



Pedagogická  
fakulta  
Faculty  
of Education

Jihočeská univerzita  
v Českých Budějovicích  
University of South Bohemia  
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích  
Pedagogická fakulta  
Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

Geneze portrétu: Zkoumání podoby rodin-  
ných příslušníků společně s proměnou pojetí  
rodinného portrétu

Genesis of portrait: The study of family  
members and transformation of interpre-  
tation of family portrait

Vypracoval: Václav Švadlena  
Vedoucí práce: Dr. Dominika Sládková, M.A.

České Budějovice 2015

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě, elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne .....

Václav Švadlena .....

**Poděkování**

Rád bych poděkoval Dr. Dominice Sládkové, M.A. za cenné rady a připomínky.

## **Abstrakt**

Václav Švadlena, diplomová práce je složená ze dvou částí, praktické a teoretické. Teoretická část se zabývá portrétem - jeho historií, podobami portrétní malby a postupný přechod od malby k fotografii. Součástí teoretické práce jsou kapitoly věnované autorům: Francisco de Goya a Alberto Giacometti. Praktická část obsahuje soubor skic ve formě autorské knihy obsahující zkoumání rodinných genetických znaků doplněno cyklem - tetraptychem velkoplošných kreseb – portrétů. Cíl: seznámení s fenoménem portrétu, vytvoření autorské knihy skic a cyklu velkoplošných kreseb - rodinných portrétů.

Klíčová slova: portrét, malba, kresba, fotografie, rodinný portrét

## **Abstract**

Václav Švadlena, thesis consists of two parts, the theoretical and the practical one. The theoretical part deals with the portrait – its history, forms of portraiture and the gradual transition from painting to photography. The theoretical work contains chapters devoted to the authors: Francisco Goya and Alberto Giacometti. The practical part contains a set of sketches in the form of artist's books exploring family genetic markers. It is supplemented by the cycle of portraits – the tetraptych of large-scale drawings. The aim is to inform about the phenomenon of a portrait, to create the artist's books of sketches and a set of large drawings – family portraits.

Keywords: portrait, painting, drawing, photography, family portrait

## Obsah

<b>ÚVOD</b> .....	6
<b>1 PORTRÉT</b> .....	8
1.1 Historie portrétu .....	9
1.2 Francisco Goya .....	17
1.2.1 Goyův život a tvorba .....	17
1.3 Alberto Giacometti.....	24
1.3.1 Alberto Giacometti, tvorba a portrét.....	28
<b>2 PORTRÉT A JEHO MOŽNOSTI</b> .....	33
2.1 Hledisko historické (hledisko proč) .....	33
2.2 Hledisko formální/vizuální (hledisko jak) .....	34
2.3 Portréty podle použitého média (hledisko čím) .....	35
2.4 Autoportrét .....	36
<b>3 FOTOGRAFIE A JEJÍ HISTORIE</b> .....	40
3.1 Digitální fotografie .....	42
3.2 Portrétní fotografie .....	43
3.2.1 Autoportrét ve fotografii.....	45
3.3 Druhy fotografického portrétu.....	47
<b>4 PRAKTICKÁ ČÁST</b> .....	50
<b>ZÁVĚR</b> .....	52
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	54
<b>ZDROJE Z INTERNETU</b> .....	56
<b>OBRAZOVÁ PŘÍLOHA TEORETICKÉ ČÁSTI</b> .....	58
<b>OBRAZOVÁ PŘÍLOHA PRAKTICKÉ ČÁSTI</b> .....	61
I Kresby.....	61
II Skici.....	62

## ÚVOD

Tato diplomová práce řeší téma portréту. Téma natolik rozsáhlé a historicky značně proměnlivé, že si zaslouží být zevrubněji prozkoumáno. Nejdříve se pokusím odhalit význam termínu portrét, tedy definovat ho. Následně zaměřím pozornost na historii tohoto žánru, z veliké míry právě z té vycházím při dalším zkoumání. Pro moji práci jsou důležité osobnosti – umělci - Alberto Giacometti, Francisco Goya, kterým patří můj dík. Součástí této práce jsou kapitoly obsahující jejich medailonky.

Francisca Goyu jsem vybral pro jeho takřka zlomový význam v umění obecně, pro nesmírnou rozmanitost jeho životního díla a v neposlední řadě pro jeho portrétní práce, které ho za jeho života učinily velmi žádaným umělcem. Je zde shrnut jeho životní příběh se zaměřením na portrétní část jeho díla.

Druhým umělcem, který se stane cílem mé pozornosti je Alberto Giacometti. Téma portrétu či postavy je v jeho tvorbě stěžejní a osobitá řešení této problematiky, které předkládá, mají v kontextu 20. století nesporně veliký význam. Podobně jako u Goyi shrnu životopisné informace a poté se zaměřím na jeho pohled na tvorbu obecně a jeho vztah k zobrazování lidské tváře a postavy.

Poznatky nabyté z rekapitulace historie portrétního žánru jsou pro tuto diplomovou práci velmi cenné. Díky nim je možné shrnout a definovat typy portrétů, které v různých časových obdobích vznikaly, nebo určit účel, za jakým je umělci vytvářeli, případně jak může portrét vypadat, jakými technikami ho lze zpracovávat a jaké prvky mohou ovlivnit výsledné dílo.

Protože důležitou úlohu v portrétní tvorbě od 19. století až dodnes zastává fotografie, tato práce se jí také významně zabývá. V kapitole o fotografii je shrnuta historie tohoto média a samozřejmě se intenzivně zaměřuje na jeho portrétní stránku. Jelikož jsem v praktické části diplomové práce fotografii významnou měrou využíval, jsou v kapitole „praktická část“ uvedeny specifická úskalí tohoto způsobu tvorby.

Závěrem jsem chtěl shrnout poznatky nabyté z výše zmíněných částí diplomové práce a pokusit se nahlédnout na portrét z dnešního, aktuálního hlediska. Budu se snažit odpovědět na otázky, například jaké zaujímá postavení portrét dnes v širším kontextu umění, případně jaká je budoucnost tohoto žánru.

# 1 PORTRÉT

*Portrét patří k nejrozsáhlejším kapitolám dějin výtvarného umění. Jako jedna ze zobrazujících disciplín trvá v nich téměř od jejich počátku, v některých epochách zavrhován nebo opomíjen, v jiných naopak vynášen jako zkušební kámen uměleckých schopností. Ve vztahu k portrétu se vždy odrážel stupeň důrazu, jenž byl v určitém dějinném období kladen na význam a jedinečnost lidské osobnosti a na lidskou psychiku, stejně jako celkový vztah umělecké obraznosti k předmětné skutečnosti.*<sup>1</sup> Těmito trefnými slovy uvádí portrét Marie Halířová ve své knize *Portrétní tvorba* a shrnuje jimi jeho pozici na poli umění, ale také vystihuje jeho nesmírnou proměnlivost. Tato slova dala návod, jak se ke studiu portréту postavit a na co se zaměřit. Na následujících stranách bude tato stěžejní teze postupně rozkrývána.

Nejdříve je nutné si vymezit samotný pojem, definovat portrét. To ovšem není tak jednoduché, jak by se na první pohled mohlo zdát. Mířím tím k proměnlivosti tohoto žánru. Z historického hlediska se zásady tvorby a rysy portréту mohou měnit. Náhled na portrét lidí ve starověku se zajisté lišil od pojetí středověkého. Definice renesančního portréту také nebude korespondovat s pohledem umělce tvořícího na počátku 20. století. Zaměřili se na klasický výklad, jedná se o zobrazení konkrétního člověka (případně zvířete) zachycení jeho fyzické podoby, případně duchovní jedinečnosti či rozpoložení. Velmi podobně definoval portrét Mark Jenkinson ve své knize *Kompendium portrétní fotografie: Portrét je vyústění řady možností (rozhodnutí) odehrávajících se v komunikaci mezi fotografem (umělcem) a jeho objektem, jehož výsledkem je zachycení vnějšího vzhledu nebo rozpoložení duše v určitém okamžiku.*<sup>2</sup>

Základem by tedy mělo být věrné zobrazení, podobnost se skutečností. Bylo tomu vždy tak? Do počátku moderního umění, snad na malé výjimky, ano. To nám umožňuje náhled do minulosti. *Možná díky tomuto žánru můžeme poznat, jak vypadaly důležité historické postavy, a prostřednictvím tohoto omezeného uměleckého zájmu dokážeme zhodnotit mnoho aspektů uplynulých epoch, například nábytek, pokoje, účesy. To vše, spolu se za-*

<sup>1</sup> HALÍŘOVÁ, Marie. *Portrétní tvorba*, Praha: Odeon, 1981, s. 5.

<sup>2</sup> JENKINSON, Mark. *Kompendium portrétní fotografie*, Brno: Zoner Press, s. 10.



*pomenutými tvářemi, pózami, malířovým stylem, jeho realistickým nebo expresionistickým použitím barvy, je nám odhaleno. Mluvit o portrétu znamená mluvit o historii lidstva.*<sup>3</sup>  
Pojďme tedy nahlédnout do historie tohoto žánru.

## **1.1 Historie portrétu**

Pokud se chceme zabývat nějakým žánrem výtvarného umění, shrnout jeho historii, musíme se vracet zpátky v čase po jednotlivých etapách a to až k jeho kořenům, kdy ještě jako svébytný žánr tak, jak ho známe dnes, ještě neexistoval. Z tohoto důvodu je nutno se zpočátku zabývat mapováním náznaků portrétu, zobrazování člověka, ať už tváře nebo celé postavy.

Půjdeme-li úplně ke kořenům vzniku portrétního žánru, musíme se podívat až na úplný začátek lidské výtvarné činnosti. Ten lze objevit v období paleolitu. Už na loveckých výjevech se člověk vedle zvířecí anatomie vyrovnával i s tou lidskou. Některé prameny uvádějí nejstarším nalezeným obrazem lidské tváře jeskynní malbu z francouzské jeskyně Angoulême, její vznik je datován 25000 let před naším letopočtem.<sup>4</sup>

Jednou z prvních kultur, která se zobrazením lidské tváře či postavy zabývala ve větším měřítku, byla kultura egyptská. Umění mělo funkci magicko-náboženskou. Náboženství bylo pro Egypťany, ostatně jako pro jiné kultury, velmi důležité. Většina výtvarné činnosti souvisela s takzvaným kultem mrtvých. Kult mrtvých měl zajistit nesmrtelnost, zpravidla faraonů, jejich rodin nebo významných občanů. Ten spočíval v tom, že dvojník zemřelého Ka žije po smrti za určitých podmínek. Těmi je zachování těla, tedy mumifikace, opatření hrobní výbavy (tj. magické předměty, oblíbené předměty nebo i věci denní potřeby), vytesání jména a hlavně jeho věrná podobizna, existence jeho zobrazení. Z toho pramení tendence k realistickému zobrazování. Podobizny byly zpracovávány malířskou nebo sochařskou technikou a často byly tyto techniky dokonce propojeny. Sochy byly polychromovány, to znamená, že byly barevně upraveny. Podobizny byly často značně idealizovány, ale realistickou tendenci egyptským umělcům upřít nemůžeme.

---

<sup>3</sup> PARRAMÓN, José M. *Velká kniha o portrétu*, Praha: Svojk a Vašut, 1996, s. 9.

<sup>4</sup> JENKINSON, Mark. *Kompendium portrétní fotografie*, Brno: Zoner Press, 2011, s. 12.

Další civilizací, jejíž umělci lidskou tvář zobrazovali, byla krétská. Nejzářivějším příkladem je nástěnná malba, tzv. Pařížanka, *zobrazení půvabné a sebevědomé ženy s červenými rty a vlasy stočenými do velkého uzlu*.<sup>5</sup> Malba vznikla v období kolem roku 1500 před naším letopočtem a jasně nám ukazuje, že na Krétě byla období, kdy portréty vznikaly. A to zřejmě do doby příchodu řeckých vlivů.

V Řecku byl s portrétem malý problém. Řekové si velmi brzy vypěstovali téměř „kult“ ideální krásy a individuální rysy se vytratily. Člověk měl být zdravý, zdatný, krásný, ale i mravný, vzdělaný a duševně rozvinutý. Z toho vyplývá, že se velmi idealizovalo, což nejde moc dohromady s pojmem portrét ve svém pravém slova smyslu. Řečtí umělci svědomitě studovali lidské tělo, a to doslova vědecky. Zkoumali ideální poměry všeho možného na lidském těle nacházejícího se, tak vznikaly tzv. kánony. Například Polykleitův kánon určoval poměr, podle kterého se hlava vejde do těla sedmkrát. Na počátku řecké tvorby stáli tzv. kúros a kóre, což je strnule stojící mužská a ženská postava. Na konci stály sochy v dynamických pózách (např. kontrapost či figura serpentinata atd.) s dokonalým tělem a dokonalou, ovšem univerzální tváří. Tato dokonalá univerzálnost je pro tehdejší umění typická. Řekové takto zobrazovali svá božstva (obyčejné smrtelníky nikdy) a rozpoznat je můžeme často jen podle typických atributů. Řekové ušli ve studiu anatomie lidského těla a jeho zobrazování velký kus cesty a položily tak nezbytné základy a silnou inspiraci svým následovníkům. Ovšem o individuálním portrétu u nich zatím nemůže být řeč.

Řeckem se nechala naplno inspirovat kultura římská. Umělci velmi rádi kopírovali řecká díla (většinu řeckých soch známe právě z římských kopií, jelikož se originály často nedochovaly). Dokonale využili znalosti lidské anatomie. Římané ovšem sochám dávají portrétní individualitu. Důvodů je několik. Už předchozí kultura na území římské říše, etruská, vytvářela posmrtné masky, nebo tesala tváře mrtvých do sarkofágů a měla tak silný sklon k portrétnímu individualismu. Římanům se podařilo tento vliv mistrně skloubit s řeckým dědictvím. Dalším důvodem je, že už nebyla zobrazována jen božstva, ale i skuteční lidé. Převážně se jednalo o krále, císaře a významné lidi. I když míra realističnosti v průběhu římské historie kolísala, závisela na tom, kdo zrovna vládne, nebáli se umělci v jistých eta-

---

<sup>5</sup> CHÂTELET, Albert a kol. *Světové dějiny umění*, Praha: Ottovo nakladatelství v divizi Cesty, 2004, s. 70.

pách zobrazovat ani ošklivost nebo tělesné nedostatky. Na území Egypta zaujímají zvláštní místo v římské portrétní tvorbě fajijské portréty, ve kterých se snoubí římské a egyptské vlivy. Tyto portréty pocházejí z doby mezi 1. stoletím př. n. l. a 2. až 3. stoletím našeho letopočtu, tedy z období římské nadvlády v Egyptě. Dochovaly se v hojném počtu (dodnes nalezeno asi 900 kusů), a to hlavně proto, že byly malovány převážně tradiční egyptskou technikou enkaustiky (v barvách je použito jako pojiva včelího vosku). O kvalitách římského portrétu nás přesvědčují nejen četně dochované sochy, ale i mince, na kterých nalezl portrét velké uplatnění. Mince můžeme doslova nazvat dějinami vyraženými do kovu. Pozorujeme na nich nejen podobu či jména císařů, ale pomocí datace, použitého oblečení, dámských či pánských účesů nebo i signatur umělců, můžeme utvářet kroniku doby.<sup>6</sup>

S nástupem středověku se portrét dostává do útlumu, nakonec je téměř zapomenut, jako by předchozí vývoj vůbec neproběhl. Portrét se stal nepotřebným nebo výstředním a to díky křesťanské ideologii nebo byzantským vlivům. Člověk se samozřejmě zobrazoval, ale jen stroze, plošně, symbolicky. Jen podle daných schémat. Portrét jako žánr se začal znovu probíjet do popředí až v období pozdní gotiky. Protože obyčejný smrtelník se nezobrazoval, nejdříve se na obrazech, freskách nebo mozaikách objevoval papež, jako zástupce boha na zemi. Později následoval král, poté donátoři (těm propůjčovali své tváře buď přímo umělci sami, nebo objednavatelé či anonymní modelové. Např. Sandro Botticelli, který se namaloval na obraze Klanění tří králů (na pravém okraji obrazu).<sup>7</sup>

Portrét přebírá, na rozdíl od starověku, výhradně malba a tak se postupně v období renesance zrodil svobodný portrét jako samostatný žánr. Příčinou byl zvrát v lidské filozofii, v pohledu na svět. Renesanční člověk cílí svou pozornost na pozemský svět, přírodu, na rozum a zkušenost, na člověka jako na individuální bytost. Odehrává se návrat k antickým ideálům. S tím souvisí patrný odklon od striktního duchovna, absolutní víry v boha. Církev už tedy nebyla jediným zadavatelem a objednavatelem jakékoli umělecké tvorby. Nyní si mohl obraz objednat každý (samozřejmě zpravidla královské rodiny, šlechta nebo bohatí občané, jelikož si mohli dovolit obraz zaplatit). Lidé najednou mohli dát světu na odiv své

---

<sup>6</sup> MINAROVÍČOVÁ, Elena. *Portrét na starovekých mincích*, Bratislava: Tatran, 1979, s. 7.

