľkých rokov tvorby počas obdobia tzv. normalizácie v Československu.

motív & krv V sérii svojich raných performancií z cyklu Narcis (1974 – 1976) sa autor snažil priblížiť fenomenologickému poňatiu vlastného tela ako jednotného s duchovnou stránkou osobnosti, v ktorých sa objavila vlastná krv umelca ako životodarná tekutina a najautentickejšia fyzická „signatúra“. Štembera realizoval náročné a trýznivé rituály sebaaprijatia v odkaze na mytologického Narcisa, ktorého zápas o prekonanie seba samého sa skončí premenou na inú formu života. V Narcisovi 1 (1974) obrad začínal odobratím krvi injekčnou striekačkou zo žily, performer ju následne zmiešal s močom, vlasmi a nechtami a zmes vypil pri pohľade na „oltár“ tvorený fotografickým autoportrétom a sviečkami. Ako jeden z najdôslednejších body-artistov vo východnej Európe vystavoval vlastné telo rôznym laboratórnym testom, skúmajúcim jeho vlastnosti a výdrž, v priamych aj nepriamych súvislostiach so spoločenskou situáciou. V performancii Štěpování (1975) si „navrúbľoval“ do predlaktia štep ovocného stromu a dostal otravu krvi, pri ktorej takmer prišiel o ruku. Aj pre neho bol mimoriadne dôležitý prvok náhody, ktorá vstupovala do akcie. Trvanie s otvoreným koncom nebezpečnej situácie je pre tento druh neoavantgardného umenia zásadný aj smerom k divákovi – k tým, čo udalosť naozaj zažili, ako aj k tým, ktorí sa k jej myšlienke dostanú prostredníctvom dokumentácie a svedectva už ako k historickým faktom v dejinách umenia. **LG**

literatúra Rezek 1983; Kat. výst. Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch. Praha 1997; Morganová 1999; Neuburger & Saxenhuber 2004.



D36**Ježiš a žena postihnutá krvotokom (Haemorrhoida)**

Neznámy grafik podľa Hansa Holbeina

1560. Drevorez, 6,8 × 8,9 cm. Knižná grafika vo vydání Biblie Martina Luthera (Christofel Froschauer, Zürich, prvé vydanie 1545). MV SR – Slovenský národný archív Bratislava. Kapitulska knižnica, Haer 282

ikonografia & kontext Drevorezy Lutherovej biblie v redakcii Heinricha Bullingera vo vydání z roku 1560 sprostredkujú predstavu o dôležitých akcentoch ranej lutherskej obrazovej politiky. Väčšina z nich vznikla na základe vplyvných ilustrácií biblie od Hansa Holbeina vydané v Lyone roku 1538. V kontexte výstavy je relevantná prítomnosť scény Zázraku uzdravenia krvotokovej ženy na s. 201 verso.

Príbeh zázračného vyliečenia ženy postihnutej neustávajúcou menštruáciou je stručne zaznamenaný v evanjeliách sv. Matúša (9, 18-22) a sv. Lukáša (8, 40-48), podrobnejšie iba u sv. Marka (5, 24-34). Hovorí sa v ňom o návšteve Ježiša a jeho učeníkov v dome Jairovom. Cestou sa k nemu v dave priblížila žena, ktorú po dvanásť rokov neboli schopní lekári vyliečiť z utrpenia krvotoku, dotkla sa okraja Ježišovho pláštá a v tom momente ucítila, že z choroby bola vyliečená. Až na to sa Pán obrátil a spýtal sa, kto sa ho dotýka. Žena mu rozpovedala svoj príbeh a po jeho požehnaní zdravá odišla domov (k ikonografii LCI I, 312-313; analyticky naposledy: Kusters & Sidgwick 2011). Náš obrázok zachytáva scénu v Evanjeliu sv. Marka v rámci väčšej kompozície. Epizóda s Haemorrhoidou je zdanlivo na periférii diania, no jej vyčlenením do priestoru námestia dvojica Ježiša a zázračne vyliečenej ženy získava aj silnejší vizuálny akcent. Už ranokresťanské maliarstvo a slonovinové rezby konštituovali ikonografiu zázraku v podobe klačiacej ženy za Ježišovou postavou. Ten je zväčša identifikovaný svätotiarou a – ako aj na našej ilustrácii – zachytený otáčajúc sa ku klačiacej, v momente prekvapenia a otázky – zároveň ale v požehnaní vyliečenej z utrpenia.

zázrak & krv Akokoľvek sa novozákonná legenda s Haemorrhoidou môže zdať dnešnému človeku marginálna, v umení má miesto už od maliarstva katakomb a ranokresťanských liturgických predmetov. Predstavuje nielen jeden z mála rodovo špecifických motívov, lež aj Kristov zázrak sa udeje najskôr akoby bez jeho aktívneho pričinenia. V motíve sa koncentruje ešte starozákonná predstava „nečistej“ ženskej krvi, a teda dočasnej neplodnosti (por. Lv 20, 18), resp. – najmä – jej vyliečenie prostredníctvom Ježišovej sily. V dôsledku toho je povaha výjavu vždy pomerne ambivalentná: žena sa nedotýka priamo Ježiša, lež jeho pláštá. Tak isto on, žehná výrečným gestom, ale bez telesného dotyku. **DB**

literatúra Leemann-van-Elck, Paul: Die Zierinitialen in den Drucken der Offizia Froschauer – Zürich. In: Gutenberg Jahrbuch 1938, 144-158.



D37

Dead Can Dance

Lucia Dovičáková (*1981 Košice). 2009. Akryl na plátne, 70 × 60 cm

Majetok autorky

autorka & motív Maliarka patrí k tzv. mladému „košickému okruhu“, pre ktorý je typické hľadanie autentického prepojenia vlastnej skúsenosti a pocitov s umeleckou tvorbou. Dovičáková začala rozvíjať znepokojivé, „hysterické“, pubertálne a autoreflexívne témy „zlého dievčaťa“ v tradičných žánroch figuratívnej maľby či akvarelu, využíva aj fotografiu a video, koketuje s konceptuálnymi hrami, ktoré sa snaží zbaviť teoretického preťaženia. Na začiatku bol pre ňu obraz skôr denníkovým záznamom, ilustráciou či terapiou, v ktorej intuitívne siahala k námetom odkazujúcim na feminizmus, svet dievčat a žien videný cez optiku vlastných emócií a zážitkov. Postupne čoraz cieľavedomejšie poukazuje na vzťahy medzi ženami, ich pohľad na seba samé, ktorý neraz paroduje. Prostredie, v ktorom žijú protagonistky jej obrazov, tiež často podáva ako drsný, ironický a čiastočne „ostaligický“ komentár k vizuálnym atribútom žien na (súčasnom?) východnom Slovensku (šatové zástery, „svokrine jazyky“, papuče so zipsom).

štýl & krv Dovičákovskej maliarsky štýl je aj v obraze *Dead Can Dance* popisný a ilustratívny, zároveň však farebne a rukopisne expresívny. Figúry staršej a mladšej ženy sú v tejto intímnej situácii, plnej násilia a špecifickej vidieckej „ženskej“ domácej práce, prítomné len svojimi pohľadmi zhora (z „vtáčej“ perspektívy), ktorá je „zarámovaná“ obrysami ich príznačnej obuvi. Kompozícia kladie dôraz na detaily. Autorka nimi obvykle určuje výraz celej scény – tu vtipne významovo zamieňa maliarsku farebnú materiu a spontánnosť tvorivého gesta za krv zarezanej sliepky; to jej telo sa zmietá v zášklboch „dance macabre“. **LG**

literatúra Kat. výst. Maľba po maľbe. Bratislava 2010, nepag.; Kat výst. Lucia Dovičáková. Ed. Gabriela Kisová. Bratislava 2011.



kat. D16



Preliali svoju hrdinskú krv za vlasť (za Boha, za národ...), znie nejedna z patetických floskúl spojených s hodnotami, ktoré presahujú horizont jednotlivca. Vo svojej podstate však súvisia s vojnami a ozbrojenými konfliktmi a do istej miery majú legitimovať s nimi spojené riziko. Okrem toho, že táto metafora ťaží z dlhej tradície magickej a náboženskej obety, zvýrazňuje potenciál krvi aj v oblastiach, kde vlastne ide skôr o násilie či priamo – smrť. A predsa, kým krv „nevychladne“, aj na bojovom poli ešte stále reprezentuje skôr život než smrť. Aj veľký rozmach darcovstva krvi na začiatku 20. storočia súvisel v prvom rade s obrovskou potrebou krvi pre ranených vojakov.

Umenie a propaganda, samozrejme, tento potenciál nemohli nechať bez povšimnutia. Od čias Francisca Goya – teda pri reprezentácii tortúry mnoho diel s tematikou vojnových hrôz – motív krvi sa uplatňuje ako symbol fyzického utrpenia. V 20. storočí, najmä v časoch 2. svetovej vojny, sa zásluhou odporu intelektuálov a umelcov voči vojne z hrdinskej krvi stáva krv preliata zbytočne. V slovenskom umení túto polohu reprezentuje napríklad Mudrochov slávny obraz *Zavraždený básnik* alebo Hložníkova symbióza apokalyptických zvieracích motívov s kresťanskými symbolmi.



E1**Zavraždený básnik (Umlčaný)**

Ján Mudroch (*1909 Senica-Sotina – †1968 Bratislava)

1939. Olej na plátne, 59,5 × 80 cm

Signované vpravo dole Mudroch 39

SNG Bratislava, O 1383

motív & funkcia Ako mnoho iných kľúčových diel maliarstva 19. a 20. storočia, i Mudrochov obraz bol vytvorený na základe fotografie. Ide o snímku fotografa Manuela Álvareza Brava Zavraždený štrajkujúci robotník (Obrero en huelga, asesinado), ktorú v roku 1934 vytvoril po potlačení odborárskej vzbury v mexickom meste Tehuantepec (Oaxaca). Dnes síce patrí do kánonu reportážnej fotografie 20. storočia, bezprostredne po svojom vzniku však vyvolala pozornosť len v lokálnych médiách. Až v roku 1939 ju v Paríži uverejnila surrealistická revue Minotaure ako sprievodnú ilustráciu k článku André Bretona Souvenir du Mexique. To bolo tiež miesto „poetizácie“ brutálneho motívu: z robotníka bojujúceho za sociálne práva sa stáva univerzálny bojovník za slobodu, odkiaľ už bol len krôčik k básnikovi – „hlasu národa“. Československo bolo roku 1939 síce ešte relatívne vzdialené krvavej vojne, práve sa však stalo obeťou strategicko-politických rozhodnutí svetových mocností. V tomto prostredí teda motív rezonoval ako kondenzát viacerých udalostí. Azda najviac ako ozvena španielskeho protifašistického odboja, v ktorom sa viacerí umelci skutočne angažovali (o. i. Federico García Lorca, ale tiež Joan Miró či Pablo Picasso). Svoju úlohu zohrala tiež afinita slovenských spisovateľov a umelcov okolo ľavicovej Revue DAV; okrem ruského, orientovali sa aj na francúzske intelektuálne prostredie.

krv & štýl Téma utrpenia a násillia Mudrocha zamestnávala v rokoch pred vytvorením Umlčaného akosi intenzívnejšie. Nie je to iba silný motív, ktorý z obrazu Zavraždený básnik urobil jedno zo zásadných diel moderného slovenského umenia. Maliar síce kompozíciu fotografie prebral takpovediac 1 : 1, no expresívnou maľbou akoby do krajnosti stupňoval napätie medzi životom a smrťou. Krv na zemi bola od antiky vnímaná ako metafora smrti (Artemidoros). Na čiernobielej fotografii statický (a vlastne lakonický) záber na telo mŕtveho muža ležiaceho na dlažbe sa však v maľbe ešte raz vrátil na spomínanú hranicu. Obraz motív trochu očistil od „dokumentárneho kontextu“ (napr. cípu zástavy v pozadí) a telo ešte viac priblížil k divákovi. Ale sú to práve farebné kontrasty, predovšetkým jasná červená farba krvi nanesená na plátno rýchlymi ťahmi špachtľou (celkom v tradícii Holandána Fransa Halsu, no tiež frontových reportážnych maliarov začiatku 20. storočia), ktorým v tejto novej inscenácii pripadla rozhodujúca úloha: Telo robotníka (básnika) necháva krváčať rovno pred očami diváka. **DB**

literatúra Kostrová, Zita: Ján Mudroch. Bratislava 1974, 40; Abelovský – Bajcurová 1997, 478–487 (so staršou lit.).

**E2****Revue Minotaure**

Paris 1939. Knižnica VŠVU
Bratislava

E3**Krv básnika**

Laco Teren (*1960 Bratislava)
Ivan Csudai (*1959 Svodov)
Stanislav Diviš (*1953 Kutná
Hora / CZ). 2000. Serigrafia, papier,
23.5 × 39.5 cm. Signatúra vpravo
dole: Diviš St., Csudai, L. Teren
2000, 82/100. Oravská galéria
Dolný Kubín, G 1506

E4**Vojna**

Anton Jasusch (*1882 Košice
– †1965 Košice). 1924 – 1930.
Pastel, papier, 75 × 100 cm.
Signované vpravo dole: Sok szeretettel
Gizikének Jaszusch. Východosloven-
ská galéria Košice, K 861

E5**Medúza**

Eugen Nevan (*1914 Mohács / H
– †1967 Bratislava). 1942. Preglejka,
olej, 16.7 × 20.5 cm.
SNG Bratislava, O 3549

E6**Zabitá holubica**

Peter Matejka (*1913 Nové Mesto
nad Váhom – †1972 Bratislava)
1941. Olej, plátno, 45 × 33 cm. Si-
gnované vľavo hore: P. Matejka 1941.
SNG Bratislava, O 6803



E7



E8



E10a



E10b



E11

E7**Vojna**

Ladislav Čemický (*1909 Čemice – †2000 Stupava). 1944. Olej, plátno, 55 × 90 cm. Signované vpravo hore: Čemický 944. SNG Bratislava O 1717

E9**Vojna III**

Vincent Hložník (*1919 Svederník – 1997 Bratislava). 1968. Tempera, papier, 126 × 90 cm. Signované vľavo dole: V. Hložník, 68. Oravská galéria Dolný Kubín, O 371

E11**Občania hláste sa! Dobrovoľná akcia darcov krvi...**

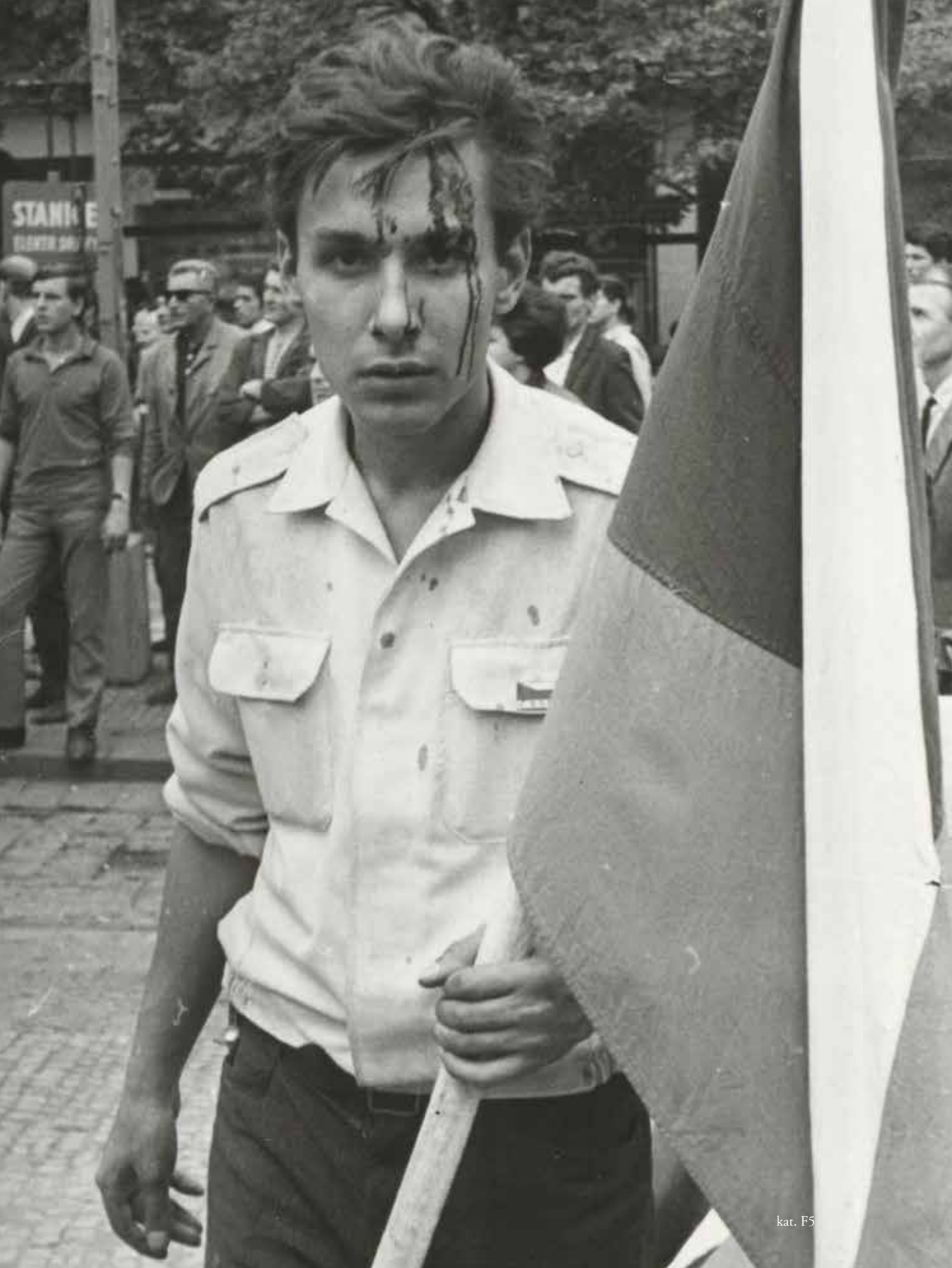
Neznámy autor. 1945(?). Agitačný leták. MV SR – Slovenský národný archív, Zbierka plagátov a letákov k oslobodeniu 1944 – 1945

E8**Vojnové rekviem**

Vincent Hložník (*1919 Svederník – †1997 Bratislava). 1982. Olej, plátno, 162,5 × 162,5 cm. Signované vľavo dole: V. Hložník 82. SNG Bratislava, O 6051

E10**Bez názvu – séria 3 kresieb**

Ilona Németh (*1963 Dunajská Streda). 1986 – 1987. Ceruza a tempera na preglejke, 30 × 25 cm. Majetok autorky



S kontextom krvi preliatej vo vojnových konfliktoch a kriminálnych činoch, no čoraz častejšie tiež v súkromí, súvisí jej funkcia v médiách. Už ako slovo v titulku krv plní mobilizačné poslanie, obraz zakrvavenej obete čitateľnosť či sledovanosť mediálnych produktov dovádza k absurdným úspechom. V neposlednom rade ide o médiami využívané sklony ich klientov k voyeurizmu a – v súhlase so Susan Sontag – o pocit, že tie naozaj dôležité obrazy a ich kontext ostávajú pred divákom skryté. Obrazová presýtenosť i tak napokon povedie k ľahostajnosti.



