

téma
theme

Kľukatými cestami

Slovenská
moderna
zo súkromnej
zbierky



Kľukatými cestami

Slovenská
moderna
zo súkromnej
zbierky



téma
theme

Slovenská moderna zo súkromnej zbierky





01

**Budovanie
súkromnej zbierky**

Kamil Benetín

— 4

6 —

02

**Klenoty jednej
umeleckej zbierky**

Jozef Ridilla

03

Autori a diela

— 30

92 —

04

O výstave

01

Budovanie súkromnej zbierky

Kamil Benetin



Reportáž z výstavy

Zberateľstvu výtvarného umenia sa venujem viac ako 30 rokov. Zbieranie umenia si vyžaduje trpezlivosť a vytrvalosť. Nájdenie unikátnych diel môže trvať roky. Zbieranie umenia je dlhodobý a náročný proces, pri ktorom som však stretával zaujímavých ľudí so zaujímavými príbehmi. Pre mňa bolo vždy nesmierne dôležité zistiť, akými cestami sa to-ktoré dielo dostalo k pôvodným majiteľom. Tento katalóg i výstavu som nazval „Kľukatými cestami“, pretože k väčšine diel v mojej zbierke sa dalo naozaj dostať len kľukatými cestami.

Pri písaní týchto riadkov som si uvedomil, aká dlhá a zároveň krátka je cesta, ktorá ma priviedla k tomu, aby som sa stal zberateľom obrazov. Každý obraz v mojej zbierke nesie so sebou kus príbehu. Moja zbierka nie je len súborom farebných plátien, ale živý organizmus, ktorý sa neustále vyvíja. Každý nový obraz, ktorý do nej pribudne, je ako nový priateľ, ktorý rozširuje môj pohľad na svet.

Zberateľstvo výtvarného umenia nie je pre mňa len pasívnym zhromažďovaním predmetov, je to skladanie mozaiky. Každé dielo, ktoré som do tejto zbierky zaradil, má svoje jedinečné miesto. Výber som uskutočňoval na základe štúdií a návštev galérií, v ktorých boli výstavy venované slovenskému výtvarnému umeniu. Najviac ma oslovili diela, ktoré boli vytvorené do prvej polovice 20. storočia. Mojim cieľom bolo vytvoriť súbor, ktorý by čo najkomplexnejšie predstavil rozmanitosť a hĺbku tvorby generácie umelcov, ktorí tvorili v tomto období. Chcel som zhromaždiť diela umelcov, ktorí výrazne ovplyvnili vývoj slovenského výtvarného umenia v 20. storočí. Ich diela sú nielen esteticky priťažlivé, ale sú aj dôležitým svedectvom o našej histórii a kultúre. Hovorím o „Slovenskej moderne“.

Slovenská moderna predstavuje významné obdobie v dejinách slovenského výtvarného umenia. Toto obdobie bolo poznačené snahou slovenských umelcov nadviazať na európske avantgardné a modernistické hnutia a zároveň vytvoriť vlastný, autentický slovenský výraz. Verím, že zberateľstvo nie je len o vlastníctve, ale aj o zodpovednosti. Mojou ambíciou je sprístupniť túto zbierku verejnosti a inšpirovať ďalších ľudí k záujmu o umenie. Verím, že tieto diela prinášajú radosť a povzbudenie všetkým, ktorí sa s nimi zoznámia.

Výstava Kľukatými cestami v kurátorskej koncepcii Jozefa Ridillu bola uvedená v Galérii umelcov Spiša v Spišskej Novej Vsi v termíne 26. 7. 2023 - 5. 11. 2023.

02

Klenoty jednej umeleckej zbierky

Jozef Ridilla



Kurátor o výstave

Súkromné zberateľstvo umenia má už v súčasnosti na Slovensku takú úroveň, že niektoré zbierky sa stávajú rovnocenným partnerom, ba dokonca konkurentom štátnych zbierkotvorných inštitúcií. Ide o prirodzený proces tam, kde múzeá a galérie dotované z verejných zdrojov a bez zázemia tvoreného okruhom filantropov nemajú dostatok prostriedkov na akvizičnú činnosť, a tak sa na trhu ocitá relevantné množstvo kvalitných diel, ktorým dokáže zabezpečiť starostlivosť súkromný zberateľ. Kvalitné kolekcie vznikajú najmä tam, kde umelecké dielo nie je chápané len ako investícia a kde je budovanie zbierky opreté o cit pre výtvarné kvality a umelecké hodnoty, o zmysluplnú koncepcnú stratégiu, o primerané znalosti dejín umenia a teda i o pochopenie vnútorných súvislostí medzi jednotlivými dielami. To vedie k ďalším a ďalším šťastným akvizičným rozhodnutiam. Taká je i súkromná zbierka Kamila Benetina zameraná na slovenské moderné maliarstvo, ktorej klenoty má možnosť spoznať čitateľ tohto katalógu.

V zmysle verejného záujmu múzeá a galérie so zberateľmi komunikujú a spolupracujú, a tak sa diela zo súkromných zbierok dostávajú na verejnosť ako krátkodobá výpožička pomerne často, zvyčajne ako doplnok výstavy či expozície. Veľkorysá prehliadka v podobe ucelenej kolekcie len zriedka. To je i prípad výstavy *Kľukatými cestami*. V sprievodnom texte nejde o zhodnotenie celej zbierky, keďže sa tento katalóg viaže iba na pomerne úzky výber realizovaný pri príležitosti výstavy. Našou ambíciou teda nie je „vyskladať“ dejiny slovenského moderného maliarstva – ani samotná zbierka nemá komplexnú povahu, ale naznačiť jej charakter, profiláciu a tiež upriamiť pozornosť na zaujímavé maliarske zjavy a solitérne diela, ktoré si podľa nášho názoru zaslúžia väčšiu pozornosť odborného i laického publika.

Zhodnocovanie maľby na Slovensku v období *belle époque* sa nezaobíde bez mena **MAXIMILIÁNA KURTHA** (1869 – 1962), saského maliara, ktorý sa v roku 1890 zalúbil do Prešova a šarišského kroja (podobne ako Mousson o 15 rokov neskôr do Michaloviec a kroja zemplínskeho) a v roku 1901 sa tam natrvalo usadil.

Osobnosť Maxa Kurtha predstavuje mimoriadne šťastný prípad, kedy umelca hodnotí rovnako pozitívne kritika i verejnosť. Bol sice odchovancom konzervatívnej berlínskej Akadémie, rýchlo však zareagoval na progresívne krídlo nemeckej maľby vyznávajúcej luminizmus ako stredoeurópsku reakciu na impresionizmus (napr. podnety umeleckej kolónie vo Worpswede).

Najneskôr v roku 1898 vidieť v jeho diele zvýšený záujem o svetelný „režim“, ktorý prestáva tlmočiť akademickým drobnopisom, začína používať veľkorysejšie ťahy štetcom a metodiku farebných škvrn. Ako luminista síce rezignuje na impresionistickú ortodoxiu spočívajúcu vo „vyskladaní“ obrazu až na divákovej sietnici, od Francúzov však dychtivo preberá záujem o dojmovosť, o premeny svetla v krajine i o jemné zmeny vo farebnosti účinkom svetla.

Rodinný portrét  str. 57 bol namaľovaný – ako čítame na nápisu na rube plátna – v Prešove v auguste 1899. Kurth sa tu podujal na pomerne náročnú viacfigurálnu kompozíciu v krajine. Jednotlivé postavy sú situované pozdĺž kompozičných diagonál, v mieste ich križenia vyrastá ústredný strom, možno symbolický strom života. Maliar sa spodobil v pravej časti s manželkou Zuzanou Eberhardtovou, dcérou Dorou (*1895) a synom Johannesom (*1897), podľa dobového zvyku ustrojeným ako dievča. Dcéрку s modrou mašľou vo vlasoch namaľoval v polpostave a od chrbta – vovádza tak diváka do obrazového priestoru a umožňuje mu prijať účasť na idylickom *dolce far niente*. Identita postáv v ľavej časti (vrátane muža pri maliarskom stojane) je nateraz neznáma, zrejme ide o príslušníkov mestskej honorácie, ktorých portréty boli pre Kurtha dôležitým zdrojom obživy. Obraz je oslavou rodinného šťastia i zmyslových kvalít maľby. Pripomína Kurtha ako maliara, ktorý pozdvihol úroveň dobového východoslovenského umenia a tiež ako umelca, ktorý má čo povedať i v širšom uhorskom kontexte.

V prvom decéniu 20. storočia badať v diele prešovského rodáka **TEODORA ZEMPLÉNYIHO** (1864 – 1917) pozvoľný prechod od akademického naturalizmu (s dôrazom na sociálny žáner) k modernému realizmu. V súvislosti s jeho účinkovaním na letných plenérových školách v Nagybánysi a Szolnokú sa rozjasnila jeho paleta, uvoľnil maliarsky rukopis a ustúpil tragický prízvuk.

Kompozícia **Sedliacke ženy pri šití** prezrádza už moderný záujem o veľké farebné plochy a ich vzájomný kontrast. Plochy nie sú výraznejšie maliarsky členené, takže celok pôsobí plošnejším dojmom. Na optické prehĺbenie obrazového priestoru je rafinovane využitá tyč schodiskového zábradlia. Staršia žena je od svojej spoločníčky odlišená i zhrbeným postojom, čím vzniká diagonálna kompozičná protiváha tyče. Emocionálna vyrovnanosť scény vyplýva i z vecného prístupu k zobrazovanej realite, jediný element vnášajúci do obrazu pohyb je zvlnený spodný okraj bielej látky spadajúcej

starene z kolien a vytvárajúcej pred ňou akýsi štít. Obraz ukazuje, že Zemplényi, „ten maliar, od ktorého cisár kúpil obraz“, prešiel veľký kus cesty od malichejne drobnopísneho a anekdotického „cisárskeho majsterštyku“

V kostole z roku 1889.

Obraz **Leto pri jazere**  str. 90 už v čase jeho vzniku v roku 1914 spomína významný maďarský kunsthistorik Károly Lyka pod názvom **Kúpanie v Siófoku**. V súkromnej zbierke existuje o čosi menšia (98,7 x 128,7 cm) autorská replika **Na brehu Balatonu** so stojacími figúrami. Zemplényiho sugestívna správa o končiacej *belle époque* námetom i zostupnými diagonálami pripomína Seuratovo postimpresionistické Kúpanie v Asnières z roku 1884 a jeho verzie. Zemplényi však – i keď i on rieši kompozičné vzťahy figúr ku krajine – nepociťuje potrebu prekračovať hranice impresionizmu.

ANTON JASUSCH (1882 – 1965), najvýraznejší zjav tzv. Košickej moderny, vytvoril svoje vrcholné diela v rokoch 1920 – 1924 jedinečnou syntézou secesie, symbolizmu, expresionizmu, futurizmu a orfizmu, ktorá v európskom umení nemá obdoby. Jeho raný mytologický obraz **Bakchanálie**  str. 52 je okrem prísnych kompozičných zásad typických pre akademickú doktrínu 19. storočia zjavne ovplyvnený umením Hansa von Marées (1837 – 1887), ktorý posunul alegorický klasicizmus do modernejšej výtvarnej polohy a je datovateľný do obdobia autorových mníchovských štúdií (1906 – 1907).

V intenciách benátskej maľby vrcholnej renesancie (Giorgione, Bellini, raný Tizian) tu na dôstojne veľkorysom, výrazne horizontálne pozdĺžnom „panoramatickom“ formáte aktualizuje 400 rokov starú motiviku, keďže sa ako začínajúci maliar snaží vyrovnáť nielen s klasickou témou, ale i tradičným maľovaním, ktoré v tom čase už i v širšom kritickom pohľade prestalo byť aktuálne. Zámerná grotesknosť tváří hraničí s persiflážou, Jasusch sa láskyplne, no s dávkou drzosti vzdorovito vysporadúva s tradíciou tým, že ju apropriuje a modifikuje prostriedkami postimpresionistického expresionizmu. Do klasickej harmónie vnáša (tragi)komický nesúlاد, ba až anarchiu, ktorá oslobodzuje. Dielo je symptomatické pre mladých autorov, u ktorých sa veľké témy a veľké ambície stretávajú s rozpačitým výsledkom ako dôsledkom nevyhranenosti štýlu. Svedčí o tom napokon i raná Cézannova tvorba (Paridov súd, Pokušenie sv. Antona, Orgie, Únos a ďalšie).

Jasusch po sebe zanechal množstvo krajín z rôznych tvorivých období, od metafyzicky ladených raných diel v expresionistickom prevedení až po vcelku realistické tatranské krajiny v zdržanlivejšom móde, určené pre širokú klientelu a len ľahko dotknuté autorovou štylistickou manierou. *Lesný interiér*  str. 51 svojím dôrazom na zvlnené línie pripomína niektoré krajiny spred 1. svetovej vojny, nevykazuje však znaky rippl-rónaiovskej estetiky, ktorou sú poznačené Jasuschove rané diela a pochádza pravdepodobne z 30. rokov 20. storočia. Plavné línie secesie sa tu stretávajú s kontrastnou farebnosťou a hutným štetcovým rukopisom expresionizmu. V rovine koloritu možno konštatovať prítomnosť typicky jasuschovskej zelenožltej farebnosti ako aj gwerkovských ružovohnedých tónov prevzatých od autorovho veľkého obdivovateľa, Banskoštiavničana Edmunda Gwerka.

Naše dielo predstavuje jesenný zmiešaný les v slnečnom kúpeli. Dvojkmenný strom v zlatom reze slúži ako vyrovnávač napätia v kompozícii ovládanej pružnými zvlnenými líniami. Jasuschovi sa sugestívnym spôsobom podarilo zachytiť prírodnú energiu. Aj keď obraz nesleduje jeho líniu formálnych i obsahových výbojov, zaobišlo sa bez podstatných ústupkov dobovému vkusu. Kompromis medzi dravým expresionizmom a širšie akceptovateľnou podobou moderny sa vydaril.

Rovnako i Jasuschov košický kolega **LUDOVÍT ČORDÁK** (1864 – 1937) hľadal v 30. rokoch 20. storočia inšpiráciu vo Vysokých Tatrách. Na rozdiel od multižánrového – či skôr nadžánrového – Jasuscha bol Čordák od začiatku tvorby krajinárom. Študoval na pražskej Akadémii u Júliusa Mařáka, obľubujúceho intímny lesný interiér v realistickej romantizujúcej maliarskej polohe. Čordák nadviazal na jeho štýl a slovenskú maľbu obohatil o rad krajinomalieb reflektujúcich ducha vtedajších európskych akadémii, po roku 1900 sa však vyprofiloval ako bytostný kolorista – farebnosť jeho krajín býva sýta a intenzívna, oscilujúc na pomedzí reality a neskutočna (pribuznú estetiku nájdeme tiež v krajinomalbe Jozefa Bokšaja, zakarpatského maliara s väzbami na Košice, a teda i na Čordáka). Nanášaním širokých farebných škvrn so zintenzívneným, dekoratívne pôsobiacim koloritom a príklonom k subjektívnej, intuitívnej voľbe farebnosti s obľubou ružových, modrých, bordových a fialových tónov sa Čordák neobyčajne priblížil tvorbe francúzskeho impresionistu Armanda Guillaumina (1841 – 1927). Keď Čordák – podobne ako iní Mařákoví žiaci v prvom desaťročí nového storočia – našiel a ustálil svoj farebne opulentný a rukopisne uvoľnený štýl, už sa ho nevzdal a v jeho intenciách bez výraznejších odchýlok pracoval až do svojej smrti.

Presvetlené *Leto pod Tatrami* [↗ str. 43] ukazuje, že autora zaujala nielen architektúra zeme (štyri viditeľné priestorové plány), ale i jej anatómia. Na hrebeň Tatier nazerá ponad riečku, ktorá svojou dravosťou erodovala koryto a obnažila tak skryté sedimenty. Vo voľbe tohto námetu možno rezonuje niečo zo symbolisticko-romantizujúcich poučení Júliusa Mařáka. Klesajúci terén s nahnutým smrekom prispieva k vizuálnym kvalitám kompozície, jej najvýraznejšou maliarskou hodnotou je však farebnosť (v Ćordákovom podaní ešte podmienená účinkom svetla).

Aj dielo **GUSTÁVA MALLÉHO** (1879 – 1952) je dobovým svedectvom o všeobecnej akceptácii názoru, že „umenie nie je napodobovaním skutočnosti, ale jej rozširovaním“ (nemecký historik umenia Konrad Fiedler). Mallý postupne mení maliarske videnie v prvých rokoch 20. storočia. V diele *Tri kravy* [↗ str. 58] prezentuje klasický animálny motív s citom pre kompozičnú rovnováhu, na prvý pohľad je však zrejmé, do akej miery ho zaujali výtvarné kvality motívu, nie motív sám – veľké hnedé a biele škvrny nad jednoliatou zelenou plochou v súčinnosti s uvoľnenejšou maliarskou traktáciou, aj to svedčí o premene myslenia na prechode k modernému výrazu. Obraz vo svojej vecnosti nemá žiadny naratívny podtext, ani akékoľvek žánrové vyznenie či symbolický presah k oslave rurálneho života. Dobovo obľúbené luministické efekty sa objavujú iba v marginálnej časti obrazu. V prvom rade máme do činenia s výtvarnou problematikou riešenia obrazovej plochy v užšom zmysle slova.

V *Gajdošovi z Heľpy* [↗ str. 59] z roku 1934 Mallý takmer bezo zvyšku rezignuje na svetelno-tónovú modeláciu a buduje plošne čítenú kompozíciu, v ktorej sa farba angažuje s mimoriadnou – u Mallého nevidanou – silou. Typický slovenský námet maliar spracúva nekompromisne francúzskym výtvarným jazykom. I keď výber farieb nie je intuitívny, ale diktovaný skôr optickou skúsenosťou, maľba je dokladom záujmu o fauvistickú estetiku, v tomto prípade vláčnymi ťahmi a melancholickejšou paletou evokujúc tvorbu raného Georgesu Braqua.

V 30. rokoch 20. storočia, kedy náš najvýznamnejší animalista **GEJZA KIESELBACH** (1893 – 1965) naplno rozvinul svoj štýl založený na výrazných svetelných kontrastoch v plenéri, luminizmus bol už len spomienkou a ostával živý iba v diele konzervatívnejších regionálnych maliarov. V kontexte progresívneho výtvarného diania bol konzervatívny vlastne aj Kieselbach, lebo jeho

estetika pramenila v postimpresionizme, používajúc cézannovský diktus komplexnejšie poňatých farebných škvrín generovaných šrafovaním, ktorými objemy „nemodeluje“, ale „moduluje“. Istú paralelu v skicovitom rukopise, pohotovom zachytení pohybu a zmyslovom opojení svetlom a farbami nachádzame v tvorbe súdobého českého animalistu Ludvíka Vacátka (1873 – 1956).

MARTIN BENKA (1888 – 1971), uvedomujúc si skromnú výtvarnú tradíciu slovenského etnika sa usiloval vo svojom diele primárne o založenie tradície slovenského maľovania, modernosť chápal jednoducho ako dobového sprievodcu, ktorého jazykom bude rozprávať (v jeho prípade možno hovoriť o postsecesnom expresionizme). Vo výsledku sa stal otcom slovenského moderného maliarstva. Pri takomto „ustanoviteľskom“ úsilí je pochopiteľný patetický tón zobrazení, ich heroické a panteistické vyznenie a z toho plynúca čarovná atmosféra eposu či mýtu, ktorú v iných európskych výtvarných kultúrach pri oslave národného ducha v tak sugestívnej podobe nachádzame zriedkavo. Pre výtvarný výraz prevažne horalského národa bol vítanou devizou dramatický ráz jeho krajiny, v ktorom sa vždy skrýva i kus melanchólie. Cez charakter krajiny sa Benkovi podarilo tlmočiť i charakter národa. Samozrejme to nešlo bez osobitých výrazových prostriedkov – lineárnej štylizácie odvodennej z pozorovania charakteru konkrétneho terénu, farebnej štylizácie posilňujúcej kvalitu diela ako vízie (t. j. nie pohľadu), prekvapujúceho vzťahu figúry a krajiny v rovine mierky a perspektívy, extrahovania a akcentácie určitých motívov symbolického charakteru a pod.