<sup>7</sup> HŮLA, Jiří. Český rozhlas: Výročí 2010: Sandro Botticelli (500 let). In: [online]. [cit. 2014-06-22]. Dostupné z: [http://www.rozhlas.cz/kultura/vytvarne/\\_zprava/734061](http://www.rozhlas.cz/kultura/vytvarne/_zprava/734061)

postavení, svůj úspěch. Není tedy divu, že za těchto podmínek se stal portrét velmi oblíbený a žádaný. Díky tomu se zlepšilo postavení umělců ve společnosti. Přestali být anonymními řemeslníky, byli vážení, žádaní, tomu odpovídaly i vyšší honoráře. Portréty se vyvinula celá řada druhů. Zatím se téměř vždy jednalo o obrazy na objednávku, a tak měly hlavně reprezentovat, ale i uchovat tvář objednavatele příštím generacím. Šlo o reprezentativní portréty hlavy nebo celé postavy (hlavně v Itálii nejdříve profilové portréty - římský vliv, poté tříčtvrteční a nejpozději en-face), přidal se skupinový portrét, jezdecký portrét, populárními se staly dvojportréty (často v podobě diptychu) a nově vznikaly tzv. miniatury, které suplovaly fotografii až do jejího vzniku. V renesančním portrétu umělci ve svých obrazech věnují téměř stejnou pozornost portrétovanému i pozadí obrazu. To bylo zapříčiněno velikým zájmem o vědu, v oblasti umění tedy například o perspektivu. V pozadích obrazů se objevují výhledy do krajiny, ulic, interiérů včetně jejich vybavení.

Stejně tak, jako se rozdílně vyvíjela renesance na území Evropy, tak i umění a styl byly odlišné podle místa vzniku. V zemi zrodu renesance, v Itálii, kde bylo antické dědictví nejintenzivnější, vznikala díla s důrazem na vkus a estetiku. Byla energická, používala pestrou barevnou paletu, ale také důsledně pozorovala model. Zatímco směrem na sever a na východ od Alp byla hlouběji zakořeněný gotický přístup, tedy ne tak bohatá barevnost, ovšem naturalistický detail a realismus. Tento realismus možná také povzbudil vznik nové techniky malby olejovými barvami. Tato technika umožňovala práci ve vrstvách, tzv. lazurami. Také pomalejší schnutí dávalo více času na zpracování. Umělci tak mohli na obrazech pracovat klidně roky. Tuto techniku zřejmě nejvíce rozvíjeli vlámscí malíři, bratři van Eyckové. Zde bych uvedl obraz Manželů Arnolfiniových (1434) namalovaný Janem van Eyckem. Jedná se o zřejmě o jeden z prvních olejových portrétů a je nádhernou ukázkou vlámského přístupu k realistické malbě a důrazu kladeného na detail. Velmi detailně je zde řešen nejen portrét samotný, ale i oděv nebo pozadí, tedy interiér a vybavení místnosti. Stejně tak jako byl Jan van Eyck stěžejním malířem Nizozemí, byli významní v Německu Albert Dürer, Lucas Cranach a Hans Holbein mladší. Portrét tvořil významnou část Dürerova repertoáru. V jeho obrazech se snoubí vliv Italské renesance (podnikl do Itálie mnoho cest) a chlad striktního realismu typického pro německé země. Ve svém raném období vytvořil mnoho autoportrétů, ve kterých experimentoval s kompozicí a poza-

dím, a postavil tak autoportrét na úroveň samostatného žánru. Zobrazoval přátele, tvořil na objednávku. Však portréty, například *podobizna senátora Hieronyma Holzschuhera (1526)*, představují vrchol jeho tvorby.<sup>8</sup> Za jeho neuvěřitelnou tvůrčí plodnost hovoří stovky kreseb, maleb a grafik. To Hans Holbein je téměř výhradně portrétistou. Po vynikajících portrétech Erasma Rotterdamského mu byly otevřeny dveře na anglický dvůr, kde se roku 1536 stal dvorním malířem Jindřicha VIII., namaloval poté řadu jeho portrétů. Vytvořil si svůj vlastní specifický styl, jelikož přímo nesledoval italské trendy (maloval dokonce členy dvora a chudé lidi, což bylo neobvyklé). Hlavními znaky později byly strohost, zejména v pozadí, které zpracovával zpravidla jedinou barvou, ale zároveň důsledně a precizně malovaný model. Nakonec se nesmí zapomenout na nejvýznamnější umělce pocházející z kolébky renesance, z Itálie. Zde působil Piero della Francesca a hlavně Leonardo da Vinci, jedna z nejvýraznějších renesančních osobností. Jeho portrétní tvorbu dokonale reprezentuje jeho zřejmě nejznámější obraz, vynikající studie, Mona Lisa (1503-1505). Leonardo na ni studuje vztah mezi modelem a pozadím. Vyrušil úlohu kontur a linií, tvář ženy je modelována světlem a stínem, užívá tzv. sfumato (doslova znamená zahaleno do kouře, vytváření tlumených stínů a odstínů pomocí lazur).<sup>9</sup> Vystihuje psychologickou stránku modelu, však její pověstný úsměv nám nedá se nezamyslet. Dalším velikánem italského umění je Rafael Santi. Ten taktéž vytvořil řadu portrétů, které patří k nejlepším, jaké ve své době vznikly. Patří sem například *Dáma s jednorožcem (1505-1506)*, vynikající portrét správce vatikánské knihovny Tommasa Inghiramioho (1510-1511) a nemůžeme zapomenout na *Athénskou školu (1510-1511)*. Tato freska je jedinečným skupinovým portrétem. Rafael na ni údajně zobrazil sám sebe, ale i Leonarda, Michalangela a Bramanta.<sup>10</sup> Na pomezí renesance a baroka stojí Tizian Vecellio. Nevěnoval se sice jen portrétu, ale jako portrétista byl velmi žádán. V roce 1533 byl jmenován osobním malířem císaře Karla V. Vedle dalších děl namaloval jeho triumfální jezdecký portrét zachycující okamžik po bitvě

---

<sup>8</sup> CHÂTELET, Albert a kol. *Světové dějiny umění*, Praha: Ottovo nakladatelství v divizi Cesty, 2004, s. 345.

<sup>9</sup> SHELLEY. Sfumato. In: *Art History* [online]. [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: [http://arthistory.about.com/cs/glossaries/g/s\\_sfumato.htm](http://arthistory.about.com/cs/glossaries/g/s_sfumato.htm)

<sup>10</sup> Rafael Santi. In: *Wikipedie* [online]. 2014 [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Rafael\\_Santi](http://cs.wikipedia.org/wiki/Rafael_Santi)

u Mühlbergu, pochází z roku 1548.<sup>11</sup> Tizian pracoval štětcem odvážněji, více expresivně než jeho předchůdci. Modeloval světlem a stínem, portrétované osoby byly zasazeny do šera nebo úplné tmy, jen jejich obličej byl nasvícen. Tento postup práce se světlem se nazývá šerosvit a stane se podstatou dramatické a dynamické atmosféry barokních obrazů.

17. a 18. století jsou beze sporu stoletími portrétu zaslíbená. Ten se psychologicky prohlubuje. V této době působí téměř nepřeborné množství portrétistů, však každý královský dvůr má své malíře, portrétisty. Angažmá dvorního nebo královského malíře umělci zaručovalo dobré postavení a pravidelný plat. Lidé se nechávali portrétovat, aby dali na oddiv svou moc, úspěch nebo profesi. Malíři tak využívali oblečení, účesů, různých typických atributů nebo nástrojů, dokonce i nábytku nebo pozadí, aby divák co nejlépe pochopil, co o sobě portrétovaný chtěl říci. Ve století 18. se stal populárním pastelový portrét. Když vyzdvihneme ty nejvýznamnější umělce portrétisty, budou jmenováni Diego Velázquez ve Španělsku. Vlámští Petr Paul Rubens, Antoon van Dyck a Jan Vermeer van Delft, Holanďan Frans Hals a Rembrandt van Rijn, William Hogarth, Joshua Reynolds a Thomas Gainsborough na území Velké Británie a ve Francii to budou Hyacinthe Rigaud, Maurice Quentin de La Tour, Jean Baptiste Siméon Chardin a v neposlední řadě Jean Honoré Fragonard. U výše jmenovaných se zaměříme na dva výrazné autory, Diega Velázqueze a Rembrandta van Rijna. Diego Velázquez se stal velice záhy dvorním malířem krále Filipa IV. Králi se jeho práce natolik zalíbila, že nechal své dosavadní podobizny stáhnout z oběhu a Diega zaměstnal. Velázquez nejen že vytvořil řadu vynikajících králových portrétů, ale často maloval členy dvora, princezny, dvorní dámy a dokonce klauny. Však jeho vrcholným dílem je skupinový portrét *Las Meninas* (Dvorní dámy, 1656).

Jedním z nejvýznamnějších a hlavně nejosobitějších malířů tohoto období je Rembrandt van Rijn. Ten byl portrétistou takřka celý život. Začínal autoportréty, portrétoval příbuzné, přátele, lidi z okraje společnosti. Později se stal tvůrcem vynikajících skupinových portrétů, například *Hodina anatomie doktora Tulpa* (1632), nebo obraz *Noční hlídka* (1639).

---

<sup>11</sup> On-line gallery. *Museo Nacional Del Prado* [online]. 2014 [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/emperor-carlos-v-on-horseback/>

Ve stáří se mu přestalo dařit a opět se vrátil k vlastním podobiznám. Jeho nejlepší a zároveň nejzajímavější částí portrétní tvorby je právě cyklus autoportrétů, které tvořil od roku 1621 až do své smrti a vytvořil jich na 90 kusů.<sup>12</sup> Můžeme na nich pozorovat proměnu jeho stylu i životních období, od troufalého mládí až po období kdy se na plátně doslova vyžívá v projevech svého stáří. Efekt stupňuje práce založená na stínu a specifickém zacházení s barvou.

Nyní vstupujeme do 19. století. Dalo by se říci, že toto století je bránou do moderního umění. Tím kdo tuto bránu otevřel je osobnost Francisca de Goyi. Španělský umělec natolik významný, ať už z hlediska portrétní nebo volné tvorby, že mu je věnována samostatná kapitola. Jeho současníkem byl Jean Auguste Dominique Ingres. Úchvatné jsou soubory jeho kresebných portrétů. Díky jeho učitelské praxi byl i výborným teoretikem. V 19. století již nedominuje pouze jeden hlavní styl, styly se překrývají, existují současně vedle sebe, což předjímá vývoj 20. století. A tak zde máme klasicistní umělce, romantiky, realisty, později impresionisty. Velký vliv na umění měla fotografie, která se od pořízení prvního snímku roku 1825 drala do popředí a velmi brzy ukázala svůj portrétní potenciál. Toto médium je natolik významné, že mu je věnována samostatná kapitola. Fotografie tak kresebný či malovaný portrét uvolnila ze spárů přílišné popisnosti a nutnosti striktně dodržovat zavedené postupy. Impresionističtí malíři začali pracovat, jako by je nezajímalo portrét samotný. Najednou malovali svůj pocit, atmosféru, gesto nebo pohyb. Oni sami pokládali impresionismus za vrchol realismu. Aby mohly být tyto věci vyjádřeny, musel se portrét vymanit z prostředí ateliéru. Zachycoval skupinové scény, běžné situace, zkrátka život. Výrazně se proměnil i styl práce s barvou. Umělec s ní zacházel daleko razantněji, bezprostředněji. Nanášel ji v pastách, často v čistých barevných tónech. Tím se výrazně zkrátila doba, po kterou umělec obraz maloval. Však také zobrazoval okamžik a ten musel být bezprostřední.

Náznaky impresionismu můžeme rozpoznat u Gustava Courbета. Ten se sice neřadí mezi impresionisty, ale můžeme u něho pozorovat náměty či kompozice blízké se impresionistickému pojetí. Stejně tak Edouard Manet, ten je rovněž považován za otce impresionis-

---

<sup>12</sup> DYBISZ, Natalie. *Naučte se fotografovat autoportrét*, Brno: Zoner Press, 2011, s. 11.

mu, i když se za něj sám nepokládal. U něho jsou znamením jasné barvy a nečekané kompozice. Mezi jeho veliká díla můžeme jmenovat Snídani v trávě (1863) či obraz Olympia (1863).

Ačkoliv stěžejním tématem impresionistů byla krajina, tak i portrétů vznikalo mnoho. Důvodem může být i fakt, že impresionisté a umělci na ně navazující byli jedni z nejplodnějších, co se tvorby týká. Vynikající kompozice plné života tvořil Auguste Renoir nebo Edgar Degas. Dokonalou barevnou syntézu a velmi osobně laděné portréty předváděla Berthe Morisotová. Řadu nádherných portrétů a autoportrétů můžeme vidět u Vincenta van Gogha (psychologický portrét) či Paula Cézanna. Paul Gauguin v portrétech naplno využívá svůj koloristický přístup k malbě, ať se jedná o jeho autoportréty nebo tahitské ženy. Poslední tři jmenovaní sice vycházejí z impresionismu, ale neřadíme je k němu. Vyvinuli si svůj osobitý styl a kolem přelomu století 19. a 20. naznačují jeden z rysů v portrétu typických pro významnou část 20. století. Tím rysem je deformace.

V záplavě různých uměleckých směrů („ismů“) (...expresionismus, fauvismus, kubismus, surrealismus, modernismus...), které často vycházeli z určitého postoje a jsou pro tuto dobu charakteristické, je tento rys patrný. Portrét ušel od dob renesance dlouhou cestu a jeho hodnoty byly doslova převráceny. Vnitřní vidění je důležitější než realistická podoba, obraz často vypovídá více o autorovi než o modelu. Úkolem obrazu je vizuální zážitek nebo demonstrace nějaké teorie. Takto tvořil, Henri Matisse, André Derain, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Joan Miró, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Arshile Gorki nebo umělci skupiny Die Brücke jako například Ernst Ludwig Kirchner.

Představu o malířském portrétu druhé poloviny dvacátého století nám může poskytnout náhled na díla umělců, jako jsou Francis Bacon, Andy Warhol, Lucian Freud, David Hockney nebo Malcolm Liepke.

Českým představitelem současného výtvarného umění, v jehož tvorbě hraje portrét významnou roli, je Jiří Anderle. Pro tohoto umělce narozeného v roce 1936 je typické, že v desítkách grafických cyklů vyjadřuje existenciální úzkost člověka, ať už je to válka, stárnutí nebo samota. V poslední době se ovšem od těchto tísnivých témat posouvá až k abstrakci. V cyklech často reaguje na aktuální situaci, a tyto reakce promítá skrze lidskou by-



tost, která se na jeho obrazech objevuje víc než často. Pomocí jeho citátu můžeme podhalit, proč tomu tak je: „Kdosi moudrý řekl, že malíř celý život maluje v podstatě jediný obraz. Je-li tomu tak, mým obrazem, vnitřním obrazem, vnitřním modelem je lidská tvář. Čím déle se tímto tématem zabývám, tím silnější mám dojem, že množství forem, kterými lze tento motiv, je snad bezbřehé. Když je ruka vedena podvědomím, záchvěvy nedávných i dávno prožitých vjemů, tušených v pološeru nebo zjevujících se naléhavě a zřetelně, vytváří tvaropisy evokující tváře lidské komedie, které se smějí, šklebí, dívají se ustrašeně, přísně, zoufale, zle, oddaně, smutně. Když se při práci podaří rozeznít tichou hudbu podvědomí, kterou jste si ve svých nitrech ukládali už od dětství, jsou to ty nejvzácnější chvíle.“<sup>13</sup>

## 1.2 Francisco Goya

Tato kapitola pojednává o osobnosti Francisca de Goyi. V jeho životě ho portrétní tvorba proslavila, prolíná velikou část jeho životního díla. *Portréty krále a královny, madridské vysoké společnosti, intelektuálů ho pro jeho mistrovské a brilantní ovládní řemesla a pro rafinovaný kolorit řadí mezi největší portrétisty své doby.*<sup>14</sup> Portrétní zkušenosti zasahují i do jeho možná nejzajímavějších prací, do volné tvorby. Jeho důležitost samozřejmě tkví i v jiných aspektech. Mnozí odborníci a historici umění považují právě Goyu za předzvěst moderního umění. *Nikdo nevyvrací historický determinismus více než Goya, největší génius své doby se narodil v národě politicky a hospodářsky vyčerpaném. Osamocení, nezařaditelný, je současně osvícencem, romantikem a realistou.*<sup>15</sup> Goyovu tvorbu formoval jeho životní příběh, a to takovou měrou, že považují za důležité ho zmínit.