F2**Bez názvu (21.8.1968)**

Tibor Borský (*1939 Bratislava)

1968. Čiernobiela fotografia, 29.9 × 20.7 cm

Signované vzadu čiernou fixkou Tibor Borský

SNG Bratislava, UP-DK 1685/c

ikonografia & funkcia Udalosti augusta 1968 možno s odstupom času považovať za jedno z najplodnejších období slovenskej reportážnej fotografie 20. storočia. Profesionáli či amatéri, novinári či umelci denne dokumentovali „pomoc bratských armád Varšavskej zmluvy“ nielen v Bratislave, lež aj v menších slovenských mestách. Zväčša ide len o málo štylizované fotografie, nanajvýš kompozíciou v tmavej komore, mnohé z nich poslúžili v prvom rade ako rýchly obrazový materiál pre noviny, zvlášť pre denník Smena. Osud slávnej fotografie Ladislava Bielika, zachytávajúcej muža čeliaceho tanku pred budovou univerzity, ale zároveň naznačuje, že tiež vo väčšine iných prípadov je mimoriadne ťažké dopátrať sa autorov alebo originálov publikovaných fotografií. Pritom, pravdaže, nie všetky majú taký silný náboj a vizuálny potenciál ako Bielikova snímka.

krv na dlažbe Akýmsi kontrastom k otvorenému stretnutiu človeka a stroja (obete a agresora) boli relatívne početné fotografie dokumentujúce miesta vražd civilného obyvateľstva. Sám „setting“ sa zväčša bezprostredne po udalosti stal objektom improvizovanej výzdoby. „Tu zabili ruskí okupanti 17. ročné dievča. 21. VIII. 1968“ znie jeden z najznámejších nápisov z tých dní. Na fasáde bratislavskej univerzity upozorňoval na miesto zastrelenia študentky Danky Košanovej a bol tiež vďačným terčom stoviek fotoobjektívov (por. kat. F4).

V prípade krvi na chodníku – zväčša o tom nevediac – sledovali fotografi jeden veľmi starý vizuálny topos. Krv vyliata na dlážke/dlažbe od antiky symbolizovala smrť (por. kat. E1), dvojnásobne to platí, keď sa objavuje bez znázornenia tela obete. Reportážne fotografie pouličných „hrobov“ či improvizovaných pamätníkov obložených tehľami a kvetmi sa práve kvôli reprezentácii niečoho v skutočnosti už neprítomného stali mimoriadne silným mobilizačným prostriedkom hnevu proti okupantom. Kým snímky Jána Sanda či Michala Borského boli neprikrášeným záznamom kaluže čistej krvi temer oslobodenej od ďalších súvislostí; fotografia Tibora Borského patrí medzi tie, ktoré sú v rovnakej miere ako krvou, zaujaté tiež pomerne širokým kontextom. Malé zhromaždenie okolo „hrobu“ dokumentuje sociálno-memoratívnu funkciu improvizovaného pamätníka „neznámeho hrdinu“. Tank v pozadí dynamickej diagonálnej kompozície napokon celú situáciu pointuje v zmysle príčina – dôsledok. **DB**

literatúra Kat. výst. August 68 na Slovensku. 1990, 55-65; August 1968.

**F1****To očakáva fašistickú hydry!**

Neznámy autor s motívom maľby A. Kokorekina. 1945(?). Propagandistický plagát, 84 × 54.5 cm. MV SR – Slovenský národný archív, Zbierka plagátov a letákov k oslobodeniu 1944 – 1945

F3**50. výročie ČSSR**

1968. Karol Belický. Čiernobiela fotografia, 24 x 17 cm. Súkromný majetok

F4**1968 (Hroby)**

Neznámy fotograf. Súbor fotografií. Variabilné rozmery. MV SR – Slovenský národný archív Zbierka dokumentov August 1968, Fotografie, škat. 2

F5**1968 (Procesia s československou zástavou v Prahe)**

Neznámy fotograf. Súbor fotografií. Variabilné rozmery. MV SR – Slovenský národný archív. Zbierka dokumentov August 1968 Fotografie, škat. 2



F6



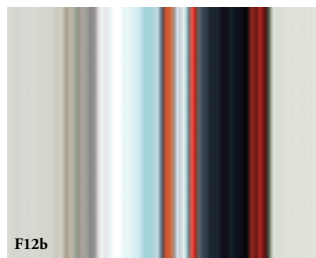
F8



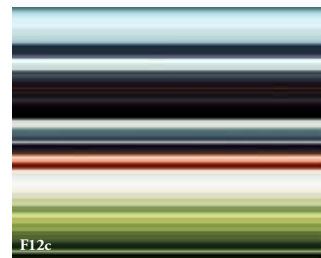
F7



F12a



F12b



F12c

F6 ČSSR

Neznámy autor. Amatérsky plagát.
1968. 22.4 × 16.5 cm.
MV SR – Slovenský národný archív
Zbierka dokumentov August 1968,
Písomnosti – letáky, škat. 1

F8 Zrada, ktorá otriasla svetom

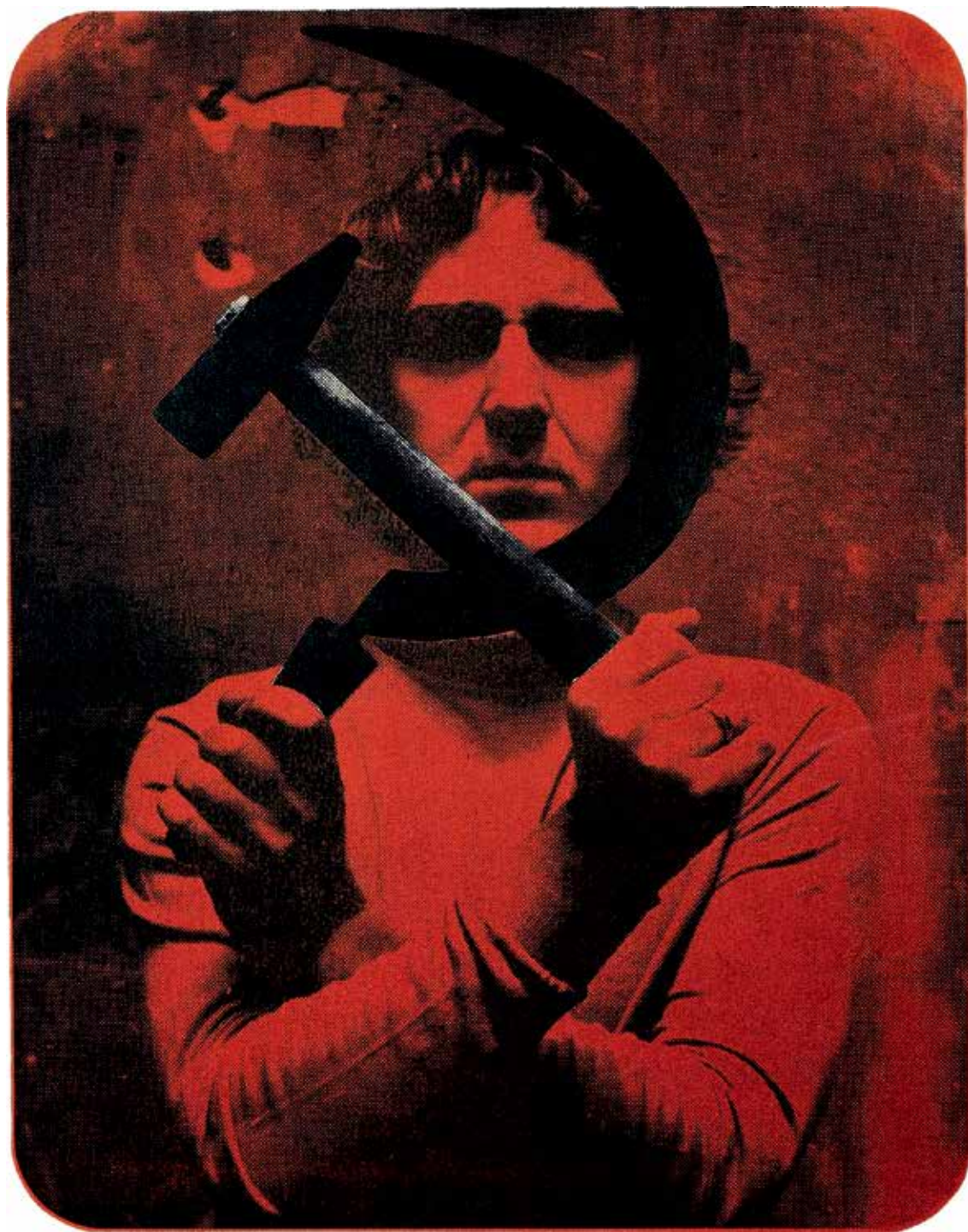
Neznámy autor. Amatérsky plagát.
1968. 29.5 × 21 cm. MV SR
– Slovenský národný archív, Zbierka
dokumentov August 1968,
Písomnosti – letáky, škat. 1

F12 Idoc_Death 08, 16, 17

Marek Kvetan (*1976 Bratislava).
2004 – 2005. Mediálna fotografia,
digital print (2012), variabilné
rozmery. Majetok autora

F7 50. výročie ČSSR

Neznámy autor. Amatérsky plagát.
1968. 41.5 × 29.5 cm.
MV SR – Slovenský národný archív,
Zbierka dokumentov August 1968,
Písomnosti – letáky, škat. 1



F9**Kosák & kladivo (Sarló és kalapács)**

Sándor Pinczehelyi (*1946 Szigetvár / H)

1973. Tlač na papieri, 60 × 49 cm

Majetok autora

autor & štýl Maďarský multimediálny umelec Sándor Pinczehelyi sa v 70. rokoch venoval geometrickej abstrakcii a jej posunom v analytických a konceptuálnych dielach, ako aj umeniu v krajine a procesuálnej tvorbe. Zároveň rozvinul vlastný ikonografický systém založený na historických a politických symboloch stredoeurópskeho kontextu po druhej svetovej vojne (hviezda, kladivo, kosák, maďarská trikolóra), ktorý sa stal jeho individuálnou mytológiou. Vo svojich dielach si privlastňuje a reinterpretuje všeobecne známe politické znaky a tak ich sémanticky rekonštruje (Lóránd Hegyi). Rozhodujúcou zmenou kódu, ktorý vyprázdňuje pôvodné významy symbolických obrazov a atribútov politických štruktúr a historických udalostí, je jeho autorská prítomnosť, programový eklekticismus a poetika gýča. Jeho tvorbu v 70. rokoch tak možno vnímať najmä cez optiku východoeurópskych pop-artových tendencií a konceptuálneho umenia. Ficzek, zrkadlo (1972) je seriálnym portrétom – autor sa odráža v zrkadle, ktoré drží v rukách jeho priateľ. V zrkadle je jasne viditeľný odraz fotografa, ktorý tak do portrétu vsunul svoj autoportrét – zanechal vlastnú stopu. V cykle prác s dlažbobnými kockami sa samotný Pinczehelyi fotografoval s obrazcom – päťcípou hviezdou, ktorú poskladal v krajine – Hviezda (Kameňolom) z roku 1972. V čiernobielej fotosérii Hviezda (kresba) z roku 1974 zachytil svoju ruku pri kreslení tohto symbolu. V 80. rokoch rozpracovával Pinczehelyi problematiku mocenských znakov a ornamentov aj maliarsky, napríklad v monumentálnom plátne Spartakiáda (1988).

motív & krv Najznámejšou časťou tvorby tohto autora sú nepochybne dnes už emblematické autoportréty s kosákom a kladivom z cyklu Kosák a kladivo (od roku 1973), Kosák (1973) vo fotografiách a vo videu (Kosák, 1973). Tieto kompozície prenášal z fotografie do sieťotlačí v niekoľkých farebných variantoch alebo premaľovanou vrstvou. Serigrafia s červeným komunistickým a/alebo krvavým pozadím sa stala emblémom nielen výstavy a katalógu Aspekte/Positionen, na ktorého obálke bola v roku 2000 reprodukováaná, ale aj pop-artovou ikonou východoeurópskeho umenia počas socializmu vôbec. Autor sa ku genéze tohto diela vyjadril takto: „V roku 1972 som mal dlhý rozhovor s jedným z mojich priateľov o možnostiach tvorby, ktorá môže vzniknúť jedine v Maďarsku alebo vo východnej Európe v 70. rokoch. Takže motívy päťcípej hviezdy, kosáka a kladiva ako samozrejme symboly doby boli dané.“ Frontálny autoportrét s vyzdvihnutými predmetmi, ktoré sa stali symbolmi robotníckeho hnutia, je významovo ambivalentný vo svojej nepredstieranej vážnosti a skrytej irónii, ktorú podporuje aj zvolená technika seriálnych tlačí. Pripomína, že od pop-artu k pop-kultúre (či k propagande?) nebolo v stredoeurópskom priestore počas totality až tak ďaleko. **LG**

literatúra Hegyi, Lóránd: Pinczehelyi Sándor. Pécs 1995; Hegyi 2000; Kovalovszky, Márta: Pinczehelyi Sándor. Pécs 2010, 46–71; Kat. výst. Aspekte/Positionen 2000.



F10**Sedem dní zániku (Z cyklu Nekrofilatélie)**

Peter Kalmus (*1953 Piešťany)

2007 – 2011. Kombinovaná technika: filatelistické albumy, novinový papier, vystrihovačky, 30,5 × 23,5 × 4,5 cm

Signované na konci na vnútornej strane albumov

SNG Bratislava, IM 301 a-g

autor & štýl Peter Kalmus je multimediálny a konceptuálny umelec – autodidakt a jedna z postáv „košickej neoavant-gardy“. Snáď aj preto pôsobí na scéne ako solitérny hráč, čo nevylučuje jeho plodné príležitostné spolupráce s kolegami (spomeňme aspoň Michala Murína či Evu Filovú). Jeho tvorba sa vyznačuje mnohými vrstvami, v ktorých sa rozvíjajú, a prekrývajú rôznorodé línie, myšlienky a médiá. Jeho umelecké diela sú programovo „undergroundové“ až „punkové“, čo sa najmä v období 70. a 80. rokov javilo ako autorská pozícia tvoriaca dôsledný pendant voči oficiálnemu výtvarníctvu a postaveniu umelca v normalizačnej atmosfére vtedajšieho Československa. Ku Kalmusovmu autentickému postoju rebela a nekonformného tvorcu (čo platí dodnes) patria aj témy, ktoré spracúva, problematizuje a ktorými ako pravý dedič avant-gardy aj žije. Šírku autorovho záberu dokladajú protikladné výtvarné postupy, ktoré v jeho tvorbe generujú „kalmusovské“ napätie neistoty, diskontinuity a programového experimentu: akčné diela a performancie s prvkom náhody verzus časozberné a procesuálne diela; efemérnosť konceptu verzus obsedantná materiálnosť objektov a inštalácií; gesto vyznačujúce jedinečnosť vizuálnej informácie verzus akumulácia predmetov, tvarov a myšlienok v zenovej disciplíne a meditácii; či informálne štruktúry verzus geometrický raster v kresbe.