Dielo *Žena v horách*  str. 39 štýlovo spadá do 40. rokov 20. storočia. Ak Abelovský a Bajcurová vidia v tomto období Benkovej tvorby „dosť neprijemný manierizmus“ (zrejme nesprávnym odčítaním ideologických obsahových vrstiev), my ho zhodnocujeme ako logické vyústenie jeho tvorivých princípov do barokizácie, novej kvality, ktorej sa v Benkovom podaní dá vytknúť skutočne máločo. Samotná krajina pripomínajúca sútok Oravy a Váhu je zrejme skutočne Benkom milovaným pomedzím Oravy a Liptova.

Romantizujúce videnie autora nemá ďaleko k samotnému romantizmu – *Žena v horách* je vízia osamotenej postavy stojacej chrbtom k divákovi, pozorujúca majestátnosť prírody, čo je motív analogický zádušným vidinám Caspara Davida Friedricha. U Benku však nemá trdnomyseľný filozofický presah, lebo postava je integrálnou súčasťou krajiny a skôr duchovnou než reálnou figúrou – nejde o konfrontáciu, ale o bytostné spojenie človeka a krajiny.

Ráno na poliach  str. 78 namaľoval **ZOLO PALUGYAY** (1898 – 1935) v začiatkoch svojej tvorby. Maliara zaujal malebne sformovaný terén, motív štyroch priestorových plánov, z ktorých každý na podnet prvých slnečných lúčov „reaguje“ ináč. Na prvý pohľad sa nezdá, že jeho autor sa čoskoro stane tvorcom ikonického diela slovenskej medzivojnovkej moderny, **Krajiny s kvetmi** z roku 1930 (Slovenská národná galéria v Bratislave), už úplne povznesenej nad maličerné dobové požiadavky po národnom výraze. Tento „ukázkový meditatívny senzualista“ (Abelovský a Bajcurová) však svoje vrodené emocionálne zameranie premieta do všetkých svojich diel, či sa jedná o realistickú a expresionistickú krajinomalbu alebo o symbolistickú víziu v štýle Gauguinovho cloisonnizmu.

V našom diele nejde len o krajinu samotnú, ale i o prítomnosť živlov a javov, ktoré formujú jej vonkajšiu a v konečnom dôsledku i jej vnútornú podobu. Teda o komplexný portrét (prienik zmyslovej reality s duchovnou stránkou), ktorý v krajine ako prví hľadali a našli maliari barbizonskej školy. Ladislav Medňanský, ktorý bol jej obdivovateľom, odovzdal prostredníctvom svojho diela túto umeleckú filozofiu Palugyayovi.

Ťažisko diela **JANKA ALEXYHO** (1894 – 1970) spadá do 1. tretiny 30. rokov 20. storočia. Jeho pastelý z tohto obdobia majú vplyv na vývin slovenského umenia, keďže sa čisto výtvarným pochopením ľudového prostredia ocitajú v opozícii k Benkovmu záujmu o literárne a symbolické kvality. Alexy sa obrnil proti invázii reality pomerne zásadným zjednodušením tvarov a zároveň ich podriadil kompozičnej skladbe založenej na rytme s lyrickým akcentom. Nový prístup prepožičiava kompozícii napätie a pružnosť, kakofonické akcenty vnášané prítomnosťou uhlov Alexy rafinovane vyladuje nielen mäkkou obrysovou líniou, ale i technikou pastelu. Naznačená tvorba je celkom v súlade s Galandovými úvahami o slovenskom výtvarnom výraze („slovenské ovzdušie je spevné, trochu hranaté“). V podstate ide o analytickým kubizmom inšpirovaný tvorivý prístup, hoci sa pri formulácii jeho metódy paradoxne konštatuje skôr expresionizmus. Kubizmus Alexy zaiste dobre spoznal už v roku 1919 na svojom študijnom pobyte v Paríži.

Ozvenou tohto obdobia je pastel **Heľpianka**  str. 34 znázorňujúci horehronskú ženu s kyticou. Ide o autorský variant rovnomenného, menšieho pastelu z Oravskej galérie v Dolnom Kubíne (alebo vice versa), kde je datovaný obdobím okolo roku 1962. Podľa Alexyho rukopisných spomienok z roku 1968 maliar chodil na Heľpu v rokoch 1928 – 1932 spolu s kolegami Milošom Alexandrom

Bazovským a Zolom Palugyayom. Okrem iného uvádza: „*Helpianky pripomínali Egypťanky*“. Alexy potláča portrétné črty v súlade so svojim zovšeobecňujúcim úsilím. Jeho Helpianka je symbolom nadindividuálneho, ideálna bytosť polapená v čase, nehybná ako sfinga či kolosy egyptských kráľov. Atmosféru zbožštenia profánneho podčiarkuje iracionálna, fosforeskujúca svetelnosť.

Koncom 30. rokov 20. storočia sa Alexy prikláňa k tvorbe, ktorú by sme v prípade starého umenia nazvali spoločenským či konverzačným žánrom. Tieto pomerne rozmerne pastely zachytávajú stretnutia elegantnej a kultivovanej bratislavskej spoločnosti, maliarových priateľov a milovníkov umenia. Ide o obrazy pokojnej pohody a priateľského súznenia, ktoré sa vyznačujú znepokojujúcim melancholickým podtónom korešpondujúcim s dielami iných autorov, inotajovo reflektujúcich dusivú atmosféru vojnového závetria. Alexy tu siahol po impresionistickej maniere, avšak farbu používa v modernejšom, bonnardovskom zmysle ako nositeľa emócií, nie optických kvalít viditeľnej skutočnosti. V porovnaní so skoršou autorovou tvorbou by sa vojnové pastely mohli zdať regresívne, nemožno však prehliadnuť ich jedinečné maliarske kvality a rafinovanú senzualitu opierajúcu sa o výnimočnú farebnú kultúru. Do tohto okruhu diel patrí i veľký pastel *Nevesta* ↗ str. 33, ktorá diváka pre zmenu privádza do ľudového prostredia. Nie je vylúčené, že ide o Alexyho manželku, ktorú portrétoval aj v kroji. Jemné farebné prechody a neúnavné kresliarske „gravírovanie“ spôsobujú zdanie chvenia obrazovej plochy.

Pastelom *Dievča so sviečkou* ↗ str. 32 z obdobia po polovici 20. storočia Alexy motivicky nadväzuje na Bazovského olej *Noc* (1946, Slovenská národná galéria, Bratislava). Autor sa v tejto alegorickej kompozícii vracia k svojim symbolistickým začiatkom a integrovaním motívu nočného motýľa zdôrazňuje osudovú príťažlivosť svetla, ktoré spaľuje. Metaforickú silu diela zintenzívňujú akordy studených farieb.

Tvorbu piešťanského maliara **AURELA KAJLICH** (1901 – 1973) ovplyvnila výtvarná koncepcia „mýtu rodnej zeme“ zakladateľských osobností moderného slovenského maliarstva, predovšetkým tvorba Martina Benku a Janka Alexyho z 30. rokov 20. storočia. Hranatosťou našej kompozície sa Kajlich vymedzuje voči Alexymu a jeho vrcholným dielam založeným na pokojnom rytme oblých tvarov.

Zďaleka nie každý umelec sa môže pochváliť tým, že autorstvo jeho obrazov je identifikovateľné na prvý pohľad (i keď má toto konštatovanie v kontexte falšovacej horúčky našich čias horkú príchuť). Patrí k nim rozhodne **TEODOR JOZEF MOUSSON** (1887 – 1946), potomok Francúzov usadených v južnom Maďarsku.

Do svojho nového pôsobiska – Michaloviec – pricestoval vlakom na jar v roku 1911. Na svoj príchod spomína takto: *„Mužovia, ženy, chlapci a dievčatá nastupovali a vystupovali, ich pozorovanie pôsobilo na mňa ako listovanie v obrázkovej knižke. Povedal som svojej žene: Kiežby už prišli Michalovce. Bál som sa, že tento rozprávkový kraj balerín a šuhajov v úzkych bielych nohaviciach skončí ešte pred Michalovcami. Akási dáma, ktorá si náš rozhovor vypočula, ma upokojila, že kraj s týmto typickým krojom sa tiahne celým údolím Ondavy a Laborca.“* Vzhľadom k tejto fascinácii odevom sa priam núka pripomenúť Degasa a jeho tvrdenie, že prostredie baletu je preňho iba zámienkou na to, aby mohol maľovať krásne látky. Mousson cielene vyhľadával také spoločenské udalosti, kde mohol maľovať krojovaných ľudí – boli to predovšetkým trhy a odpustové slávnosti.

Moussonovo prvé tvorivé obdobie na Slovensku možno vložiť do obdobia okolo roku 1910 a 1. polovice 20. rokov 20. storočia. Je typické rozíhnaním povrchu obrazu viditeľnými farebnými škvrnami rozrušujúcimi tvary a obrysy. V druhom období – približne od konca 20. rokov 20. storočia po začiatok 40. rokov 20. storočia sa prikláňa ku kompaktnejšej forme, krátke dotyky štetcom ustupujú dlhším ťahom, zväčšuje sa volúmen postáv, vďaka kontrastnejšej svetelnosti sa stupňuje intenzita lokálnej farebnosti až na medznú hranicu reálnej optickej skúsenosti, maľba nadobúda až opojné zmyslové kvality. Mousson sa zbavuje zdržanlivejších polôh luministického plenéru a necháva naplno rozvinúť typicky francúzsky hedonistický pohľad na všednú realitu s až fetišistickým vyznením. Výsledná maniera dodnes problematizuje akceptáciu týchto páčivých zobrazení, zrejme i kvôli faktu, že sa tu Mousson vracia k estetike aktuálnej na prelome storočí, akú poznáme napr. v diele Joža Uprku. V skutočnosti tento posun v umelcovej tvorbe nijako neznižuje maliarske kvality jeho produkcie, ktorá v intenciách raného modernizmu (spoločne s tvorbou Jana Hálu) dôstojne završuje storočný záujem umelcov o slovenský ľudový krojopisný žáner (Peter Michal Bohúň).

Jediným predstaviteľom Generácie 1909, ktorý prišiel priamo a nesprostredkované do styku s francúzskou modernou prostredníctvom mnohoročných parížskych štúdií bola **ESTER ŠIMEROVÁ-MARTINČEKOVÁ** (1909 – 2005). Jej filozofia tvorby sa odvíja od konštruktívnych princípov budovania obrazu odvodených z kubizmu a jeho povojnových modifikácií (purizmus). V zmysle týchto poučení sa snaží až o akési architektonické budovanie obrazovej plochy. Kompozíciu buduje tak, že ju konštruuje. Takáto vycizelovanosť výtvarného výrazu postavená na dominancii intelektu pôsobí kultivovane a atraktívne, zároveň však chladným, odťažitým dojmom, špekulatívne a vyumelkované. Nedá sa jej však uprieť ušľachtilosť, lebo hľadá poéziu formy. Dekoratívne kvality postkubistických tendencií sú analogické súdobej kultúre art deco v umeleckom remesle a architektúre.

Mnohovýznamové dielo – *Ženská figura* ↗ str. 86 pochádza z povojnového obdobia. Prezentuje maliarkin prístup k výtvarnému znaku ako symbolu i jej zmysel pre čistotu tvaru a plynulosť línie. Imaginatívnu silu enigmatickej postavy autorka zvyrazňuje citáciou Miróovej znakovkej reči.

Aj keď lučenecký maliar **JÚLIUS SZABÓ** (1907 – 1972) v roku 1937 pobudol v Paríži a krátko tam i študoval, aktuálne trendy medzivojnovkej avantgardy ho neoslovili. Zmysluplné poučenie našiel v postimpresionizme – u Gauguina a najmä van Gogha. Zrejme ako prvý umelec vôbec reagoval na dielo vtedy ešte nedoceneného Csontváryho, čo sa odrazilo v symbolistických a vizionárskych kompozíciách tlmočiacich úvahy o morálke či pocity vykorenenosti. Vangoghovské inšpirácie sú zrejmé aj na oboch obrazoch zo súkromnej zbierky – *Lesnej krajine s nosičmi dreva* i v *Koňoch pri rieke* ↗ str. 84–85. Szabó v nich síce naplno využíva dramatický, energický štetcový prednes svojho vzoru, vyznáva však iluzívnejší prístup ku skutočnosti.

Hlohovského rodáka **ARMANDA SCHÖNBERGERA** (1885 – 1974) – nezataženého sociálnou angažovanosťou alebo hľadaním národného výrazu – zaujímala predovšetkým autonómnosť umeleckého diela, objektu nezávislého na realite, s vlastnými vnútornými zákonitostami. Bol poučený na maďarských maliaroch ovplyvnených Cézannom (Kernstok a i.). Ako ukazuje i reprezentatívne dielo *Veduta* ↗ str. 81, imponovala mu elegantná modernistická parížska maľba vychádzajúca z podnetov analytického kubizmu a orfizmu. Kompozičná stavba založená na dialógu hranatých foriem a oblých línií dodáva kompozícii

dynamiku a je prejavom kubofuturizmu. Koloristicky hýrivá maľba sa nekonfliktne snúbi so Schönbergerovým sklonom k lyrickosti a práve táto črta sa zdá byť autorovou najväčšou devízou.

V roku 1935 básnickou zbierkou Uťaté ruky Rudolfa Fabryho vtrhol do slovenskej literatúry ortodoxný surrealizmus ako drak chrliaci iskrivé metaforu. Udialo sa to súbežne s výtvarným surrealizmom, keďže už ďalší rok boli František Malý a **IMRO WEINER-KRÁL'** (1901 – 1978) schopní prezentovať novú estetiku konvulzívnej krásy na spoločnej výstave.

Teoretik Mikuláš Bakoš k výtvarným predstaviteľom nadrealistického hnutia Avantgarda 38 Imra Weinera-Kráľa ani Františka Malého neradí. Nie je jasné, či tak učinil kvôli neúčasti oboch maliarov na skupinovom dianí alebo preto, že v ich dielach zacítil omnoho drsnejšiu poetiku než tú, ktorú ponúkali Dezider Milly, Ladislav Guderna, Viliam Chmel, Ernest Špitz či Štefan Bednár, omnoho väčšmi spätí s literatúrou. Toto ich postavenie mimo skupinovú ortodoxiu nás vari oprávňuje v súvislosti s Weinerom-Kráľom a Malým hovoriť o surrealizme a nie nadrealizme.

Každopádne sa Imro Weiner-Král len zriedkakedy prejavil ako ortodoxný surrealista, bližšie mu bolo imaginatívne umenie, ktoré síce ponúka priestor na uplatnenie fantázie, no upúšťa od estetiky drsných spojení a významov, ktoré príliš nevyhovovali umelcovi poetickému citeniu. Maliar navyše nebol presvedčený, že sofistikované surrealistické umenie parížskej spoločnosti je dostatočne vhodné na vyjadrenie slovenského prostredia. Po 2. svetovej vojne ešte väčšmi obrúsil ostré hrany pichľavého surrealistického kryštálu a vykročil smerom k exploatačnej maniere, v ktorej postupy surrealistickej obrazovej skladby využil na zneobyčajnenie zobrazovanej reality.

Na našom obraze *Spomienka na Bretónsko*  str. 89 sa prejavuje autorova nostalgia za Bretónskom. Nie je známe, či ho navštívil už za svojho prvého pobytu vo Francúzsku (1939 – 1950), nakoľko tam však pobudol v 60. rokoch 20. storočia, kedy znovu mohol do Francúzska vycestovať. Prázdny okenný rám a nežné torzo ženy na morskom pobreží sú priam elegickou výpoveďou umelca prenasledovaného očarujúcimi i mučivými spomienkami zároveň. Prízračná postava paradoxne pôsobí skulptúrnym dojmom a patrí do skupiny obrazov, v ktorých Weiner-Král využil sugestívnu motiviku bretónskeho megalitického praveku (*Menhir*, 1970; *Carnac*, 1971, obe diela patria Slovenskej národnej galérii v Bratislave).

Dejinami moderného slovenského výtvarného umenia sa ako červená niť tiahne žáner balady opierajúci sa o významnú tradíciu literárnej balady počnúc romantizmom (Janko Kráľ, Ján Botto) a symbolizmom (Ivan Krasko) cez lyrizovanú prózu (František Švantner) a katolícku modernu (Ján Červeň) k nadrealistickej poézii a próze (Vladimír Reisel, Dominik Tatarka).

Sýte metafyzické zafarbenie nadobúda baladická krajina v diele **MILOŠA ALEXANDRA BAZOVSKÉHO** (1899 – 1968). Jeho neskoré obrazy z 50. rokov 20. storočia majú rovnako skľučujúcu, nostalgickú, melancholickú, no i latentne hrozivú atmosféru ako de Chiricove diela – mediteránnu metafyziku však nahradila metafyzika karpatská. Metafyzický tón u Bazovského plynie z jeho úsilia dať krajinárskemu motívu atribúty zátišia (znehynbenie, umŕtvenie, zabalamovanie, petrifikácia). Imaginatívny náboj tu plynie z antirealistického prístupu ku skutočnosti, z fragmentarizácie tvarov a objemov i akejsi reverznej svetelnosti, ktorá skutočnosť obrazu osvetľuje akoby z hĺbky, prebleskujúc na povrch ako jasná žeravá magma spod tuhnutého lávového prikrovu.

Bazovského vrcholná (neskorá, syntetická) tvorba je protipólom snaženia Martina Benku o heroizáciu Slovenska a jeho ľudu. Bazovský sa naopak pokúša podať intímny obraz krajiny, sprostredkovať privátne stretnutie s jej dušou, ktorá je ukrytá v drsnej malbe a brutalizme foriem ako perla či relikvia, ktorú je potrebné vydolovať z jej schránky. Bazovský je rafinovaný ceremoniar, ktorý záujemcu vovádza na audienciu tými najmenej okázalými sálami. Vo viacerých dielach interpretuje dedinu či osadu ako monolitickú štruktúru, uzavretú a nedostupnú pevnosť, citadelu, akropolu s jasným zadefinovaním dvoch paralelných priestorov, tak príznačných pre imaginatívne umenie. Drobný obrázok *Svätá Helena*  str. 37 zaujme bizarnosťou svetelných podmienok (nadmerné osvetlenie nočnej scény), polarizáciou pocitov veľkej tiaže (masívny stredoveký kostol, tajomná stavba bez okien) a až neprirodzeného odhmotnenia, takisto starostlivým vyvážením všetkých hlavných kompozičných elementov.