### 1.2.1 Goyův život a tvorba

Goya se narodil v roce 1746 ve vesnici Fuendetodos poblíž Zaragoza. Svě mládí prožil v Zaragoze, kde se mu dostalo prvního malířského vzdělání. Jeho snem bylo žít v hlavním městě, v Madridu. Proto se v 60. letech zúčastnil několika soutěží pořádaných Královskou

---

<sup>13</sup> ANDERLE, Jiří. *Jiří Anderle: kresby, grafiky, obrazy, objekty 1954-1995*, Praha: Slovart, 1995, s. 16.

<sup>14</sup> CHÂTELET, Albert a kol. *Světové dějiny umění*, Praha: Ottovo nakladatelství v divizi Cesty, 2004, s. 457.

<sup>15</sup> Tamtéž s. 456.

akademií svatého Ferdinanda v Madridu, aby tam mohl studovat, ovšem ani jednou neuspěl. První úspěch přišel v roce 1770, kdy v Itálii získal čestné uznání v soutěži pořádané akademií v Parmě. Po návratu provedl v Zaragoze několik kostelních fresek. K živobytí v Madridu mu nakonec dopomohl sňatek. V roce 1773 si vzal Josefu Bayeuovou. Prostřednictvím svého švagra získal zakázky na výrobu předloh závěsných koberců pro Královskou gobelínovou manufakturu sv. Barbory. Malování těchto předloh sice nebylo pro Goyu, bůh ví co, ale byl to dobrý start v novém městě, a také mu to dopomohlo dostat se do povědomí královské rodiny, pro kterou byly předlohy a tapiserie vyráběny. V době, kdy Goya tyto zakázky prováděl, proběhly v tomto odvětví vcelku veliké změny, co se témat týká. Dříve se měly přednost náměty z mytologie a římské historie. Nově byl zájem o náměty soudobého Španělska, což nechalo prostor projevit Goyovu invenci. Namaloval mnoho předloh s výjevy z lovu, lidových zábav. Často se v jeho práci objevovali majos a majas. Zdá se, že právě majas mu velmi uhranuly. Jednalo se o ženy, povětšinou z nižších společenských vrstev, které byly charakteristické svým oblékáním a chováním. Majas se oblékaly do pestrých šatů, vlasy halily v síťce a hlavně měly odhalené kotníky, což bylo v té době dost provokativní. Tato móda údajně pochází od cikánů z jižního Španělska, během 18. století se z něj ale stal prakticky národní oděv. Však Goya později v takovém oblečení portrétoval i příslušníky šlechty, například vévodkyni z Alby (Portrét vévodkyně z Alby v černém, 1797). Vraťme se ale ke kartonům, ty zpočátku prováděl s lehkostí, téměř nezaujatě. Později však přidal satiru a kritiku společnosti, která se časem stupňovala. Příkladem jsou obrazy Slaměný panák (muž bezvládně pohazován ženami, 1791-92), nebo Svatba (ošklivý, bohatý ženich si bere mladou a krásnou nevěstu, 1791-92). Je poznat, že Goyu už malování předloh neuspokojovalo, toužil po vlastní tvorbě. Však jeho pozdější návrhy často nebyly realizovány. Goya maloval příliš složitě a detailně, i tkalci si stěžovali, že nebere ohledy na technické hranice jejich profese. Tady poslouží jako příklad obraz Louka sv. Isidora. Na této téměř impresionistické skice je zobrazena oslava svátku sv. Isidora (Madridského patrona). Je zde panorama Madridu a opravdu mnoho lidí, kočárů, na tkané tapiserii zřejmě prakticky nezobrazitelné.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Goya*, Slovart, 2004, s. 7-19.

V té době už Goya maloval portréty, ty mu přinesly úspěch. Prvním obrazem příslušníka vysoké šlechty byl Portrét hraběte de Floridablanca (1783). Zde se ještě Goya drží všech konvencí a se vší úctou zobrazuje hraběte ve vznešeném postoji, honosně oblečeného, majícího veškeré atributy svého vysokého postavení (paruka, krajková náprsenka, šerpa jako uznání za služby králi Karlu III). Později se jeho pohled na šlechtice mění. Může to být způsobeno jednak změnou politickou a společenskou, ale také jeho osobním postojem, vývojem jeho osobnosti, nebo rostoucím sebevědomím.<sup>17</sup>

Začal se proslavovat, zakázek mu přibývalo. Vzniklo mnoho portrétů šlechticů, dětí i celých rodin. Podívejme se například (trochu v opozici oproti portrétu hraběte de Floridablanca) portrét tehdejšího ministra spravedlnosti Gaspara Melichor de Jovellanos (1798). Zde Goya zvolil naprosto jiný přístup, oproti portrétu hraběte de Floridablanca. Ministr jakoby ustaraně sedí v neformální póze, postrádajíc jakýchkoliv atributů jeho postavení. Dalším významným portrétovaným byl Manuel Godoy (1801). Zde už je trošku cítit Goyovo osobní postoj. Godoy byl jedním z nejnenáviděnějších španělů, milenec královny Marie Luisy a později vrchní velitel španělských ozbrojených sil. Na pomyslný vrchol jeho tehdejší portrétní tvorby patří obraz Rodina Karla IV. (1800-1801). Zde si Goya nebere servítky, modelům nelichotí, podtrhuje jejich osobnostní rysy, téměř je karikuje a sděluje nám spousty informací „mezi řádky“. Obraz je velmi promyšlený a i přes to všechno byl objednavateli přijat. Rozdílně působí v této etapě podstatně komornější a intimnější portrét Sebastiána Martíneze (1792). Během své vážné nemoci v roce 1792 u něho Goya přebýval.<sup>18</sup>

V 80. a 90. letech se mu začalo velmi dařit. Dokládají to fakta, že byl v roce 1780 zvolen členem Královské akademie sv. Ferdinanda (kde byl léta odmítán). V roce 1786 obdržel čestný titul královský malíř, v roce 1789 dvorní malíř. V roce 1795 byl jmenován ředitelem Královské akademie a roku 1799 se stal dokonce prvním dvorním malířem.<sup>19</sup> Konečně, jak si vždy přál, začal stoupat na společenském žebříčku. *Rostoucí sebedůvěra a styky*

---

<sup>17</sup> HAGENOVÍ, Rose-Marie a Rainer. *Goya*, Slovart, 2004, s. 22.

<sup>18</sup> Tamtéž s. 26-30.

<sup>19</sup> Tamtéž s. 21.

s příslušníky šlechty a vládnoucích třít změnil Goyovo myšlení. V roce 1790 napsal příteli, že si umíní „zachovávat určitou důstojnost“, což mimo jiné znamená přestat navštěvovat místa, kde se provozuje veřejný tanec a zpívají oblíbené melodie seguidillas. Vzápětí však své tvrzení zmírnil dodatkem „s největší pravděpodobností“ a připustil: „nejsem z toho všeho příliš šťastný“. Samozřejmě, protože se snažil, snad proto, že neměl jinou volbu, odtrhnout od prostředí, v němž se cítil doma. Majos a majas, zápasníci s býky a prodavačky pomerančů museli teď ustoupit kodexu chování, jazyku, myšlenkovému a hodnotovému systému mocných.<sup>20</sup> Patrné je to i z jeho dopisu, který byl adresován jeho příteli z roku 1786: „Můj život je záviděníhodný. Nikdy nemusím sedět v předpokoji a čekat na audienci, a když po mě někdo něco chce, musí si mě najít a čekat na mě. Stal jsem se žádaným, a když klient není váženou, vysoce postavenou osobou nebo když nebyl doporučen nějakým z mých přátel, nepracuji pro něj. To je způsob jakým jsem si získal tolik zákazníků, když vím, koho mám vyslechnout.“<sup>21</sup>

Bohužel tento svět, do kterého chtěl Goya vždy tak horoucně patřit a nyní byl jeho součástí, doznával v tomto období zcela zásadních změn a rozpadal se. To odstartovala Francouzská revoluce. Dění v sousední Francii mělo velký vliv i na Španělsko. Šlechta a církve byla značně oslabena, nebo zcela ztratila svou moc. Ve Francii se moci chopil Napoleon, následně obsadil polovinu Evropy i se Španělskem. Pak byl poražen a na trůn se mohly vrátit původní dynastie. Toto období mezi lety 1789 a 1814 plně nepokojů, bojů, politických a společenských změn Goyou velmi otřásl. Vezmeme-li v úvahu, že Goya k tomu všemu prodělal v roce 1792 těžkou nemoc, v jejímž důsledku přišel o sluch. Byly to tak silné impulsy, že jeho náhled na svět, na lidi se radikálně změnil. Pozorovat to můžeme v jeho volné tvorbě, jeho invence a imaginace vygradovala, dokonce hledal nové formy a prostředky vyjádření, rozpoutalo to jeho genia a také jeho temnější stránky osobnosti.

Tyto okolnosti daly v 90. letech vzniknout souboru leptů s názvem Los Caprichos (rozmary). Zobrazuje na nich své noční můry, podivné tvory, lidi bez rozumu, násilí, výjevy z bláznince. Nejlépe jejich obsah vyjadřuje název jednoho z ústředních leptů „Spánek ro-

---

<sup>20</sup> HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Goya*, Slovart, 2004, s. 21.

<sup>21</sup> GUDIOL, José. *Goya*, New York: The Hyperion Press, 1941, str. 64.

zumu plodí nestvůry“. Spícího umělce napadají fantaskní přízraky. Goya soubor veřejnosti představil v roce 1799.<sup>22</sup> Dokonce je dal k prodeji, ale po krátké době je stáhl, zřejmě ze strachu z inkvizice, nebo kvůli tlaku skupin lidí, kteří na nich byly zobrazeni.

Po Los Caprichos vznikala rovněž zajímavá díla, a to na objednávku nebo z Goyovi vlastní iniciativy. Zvláštní místo zaujímá a rozhodně za zmínku stojí výmalba kaple San Antonio de la Florida (1798).<sup>23</sup> V kupoli je zobrazen zázrak sv. Antonína, a to naprosto neotřelým způsobem. Postrádá veškerá nadpozemská stvoření, světce nebo anděly. Navrchu ponechal prázdná nebesa, ve spodní části početný zástup zvědavců pozoruje zázrak sv. Antonína. Aby v tlačenici nespádli dolů, namaloval Goya kolem dokola balustrádu, jež jim v tom zabraňuje. Goya měl v tvorbě této fresky volnou ruku a tak tuto kompozici přenechal obyčejným lidem. Díky tomu můžeme přemýšlet nad jeho pohledem na náboženskou tematiku. Jeho pohled není vždy zcela konzistentní. V Los Caprichos se k církvi staví daleko radikálněji, i když ani u výmalby kaple nepřistoupil na tradiční schéma.

Jednou z Goyovo velkých vášní byly ženy. Kolem přelomu století jim věnuje mnoho prostoru ve svém díle. V 90. letech se na jeho obrazech mnohokrát objevuje vévodkyně z Albany, která mu zdá se uhranula. Její první podobiznu namaloval v roce 1795. Na další podobizně z roku 1797 ji stylizoval jako maju do tradičního černého oděvu s červenou stuhou a výraznými doplňky. Vévodkyni můžeme poznat na množství skic, dokonce se jí podobají některé ženy v souboru Los Caprichos.<sup>24</sup>

Goya zpracoval mnoho dalších skvělých ženských figur na objednávku. Většinou to byly ženy z vyšších kruhů, ovšem na volné tvorbě je patrná fascinace majas. Goyovi ženy měly jedno společné, téměř nikdy se neusmívaly. Ženám se v tomto období začalo dostávat emancipace a Goya tím jejich pozici zřejmě podtrhuje. A tak vznikají jedny z jeho nejkrásnějších obrazů, krásné majas, Mladé dívky, Čas a stařeny, Maja a Celestina... Ovšem jeho zřejmě nejvěhlasnější a nejkrásnější ženy jsou Nahá Maja a Oblečená Maja. Oba obrazy byly malovány pro Manuela Godoye, královnina milence a ministra. Nejprve vznikla Nahá

---

<sup>22</sup> HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Goya*, Slovart, 2004, s. 35.

<sup>23</sup> Tamtéž s. 70.

<sup>24</sup> Tamtéž s. 41-42.

Maja (1797-1800). Tady se Goya nejpravděpodobněji inspiroval do té doby nejslavnějším aktem, obrazem Diega Velázqueze, Venuše před zrcadlem (1651). Velázquezova Venuše leží k divákovi zády, pouze její tvář se odráží v zrcadle. Existence Goyovi Maji byla velmi riskantní, poněvadž akt byl ve Španělsku církví zakázaný. Přesto všechno jde Goya ještě dále než Velázquez a Nahou Maju otáčí čelem k divákovi a Maja nic nezakrývá. Následně namaloval obraz Oblečená Maja (1800-1805) taktéž pro Manuela Godoye, ten zřejmě vznikl z nutnosti. Godoy ukazoval některým hostům Nahou, jiným Oblečenou Maju. Nahá Maja tak měla být před církví ukryta, jenže v těchto divokých časech Španělska byla situace značně nestálá. V roce 1815 král Ferdinand VII. Godoye sesadil, jeho sbírka byla zabavena a Goya se musel zodpovídat inkvizici.<sup>25</sup>

Jako reakci na tato divoká léta, zřejmě hlavně na období mezi lety 1807 a 1814 během vpádu Napoleonova vojska a boje Španělů za nezávislost, Goya vytvořil další cyklus leptů s názvem Hrůzy války. Pracoval na nich asi kolem roku 1810, zveřejněny ale byly až v roce 1863.<sup>26</sup> Na nich zobrazuje nejrůznější válečná zvěrstva v té nejbrutálnější podobě. Svědčí to o jeho imaginaci, jelikož takové scény s největší pravděpodobností na vlastní oči nikdy nespáčil. Svůj realismus na nich stupňuje na nejvyšší intenzitu, divák není jen přihlížející někde opodál, je přímo uprostřed hrůzné scény.

Z trochu jiného důvodu vznikla dvě velmi významná díla. Jedná se o obraz 2. květen 1808, na němž jsou zobrazeny nepokoje z toho dne mezi španělským lidem a francouzskými vojáky. Druhým je obraz 3. květen, na něm francouzská četa popravuje Španěle pozatýkané předchozího dne. Jedná se o záznam skutečné události, která se odehrála v Madridu onoho data. Popravených bylo na čtyři sta Španělů. Oba obrazy namaloval v roce 1814, a v podstatě si jimi udobřuje navrátilivšího Španělského panovníka Ferdinanda VII.<sup>27</sup> (obrazy byly míněny jako symbol španělského odporu), a to hned z několika důvodů. Musel dokazovat, že nekolaboroval s francouzskou uzurpátorskou vládou a také měl „vroubek“ kvůli již zmíněnému obrazu Nahá Maja, kvůli kterému se zodpovídal před inkvizičním tribuná-

---

<sup>25</sup> HAGENOVÍ, Rose-Marie a Rainer. *Goya*, Slovart, 2004, s. 48-49.

<sup>26</sup> CHÂTELET, Albert a kol. *Světové dějiny umění*, Praha: Ottovo nakladatelství v divizi Cesty, 2004, s. 457.