V naznačenej škále médií sú pre tohto anti-akademického umelca ťažiskové práve témy, ktorým sa venuje: holokaust, smrť (aj vlastná), rodové „štúdium“ seba samého, vlastná identita (vrátane hypochondrie a narcizmu), spoločenská angažovanosť a politický aktivizmus.

motív & krv Prezentované dielo nadväzuje na viaceré autorove realizácie, v ktorých počnúc od 70. rokov tematizoval smrť. Znepokojivý archív obnažujúci posadnutosť (ne)kro)filatelistickou zberateľskou vášňou vznikol ako autorská rešerš z novinových a časopiseckých článkov, fotografií a tituliek, ktoré informujú o tragédiách, nešťastiach, úmrtiach a vraždách. Solídne kožené albumy v kartónových ochranných obaloch plné „krvákov“ interpretujú čas života aj ako čas smrti. Poukazujú aj na brutalitu mediálneho hyenizmu, ktorý nemá len producentov, ale aj masu divákov a čitateľov, čo tento druh správ aktívne „konzumujú“. Zároveň je táto podivuhodná koláž aj emocionálnym vyjadrením subjektívneho ľudského strachu zo smrti, akousi autentickou a menej okázalou verziou „fyzickej nemožnosti smrti v mysli niekoho živého“ (Damien Hirst). **LG**

literatúra Kat. výst. Monopolia – Peter Kalmus. Ed. Vladimír Beskid. Banská Bystrica 1995.



F11**Ukladanie do štúdia (cyklus From TV News Studio)**

Radovan Čerevka (*1980 Košice)

2009. Mediálna fotografia (fotomontáž), 42.5 x 52.5 cm

Majetok autora

motív & kontext Cyklus From TV News Studio prináša na prvý pohľad jasné posolstvo: konfrontuje umelou estetikou presiaknuté televízne štúdio s tragédiami, ktoré sú obsahom spravodajstva. Princíp mediálneho šoku, ktorý časom už takmer nikoho nešokuje, sa už dávnejšie stal predmetom intelektuálnej kritiky (por. Sontag 2003), no tiež kritiky mnohých umelcov; najmä americká invázia do Vietnamu iniciovala rad podobných diel (Martha Rosler: „Bringing the War Home“, fotocyklus 1967 – 1972). V iných inštaláciách Rada Čerevku kritika médií prechádza ešte do radikálnejších komentárov na tému globálneho sveta súčasnosti. Zväčša pritom na priblíženie výbušného potenciálu konfliktu (Beslan, Stredný východ a pod.) využíva rudimentárne formálne prostriedky, až infantilné fiktívne mapy či animácie. Akoby tak, skôr na ironickej rovine, komentoval (a zároveň potvrdzoval) tradíciu angažovaného umelca periférie, ktorý pohne zemeguľou. V tomto zmysle vyznieva zrozumiteľnejšie aj priamočiara obrazová metafora fotomontáží From TV News Studio.

krv Okrem požiarov, ozbrojených zrážok či médiami sprostredkovaných (a sublimovaných) vojnových zločinov parafrázuje autor aj fotograficko-spravodajské využívanie motívu krvi. V dvoch vystavených prácach je pritom krv skôr sekundárnym „sprievodným javom“ ohrozenia či priamo rozkladu telesnej integrity. Pri Ukladaní do štúdia navyše titul napomáha referenciou k biblickej ikonografii a výjav z (náboženského?) krvavého konfliktu – aspoň tendenčne – obohacuje o nový kontext. **DB**

literatúra Nepublikované.



Podobne ako médiá, aj reklama a dizajn ťažia z „osudového“ potenciálu krvi, ktorého základné kultúrne aj telesné kódy sú známe viac-menej každému človeku. Špeciálnou oblasťou je tu darcovstvo krvi, keď požadovaným/ponúkaným produktom, niekedy priam komoditou, je sama krv a jej fyziologické súčasti. Grafický, ale tiež priemyselný dizajn 20. a 21. storočia rozvinuli nevídané množstvo nápadov, ktoré s motívom krvi – niekedy priamo s krvou samotnou – narábajú veľmi kreatívne (a občas nevelmi korektne). Hoci reklamná kampaň firmy Benetton šokujúcimi billboardmi vonkajšie hranice tohto terénu vytýčila v 90. rokoch minulého storočia, menej provokujúce produkty nachádzame v obchodoch, butikoch a na internete vlastne každý deň.

Okrem sekcie „memorabií“ Slovenského Červeného kríža a niekoľkých príkladov medzičasom kultových tlačovín, výstava sleduje „krvavú stopu“ v oblasti šperku (Kristýna Španihelová), skla (Patrik Illo) a keramiky (Simona Janišová).



G1



G2



G14



G11



G21

G1

I. celoštátny sjazd katolíkov v Prahe Neznámy autor. 1935. Plagát. 99.5 x 70 cm. MV SR – Slovenský národný archív, Slovenská liga, škat. 189

G2

Módna stigma

Patrik Illo (*1973 Považská Bystrica) 2007. Plagát, 100 x 150 cm. Majetok autora

G4

Misa – krvinka

Patrik Illo (*1973 Považská Bystrica). 2006. Sklo (výrobca: KHS Krosno / PL s. a.), ø 35 cm. Majetok autora

G5

Červený kýbel

Patrik Illo (*1973 Považská Bystrica). 2012. Sklo, v. 21 cm. Majetok autora

G11

Jánskeho plakety (bronzová, strieborná, zlatá)

Nedatované. Razenie, ø 6 cm, hr. 0.25 cm. Signované na averze v strede dole: M. Beutler. Slovenský Červený kríž

G12

Kňazovického medaila

Autor neznámy. 2006 (?). Razenie, ø 5 cm, hr. 0.3 cm. Značené na averze vľavo dole: MIURA 06. Slovenský Červený kríž

G13

Pamätná plaketa MUDr. Vladimíra Krišla – za rozvoj darcovstva krvi

Nedatované. Razenie, ø 6 cm, hr. 0.3 cm. Signované na averze vpravo dole: Struhárik. Slovenský Červený kríž

G14

Príbor s kvapkou krvi (2 sady)

Autor neznámy. Nedatované. Dĺ. 12 cm. Slovenský Červený kríž



G15



G17



G20

G15

Prívesok s kvapkou krvi

Autor neznámy. 80. roky 20. storočia.
ø 2.5 cm. Slovenský Červený kríž

G16

Odznaky s kvapkou krvi

Autor neznámy. 80. roky 20. storočia.
Dĺ. 4 cm. Slovenský Červený kríž

G17

Študentská kvapka krvi**Čas na život**

Stanislav Kolečník. 2011. Papier,
ofset, 47 × 34 cm. Značené vľavo
dole: autor plagátu Stanislav Kolečník.
Slovenský Červený kríž

G18

Svetový deň darcov krvi 2011

Autor neznámy. 2011. Papier, ofset,
42 × 29.7 cm. Slovenský Červený kríž

G19

+ znamienko krásy

Alica Horváthová, Ján Filípek, Peter
Homola. 2007. Papier, ofset,
21 × 10 cm. Značené na zadnej strane
Alica Horváthová, Ján Filípek, Peter
Homola. Slovenský Červený kríž

G20

Leták – „Chýba nám červená“

Autor neznámy. Papier, ofset,
12 × 12 cm. Slovenský Červený kríž

G21

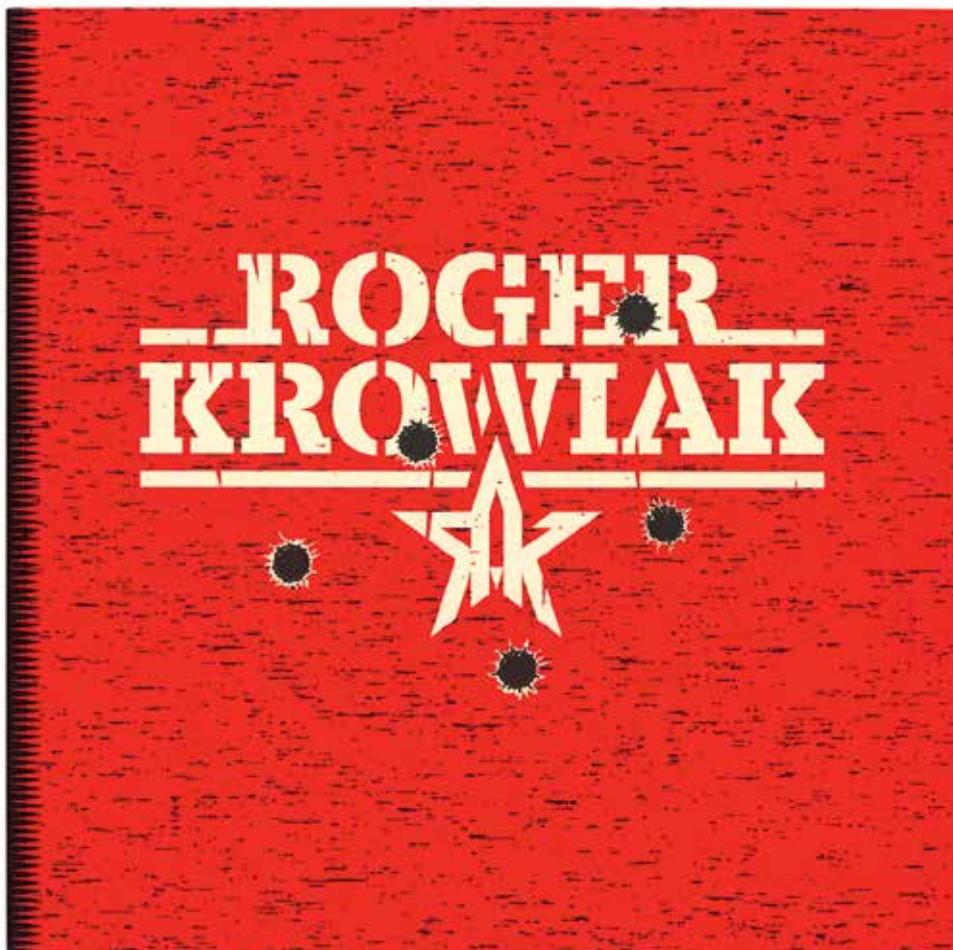
Daruj svoju krv – zachrániš život

Neznámy autor. 50. roky
20. storočia. Plagát.
MV SR – Slovenský národný archív,
Zbierka dokumentácie

G23

Krásne smrti

Maroš Rovňák (*1972 Sobrance).
2005. Objekt (líška, český granát),
variabilné rozmery.
Majetok autora



G3

Kniha Roger Krowiak

Pavol Bálik (autor grafickej úpravy, *1977 Bratislava)

Jozef Gertli Danglár (autor ilustrácií, *1962 Detva)

2002. 30 × 30 cm

Vydavateľstvo L.C.A.

Publikácia o slovenskom Jamesovi Bondovi, agentovi Rogerovi Krowiakovi, ktorého tajnú misiu charakterizujú isté lokálne špecifiká a stredoeurópsky nadhľad, je knižné vydanie kompletných textov rôznych autorov, ktoré pôvodne vychádzali na pokračovanie v týždenníku Kultúrny život (1992 – 1993). Jeho kultovú identitu aj príbehy ilustroval Jozef Gertli Danglár svojím výrazným komiksovým rukopisom. Do „krvavého kontextu“ sa dostáva nielen kvôli obsahu (cesty agenta sú posiate mŕtvolami), ale aj úpravou svojej obálky, ktorá vyšla v dvoch verziách: slovenskej (2002, vydavateľstvo L.C.A.) a po malej úprave v českej (2004, vydavateľstvo Petrov). Jej výsledná podoba je spoločným dielom grafického dizajnéra Pavla Bálika a Jozefa Gertliho Danglára. Centrálne umiestnili titul Roger Krowiak doplnený hviezdou (Roger Krowiak ako lokálna hviezda) a nápis následne perforovali 5 dierami evokujúcimi stopy po strelách. Obálka v slovenskej verzii je celá krvavo červená, v českej verzii to pozmenili na veľkú krvavú čmuhu na bielom pozadí. Písmo, ktoré použil Bálik, sa volá Serifa Krowiak a ide – ako to komentuje autor – o „upravené písmo Serifa od Adriana Frutigera pre poklesnutý žáner východoeurópskej fikcie.“ **LH**

literatúra Nepublikované.



G6

Laň (z kolekcie Voodoo), I., II.

Simona Janišová (*1985 Bratislava)

2008. Svetelný objekt, živcový porcelán, 38 × 32 × 6 cm

Súkromný majetok

autorka & štýl Materiálom Simony Janišovej je keramika a porcelán. Pri svojej tvorbe, ktorá sa pohybuje niekde medzi dizajnom a voľným umením, rada pracuje s témami, ako sú hranice gýča, pop-kultúra, medziľudské vzťahy, stereotypy správania a ich individuálne prežívanie. Jej objekty sú síce účelné, ale ich funkcia je z jej pohľadu vnímaná ako sekundárna. Dôležitejší je ich výraz a schopnosť komunikovať ich príbeh, myšlienku, emóciu či alegóriu, ktorá je v pozadí. Jej naratívnosť je jemná, osobná a často symbolická, až fatálna.

krv & obrady Kolekcia Woodoo bola inšpirovaná klasickými figurálnymi porcelánovými plastikami na tému lov. Autorka chcela túto tému adaptovať na štandardné medziľudské vzorce správania. Oddávna sú ľudia lovcami a ľudia sú obeť/trofeje. Jej jemná, ale vznešená laň je zranená (pocit zraniteľnosti a krehkosti znásobuje aj fakt, že je z porcelánu). Má ľudskú tvár s výrazom akéhosi nepochopenia/sklamania a na torze stopy po zásahu guľkou. Tie autorka rôzne dopĺňa: ružou, kvapkami krvi pri nohách, ale azda najsilnejšia je práve krvavočervená stužka, ktorá symbolizuje vytekajúcu krv a zároveň aj to, ako z obeť odchádza život. Rovnako ale prináša svetlo, ktoré preniká z útrob obeť navonok a znásobuje pocit emocionálnej bolesti, aj zvláštnu obradnosť tejto situácie. **EH**

literatúra Ceramics and Human Figure 2012, 109, 118-121.

**G7****Kolekcia Pijavička**

Patrik Illo (*1973 Považská Bystrica)

2004. Sklo, (výrobca Rona a.s., Lednické Rovne), v. 24 cm

Súkromný majetok

krv & víno Nápojový set Pijavička má opäť už v názve viac významov: krv a víno sú štandardne ikonograficky prepájané (červené víno v rôznych rituáloch krv symbolizuje). Illo túto viacvýznamovosť navrášil ešte o špecifického živočicha, ktorý rád pije krv. A to z hostiteľa, na ktorého sa prisaje a pije. Jeho Pijavička sa prisala a spojila s hostiteľským pohárom. Stala sa akýmsi extra bonusom pre užívateľa. Po naliatí pohára červený vínom sa aj sklená pijavička naplní... A opäť treba pripomenúť, že pohár sa napriek tejto malej anomálii dobre drží aj umýva. Autor to komentoval takto : „Rád zneisťujem. Pijavičku som navrhol ako jemnú dizajnovú provokáciu, ktorá narušá zaužívané predstavy o tvare a funkcii. Je o tom, že sa to dá urobiť aj inak, aj vtipne.“ **LH**

literatúra Kat. výst. Illo 2011, nepag.; Kat. výst. Na zdravie! 2012, 54-55.



G8

Capone set

Patrik Illo (*1973 Považská Bystrica)

2009. Autorská kolekcia, sklo, organické farby, v. max. 20 cm

Súkromný majetok

autor & štýl Patrik Illo je výtvarník, ktorý vo svojej tvorbe plynulo prechádza medzi voľnou tvorbou a dizajnom. V oboch polohách je výrazný (bol aj finalistom Ceny Oskára Čepana 2007). Jeho primárnym materiálom v dizajne je sklo. Vo voľnej tvorbe ho však dopĺňa mnohými inými. Aj keď striktné oddeľuje tie to dva svety a súhlasí s názorom, že dizajn si musí zachovávať funkčnosť a musí byť pripravený pre sériovú výrobu, nebojí sa aj do svojich dizajnerských návrhov posúvať istú naratívnosť, iróniu a humor. Illo navyše rád experimentuje s tvaroslovím, hľadá nové formy a spojenia, ktoré provokujú i testujú technologické možnosti. Vždy ale so zreteľom na užívateľský komfort.

krv & mafia Nápojový set Capone zjavne podľa svojho názvu odkazuje na mafiánskeho „Capoditutti“ a obdobie vlády talianskych rodín v uliciach aj podzemí Chicaga 20. – 30. rokov 20. storočia. Jedným z ich hlavných obchodných záujmov bola aj kontrola predaja alkoholu. No a alkohol dosť súvisí s nápojovým sklom... Táto kolekcia vtipným spôsobom komentuje vtedajšiu anomáliu. Alkohol sa nemohol piť oficiálne, ale jeho užívanie sa muselo rôzne maskovať. Illo preto použil šálku a podšálku (môžeme v tom vidieť aj odkaz na anglický Cup (foneticky Kap), teda v slovenčine šálku) a spojil ich s klasickou vysokou nohou pohára na víno a malým skleným uškom, netradične umiestneným na nej. Ako vieme, kvôli alkoholu a mocenským bojom v podsvetí pretieklo dosť krvi. Aby bola teda inšpirácia zrejmä, na povrch pridal rozstreknuté kvapky červenej farby, ktoré ju evokujú a dávajú celku provokatívnu dynamiku, napätie aj humor. **LH**

literatúra Kat. výst. Illo 2011, nepag.