Odkaz „zakliatej panny vo Váhu“ a „divného Janka“ nevyhasol ani v hlbkej totalite. V neskorom diele **JÁNA ŽELIBSKÉHO** (1907 – 1997), popredného figuralistu Generácie 1909 evidujeme zvýšený záujem práve o fenomén balady. Najmä v 1. polovici 70. rokov 20. storočia Želibský zanietene maľuje figurálne výjavy so znepokojujúcou, nejasnou naratívnou štruktúrou naplnenou tragickým tónom. Baladická atmosféra je v nich citeľne artikulovaná symbolikou farieb a zvierat (Červený kohút), zvýraznením červenej pre jej emocionálny účinok, pocitom vzájomnej

izolovanosti figúr, podivne odlúďštenou divadelnou inscenovanosťou a kulisovitým charakterom prostredia, zámerným užívaním diagonál a ostrých uhlov, občas i použitým titulom (Slovenská balada). Nášmu dielu z roku 1972, ktorého hlavnou témou je polarita dvoch svetov, je kompozične najbližší **Múr tragédie** z rovnakého roku (Oravská galéria, Dolný Kubín). Centru kompozície dominuje prízračná, skôr mentálne než fyzicky koncipovaná červená plocha/bariéra s náznakom tretej figúry, ktorá je zreteľne izolovaná od okolitého prostredia.

Ešte v roku 1941 historik umenia Jaroslav Honza Dubnický konštatuje len minimálnu prepojenosť slovenského výtvarného umenia s nadrealistickou poéziou v rovine námetu. O dva roky neskôr však vyšlo Reiselovo pásmo Neskutočné mesto (jeho fragmenty Reisel sporadicky publikoval už od roku 1941) a v dielach výtvarníkov sa zo všetkých strán začali rojiť príznaky námesačníkov a bludičiek, chodci s nejasným cieľom i východiskom. V každom z týchto zobrazení zreteľne rezonuje Reiselov znepokojujúci refrén: „*A bola to predsa najstrašnejšia nostalgia / Chodiť do noci po divých opustených miestach*“. O vzájomnom prepojení literátov a výtvarníkov a obojstranných inšpiráciách svedčí úvaha, pod ktorú sa v roku 1941 podpísali Štefan Žáry a Michal Považan: „*Je temer nemysliteľné, aby básnik – nadrealista nemal úzky vzťah k básni maľovanej a výtvarný umelec k obrazu či soche rozloženej na slová a znaky*.“

Slovenských nadrealistov nadchla poetická próza Pražský chodec, ktorú v roku 1938 vydal Vítězslav Nezval. V tomto surrealizujúcom putovaní fascinujúcou Prahou Nezval ospieval krásu a tajomstvá historickej metropoly v úzkostnom rytme srdca búsiaceho v predvečer 2. svetovej vojny. Zjavná inšpirácia snami, snením (ale i hermetickými textami) provokovala píšucich i maľujúcich čitateľov k vlastným pochôdzkam imaginárnym urbanizmom, ktorý môže byť rovnako dobre Prahou, Bratislavou ako aj „vnútorným“ mestským labyrintom, do ktorého možno slobodne projektovať svoje sny, predstavy, túžby, obavy, úzkosti, nádeje...

Neveľká tempera **Noční chodci**  str. 48 (názov diela nie je pôvodný) je motívicky úzko spätá s naznačenými aktuálnymi tendenciami v literatúre.

Na rozdiel od diel Dezidera Millyho, kde nachádzame osamotené „bludičky“, **VILIAM CHMEL** (1917 – 1961) maľuje víziu muža a ženy kráčajúcich vedľa seba, no neprítomne a odcudzene, akoby medzi nimi nejestvovalo žiadne puto. Autor kladie silný až brutálny dôraz na obrysovú kresbu s kaligrafickým vyznením.

Táto črta je typická skôr pre 2. polovicu 40. rokov 20. storočia, kedy sa Chmel spolu s Hložníkom, Matejkom a Gudernom venovali predovšetkým problematike línie. Kresbová osnova je tu vybudovaná prakticky niekoľkými ťahmi. Kompozícia je vtesnaná do štvorcového formátu, z ktorého sú okrem mesiaca v splne vylúčené všetky ďalšie elementy, takže autorovým zjavným úsilím bolo navodiť klaustrofobickú atmosféru. Tú podporuje i modrá monochrómia. Autor do tohto diela premietol vlastný tragický životný pocit, no pri všetkej tragike sa divákovi hľadajúcemu východisko môžu mimovoľne pripomenúť i Shakespeareove verše zo Sna noci svätajánskej: „*Pozrime sa, ako blúdia / tí šialenci, zvaní ľudia.*“

Zrejme o čosi starší je expresívne maľovaný **Modrý akt**  str. 49 prezentujúci modelku pózujúcu v ťažko identifikovateľnom interieri. Ide o dielo naplnené ťaživou melanchóliou, opäť takmer monochrómne modré, len v pravej časti je tmavá plocha oživená krátkymi červenými dotykmi štetca. Kompozíciu vystavanú na výrazne esovitom prehnutí postavy Chmel doriešil vložением výraznej diagonály.

Určitou melanchóliou je poznamenaný aj zhruba súčasný a tonálne príbuzný akt **Modelka v ateliéri**  str. 50 od maliara civilných tém **BEDRICHA HOFFSTÄDTERA** (1910 – 1954). Hoffstädter sa však vyhýba hrubým a drsným pastám, jeho olej má naopak až takmer akvarelovo jemnú kvalitu.

JÁN MUDROCH (1909 – 1968), napriek tomu, že je všeobecne radený k intelektuálnejším umelcom Generácie 1909, nerád opúšťal zázemie zmyslovo vnímateľnej skutočnosti, ktorú sa napriek kubistickým začiatkom ani nesnažil formovať výrazne modernými maliarskymi prístupmi. Skôr než majstri modernizmu (napr. van Gogh, tak dôležitý pre prvé tvorivé vzopätie Júliusa Szabóa) mu bola bližšia protomodernistická maniera niektorých starých majstrov. Ak si Hložník medzi nimi vybral za svojich „patrónov“ Goyu a El Greca, v prípade Mudrocha to bol Rembrandt. V duchu jeho pastózných temnosvitových zobrazení na tmavom pozadí vytvoril mnoho svojich diel najmä zo 40. rokov 20. storočia. Využil pri tom i reverzný postup so svetlým pozadím, aký už v 17. storočí použil najprogressívnejší Rembrandtov žiak Carel Fabritius.

Mudrochov intelektualizmus spočíval v inklinácii k podnetom literárnej nadrealistickej avantgardy, z ktorej predstaviteľmi aktívne spolupracoval. V roku 1942 Ján Rak a Štefan Žáry o Mudrochových kyticiach vo väze píše:

„Kvety dýchajúce vlhkosťou bahnitých lúk a vyžarujúce šero baladických západov. Kvety zla, fialových nerestí a temných hviezd.“ Nie je kytica ako kytica.

Pre Mudrochove zátišia s kvetmi, naplnené znepokojujúcou kombináciou melanchólie, zmyselnosti a dekadencie i bez vzťahu k slovenskému nadrealizmu nájdeme adekvátne literárne filiácie – v Baudelairových Kvetoch zla.

Rovnako je to i so súdobými kyticami „temnej manieri“ Mudrochovho generačného súputníka **PETRA MATEJKU** (1913 – 1972), maliara príbuzného intelektuálneho zamerania.

Ako dosvedčujú dejiny (nielen) moderného umenia, vývin autorského štýlu najlepšie poznať na premenách prístupu k identickému motívu.

Tak je to i v prípade troch prezentovaných kytic vo váze od Petra Matejku.

Na konci 30. rokov 20. storočia Matejka vkladá svoje kytice do hlbokých tieňov, z ktorých sa zreteľne ozývajú syté farebné tóny, čím autor dosahuje mierene preludnú a ireálnu atmosféru. Vzniká opticky pomerne uzavretý celok, niektoré lupene sa však ohýbajú, narúšajúc tak statickosť a vnášajú do kompozície napätie. V 2. štvrtine 40. rokov 20. storočia sa objavuje nová kvalita, motív kytice sa stáva výtvarne i obsahovo rafinovanejším. Zintenzivňuje sa emocionálne pôsobenie koloritu použitím dravých tónov, hlávky kvetov na čiernom pozadí pôsobia ako izolované elementy, svojim tvarom evokujúc rotačný pohyb, takže pripomínajú farebné galaxie blúdiace nekonečným vesmírom. V 2. polovici 40. rokov 20. storočia prichádza na rad koncepcia kvetinovej kytice pevne zovretej do kompaktného útvaru, podmienená záujmom o kresbové kvality.

Vybočením z radu kytic typických pre Matejku je artistná **Kytička** z roku 1940, v ktorej autor dospieva k rozrušeniu pevného tvaru. Centrum pozornosti sa prenáša z kytickej na spôsob jej výtvarnej transformácie, zo zobrazovania na maľovanie, pretože témou obrazu je samotný maliarsky rukopis. V istom zmysle tu dochádza k disociácii (rozpojeniu) plochy a kresby, ktorú poznáme z diel Matisa a Dufyho. V Matejkovej tvorbe však ide len o intermezzo, ktoré treba chápať v zmysle experimentu, ďalej sa tomuto výtvarnému problému nevenoval.

V 2. polovici 40. rokov 20. storočia sa pod vplyvom Picassa prikláňa k plošnému vyjadreniu, tvary spútava neobyčajne výraznou obrysou líniou a s obľubou si začína vyberať komplementárne farby, najmä fialovú (modro-fialovú). Picassov osobitý štýl založený na výraznej obrysovej linke a žiarivej farebnosti objavujúci sa v roku 1934, v prvých povojnových rokoch výrazne ovplyvňoval celý západný výtvarný svet.

Po vojne sa v slovenskej maľbe objavuje záujem práve o výraznú a tmavú obrysovú čiaru, konštatuje sa vplyv Picassa a Rouaulta. Títo autori však boli veľmi odlišní pri narábaní s farbou – Picassovo používanie farby pre jej čisto výtvarné a dekoratívne hodnoty je značne vzdialené expresívno-symbolistickému chápaniu koloritu u Rouaulta. Ak zostaneme pri ťažiskových slovenských autoroch, picassovská maniera dominuje v diele Ladislava Gudernu a Petra Matejku, Rouaultov vplyv je čitateľný predovšetkým u Viliama Chmela a čiastočne u Vincenta a Ferdinanda Hložnikovcov.

U Matejku má kresbová osnova a najmä lineárna traktácia jednotlivých plôch až pavučinový charakter a dielu dodáva vnútorné napätie i tam, kde je námetom nedramatický motív. Najpregnantnejšie to v rámci diel z predmetnej zbierky demonštruje *Dedinčanka*  str. 60. Zatiaľ čo polfigúru charakterizuje modrosivý kolorit, napriek agresivite kresby navodzujúci melancholické rezonancie, *Žena v krajine* z rovnakého obdobia sa vyznačuje pestrou až kriklavou farebnosťou, čo je pre Matejkovo maľovanie naznačeného obdobia signifikantnou črtou. Práve dramatickou polaritou vystupňovaného emocionálneho pôsobenia kresby a farby sa v slovenskom umení etablojú modernistické kvality, potlačené predtým tragikou doby.

DEZIDER MILLY (1906 – 1971) patril k prvým umelcom z východného Slovenska, ktorí študovali v Prahe. Na výtvarnú scénu vstúpil v období, v ktorom slovenskí výtvarníci mali úzke väzby s literátmi, najmä nadrealistami. Zuzitkovali však aj podnety romantizmu, symbolizmu, lyrizovanej prózy a katolíckej moderny. Janko Král, Ján Botto, Ivan Krasko, František Švantner, Dominik Tatarka, Vladimír Reisel, Ján Červeň – títo a ďalší literáti mali ďalekosiahly vplyv na podobu slovenského výtvarného umenia. Janko Alexy vytvoril niekoľko kompozícií na motívy Bottovej Smrti Jánošíkovej (1846), napr. *Horí ohník, horí* (1921) alebo *Vatra* (1924, obe Slovenská národná galéria v Bratislave).

Chrám Janka Alexyho (1940 – 1945, Oravská galéria v Dolnom Kubíne), **Kostol** Ladislava Gudernu (1946, Slovenská národná galéria v Bratislave) alebo niektoré diela Viliama Chmela (*Katedrála v noci*, okolo roku 1949, Slovenská národná galéria v Bratislave) sú výtvarnou obdobou **Modrej katedrály** Jána Červeňa, autora čerpajúceho z podnetov nadrealizmu, lyrizovanej prózy i katolíckej moderny. Pravdepodobne i literáti našli inšpiráciu vo výtvarnom umení – Alexyho obrovské plátno *Sen hôr* z roku 1938 (Slovenská národná galéria v Bratislave) mohlo byť celkom dobre inšpiráciou pre Nevestu hôl

Františka Švantnera z roku 1946. Tieto literárne zaťažené diela sú svedectvom doby, ktorá nepriala formalistickým avantgardám a v ktorej samotní umelci pocítovali potrebu mimetickými prostriedkami vniesť určitý poriadok do chaosu sveta.

Figurálnymi dielami zo 40. rokov 20. storočia Milly reagoval najmä na podnety slovenskej nadrealistickej literatúry z okruhu skupiny Avantgarda 38. Motív ženy, ktorá sa ocitla v puste, hornatej a akoby zakliatej krajine sa v jeho diele objavuje v rokoch 1942 – 1949.

Pri hľadaní výtvarného jazyka našiel adekvátny slovník v diele Jana Zrzavého, v ktorom sumárne podané, geometrizované a akoby vysústružené hlavy halí tajomný šerosvit.

Obrázok **V ateliéri**  str. 67 z roku 1947 je ťaživou víziou maliarskeho ateliéru, v ktorom sa namiesto obligátnej modelky zjavuje znepokojujúci príznak s jablkom na spôsob antických Grácií či ako pripomienka Paridovho súdu. Žánrovosť tu nemá naratívny charakter, ide o čisto vizionárske zobrazenie. Je veľmi pravdepodobné, že týmto dielom Milly reaguje na aktuálnu novelu Dominika Tatarku *Panna zázračnica* vydanú v roku 1945. Takmer rovnakú kompozíciu nachádzame na o rok mladšej monotypii z Oravskej galérie v Dolnom Kubíne. Na oboch dielach vidno v pozadí na stojane obraz, ktorý odkazuje na Millyho „bludičky“, maliarom v popredí je teda samotný Milly. Väčšina obrazovej plochy je maliarsky traktovaná krátkymi ohnutými ťahmi štetca (pripomínajúcimi faktúru Majerníka a Želibského), čo v súčinnosti s dominantnou modrou farebnosťou evokuje prítomnosť vodného živlu a teda „ponor“ do vôd sna a neskutočna.

Malý pastel **Smútiaca**  str. 65 pochádza z neskorého obdobia Millyho tvorby. Autor sa tu v pôsobivej skratke vracia k svojmu niekdajšiemu motivickému repertoáru a melancholicko-elegickej poetike. Mladá žena si prikladá biely kus odevu k tvári, vyjadrujúc smútok nad padlými vo vojne. Priamo za ňou je kamenný balvan metaforizujúci ťaživé pocity, v pozadí sa dvíha kopec špecifických tvarov ako pripomienka autorovho rodiska Kyjova, severošarišskej obce obklopenej očarujúcimi kopcovitými skalnatými útvarmi (súčasť karpatského bradlového pásma). Ženskú postavu vo vertikálnej osi dopĺňa strom, azda symbolický strom života metaforizujúci nádej.

V polovici 60. rokov 20. storočia začal Milly maľovať meditatívne krajiny, často horizontálne pozdĺžne, založené na jasnej lineárnej osnove, radikálnej redukcii tvaru a sýtej a nezriedka antirealistickej farebnosti, verne odrážajúce umelcov pocitový svet. Nečudo, že ich maľovaniu zasvätil zvyšok života.

Mohlo by sa zdať, že sa priklonil k tvárnemu princípu „ideálnej“ krajiny, vhodnej na výtvarný experiment, v skutočnosti len v početných obmenách variuje tvary a línie krajiny, ktoré sa už v detstve nezmazateľne zapísali do jeho pamäti. Pracuje s geniom loci prírody okolia Kyjova, obdarenej neobyčajnou charizmou. Táto metafyzicky pôsobiaca krajina provokuje umelca k štylizovaným výtvarným zobrazeniam, častokrát pôsobiacim priam zenbudhisticky (***Meditácia***, 1969, Oravská galéria v Dolnom Kubíne, evokujúca tradičnú suchú japonskú záhradu).

Neustálym obmieňaním tohto základného princípu po čase zákonite dospel k manierizmu (podobne ako Július Nemčík so svojimi tušovými krajinami) a napokon – vo voľnej kresbe – ku gestickej abstrakcii (***Krajinka***, tuš, okolo roku 1970, Považská galéria umenia v Žiline a ***Rovina***, tempera, 1971, Oravská galéria v Dolnom Kubíne).

Veľkoformátová krajina ***Bralá pri Pustom Poli***  str. 68 vykazuje menšiu dávku tvarovej i farebnej štylizácie. Millyho príklon k realistickejšiemu zobrazeniu tu bol motivovaný zámerom zdôrazniť skutočnú fyzickú existenciu bizarného skalného útvaru opradeného povestami. Pitoreskné bralo v tvare ležiaceho človeka, známe ako Spiaci obor, Kamenná baba či Spiaci mních sa nachádza na pomedzí chotárov Pustého Poľa a Kyjova a v predkresťanských časoch bolo kultovým miestom, ako sa domnieva etnológ Rudolf Irša, špecializujúci sa na kultúrne aspekty krajiny v praveku. Tu sa opäť dostávame k Weinerovi-Kráľovi a jeho antropomorfným menhirom evokujúcim slovenské rozprávky a balady o zakliatych či priamo skamenených ľuďoch. Pareidolia, čiže subjektívna interpretácia vizuálnych podnetov (objektov alebo javov) na základe fantázie, mala svoje prominentné miesto nielen v pravekých spoločstvách, ale vedome ju využívali ako základ svojej tvorivej metódy niektorí surrealisti, ale i niektorí slovenskí fotografi (Tibor Honty a Martin Martinček v 60. rokoch 20. storočia). V Millyho podaní rozhorúčený letný podvečer pri západe slnka zintenzívňuje atmosféru tajomného miesta a opulentné obilné lány pred žatvou poukazujú na dávnoveský kult plodnosti.

Realistickejšie je poňatá tiež rozmerná ***Krajina s padlými***  str. 70. Milly zvolil výrazne horizontálne pozdĺžny formát, aby mohol zobraziť horské pásmo v celej jeho dĺžke a dodať tak krajine na monumentalite. Do prvého plánu situoval telá dvoch mŕtvych civilistov, ktoré si divák v prvej chvíli nevšimne, pretože takmer splyývajú s terénom. Stávajú sa súčasťou krajiny, symbolicky sa vracajú do jej lona. Majestátné hory v pozadí sú nehybnou a tichou

ozvenou ležiacich tiel. Ide o konkrétny prírodný výsek – masív s ústredným homoľovitým vrchom Veľká stráž je juhovýchodným výbežkom Spišsko-šarišského medzihoria pri obci Fintice. V diele zaznievajú elegické tóny vyvolané stále živými spomienkami. Ide o typ symbolistickej heroickej krajiny blízky Benkovej koncepcii osudového prepojenia človeka s krajinou. Tento Millyho obraz patrí k najvýraznejším dielam tohto typu v slovenskom výtvarnom umení.

Drobný olej *Ležiaca (V prírode)*  str. 66 zmenenými výtvarnými prostriedkami aktualizuje secesný symbolizmus, aký v slovenskom umení poznáme v podaní komárňanského maliara Karola Harmosa (Panna, okolo roku 1910, Slovenská národná galéria v Bratislave). Rodokmeň kvetinových víl siaha až do biedermeieru (najmä porcelánové figúrky a maľba na porceláne). Namiesto cudnej Harmosovej víly sediacej v okvetných lístkoch sme konfrontovaní so zmyselným ženským aktom ležiacim na podklade pripomínajúcom lupienok červenej ruže. Abstrahovaná, červeno-modrá obrazová skladba maľovaná skicovitými ťahmi znemožňuje konkretizovať charakter prostredia, avšak svojím vyznením navodzuje rozprávkovú atmosféru, v ktorej sa zjavujú éterické ženské bytosti, sylfy. Prispieva k tomu i technika maľby na skle presvetľujúca zobrazenie zvnútra. Z Millyho obdobných prác je našej kompozícii najviac podobná realistickejšia a kresbovo poňatá monotypia *Odpočinok* (1963, Oravská galéria v Dolnom Kubíne).