<sup>27</sup> HAGENOVÍ, Rose-Marie a Rainer. *Goya*, Slovart, 2004, s. 59.

lem. Ze stejného důvodu namaloval i šest portrétů krále Ferdinanda VII.<sup>28</sup>, které nebyly objednány. Naštěstí nebyl potrestán. Na obraze je patrné, že při malbě spěchal. Proto jej maloval převážně technikou alla prima. Tato technika dává vyniknout jeho obrovskému talentu. V obličejích postav se vzdal přehnané detailnosti, ale podařilo se mu naplno vyjádřit emoce a atmosféru okamžiku.

V jeho osobním životě ho zasáhla smrt manželky Josefy v roce 1812. O rok později se k němu nastěhovala Leocadia Weissová, údajně jako hospodyně. Ta o něho pečovala až do jeho smrti.

Během práce na hrůzách války se Goya vrátil k jedné ze svých vášní a vytvořil cyklus třiceti tří leptů pod názvem *Tauromaquia* (Umění býčích zápasů), v roce 1816 je vydal.<sup>29</sup>

Ani po odchodu francouzských vojsk bohužel ve Španělsku nenastal klid a mír. Byla to doba velkých represí a čistek, strachu a útlaku, rozhořela se občanská válka. Goya na to reaguje například obrazem *Inkviziční tribunál* (1812-1819).<sup>30</sup> Je na něm cítit strach z církve a z absolutistické moci. V roce 1819 zakoupil dům na okraji Madridu a v tom samém roce znovu těžce onemocněl.<sup>31</sup> Stejně jako v případě první nemoci se i tato projevila v jeho tvorbě. Vytvořil čtrnáct obrazů na stěny dvou místností svého domu a to v letech 1820 až 1823, nazýváme je černé malby. Tyto obrazy, zdá se, nebyly určeny veřejnosti. Obrazy zřejmě vycházejí z jeho momentální situace a psychického rozpoložení. Zobrazuje na nich své temné představy. Pochmurná atmosféra plná zoufalství a beznaděje, postavy mají vytřeštěné oči plné šílenství, jde takřka o revoluční scény. Například obraz *Pes* (1820-1823). Ten je tu zabořen do písku, vidíme jen jeho hlavu, ta ovšem zabírá pouze mizivou část obrazového plánu. Pozadí a okolí je zpracováno velmi stroze a plošně, sugesce prázdného prostoru a samoty je vygradována na maximum. Možná se Goya právě tak cítil (na vrub hluchoty, nemoci a stáří). Takto pojednaný obraz zatím nemá v historii období, Goya v něm předjímá umění budoucí. Jedním z nejhrůznějších obrazů z této série je *Saturn* (1820-1823). Tento námět pocházející z antické mytologie Goya zpracoval do šokující scé-

---

<sup>28</sup> HAGENOVÍ, Rose-Marie a Rainer. *Goya*, Slovart, 2004, s. 65.

<sup>29</sup> Tamtéž s. 84.

<sup>30</sup> Tamtéž s. 65.

<sup>31</sup> Tamtéž s. 73.

ny, kdy Saturn požívá svého potomka. Saturn je zobrazen v podobě netvora hroznějšího než všechny hrůzy války, má oči plné šílenství a hladu. Srovnat proměnu jeho vidění světa, jeho psychiky můžeme pomocí výjevu Pouť ke sv. Isidoru. Podobné téma zpracoval již dříve na kartonu Louka sv. Isidora (1788).<sup>32</sup> V dřívějším případě oslava plná přepychu a pestrých prvků, v případě pozdějším temné nebe, deroucí se zástup lidí, šílené výrazy, vykulené oči, ústa dokořán, beznaděj.

Situaci ve Španělsku nám ilustruje dobový dopis pruského velvyslance. Ten *napsal v červnu 1823, že situace v Madridu je horší než v čerstvě dobytém městě, protože tam se alespoň „navrátí pořádek, jakmile vojáci uspokojí touhu po kořisti. Zde je však člověk dnem i nocí ohrožován bajonety soldatesky, která nemá ani za mák vojenského výcviku a zná jen pomstu, drancování a loupení“.*<sup>33</sup> Na základě situace se Goya necítil bezpečně a v roce 1824 požádal krále o dovolenou, aby mohl vycestovat do Francie. Tam žil v Bordeaux až do své smrti. Vytvořil ještě technikou litografie soubor Býci z Bordeaux (1825).<sup>34</sup> Za zmínku rozhodně stojí Mlékařka z Bordeaux (1825-1827), žena z lidu působící téměř jako panna Maria, což Goya podtrhl modrým šatem. Provedením jako by předjímal impresionismus. Goya ve svých osmdesáti dvou letech 16. dubna 1828 v Bordeaux umírá.<sup>35</sup>

*Trvalo několik desetiletí, než se v Evropě začal prosazovat vliv jeho díla, které zpochybňovalo tradiční umělecké pojetí krásy, a tudíž stanovisko nové normy. Díla, které předvádělo zraku nejtemnější lidské strachy a bestiální hnutí. Goya rozšířil náš pohled na člověka jako žádný jiný umělec tehdejší doby. První to vycítili romantici 19. Století a vražedné války století dvacátého jeho pohled na lidstvo děsivým způsobem potvrdily.*<sup>36</sup>

### 1.3 Alberto Giacometti

Alberto Giacometti se narodil v roce 1901 ve Švýcarsku, ve vesnici Borgonovo. Byl nejstarší ze čtyř dětí. Od útlého věku se zajímal o umění, podporoval ho v tomto zájmu i jeho

---

<sup>32</sup> HAGENOVÍ, Rose-Marie a Rainer. *Goya*, Slovart, 2004, s. 74-76.

<sup>33</sup> Tamtéž s. 83.

<sup>34</sup> Tamtéž s. 83.

<sup>35</sup> Tamtéž s. 89.

<sup>36</sup> Tamtéž s. 89.



otec Giovanni Giacometti, známý postimpresionistický malíř.<sup>37</sup> Alberto, zpočátku kreslil a maloval, poté začal modelovat. Předlohou mu byly zátiší a členové rodiny, matka, bratr Diego, Bruno a sestra Ottilia. I když jako dítě chtěl nejvíce ilustrovat příběhy, zřejmě jeho první kresbou byla ilustraci k pohádce Sněhurka v rakvičce, s trpaslíky.<sup>38</sup> Malby tvořil v postimpresionistickém stylu po vzoru svého otce. Také kopíroval obrazy Rembranta, Dürera, Van Eycka. Mezi lety 1915-1919 studoval na Škole uměleckých řemesel a Škole výtvarných umění v Ženevě. V letech 1920-1922 cestoval s otcem po Itálii, ten tam zasedal v porotě Biennale. Během cest na něho zapůsobil mimo jiné Tintoretto a Giotto.<sup>39</sup> Kreslil podle různých děl, od starověkých plastik až po Berniniho. Od roku 1922 studoval v Paříži u Antoina Bourdella. Bourdell byl také místopředsedou Salonu des Tuileries, do něhož uváděl nadějně žáky. Zde tedy Albertopoprvé vystavoval v roce 1927 (např. Žena lžící).<sup>40</sup> V té době se odkláněl od bezprostředního zobrazování reality. Čerpal z umění přírodních národů, na svých plastikách pracoval kubistickým způsobem. Čím dál více se vzdaloval realistickému pojetí, z portrétů a figurálních plastik se postupně stávaly tzv. „ploché plastiky“ („desky“). Když je vystavil v galerii Jeanne Bucherové, všimli si ho umělci z řad surrealistického hnutí. *Seznámil se s vydavatelem Cahiers d'Art Tériadem, s André Masonem a Michelem Leirisem. Se spisovateli Bataillem, Queneauem, Aragonem, Desnosem. Stýkal se s Arpem a Alexandrem Calderem (Joanem Miro).*<sup>41</sup> Také s André Bretonem a Salvadorem Dalím. V roce 1929 se stal členem surrealistické skupiny.<sup>42</sup>

Ve třicátých letech využil svého studia na Škole uměleckých řemesel a aby se uživil, tak na čas opustil volnou tvorbu a pracoval jako umělecký designer pro Jeana-Michela Franka<sup>43</sup> a vytvářel dekorativní předměty určené do interiérů. Současně vystavoval se skupinou sur-

---

<sup>37</sup> Alberto Giacometti. *Artmuseum* [online]. 2008 [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=422](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=422)

<sup>38</sup> GIACOMETTI, Alberto. *Moje skutečnost*, Praha: Arbor vitae, 1998, s. 26.

<sup>39</sup> Alberto Giacometti. *Artchive* [online]. [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: <http://www.artchive.com/artchive/G/giacometti.html>

<sup>40</sup> GIACOMETTI, Alberto. *Moje skutečnost*, Praha: Arbor vitae, 1998, s. 121-122.

<sup>41</sup> Tamtéž s. 122.

<sup>42</sup> Alberto Giacometti. *Artmuseum* [online]. 2008 [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=422](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=422)

<sup>43</sup> GIACOMETTI, Alberto. *Moje skutečnost*, Praha: Arbor vitae, s. 122.

realistů. V roce 1933 ho zasáhla smrt otce.<sup>44</sup> Zlom v jeho tvorbě nastal v roce 1934, kdy vytvořil poslední surrealistickou plastiku 1+1=3 a znovu začal pracovat podle modelu. Jednalo se o bysty podle bratra Diega a modelky Rity. Zřejmě kvůli těmto bystám se dostal do sporu s Bretonem a byl vyloučen ze surrealistické skupiny. Giacometti vystavoval převážně v New Yorku, ale i Tokiu, Mexiku a v řadě evropských měst.<sup>45</sup>

Během válečných let vytvářel plastiky hlav a postav, ty se, jak Giacometti tvrdil, proti jeho vůli neustále zmenšovaly, dosahovaly jen několika centimetrů. „V roce 1940 byly ty hlavy už docela maličké, jako by měly zmizet. Už jsem rozpoznával jen bezpočet detailů. Abych viděl celek, bylo třeba nechat model pořád víc ustupovat. Čím víc se vzdaloval, tím byla hlava menší, což ve mně budilo hrůzu. Nebezpečí, že věci zmizí...“<sup>46</sup>, řekl v rozhovoru s André Parinaudem. Následovaly pro Giacomettiho tvorbu důležité okamžiky. Jednak se stýkal s Jeanem-Paulem Sartrem, což nepochybně obohatilo jeho pohled na umění.<sup>47</sup> Dále také kolem roku 1945 prožil neobyčejný zážitek v kině na Montparnassu, jak on sám říkal, pak najednou začal vidět všechno kolem jinak. „Jako kdyby pohyb byl už jenom sled nehybných bodů“.<sup>48</sup> Tady vstupuje do svého „zralého období“ a jeho plastiky dosahují životní velikosti, avšak se ztenčují. Velmi typické jsou sochy stojících žen a kráčejících mužů. *Giacomettiho sochy často stály v osamění a zdůrazňovaly izolaci jednice, čehož Giacometti dosahoval především výrazným ztenčením proporcí. Pozměněné figury, někdy osamělé, někdy stojící ve skupinkách, vyjadřovaly bolestivou zranitelnost. Tento prvek osamělosti vedl spisovatele Jeana-Paula Sartra (který byl Giacomettiho blízkým přítelem) k tomu, aby Giacomettiho označil za jednoho z nejdůležitějších existencialistických umělců.*<sup>49</sup> Velmi intenzivně se také věnoval portrétu.<sup>50</sup>

---

<sup>44</sup> GIACOMETTI, Alberto. *Moje skutečnost*, Praha: Arbor vitae, 1998, s. 123.

<sup>45</sup> Tamtéž s. 124.

<sup>46</sup> Tamtéž s. 41.

<sup>47</sup> [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=422](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=422)

<sup>48</sup> GIACOMETTI, Alberto. *Moje skutečnost*, Praha: Arbor vitae, 1998, s. 30.

<sup>49</sup> Alberto Giacometti. *Artmuseum* [online]. 2008 [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=422](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=422)

<sup>50</sup> STAUB, Helena. *Bourdell a jeho žáci: Giacometti, Richier, Gutfreund*, Praha: Atr et fact, 1999, s. 27.

Giacometti v roce 1950 odmítl účast na Benátském Biennale, jelikož *na místě zjistí, že Laurens, s nímž měl vystavovat, je prezentací záměrně poškozen, aby bylo možno udělit Velkou cenu za sochařství Zadkinovi.*<sup>51</sup> *V létě 1954 provádí kresby k medaili čtyřiaosmdesátého, tehdy už těžce nemocného Henriho Matisse (plastická skica hlavy z profilu byla odlita do bronzu až po smrti obou umělců).*<sup>52</sup> *Roku 1958 je vyzván, aby vytvořil sochu pro prostranství před mrakodrapem Chase Manhattan Bank v New Yorku. Model koncipuje jako skupinu stojící ženy, kráčejícího muže a hlavu na soklu; k realizaci nakonec nedojde, ačkoli umělec po podobném úkolu toužil od konce dvacátých let.*<sup>53</sup>

V 60. letech získal několik významných ocenění. V roce 1961 byl dekorován Velkou sochařskou cenou Carnegie na mezinárodní výstavě malby a plastiky v Pittsburghu. V následujícím roce obdržel Velkou cenu za sochařství na Biennale v Benátkách, kde vystavil návrhy (již zmíněných) plastik pro prostor před Chase Manhattan Bank.<sup>54</sup> V této době, konkrétně v roce 1961, namaloval šest portrétů profesora Yanaihary. Ty jsou nádhernou ukázkou jeho portrétní práce ve dvou rozměrech.

Ještě před svou smrtí, v roce 1966, objížděl a upravoval své připravované výstavy v Londýnské Tate gallery, v New Yorku a Kodani. Poté byl znovu dekorován, a to Velkou národní cenou za umění v Paříži a na universitě v Bernu obdržel čestný doktorát. Zemřel 11. ledna 1966 na srdeční slabost.<sup>55</sup>

Giacometti v posledních letech svého života neustále stupňoval tempo svojí práce, tvořil stále více a více. Dokonce v roce 1964, když byl na kontrolní prohlídce, mu lékař konstatoval krajní fyzické vyčerpání.<sup>56</sup> Však jak on sám říkal, dostal se právě na začátek svojí cesty a neúnavně se snažil přiblížit ke svému cíli, k jehož dosažení byl tak skeptický.

---

<sup>51</sup> GIACOMETTI, Alberto. *Moje skutečnost*, Praha: Arbor vitae, 1998, s. 126.

<sup>52</sup> Tamtéž s. 127.

<sup>53</sup> Tamtéž s. 127.

<sup>54</sup> Tamtéž s. 128.

<sup>55</sup> Tamtéž s. 129.

<sup>56</sup> Tamtéž s. 129.

### 1.3.1 Alberto Giacometti, tvorba a portrét

Alberto Giacometti, celý život se téměř výhradně pokoušel zobrazovat lidskou bytost, ať už celou postavu nebo portrét. Je pokládán za významného sochaře 20. století. Jeho sochařská tvorba, podle mého názoru trochu neprávem, zastihuje jeho kresbu a malbu. Ve skutečnosti však všechny tyto součásti jeho práce tvoří nepostradatelnou, celistvou podobu jeho díla. Například kresba pro něho byla stěžejní a velmi důležitá. Podle něho mají malba i plastika společný základ, a to kresbu. Jak sám řekl: „*Nutno říci, a věřím tomu, že ať jde o plastiku, nebo o obraz, záleží opravdu jen na kresbě. Je třeba se chytit jedině, výlučně kresby. Kdyby člověk slušně ovládal kresbu, udělal by všechno ostatní.*“<sup>57</sup> *Zdá-li se nesporné, že malíř myslí v barvách a tvarech, nemyslí sochař pouze ve tvarech? Alberto Giacometti bez rozmýšlení namítá, že velká sochařská díla jsou barevná a že všechno nelze vyjádřit objemem. Že pro sochaře je nezbytná barva, má-li socha beze zbytku tlumočit okouzlení, která cítil před realitou.*<sup>58</sup> Je tedy zřejmé, že pro Alberta Giacomettiho byly všechny tyto prostředky rovnocenné, každý námět si vyžaduje vlastní způsob realizace. Něco pro něho zkrátka nelze realizovat v objemu, něco zase v kresbě...