G9

Re(d)mixes. Obal na CD pre vydavateľstvo Deadred

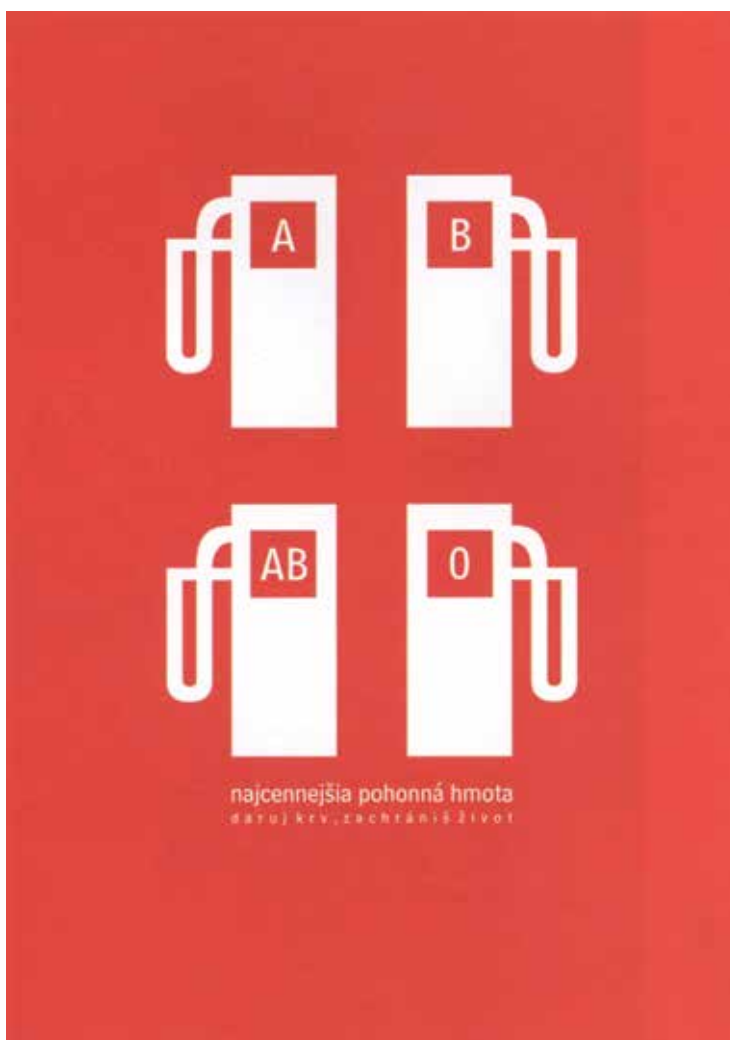
Martin Turzík (*1972 Topoľčany), Fluidum Design Trenčín

2003. Tepelne upravený a lepený plast, 21 × 21 cm

Súkromná zbierka

krv & tekutina Autori obalu CD využili aktuálne technológie tepelného lepenia plastov a vytvorili obal, do ktorého viali výrazne červenú tekutinu – evokujúcu na prvý pohľad krv. Ich zámer, symbolicky pracovať s krvou, nebol iba prvoplánovo zaujať v konkurencii. Krv odkazuje aj na hudobnú koncepciu hudobného nosiča. Re(d)mixes tvoria skladby, ktoré si zremixovali navzájom autori z jedného vydavateľstva. Chceli odkázať na spoločnú „krv“ tvorcov, na akt kríženia jedincov, životodarné médium a zároveň chceli podporiť identitu značky, ktorá má červenú farbu v názve. Ako bonus navyše potom pre užívateľov pripravili leták s grafickým návodom, ako s krvou (farbou) naložiť ďalej. Obal sa môže rozstrihnúť a jeho obsah vyliať na tričko a tak si vytvoriť vlastný originálny dizajn. Ak ste tak neurobili, stále vám ostal haptický a vizuálny zážitok. Prelievanie tekutiny vo vnútri a jej premenlivosť. **LH**

literatúra Nepublikované.



G22

Kvapka krvi

Katarína Oroszová (*1985 Svidník)

2006 (print 2012). Návrh plagátu ku kampani Daruj krv, zachrániš život, 100 × 70 cm

Súkromná zbierka

krv & výzva Plagát Kataríny Oroszovej, v čase jeho vzniku študentky grafického dizajnu na Fakulte umení TU Košice, je ukážkou štandardného spracovania témy darčovstva krvi. Grafická dizajnérka hľadala spôsob ako jednoducho tlmočiť myšlienku dobrovoľného bezplatného darčovstva aj mladšej generácii. Krv vtípne prirovnala súčasným jazykom k najcennejšej pohonnej hmote a odtiaľ bol potom jednoduchý posun k hlavnému komunikačnému motívu. Použila graficky presný piktogram benzínovej pumpy; každý označila symbolom krvnej skupiny a potom symetricky umiestnila do stredu plagátovej plochy. Slogan umiestnila pod piktogramy. Červená – ako zjednocujúca farba pozadia – dopovedala, o akú pohonnú hmotu ide. **LH**

literatúra Designum 12, 2006, 18.



G10

Hemocity

Kristýna Španihelová (*1982 Valašské Meziříčí)

2012. Kombinované materiály: krv, múka, voda, soľ, cukor, železo, striebro, variabilné rozmery

Súkromná zbierka

autorka & štýl Španihelová je autorka, ktorá pri návrhoch svojich šperkov rada experimentuje s netradičnými materiálmi a rada skúma tému skutočnej hodnoty šperku. Je to hodnota drahých kovov, remeselného perfekcionizmu či hodnota, ktorá sa odvíja od nášho osobného vzťahu k šperku (je pre nás drahý, lebo sme ho dostali od blízkeho človeka?). Túto relativitu hodnôt testuje aj použitím organických materiálov, ktoré jej prácam dávajú oveľa intenzívnejší a dráždivejší výraz. Na začiatku to boli kosti a vlasy v kolekcii Život Anima. Vybielené kosti vŕtala a perforovala a dopĺňala ich čipkou či plátkovým zlatom. Každý šperk tak dostal jedinečný DNA kód a zároveň bol silnou autonómnou výtvarnou skladbou. Z vlastných vlasov zas vytvorila náhrdelník 1986 dní ako špecifický denníkový záznam, ktorý odkazoval na časový úsek jej života, keď nosila v svojich vlasoch dlhý dread.

krv & city Nová kolekcia Hemocity je výsledkom autorkinho experimentovania s krvou ako potenciálnym materiálom pre výrobu šperkov. Krv vysušila a následne po mnohých pokusoch z nej dokázala vytvoriť materiál, ktorý bol spracovateľný a tvarovateľný. Následne z neho vytvorila výrazné šperky, ktoré v sebe nesú veľa kontrastov aj skrytých významov. Krv veľmi súvisí s našou telesnosťou, vzbudzuje rôzne emócie, odpor ale aj obdiv. Spája sa so špinavosťou (krvácanie) aj čistotou (čistokrvný). Je symbolom obety a znovuzrodenia. Autorka sa snaží využiť tento jej potenciál a ukázať, že sa materiál môže stať veľmi osobným médium, že zrazu predstavuje úplne iné hodnoty i možnosti interpretácie. Jej krvavé kryštály sú veľmi silným vyjadrením času – jeho trvácnosti aj pomínutelnosti. **EH**

literatúra Kat. výst. Hemocity. Bratislava 2012 (Soňa Gyárfáš Lutherová).



kat. G10



V 17. storočí William Harvey po prvýkrát detailne popísal mechanizmus krvného obehu a funkciu srdca, ktoré ho poháňa. Možno povedať, že prežívajúce vznešené predstavy antickej mágie, ako aj stredoveké náboženské a rytierske projekcie do obrazu srdca akoby sa razom stali minulosťou. Sakrálné umenie motív ešte zmobilizovalo v protireformácii, no ani profánna ikonografia už ho veľmi nerozvíjala. Napodiv, veľa na tom nezmenilo ani vysoké umenie romantizmu. O to bujnější rozkvet zažívali rozmanité podoby srdca v masovej kultúre – v čoraz rozšírenejšej grafike s náboženskými, ale i gavalierskymi motívami, v sentimentálne podfarbenej úcte k srdcu Ježišovmu – i rastúcej obľube srdca z marcipánu.

V našich najmladších dejinách sme v súvislosti s motívom srdca ale svedkami ďalšieho paradoxu: srdce to v bývalom Československu totiž dotiahlo až na terén politickej propagandy. V pohnutých časoch zamatovej revolúcie z neho znovuzrodený občiansky aktivizmus za výdatnej pomoci Václava Havla urobili zrozumiteľnú a obľúbenú alternatívu k vyprázdneným symbolom dožívajúcej komunistickej moci. Búrlivo diskutovaná akcia Jiřího Davida, ktorý v roku 2002 nechal na Hradčanoch svietiť obrovské neónové srdce, no najmä silnejúca kritika zo strany (staro)novej kultúrnej elity ukazujú, že aj postmoderné srdce skôr či neskôr muselo naraziť na svoje limity.

**H1****Triumf lásky**

Johann Michael Rottmayer (*1654 Laufen – †1730 Viedeň). Okolo 1720. Olej, plátno, 90 × 85 cm. SNG Bratislava, O 1236

H3**Engelbert Bischoff: Regium majestatis et amoris epithalamium augusta interomnina...**

Ilustrácie Franz Julian Wagner & Elias Christoph Heiss (*1660 – †1731). Viedeň 1699. Knižná grafika, cca 40.3 × 29.2 cm. MV SR – Slovenský národný archív Bratislava, Kapitulská knižnica Bratislava, Misc. 2

H8**Študentské hnutie**

Karol Rosmáň (*1937 Bratislava). 1989. Plagát, 86 × 61 cm. MV SR – Slovenský národný archív, Zbierka dokumentov November 1989, Plagáty

H9**Slovak Student Movement**

Karol Rosmáň (*1937 Bratislava). 1989. Plagát, 84 × 60 cm. MV SR – Slovenský národný archív, Zbierka dokumentov November 1989, Plagáty

H10**Srdce nad Hradem**

Jiří David (*1956 Rumburk / CZ). 2002 – 2003 (print 2012). Autorská dokumentácia inštalácie, pôvodne neónový objekt, 15 × 15 m. Majetok autora (foto: Jan Mahr)



H5-16a



H5-16b



H5-17



H5-18a



H5-18b



H5-20

10. (91) **Anjeli ako predavač čerstvých rožkov s košom so srdiečkami a nápisom: Warme! warme.** (Teplé). Nesignované. Kolorovaný lept (bodkovaný), 10,2 × 7,8 cm
11. (100) **Holubica s ratoliestkou ruží,** francúzsky nápis: **Gensées a l'amitié.** Nesignované. Kolorovaný lept (bodkovaný), 8,6 × 7 cm
12. (104) **Myška pred pascou so srdiečkom a varovanie v nápis.** Nesignované. Kolorovaný lept, kníhtlač, 11,7 × 8,4 cm
13. (134) presvecovanie **Novoročný pozdrav s postavami Bakcha a Amora a želáním, aby sa zalúbení aj podgurážení (objavia sa pri presvietení v pozadí) dobre dostali domov.** Dvojobraz, nesignované. Kolorovaný lept (bodkovaný), 9,3 × 11,6 cm
14. (140) vytahovacie **Vyznanie lásky ťažšieho kalibru: ostreľovanie domu**

- vyvolenej pravdepodobne symbolom srdca** (nezachovalo sa). Signované: No. 2. Wien b. Jos. Frister. Kolorovaný lept, 9,4 × 13,9 cm
15. (152) **Jazdiaci Amor, ktorý trať každé srdce a jeho majiteľ potom stratí hlavu.** Nesignované. Kolorovaný lept (bodkovaný), 8,4 × 11,4 cm
16. (177) otváracie **Vyšívany ručník s motívom srdca a nápisom oslavujúcim pravé priateľstvo.** Nesignované, vpravo dole: 36. Kolorovaný lept (bodkovaný), 9,3 × 7,1 cm
17. (204) **Novoročné pranie s odporúčaním v láske nič neuponáhľať.** Signované: Wien bey Jos. Eder. Lept (bodkovaný), 11,8 × 8,6 cm
18. (230) otáčacie **Pozdrav zamilovaných: Bíte na poplach a haste! V srdci sa rozhorelo!** Signované: Wien bey Geo. Gruber. Kolorovaný lept (bodkovaný), 9,2 × 7,7 cm
19. (243) **Pozdravné pranie stálosti**

- pre často zalúbených a prelietavých mládencov.** Signované: Wien b. Adamek. Kolorovaný lept, 9,4 × 7,3 cm
20. (276) potahovacie **Amor ako malý pekár medovníkových srdc – novoročný pozdrav.** Nesignované. Kolorovaný lept, 10,4 × 14,1 cm
21. (282) **Dáma s kaleidoskopom,** už nefunkčné. Signované: 117. Wien b. J. Schönberg. Kolorovaný lept, 7 × 9,4 cm
22. (287) vytahovacie **Želanie priateľovi úspechu v láske a veľa peňazí.** Signované: Wien bey Joh. Neidl. N.º42. Kolorovaný lept (bodkovaný), 9,4 × 7,7 cm
23. (309) **Pozdrav odhaľujúci častú pravdu, že bohatstvo máva prednosť pred úprimnou láskou.** Signované: Wien bei Joh. Schönberg. N.º37. Kolorovaný lept (bodkovaný), 9,1 × 7,7 cm

ikonografia & funkcia Dieľka s motívmi srdca na mnohoraký spôsob patria do početnej skupiny pozdravných, blahoprajných a novoročných kariet, pričom zároveň ukazujú, že láska kvitne v každom – žánri. Tento začal vznikať v 18. storočí, ale najväčší rozkvet dosiahol v rokoch 1810 – 1830. Prítom vari najväčšiu popularitu zaznamenali pozdravné karty vo Viedni, kde sa na ich tvorbe podieľalo okolo 40 spomedzi približne stovky známych vydavateľov.

Pravdepodobne aj všetky vystavené ukážky, ako naznačujú mená uvádzaných autorov – Johann Adamek (1774 – 1840; č. 1, 3, 9, 19), Anton Berka (1765 – 1838; č. 2), Joseph Eder (1759/1760 – 1835; č. 4 a 17), Josef Frister (1758/1762 – 1832; č. 14), Johann Josef Neidl (1776 – 1832; č. 22), Johann Schönberg (1780 – 1863; č. 7 – 8, 21 a 23) – pochádzajú z viedenskej produkcie. Ich tvorcovia boli obvykle grafici, ktorí sami vlastnili aj obchody s umením, preto sú signatúry zároveň aj „adresami“, kde sa tieto drobné „radôstky“ dali kúpiť.

Ide o grafiky malého formátu, väčšinou približne vo veľkosti do 10 × 8 cm a skôr ojedinele menšie alebo väčšie, vytvárané v technike jemného obrysového leptu určeného na ručné kolorovanie. To im dodáva prvok umeleckej pôvodnosti a jedinečnosti, z ktorej vzišli a ktorú si mali zachovať aj v čase, keď boli produkované vo väčších nákladoch. Stále tak ostali malým darčekom, ktorým chcel odosielateľ adresáta obdarovať a potešiť, vyjadriť mu úctu, priateľstvo, vyznať lásku, či aspoň niečo zaželať.

Obrázok preto od začiatku dopĺňal text tvoriaci pozdrav alebo dopovedajúci ústredné posolstvo, niekedy poučný či moralizujúci, ale veľmi skoro aj vtipný a často veršovaný. Jednoduché spojenie obrazu a textu prináša napríklad karta s práním stálosti pre často zaľúbených a prelietavých mládenčov, kde obrázok predstavuje mladíka ako motýlika, ktorý prelietava z kvietka na kvietok zobrazené ako dievčenské tváričky (č. 19) alebo ďalšia s Amorom jazdiacim na koni, ktorý podľa nápisu trafi každé srdce a jeho majiteľ potom stratí hlavu (č. 15).

Ich módnosť však vygradovala zapojením prvku ozvláštnenia, pričom sa objavili rôzne spôsoby: od vytáňovania skrytých súčastí, najčastejšie s ďalšími nápismi (č. 1, 3, 9, 14, 22), cez točenie (č. 18) a pohybovanie pohľadových motívov (č. 7 a 8), ťahanie pripojených šnúrok či priamo papierových súčastí obrázkov (č. 16 a 20) až po vyklápanie drobných prvkov. Niektoré sú preto viacvrstvové (č. 14), iné majú prilepenú len zadnú stranu, ktorá skrýva a chráni pohyblivé časti. Pri realizovaní týchto krehkých papierových trikov sa tak spájala vynaliezavosť s veľmi precíznym a neraz prácnym prevedením. Napríklad na obrázku, kde mladý zámočník bŕši do srdca, aby zmäklo, lebo ho nevie svojimi kľúčmi otvoriť, sú pre pohybovanie jeho ruky vytvorené až tri úchyty: na ramene, lakti a pästi (č. 7).