LADISLAV ČEMICKÝ (1909 – 2000) patrí k najvýznamnejším slovenským akvarelistom – krajinárom, jeho typickou predvojnovou produkciou však bola maľba figurálnych kompozícií v duchu angažovaného sociálneho žánru (napr. Jozef Bendík), odrážajúcemu beznádej chudobných v čase veľkej hospodárskej krízy 30. rokov 20. storočia. Vo farebne striedmom *Sediacom dievčatku*  str. 41 naaranžoval svoj model dosť krkolomne – ramená dievčatka vyložil na vysoké podrúčky, stoličku situoval pred roh stola, položil ju na štvorcový drevený podstavec a pod nohy vložil kruhovú misku. Nezvyčajný je aj pomerne vysoko položený zorný uhol, ktorý Čemický volil aj pri iných dielach tohto typu. Roh stola i miska zachytená len fragmentárne opticky posúvajú portrétované dievča až k zarazenému divákovi takmer na spôsob *ecce homo*. Komplikované, vyumelkované aranžmá, v ktorom model zaujíma nepohodlnú, takmer trpiteľskú pozíciu prezrádza snahu o hľadanie výrazu, o vyjadrenie duševných stavov a najmä širšej sociálnej skutočnosti.

Aj keď má model portrétné črty, pre autora bol predovšetkým reprezentantom istej spoločenskej vrstvy, takže je skôr symbolom než plnokrvným individuum.

Celkom inú atmosféru má *Krajina s riekou*  str. 40 namaľovaná po maliarovom študijnom pobyte v Paríži v rokoch 1935 – 1936. Odráža sa v nej čosi z Bonnard, jeho schopnosti ornaentalizovať a výtvarne transformovať každý centimeter obrazovej plochy. Bonnardovský postimpresionistický dekoratívny senzualizmus vidieť na tvarovej štylizácii krov na brehu rieky i v ornamentálnom premodelovaní ich plôch farebnými škvrnami.

GEJZA ANGYAL (1888 – 1956) patrí spolu s Edmundom Gwerkom a Jozefom Kollárom k najvýznamnejším predstaviteľom modernej maľby v oblasti stredo-slovenských banských miest. Bol predstaviteľom sociálneho, pracovného žánru, motívy nachádzal v baníckom prostredí. Jeho dielo charakterizuje výrazná obrysová kresba, syta studená farebnosť, expresívna skratka a určitá robustnosť vo výraze. S Angyalom bol výtvarne i motívicky spriaznený novožamočský rodák Gejza Kukán (1890 – 1936), vyznávač teplých zemitých farieb, špecialista na žánrovo poňaté polfigúry, takisto sa zaujímajúci o proletárske témy vrátane baníckeho subžánru.

Angyal nebol typom „žalobcu“ triednej spoločnosti, v jeho dielach necítiť sociálnu úzkosť, jeho pracujúci človek nie je nástrojom ideológie. K svojim baníkom pristupuje vecne, s pochopením a obdivom, podobne ako Skutecký na prelome storočí nazeral na svojich kováčov. Z výrazne rytmicky členenej kompozície *Baníci*  str. 35 z roku 1932 sála až akási slávnostná obradnosť – chlapi s nástrojmi kráčajú pokojne jeden za druhým ako postavy na antických vlysoch, ich situovanie vysoko nad krajinou má monumentalizujúci účinok. Zo skladobnej logiky postáv dokázal Angyal vyťažiť skvostný detail – pred údolie v pozadí, kde sa sústreďujú najsvetlejšie partie rannej oblohy, situoval visiaku banícku lampu.

JÚLIUS NEMČÍK (1909 – 1986) je predstaviteľom konzervatívneho krídla umeleckej Generácie 1909. Inklinoval ku krajinomaľbe, no osvedčil sa aj ako figuralista maľujúci žánrové scény v prírodnom a urbánnom prostredí, niekedy s výrazným symbolickým presahom potvrdzujúcim jeho spriaznenosť s generáčnymi druhmi, ktorí podľa historika umenia Karola Vaculíka boli „svedomím doby“. Do tohto okruhu prác spadá dielo *Utečenci*  str. 77 vytvorené ešte koncom 30. rokov 20. storočia, anticipujúc ťaživé, vojnou poznačené kompozície príznačné pre slovenské umenie 40. rokov 20. storočia, od Bazovského

inotajového **Nebezpečia** cez Mudrochove a Matejkove temné, zlovestné kytice, Chmelove metaforické mestá duchov až po Hložníkové kataklizmatické vízie. Niektoré Hložníkové diela tohto typu však vznikli v rovnakom období ako Nemčíkovi **Utečenci** – olej **Vyhnaní vojnou** (okolo roku 1939, Slovenská národná galéria v Bratislave) zahŕňa i motív bieleho koňa, ktorý sa ako prizrak vlečie tmavou krajinou. V oboch prípadoch ide o vycivenú mrcinu v dráždivo expresívnom podaní, Nemčík však skicuje menej prudko a i okolitú krajinu rieši o čosi krotkejšie, síce so silou dramatického symbolizmu, no bližšiu charakteru reality než extatickej sile vízie.

Idylická krajina **Na brehu riečky**  str. 29 z nasledujúceho roku dobre ilustruje Nemčíkov o poznanie konzervatívnejší výtvarný názor vychádzajúci ešte z podnetov moderného realizmu prvých desaťročí 20. storočia a jeho senzuálnych kvalít. Plenérová maľba zachytáva dve ženské figúry a hustý svieži porast lemujúci plytký vodný tok so zmyslom pre kompozičné kvality (polkruhová brána stromov situovaná do zlatého rezu) i tonálne bohatstvo modrozeleného koloritu.

Tak ako iná slovenská maliarka, Viera Žilinčanová, zostala i manželka Júliusa Nemčíka **EDITA SPANNEROVÁ** (1919 – 1990) verná svojmu sugestívnemu osobitému štýlu i počas búrlivých 60. rokov 20. storočia, kedy jej hladká, klasicizujúca maľba sa v kontexte tzv. druhých avantgárd mnohým javila ako čistý anachronizmus.

Centrom umeleckého záujmu Spannerovej je ľudská figúra (najčastejšie polpostava a busta), ktorú zámerne posúva do centra obrazovej kompozície. Vysoký stupeň lineárnej, tvarovej a farebnej štylizácie v súčinnosti s primitivizujúcou skratkou a ľahko čitateľnou symbolikou dáva vznik pseudoinsitnému výrazu. Jeho magické, často hypnotizujúce pôsobenie slúži ako účinný prostriedok meditácie nad základnými otázkami ľudského bytia a vyvoláva veľké množstvo emócií.

Spannerová od polovice 40. rokov 20. storočia rozvíjala osobitý maliarsky štýl, v ktorom zosyntetizovala viaceré podnety z dejín umenia (vrátane ľudového). Silným podnetom bola pre jej krehkú senzibilitu severská neskorogotická maľba, najmä jej raná fáza z polovice 15. storočia, ktorej diela niektorí historici nazývajú termínom „pocivé obrazy“. Ide o estetiku, pri ktorej sú tvary a línie i celková kompozícia silne zjednodušené a podrobené lyrickej štylizácii (u nás napr. Majster hlavného oltára v Matejovciach). Gotické inšpirácie sú zvlášť zjavné vo figúrach žien s dlhým krkom a zaklonenou hlavou, ktoré v rukách

držia nejaký predmet (napr. knihu či ružu) na spôsob atribútu svätca. Sakralizácia ľudskej postavy je presvedčivým dôkazom o hlboko humanistickom východisku maliarkinho umeleckého programu.

Formy gotických „primitívov“ s prekvapujúcou ľahkosťou a samozrejmosťou spojila s vysoko rafinovaným umením Leonarda da Vinci (a jeho českého „apoštola“ Jana Zrzavého), najmä prostredníctvom leonardovskej fyziognómie s povytiahnutými kútikmi úst a príznačne zošikmenými „mačacími“ očami pohlcovanými sýtim šerosvitom. Anonymitu a zovšeobecnenie ľudskej figúry Spannerová ešte posilňuje „zatretými“ očami, finesou užívanou Modiglianím a hojne preberanou modernými umelcami, napr. Marie Laurencinovou (1885 – 1956), maľujúcou snové, poetické výjavy zaľudnené mondénnymi ženskými figúrami s bledou pleťou a tmavými zreničkami (s jej tvorbou sa Spannerová mohla oboznámiť na študijnom pobyte v Paríži v roku 1948). Analógiu pre eleganciu formy, sumárne tvary a objemy postáv i uhrančivý motív čiernych zreničiek nachádzame taktiež v štruktúrovanej tvorbe Antonína Procházku (1882 – 1945), konkrétne v jeho poetických figurálnych dielach v duchu medzivojnového moderného klasicizmu. Poučenie na Procházku prepája Spannerovej hľadačské úsilie s umením českého civilizmu medzivojnového obdobia. Takýto charakter má i dielo *Materská škôlka*  str. 82. Účinok svojho jedinečného vycibreného štýlu maliarka od konca 60. rokov 20. storočia znásobila častým používaním suchého pastelu, ktorý sa pre ňu stal ideálnym médiom.

Dve rané maľby **VINCENTA HLOŽNÍKA** (1919 – 1997), predstaviteľa umeleckej Generácie 1919, sú subjektívnou transpozíciou manieri dvoch významných španielskych majstrov – El Greca a Goyu. Goyovsko-elgrecovské inšpirácie neboli v tom čase u nás výnimočné (spomeňme len Cypriána Majerníka). Umelci po nich siahali nielen kvôli ich jedinečným expresívnym výtvarným kvalitám, ale i z politických dôvodov, ako nepriame poukázanie na španielsku občiansku vojnu – predohru tej svetovej.

V prvej štvrtine 40. rokov 20. storočia Hložník často používa priam gestický rukopis, jeho oleje, tempery či gvaše vyzerajú akoby boli namaľované bičom. Taká je i kompozícia *Procesia*  str. 46, vyznačujúca sa expresionizmom fragmentárnych tvarov a delirantným, extatickým vizionárstvom. O generáciu starší prešovský maliar Jozef Bendík (1903 – 1989) namaľoval v roku 1933 obraz s rovnakým námetom, takisto ovplyvnený Goyom. Výsledné diela však majú celkom odlišné vyznenie. Ak Bendíka zaujal Goya kritickým postojom

k inštitucionalizovanému náboženstvu, Hložník vytvára víziu pochodujúcich duchov, akoby vypadnuvších z Remarquovho románu Tieni v raji. Úzkostnú atmosféru umocňuje prevahou sivomodrej farebnosti.

Komedianti  str. 47 patria do okruhu malieb, ktoré sám autor nazval *Storočie malomocných*. Ku koncu vojny Hložník zvýraznil elgrecovské prvky (napr. dôraz na podanie rúk – „advokátom“ El Grecových „hovoriacich rúk“ bol v modernom umení geograficky tak blízky Egon Schiele) a väzby na raného Picassa (motivika neduživých a introspektívnych harlekýnov). Bezútešná krajina, kde obloha a zem splývajú v jedno, metaforizuje vyhodenie ľudí z ich prirodzeného prostredia a života. Akrobatická hrazda v pozadí, prežiarená neprirodzeným svetlom evokuje šibenicu.

Július Nemčík: Na brehu riečky, 1940, olej na plátne, 68 x 98 cm



03

Autori a diela

Janko Alexy • Gejza Angyal • Konštantín Bauer
• Miloš Alexander Bazovský • Martin Benka •
Ladislav Čemický • Ľudovít Čordák • Jan Hála
• Vincent Hložník • Viliam Chmel • Bedrich Hoffstädter •
Anton Jasusch • Gejza Kieselbach • Aurel Kajlich
• Max Kurth • Gustáv Mallý • Peter Matejka •
Dezider Milly • Teodor Jozef Mousson • Ján Mudroch
• Július Nemčík • Zolo Palugyay • Bertalan Pór •
Ernest Rákosi • Armand Schönberger • Edita Spannerová
• Július Szabó • Ester Šimerová-Martinčeková •
Dominik Skutecký • Imro Weiner-Kráľ
• Teodor Zemplényi • Ján Želibský



**365 diel v zbierke
od 79 autorov**

**51 diel na výstave
od 28 autorov**



Janko Alexy

(1894, Liptovský Mikuláš – 1970, Bratislava)



Príbeh diela

Patril k zakladateľskej generácii slovenského moderného výtvarného umenia. V rokoch 1916 – 1917 študoval na Filozofickej fakulte univerzity v Budapešti. V rokoch 1917 – 1918 bol vojakom rakúsko-uhorskej armády na ruskom a talianskom fronte. Roky 1919 – 1925 strávil na Akadémii výtvarných umení v Prahe (prof. Vlasta Bukovac, Max Pirner, Max Švabinský). V období rokov 1929 – 1933 spolupracoval s Milošom Alexandrom Bazovským (v roku 1931 v Krakove a Drážďanoch) a Zoltánom Palugyayom. Od roku 1932 organizoval v Piešťanoch maliarsku kolóniu, ktorej kmeňoví členovia boli Jozef Kollár, Jozef Ilečko, Zolo Palugyay, Ladislav Čemický, Štefan Žambor, externí aj Miloš Alexander Bazovský, Martin Benka, Ján Želibský a Aurel Kajlich.

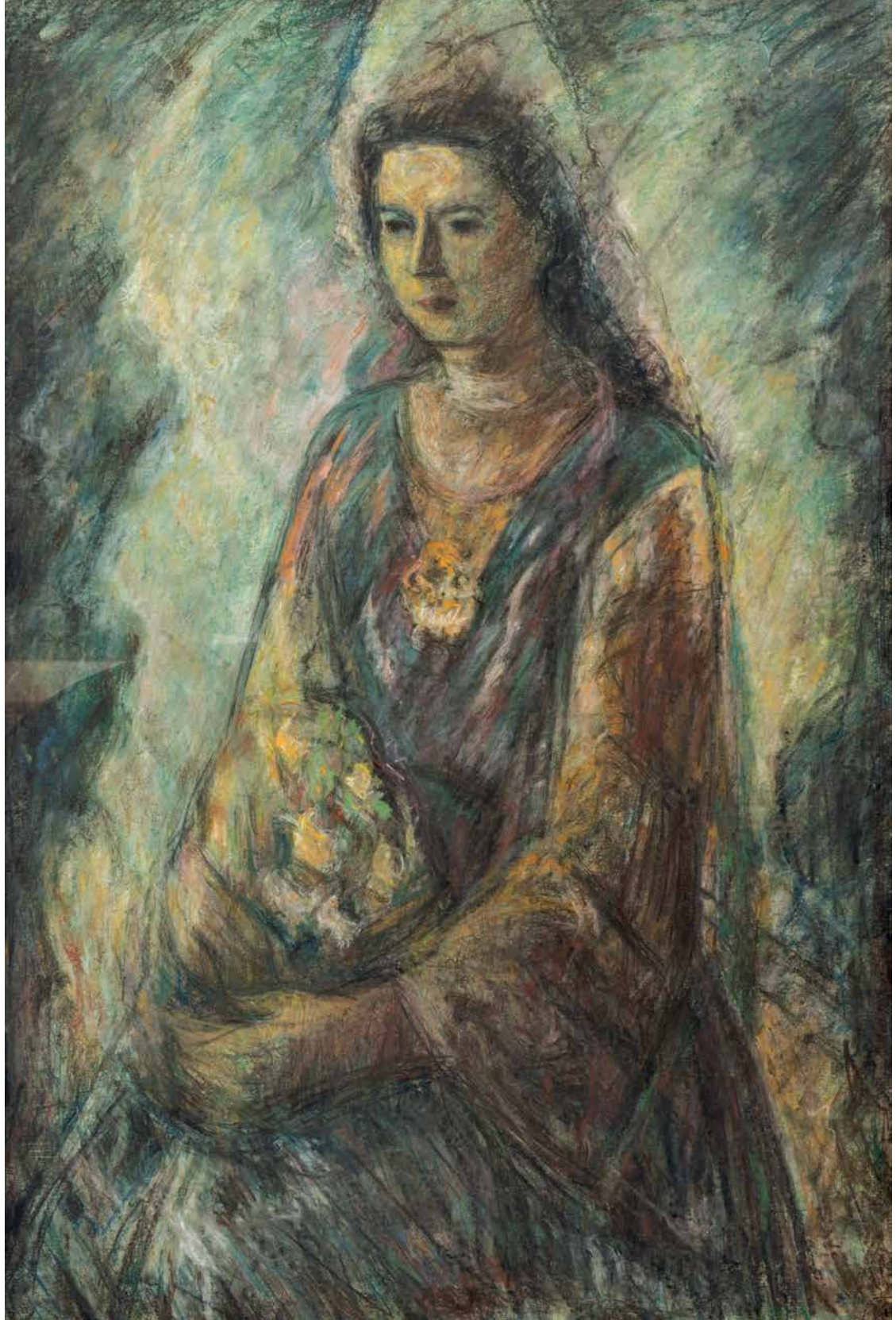


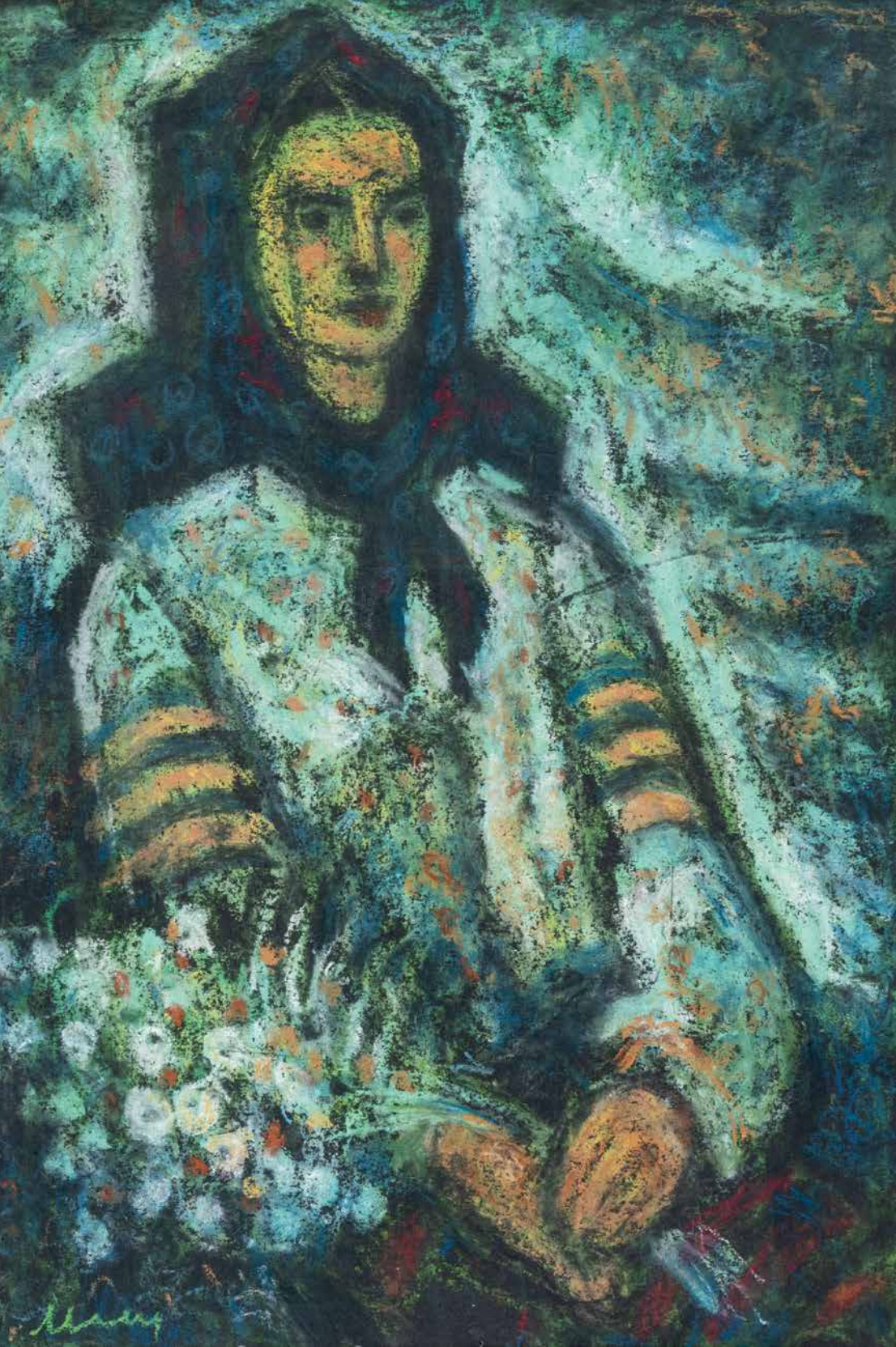
<

Janko Alexy: Dievča so sviečkou,
po roku 1950, pastel na papieri,
44 x 30 cm

>

Janko Alexy:
Nevesta, 40. roky 20. storočia,
pastel na kartóne, 95 x 64 cm





Janko Alexy: Žena s kyticou (Helpianka), okolo roku 1962, pastel na kartone, 57,5 x 41 cm