Alberto Giacometti se celý svůj život pokoušel zobrazit realitu. V tomto ohledu byl ale velmi skeptický ke svým schopnostem, a tak od reality střídavě upouštěl, protože propadl myšlence, že ji není schopen zachytit. Tuto skepsi nejlépe ilustruje jeho reakce na větu Bourdellovi ženy: „*Je dobře, že stále hledáte, Rodin a Bourdell také stále hledali.*“ *Giacometti odpověděl: „Ach ano, ale oni nacházeli!*“<sup>59</sup> Následně se ovšem k realitě opět navracel. Když byl mladý a byl na počátku své výtvarné cesty, přišlo mu zobrazení reality naprosto přirozené. „*Začal jsem poměrně brzy kreslit podle skutečnosti a měl jsem dojem, že dělám přesně to, co chci. Byl jsem pěkně domýšlivý, v deseti letech... Obdivoval jsem se, měl jsem dojem, že dokážu udělat všechno, tím báječným prostředkem - kresbou; že dokážu nakreslit cokoli, že vidím tak jasně jako nikdo. A asi ve čtrnácti jsem začal modelovat, udělal jsem malou bystu. A také tady to fungovalo! Měl jsem dojem, že nic nestojí mezi*

---

<sup>57</sup> GIACOMETTI, Alberto. *Moje skutečnost*, Praha: Arbor vitae, 1998, s. 18.

<sup>58</sup> Tamtéž s. 11.

<sup>59</sup> STAUB, Helena. *Bourdell a jeho žáci: Giacometti, Richier, Gutfreund*, Praha: Atr et fact, 1999, s. 7.

*tím, co vidím, a možností to znázornit. Byl jsem pánem svého vidění, byl to ráj.*<sup>60</sup>, řekl. Toto sebevědomí mu vydrželo do osmnácti nebo devatenácti let. Pak mu najednou skutečnost začala unikat, byla příliš složitá, nečitelná. Nejvíce si toto začal uvědomovat při studiu v ateliéru u Bourdella. Tam pracoval podle modelu, ale jak sám říkal, mnoho mu to nedalo. Model vždy stál jen krátce a Giacomettimu přišlo nemožné v tak krátkém čase něco postihnout. „*Bud' jsem viděl objem, nebo jsem viděl figuru jako skvrnu, bud' jsem viděl detail, nebo jsem viděl celek.*“<sup>61</sup> Na základě těchto myšlenek v roce 1925 začal opouštět realitu. Východiskem pro něho byla práce z paměti. Toto období trvalo deset let. Hlavním znakem byla redukce, ať už velikosti jeho plastik, či množství detailů. Jak řekl, šlo to tak daleko, dokud nenarazil na zeď. A to doslova, z figury v té době zbyla jen deska. Giacometti v tomto období vytvářel objekty, koketoval s kubismem, stal se členem surrealistické skupiny... Vždy si ovšem byl vědom, že tato forma je slepá ulička, věděl, že jeho abstraktní věci, kterými se tenkrát zabýval, jsou dokončené jednou pro vždy. Věděl, že dříve nebo později si bude muset opět sednout před model, i když věděl, že nebude mít žádnou naději na úspěch. Z jeho abstraktních děl se podle něho staly pouhé „objekty“, už to nebyly živé sochy. A tak se po oněch deseti letech navrátil k tvorbě podle skutečnosti a u té už se svojí příslovečnou sveřepestí a pracovním zápalem zůstal do konce svého života. I přes to, že když si vzal znovu poprvé model, tak po čtrnácti dnech opět zjistil, že toho není schopen. V tomto „boji“ ovšem setrval a snad s ještě větším zápalem se pustil do práce. Onen model si ponechal po pět let a dennodenně začínal hlavu. Tento přístup mu byl vlastní. Například už když byl na Akademii, dostala se mu do rukou lebka. Na celou zimu se tenkrát uzavřel v hotelovém pokoji a studoval jí. „*Chtěl jsem ji co nejlépe, co nejpřesněji vystihnout. Celé dny jsem se pokoušel najít úpon, kořen zubu, který sahá až vysoko k nosu, snažil jsem se ho co nejpečlivěji sledovat, v celém jeho pohybu...*“ Neustále ovšem narážel na složitost, bylo pro něj prakticky nemožné zobrazit celek. „*Když jsem chtěl udělat celou lebku, bylo to nad mé síly; musel jsem se omezit zhruba na její dolní část, to znamená na čelist, nos a nejvyšší očníce, nic víc... Dodnes lituji, že jsem to nedokončil.*“<sup>62</sup> řekl později. V tomto smyslu se u něho projevoval přístup ve smyslu „I cesta může být cíl“. Byl toho

---

<sup>60</sup> GIACOMETTI, Alberto. *Moje skutečnost*, Praha: Arbor vitae, 1998, s. 26.

<sup>61</sup> Tamtéž s. 39.

<sup>62</sup> Tamtéž s. 17.

názoru, že i když je prakticky nemožné cíle dosáhnout (v tomto případě věrného zobrazení), tak každým dnem se jeho vidění světa mění a vidí tím víc dále. Nejlépe to ilustrují jeho vlastní slova: „*Ano, umění mě velice zajímá, ale nekonečně víc mě zajímá pravda... Čím víc pracuji, tím víc vidím jinak, to znamená, že den ode dne všechno roste a vlastně se to stává pořád neznámější, pořád krásnější. Čím víc se přibližuji, tím víc to roste, tím víc se to vzdaluje... I když to v očích druhých nemá žádný výsledek, stojí mi za to pracovat jen kvůli mému vidění... kvůli tomu, jak vidím vnější svět a lidi.*“ „*Někdy si myslím, že to zjevení už zachytím, ale pak ho zase ztratím a musím začít znovu... Tak tohle mě nutí honit se, pracovat.*“<sup>63</sup> Jeho práce se pro něho stala dobrodružstvím, díky kterému stále poznává do té doby neznámé. Z toho vyplývá, že pro něho není důležitý výsledek. Na dotaz, jestli má starost, aby po sobě zanechal stopu, odpověděl: „*Je mi to lhostejné. Stopy, ani stopy minulosti, nejsou nikdy trvalé. Objevují se a zanikají. Lidé věří, že některá díla mají trvanlivou platnost; není to pravda.*“<sup>64</sup> V tomto ohledu Giacometti neváhal použít příměr umělce k vědci. Však čím více toho vědec pozná, tak ví, že tím více mu zbývá poznat. Dobrý nebo špatný výsledek je naprosto vedlejší. Způsob vidění, nahlížení na výtvarná díla, je podle Giacomettiho velmi subjektivní a nemá trvalou platnost. Proměna jeho vidění uměleckých děl je patrná z jeho vyprávění. Když byl mladý, chodil do Louveru obdivovat obrazy a sochy: „*Líbily se mi, jen pokud mi dávaly víc, než co jsem viděl ze skutečnosti. Zdály se mi zkrátka krásnější než sama skutečnost.*“ Později se jeho pohled razantně změnil. Spíš než samotná umělecká díla začal obdivovat a zkoumat skutečnost. „*Kdykoliv jsem v poslední době zašel do Louvru, utekl jsem, doslova jsem utekl. Všechna ta díla vypadala tak uboze – tak ubohý a nejistý přístup, takové tápavé přibližování se staletími, nejrůznějšími směry; všechna byla příliš povšechná, omezená, naivní, než aby mohla obsáhnout tu úžasnou bezměrnost, a já se v zoufalství díval na živé postavy. Pochopil jsem, že už nikdy nikdo nedokáže zachytit tenhle život v úplnosti... Tenhle pokus byl tragický i směšný.*“<sup>65</sup> Není tedy divu, že Giacometti neváhal svou práci zničit a následujícího dne znovu pokračovat od začátku. Když se mu na konci života dostalo mnoha poct, přijímal doktorát na universitě v Bernu, reagoval na to slovy: „*Je zvláštní, že se mi dostává takové pocty, vždyť jsem jen*

---

<sup>63</sup> GIACOMETTI, Alberto. *Moje skutečnost*, Praha: Arbor vitae, 1998, s. 33.

<sup>64</sup> Tamtéž s. 46.

<sup>65</sup> Tamtéž s. 4-45.

začátečník. Jestliže by se mi mělo jednou něco podařit, začínám tušit teprve teď, co by to mohlo být.<sup>66</sup>

Během celého života Alberta Giacomettiho se prakticky veškerá jeho pozornost cílila na lidskou postavu a portrét a význam těchto objektů jeho zájmu stavěl nade vše. „Rád bych dělal krajiny, ale momentálně jsem nucen se omezit na hlavy. Protože jakmile „má“ člověk hlavu, má všechno ostatní; když nemá hlavu, nemá nic; aspoň já ne.“<sup>67</sup> Co ale Giacometti staví do popředí jako nejdůležitější, je pohled. V rozhovoru na toto téma řekl: „Když jsem se jednou chystal tu dívku kreslit, něco mě zarazilo; zjistil jsem totiž, že to jediné, co zůstává živé, je její pohled. Zbytek, to jest hlava, která se měnila v lebku, byla brzy skoro stejná jako lebka mrtvého. Rozdíl mezi mrtvím člověkem a osobou přede mnou byl v jejím pohledu. Tehdy jsem si říkal- a později jsem o tom přemýšlel-, jestli by vlastně nestálo za to modelovat lebku. Toužíme modelovat živého člověka, ale to, co ho dělá živým, je neklamně jeho pohled.“ Co je tedy pohled? Pohled není jen věrná napodobenina skutečného oka, to většinou nefunguje, pohled je něco víc. Všechno ostatní je podle něho jen podklad pro pohled. Giacometti to v jednom rozhovoru vysvětluje na starověkých sochách, které ho tak fascinovaly. Byly to sochy z Nových Hebrid. Podle Giacomettiho se na nich jejich tvůrci, i když tvořil velmi naivně a měl minimální anatomické znalosti, pohled podařilo znázornit. Všechny význam autor přisoudil hlavě, na tělo tak téměř zapomněl. Tělo je jen nositelem pohledu. Giacometti pak konfrontuje sochy z Nových Hebrid s egyptským sochařstvím, konkrétně sochou Písaře. Umělec měl zajisté více znalostí než tvůrce soch z Nových Hebrid. Realisticky napodobil celé tělo, dokonce vložil do očí sklíčka, aby co nejvěrněji napodobil oko samo. Písař se na nás ale nedívá, podle Giacomettiho pohled postrádá.<sup>68</sup> Na otázku, jestli dělá sochy kvůli očím, odpověděl: „Kvůli očím. Jedině kvůli očím. Mám dojem, že kdybych dokázal jen trošičku – přibližně - napodobit oko, měl bych celou hlavu. To je ostatně jasné, jenomže to pokládám za naprosto nemožné. Proč? Nemám zdání.“<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> LORD, James. *Giacometti*, Paříž, 1997, str. 488.

<sup>67</sup> GIACOMETTI, Alberto. *Moje skutečnost*, Praha: Arbor vitae, 1998, s. 18.

<sup>68</sup> Tamtéž s. 18-19.

<sup>69</sup> Tamtéž s. 38.

Alberto Giacometti je v této práci velmi důležitým článkem. V oblasti portrétní a figurální pronikl velmi daleko, i když si myslel, že je pouze na začátku. Možná právě jeho nedůvěra ve své schopnosti se proměnila doslova v posedlost a stala se motivací k neutuchající honbě za „pravdou“ a ta ho dostala tak daleko. V jeho práci je to velmi patrné a popravdě velmi inspirativní.



## 2 PORTRÉT A JEHO MOŽNOSTI

O tom, jakým typem daný portrét bude, rozhoduje umělec, který si před samotnou tvorbou musí ujasnit důležité okolnosti. Musí si svou práci rozvrhnout, stanovit si koncept. Tento proces výrazně usnadní, položí-li si tři základní otázky: 1. Jakého cíle chce umělec vytvořením portrétu dosáhnout? 2. Jaký cíl má člověk, který se portrétovat nechává? 3. Pro koho (jaké publikum) je portrét určen?<sup>70</sup> A přesně tímto způsobem, zpětným zodpovězením těchto otázek, můžeme „dešifrovat“ typy portrétů.

Dalo by se říci, že typy portréту lze posuzovat ze tří hledisek. Prvním je hledisko historické. Zde posuzujeme portrét podle jeho obsahu, podle účelu za jakým byl vytvořen. Ten se v běhu dějin značně proměňoval. Druhým hlediskem je vizuální/formální provedení. Zde se můžeme zabývat například kompozicí, technikou tvorby a aspekty, které mohou formovat obsah obrazu. Nakonec můžeme portrét rozlišovat podle použitého média, kterým byl vytvořen.

### 2.1 Hledisko historické (hledisko proč)

Z hlediska historie, nejstarší hybnou silou zobrazení člověka byla víra, magie, tedy náboženství. Ve starověku jsou většinou zobrazována božstva, nebo podobizny zemřelých, posmrtné masky (kulty mrtvých). Výjimku tvoří například portréty vítězů olympijských her, ačkoliv jejich společenský statut byl takřka božský. Ve středověku jsou to křesťanské ikony, podobizny Krista, světců nebo papeže. Lze ho definovat jako portrét magicko-náboženský.

Dalším typem je portrét reprezentativní. Do této kategorie se dají začlenit už portréty římských císařů. Nejoblíbenější byl ovšem v období renesance, baroka a klasicismu, kdy se králové, šlechta a bohatí nechávali portrétovat, aby tak dávali na odiv svou moc, bohatství nebo úspěch. Speciálním druhem reprezentativního portrétu je jezdecký portrét, zobrazující postavu jedoucí na koni. Tento typ portrétu byl velmi oblíben u panovníků. Do této kategorie se rovněž mohou zařadit i podobizny významných osobností. Například politiků, skladatelů, hudebníků, vědců, herců a tak dále.

---

<sup>70</sup> JENKINSON, Mark. *Kompendium portrétní fotografie*, Brno: Zoner Press, 2011, s. 13.

Třetím základním typem je volný portrét. Tento typ se objevuje později, někdy kolem 16. století. Jedná se o práce, které nejsou svázané objednávkou a umělec je tvoří ze svých vlastních pohnutek (například osobních, sociálních...), jsou tedy volnou tvorbou. Do této kategorie spadají i autoportrét nebo karikatura, kterým věnuji samostatnou kapitolu.

## **2.2 Hledisko formální/vizuální (hledisko jak)**

Výše bylo řečeno, že jsou tři hlediska, podle kterých se dají definovat typy portréty. Tím druhým je rovina formální/vizuální.

Výše zmíněné otázky nám dají cenné odpovědi, které velmi pomohou při utváření představy, jak bude portrét vypadat. Pomůže nám to ujasnit si cíle, kterých chceme dosáhnout a co nejvhodněji zvolit koncept práce. Portrét má mnoho podob, obsahuje mnoho aspektů, které mohou výsledek formovat a ovlivnit. Nyní se pokusme nastínit, čím vším se dá výsledný portrét ovlivnit.

Stěžejní je vždy při tvorbě obrazu volba formátu a kompozice. Kompozici tvoří prvky v obraze obsažené, které se samy k sobě a k celému obrazu nějakým způsobem vztahují. Mohou na sebe působit z pohledu významnosti prvku, rytmu, kontrastu, symetrie nebo proporce. Zde tedy hraje roli umístění do formátu, pozice či gesto portrétovaného nebo portrétovaných, jedná-li se o hromadný portrét. Zachytit lze celou figuru, její část či pouze hlavu. Na hlavu lze hledět z různého úhlu. Nejčastěji používané jsou, tzv. en face, což je čelní pohled, tříčtvrteční pohled a profil. Podle Ingrese je nutné uchopit jedinečnost a přirozenost charakteru modelu a v jistém směru mu kompozici podvolit.

V obraze se mohou nacházet předměty, které přímo souvisí s hlavním motivem, jako například předměty držené v rukou, oblečení a jeho doplňky, nebo jsou součástí pozadí. S těmi je z hlediska kompozice rovněž nutno počítat.

Pozadí je další významnou součástí díla. Dokáže celý obraz natolik ovlivnit, že spousta vynikajících portrétů vděčí za svou kvalitu právě jemu. Pozadí může harmonicky doplňovat samotný portrét, ale také působit v kontrastu proti motivu. Pokud je pozadí příliš výrazné a komplikované, je možné, že bude odvádět pozornost diváka od portréty. Pokud je naopak jednoduché a méně výrazné, je jasné, že umělec chtěl nasměrovat celou naši pozor-

nost k ústřednímu motivu. Například renesanční umělci často v pozadí zobrazovali krajinu, výhledy z oken či interiéry místností, manýrističtí a barokní malíři dávali přednost ztmavené ploše (tzv. šerosvit). Secesní umělci tvořili složité ornamentální struktury. Fauvisté zase využívali výrazných barevných ploch. Nakonec je samozřejmě důležitý autorův osobní styl.

