



Ingrid Halászová - Katarína Ihringová - Renata Kišoňová

HĽADANIE IDENTITY V PORTRÉTNOM UMENÍ





HĽADANIE IDENTITY V PORTRÉTNOM UMENÍ

Ingrid Halászová - Katarína Ihringová - Renata Kišoňová

TRNAVA
2019

Recenzenti:

Prof. PhDr. Silvia Gáliková, PhD.

Mgr. Zuzana Dzurňáková, PhD



Napísanie odbornej štúdie „Premeny realistického a hyperrealistického portrétu: od pravdepodobnosti k hyperrealite“ podporil z verejných zdrojov formou štipendia Fond na podporu umenia. Monografia vznikla v rámci riešenia projektov VEGA č. 1/0472/19 a VEGA č. 1/0563/18.

Publikácia vyšla s finančnou podporou FF TU v Trnave.

Publikácia neprešla odbornou jazykovou korektúrou.

© doc. Mgr. Ingrid Halászová, PhD., 2019

© Mgr. Katarína Ihringová, PhD., 2019

© Mgr. Renata Kišoňová, PhD., 2019

© Filozofická fakulta TU v Trnave, 2019

Editorka publikácie: Mgr. Katarína Ihringová, PhD.

Ilustrácia na obálke: © Jozef Srna – Autoportrét, 1985 (olej na plátne),

Majetok Liptovskej galérie Petra Michala Bohúňa.

ISBN 978-80-568-0397-4

OBSAH

Úvod.....	6
1 Náčrt konceptu identity v ranonovovekom portréte.....	10
1.1 Podobizeň–portrét–individualita–identita.....	11
1.2 Definovanie identity v portréte a skrze portrét.....	13
1.3 Self-fashioning a fabrikácia identity.....	27
1.4 Vizualne kódy a rozpoznávanie identity.....	32
1.5 Transkripčia a modifikácia identity v portréte.....	37
1.6 Fikcia, strata a krádež identity v portréte.....	39
2 Premeny realistického a hyperrealistického portrétu: od pravdepodobnosti k hyperrealite.....	42
2.1 Realistická pravdepodobnosť.....	44
2.2 Je „krízarealistického zobrazenia“ aj „krízou portrétu“?.....	54
2.3 Hyperrealistický portrét – hyperrealita ľudskej tváre.....	57
2.4 Pár úvah na záver.....	70
3 Nazeranie identity „ja“ prostredníctvom portrétu vo výtvarnom umení.....	73
3.1 Úvodné úvahy.....	73
3.2 Problém identity vo filozofii.....	74
3.3 Etymológia pojmu identita.....	78
3.4 Identita v portrétnej tvorbe vybratých umelcov.....	79
3.4.1 Lucien Freud.....	79
3.4.2 Jackson Pollock.....	82
3.4.3 Frances Hodgkins.....	84
3.4.4 Katherine Sophie Dreier.....	85
3.4.5 René François Ghislain Magritte.....	86
3.5 Záverečné úvahy.....	88
Zoznam obrazovej prílohy.....	91
Zoznam použitej literatúry.....	94
Menný register.....	104

Úvod

Problém ľudskej identity, jeho autenticita ako i uvedomovanie si seba samého sú kľúčové aspekty ľudského života, počas ktorého pod vplyvom rôznych spoločenských, kultúrnych, ale predovšetkým psychologických zreteľov sa náš vzťah k sebe samému mení. Rovnako „externé“ ako „interné“ ukazovatele zasahujúce do nášho života utvárajú a formujú našu identitu. Zmyslom života od nepamäti sa tak stáva hľadanie vlastnej identity, jej pochopenie a porozumenie seba samého. Táto snaha o seba pochopenie sa postupne stala aj náplňou mnohých vedných odborov ako je filozofia, psychológia, či sociológia, ktoré sa usilujú o komplexnejšie pochopenie ľudského „Ja“. No je to aj samotné umenie, ktoré sa rovnako intenzívne už celé storočia snaží pristupovať k tomuto filozoficko-psychologickému problému s náležitou zodpovednosťou a prostredníctvom portrétov a autoportrétov odkrývať nielen tú vonkajšiu podobu zobrazovaného, ale poodhaliť prostredníctvom výrazu tváre aj tie najskrytejšie podoby ľudského „Ja“.