Refinovanosť iného druhu ponúka novoročný pozdrav s veršovaným textom a postavami Bakcha a Amora (č. 13). Na pohľad prázdna kompozícia, len s dvomi menovanými, sa však pri pozeraní obrázku oproti svetlu (presvietení) zmení na nočný výjav s hviezdou oblohou, v ktorom sa Bakchus obzerá za mužom, ktorého zmohla opitnosť (vľavo), a za Amorom akoby kráčaľ zaľúbený pár. Tento efekt vznikol tak, že zadná strana bola vytlačená a kolorovaná osobitne, potom boli do nej urobené špeciálne upraveným hrotom dierky, ktoré majú tvar iskričiek a takto upravená bola prelepená prednou stranou s postavami Bakcha a Amora.

Zaradenie skrytých prvkov rozvíja naráciu zobrazenia a zaujímavými premenami s momentom prekvapenia ju posúva do polohy malého príbehu, v ktorom premyslené usporiadanie a niekedy aj kombinácie týchto efektov hravým spôsobom odkrývajú rôzne tajomstvá a priania. Preto niet divu, že sa pozdravné karty stali veľmi príťažlivé pre všetkých, ktorí si ich mohli dovoliť kúpiť. Akiste medzi nich patrili predovšetkým príslušníci vzťahujúceho sa meštianstva, ale vysoké náklady a početnosť niektorých sérií, ako o tom svedčia čísla v značeniach diel ukazujú, že pozdravy sa stali širšou súčasťou komunikačnej kultúry spoločnosti obdobia biedermeieru. Na druhej strane zachované zbierky, v ktorých vyniká ich pestrosť a vtip práve pri porovnaní väčšieho počtu diel, pochádzajú neraz zo šľachtických majetkov, kde bolo ich zhromažďovanie akiste finančne únosnejšie.

zberatelia Napokon aj predmetné dielka, v našom prostredí inak dosť ojedinelé, pochádzajú z jednej takejto kolekcie, z rodinného archívu rodu Zay de Csömör, ktorého hlavné sídlo bolo dlhé roky v mestečku Uhrovec. V druhej polovici 18. storočia však barón Peter Zay († 1788) preniesol správu panstva do obce Bučany (okres Trnava), ktorá patrila ku komposesorátom rodu. V tunajšom kaštieli, prestavanom Zayovcami koncom 18. storočia na významný klasicistický objekt, žil začiatkom 19. storočia jeden z významných členov rodu barón Imrich Zay (1765 – 1831) s manželkou Máriou Alžbetou (1779 – 1842), rodenou Calisius, ktorá sa preslávila ako poetka. Pravdepodobne práve s týmto manželským párom môžeme spojiť aj pôvod tejto zbierky, ktorá sa zachovala v zložke korešpondencie rodu z bučianskeho sídla. O charaktere týchto diel ako predmetoch zberateľstva svedčí aj skutočnosť, že, až na jeden príklad (č. 4), nebol ani jeden z pozdravov použitý, teda popísaný odosielateľom, ale ako čistý kúpený predmet len zaradený do zbierky. **MČ**

literatúra Nepublikované. [K Witzmann 1979, 40–41, 167–193; Egger 1980, 17–24, 27–34, 99; Zay Koblasa: 2011, 1–4].



H2

Alegória Clementie ako panovníckej cnosti (Habsburgovcov ?)

Neznámy autor

Pravdepodobne začiatok 18. storočia

Kresba ceruzkou, lavírovanie, cca 335 × 203 mm

SNG Bratislava, K 5157

ikonografia Hoci niektoré atribúty zobrazených personifikácií sú zrejme, celkové určenie témy je dosť nejasné. Kľúčom k rozuzleniu môže byť nápis písaný ťažkopádnu francúzštinou, z ktorého je však zrejmejší len začiatok: „*Qu(iz) de Clemence au Thron se fait accompagner [...]*“ („Kto sa necháva sprevádzať na trón miernosťou [...]“; preklad K. Kučerová Bodnárová), pričom, zdá sa, slovo „Clemence“ by mohlo byť tým najkľúčovejším. Aj tu je však problém s jeho identifikáciou s konkrétnou postavou. A pritom Clementia patrila k významným vladárskym cnostiam, predovšetkým u Habsburgovcov.

Podľa príručky *Princeps in Compendio*, vydané za Ferdinanda II. v roku 1632, ktorá predstavovala súhrn panovníckych cností rodu a bola v podstate učebnicou vladárskeho umenia habsburských následníkov po niekoľko ďalších generácií, bola Clementia – Miernosť považovaná za jednu z najdôležitejších panovníckych cností vôbec a k ideálu patrila ešte aj u Karola VI. (1711 – 1740). Prínajmenšom však od čias Ferdinanda II. bola vyzdvihovaná ako špecifická cnosť Rakúskeho domu, ako „Clementia austriaca“.

Za prvú a najdôležitejšiu pritom u Habsburgovcov platila Pietas zahŕňajúca jednak Bázeň pred Bohom a jednak Zbožnosť a akoby na druhom stupni to popri Miernosti bola Spravodlivosť. Táto trojica aj v opísanej hierarchii naznačuje pomer habsburských panovníkov k riadeniu štátu, pričom skôr ako na nástroje či spôsob, zameriava sa na cieľ vládnutia: usilovať sa o dobro im od Boha zverených poddaných.

Keby sme ju mali bližšie charakterizovať, tak Clementia predstavovala zhrnajúci pojem pre Miernosť, Milosť, Jemnosť a Dobrotu a tvorila v podstate korektív chybného jednanie v dôsledku ľudskej nedokonalosti či slabosti pri výkone Spravodlivosti. Jej personifikáciu s váhami, očami previazanými páskou a mečom v ľavej ruke vidíme vpravo celkom hore.

Jej pendantom na druhej, ľavej strane je postava s palmovou ratolesťou a guľou ako sférou sveta. Hlavnými postavami v hornom slede sú však Jupiter, najvyšší rímsky boh s orlom a panovníckymi symbolmi žezla a vladárskeho jablka (vpravo) a jeho oproti sediaci manželka Juno so žezlom v ruke a pávmi v pozadí. Spoločne zároveň tvoria alegóriu kráľovského páru či prípadne alúziu na aktuálne vládnuce panovnícky pár.

Postava stojaca za kráľovnou by tak mohla predstavovať práve onen protiklad prísneho, hoci spravodlivo panujúceho kráľa zosobnený práve v Miernosti, fixovanej tu akoby v jeho ženskom protipóle. Atribútmi Clementie v Iconologii Cesare Ripu sú síce halúzka olivy či vavrínu, prípadne pero a knihy, ale v prvom rade blesk, kopija a lev, pričom posledné dva sa objavujú aj v tejto kompozícii, hoci každý v spojení s inou postavou. Všetky však akoby spájali letiace srdcia spolu s holubicami predstavujúce najvýraznejšie vyjadrenie idey Clementie ako Dobroty, ktorá bývala niekedy charakterizovaná aj ako Dobrota srdca, a ktorá má dopĺňať a vyvažovať, či priam podmieňovať vladársky výkon Spravodlivosti, opierajúcej sa o Pravdu na zabezpečenie Mieru a Pokoja. Veď napokon Miernosť a Spravodlivosť sa u panovníka nemala prejavovať len voči národom vlastného impéria, hoci si tým najskôr mohol získať ich lásku (postava vľavo dole), ale najmä vo všeobecnosti uplatňovaná Clementia mohla priniesť pokoj a mier celému kontinentu i svetu (dole).

Široko koncipovaná alegória bola pravdepodobne súčasťou širšieho cyklu, ceruzkou pretláčaná kresba môže zasa naznačovať aj ďalšie spracovanie kompozície, napríklad jej možnej realizácie v grafike. **MČ**

literatúra Nepublikované [K ikonografii Matsche 1981, 70-78, 214-223; Ripa 1603 (a neskoršie vydania)].



H4

Svätý Ján Kapistránsky a sv. Paschal Baylon

Neznámy autor

Okolo 1690 – 1691. Lept, 320 × 225 mm

Nesignované, viaceré latinské nápisy v obraze i pod obrazom

SNG Bratislava, G 5547

ikonografia Hlavný výjav približuje dvojicu františkánov, vľavo sv. Jána Kapistránskeho (1386 – 1456), ktorému je venovaný aj celý okrajový priestor s dvadsiatimi drobnými výjavmi. Je to akiste najmä z dôvodu spätosti svätca s českým prostredím, pre ktoré list vznikol – nápis ho ešte konkrétnejšie spája s grófom Václavom Vojtechom zo Šternberku a jeho manželkou ako dobrodincov konventu Panny Márie Snežnej na Novom Meste pražskom. Významná pre České zeme bola svätcova protihusitská misia v rokoch 1451 – 1452 a 1454, ale prešiel aj ďalšími krajinami strednej Európy. Ako putujúci kazateľ a misionár bol známy strhujúcimi kázňami, ale aj ako inkvizítor, strážca viery proti herézii a obranca kresťanstva proti tureckému nebezpečenstvu. Aj tu je zachytený ako bojovník proti inovercom so zástavou s Ukrižovaným. Vojenská scéna v pozadí pripomína nielen Kapistránskeho pamätnú iniciatívu i účasť v protitureckom ťažení a dobytí Belehradu v roku 1456, ale aj zásluhy, ktoré sa mu ako orodovníkovi pripisovali pri zachránení Viedne pri druhom tureckom obliehaní v roku 1683. Spoločníkom v hlavnom zobrazení v tvare srdca je Kapistránskemu španielsky františkán Paschal (Pascual) Baylon (1540 – 1592), ktorý bol síce o dve generácie mladší a nikdy sa nestretli, spojila ich však udalosť spoločného svätorečenia dňa 16. októbra 1690 Alexandrom VIII. v Ríme. O sv. Paschalovi vieme, že bol jednoduchým pastierom, ktorý v roku 1564 vstúpil do františkánskeho noviciátu a žil prostý život v kláštore. Vyznačoval sa hlbokou pokorou, ochotou pomáhať a láskou k ľuďom; tiež bol známy veľkou úctou k Eucharistii a neskôr sa stal patrónom eucharistických bratstiev. Preto jej zobrazenie nad žiariacim diskom s trigramom IHS vyjadrujúcim úctu k menu Ježiš (ktorý drží Ján Kapistránsky), charakterizuje oboch svätcov. Pre sv. Paschala, ktorý nebol kňazom a ostal len laickým bratom, však ostáva iba pohľad na žiariaci kalich s hostiou, pričom práve tichá adorácia patrí k jeho „atribútom“. Svätci zároveň predstavujú dva základné typy náboženského života: sv. Ján reprezentuje spôsob zvaný *vita activa*, zatiaľ čo sv. Paschal akoby jeho protipól, *vita contemplativa*. Oba dokázu byť veľmi vyhranené, ako to potvrdzujú aj príklady oboch svätcov; môžu sa však vzájomne dopĺňať, a to napokon i v jednej osobe, ako to ukazuje príklad sv. Terézie z Ávily, ktorá bola známa svojimi čulými aktivitami pri reformovaní vlastného rádu, ale aj hlbokou mystikou. Všetci však majú tvoriť jednotu v Kristovi, podobne ako je, podľa náuky o prepoštatnení, Kristus prítomný v Eucharistii rovnako a nerozdielne, teda celý a úplný pod spôsobom chleba i vína. V spomínanom konvente u Panny Márie Snežnej v Prahe vyšla pri príležitosti osláv Kapistránskeho svätorečenia v máji 1691 nemecky písaná knižka *Kurzer Auszug des Lebens und Wunderthaten deren zwey heiligen Franciscanern wahrer und strenger Observantz der Barfüßern. Als S. Joannis Capistrani und S. Paschalis Baylon [...]*, z ktorej náš list pravdepodobne pochádza. **MČ**

literatúra Nepublikované [K ikonografii LCI 7, 1974, 90-93; LCI 8, 1976, 122; Elbel 1998, 81-99].



H6**Heartcams**

Bety K. Majerníková (*1978 Bratislava – †2012 Bratislava)

2005. Kombinované materiály: cementový kompozit, striebro, optické sklo, 7 × 5 × 4 cm

Súkromná zbierka

autorka & štýl Bety K. Majerníková patrila k najvýraznejším predstaviteľkám mladej slovenskej šperkárskej generácie, nastupujúcej na scénu po roku 2000. Jej jedinečnosť bola v špecifickom spontánnom výtvarnom jazyku, ktorý menila podľa témy, s ktorou robila, vo výbere aj v spracovaní materiálov, s ktorými pracovala. Jej malé intenzívne kompozície boli pre ňu veľmi osobným komentárom o svete okolo, ale aj o nej samej. Jej tvorba bola niekedy naratívna, úderná, kritická, ale aj vtipná a hneď na to meditatívna, skúmová, tajomná aj krehká. Zaujímal ju súčasný témy – technológie, pop-kultúra a prázdne reči, ženská submisívnosť, selektívna povaha našej pamäti, nová intimita, ale aj jej osobná história.

krv & srdce Kolekciu Heartcams vytvorila autorka po špecifickej kolekcii „Small Personal Gadgets“, kde prvýkrát riešila tému súčasných technológií a ich dopadu na náš osobný život. Vynikali delikátnou mäkkou formou, progresívnym plastovým materiálom aj zvláštnou transparentnosťou, cez ktorú odhaľovali svoje vnútro. A vždy aj malým detailom, ktorý im dáva život. V Heartcams riešila viac problematiku intimity, toho najvnútornejšieho osobného priestoru. Kameru pritom vníma ako novú schránku pre uchovávanie našich zážitkov, aj ako nástroj, ktorý týmito spomienkami manipuluje a čiastočne ich mení, deformuje. To, čo sme kedysi ukladali do srdca, sa dnes ukladá do kamier, fotoaparátov, na hard disky... Malé sochárske objekty pripomínajú tvar srdcového svalu (umelého), ale zároveň odkazujú na tvaroslovie najnovších technológií. Mäkké organické a zároveň technologické hladké formy kombinovala s kovovými obrúčkami, malými sklenenými šošovkami aj s malým kovovým statívom. Červené útroby niektorých z nich (evokujúce krv), ktoré presakovali cez sklá von, zintenzívňujú celkový srdcový dojem, aj chuť dostať sa dovnútra (ako do červenej tajomnej miestnosti Davida Lyncha...), do nich vkladala malé obrázky, ktoré podfarbovala a vytvárali ilúziu vnútorných priestorov, kde prúdi náš život, aj emócie, aj spomienky. **LH**

literatúra Kat. výst. Pozemské záhrady 2012.

ISTROPOLITANA PROJEKT

NAŠE SRDCE PATŘÍ DIVADLU

19. MEDZINÁRODNÝ FESTIVAL DIVADELNÝCH SKÔL
22. - 27. JÚNA 2012

PIATOK 22. 6. 2012

14.00 **MALÁ SCÉNA STU** E. JAROSLAV LERKA: AKADEMIA HOBBY DIVADLA A VYTVÁRANIE UMENIA - MOLDAVSKO
16.30 **GALERIA BURKOVNA** V. SIGAREV **VLČEK** - VŠMU SLOVENSKO
17.00 **DIVADLO LAB** A. HAKKA **TELÁ A DUŠE** - UNIVERSITA SAINT DENIS - FRANCÚZSKO
20.00 **VŠMU STAGE** P. KYRIM ZER **KOMÉDIA O BOHÁČOVI A LAZAROVI** - VŠMU SLOVENSKO

SOBOTA 23. 6. 2012

12.30 **DIVADLO LAB** H. VON KLEIST **PRINC HOMBURSKÝ** - JARACHOVA AKADEMIA MUZICKÝCH UMENÍ V BANE - ČESKÁ REPUBLIKA
14.30 **MALÁ SCÉNA STU** P. JOVODIC **TRAJA BRATIA** - AKADEMIA UMENÍ V GOSPODI - CROVATSKO
17.00 **ASTORKA KORZO** 90 CH MAKLOME A KOLEKTIV **MASAKER V PARIZI** - AKADEMIA MUZICKÝCH UMENÍ V PRAHE - ČESKÁ REPUBLIKA
18.00 **TICHO A SPOL.** L. HOLBE **BLÁŽON** - VŠMU SLOVENSKO
20.00 **STUDIO SMD** M. CUFFELARI **TUŠKA** - ŠKOLA - DIVADLO DIMITRI - BULHARSKO

NEDEĽA 24. 6. 2012

14.00 **STUDIO SMD** KOLEKTIV AUTOROV **DRIFUS ALEDO VRÁT SA** - BO SVODHO PEKLA, CLOVEN - DIVADLO - LABORATORIUM ALMA ALTER - BULHARSKO
16.00 **MALÁ SCÉNA STU** D. LOHER **POSLEDNÝ OHŇ** - AKADEMIA UMENÍ V BANYKE EPISTACHI - SLOVENSKO
19.00 **DIVADLO LAB** R. KULVA **SUMMUM** - INSTITUT UMENÍ V JAKARTE - INDONÉZIA
19.30 **TICHO A SPOL.** A. P. ČECHOV **JUBILEUM** - VŠMU SLOVENSKO
21.00 **ASTORKA KORZO** 90 E. SCHULZ **STRÁNKY Z KNIHY...** - VYSOKÁ ŠKOLA DRAMATICKÝCH UMENÍ A ROLE BRUKLIN - VEĽKÁ BRITÁNIA