### **2.3 Portréty podle použitého média (hledisko čím)**

Nejstarší technikou tvorby je bezesporu kresba. Už pravěkému člověku sloužily uhlíky k zobrazování skutečnosti. Až do dnešních dní se úloha kresby nezměnila. Patří k základním výtvarným prostředkům a většina umělců ji pokládá za základní kámen jakékoliv výtvarné činnosti vůbec. Například Ingres si kresbu velmi dobře osvojil a vytvořil tak mnoho portrétů, které jsou plnohodnotnými uměleckými díly. Po kresbě můžeme uvést plastiku a malbu. Rovněž velmi oblíbené prostředky provázející celou naši historii.

Dále se můžeme setkat s portrétem v knižní podobě, jedná se o biografie či autobiografie.

Ve století devatenáctém byl portrét obohacen o nová média. Jedná se o fotografii, která razantně převzala úlohu primárního portrétního média od výtvarných technik jako je kresba, malba nebo plastika. Na fotografii navazuje filmové médium. S vynálezem fotografie a filmu byl portrétní žánr obohacen o řadu typů. (fotografie viz. Typy fotografického portrétu)

U filmu se setkáváme většinou s formou dokumentárního portrétu. Dokumentární film popisuje například život nebo tvorbu konkrétního člověka. Neobyčejným způsobem využil v oblasti portrétního filmového média Andy Warhol. Podařilo se mu skloubit fotografický formát a zachycení časové roviny zobrazeného člověka. Jedná se o 3 až 5 minutové němé projekce portrétovaného v nadživotní velikosti. Warhol přistupoval k přípravě těchto portrétů s velikou pečlivostí, velkou pozornost věnoval osvětlení. Takto zaznamenal osobnosti jako Allena Ginsberga, Lou Reeda a Dennise Hoppera. *Ve filmech Andyho Warhola ne probíhá nic důležitého, pouze tu je před námi prezentovaná magická kinematografická*

*skutečnost. Před čtyřiceti lety se několik neznámých lidí dívalo do objektivu a dnes můžeme jejich pohled opřítovat.*<sup>71</sup>

## 2.4 Autoportrét

Specifickým typem portrétu je autoportrét, umělec tedy zachycuje svou vlastní podobu. Je známo, že například studenti uměleckých škol zpracovávají autoportrét velmi často. Důvodem může být proniknutí do problematiky kresby, malby či plastiky portrétu. Velkou výhodou je nezávislost na cizím modelu. Člověk tak je schopen tříbit své portrétní a výtvarné dovednosti tím nejdostupnějším způsobem. Ovšem někteří umělci se zabývají autoportréty ve větším rozsahu, a tak se na autoportrét dá nahlížet jako na svébytný žánr. Důvodů pro jeho tvorbu může být více. Pojdme se na ně podívat.

Z historie umění víme, že umělci vytvářeli autoportréty v hojnějším počtu od období renesance, kdy začalo být duchovní klima nakloněno zobrazování konkrétní lidské bytosti. Autoportréty byly vytvářeny, *a to z nejrůznějších důvodů: z pohodlnosti či pro nedostatek modelů, jako ukázkou svého umu určenou potenciálním zákazníkům, jako svědectví o svém bytí a postupném stárnutí nebo jako formu arteterapie, která jim pomáhá vyznat se ve svém nitru.*<sup>72</sup> Nebo jako prostředek ke zdokonalování svých výtvarných dovedností.

S autoportrétem se zpravidla setkáváme u kresby, malby a fotografie. Sochařský portrét je o něco méně obvyklý. Přece jen posadit se před zrcadlo je jednoduché, práce ve třech rozměrech je v tomto případě poněkud technicky komplikovanější. Neznamená to ovšem, že se s ním nemůžeme setkat.

Rozhlédněme se tedy historií autoportrétu a pozastavme se u umělců, kteří se tímto žánrem výrazněji zabývali.

Autoportrét se v naší historii objevuje relativně krátkou dobu. Ze starověku nemáme prakticky žádná dochovaná díla a ve středověku autoportrét neměl zrovna na různých ustláno (ostatně jako portrét nebo jakýkoliv individualismus). Více či méně za to mohou

---

<sup>71</sup> POSPISZYL, Tomáš. *Portrét v době kinematografie*, Umělec, 2004, roč. 8, č. 2, s. 72-73.

<sup>72</sup> DYBISZ, Natalie. *Naučte se fotografovat autoportrét*, Brno: Zoner Press, 2011, s. 6.

náboženství (tedy v naší zeměpisné poloze převážně křesťanství). Realistické zobrazování jakýchkoli individualit zkrátka nebylo v módě, však se kladl důraz hlavně na duchovno. Něco takového jako autoportrét by bylo vnímáno minimálně nevhodně. Až v renesanci začala být doba autoportrétu nakloněna. Umělci propůjčovali svou tvář postavám na jejich dílech nebo sami sebe do obrazu umísťovali jako vedlejší postavu (viz. Velázquez, Goya). V neposlední řadě tvoří autoportrét samostatný žánr, jehož primárním účelem je zobrazovat umělce samotného, případně předávat určitá sdělení prostřednictvím umělcovi tváře.

Jak už bylo řečeno, autoportrét se začal objevovat spolu s portrétem v období renesance a přistupuje k němu veliké množství umělců. Někde na počátku stál Jan van Eyck, jehož slavný Muž v červeném turbanu (1433) je údajně autoportrétem. Velmi významným je Albrecht Dürer, který přijal autoportrét jako důležitou součást své tvorby, reflektuje v nich svou duši, jak se sám vidí. V jeho době zřejmě nebylo plodnějšího tvůrce autoportrétů.<sup>73</sup> Mezi dalšími Michalangelo, zobrazil se na stropě Sixtinské kaple. Na obraze Posledního soudu je údajně stažená kůže v rukou sv. Bartoloměje jeho podobiznou (1538-1541). Caravaggio dal svou tvář uťaté hlavě na obraze David s hlavou Goliáše (1609-1610). Dalším a zřejmě jedním z nejplodnějších umělců tvořících autoportréty je malíř 17. století Rembrandt van Rijn. Ten v době mezi svým jedenadvacátým a třiašedesátým rokem života vytvořil minimálně 90 autoportrétů.<sup>74</sup> Díky tomuto jedinečnému souboru můžeme pozorovat jeho život a stárnutí, nabízí nám působivou podívanou. Mnoho vlastních portrétů v různých etapách života také namaloval Francisco de Goya. Dokonce sám sebe často umísťoval do svých kompozic, které byly určeny pro jeho klienty, často královskou rodinu. Na obrazech jakoby dohlížel, dodával jim mystickou hloubku. Například na obraze Hraběte de Floridablanca (1783), kde se nachází ve stínu na okraji kompozice ukazující hraběti obraz, který namaloval. Dalším je jeden z jeho nejznámějších, Rodina Karla IV. (1800-1801).<sup>75</sup> Na tomto obraze stojí Goya v pozadí, ne už ovšem v pozici služebníka jak je tomu na před-

---

<sup>73</sup> DYBISZ, Natalie. *Naučte se fotografovat autoportrét*, Brno: Zoner Press, 2011, s. 10.

<sup>74</sup> Tamtéž s. 11.

<sup>75</sup> HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Goya, Slovart*, 2004, s. 21.

chozím portrétu hraběte.<sup>76</sup> Za zmínku také stojí velmi netypický autoportrét z roku 1820. Zde se Goya zachytil v těžké nemoci, kterou prodělal v roce 1819, která mu lékař podává lék. Na plátně se odehrává velmi intimní podívaná, záznam Goyovi přetěžké chvíle.<sup>77</sup> Velmi oblíben byl autoportrét mezi impresionisty a postimpresionisty. Mezi nejvýznamnější patřil Auguste Renoir, Paul Gauguin také maloval své portréty, dokonce sám sebe zobrazil jako Žlutého Krista (1889). Vincent van Gogh se svými až psychologickými autoportréty řešil odcizení od společnosti. Vytvořil jich mnoho, asi nejznámějším je autoportrét se zavázaným uchem (1889).<sup>78</sup> Na přelomu 19. a 20. století se umění stává čím dál více expresivnější a vzdaluje se realistickému zobrazování (to zdá se může zapříčinit částečně fotografie, jelikož realistické zobrazení přebírá a malba se tak může odpoutat a hledat si svá východiska, jediná pravidla si tvoří autor sám, umění je svobodnější). Snaží se ukázat vnitřní příběh, záměr, pozadí, symbol, nebo se chce stát jen estetickou záležitostí. Zde vznikaly autoportréty Paula Cézanna a Edvarda Muncha. Mezi významné umělce 20. století, kteří tvořili autoportréty, patří i Egon Schiele. Jeho psychologické a provokativní autoportréty jako by reagovaly na, v té době kontroverzní, studii o hysterii od Sigmunda Freuda. Jejich tvorba zaujímá v jeho portfoliu značnou část. Mnoho autoportrétů namaloval i Pablo Picasso. Opravdu jedinečné v kontextu autoportrétu je dílo mexické malířky Fridy Kahlo.<sup>79</sup> Její výtvarnou tvorbu odstartovala autobusová nehoda, při níž se Frida vážně zranila a byla na nějaký čas upoutána na lůžko. Nečinnost ji šířila a v tu chvíli se pustila do malování autoportrétů. Vyjadřovala jimi své pocity, samotou, bolest. Například obraz *Bez naděje* (1945), který pochází právě z období pobytu na lůžku.<sup>80</sup> U tvorby svých podobizen zůstala do konce života.

Význam klasického autoportrétu zůstává do dnešních dnů prakticky nezměněn. Umělci se jím jistě budou zabývat i v budoucnu. Životaschopnost tohoto žánru nám mohou ilustrovat autoportrétisté z řad fotografů, v jejichž rukou se stal autoportrét silným tématem

---

<sup>76</sup> HAGENOVÍ, Rose-Marie a Rainer. *Goya*, Slovart, 2004, s. 28.

<sup>77</sup> Tamtéž s. 73.

<sup>78</sup> DYBISZ, Natalie. *Naučte se fotografovat autoportrét*, Brno: Zoner Press, 2011, s. 11.

<sup>79</sup> Tamtéž s. 12.

<sup>80</sup> Tamtéž s. 12.

dnešní doby na poli výtvarného umění. Fotografie se stává v oblasti autoportrétu fenoménem, takže jim je věnována kapitola v části zabývající se fotografií.

### 3 FOTOGRAFIE A JEJÍ HISTORIE

Od 19. století vstupuje do světa umění velmi významně fotografie. Ta již od jejích počátků ukázala svůj portrétní potenciál a dalo by se říci, že v jistém ohledu převzala dominantní postavení v tomto žánru. Podívejme se tedy do její historie.

Za předchůdce fotografických přístrojů a fotografie se dá pokládat camera obscura, latera magica a camera lucida. Tito předchůdci přenášejí obraz, jen ho zatím nedokážou ustálit a uchovat. Stali se prozatím pomocníky umělců, kteří s jejich pomocí zaznamenávali přenesený záběr na plátno či jinou podložku, nezřídka při tvorbě portrétů. Principy camerae obscury byly podle historických pramenů známy už kolem 5. století před naším letopočtem.<sup>81</sup> Fotografie pak jejich principy znovu objevuje a staví na nich.

Termín fotografie znamená v původním smyslu kreslení světlem. Je tedy zřejmé, že vynálezu fotografie předcházely objevy optických vlastností skla a světlocitlivosti sloučenin stříbra, s jejichž pomocí bylo možné světelné působení zaznamenat a uchovat. První fotografii v historii zhotovil roku 1825 francouzský vynálezce Nicephóre Niépce. Šlo o snímek chlapce, který vede koně do stájí. Znamější je poté jeho fotografie z roku 1826 s názvem „pohled z okna“, zhotovil ji na vyleštěnou cínovou destičku pokrytou petrolejovým roztokem. Expozice takového snímku trvala 8 hodin. Jacques Daguerre tento postup vylepšil za použití postříbřené měděné desky a nazval jej daguerrotypie. Podobný postup dodnes používají fotoaparáty Polaroid. Když se o Daguerrově objevu dozvěděl William Fox Talbot, tak si roku 1841 nechal patentovat vynález calotypie.<sup>82</sup> Jeho fotografie se zaznamenávaly na list papíru potáhlý vrstvou chloridu stříbrného. Byl vytvořen negativní obraz a dalo se pomocí něho udělat mnoho kopií. Talbotův proces ještě zdokonalil George Eastman, ten se používá dodnes. George Eastman je v dějinách fotografie velmi významnou osobností. V roce 1884 přišel s prvním fotografickým filmem a v roce 1888 představil filmový fotoa-

---

<sup>81</sup> Camera obscura v praxi. *Paladix* [online]. 2005 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://www.paladix.cz/clanky/camera-obscura-v-praxi.html>

<sup>82</sup> TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie*, Praha : Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, SPN Praha, 1980, s. 16.



parát (Kodak)<sup>83</sup>, čímž velmi usnadnil fotografům práci, jelikož už nemuseli používat a nosit s sebou objemné a složité vybavení. Fotografie tak mohla být mnohem přístupnější obyčejnému člověku, ne jen skupince odborníků. Přínos George Eastmana tím ovšem zdaleka nekončí, v roce 1900 uvádí na pulty fotoaparát Kodak Brownie za pouhý jeden dolar a v roce 1901 ho doplňuje o svitkový film. Jeho použití bylo velmi jednoduché.<sup>84</sup> Za pomoci výstižných sloganů: "*Vy stisknete spoušť, my uděláme ostatní*"<sup>85</sup>, se stal tento fotoaparát velmi úspěšným a oblíbeným.

Do médií vstupuje fotografie prvním publikovaným snímkem newyorské budovy Steinway Hall v novinách Daily Graphic dne 2. prosince 1873.<sup>86</sup> Tímto byly položeny základy novinářské fotografie.

V roce 1891 byly položeny základy filmu, když si Thomas Edison nechal patentovat kinetoskop a následně v roce 1895 Auguste a Louis Lumiérové vynalezli kinematograf a promítli 45 sekundový film v pařížském Grand Café.<sup>87</sup> Základy teorie barevné fotografie položil svým výzkumem James Clerk Maxwell roku 1857. Ovšem barevné filmy, tak jak je dnes známe, se dostanou na trh až v roce 1935 pod známými značkami Kodakchrome a Agfacolor.<sup>88</sup> O veliký milník ve fotografii se postaral fotoaparát Leica. Oskar Barnack zkonstruoval v roce 1913 kameru Ur-leica. Na její základě v letech 1923-1925 Leica vyrobila 25 prototypů a 1925 byla v prodeji Leica I. Šlo o malý lehký fotoaparát, který jako první používá kino-

---

<sup>83</sup> Kodak Film Patent Issued October 14, 1884. *Upsto* [online]. 2001 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://www.uspto.gov/news/pr/2001/01-44.jsp>

<sup>84</sup> ROSENBERG. Brownie Camera. *About* [online]. [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://history1900s.about.com/od/1900s/p/brownie.htm>

<sup>85</sup> Historická Fotografie. *Archive* [online]. 2006 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://web.archive.org/web/20080516125142/http://www.rvp.cz/clanek/371/1033>

<sup>86</sup> LIFE. *100 Photographs That Changed the World*, [s.l.] : Time, Inc., 2003-8-25. ISBN 1-931933-84-7. s. 18.

<sup>87</sup> La première séance publique payante. *Institut-lumiere* [online]. [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://www.institut-lumiere.org/francais/films/1seance/accueil.html>

<sup>88</sup> Barevná fotografie. *Wikipedie* [online]. 2013 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Barevn%C3%A1\\_fotografie#cite\\_ref-10](http://cs.wikipedia.org/wiki/Barevn%C3%A1_fotografie#cite_ref-10)

film 35mm. Fotoaparát byl velmi praktický a formát 35mm kinofilmu se obrovsky rozšířil.<sup>89</sup> Leica se stala jedním z nejoblíbenějších fotoaparátů v historii.