Gejza (Géza) Angyal

(1888, Kremnica – 1956, Kremnica)



Príbeh diela

V rokoch 1906 – 1911 študoval na Vysokej škole výtvarných umení v Budapešti (prof. Aladár Edvi Illés, Viktor Olgyay), v roku 1913 bol na polročnom študijnom pobyte v Mníchove na súkromnej škole Simona Hollósyho. Od roku 1919 pôsobil ako výtvarník v slobodnom povolani v Kremnici. Vynikol aj ako grafik – cykly veľkorozmerných leptov z práce garbiarov (1911) a baníkov (1920). V rokoch 1922 a 1928 absolvoval študijnú cestu do Talianska, v rokoch 1925 a 1931 žil krátko v Paríži. V roku 1926 sa stal čestným členom Société nationale des Beaux-arts v Paríži. Bol členom Maďarskej spoločnosti pre vedu, literatúru a umenie, Jednoty výtvarných umelcov Slovenska, bratislavského Kusnstvereinu a košickej Kazinczyho spoločnosti.

Gejza Angyal: Banici, 1932, olej na plátne, 74 x 92 cm



Konštantín Bauer

(1893, Slovenská Ľupča – 1928, Košice)

Konštantín Bauer bol jednou z kľúčových postáv tzv. Košickej moderny. Bauer bol maliarom autodidaktom, krátko študoval na súkromnej škole Elemíra Halásza-Hradila v Košiciach, kde navštevoval i večerné kurzy kreslenia u Eugena Króna. Do roku 1915 študoval strojnú inžinierstvo na Vysokej škole technickej v Budapešti. Pôsobil ako inžinier v Slovenskom Novom Meste, v rokoch 1916 – 1918 bol železničným inžinierom v Sedmohradsku, následne civilným zamestnancom na ministerstve vojny vo Viedni. Od roku 1919 bol zamestnaný ako technický vedúci mestskej elektrárne v Košiciach. V roku 1928 podľahol roky trvajúcej pľúcnej chorobe. Na povojnovú vlnu sociálneho umenia nadviazal vypätým expresionistickým maliarskym jazykom so záujmom o grotesknú formovú štylizáciu a studenú farebnosť. Motív bezútešnej mestskej periferie je uňho náprotivkom figurálnej malby reflektujúcej materiálnu i morálnu biedu.

Konštantín Bauer: Strechy domov, 1910, pastel na papieri, 36 x 53 cm



Miloš Alexander Bazovský

(1899, Turany – 1968, Trenčín)

Patril k zakladateľskej generácii slovenského moderného výtvarného umenia. V rokoch 1919 – 1924 študoval na Akadémii výtvarných umení v Prahe (prof. Josef Loukota, Vlaho Bukovac, Maxmilián Pirner, Jakub Obrovský, Max Švabinský). Navštevoval i súkromnú maliarsku školu profesora Deluga vo Viedni (1921). V roku 1930 absolvoval študijný pobyt v Paríži, kde študoval na súkromnej škole Grand Chaumière. V 30. rokoch 20. storočia spolupracoval s Jankom Alexym a Zolom Palugyayom. Jeho diela boli viackrát zaradené do slovenskej kolekcie na Bienále v Benátkach (1942, 1958, 1966). V období komunistickej diktatúry patril k umelcom, ktorí dali prednosť slobode tvorby. Medzivojnové obdobie bolo poznačené úsilím o monumentalizáciu, od polovice 30. rokov 20. storočia inklinoval k zvnútornenému, intímnemu prejavu, ktorý vyvrcholil v imaginatívne a metafyzicky podfarbenej tvorbe 50. rokov 20. storočia.

Miloš Alexander Bazovský: Svätá Helena, 1952, gvaš na kartóne, 34 x 45 cm



Martin Benka

(1888, Kostolište – 1971, Malacky)



Príbeh diela

Martin Benka bol zakladateľskou osobnosťou moderného slovenského výtvarného prejavu. V rokoch 1908 – 1909 navštevoval súkromnú maliarsku školu Ernesta Neumanna vo Viedni. V rokoch 1909 – 1913 študoval na súkromnej krajinárskej škole Aloisa Kalvodu v Prahe. Medzi rokmi 1910 – 1914 absolvoval s Kalvodovou školou viacero maliarskych ciest do okolia Křivoklátu a na Moravské Slovácko. V roku 1914 získal v Prahe svoj prvý ateliér, kde žil a pracoval do roku 1939. V roku 1920 nasledovala cesta na Oravu, Spiš a Liptov, prvýkrát vystavoval na Slovensku so Spolkom slovenských umelcov v Martine a Bratislave. V rokoch 1922 – 1923 podnikol študijnú cestu do Talianska a Juhoslávie. V roku 1926 sa ako prvý Slovák zúčastnil Bienále v Benátkach. V roku 1927 absolvoval cestu do Paríža a v roku 1930 do Nemecka, Holandska, Belgicka, Francúzska a Maroka. V roku 1934 sa zúčastnil Bienále v Benátkach. Vystavoval na Svetovej výstave v Paríži, kde bol vyznamenaný striebornou medailou. V roku 1939 sa usadil v Martine. Venoval sa aj tvorbe pre architektúru a verejný priestor, grafike, ilustrácii, užitej grafike, hudobnej kompozícii a husliarstvu.

Martin Benka: Slovácka izba, okolo roku 1915, olej na plátne, 37,5 x 50 cm



>
Martin Benka,
Žena v horách,
40. roky 20. storočia,
olej na plátne,
56 x 44 cm



Ladislav Čemický

(1909, Čemice – 2000, Stupava)



Príbeh diela

Predstaviteľ umeleckej Generácie 1909. V rokoch 1929 – 1934 študoval na Vysokej škole výtvarných umení v Budapešti (prof. István Csók, Oszkar Glatz, László Kandó). V roku 1934 absolvoval študijný pobyt vo Viedni a neskôr pobyt v maliarskej kolónii Janka Alexyho v Piešťanoch. V rokoch 1935 – 1936 absolvoval štipendijný pobyt v Paríži a 1937 trojmesačný študijný pobyt v Taliansku (Benátky, Florencia, Rím, Neapol). V roku 1938 opäť pobyt v Paríži, po návrate sa usadil v Bratislave, kde žil od roku 1947. Stal sa členom Skupiny výtvarných umelcov. V rokoch 1949 – 1976 pedagogicky pôsobil na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave.

Ladislav Čemický: Krajina s riekou, 1939, olej na plátne, 60 x 85 cm





Ladislav Čemický: Sediace dievčatko, 1936, olej na plátne, 112 x 90 cm

Ľudovít Čordák (Csordák)

(1864, Košice – 1937, Košice)



Príbeh diela

Pochádzal z poľsko-ukrajinskej rodiny krajčira. V rokoch 1874 – 1881 študoval na reálnom gymnáziu v Košiciach pod vedením Vojtecha Klimkoviča.

V roku 1883 začal študovať na Škole pre vzdelávanie profesorov kreslenia

v Budapešti. V rokoch 1883 – 1889 žil v Mníchove. V rokoch 1889 – 1895

študoval na Akadémii výtvarných umení v Prahe (prof. Július Mařák). Mařák

o štyri roky skôr (1892) ako Simon Hollósy v Mníchove udomácnil na svojej

škole plenérové maľovanie. Po absolvovaní pražských štúdií žil v Košiciach.

V období rokov 1892 – 1912 sa živil učením kreslenia vo východoslovenských

šľachtických rodinách. Oneskoreného uznania sa mu dostalo až v roku 1929,

kedy sa zúčastnil pražskej výstavy Mařák a jeho žiaci.

Ľudovít Čordák: Lesná cesta, okolo roku 1910, olej na preglejke, 70 x 90 cm





Ľudovít Čordák: Leto pod Tatrami, 1930 – 1935, olej na plátne, 60 x 70 cm

Jan Hála

(1890, Blatná – 1959, Važec)

V roku 1909 navštevoval súkromnú maliarsku školu Ferdinanda Engelmüllera v Prahe, v rokoch 1910 – 1915 študoval na Akadémii výtvarných umení v Prahe (prof. Vláha Bukovac, Max Pirner). Od roku 1923 žil ako výtvarník v slobodnom povolani v podtatranskej dedinke Važec. Okrem maliarstva sa venoval i literárnej tvorbe a ilustrácii, patrí k zakladateľom modernej slovenskej ilustračnej tvorby pre deti. Od roku 1925 bol členom Spolku slovenských umelcov, v roku 1928 Umeleckej besedy slovenskej, od roku 1948 Zväzu slovenských výtvarných umelcov. Galéria Petra Michala Bohúňa sprístupnila v jeho dome vo Važci pamätnú izbu a stálu inštaláciu jeho diel.

Jan Hála: Zbieranie zemiakov, 1944, olej na plátne, 43 x 66 cm





Jan Hála: Zvážanie dreva, 1943, olej na plátne, 47 x 57 cm

Vincent Hložník

(1919, Svederník – 1997, Bratislava)



Príbeh diela

Predstaviteľ umeleckej Generácie 1919, resp. Generácie 2. svetovej vojny. Patri k zakladateľom modernej slovenskej grafiky. Maliarstvo študoval v rokoch 1937 – 1942 na Umeleckopriemyselnej škole v Prahe u prof. Františka Kyselu a Jána Nováka. V roku 1945 sa stal zakladajúcim členom Skupiny výtvarných umelcov 29. augusta. V roku 1948 absolvoval študijný pobyt v Taliansku. V rokoch 1952 – 1972 pedagogicky pôsobil na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Považská galéria umenia v Žiline zriadila stálu expozíciu venovanú Vincentovi Hložníkovi.





Vincent Hložník: Komedianti, 1943 – 1945,
olej na preglejke, 48 x 69 cm



Vincent Hložník: Procesia,
1941 – 1943, tempera na papieri,
57 x 115 cm

Viliam Chmel

(1917, Temešvár – 1961, Bratislava)



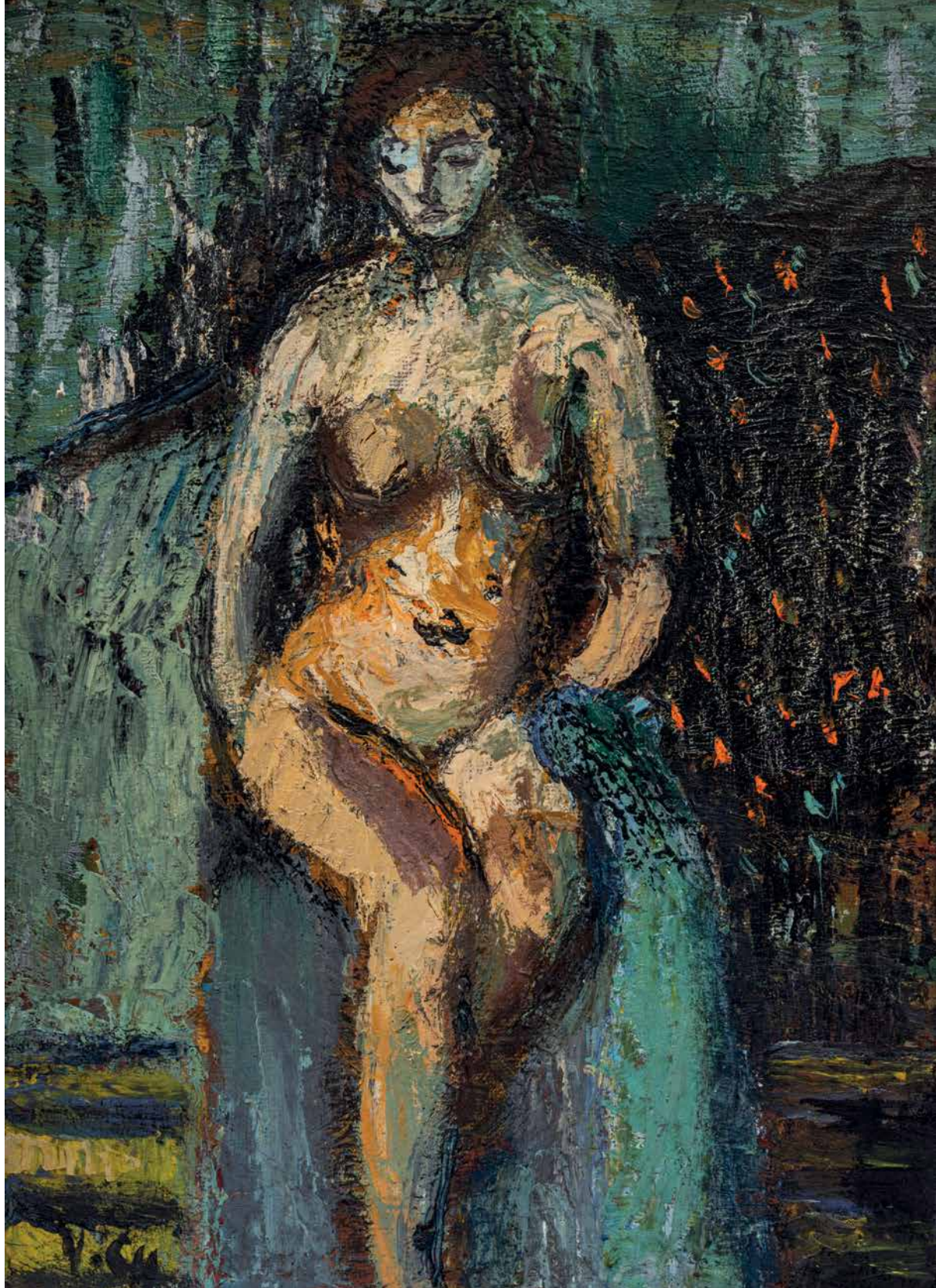
Príbeh diela

Predstaviteľ umeleckej Generácie 1919. Narodil sa v Rumunsku. V roku 1939 navštevoval večerné kurzy bratislavskej Školy umeleckých remesiel (prof. Ľudovít Fulla). V rokoch 1940 – 1941 študoval na Oddelení kreslenia a maľovania Slovenskej vysokej školy technickej v Bratislave (prof. Martin Benka, Ján Mudroch). V roku 1943 absolvoval študijný pobyt na Akadémii výtvarných umení vo Viedni. V roku 1945 bol zakladajúcim členom Skupiny výtvarných umelcov 29. augusta. Život ukončil dobrovoľnou smrťou.



<
Viliam Chmel: Noční chodci,
40. roky 20. storočia,
tempera na papieri,
25 x 27 cm

> Viliam Chmel: Modrý akt, 40. roky 20. storočia, olej na sololite, 50 x 36,5 cm



Bedrich Hoffstädter

(1910, Trenčín – 1954, Liptovský Mikuláš)

Predstaviteľ umeleckej Generácie 1909. V rokoch 1928 – 1930 študoval na Ukrajinskej akadémii v Prahe (prof. Jan Ivan Kulec), v rokoch 1931 – 1936 na Akadémii výtvarných umení v Prahe (prof. Willy Nowak). V roku 1932 podnikol študijnú cestu do Drážďan a v roku 1936 trojmesačný pobyt v Paríži. Od roku 1949 pôsobil na Pedagogickej fakulte v Bratislave, od roku 1951 pôsobil ako docent na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. V rokoch 1940 – 1945 bol členom Umeleckej besedy v Prahe a od roku 1948 predsedom Skupiny výtvarných umelcov 29. augusta. V rokoch 1951 – 1954 vyučoval krajinársku maľbu na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Jeho obrazy sú typické civilistickými témami, maľoval najmä športové výjavy, ale i scény z urbánneho prostredia.



Bedrich Hoffstädter:
Modelka v ateliéri, 1941,
olej na plátne, 54 x 43 cm

Anton Jasusch (Jaszusch)

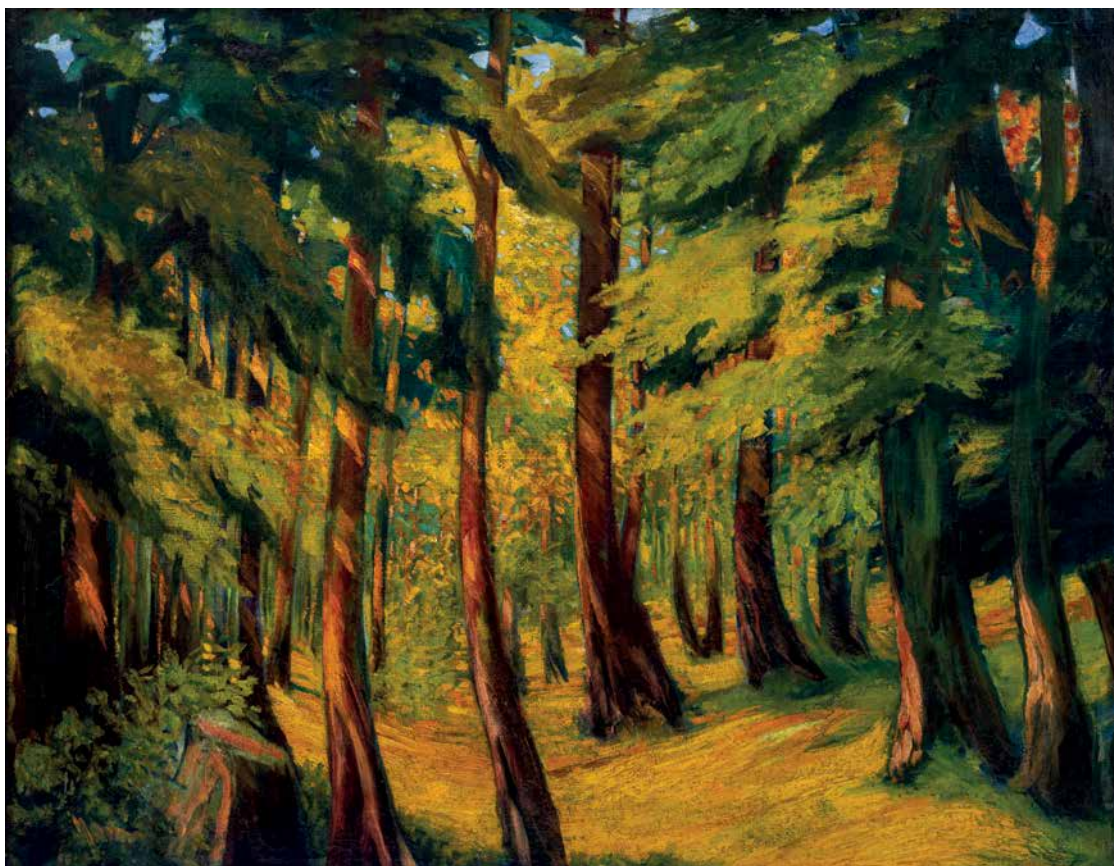
(1882, Košice – 1965, Košice)



Príbeh diela

Hlavný predstaviteľ Košickej moderny. Od roku 1904 študoval na Vysokej škole výtvarných umení v Budapešti (prof. Eduard Ballo), od roku 1906 na Akadémii výtvarných umení v Mníchove, od roku 1907 na Académie Julian v Paríži. V rokoch 1908 – 1914 žil v Košiciach. Obdobie rokov 1914 – 1916 prežil na fronte a v rokoch 1916 – 1920 v ruskom zajatí. Od roku 1920 trvalo žil v Košiciach. Roky 1921 – 1924 boli pre Jasuscha najvýznamnejším celoživotným tvorivým obdobím s hlbokým humanistickým posolstvom. Posledný rozmach jeho tvorby zaznamenávame v rokoch 1958 – 1962. Jasusch dosiahol významné kvality i v technike pastelu.