PONEDIELK 25. 6. 2012

15.00 **DIVADLO LAB** A. STABLA **SUPERMARKET A NÁRODNÁ MOOLA** - AKADEMIA DIVADELNÝCH POSTUPOV "JAROZENICE" - POĽSKO
16.00 **MALÁ SCÉNA STU** S.E. CHARRI **PÁTRANIE PO DANIELOVI CHARMISOVI** - ZARATA DRAMATICKÝCH UMENÍ V SASPE - NÁDELONSKO
17.00 **TICHO A SPOL.** K. ČAPEK **MLOKY** - VŠMU SLOVENSKO
19.00 **STUDIO SMD** KOLEKTIV AUTOROV **BIVÁ MOZGOVÁ KÓMA NĚA PRE ŠEST MOZGOV** - CENTRALNA ŠKOLA JAVSKOVI / FREČA DIVADELNÉHO UMENIA - VEĽKÁ BRITÁNIA
21.00 **DIVADLO LAB** B. BRECHT **JOBRÁČKA OPERA** - ŠTÁTNA DIVADELNÁ VYSOKÁ ŠKOLA LUDWIGA SOŁSARSKO V KRAKOVE - POĽSKO
23.00 **DIVADLO LAB** L. GARAJOVA **SKÚŠKA ORCHESTRA** - VŠMU SLOVENSKO

UTOROK 26. 6. 2012

18.00 **DIVADLO LAB** S. MIKLOZ **ZÁBAVA** - DIVADELNÁ AKADEMIA ALEXANDRA ZELWEROVICZA VO VARŠAVE - POĽSKO
19.30 **ASTORKA KORZO** 90 E. BECKETT **KONIEC HRY** - VYSOKÁ ŠKOLA DRAMATICKÝCH UMENÍ V BULHARE - CHANGKANG
17.00 **MOPOH** H. IBSEN, G. BUCHNER **NE POSLUŠNOST** - VYSOKÁ ŠKOLA MUZICKÝCH UMENÍ FELIXA MENDELSSOHN BARTHOLOMEOV - NEMECKO
20.00 **DIVADLO LAB** T. M. DOUSTOVSKÝ **BRATIA KARAMAZOVCI** - LITOVSKÁ AKADEMIA HUBEVA DIVADLA LITVA
20.30 **TICHO A SPOL.** P. HAMILTON **PLYNOVÁ LAMPA** - VŠMU SLOVENSKO

STREDA 27. 6. 2012

13.00 **DIVADLO LAB** M. VON MEER **ŽENA AHO BOJING VO VOJNE V BOJNE** - UNIVERSITA LUCIANA BLUNO V 2000 - BULHARSKO
15.00 **MOPOH** A. P. ČECHOV **MEDVEĎ** - DIVADELNÁ SKUPINA SINA - IBAN - (73)
17.30 **STUDIO SMD** F. GAROCE **POPRÁVA** - DIVADELNÁ AKADEMIA SORIE AMENDOLEY V RIME - TALANSKO
18.00 **TICHO A SPOL.** G. BODINER **WOYZECK** - VŠMU SLOVENSKO
20.00 **DIVADLO LAB** A. N. OSTROVSKÝ **VÝNOŠNÉ MIESTO** - VYSOKÁ ŠKOLA MUZICKÝCH UMENÍ V BRATISLAVE - SLOVENSKO

www.istropolitanaprojekt.sk

H7

Naše srdce patří divadlu. Plagát k projektu Istropolitana

Taňa Hojčová (fotografia, *1961 Detva)

Realizácia reklamná agentúra MADE BY VACULIK. 2012. Tlač, 84,1 × 59,4 cm

Súkromný majetok

krv & emócia Plagát k projektu Istropolitana, medzinárodnému festivalu divadelných škôl, zastrešuje claim Naše srdce patří divadlu. V podstate starosvetský výraz zmenili copywriteri z reklamnej agentúry fotografiou, ktorá provokatívne posúva jej obsah. Naturalistická fotografia, s ostro nasvieteným, ešte krvavým orgánom, ktorý leží na divadelných doskách, je klasikou hrou s doslovným prepisom obrazného vyjadrenia (napr. Josef Lada, Oliviero Toscani). Kampaň tak trefne vyjadruje energiu a až živočišny zápal mladých divadelníkov pre divadlo, ale zároveň aj ich chuť provokovať a meniť zabehnuté kolaje. Fotografia vychádza z čierneho pozadia, ktoré sa zároveň stáva podkladovou plochou pre umiestnenie informačného textu. **LH**

literatúra Nepublikované.



Abelovský, Ján & Bajcurová, Katarína: *Výtvarná moderna Slovenska*. Bratislava 1997.

András, Edit: Do I Dream Freely or On Command? Imagined Masculinity in Socialist Hungary. Ed. Bojana Pejić. In: Kat. výst. *Gender Check* 2009, 100-104.

August '68. Okupácia a občiansky odpor na Slovensku v obrazových dokumentoch Archívu pamäti národa. Ed. Radoslav Ragač. Bratislava 2008. http://www.upn.gov.sk/publikacie_web/august68.pdf

Avenarius, Alexander: *Byzantský ikonoklazmus 726 – 843. Storočie sporu o ikonu*. Bratislava 1998.

Bachtin, Michail M.: *Francois Rabelais a ľudová kultura stredoveku a renesance*. Praha 1976.

Bartlová, Milena: Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska. In: *Umění*, 44, 1996, 167-183.

Bartlová, Milena: *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha 2012.

Belting, Hans: *Bild-Anthropologie*. München 2001.

Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990.

Belting, Hans: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München 2005.

Berliner, Rudolf: Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann. In: *Das Münster*, 9, 1956, 97-117 [reprint in: Rudolf Berliner: „The Freedom of Medieval Art“ und andere Studien zum christlichen Bild. Ed. Robert Suckale. Berlin 2003, 192-212].

Buskirk, Martha: *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge; Massachusetts 2003.

Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter. Eds. Andreas Gormans & Thomas Lentjes. Berlin 2007.

Bogatyriov, Piotr: *Ľudové divadlo české a slovenské*. Bratislava 1973 [pův. český *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha 1940].

Braun, Joseph: *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*. Freiburg/B. 1907 [Reprint, Darmstadt 1964].

Brighelli, Jean-Paul: *Sade – Život – Legenda*. Bratislava 2003.

Browe, Peter: *Die eucharistischen Wunder des Mittelalters* (Breslauer Studien zur historischen Theologie, N.F. IV). Breslau 1938.

Buran, Dušan: *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei. Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky*. Weimar 2002.

Buran, Dušan: The Crucifixion in Kežmarok: A Little-known Masterpiece by Master Paul. In: *Image, Memory and Devotion*, 181-194.

Bynum, Caroline Walker: Formen weiblicher Frömmigkeit im späten Mittelalter. In: Kat. výst. *Krone und Schleier* 2005, 119-129.

Bynum, Caroline Walker: Seeing and Seeing Beyond: The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century. In: *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Eds. Jeffrey F. Hamburger & Anne-Marie Bouché. Princeton 2005, 208-240.

Bynum, Caroline Walker: Women mystics and eucharistic devotion in the thirteenth century. In: *Women's studies*, 11, 1984, 179-214.

Bynum, Caroline Walker: *Wonderfull Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*. Philadelphia 2007.

Cennini, Cennino: *Kniha o umění středověku*. Praha 1946.

Chmelinová, Katarína: Katolícka obnova a podoby jej umeleckého mecenátu. In: Kat. výst. *Industriálna krajina?* 2010, 59-103.

Chmelinová, Katarína & Poljak, Štefan: *Neznámy sochár: Ukrižovaný Kristus*. [skladačka k výstave SNG] Bratislava 2007.

Christliches Museum Esztergom. Ed. Pál Cséfalvay. Esztergom 1993.

Chronicon Pictum / Képes Kronika [Faksimile]. Ed. Dezső Dercsényi et al. Budapest 1964, 2 zv.

Clifton, James: „Ein Brunnen voll Blut“: Darstellungen des Blutes Christi vom Mittelalter bis zum achtzehnten Jahrhundert. In: Kat. výst. *Blut. Kunst Macht Politik Pathologie* 2001, 65-87.

Dempseyová, Amy: *Umelecké styly, školy a hnutí*. Praha 2002.

Dürer, Albrecht: *Das Druckgraphische Werk, Bde I-III.: II. Bd: Holzschnitte und Holzschnittfolgen*. Bearb. von: Rainer Stoch & Matthias Mende & Anna Scherbaum. München u. a. 2002.

Egger, Hanna: *Glückwunschkarten im Biedermeier. Höflichkeit und gesellschaftlicher Zwang*. München 1980.

Expressionism. A German Intuition 1905 – 1920. Ed. Paul Vogt. New York 1980.

Garcia, Edith: *Ceramics and Human Figure*. London 2012.

Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika. Ed. Dušan Buran. Bratislava 2003.

Dejiny slovenského výtvarného umenia – Renesancia. Ed. Ivan Rusina. Bratislava 2009.

Denkstein, Vladimír: *K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění*. Praha 1987.

Dezider Tóth: *Monogramista T.D.* Eds. Dezider Tóth & Boris Meluš. Bratislava 2011.

Dóm sv. Alžbety v Košiciach. Ed. Imrich Vaško. Košice 2000.

Dvořáková, Vlasta & Krása, Josef & Stejskal, Karel: *Středověká nástenná malba na Slovensku*. Praha; Bratislava 1978.

Elbel, Martin: Kult sv. Jana Kapistrána v českých zemích. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Historia Artium II*, Olomouc 1998, 81-99.

Ehrhart, Shannah, M.: Cindy Sherman – Subjekt, degradace, objekt. In: *Výtvarné umění*, 1995, 1-2, 29-30.

Fiala, Michal & Hrdlička, Jakub & Županič, Jan: *Erbovní listiny Archivu hlavního města Prahy a nobilitační privilegia studentské legie z roku 1648*. Praha 1997, XVII-XXII, 233-307, 472.

Foucault, Michel: *Dějiny šilenství*. Praha 1994.

Freedberg, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago 1989.

Fricke, Beate: *Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienszt und Bildkultur im Westen*. München 2007.

[GbKÖ] *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Zv. 3 – Spätgotik und Renaissance*. Ed. Artur Rosenauer. München; London; New York 2003.

Gandert, Otto Friedrich: *Das Heilige Blut von Wilsnack und seine Pilgerzeichen*. In: *Brandenburgische Jahrhunderte. Festgabe für Johannes Schultze*. Berlin 1971, 73-90.

Gerát, Ivan: *Svatí bojovníci v stredoveku. Úvahy o obrazových legendách sv. Juraja a sv. Ladislava na Slovensku*. Bratislava 2011.

Gormanns, Andreas: Der Film vor dem Film. Das Verhältnis von Mel Gibsons „Passion Christi“ zur bildenden Kunst. In: *Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte*. Eds. Reinhold Zwick & Thomas Lentjes. Münster 2004, 60-98.

Groebner, Valentin: *Defaced. The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*. New York 2004.

Hamburger, Jeffrey F.: *Bloody Mary: traces of the peplum cruentatum in Prague – and in Strasbourg?* In: *Image, Memory and Devotion...*, 1-34.

Haskell, Francis & Penny, Nicolas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500 – 1900*. New Haven; London 1981.

Hegyi, Lóránd: Mittel-Europa als Denkmodell und Lebensentwurf. In: *Kat. výst. Aspekte / Positionen* 2000, 9-47.

Herrlinger, Robert: *Geschichte der medizinischer Abbildung: Von der Antike bis 1600* [zv. 1]. München 1967.

Hoffmann, Godehard: *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa*. (Mit Beiträgen von Hans-Wilhelm Schwan, Regina Urbanek & Uwe Pleninger). Worms 2006.

Hoppál, Dezső: *A történelmi Magyarország vármegyéinek címerei*. Budapest 2001.

Hrdina, Jan: Wilsnack, Hus und die Luxemburger. In: *Die Wilsnackfahrt. Ein Wallfahrts- und Kommunikationszentrum Nord- und Mitteleuropas im Spätmittelalter*. Eds. Felix Escher & Hartmut Kühne. Frankfurt a. M. 2006, 41-63.

Hushegyi, Gábor: *Ilona Németh*. Bratislava 2001.

Hviezdoslav, Pavol Országh: *Spisy P. O. Hviezdoslava v dvanástich zväzkoch*. Zv. 12. Bratislava 1957.

Image, Memory and Devotion (Liber Amicorum Paul Crossley). Ed. Zoë Opačič & Achim Timmermann. Turnhout 2011.

Jones, Amelia: *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis 1998.

Juckes, Tim: The Košice Burghers and their Blood. Church Building and Cult Management in Late Medieval Hungary. In: *Architecture, Liturgy and Identity (Liber Amicorum of Paul Crossley)*. Ed. Zoë Opačič & Achim Timmermann. Turnhout 2011, 197–205.

Kahnsnitz, Reiner: Veit Stoss, der Meister der Kruzifixe. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 49/50, 1995/1996, 123–178.

Kammel, Frank Matthias: Devotio postmoderna. Religiöse Zeichen und Bilder im „Life after God“. In: Kat. výst. *Spiegel der Seligkeit* 2000, 137–160.

Kartous, Peter & Vrteľ, Ladislav: *Heraldický register Slovenskej republiky I*. Martin 2000.

Kat. výst. *Albrecht Dürer*. Eds. Klaus Albrecht Schröden & Maria Luise Sternath. Wien 2003.

Kat. výst. *Aspekte / Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 – 1999*. Ed. Lóránd Hegyi. Wien 2000.

Kat. výst. *Blut. Kunst – Macht – Politik – Pathologie*. Ed. James M. Bradburne & Anette Weber. München; London; New York 2001.

Kat. výst. *Body and the East. From the 1960s to the Present*. Ed. Zdenka Badinovic. Ljubljana 1998.

Kat. výst. *Borderless. Vessna Perunovich*. Ed. Žana Vukijević et al. Novi Sad 2011.

Kat. výst. *Brains. The Mind as Matter*. Eds. Marius Kwint & Richard Wingate. London 2012.

Kat. výst. *Český informel*. Ed. Mahulena Nešlehová. Praha 1991.

Kat. výst. *D'après l'antique*. Ed. Jean-Pierre Cuzin. Paris 2000.

Kat. výst. *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Renesancia*. Ed. Zuzana Ludiková. Bratislava 2009.

Kat. výst. *D'or et de feu. L'art en Slovaquie à la fin du Moyen Age*. Eds. Dušan Buran & Jean-Christophe Ton-That & Xavier Dectot. Paris 2010.

Kat. výst. *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Ed. Bojana Pejić. Wien 2009.

Kat. výst. *Gotické umenie z košických zbierok*. Ed. Anton C. Glatz. Bratislava; Košice 1995.

Kat. výst. *Illo*. Eds. Zuzana Majlingová & Patrik Illo. Banská Bystrica 2011.

Kat. výst. *Im Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*. Ed. Frank M. Kammel. Nürnberg 2000.

Kat. výst. *Industriálna krajina? Stredoslovenské banské mestá v 16. – 18. storočí*. Ed. Katarína Chmelinová. Bratislava 2010.

Kat. výst. *Informel na Slovensku*. Ed. Radislav Matušík. Žilina 1991.

Kat. výst. Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch. Praha 1997.

Kat. výst. *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*. Eds. Jan Gerchow, Jeffrey F. Hamburger & Robert Suckale. Bonn. Essen 2005.

Kat. výst. *Kurze Karrieren I Short Carriers*. Eds. Susanne Neuburger & Hedwig Saxenhuber. Wien 2004.

Kat. výst. *Malba po malbe*. Eds. Lucia Gregorová & Alexandra Kusá & Monika Mitášová. Bratislava 2010.

Kat. výst. *Na zdraví! Na dizajn! 120 rokov sklárne v Lednických Rovniach*. Eds. Vladimíra Büngerová & Dagmar Polačková. Bratislava 2012.

Kat. výst. *Obrazy mysli – mysl v obrazech*. Eds. Ladislav Kesner & Colleen M. Schmitz. Brno 2011.

Kat. výst. *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550*. 4 zv. Brno; Olomouc 1999 – 2002. – 1. Úvodní svazek. Eds. Ivo Hlobil & Marek Perůtka. Olomouc 2002. 2. Brno. Ed. Kaliopi Chamonikola. Brno 1999. 3. Olomouc. Eds. Ivo Hlobil & Marek Perůtka. Brno 1999. 4. Opava. Ed. Kaliopi Chamonikola. Brno; Olomouc 1999.

Kat. výst. *Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországán*. Ed. Imre Takács. Pannonhalma 2001.

Kat. výst. *Pozemské záhrady Bery K. Majerníkovej*. Ed. Ľubica Husťá. Bratislava 2012.

Kat. výst. *Reštaurátor Franz Storno starší (1821 – 1907)*. Ed. Dušan Buran. Bratislava 2008.

Kat. výst. *Sigismundus – Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387 – 1437*. Ed. Imre Takács et al. Mainz 2006.