Dalším milníkem podobného významu se stala až digitální fotografie. Ta má své základy položeny v 60. letech na vesmírných sondách. Ty zprvu fungovaly na hybridní technologii. Snímek byl focen klasicky, bezobslužně vyvolán, naskenován ve vesmíru a poté odeslán na Zemi v podobě digitálních dat. V 70. letech byly sondy osazovány obrazovými snímači se snímacími elektronkami.<sup>90</sup> První přenosný digitální fotoaparát vyvinul v roce 1975 Steve Sasson, inženýr firmy Kodak. Fotky byly ukládány na magnetofonový pásek.<sup>91</sup> Od té doby jde vývoj této technologie mílovými kroky vpřed a neustále se přibližuje běžnému uživateli. Na tomto pokroku se podílejí značky jako například Fuji, Casio, Kodak, Nikon a Canon. A tak digitální fotoaparáty dominují trhu a díky nim je dnes fotografování snadnější než kdy dřív.

### 3.1 Digitální fotografie

Trend jednoduchosti a snadného užívání vrcholí v nedávné minulosti příchodem digitální fotografie. Doba digitální fotografie přináší mnoho výhod. Fotograf si například může snímek prohlédnout hned poté, co zmáčkne spoušť, nebo fotografie velmi snadno následně upravovat na počítači pomocí různých programů. Fotografie se samozřejmě vždycky upravovali, a to i před vynálezem digitální fotografie. Lidé se zřídka zobrazovali realisticky. Dříve ovšem byly tyto úpravy výhradně v rukou profesionálů.<sup>92</sup> Dnes to zvládne s menší průpravou prakticky každý. Pokrok jde neustále kupředu a v posledních letech je digitální fotoaparát součástí téměř každého mobilního telefonu. Ten zpravidla obsahuje i software, který umí se snímky více či méně pracovat a upravovat je. Fotografem je tedy téměř každý v každém okamžiku, za jakýchkoliv okolností.

---

<sup>89</sup> Leica. *Leicapages* [online]. 2012 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://www.leicapages.org/>

<sup>90</sup> Digitální fotoaparát. *Wikipedie* [online]. 2014 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Digit%C3%A1ln%C3%AD\\_fotoapar%C3%A1t#cite\\_note-2](http://cs.wikipedia.org/wiki/Digit%C3%A1ln%C3%AD_fotoapar%C3%A1t#cite_note-2)

<sup>91</sup> ZHANG. The World's First Digital Camera by Kodak and Steve Sasson. *Petapixel* [online]. 2010 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://petapixel.com/2010/08/05/the-worlds-first-digital-camera-by-kodak-and-steve-sasson/>

<sup>92</sup> JENKINSON, Mark. *Kompendium portrétní fotografie*, Brno: Zoner Press, 2011, s. 17.

### 3.2 Portrétní fotografie

Portrétní snímek je nedílnou součástí fotografické tvorby od jejího úplného počátku. Však první portrétní snímek zhotovil už v roce 1839 Robert Cornaulius a jednalo se o jeho autoportrét.<sup>93</sup> Okamžitě byly odhaleny možnosti fotografické techniky a nedlouho na to začaly vznikat specializované portrétní fotografické ateliéry. Jako první byl otevřen v roce 1840 Alexandrem Wolcottem ateliér v USA a v roce 1841 Richardem Beardem první evropský ateliér v Londýně.<sup>94</sup> Vznikající fotografické ateliéry zásadně ovlivnily dostupnost portrétních snímků. Jejich tvorba sice v té době byla v rukou školených odborníků, ale jejich pořizovací cena byla nepoměrně nižší než portréty malované a mohla si je tedy dovolit i střední třída. Ve fotografování portrétní žánr přebírá dominantní postavení. Však se doslova rozhořely četné diskuze mezi malíři a fotografy, zda nemůže fotografie malbu zcela vytlačit. Téměř okamžitě získal fotoportrét mnoho podob. Fotografovaly se oficiální a konvenční portréty na objednávku, intimní portréty aktu, erotické, pornografické portréty, obrazy známých osobností – intelektuálů, umělců, sociální portréty, dokumentární, vědecké i klasické rodinné portréty, svatební fotografie, portréty dětí a samozřejmě také autoportréty. Portrétní fotografie sloužila také jako předloha pro malíře. V 19. století se stal nejpopulárnějším typem fotografie tzv. *carte de visite*, k jejíž popularizaci přispěla podobizna Napoleona III. z roku 1859. Tento druh fotografie měl převážně dva významy. Jednak sloužily ke zvěčnění portrétované osoby, mapovaly tak například rodinou historii a plnily alba. Za druhé, jak vyplývá z názvu, se jednalo o předchůdkyně dnešní vizitky a měli tedy sloužit k navazování obchodních a společenských kontaktů. Takové obrázky byly koncipovány tak, aby portrétovanému pochopitelně co nejvíce lichotily a posílaly o něm do světa cílené poselství. Například jaké má povolání případně koníčky, majetek, jaká je jeho situace. Byly to obrázky velmi promyšlené a strojené, lidé si často na takové focení půjčovali oblečení a rekvizity tak, aby portrét co nejlépe a možná i záměrně přehnaně sděloval

---

<sup>93</sup> Chronologie fotografie. *Wikipedie* [online]. 2014 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Chronologie\\_fotografie#cite\\_ref-pahistory\\_9-0](http://cs.wikipedia.org/wiki/Chronologie_fotografie#cite_ref-pahistory_9-0)

<sup>94</sup> History of photography. *Britannica* [online]. 2014 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/457919/history-of-photography/252845/Early-views-of-the-mediums-potential#toc252846>

záměr objednavatele.<sup>95</sup> Z carte de visite následně vznikla jejím zmenšením identifikační podobizna, tedy malá fotografie, která mohla být umísťována na úřední dokumenty nebo doklady.

Později se vývojem fotografické techniky, jehož důsledkem byla zkracující se expoziční doba a snadnější manipulace s přístroji, už fotografové nebyli vázáni svými ateliéry a snímky začaly vznikat i v exteriéru. Tomu napomohl právě George Eastman v roce 1888 se svým příručním fotoaparátém na želatinový svitkový film (KODAK). Jeho nenáročnost obsluhy umožnila fotografování i méně zkušeným uživatelům a díky použitému filmu i cena snímku výrazně klesla. To, že mohl používat fotoaparát téměř každý, dalo vzniknout až dodnes nejvíce rozšířenému druhu fotografování, a to dokumentární fotografii a fotožurnalistice (novinářské fotografii). Každý si tak mohl zdokumentovat své příbuzné, známé, mohli vytvářet alba, zaznamenávat a mapovat tak rodinnou historii. Fakt, že pořídit snímek bylo tak jednoduché, dalo i jiný rozměr psychologii takové fotografie. V takovém případě se uvolnil vztah mezi autorem a objektem focení. Cílem se stalo spíše zachytit okamžik, mít vzpomínku. Fotografie jsou daleko bezprostřednější. Toto využívaly i fotožurnalisté. Mohli dělat pohotové snímky přímo z míst, kde bylo třeba. Takto vznikaly bezprostřední fotografie z krizových situací, zločinů, válečných konfliktů a sportovních výkonů. Doslova revoluci odstartoval fotoaparát Leica. S ním je úzce spojeno jméno Henri Cartier-Bresson. Ten je považován za otce moderní fotožurnalistiky.<sup>96</sup> Byl fascinován okamžiky všedního dne a tak pořizoval přirozené snímky lidí například na ulici. Jeho podmanivé fotografie jednoduše ilustrují pojmy, jako je radost, štěstí, bolest, smutek, bída, mládí, stáří a krása. Tímto přístupem inspiroval mnoho dalších generací fotografů, z českých například Antonína Kratochvíla.<sup>97</sup> Vedle toho je též autorem mnoha portrétů známých umělců, spisovatelů a osobností. Patří mezi ně například Matisse, Picasso, Braque, Bonnard, Claudel, Roualt, Giacometti, Marilyn Monroe nebo dokonce Mahátma Gándhí.

Zaměříme-li se na české fotografy, nelze nezmínit jedny z našich nejvýznamnějších portrétistů, Josefa Sudka a Františka Drtikola. Drtikol zvěčnil takové osobnosti jako

---

<sup>95</sup> JENKINSON, Mark. *Kompendium portrétní fotografie*, Brno: Zoner Press, 2011, s. 14.

<sup>96</sup> Tamtéž s. 28.

<sup>97</sup> Tamtéž s. 212.

T.G.Masaryka, Edvarda Beneše, Leoše Janáčka, Alfonse Muchu, Emu Destinnovou nebo Aloise Jiráska.

Od druhé poloviny 30. let 20. století rostlo politické napětí končící druhou světovou válkou, ve které měla slovo živá fotografie. Fotografie prošla vývojem od romantických náladových snímků, secesních a bohatě aranžovaných fotografií, až po snímky moderně abstraktní, kde autoři zároveň experimentovali a také se snažili postihnout člověka v jeho přirozeném prostředí. Zhodnocením živé fotografie se stala v roce 1955 putovní výstava Lidská rodina, kterou uspořádal pro Muzeum moderního umění v New Yorku kurátor Edward Steichen.

V devadesátých letech 20. století se do popředí staví umělost a nefotogeničnost fotografovaného objektu. Velké místo zaujímají autoportréty, obrazy těla a portrét.

Mezi současné české portrétní fotografy patří také Jan Saudek, který od konce padesátých let 20. století vytvářel inscenované snímky, ve kterých stavěl do kontrastu tělo dítěte a dospělého člověka, svět bezbrannosti a síly. Později se ve své tvorbě zaměřil na vyjádření mnoha podob vztahu mezi mužem a ženou, dospívání, lásky a sexu.

Kategorii Portrét vyhlašuje také celostátní soutěž Czech Press Photo. V posledních ročnících v této kategorii zvítězili například Veronika Lukášová, Jan Zatorsky, Milan Jaroš, Tomáš Nosil, Martin Kollar, Tomáš Brabec, Stanislav Krupař, Lenka Klicperová, Radim Žůrek, Andrej Balco nebo Petr David Josek.<sup>98</sup>

V dnešní době vzniká portrétních a autoportrétních fotografií více než kdy předtím. „Každý fotograf je i portrétista a každý je v současnosti tak trochu fotograf.“<sup>99</sup>

### **3.2.1 Autoportrét ve fotografii**

Ve 20. století už do umění významně vstupuje fotografie a v oblasti autoportrétu se stává

---

<sup>98</sup> Portrétní fotografie. *Wikipedie* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Portr%C3%A9tn%C3%AD\\_fotografie](http://cs.wikipedia.org/wiki/Portr%C3%A9tn%C3%AD_fotografie)

<sup>99</sup> MARVANOVÁ, Eliška. *Současná francouzská portrétní fotografie v kontextu historického vývoje portrétní tvorby, bakalářská práce* [online]. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav hudební vědy, 2006, s. 4.

dominantní. Fotografové mohou mít k vytváření autoportrétu nejrůznější pohnutky. Mohou pomocí autoportrétu zkoumat sebe, vkládat do snímků hluboký psychologický rozměr, používat ho jako formu prezentace vlastního já. Například Lucas Samaras pomocí Polaroidu a koláže nabízí znepokojující sebe prezentaci, často se deformuje podobně jako Francis Bacon ve svých malbách.<sup>100</sup> Kontrastem může být dílo Andyho Warhola, jehož autoportréty jsou, jak sám uváděl, psychologicky ryze povrchní.

Podobně jako Frida Kahlo se může fotograf vyrovnávat s nemocí či těžkou životní situací a tak se dokumentovat. Formu fototerapie používá ve svých snímcích Britská fotografka Jo Spence, dokumentovala tak svou bitvu s rakovinou prsu.<sup>101</sup>

Forma sebedokumentace je i systematické zaznamenávání své podoby v časovém horizontu, podobně jako to prováděl Rembrandt. V poslední době nejznámější počín takového charakteru má na svědomí americký fotograf Noah Kalina, který se 12,5 roku každý den fotil ve stejné pozici. Ze shromážděných snímků vytvořil filmový klip, který nasbíral neuvěřitelné množství zhlédnutí na videoportálu Youtube.<sup>102</sup>

Fotograf často exhibuje či rozkrývá a přijímá různé identity. Takto by se dala charakterizovat část práce Cindy Sherman, americké fotografky známé svými konceptuálními autoportréty. Nebo u nás působící Václav Stratil (1950) *používá jako materiál především svou vlastní osobu a zkoumá proměnlivost lidské identity. Cykly Řeholní pacient, Nedělám nic a menší Čistá mafie (od roku 1991 do poloviny devadesátých let) obsahují snímky, na kterých se Václav Stratil nechává portrétovat v komunálních fotoateliérech s různými účesy, výrazy a rekvizitami. Na jednotlivých snímcích (asi 50 fotografií), se objevují náboženské motivy, ironické provokace i výrazy šílenství. Stylizuje se do podoby Adolfa Hitlera, buddhistického mnicha nebo zarostlého starce.*<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> DYBISZ, Natalie. *Naučte se fotografovat autoportrét*, Brno: Zoner Press, 2011, s. 12.

<sup>101</sup> Tamtéž s. 12.

<sup>102</sup> KALINA, Noah. Noah takes a photo of himself every day for 6 years. *Youtube* [online]. 2006 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=6B26asyGKDo>

<sup>103</sup> Václav Stratil. *Artlist* [online]. [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://artlist.cz/?id=183>

V neposlední řadě se umělci pomocí autoportrétu nabízí svůj náhled na silná existenciální či sociální témata. Například sociální úzkost, smrt, víru, násilí, sexualitu, nebo gender. Velmi zajímavé dílo řešící tato témata nám nabízí americká fotografka Nan Golding.<sup>104</sup>

V poslední době je fotografický autoportrét významnější než kdykoliv v historii. Řada umělců se věnuje pouze autoportrétu. Jsou uspořádávány výstavy zaměřující se jen na autoportrét (např. v letech 2001-2002 expozice *Mirror Mirror* v National Portrait Gallery).<sup>105</sup> Jedním z důvodů takového rozšíření autoportrétu je zcela jistě dostupnost fotografie, která se s nástupem digitální technologie ještě znásobila.

To má za následek fenomén posledních let, tzv. „selfie“. Tento druh autoportrétu bývá definován jako fotografie sebe sama, běžně pořízená chytrým telefonem nebo webkamerou a nahrána na sociální síť.<sup>106</sup> Kořeny „selfies“ ovšem sahají hlouběji, než do dob digitální technologie a internetu. Dalo by se říci, že k jejich pořízování přispěl kompaktní a přenosný fotoaparát Kodak Brownie v roce 1900. Tehdy začalo být technicky možné, aby fotograf sám sebe zvětšil a fotografové tak činili. Ovšem k obrovskému rozmachu přispěly až sociální sítě (My space, Twitter, Facebook, Google+, Instagram...) a digitální fotoaparáty. K oblíbenosti těchto snímků jistě přispívá i fakt, že autor má naprosto pod kontrolou způsob své sebe prezentace. Dokladem fenomenálního rozšíření tohoto typu snímku je i fakt, že výraz „selfie“ se stalo slovem roku 2013 na online slovníku Oxford dictionary.<sup>107</sup>

### 4.3 Druhy fotografického portrétu

Ve fotografii se můžeme setkat s mnoha druhy portrétu. V této části budou popsány. Jako první se nabízí zmínit dokumentární portrét. A to z důvodu, že s tímto druhem se asi nejčastěji setkává každý z nás. Jsou jím míněny rodinné fotografie, fotografie přátel nebo i cizích lidí, kteří se náhodou mohou stát součástí například snímku z dovolené.

---

<sup>104</sup> DYBISZ, Natalie. *Naučte se fotografovat autoportrét*, Brno: Zoner Press, 2011, s. 14.

<sup>105</sup> Tamtéž s. 14.

<sup>106</sup> Selfie. *Oxford dictionaries* [online]. [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/selfie?q=selfie>

<sup>107</sup> Oxford Dictionaries' 2013 word of the year is 'selfie'. *PR Daily* [online]. 2013 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://www.prdaily.com/Main/Articles/3c6d1480-faa6-4615-a2de-d98b8d04b19e.aspx#>

Dalším druhem je identifikační portrét. Ten má pouze jedinou funkci, a to věrně zobrazovat podobu fotografovaného. Použití nacházejí v dokladech, dokumentech, například i v oblasti kriminalistiky. Všude kde je potřeba identifikovat podobu fotografovaného.