Anton Jasusch: Lesný interiér, 30. roky 20. storočia, olej na plátne, 107 x 135 cm







Anton Jasusch: Bakchanálie, 1906 – 1907, olej na plátne, 110 x 200 cm

Gejza (Géza) Kieselbach

(1893, Košice – 1965, Košice)



Príbeh diela

V rokoch 1911 – 1914 študoval na Akadémii výtvarných umení v Mníchove (prof. Heinrich von Zügel). V roku 1914 narukoval a v roku 1919 štúdiá ukončil. Vzdelanie si doplnil študijnými cestami do Talianska, Dánska, Švédska, Švajčiarska, USA a Maďarska. Pod vplyvom prof. Heinrich von Zügela, ktorý bol známy európsky animalista, sa venoval takmer výhradne maľovaniu zvierat. Bol členom výtvarného odboru Kazinczyho spoločnosti a Zväzu maďarských výtvarníkov.

Gejza Kieselbach: Chlapi s koňmi, 40. roky 20. storočia, olej na plátne, 60 x 80 cm



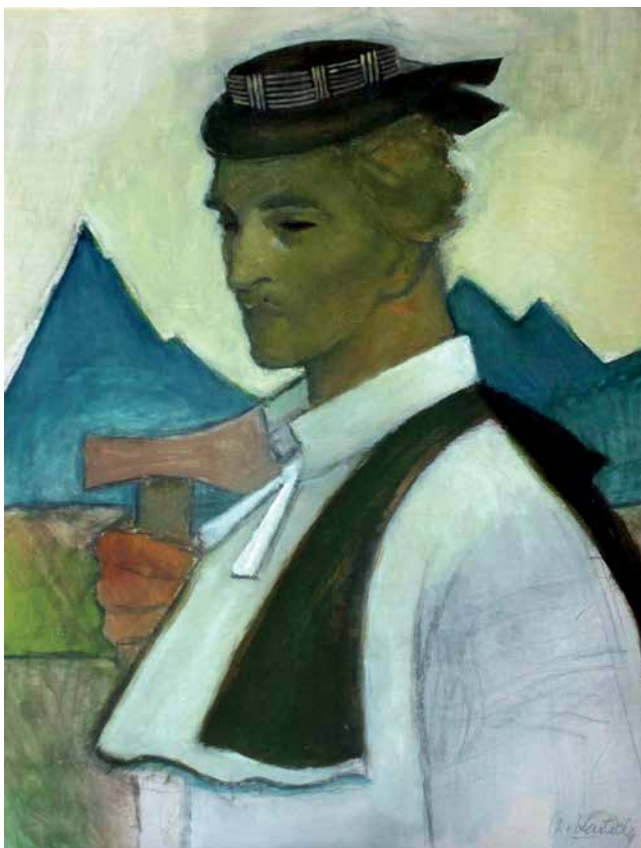
Aurel Kajlich

(1901, Turá Lúka – 1973, Piešťany)



Príbeh diela

V rokoch 1926 – 1929 študoval na Akadémii výtvarných umení v Prahe (prof. Max Švabinský), v rokoch 1932 – 1933 bol na študijnom pobyte na Škole dekoratívnych umení v Paríži. V rokoch 1936 – 1937 pôsobil ako návrhár Slovenskej grafie v Bratislave. Bol autorom slovenských bankoviek v období vojnovkej Slovenskej republiky (50 a 500 korún). V roku 1946 sa usadil v Piešťanoch.



Aurel Kajlich: Mládenec,
50. roky 20. storočia, tempera
na papieri, 34 x 26 cm

Max Kurth

(1869, Kayna – 1962, Prešov)



Príbeh diela

Po maturite v roku 1887 študoval na Umelecko-priemyselnej škole v Lipsku a na berlínskej výtvarnej akadémii u profesorov Huga Vogela, Kohnera a Antona von Wernera, kde získal v roku 1894 Menzelovu cenu a s ňou štipendium na študijný zájazd do Talianska. Na svojich cestách sa dostal na východné Slovensko a do okolia Prešova. Za folklórne štúdie, ktoré tu namaľoval, mu udelili v roku 1895 po druhý raz Menzelovu cenu. Prostredníctvom manželky sa zoznámil s rodinou Pavla Szinyei-Merse v Jarovniciach pri Sabinove a jeho zásluhou dostal veľké objednávky na portréty. V roku 1901 sa natrvalo usadil v Prešove, kde mu mesto zriadilo ateliér s doživotným užívateľským právom. Prešovské okolie ho inšpirovalo k spracovávaniu krajinárskej tematiky. Opieral sa aj o štúdium šarišských a spišských dedinských typov. Tematicky čerpal tiež z pracovného prostredia a ľudových zhromaždení. Po 1. svetovej vojne sa jeho tvorba sústredila popri portrétnych objednávkach na náboženskú maľbu. Podstatnú časť jeho umeleckého odkazu spravuje Krajská galéria v Prešove.





Max Kurth: Rodinný portrét, 1899, olej na plátne, 48 x 74 cm

<

Max Kurth: Rozkvitnuté pivoňky,
1937, olej na plátne, 54 x 66 cm

Gustáv Mallý

(1879, Viedeň – 1952, Bratislava)



Príbeh diela

Patril k zakladateľským osobnostiam moderného slovenského maliarstva. V rokoch 1894 – 1896 študoval na súkromnej škole maliara Záhorského v Prahe, v rokoch 1896 – 1898 na Umelecko-priemyselnej škole v Prahe (prof. Emanuel Krescenc Liška), v rokoch 1898 – 1900 na Kráľovskej akadémii výtvarných umení v Drážďanoch (prof. Ernst Hermann Walter, Carl Ludwig Noah Bantzer, Friedrich Leon Pohle). Absolvoval pobyt v USA (Pittsburg, New York). Po návrate sa spolu s Jaroslavom Augustom, Emilom Pacovským a Tomášom Andraškovičom organizačne podieľal na založení Grupy uhorsko-slovenských maliarov (1903). Bol zakladajúcim členom Spolku slovenských umelcov a Umeleckej besedy slovenskej. V roku 1911 sa usadil v Bratislave, kde viac ako tri desaťročia pôsobil ako výtvarný pedagóg. V rokoch 1911 – 1915 a 1918 – 1932 viedol súkromnú maliarsku školu, kde začínali maľovať mnohí poprední výtvarníci. V najlepšom období Mallého maliarstva v rokoch 1932 – 1937 cítiť vzdialený ohlas na maliarstvo Paula Cézanna, ale najmä bližší a silnejší príklad českého Václava Špálu.

Gustáv Mallý: Tri kravy, 1905 – 1910, olej na plátne, 56 x 87 cm





Gustáv Mallý: Gajdoš z Heľpy, 1934, olej na plátne, 60 x 48 cm

Peter Matejka

(1913, Nové Mesto nad Váhom – 1972, Bratislava)



Príbeh diela

Predstaviteľ umeleckej Generácie 1909. V rokoch 1934 – 1935 študoval na Ukrajinskej akadémii výtvarných umení v Prahe a v rokoch 1935 – 1939 na Akadémii výtvarných umení v Prahe (prof. Willy Nowak). Po štúdiách žil v rodisku, odkiaľ sa v roku 1945 presťahoval do Bratislavy. V rokoch 1950 – 1972 pedagogicky pôsobil na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave, kde sa stal vedúcim Oddelenia monumentálnej maľby. V roku 1940 bol na študijnom pobyte vo Viedni. Po roku 1945 bol členom komisie pre reorganizáciu výtvarného života, zároveň bol jedným z iniciátorov založenia Slovenskej národnej galérie, Vysokej školy výtvarných umení a ďalších výtvarníckych inštitúcií. V rokoch 1946 – 1948 bol členom Umeleckej a vedeckej rady. Počas 2. svetovej vojny bol členom Spolku slovenských výtvarných umelcov, v roku 1945 zakladajúcim členom Skupiny 29. augusta a v roku 1946 vstúpil do pražskej Umeleckej besedy. V roku 1946 podnikol študijnú cestu do Paríža pri príležitosti výstavy mladého československého umenia.



<

Peter Matejka: Dedinčanka,
1948, olej na lepenke,
43 x 32 cm

>

Peter Matejka: Cesta,
1934 – 1936, olej na plátne,
67 x 47 cm





- < Peter Matejka: Kvetinové zátišie, 1940 – 1943, olej na kartóne, 50 x 70 cm
- > Peter Matejka: Kytica s divými makmi, 1938 – 1939, olej na plátne, 68 x 53 cm

- > Peter Matejka: Kvetinové zátišie, 1956, olej na kartóne, 53 x 46 cm

R. Matijevic



Dezider Milly

(1906, Kyjov – 1971, Bratislava)



Príbeh diela

Predstaviteľ umeleckej Generácie 1909. V rokoch 1926 – 1933 študoval na Umelecko-priemyslovej škole v Prahe (prof. Josef Schusser, Arnošt Hofbauer). V rokoch 1933 – 1943 pôsobil ako učiteľ v Orlove a v rokoch 1943 – 1946 v Prešove. Od roku 1946 žil v Bratislave, v rokoch 1946 – 1949 bol pedagógom na Oddelení kreslenia a maľovania Slovenskej vysokej školy technickej v Bratislave a na Pedagogickej fakulte Univerzity Komenského. V rokoch 1949 – 1971 pôsobil ako docent na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave a od roku 1954 ako vedúci Oddelenia krajinomalby.