Kat. výst. *Történelem – Kép*. Eds. Anna Jávör et al. Budapest 2000.

Kat. výst. *Umenie reštaurovania II*. Eds. Ivan Rusina & Iva Paštrnáková. Bratislava 2010.

Kat. výst. *Umení české reformace*. Eds. Kateřina Horníčková & Michal Šroněk. Praha 2011.

Kat. výst. *Vessna Perunovich: Emblems of the Enigma*. Ed. Donald Brackett. Toronto 2009.

Kat. výst. *Wunder. Kunst, Wissenschaft und Religion vom 4. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Eds. Daniel Tyradellis & Beate Henschel & Dirk Luckow. Köln 2012.

Kat. výst. *Zeit und Ewigkeit. 128 Tage in St. Marienstern*. Eds. Judit Oexle & Markus Bauer & Marius Winzeler. Halle a.d. Saale 1998.

Keresteš, Peter: K najstaršej podobe a vývoju pečate Nitrianskej stolice. In: *Pečate a ich používatelia* (Ed. Júlia Ragačová). Bratislava 2007.

Keresteš, Peter: *Lexikón erbov šľachty na Slovensku IV. Nitrianska stolica*. Bratislava 2010.

Koblasa, Pavel: Zay de Csömör – uhrovecí pání. In: *Rodopisná revue on-line*, 13, 2011, 3, 1–4.

Knauz, Nándor: *A Garam-melletti Szent-Benedeki apátság*. Budapest 1890.

Knížák, Milan: *Písne kapely Aktual*. Praha 2003.

Kohútová, Mária: *Slovensko a Slováci v novoveku*. Trnava 2008.

Kořán, Ivo: Gotické veraikony a svatolukášské madony v pražské katedrále. In: *Umění*, 31, 1991, 286–316.

Kretzenbacher, Leopold: *Das verletzte Kultbild. Voraussetzungen, Zeitschichten und Ausagewandel eines abendländischen Legendentypus*. München 1977.

Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York 1982.

Kruse, Christiane: Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als incarnatione. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell' arte von Cennino Cennini. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, 2000, 305–325.

Kusters, Lisbet & Sidgwick, Emma: A Motif and Its Basal Layer. The Haemorrhoids (Mark 5.24–34) and the Interplay of Iconological and Anthropological Research. In: *Ars*, 44, 2011, 144–158.

Lash, Cristopher: *Culture of Narcissism*. New York 1991.

Lehmann, Ann Sophie: Jan van Eyck und die Entdeckung der Leibfarbe. In: *Weder Haut noch Fleisch* 2007, 20–40.

Lengyelová, Tünde & Várkonyi, Gábor: *Báthory. Život a smrť*. Praha 2009.

[LCI 1–8] *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 8 zv. Ed. Wolfgang Braunsfels. Wien; Freiburg; Rom; Basel 1974 – 1976 [Reprint 1994].

[LexMa 1–9] *Lexikon des Mittelalters*. CD-ROM vydanie. Ed. Dieter Bührle et al. Stuttgart 2000.

[LThK 1–10] *Lexikon für Theologie und Kirche*, 10 zv. Ed. Josef Höfer & Karl Rahner. Freiburg 1957 – 1965 [2. Vydanie].

Lipovetsky, Gilles: *Éra prázdnosti. Úvahy o současném individualismu*. Praha 2001.

Lővei, Pál: Hoforden im Mittelalter, unter besonderer Berücksichtigung des Drachenordens. In: Kat. výst. *Sigismundus* 2006, 251–262.

Lukač, Miroslav a kol: *Krupina – monografia mesta*. Banská Bystrica 2006.

Lukačka, Ján a kol: *Chronológia starších slovenských dejín*. Bratislava 2008.

Maniura, Robert: *Pilgrimage to Images in the Fifteenth Century. The Origins of the Cult of Our Lady of Czestochowa*. Woodbridge 2004.

Marrow, James: *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*. Kortrijk 1979.

Matsche, Franz: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. : Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*. Berlin; New York 1981.

McLuhan, Marshall: *The Playboy Interview*. In: *Playboy Magazine*, March 1969.

- Meier, Esther: *Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus*. Köln; Weimar; Wien 2006.
- Memorialis – historický spis slovenských stolíc. Eds. Miloš Kovačka & Eva Augustínová. Martin 2008.
- Millesi, Hanno: Vorschläge zur Verbesserung von Mitteleuropa – die 60er und 70er Jahre in Österreich. In: Kat. výst. *Aspekte / Positionen* 2000, 171-178.
- Morganová, Pavlína: *Akční umění*. Praha 1999.
- Muchnic, Suzanne: Chris Burden – Boj s drakem. In: Kat. výst. *Výtvarné umění*, 1995, 1-2, 79-82.
- Mühl, Otto: Manifesto of 1965. In: *Body art and Performance. The Body as Language*. Ed. Lea Vergine. Milan 2000.
- Nešlehová, Mahulena: Podoba českého informelu. In: Kat. výst. *Ceský informel* 1991.
- Noll, Thomas: Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 67, 2004, 297-328.
- Novák, Jozef: Pôvod naturalizmu v uhorskej heraldickej tvorbe. In: *Sborník příspěvků IV. Setkání genealogů a heraldiků*. Ostrava 14. – 15. 10. 1989. Ostrava 1992, 91-93.
- O'Reilly, Sally: *Body in Contemporary Art*. London 2009.
- Pentcheva, Bissera V.: The Performative Icon. In: *Art Bulletin*, 88, 2006, 631-655.
- Pišťová, Irena: *Malby na skle*. Bratislava 2010.
- Pochat, Götz: *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*. Graz 1990.
- Porter, Roy: *Blood & Guts. A Short History of Medicine*. London et al. 2002.
- Radocsy, Dénes: Renaissance letters patent granting armorial bearings in Hungary. Part II. In: *Acta Historiae Artium Hungariae*, Tom XII, 1966, 78-79.
- Rezek, Petr: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha [Jazzová sekce] 1983.
- Ripa, Cesare: *Iconologia*. Roma 1603 (a neskoršie vydania).
- [RDK 1-] *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1 ff., hg. Von Otto Schmitt, Stuttgart; München 1937 ff.
- Říhová, Milada: *Dvorní lékař posledních Lucemburků*. Praha 1999.
- Rubin, Miri: *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge 1991.
- Rubin, Miri: *Gentile Tales: The Narrative Assault on Late Medieval Jews*. New Haven; London 1999.
- Rubin, Miri: Opfer und Erlösung in der christlichen Ikonographie. In: Kat. výst. *Blut. Kunst – Macht – Politik – Pathologie...* 2001, 89-99.
- Saxl, Fritz: A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages. In: *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, 5, 1942, 82-134.
- Saxoferrato, Bartolus de: *Tractatus de insigniis et armis. Traktát o znameniach a erbcho*. Eds. Ladislav Vrteľ & Mária Munková. Bratislava 2009 (úvod).
- Series nobilium. Heraldicko-genealogický lexikón. Šľachta Bratislavskej stolice*. Bratislava 2004.
- [SBT] *Slovník biblické teologie*. Ed. Xavier Léon-Dufour et al. Praha 1991.
- Scharfe, Martin: *Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes*. Stuttgart 1968, 127-130.
- Schury, Gudrun: *Lebensflut. Eine Kulturgeschichte des Blutes*. Leipzig 2001 [slovensky: Miazga života. Kultúrne dejiny krvi. Bratislava 2004].
- Schwendener, Martha: Návrat těla. Feministické umění 90. let. In: *Výtvarné umění*, 1995, 1-2, 97. Slivka, Martin: *Ludové masky*. Bratislava 1990.
- Sontag, Susan: *Nemoc jako metafora. AIDS a jeho metafora*. Praha 1997.
- Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. London 2003 [česky: S Bolestí druhých před očima. Praha 2011].
- Starr, Douglas: *Blood. An Epic History of Medicine and Commerce*. London 1998.
- Steinberg, Leo: *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Chicago; London 1996.
- Stiles, Kristine: Uncorrupted Joy: International Art Actions. In: *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949 – 1979*. Ed. Paul Schimmel. Los Angeles 1998.
- Šroněk, Michal: The Veil of the Virgin Mary. Relics in the Conflict Between Roman Catholics and Utraquists in Bohemia in the 14th and 15th Centuries. In: *Umění*, 57, 2009, 118-139. [česky: Rouska Panny Marie. Relikvie ve sporu mezi římskými katolíky a utrakvisty v Čechách ve 14. A 15. století. www.umeni-art.cz/cz/soubory/sronek.pdf]
- Tamásová, Alexandra: *Existenciálne hranice tela. Tematizácia hraničných telesných situácií v súčasnom slovenskom umení*. Dizertačná práca. Trnava 2012.
- Tammen, Silke: Dorn und Schmerzensmann. Zum Verhältnis von Reliquie, Reliquiar und Bild im spätmittelalterlichen Christusreliquiaren. In: *Reliquiare im Mittelalter*. Eds. Bruno Reudenbach & Gia Toussaint. Berlin 2005.
- Tapié, Michel: *An Unknown Art (1953). In: Theorie and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Eds. Kristine Stiles & Peter Selz. Berkeley 1996, 44.
- Timmermann, Achim: Frau Venus, the Eucharist and the Jews of Landshut. In: *Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*. Eds. Herbert Kessler & David Nirenberg. Philadelphia 2011.
- Toranová, Eva: *Zlatníctvo na Slovensku*. Bratislava 1983.
- Tripps, Johannes: *Das handelnde Bildwerk in der Gotik*. München 2000.
- Tüskés, Gábor & Knapp, Éva: Die Verehrung des Heiligen Blutes in Ungarn. Ein Überblick. In: *Jahrbuch für Volkskunde*, N.F. 10, 1987, 179-201.
- Tyree, Michael J.: Warm-Blooded: True Blood and Let the Right One in. In: *Film Quarterly*, 63, 2009/2010, 31-37.
- Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Eds. Hal Foster & Rosalind Krassová & Yve-Alain Bois & Benjamin D. Buchloh. Praha 2007, 466.
- Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*. Eds. Daniela Bohde & Mechthild Fend. Berlin 2007.
- Wege, Astrid: The Art of the Body. In: *Women Artists in the 20th and the 21st Century*. Ed. Uta Grosenick. Köln 2001.
- Wetter, Evelin: Objekt, Überlieferung und Narrativ. Spätmittelalterliche Goldschmiedekunst im historischen Königreich Ungarn. Ostfildern 2011.
- Wick, Vojtech (Béla): *Dóm svätej Alžbety v Košiciach*. Košice 1936 [Reprint: Dunajská Streda 2001].
- Witzmann, Reingard: *Freundschafts- und Glückwunschkarten aus dem Wiener Biedermeier*. Dortmund 1979.
- Záturecký, Adolf Peter: *Slovenské príslovia, porekadlá a úslovia*. Bratislava 1974.
- Žiřák, František: Neznáma kopijníka pečat' zo stredoveku. In: *Acta Musaei Scepusiensis*, 2007, 99-103.
- Župančič, Jan & Stellner, František & Fiala, Michal: *Encyklopedie kněžských rodů zemí Koruny české*. Praha 2001.



blood image – depicted blood The characteristics and functions of the ‘elixir of life’ may always be primarily linked to the physiology of blood, yet it is unique to every person, who in the very first place perceives in it his own bodily experience. At the same time – and because of it – from the very beginnings of human culture blood served as the subject of the most various visual interpretations. In the first place these had a ritual (shamanic), and therefore religious, character, but later they spread to areas which governed and regulated purely secular ways of life. But blood was never just seen for its biological, medical, or even gastronomic qualities. The terms and phrases such as ‘blood vendetta’, ‘blood tie’, ‘blue blood’, but also ‘bloody’ or ‘bloodfest’ are rather eloquent examples elucidating society’s relationship with blood. Visual culture not only responded to these phenomena (and to other taboos linked to blood), but it often created or took an active part in forming them throughout the history of art. Something similar could be said of literature – quite a few blood motifs are not ‘only’ visualisations of text, but also *vice versa*.

But how to grasp the theme of blood in a gallery? Perhaps by hanging on its walls the pictures of high art (or ‘Art’) which depict bleeding humans and animals? Or by also exploring the deposits of neighbouring collections and preparing a ‘museum’ exhibition, of which art will only be an illustrative part – beside the blood samples, medical and anatomical images, as well as the mosquitoes pierced by pins and leeches in formaldehyde? Originally the intention of this exhibition was indeed a true panorama of the rich variety of forms in which blood can be expressed. As mentioned above, the visitor was also to see objects from natural history – but the reality is very different. It became clear very early on that a comparably panoramic approach would probably conceal the many functions of blood which are – or which should be – central to this exhibition.

art & non-art To speak of blood in a gallery environment, and in the present categories, brings with it the necessity of deposing the primacy of purely high art. The exploration of the motives behind depicting blood and its related phenomena brings about the need to place mass print production, copies and knock-offs of great works alongside lofty paintings and sculptures; beside the unquestionably cultivated images of classic Modernism we present ‘do-it-yourself’ posters or amateur photographs, alongside experimental design memorabilia of an almost souvenir nature.

However, combining the ‘high’ and the ‘low’ is not the only tradition-breaking approach of this exhibition. From the very start the exhibition offers a confrontation of historical artefacts with the works of contemporary artists; and not once is this confrontation motivated by purely formal parallels. On the contrary. When, for instance, a painting of Christ as the Man of Sorrows by Albrecht Bouts (from around 1500) is placed next to an abstract photo-object by Jana Hojstřichová and Palo Macho (2012), the intention of this confrontation is to provoke questions of the historical, social and cultural drivers behind the use of the same motif – the bruise – in artefacts from (seemingly) incomparable contexts. And whether we seek an answer in history and religion or from the perspective of cultural anthropology, we encounter a whole series of affinities (pictorial convention versus emotional reaction, realism versus abstraction, sign and symbol, and so on). It is possible to think similarly about the confrontation of the expressively conceived, but at the same time eminently personal motif of Ilona Németh’s bleeding female torso (1987) with a miniature from a Lutheran Bible depicting a scene of Jesus Healing the Bleeding Woman (1560). This combination once more points to the (seeming) taboo of gender themes in the context of historical religious art. We could continue with such examples – however, to equip

them all with an explicit verbal explanation might suggest that we doubt the visual potential of an effective artefact.

The specific capacity of this exhibition does not end with the combinations mentioned above. While the medium of film will be represented at the exhibition by a cycle of projections in the Lumière, the cinema of the Slovak Film Institute, for the time being we shall avoid an explicit analysis of the gory aesthetics of games. Similarly – more or less – we must treat other neighbouring areas and their scholarly branches, such as literature (and the history of literature), religion studies, ethnology or bioethics. And yet, we attempt as far as possible to make the exhibition an environment capable of integrating discussions of these kinds in the form of workshops, talks or presentations.

exhibition & catalogue After this delimitation it seems appropriate to say a few words about the exhibition itself, as well as about the accompanying catalogue. The exhibition is divided into eight sections, in which two fundamentally dominate: the Middle Ages, which for hundreds of years formed our cultural environment in perceiving blood as a religious as well as a cultural category. Its various functions are described in more detail in the essay *A Brief Typology of Gothic Blood (Not Just) in Slovakia*. Apart from the two most significant places which hold relics of the Blood of Christ (Košice and Hronský Beňadik), the essay also introduces the reception of Eucharistic miracles in painting as well as the problem of an 'anatomically correct' form of blood in the flesh tones of the 15th and 16th centuries. We should also add that bloody crucifixes were, for medieval man, also imbued with far more analogies than 21st century man is willing to accept, particularly if the latter is from regions without direct experience of violent conflict. Blood was simply a quotidian visual phenomenon. And despite the context mentioned above, blood – as the consort of saints' martyrdoms or of the deaths of warriors, from the very beginnings of European traditions on the imaginary limits between life and death – always stood on the side of life. The Old Testament already defines it as doing so. Blood became the symbol of Christ's sacrifice and even in the case of martyrs, Crusaders and soldiers it became a symbol of blood shed for a higher purpose. Baroque art further developed older Christian iconography, and only rarely did it articulate the motif of blood in a wholly new way. Various other aspects of the theme are then discussed in the essay by Radoslav Ragač focussing on genealogy and heraldry. In both of these areas, originally sacral motifs were through specific visual codes transferred into profane culture, where many of them – side-by-side with the decapitated heads of Ottoman warriors – survived and thrived deeply into the modern age.

The second major section of the exhibition is dedicated

to forms of blood in 20th century art. In contrast to the Middle Ages, which made blood a link between man and God, the art of the last century, particularly post-war art, placed the human body as a central motif and as an object of physiological, psychological, social and political references. The reader will find more details on this subject, and links to particular artefacts, in Lucia Gregorová's essay *Image, Object, Body, Performance and Blood in Modern and Contemporary Art*. However, it would be a shame to overlook one specific aspect of this theme. The presentation of an artist's individual character through the medium of his own blood is understandable in this context, and it became a significant creative category for a number of Central European artists, even if only for a short while (Petr Štembera, Karol Pichler, Peter Kalmus). But to me, the exceptional works are those which project blood back into the world of autonomous art. These include the Informel structures of Jaroslav Kočíš, the jewellery of Kristýna Španihelová, but most of all the variants of the Malevich squares which are 'treated' in the images and performances of the Monogramista T·D.