S předchozím druhem souvisí propagační nebo obchodní portrét. Tento druh portréту (z pravidla tvořeného na zakázku) je většinou marketingovou propagací portrétované osoby. Může se jednat o profesionální herce, hudebníky, televizní moderátory, baviče. Tyto fotky mají pomoci shánět pracovní příležitosti a sdělit o osobě vše důležité. Jsou umísťovány například na weby firem a organizací. Mají portrétovaného vyobrazit atraktivně, měly by však korespondovat s realitou, to znamená, že nějaké přílišné úpravy či retuše nejsou na místě.

Následují portréty celebrit a osob veřejně činných. Tento druh fotografie už může spadat do kategorie „výtvarné“. Nemá za úkol vyjádřit realitu, ale ukázat obraz jak mají portrétovaného diváci vnímat. Je to vlastně vykonstruovaný portrét, který s realitou vůbec nemusí souviset a může veřejnosti podsouvat třeba i osobnostní vlastnosti fotografovaného objektu, které třeba vůbec nemá. Takže v tomto případě jsou retuše a pečlivá příprava na místě. Takto fotografovány jsou významné osobnosti, celebrity nebo i politici například v propagačních materiálech, na billboardech při volebních kampaních. Do této kategorie mohou spadat i modelingové fotografie.

Následujícím druhem jsou fotografie, které jsou primárně určeny pro tisk (noviny, časopisy nebo i knihy). Jedná se o ilustrační portréty a fotožurnalistiku. Tyto snímky jsou zpravidla objednávány. Vztahují se ke konkrétnímu tématu a měly by ho podkreslovat nebo dotvářet. Ať už to jsou fotky politiků, osobností nebo obrazy *personifikující globální konflikt nebo tragédii*. *V mnoha případech tyto fotky natolik ovlivnily veřejné mínění, že doslova změnily svět.*

Posledním druhem je volná výtvarná fotografie. *Výtvarní fotografové specializující se na portréty mají možná vůbec nejtěžší a nejkrásnější úkol v celé oblasti fotografie- vytvářet*



*fotografie lidí, které jsou natolik poutavé, že divák cítí emocionální splynutí s cizím člověkem.*<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> JENKINSON, Mark. *Kompendium portrétní fotografie*, Brno: Zoner Press, 2011, s. 20-21.

## 4 PRAKTICKÁ ČÁST

*Co je tedy naše tvář, když né citace?*<sup>109</sup>

Podívejme se na význam slova geneze. Tento výraz znamená vznik, proces vznikání, zrod, původ. Ve své práci ho chápu jako proces vývoje vizuální stránky člověka v rámci rodové linie. Zkoumám podobnost a pátrám po původu společných vizuálních znaků.

V praktické části diplomové práce se tedy věnuji portrétní tématice. Přesněji figurální kresbě s portrétními rysy. Konkrétně se jedná o čtyři figury v životní velikosti a soubor postřehů a skic v podobě autorské knihy. Na kresbách je řešen portrét z hlediska genetiky, tedy rodinné příslušnosti a případné podobnosti. Proto se práce zaměřuje na jednu rodovou linii obsahující tři po sobě jdoucí generace.

Nyní přistupme k popisu pracovních postupů při tvorbě praktické části. Čtyři velkoformátové obrazy jsem zhotovil na klasický balicí papír pomocí techniky kresby uhlem, a to s ohledem na vhodnost tohoto prostředku vzhledem k rozměru formátu a také s přihlédnutím k plánovanému výtvarnému projevu. Tento postup je u všech prací jednotný, soubor by tedy měl tvořit kompaktní celek.

Skicák ve formě autorské knihy je taktéž vytvořen kresebnou technikou na balicím papíře. V tomto případě jsou kresebnými prostředky tužka a uhlí. Vazba je zhotovena vlastnoručně a provedena tak, aby bylo možné do knihy doplňovat strany. Výsledkem je rostoucí kniha, kterou je možno neustále rozšiřovat a doplňovat o nové kresebné postřehy, takže obsah nikdy nemusí být definitivní. Kresby obsahují skici celých obličejů nebo jen jejich fragmentů. Účelem je srovnání podobnostních rysů konkrétních lidí, a to i v různých etapách jejich života.

Jelikož v praktické části práce významně pracuji podle fotografie, je důležité nastínit jistá specifika tohoto postupu. Práce podle fotografie se totiž jistou měrou odlišuje od tvorby podle modelu. Z hlediska optiky je užíváno vidění monokulárního u fotografie a vidění binokulárního u práce podle modelu. Vidění binokulární je pro nás přirozenější. To znamená, že se obrazy vnímané simultánně oběma očima spojí v jeden. Pro nás to znamená

---

<sup>109</sup> BARTHES, Roland. *Říše znaků*, Prah: Fra, 2012, s. 140.

vytvoření hloubky prostoru, a to i při tvorbě obrazu. Fotografie, nebo jakýkoli pohled přes čočku (v podstatě použití pouze jednoho oka), tuto hloubku prostoru postrádá. Toho si všímá David Hockney (*Tajemství starých mistrů*) už u děl významných malířů datovaných od 15. století. Domnívá se, že si přibližně v této době umělci začali vypomáhat optickými zařízeními (camera obscura, camera lucida, zrcadla) a pracovali podle projekce, později podle fotografie. Jejich obrazy jsou najednou až neskutečně přesné a realistické. Ovšem nesou si s sebou znaky optického průmětu a již zmíněnou ztrátu hloubky prostoru. Hockney tak staví díla Caravaggia, Velázquez, Halse, proti dílům impresionistů, umělců 20. století jako jsou Manet, Cézanne, kteří optiky nevyužívali. Jako krásný příklad nám poslouží Caravaggiův košík s ovocem z roku 1596 oproti obrazu Cézanových jablek z let 1877-8.<sup>110</sup> Při pohledu z blízka je Caravaggiova práce daleko detailnější a realističtější, ovšem odstoupíme-li dále, cítíme u Cézanna silnou iluzi prostoru, kdežto z Caravaggiových jablek se stává plošná dekorace. Dnes se historie opakuje a umělci opět tvoří podle fotografie velmi hojně. Dokáží tedy umělci rozpoznat, kdy je vhodné tento postup použít? I nad touto otázkou jsem se musel v průběhu práce pozastavit.

---

<sup>110</sup> HOCKNEY, David. *Tajemství starých mistrů*, Praha: Slovart, 2003, s. 189.

## ZÁVĚR

V této diplomové práci jsem zkoumal portrét, jeho proměny v průběhu historie až do dnešní doby. A to přineslo otázku. Jak je na tom portrét v poslední době? Od pradávna se mění důvody, proč člověk portrét vůbec tvoří. Dříve měl důvody magicko-náboženské nebo mocenské. Později s příchodem renesance a portrétu na objednávku se tento žánr stal uznávaným řemeslem, jež dávalo umělci možnost slušného živobytí. V dalších dekádách se portrét stal součástí výjevů, děje nebo hromadné kompozice, měl nám přinést informaci či poselství, jež chtěl autor nebo objednavatel sdělit. Na přelomu 19. a 20. století se původní kritéria a významy portrétu vytrácejí a utvářejí se nová. Třeba podoba s modelem přestala být důležitá a ve 20. století ztratila svůj význam úplně. Úkolem se stal náhled do nitra umělcova či modelu, zkoumání vizuálních či optických jevů, nebo jen tvorba zajímavého obrazu bez jakéhokoliv ohledu na realitu. Od druhé poloviny 20. století až do dnes je postavení portrétu velmi nejednoznačné. Dalo by se říci, že v portrétní tvorbě klasickými vyjadřovacími prostředky už není prostor pro novátorství. Proto umělci čerpají z minulosti. Někteří se vracejí k realistickému přístupu a původním účelům, jiní dávají portrétu nečekané významy v kombinaci s nečekanou formou.

Nové obzory se otevírají s relativně mladými médii a vyjadřovacími prostředky. Mám na mysli hlavně fotografii a film. Díky novým médiím se „výtvarno“ přibližuje k lidem, kteří by třeba před sto lety neměli nejmenší ambice cokoli zobrazovat. Není třeba být talentovaným, abych mohl portrét zpracovávat. Zde můžeme předložit jako příklad historický kontrast. Renesanční malíř - portrétista celý život zdokonalující se ve svém řemesle proti současnému fenoménu převážně amaterské „selfie“. Dnes je potenciálním umělcem a portrétistou vlastně každý.

Vyvstává tedy otázka obsahující konflikt malířského a fotografického portrétu: vytlačuje fotografie malířský portrét? Má ještě dnes malířský portrét své opodstatnění?

*Na počátku století (20.) malovala ještě většina umělců obrazy ručně. Na počátku nového milénia to už dělají jen málokteří. Miliony lidí zato vidí svět skrze obrazy pořízené čočkou. Jsou však tato zobrazení poctivým znázorněním reality, jak jsme si mysleli? Neutopila fo-*

*tografie, kterou jsme tak dlouho považovali za věrný a lidskou rukou nedotčený obraz skutečnosti, naše vidění? Neoslabila naši schopnost vidět svět jasně?*<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> HOCKNEY, David. *Tajemství starých mistrů*, Praha: Slovart, 2003, s. 196.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ANDERLE, Jiří. *Jiří Anderle: kresby, grafiky, obrazy, objekty 1954-1995*, Praha: Slovart, 1995, ISBN 80-85871-66-1.

BARAN, Ludvík. *Portrét ve fotografii*, Praha: Orbis, 1965, ISBN nevedeno.

BARTHES, Roland. *Říše znaků*, Praha : Fra, 2012, ISBN 978-80-87429-25-9.

DYBISZ, Natalie. *Naučte se fotografovat autoportrét*, Brno: Zoner Press, 2011, ISBN 978-80-7413-133-2.

GIACOMETTI, Alberto. *Moje skutečnost*, Praha: Arbor vitae, 1998, ISBN 80-901964-8-9.

GUDIOL, José. *Goya*, New York: The Hyperion Press, 1941, ISBN nevedeno.

HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Goya*, Slovart, 2004, ISBN 80-7209-571-4.

HALÍŘOVÁ, Marie. *Portrétní tvorba*, Praha: Odeon, 1981, ISBN nevedeno.

HOCKNEY, David. *Tajemství starých mistrů*, Praha: Slovart, 2003, ISBN 80-7209-474-2.

CHÂTELET, Albert a kol. *Světové dějiny umění*, Praha: Ottovo nakladatelství v divizi Cesty, 2004, ISBN 80-7181-936-0.

JENKINSON, Mark. *Kompendium portrétní fotografie*, Brno: Zoner Press, 2011, ISBN 978-80-7413-159-2.

LIFE, "100 Photographs That Changed the World". [s.l.] : Time, Inc., 2003-8-25. ISBN 1-931933-84-7

LORD, James. *Giacometti*, Paříž, 1997, ISBN nevedeno.

MARVANOVÁ, Eliška. *Současná francouzská portrétní fotografie v kontextu historického vývoje portrétní tvorby, bakalářská práce* [online]. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav hudební vědy, 2006, s. 4.

MINAROVÍČOVÁ, Elena. *Portrét na starovekých minciach*, Bratislava: Tatran, 1979, ISBN nevedeno.

PARRAMÓN, José M. *Velká kniha o portrétu*, Praha: Svojka a Vašut, 1996, ISBN 80-7180-040-6.

PETERSON, Bryan F. *Portrét: Naučte se fotografovat kreativně*, Brno: Zoner Press, 2006, ISBN 80-86815-49-8.

POSPISZYL, Tomáš. *Portrét v době kinematografie*, Umělec, 2004, roč. 8, č. 2, ISSN: 1212-9550.

STAUB, Helena. *Bourdell a jeho žáci: Giacometti, Richier, Gutfreund*, Praha: Atr et fact, 1999, ISBN 80-902160-5-6.

TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie*, Praha : Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, SPN Praha, 1980, ISBN 17-332-79.

## ZDROJE Z INTERNETU

Alberto Giacometti. *Artmuseum* [online]. 2008 [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=422](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=422)

Alberto Giacometti. *Artchive* [online]. [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: <http://www.artchive.com/artchive/G/giacometti.html>

Barevná fotografie. *Wikipedie* [online]. 2013 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Barevn%C3%A1\\_fotografie#cite\\_ref-10](http://cs.wikipedia.org/wiki/Barevn%C3%A1_fotografie#cite_ref-10)

Camera obscura v praxi. *Paladix* [online]. 2005 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://www.paladix.cz/clanky/camera-obscura-v-praxi.html>

Digitální fotoaparát. *Wikipedie* [online]. 2014 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Digit%C3%A1ln%C3%AD\\_fotoapar%C3%A1t#cite\\_note-2](http://cs.wikipedia.org/wiki/Digit%C3%A1ln%C3%AD_fotoapar%C3%A1t#cite_note-2)

Historická Fotografie. *Archive* [online]. 2006 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://web.archive.org/web/20080516125142/http://www.rvp.cz/clanek/371/1033>

History of photography. *Britannica* [online]. 2014 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/457919/history-of-photography/252845/Early-views-of-the-mediums-potential#toc252846>

HŮLA, Jiří. Český rozhlas: Výročí 2010: Sandro Botticelli (500 let). In: [online]. [cit. 2014-06-22]. Dostupné z: [http://www.rozhlas.cz/kultura/vytvarne/\\_zprava/734061](http://www.rozhlas.cz/kultura/vytvarne/_zprava/734061)

Chronologie fotografie. *Wikipedie* [online]. 2014 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Chronologie\\_fotografie#cite\\_ref-pahistory\\_9-0](http://cs.wikipedia.org/wiki/Chronologie_fotografie#cite_ref-pahistory_9-0)

KALINA, Noah. Noah takes a photo of himself every day for 6 years. *Youtube* [online]. 2006 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=6B26asyGKDo>

Kodak Film Patent Issued October 14, 1884. *Upsto* [online]. 2001 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://www.uspto.gov/news/pr/2001/01-44.jsp>

La première séance publique payante. *Institut-lumiere* [online]. [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://www.institut-lumiere.org/francais/films/1seance/accueil.html>

Leica. *Leicapages* [online]. 2012 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://www.leicapages.org/>



LIFE. *100 Photographs That Changed the World*, [s.l.] : Time, Inc., 2003-8-25. ISBN 1-931933-84-7. s. 18.

On-line gallery. *Museo Nacional Del Prado* [online]. 2014 [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: <http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/emperor-carlos-v-on-horseback/>

Oxford Dictionaries' 2013 word of the year is 'selfie'. *PR Daily* [online]. 2013 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://www.prdaily.com/Main/Articles/3c6d1480-faa6-4615-a2de-d98b8d04b19e.aspx#>

Portrétní fotografie. *Wikipedie* [online]. [cit. 2014-06-27]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Portr%C3%A9tn%C3%AD\\_fotografie](http://cs.wikipedia.org/wiki/Portr%C3%A9tn%C3%AD_fotografie)

Rafael Santi. In: *Wikipedie* [online]. 2014 [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Rafael\\_Santi](http://cs.wikipedia.org/wiki/Rafael_Santi)

ROSENBERG. Brownie Camera. *About* [online]. [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://history1900s.about.com/od/1900s/p/brownie.htm>

SHELLEY. Sfumato. In: *Art History* [online]. [cit. 2014-06-25]. Dostupné z: [http://arthistory.about.com/cs/glossaries/g/s\\_sfumato.htm](http://arthistory.about.com/cs/glossaries/g/s_sfumato.htm)

Václav Stratil. *Artlist* [online]. [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://artlist.cz/?id=183>

Selfie. *Oxford dictionaries* [online]. [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/selfie?q=selfie>

ZHANG. The World's First Digital Camera by Kodak and Steve Sasson. *Petapixel* [online]. 2010 [cit. 2014-06-26]. Dostupné z: <http://petapixel.com/2010/08/05/the-worlds-first-digital-camera-by-kodak-and-steve-sasson/>

## OBRAZOVÁ PŘÍLOHA TEORETICKÉ ČÁSTI



Francisco Goya: Rodina Karla IV. (1800)



Francisco Goya: Mlékařka z Bordeaux (1825-27); Autoportrét



Francisco Goya: Nahá Maja (1797-1800)



Francisco Goya: Autoportréty



Alberto Giacometti: Portréty

## OBRAZOVÁ PŘÍLOHA PRAKTICKÉ ČÁSTI

### I Kresby



## Il Skici