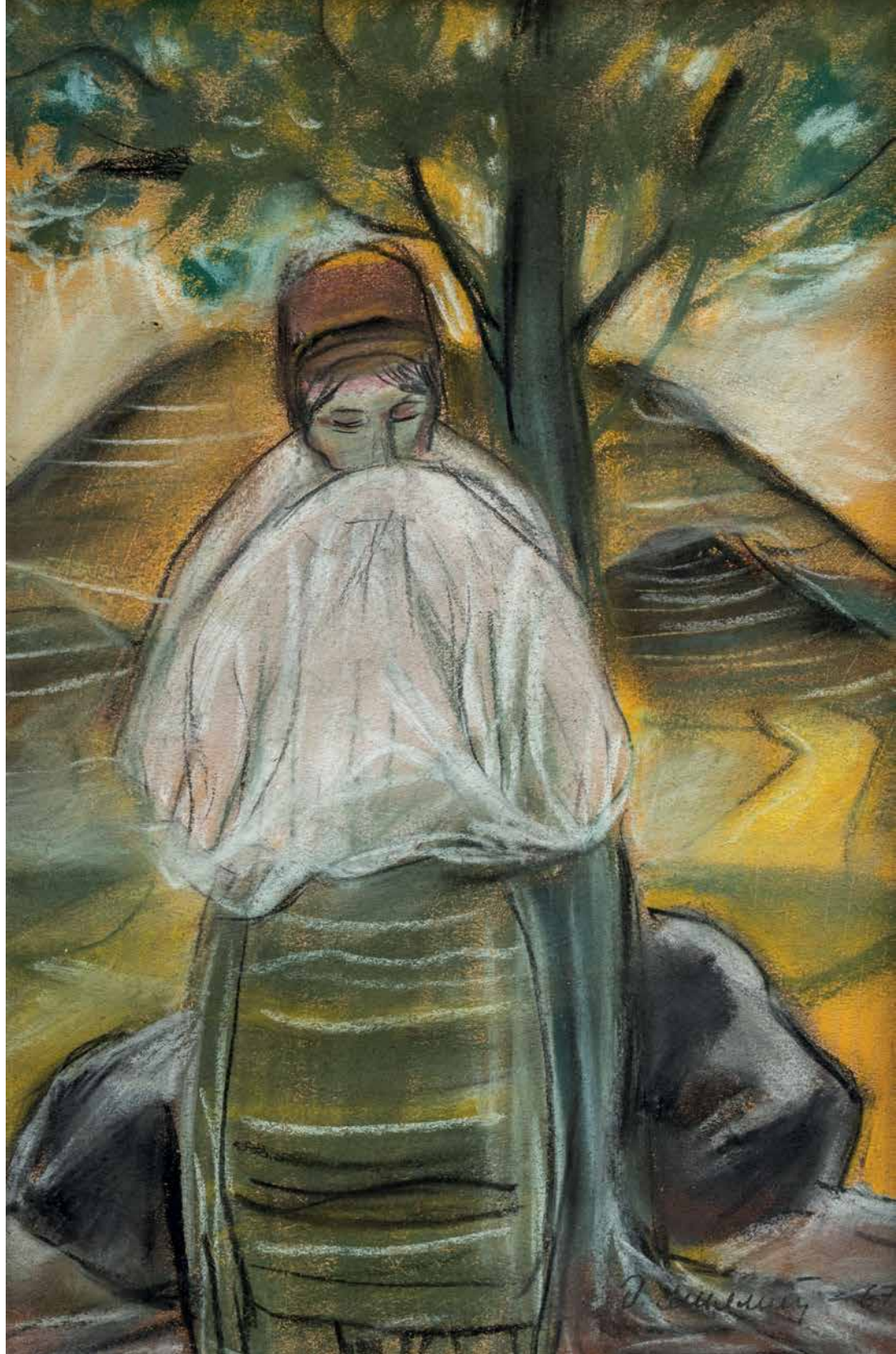


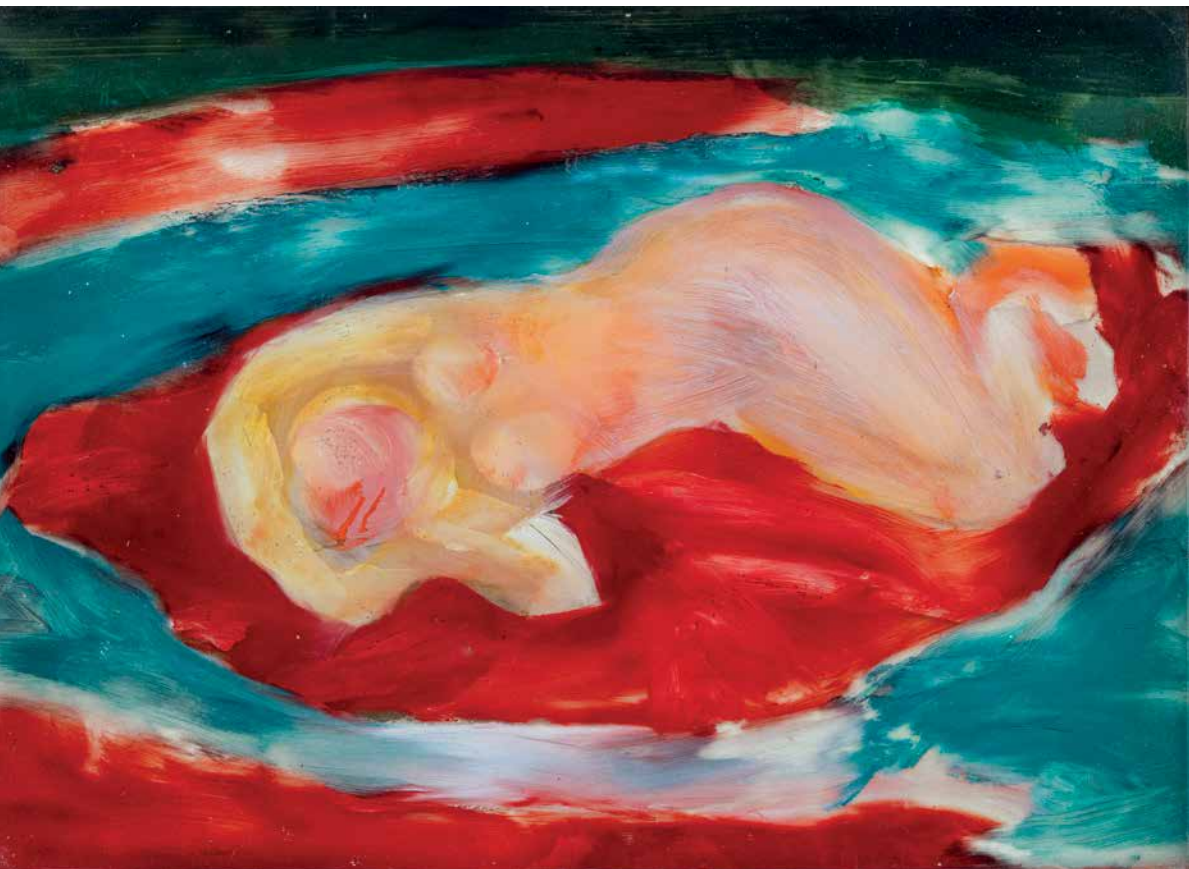
<

Dezider Milly: Kytica,
1956, olej na plátne,
50 x 41 cm

>

Dezider Milly: Smútiaca,
1967, pastel na papieri,
28 x 19 cm



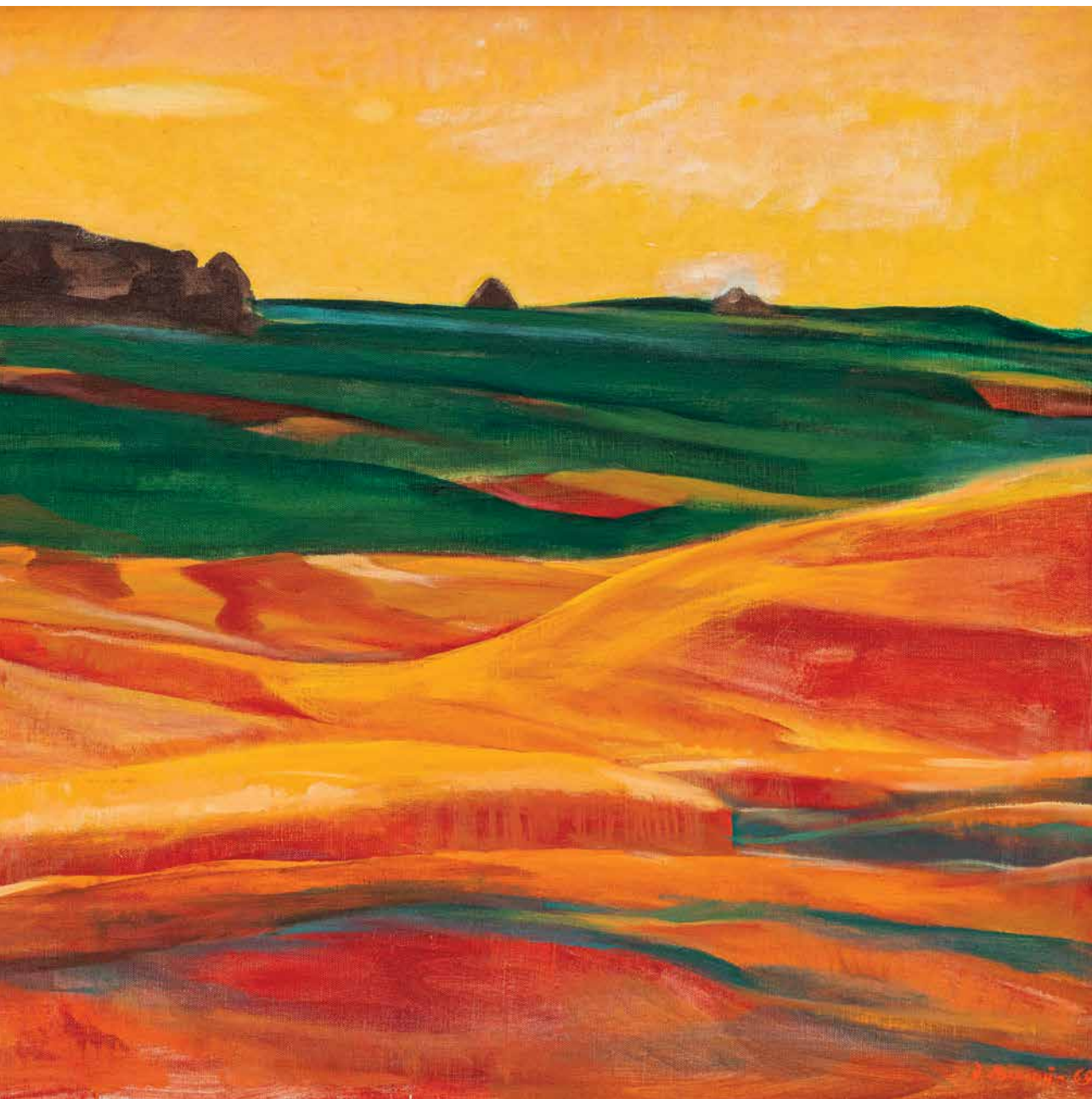


Dezider Milly: Ležiaca (V prírode), okolo roku 1965, olej na skle, 18 x 25 cm

Dezider Milly: V ateliéri, 1947, tempera na papieri, 93 x 87 cm







Dezider Milly: Bralá pri Pustom Poli, 1969, olej na plátne, 75 x 150 cm





Dezider Milly: Krajina s padlými, 1964, olej na plátne, 100 x 172 cm

Teodor (Tivadar) Jozef Mousson

(1887, Högyész – 1946, Trenčín)



Príbeh diela

33 rokov svojho života spojil s Michalovcami. Získal prívlastok „maliar zemplínskeho slnka a ľudu“. V rokoch 1905 – 1909 študoval na Vysokej škole výtvarných umení v Budapešti (prof. Eduard Ballo). V roku 1911 absolvoval krátky pobyt v umeleckej kolónii v Nagyabányi. Od roku 1911 žil trvalo v Michalovciach. Do roku 1919 pôsobil ako učiteľ a v rokoch 1919 – 1930 ako výtvarník v slobodnom povolani. V roku 1931 sa presťahoval do vily na Hrádku neďaleko Michaloviec, ktorú mu zdarma prenajal obdivovateľ jeho tvorby gróf Sztáray. Bol členom Kunstvereinu a Jednoty výtvarných umelcov Slovenska.

Teodor Jozef Mousson: V tieni, 1915 – 1920, olej na kartóne, 27 x 33 cm





Teodor Jozef Mousson: Na poli, 1915, olej na kartóne, 27 x 33 cm



Teodor Jozef Mousson: Zablatené čižmy, 1917, olej na kartóne, 34 x 47 cm



Teodor Jozef Mousson: Odpust, 30. roky 20. storočia, olej na plátne, 40 x 50 cm

Ján Mudroch

(1909, Senica – 1968, Bratislava)



Príbeh diela

Predstaviteľ umeleckej Generácie 1909. Od roku 1926 študoval na súkromnej škole Gustáva Mallého v Bratislave. V rokoch 1930 – 1931 na Umelecko-priemyselnej škole (prof. Arnošt Hofbauer), v rokoch 1931 – 1937 na Akadémii výtvarných umení v Prahe (prof. Jakub Obrovský, Willy Nowak). V rokoch 1938 – 1939 pôsobil ako učiteľ na Škole umeleckých remesiel v Bratislave, v rokoch 1939 – 1941 vyučoval na Oddelení kreslenia a maľovania Slovenskej vysokej školy technickej v Bratislave. Spolupracoval pri vydávaní nadrealistických zborníkov. Po roku 1945 bol spoluzakladateľom Skupiny výtvarných umelcov 29. augusta a predsedom prípravného výboru Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave (v roku 1948 jej prvý rektor, v rokoch 1949 – 1968 vedúci odboru figurálneho maliarstva).



Ján Mudroch: Kvetinové zátišie,
1950, olej na lepenke, 69 x 55 cm

Július Nemčík

(1909, Lipníky – 1986, Bratislava)



Príbeh diela

Predstaviteľ umeleckej Generácie 1909. Prvé poučenie dostal od Ernesta Rákošiho a Mikuláša Jordána v Prešove. V štúdiách pokračoval na Akadémii výtvarného umenia v Prahe u prof. Josefa Loukotu v rokoch 1936 – 1942. V rokoch 1942 – 1945 žil striedavo v Prešove a v Prahe. V roku 1945 sa usadil v Košiciach. Bol jedným z iniciátorov založenia spolku Svojina. V roku 1948 študoval umenie v Paríži. V roku 1954 sa natrvalo presťahoval do Bratislavy. Napriek tomu, že štúdium absolvoval prevažne vo figurálnom zameraní, nachádzame u neho tiahnutie ku krajinomalbe.

Július Nemčík: Utečenci, 1939, olej na kartóne, kombinovaná technika, 50 x 66 cm



Zolo Palugyay

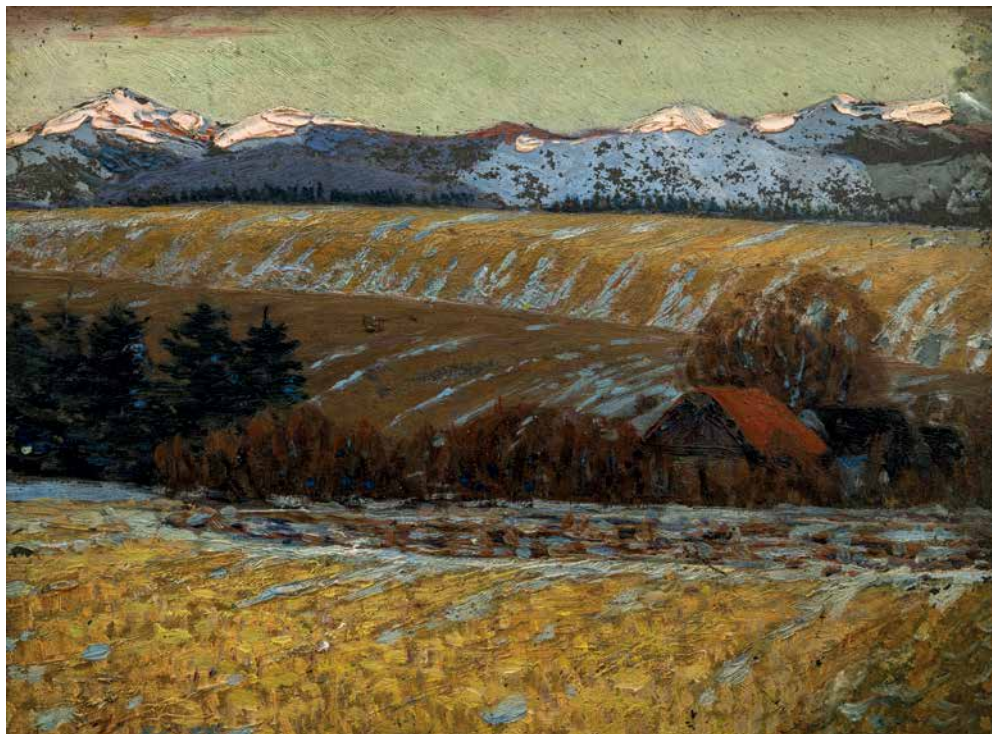
(1898, Bodice – 1935, Mýto pod Ďumbierom)



Príbeh diela

Patril k zakladateľským osobnostiam moderného slovenského maliarstva. Prvé poučenia získal od rodinného priateľa Petra Júliusa Kerna. V roku 1916 narukoval. V rokoch 1919 – 1922 študoval na Akadémii výtvarných umení v Budapešti u prof. Eduarda Balla. V roku 1919 vystavoval ako hosť na prvej povojnovej výstave budúceho Spolku slovenských umelcov v Liptovskom Mikuláši. V rokoch 1920 – 1921 študoval na Akadémii výtvarných umení v Krakove (prof. Władysław Jarocki). Od roku 1921 študoval striedavo v Nemecku (Berlín, Hamburg) a v Budapešti, navštívil maliarsku kolóniu v Gödöllő. V rokoch 1924 – 1926 študoval na súkromnej škole Heinricha Hofmanna v Mníchove. V roku 1930 s Milošom Alexandrom Bazovským absolvoval študijnú cestu do Francúzska, Nemecka a Švajčiarska. V rokoch 1930 – 1935 intenzívne spolupracoval a spoločne vystavoval s Milošom Alexandrom Bazovským a Jankom Alexym. Aktivne sa podieľal na začiatkoch činnosti Alexyho maliarskej kolónie v Piešťanoch.

Zolo Palugyay: Ráno na poliach, 1920 – 1925, olej na preglejke, 27 x 35 cm

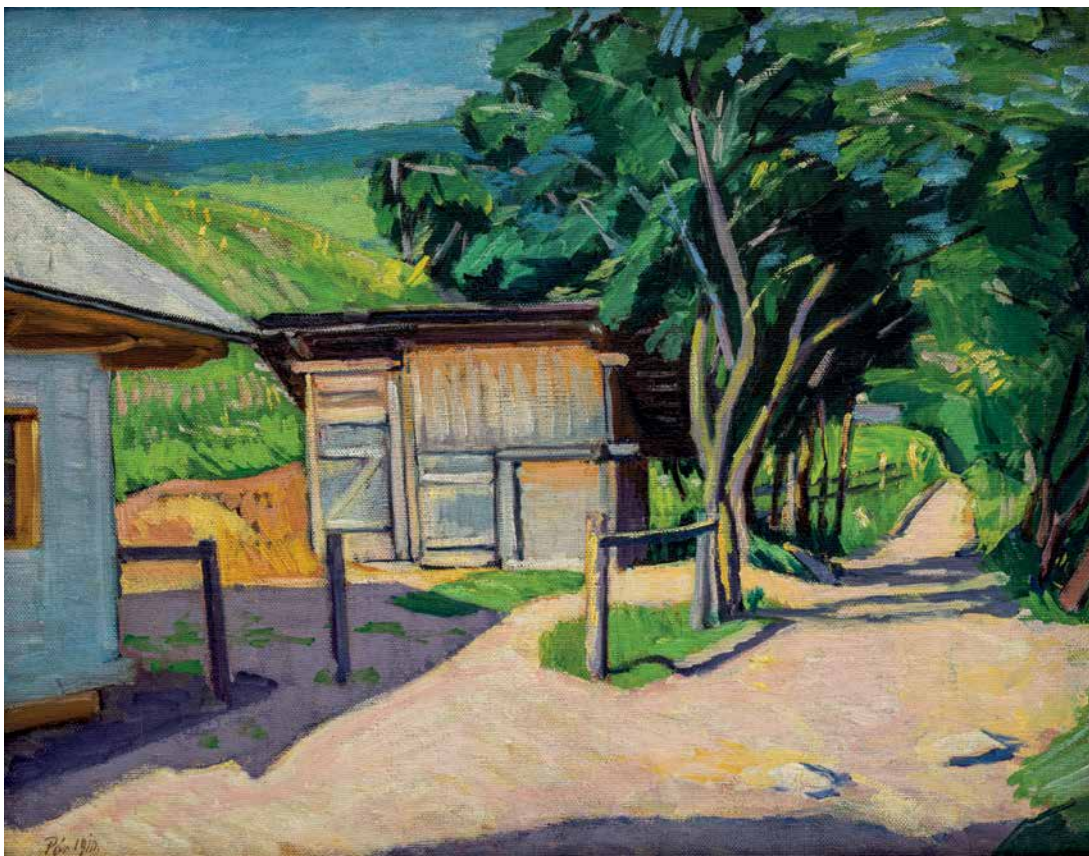


Bertalan Pór

(1880, Babiná – 1964, Budapešť)

Bertalan Pór sa narodil do židovskej rodiny. V roku 1898 navštevoval Umelecko-priemyselnú školu v Budapešti. V roku 1899 sa školil v Mníchove a v rokoch 1901 – 1903 v Paríži na tamojších akadémiách. Bol členom a zakladateľom maďarskej avantgardnej skupiny Osem (A Nyolcak) – ôsmich maliarov, ktorí si vytvorili vlastný štýl vychádzajúci z francúzskej moderny a spoločne vystavovali svoje diela. Po 1. svetovej vojne emigroval na Slovensko. V roku 1936 zostal rok a pol v Sovietskom zväze. V roku 1938 emigroval do Paríža. Počas nemeckej okupácie bol zatknutý a neskôr oslobodený odbojom. V roku 1948 sa usadil v Maďarsku a v rokoch 1948 – 1960 bol profesorom na Akadémii výtvarných umení v Budapešti.

Bertalan Pór: Cesta, 1910, olej na plátne, 59 x 65 cm



Ernest Rákosi (Rákoši)

(1881, Spišská Nová Ves – 1973, Prešov)

Pôvodným menom Mazurák. Od roku 1892 žil v Prešove. V rokoch 1899 – 1902 študoval na Umelecko-priemyselnej škole v Budapešti (prof. Papp, Kopern), v rokoch 1902 – 1904 na Akadémii výtvarných umení vo Viedni (prof. Schäffer), v rokoch 1905 – 1909 na Akadémii výtvarných umení v Mníchove (prof. Seitz, von Maar). Počas 1. svetovej vojny bol v ruskom zajatí na Kaukaze. V rokoch 1922 – 1924 podnikal študijné cesty do Nemecka, Rumunska, Maďarska a Poľska. Hoci maľoval aj figúry, je známy predovšetkým ako krajinár námetovo čerpajúci z malebného poriečia Torysy a Sekčova. Tento majster menších formátov zostal po celú tvorivú aktivitu verný výtvarným východiskám tkvécim v uvoľnenej plenérovej maľbe začiatku 20. storočia, ktorú obohatil o expresívny prízvuk s dôrazom na skicovitú podanie a maliarske gesto.

Ernest Rákoši: Stretnutie, 1932, olej na lepenke, 60 x 80 cm



Armand (Armin) Schönberger

(1885, Hlohovec – 1974, Budapešť)



Príbeh diela

Pochádzal z chudobnej židovskej rodiny, ktorá sa v roku 1896 presťahovala do Budapešti. V roku 1904 začal študovať v Mníchove na súkromnej škole slovinského maliara Antona Ažbeho, po jeho smrti študoval na oficiálnej mníchovskej Akadémii pod vedením Ludwiga von Hertericha a Petra Halma. Po Mníchove bol opakovane v Nagybáni. V rokoch 1909 – 1910 študoval v Paríži. Po návrate nasledovali opäť pobyty v Nagybányi. V roku 1916 sa pripojil k okruhu Lajosa Kassáka. Od roku 1917 bol členom maliarskeho spolku HETEK (Siedmi), odvtedy začal vo svojej tvorbe uplatňovať zásady kubizmu, futurizmu a expresionizmu. V medzivojnovom období mal opakovane úspešné výstavy v Bratislave.



Armand Schönberger:
Veduta, okolo roku 1930,
olej na plátne, 106 x 68 cm

Edita Spannerová

(1919, Prešov – 1990, Bratislava)



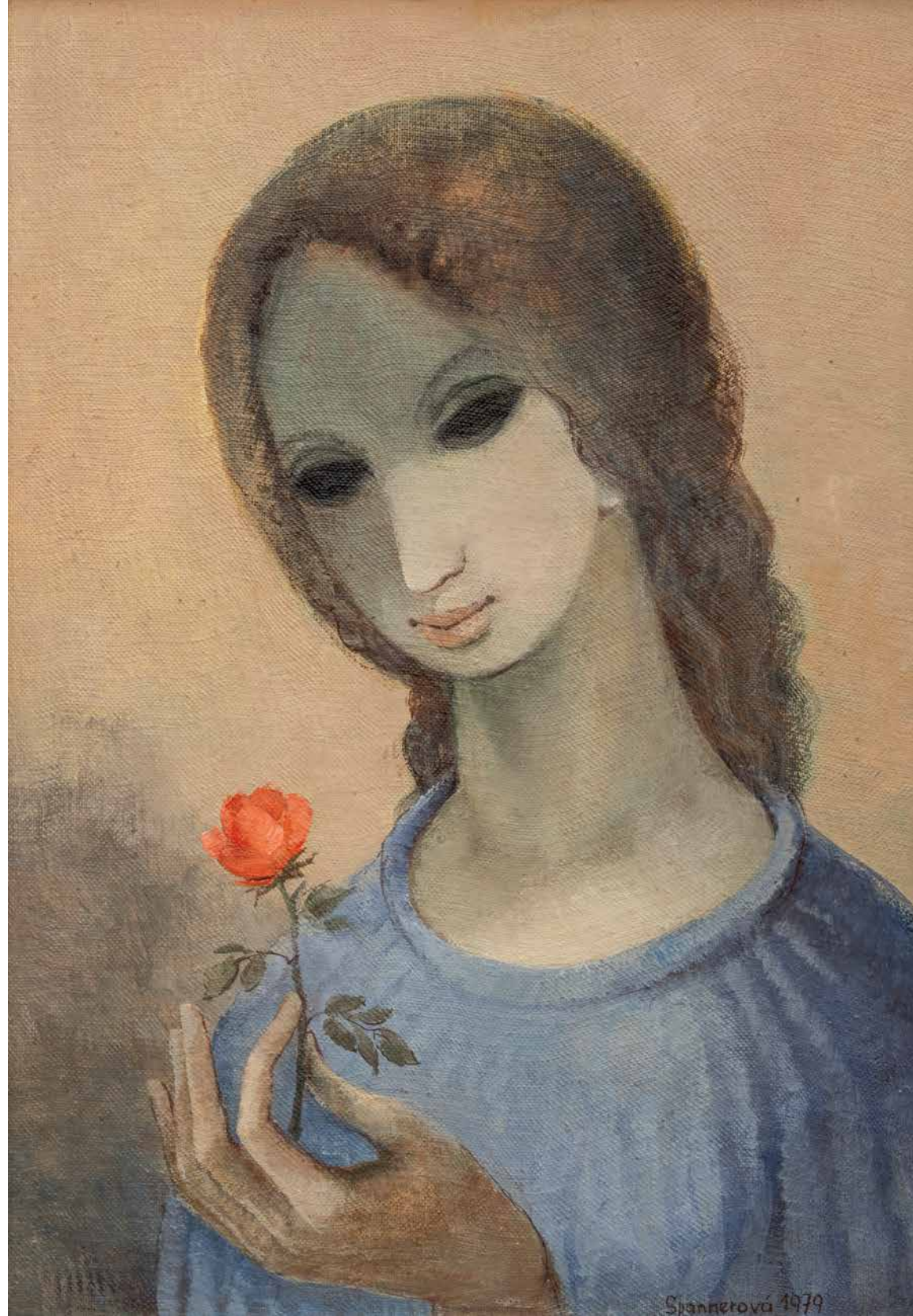
Príbeh diela

Predstaviiteľka umeleckej Generácie 1919. V rokoch 1934 – 1939 študovala na Umelecko-priemyselnej škole v Budapešti a na tamjšej súkromnej škole Károlyho Koffána. V roku 1946 sa vydala za kolegu Júliusa Nemčíka. Ústrednou témou jej obrazov je ženská postava, ktorú interpretuje v lyricko-poetickom zmysle. Ako výrazový prostriedok často využívala maľbu pastelom. V roku 1979 dostala titul Zaslúžilá umelkyňa.