The excursions into heraldry and painting served to constitute types of medieval art; similarly, 20th century art also 'demanded' several sections which are treated in the exhibition in individual chapters. Perhaps even an unbiased visitor would agree that some of the most insistent works are the artefacts which depict or analyse blood in the context of violence, in our case war or civil protest. Apart from the fact that blood is in here elevated from the level of a personal and bodily phenomenon into a public, even political discourse, the entire character of art types changes: while the 20th century addressed this theme in the classic genres of painting and sculpture, it is probably telling that the theme of blood in contemporary art is inseparable from the work of the mass media, which instrumentalises the image of blood with an utterly different objective from those of the classic Modernist painters. This is why even the newest art is dominated by photography or its derivatives, video and text.

Throughout the 20th century, the motif of blood also became a major player in advertising and design. The collected objects in this exhibition do not aspire to cover this function comprehensively – they are rather examples of the most varied intentions, positions and forms which, applied arts' managed to invent for such a 'hoary theme'. The exhibition's epilogue once more – at least partly – returns to history. To a certain extent it relates to the section on design, but the perspective of the entire theme becomes intentionally focussed on one single motif – the heart. And again, though in anatomy and physiology the heart is a crucial organ responsible for blood flow, this function is not necessarily our primary interest.

This especially when the heart's visual potential is almost explosive: from Baroque religious iconography, through the sentimental yet exceptionally creative products of 19th century popular print, to the political iconography of the most recent past.

blood is thicker than water One of our old proverbs from the context of family ties and blood relations, it treats blood's capacity in a relatively minimalist way. But there are always two sides to a coin (as another proverb reminds us). We could write at length on the dark side of blood's political metaphors, particularly in relation to the racial ideology of *Blut und Boden*, which helped in giving birth to the greatest tragedy of the 20th century. A slightly more positive resonance is conjured up by 'blood and milk', or for instance 'that which bleeds, lives'. All in the end demonstrate that there are far more perspectives from which the exhibition could have been prepared than the present one is capable of showing. The deposits of our museums and galleries surely shelter many other objects – from archaeology and ethnography to science and technology – which could reveal other sides of blood, not to mention the contents of the studios of our contemporary artists. But for the moment, the present collection has been brought back to life by blood.

Sections of the exhibition

holy blood Man's relationship to blood in European culture was fundamentally shaped by Christianity. In terms of ritual and liturgy, the prominent place of blood was already delineated by the Old Testament when – together with life – it was given unto God (this for instance is bound up with the importance of blood sacrifice, but also with the principles of kosher food). Within the idea of redemption, blood gained its symbolic significance and direct connection to man only with Christ's sacrifice on the Cross. Although scenes relating to the Crucifixion were already depicted in the catacombs of the early Christians, the iconography of blood truly flowered only with the advent of the High and Late Middle Ages.

In the 13th century blood became the centre of the theological doctrine of transubstantiation – the transformation of bread and wine to the Body and Blood of Christ. Since then, thousands of paintings, sculptures and prints were made in the Gothic and particularly the Baroque eras whose central message of Christian redemption were communicated through blood. Apart from the gruesome motifs of the Crucifixion, religious art swiftly created an entire group of new iconographic types. The most significant was Christ as the Man of Sorrows, but also many allegories, such as the Mass of Saint Gregory, Christ in the Winepress, or the pelican feeding its young with its own blood. The always somewhat mysterious potential of blood in this

context was finally taken up by images of Eucharistic miracles; surely there was no European region which lacked its bleeding host, or where wine from the chalice did not transform into blood. Its continuity into the present time is illustrated by the endless production of mass chalices, regardless of confession, which form part of the equipment of every church.

no cutting would reach his blood... (the absence of blood)

Although often on the verge of death, in the great majority of artworks but also media documents or propaganda pamphlets, blood was eminently a symbol of life. Yet the iconography of sacred art contained themes from which blood is almost ostentatiously absent. From the perspective of the New Testament, or more precisely its story of the Passion, this paradox could illustrate the type of Christ's Resurrection: with visible wounds – and yet not bleeding! He left the world of the living in order to wash away its sins with His own blood. The blood streaming from the wounds of the Cross, especially from His pierced side, was no longer relevant after the Resurrection – though He rose from the dead, Christ no longer belongs to the world of the living. A separate category in this section are represented by objects which, though they clearly derive from the tradition of 'holy blood', rather explore the metaphor on a different, abstract plane – through symbol, gesture, or text.

blue blood (the call of blood) Metaphors of blood linked to genealogy, but also with a whole variety of other forms of relation, belong to the oldest and most numerous. In the classical world, a long time before the era of genetic research the idea of the blood tie was already familiar. In the 13th century, canon law responded to the need to organise and explain family ties in the shape of *Johannes de Deo*, a manual which connected, sometimes literally, individual members of a family by bloodlines. Before the establishment of the more successful allegory of the family tree and its individual branches, the bloodline not only presented schemes of family ties in a simplified manner, but it was also used in theological and medical primers for specific purposes (such as blood as the home of the soul, blood as the expression of temperament, and so on). Blood ties are relevant not only to the lineages of Biblical figures, royal dynasties or noble families, but later they also enter popular culture. Who today would not recall the romantic idea of blood brotherhood?

Blue blood, of course, only seldom appeared without its formally pompous attributes. From the Middle Ages these included grants of arms – documents by which the monarch allowed nobles to own and use a coat of arms. The heraldry of the later Middle Ages and the modern era enriched the iconography of blood with a whole series of allegories, mostly borrowed from sacred art (particularly the already

mentioned pelican, but also the Agnus Dei and others). The Crusades and the Ottoman conflict also contributed a new motif to Hungarian heraldry: the severed head of a Turkish warrior, impaled on a bloodied sabre. Gruesome heraldic invention was also inspired by such pastimes as hunting and feasting – in other words, events that passed for what we would call 'lifestyle'.

own blood (blood of the artist) The tendency towards self-representation of the artist in 20th century art progressed hand-in-hand with the need to depict blood as the elixir of life, but also as the irreplaceable signifier of individuality. It may seem that this renewed interest stems from Enlightenment values, as if from the very core of individuality; nevertheless even here blood is mostly the heir of history's religious sediments. Blood is sometimes used as a symbol of suffering or (in the majority of cases) self-sacrifice; at other times as a tool of personal self-discovery (blood groups, menstrual periods as a specific gender theme, disease and epidemics, DNA). Only rarely does blood represent itself. Sometimes it is part of narrative or pseudo-narrative images depicting crimes (often unpunished), and elsewhere it is central to modern shamanist ritual. In self-portraiture, the motif of blood accelerates – as well as parodies – the existential meanings linked to the artist's individuality. But as with every generalisation, there is a caveat: unlike psychological portraits, the meaning is expressed in a physical and often even animalistic approach.

Nevertheless, the work of the Slovak artist Monogramista T·D. proves that seeming opposites can be combined: linking, in other words, the sacral concept of the miraculous, cult image with an image that is an autonomous product of purely human activity. This combination takes place through the medium of the artist's body, more precisely clothing as its *pars pro toto*. An iconic shape – the Malevich square – blends with a bodily function (bleeding) on an object or piece of clothing, such as a shirt. But at the same time, the shirt forsakes its original function, and becomes an artefact. This concept finally culminates in the wounded image, as a specific creation of human activity as well as the carrier of physiological traits. The author – body – work triad could be likened to an artery through which flows the blood of 20th century art.

spilt blood "They shed their gallant blood for their fatherland" (or God, or nation...); such is one of the emotive rhetorical phrases linked with values which go beyond the individual's horizon. Fundamentally however, these phrases are connected with wars and armed conflict, and to a certain extent they are to a certain extent designed to legitimise the risks inherent in the latter. Apart from the fact that this metaphor draws from a long tradition of magical and religious sacrifice, it also emphasises the potential of blood

in areas that are rife with violence, or indeed death. And yet, before blood becomes "cold", it still represents life rather than death, even on the field of battle. The proliferation of donating blood in the early 20th century was also primarily connected to the massive need to treat wounded soldiers.

Art and propaganda, naturally, could not but notice this potential. Since the time of Francisco Goya – in other words with the representation of torture in many works dealing with the horrors of war – the motif of blood is used as a symbol of physical suffering. In the 20th century, particularly during the Second World War, the revulsion felt by artists and intellectuals towards war transformed heroic blood to blood that is shed in vain. In Slovak art this attitude is epitomised by Mudroch's famous painting of the *Murdered Poet* or by Hložník's symbiosis of apocalyptic animal motifs with Christian symbols.

media blood The context of blood shed in armed conflicts and criminal acts, including increasingly more domestic violence, is relevant to its function in the media. Even as a word in the headlines, blood fulfils a mobilising mission, while the image of a bloodied victim makes for an almost absurdly successful media campaign in terms of readership or viewing ratings. In the end we are dealing with the media's use their clientele's tendencies to voyeurism and – in agreement with Susan Sontag – the feeling that the truly important images and their context remain hidden for the viewer. Image overload thus leads to indifference.

blood sells As with the media, advertising and design also draw from the 'fatal' potential of blood, whose basic cultural as well as physical codes are familiar to more-or-less every person. A special area in this is the donation of blood, where the product demanded and offered, sometimes as a pure commodity, is blood itself and its physiological elements. Graphic design, but also industrial design of the 20th and 21st centuries developed an incredible number of ideas in which the motif of blood, sometimes linked with blood itself, is used very creatively (and often not very appropriately). Although the advertising campaign of United Colours of Benetton, with its shocking billboards, set the limits in this area in the 1990s, less provoking products can be found in stores, boutiques and the internet practically every day.

Apart from the section containing 'memorabilia' from the Slovak Red Cross and some examples of cult publications, the exhibition also traces a 'bloody track' in jewellery (Kristýna Španihelová), glass (Patrik Illo) and ceramics (Simona Janišová).

from the heart In the 17th century William Harvey, for the first time ever, minutely described the mechanism of bloodflow and the propelling function of the heart. It could

be said that the remnants of lofty ideas of classical magic, as well as medieval religious and chivalric projections of the image of the heart became history overnight. Sacral art did mobilise the motif of blood during the Counter-Reformation, but secular iconography ceased to actively develop it. Surprisingly, the high art of the Romantic era changed this situation very little. It serves as a contrast to the rich flowering of the image of the heart enjoyed in popular culture – in the increasingly available print with religious as well as gallant motifs, in sentimental esteem towards the Heart of Christ – and also in the growing popularity of the marzipan heart.

In our most recent past we are witness to another paradox in relation to the motif of the heart: the heart in former Czechoslovakia had made it all the way to the arena of political propaganda. The turbulent times of the Velvet Revolution and the civic activism newly born from it, created with the help of Václav Havel an intelligible and much-loved alternative to the vacant symbols of the dying Communist regime. Jiří David's 2002 site specific project, in which he had installed a huge neon heart on Prague Castle, but also the increasingly powerful criticism from the established cultural elite at the same time demonstrate that even the postmodern heart, sooner or later, had to reach its limits.

Prítomná výstava je výsledkom niekoľkoročného záujmu jej kurátora o skúsenosť krvi v umení od stredoveku po súčasnosť. Hoci vznikala popri iných projektoch, krv sa napriek tomu stala mojou pomerne častou spoločníčkou (nie vždy príjemnou). Ani zostava tu prezentovaných diel a ani texty a reprodukcie v katalógu by sa nemohli zhromaždiť bez pomoci mnohých kolegov a priateľov. Okrem vystavujúcich umelkyň a umelcov, ktoré/ktorí zapožičali na výstavu svoje diela a sú uvedené/ uvedení na príslušných miestach; chcel by som sa touto cestou zvlášť poďakovať nasledujúcim kurátorkám a kurátorom zbierok, riaditeľkám a riaditeľom múzeí, galérií, knižníc a archívov, majiteľom artefaktov, kolegyniam, kolegom a priateľom. Rozhovory s nimi boli pre mňa nielen vítanou inšpiráciou, ale neraz tiež cenným korektívom.

Liptovské múzeum Ružomberok
MV SR – Archív hlavného mesta SR Bratislava
MV SR – Slovenský národný archív Bratislava
MV SR – Štátny archív Bratislava
Novohradské múzeum a galéria Lučenec
Oravská galéria Dolný Kubín
Slovenská národná knižnica Martin
Slovenské národné múzeum – Múzeá v Martine
Slovenský Červený kríž Bratislava
Slovenský filmový ústav Bratislava
Städtische Museen Zittau
Zemplínske múzeum Michalovce
Západoslovenské múzeum Trnava
Canada Council for the Arts

Dana Barnová, Michalovce
Milena Bartlová, Praha
Zuzana Bartošová, Bratislava
Anna Buzinkayová, Bratislava
Maroš Demko, Michalovce
Kveta Fulierová, Bratislava
Filip Glocko, Banská Bystrica
Damas Gruska, Bratislava
Anna Grusková, Bratislava
Mária Halmová, Martin
Petra Hanáková, Bratislava
Ivan Havlice, Košice
Miriám Hlavačková, Bratislava
Peter Hric, Levoča
Maja Hrišik, Lisabon / Bratislava
Gábor Hushegyi, Bratislava
Štefan Chrastina, Lučenec

Lubomír Jankovič, Martin
Koloman Kertész Bagala, Levice
Gabriela Kisová, Bratislava
Silvia Kostelná, Bratislava
Michal Kostovský, Bratislava
Blažej Kováč, Trnava
Dagmar Krepopová, Bratislava
Igor Kříž, Bratislava
Tünde Lengyelová, Bratislava
Lena Lešková, Košice
Anton Lukačovič, Belehrad / Bratislava
Eva Luptáková, Dolný Kubín
Boris Meluš, Bratislava
Ilona Németh, Dunajská Streda
Branislav Pánis, Bratislava
Monika Pavelčíková, Stará Ľubovňa
Barbora Pekaríková, Martin

Slobodan Perunović, Belehrad
Veronika Pirker – Aurenhammer,
Viedeň
Robert Pollák, Košice
Radoslav Ragač, Bratislava
Nora Ružičková, Bratislava
Jana Sapáková, Štvrtok n. O.
Jana Švantnerová, Bratislava
Maria Theisen, Viedeň
Vrátko Tóth, Bratislava
Ján Triáška, Bratislava / Novi Sad
Jozef Urminský, Hlohovec
Svetlana Waradzinová, Bratislava
Marius Winzeler, Görlitz
Elena Zahradníková, Martin
Lele Zemanová, Bratislava
Roman Zubaľ, Bratislava

Usilovali sme sa o dohľadanie autorských práv všetkých uverejnených fotografií. Nie vždy to ale bolo možné. V prípade nárokov majiteľov takýchto práv, ktoré neboli zohľadnené, si dovoľujeme požiadať o kontaktovanie SNG. Oprávnené požiadavky budú zohľadnené podľa príslušných predpisov.

We have attempted to contact all copyright holders, but this has not been possible in all instances. Should anybody believe to be entitled to exercise rights over pictures, please contact the publishers. Relevant demands will be accepted owing to the common rules.

Photographs ©

Bildagentur für Kunst und Kultur und Geschichte Berlin

Daros Collection Switzerland

Dvorak Sec Contemporary Praha

Jiri Svestka Gallery Praha

Keresztény Múzeum Esztergom

Lentos Kunstmuseum Linz

Muzeum umění Olomouc

Novohradské múzeum a galéria Lučenec

Oravská galéria Dolný Kubín

Palazzo Chigi Ariccia

Reklamná agentúra MADE BY VACULIK Bratislava

Sean Kelly Gallery New York

Slovenská národná galéria Bratislava

Slovenský filmový ústav Bratislava

Städtische Museen Zittau

Stredoslovenské múzeum Banská Bystrica

Vydavateľstvo L.C.A. Levice

Východoslovenské múzeum Košice

Zemplínske múzeum Michalovce

Photographers © Karol Belický, Tibor Borský, Dušan Buran, Lucia Dovičáková, Radovan Čerevka, Jana Hojstričová, Peter Hric, Alexander Jiroušek, Šymon Kliman, Martin Kutný, Jan Mahr, Martin Marenčin, Jürgen Matschie, Boris Meluš, Marek Kvetan, Matúš Lányi, Pavol Macho, Katarína Oroszová, Ingrid Patočková, Sándor Pinczehelyi, Martin Polák, Maroš Rovňák, Martin Turzík, Boža Vasić 2012

Fotoarchívy vystavujúcich autoriek a autorov: Karel Balcar, Mária Čorejová, Jiří David, Richard Fajnor, Patrik Illo, Patrik Kovačovský, Marek Kvetan, Vessna Perunovich, Dorota Sadovská, Kristýna Španihelová, Petr Štembera, Dezider Tóth

DEXTER® © 2012 Showtime Networks, Inc. All rights reserved. SHOWTIME and related marks are registered trademarks of Showtime Networks, Inc. a CBS Company. © 2012 CBS Studios Inc. CBS and related marks are trademarks of CBS Broadcasting Inc. All Rights Reserved. TM, ® & © by Paramount Pictures. All Rights Reserved.

Partneri

Hlavný partner výstavy



Science For A Better Life

Partner výstavy



Generálny partner SNG



Partneri SNG



Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
du Canada



Hlavní mediální partneri



Mediální partneri