Edita Spannerová: Materská škôlka, 1962, olej na plátne, 60 x 90 cm



Edita Spannerová: Dievča s ružou, okolo roku 1970, olej na preglejke, 50 x 36 cm



Július (Gyula) Szabó

(1907, Budapešť – 1972, Praha)



Príbeh diela

Predstaviteľ umeleckej Generácie 1909. Základy maliarstva získal u Františka Gyurkovitsa v Lučenci. V rokoch 1932 – 1933 absolvoval súkromné kurzy pozlacovania, návrhárstva plagátov a pismomaliarstva v Martine a v Prahe. V rokoch 1937 – 1938 študoval v Paríži na Académie Julien. V rokoch 1936 – 1938 podnikol študijné cesty do Rakúska, Švajčiarska, Švédska a Francúzska. V rokoch 1939 – 1942 bol výtvarníkom v slobodnom povolani v Lučenci a v rokoch 1942 – 1944 návrhárom v továrni na výrobu hračiek v Šahách. Člen Maďarskej vedeckej, literárnej a umeleckej spoločnosti, Umeleckej besedy slovenskej a Zväzu slovenských výtvarných umelcov.

Július Szabó: Lesná krajina s nosičmi dreva, 1940 – 1945, olej na preglejke, 58 x 80 cm





Július Szabó: Kone pri rieke (Veterný deň), 1942 – 1947, olej na plátne, 48 x 58 cm

Ester Šimerová-Martinčeková

(1909, Bratislava – 2005, Liptovský Mikuláš)



Príbeh diela

Predstavitelka umeleckej Generácie 1909, nazývaná prvou dámou slovenského maliarstva. Už v posledných rokoch gymnaziálneho štúdia súkromne navštevovala maliarsku školu Gustáva Mallého. Po maturite odišla do Paríža, kde študovala maliarstvo na Académie Julian (1927 – 1929), na Académie de l'art moderne (1929 – 1930) u Fernanda Légera, Alexandry Exterovej, Louisa Marcoussisa a Amédéea Ozenfanta, ale aj v súkromnej škole Alexandry Exterovej (1930 – 1932). V roku 1947 sa vydala za právnika Martina Martinčka, neskoršieho významného slovenského fotografa. V roku 1954 sa spolu presťahovali do Liptovského Mikuláša, kde žila až do svojej smrti. V roku 1966 jej udelili titul zaslúžilkej umelkyne. Popri maľbe sa venovala aj návrhom divadelných kostýmov pre Novú scénu v Bratislave. V roku 2001 obdržala vyznamenanie Francúzskej republiky Rytier rádu kultúry a literatúry.



Ester Šimerová-Martinčeková:
Ženská figura, 60. roky 20. storočia,
kombinovaná technika na papieri,
39 x 30 cm

Dominik Skutecký

(1849, Gajary – 1921, Banská Bystrica)

Dominik Skutecký bol maliarom židovského pôvodu. Od roku 1853 žil vo Viedni, kde sa učil u sochára Johanna Meixnera. V rokoch 1865 – 1866 v prípravnej maliarskej škole študoval v triede historického maliarstva a v rokoch 1866 – 1867 v škole historického maliarstva Akadémie výtvarných umení vo Viedni (prof. Karl Wurzinger, Eduard Engherth, Karl von Blaas, Johann Nepomuk Geiger). V rokoch 1867 – 1870 absolvoval študijný pobyt na škole historického maliarstva v Benátkach (prof. Pompeo Molmenti). Spolu s Ladislavom Medňanským a Pavlom Szinyei-Mersem patrí do trojice najvýznamnejších maliarov pôsobiacich v poslednej tretine 19. storočia na Slovensku. V Benátkach sa s medzinárodným úspechom venoval sentimentálnemu anekdotickému žánru. Od roku 1889 žil v Banskej Bystrici, kde objavil umelecky podnetné prostredie medených hámrov.



Dominik Skutecký:
Večer, 1910, olej na dreve,
40 x 26 cm

Imro Weiner-Kráľ

(1901, Považská Bystrica – 1978, Bratislava)

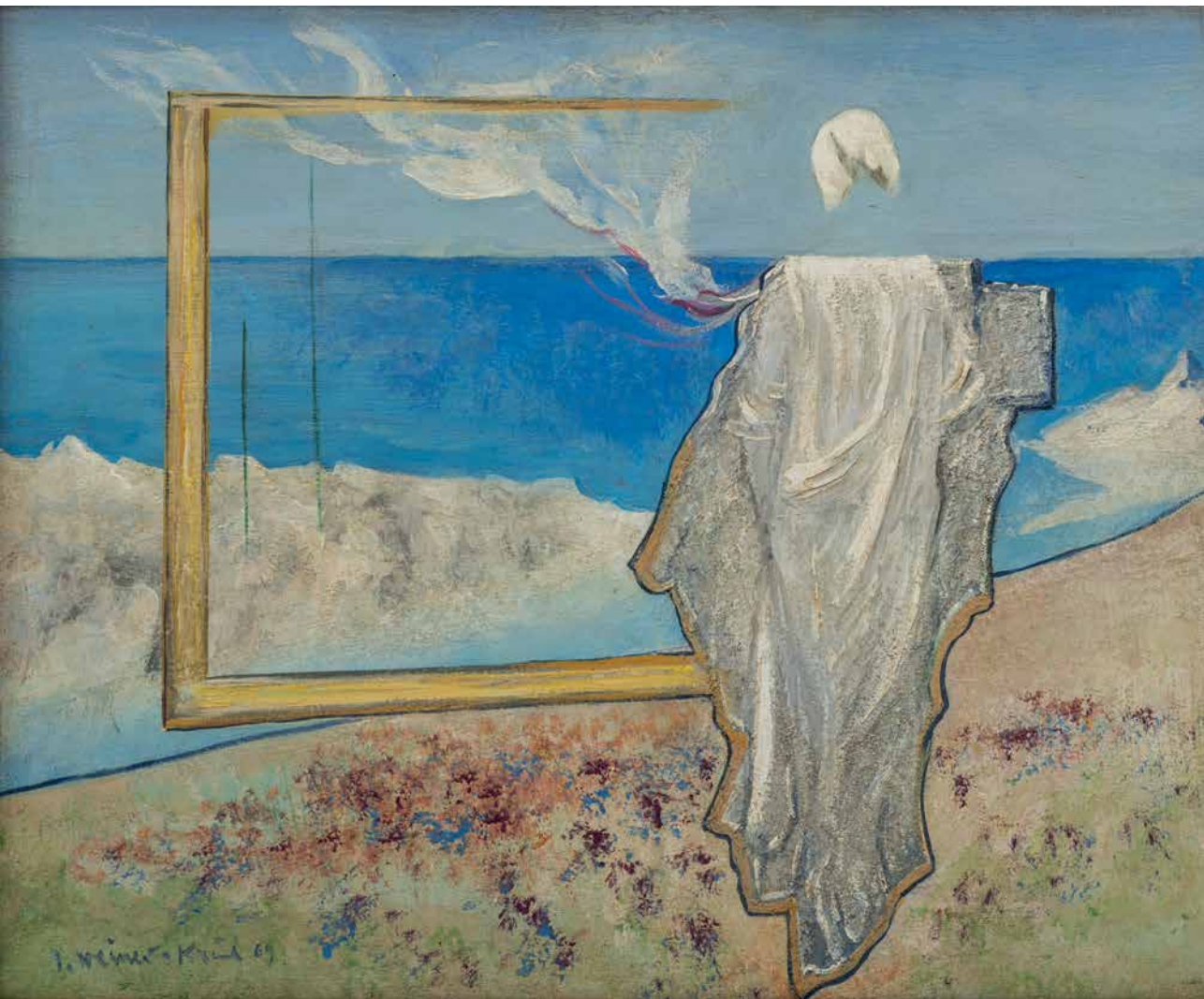


Príbeh diela

Predstaviteľ maliarskeho nadrealizmu. Narodil sa do židovskej rodiny. V rokoch 1919 – 1922 študoval na Českom vysokom učení technickom a na Umelecko-priemyslovej škole v Prahe architektúru a maliarstvo, od roku 1922 na Akadémii výtvarných umení v Düsseldorfe (prof. R. Döhring, Ludwig Heupl-Siegen), od roku 1923 na Akadémii výtvarných umení v Berlíne, od roku 1924 na École des Beaux-Arts v Paríži. V roku 1930 absolvoval niekoľko-komesačný pobyt v Paríži. V rokoch 1930 – 1932 cesty po západnej Európe, v Nemecku pobyt v Bauhause v Dessau. V rokoch 1932 – 1939 pôsobil v Bratislave, v roku 1936 tu usporiadal prvú nadrealistickú výstavu spolu s maliarom F. Malým. V roku 1939 zostal po jednej zo svojich výstav v Paríži v emigrácii, kde sa zapojil do hnutia odporu proti fašizmu a začal používať pseudonym Kráľ. Vo Francúzsku žil do roku 1950, potom až do konca života v Bratislave.

Imro Weiner-Kráľ: Lúčenie, 1971, olej na plátne, 40 x 50 cm





Imro Weiner-Král: Spomienka na Bretónsko, 1969, olej na kartóne, 39 x 48 cm

Teodor (Tivadar) Zemplényi

(1864, Prešov – 1917, Budapešť)



Príbeh diela

Študoval na škole modelového kreslenia v Budapešti u profesora Bertalana Székelyho a Károlya Lotza. Od roku 1886 študoval na Akadémii výtvarných umení v Mníchove (prof. Gabriel von Hackl, Ludwig Löfftz). V rozmedzí rokov 1892 – 1893 absolvoval študijnú cestu po Taliansku. Zúčastňoval sa letných maliarskych škôl v Nagybányi a Szolnoku. Po študijnej ceste do Paríža prišiel maľovať na veľkostatok Pavla Szinyei-Merse v Jarovniciach. Zemplényi bol maliar žánrových výjavov zo života sedliakov a chudobného ľudu hornouhorskej dediny, nechal sa inšpirovať Munkácsyho sociálnou maľbou. V rokoch 1903 – 1917 pôsobil ako profesor na Vysokej škole výtvarných umení v Budapešti.

Teodor Zemplényi: Leto pri jazere (Slnečný kúpeľ v Siófoku), 1914, olej na plátne, 116 x 150 cm



Ján Želibský

(1907, Jablonové – 1997, Bratislava)

Predstaviteľ umeleckej Generácie 1909. V rokoch 1924 – 1925 navštevoval súkromnú maliarsku školu Gustáva Mallého v Bratislave, kde sa zoznámil s Cypriánom Majerníkom. V rokoch 1930 – 1933 pokračoval v štúdiu na Umeleckopriemyselnej škole v Prahe (prof. Arnošt Hofbauer) a v rokoch 1933 – 1936 na Akadémii výtvarných umení v Prahe (prof. Willy Nowak). Absolvoval študijné pobyty v Paríži (1937), Juhoslávii (1937), Taliansku (1938, 1964), Anglicku (1947), ZSSR (1953, 1961), Sýrii, Libanone, Holandsku (1956), na Kube (1965), v Mexiku (1967) a v Španielsku (1979). V roku 1946 bol vymenovaný za profesora na Akadémii výtvarných umení v Prahe. V rokoch 1952 – 1979 pôsobil ako profesor a rektor na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Primárne sa venoval figurálnej maľbe, reflektujúc mestské i vidiecke prostredie. Spoločensky angažované témy mali uňho mimopolitický, všeobecno-ludský rozmer.

Ján Želibský: Pred domom, 1972, olej na kartóne, 14 x 25 cm



04

O výstave

Termín výstavy:

26. 7. – 5. 11. 2023

Miesto:

Galéria umelcov Spiša
v Spišskej Novej Vsi

téma
theme

Kľukatými cestami

Slovenská
moderna
zo súkromnej
zbierky



3D prehliadka
výstavy



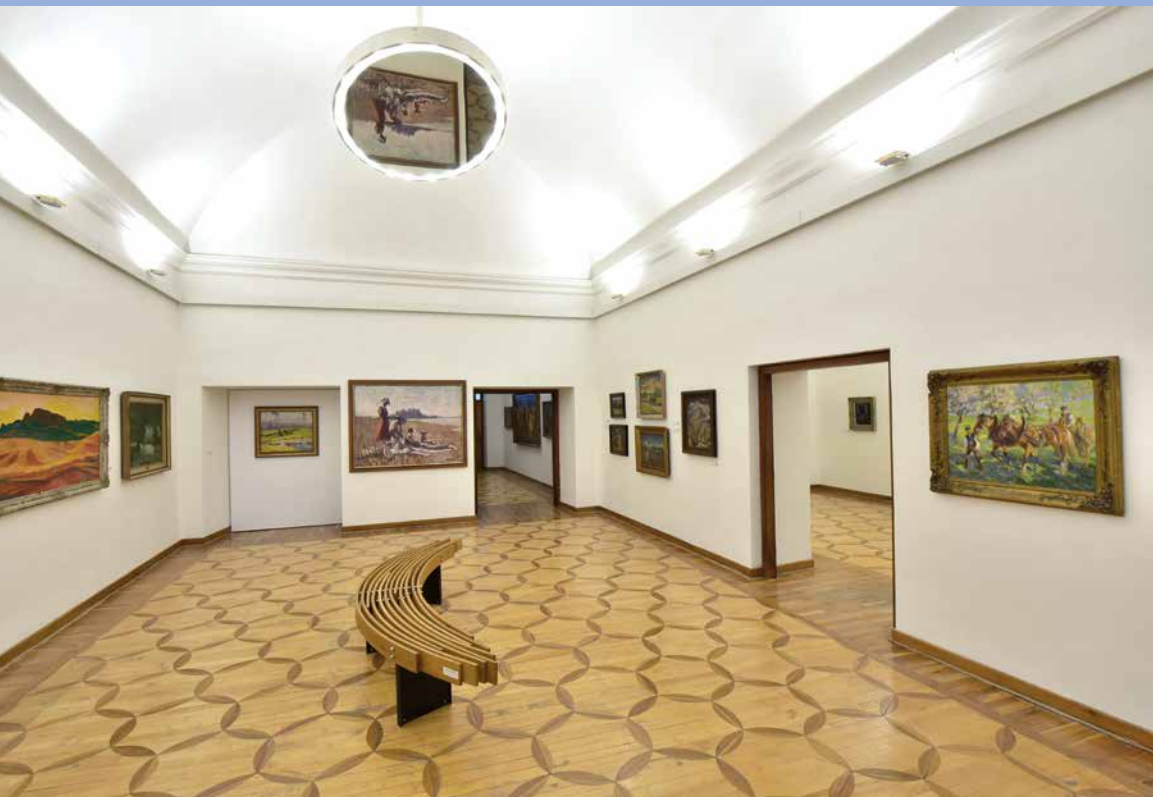
Kľukatými cestami / Slovenská moderna zo súkromnej zbierky

Premiérová unikátna výstava prezentovala diela od 28-mich zvučných mien slovenskej moderny zo súkromnej zbierky Kamila Benetina. Výstava v rámci dramaturgického cyklu Téma bola realizovaná vďaka podpore firmy Beneti s.r.o.

Výstava nie je len príbehom moderného slovenského maliarstva, ale i zbiera-
teľstva umenia, keď autor zbierky dokáže – v tých šťastných prípadoch
– z rôznorodých zdrojov vybudovať monotematickú kolekciu s dôrazom na
kvalitu, opierajúc sa o cit pre výtvarné kvality, umelecké hodnoty a o prime-
rané znalosti dejín umenia. Kurátorským zámerom bola snaha načrtnúť vývoj
moderného maliarskeho umenia Slovenska v čo najširšom geografickom
zábere reprezentatívnymi dielami, avšak so špeciálnym dôrazom na diela
Generácie 1909 vzhľadom na ich početnosť i kvalitu v tejto zbierke.

Maliarstvo ranej moderny s jej luministickým plenéristickým poňatím zas-
tupujú Max Kurth, Teodor Zemplényi a Ľudovít Čordák. Gejza Kieselbach
a Teodor Mousson predlžujú životnosť tohto názoru až do polovice
20. storočia. Nasledujúcu etapu vývoja sleduje divák na dielach zakladateľskej
generácie moderny (Martin Benka, Janko Alexy), Generácie 1909 (Ján Mudroch,
Peter Matejka, Dezider Milly, Ester Šimerová) a Generácie 1919 (Vincent Hložník,
Viliam Chmel). Paralelne rozvíjali svoj tvorivý program niektoré významné
solitérne osobnosti (Imro Weiner-Kráľ). Na výstave nechýba stredoslovenský
okruh (Gejza Angyal), okruh košický (Anton Jasusch), ako aj okruh maďarských
umelcov z južného Slovenska (Július Szabó). Do výberu boli zaradené
aj niektoré diela z obdobia po roku 1950, keďže klasici začínajúci v medzivoj-
novom období zostali verní princípom moderny hlboko do 2. polovice
20. storočia (Dezider Milly, Imro Weiner-Kráľ, Ester Šimerová). Ku skutočným
klenotom možno zaradiť Zemplényiho oslavu života **Leto pri jazere**
z obdobia *belle époque* z roku 1914, Millyho temnú víziu **V ateliéri** z roku 1947
či kuboexpresionistickú **Vedutu** z prelomu 20. a 30. rokov 20. storočia
od hlohovského rodáka Armina Schönbergera.

Jozef Ridilla,
kurátor výstavy





Katalóg z výstavy:

Kľukatými cestami / Slovenská moderna zo súkromnej zbierky

Galéria umelcov Spiša, 26. 7. - 5. 11. 2023

Editorka:

Lucia Benická – riaditeľka Galérie umelcov Spiša

Autor katalógu:

Jozef Ridilla

Odborná spolupráca:

Mária Šabľová – Galéria umelcov Spiša, Kamil Benetín

Texty:

Kamil Benetín, Jozef Ridilla

Grafický dizajn:

Ivana Babejová – Galéria umelcov Spiša

Fotografie a reprodukcie:

archív Kamila Benetína a Galérie umelcov Spiša

Náklad: 300 ks

Vydavateľ:

Galéria umelcov Spiša, 2025

ISBN 978-80-89081-89-9

EAN 9788089081899



GALÉRIA UMELCOV SPIŠA

– kultúrne zariadenie Košického samosprávneho kraja

Zimná 46, 052 01 Spišská Nová Ves

www.gus.sk

Slovenská moderna zo súkromnej zbierky