Práve tieto roviny rôzneho prístupu k portrétnu naprieč jednotlivými historicko-umeleckými obdobiami ako i filozoficko-estetickými východiskami sa stali cieľom aj nášho záujmu, pri ktorom sme sa sústredili na odlišné podoby a formy portrétneho umenia od raného novoveku až k umeniu a mysleniu 19. a 20. storočia. Na problém „identity“ a jej zobrazenia v umení bude nazerané z dvoch odlišných prístupov: z umenovedného a filozofického. Kým umenovedný prístup sústredí svoju pozornosť na historické obdobie raného novoveku, realistické umenie polovice 19. storočia a umenie 2. polovice 20. storočia, filozofický prístup načrtne exkurz do teoretických východísk vybraných filozofov, pre ktorých problém identity bol kľúčovým aspektom ich myslenia. Oba prístupy budú pracovať tak na poli teoretickom ako i umeleckom, budú sa pokúšať hľadať spoločné prieniky, ale aj sporné miesta. Tie sa objavia predovšetkým v snahách zafinovať kľúčové pojmy ako sú: identita človeka, Ja (self), seba prezentácia, uvedomenie si seba samého, či pravda a pravdepodobnosť. V nich sa najmarkantnejšie

objavia mnohotvárnosti interpretačných rovín či skôr disciplinárne odlišnosti. A hoci tieto kľúčové problémy zostávajú nateraz pre nás stále otvorené, bez možnosti jednoznačného uzatvorenia, stávajú sa zároveň métou nášho ďalšieho bádania.

Prvá kapitola s názvom *Náčrt konceptu identity v ranonovovekom portréte* bude vychádzať zo slávneho diela Jacoba Burckhardta *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860), ktorý za jeden z hlavných prínosov renesančnej kultúry považuje zrod individualizovaného portrétu, chápe renesanciu a vlastne celý raný novovek ako obdobie, kedy si jednotlivec – indivíduum vedomé si samého seba, svojho „ja“ – formuje a formuluje svoju „verejnú totožnosť“ v interakcii s ostatnými jednotlivcami a rôznymi skupinami či komunitami dobovej society. Pochopiteľne, eminentný záujem na formulovaní svojej dištinktívnej sociálnej identity mali v dôsledku rýchleho a priam masového rozšírenia portrétu v 16. storočí predovšetkým elitné vrstvy dobovej spoločnosti na čele s vladárom, pre ktoré bol už v polovici 16. storočia vytvorený vo väčšine európskych krajín akceptovaný systém portrétnej reprezentácie ich verejných i súkromných identít. Predložený text na vybraných portrétnych príkladoch z 15. – 18. storočia analyzuje postupnú premenu idey personálnej identity a spôsobov jej vizuálneho kódovania – teda toho, ako ju možno v portréte zviditeľniť a skrze portrét medializovať.

Druhá kapitola nazvaná *Premeny realistického a hyperrealistického portrétu: od pravdepodobnosti k hyperrealite* upriami pozornosť na dve podoby umeleckého portrétovania: na realistický portrét 19. storočia (Gustava Courbeta) a hyperrealistický portrét druhej polovice 20. storočia (Chucka Closea), na sledovanie premien a posunov v spôsobe zobrazovania človeka od jedného krajného bodu v podobe realizmu k druhému krajnému bodu v podobe hyperrealizmu. Skúma, akým spôsobom filozofické, umelecké, ale aj dobové teoretické kontexty vplývali na videnie človeka, na prežívanie vlastnej či univerzálnej identity. Ako sa v portréte a autoportréte odrážali primárne (vlastný život), ale aj sekundárne (sociálne prostredie a spoločnosť) aspekty podieľajúce sa na utváraní vlastnej či univerzálnej identity. Kým

v historických obdobiach renesancie, baroka a dokonca ešte aj v umení 18. storočia pretrvávala v zobrazení snaha prezentovať, či reprezentovať sociálny status, ktorý v spoločnosti zobrazovaný zastupoval a ich prezentovaná identita sa prispôbovala obrazu, prostredníctvom ktorého chceli a túžili byť vnímaní a videní, tak v realistickom umení 19. storočia sa postoj k identite mení. Prezentovaná identita je nahradená identitou sociálnou spájajúcou sa s reprezentovaním reálneho, každodenného života človeka. Ten nedisponuje potrebou reprezentovať svoju moc, ale skôr sociálnu situáciu, v ktorej sa človek nachádza. Témy, ktoré realistické umenie odkrývalo – ako ťažká fyzická práca, roľník pracujúci na poli, štrkári rozbíjajúci kamene, či zberačky klasov – nesmerovali k vyzdvihnutiu charakteru jedného konkrétneho človeka, a teda ani k subjektívnej identite toho ktorého človeka. Prostredníctvom sociálne ladených tém sa formuje sociálna identita zobrazovaných glorifikujúca pracujúcich ľudí. V prípade hyperrealistických diel dôjde k zásadnému posunu, pretože umelci ako napr. Chuck Close a iní hyperrealisti nebudú vychádzať z reálnej predlohy, ktorú budú zobrazovať, ale z fotografie. Tá sa stane jediným spojitkom s realitou a s portrétovaným. Hyperrealistický portrét tak už nebude reprezentáciou skutočnosti, ale bude utváraním novej vizuálnej reality, a teda aj identity bez vzťahu k originálu.

Tretia kapitola s názvom *Nazeranie identity „ja“ prostredníctvom portrétu vo výtoarnom umení* bude pokusom o analýzu fenoménu portrétu (so zameraním predovšetkým na abstraktný a nereprezentatívny portrét autorov dvadsiateho storočia) ako výrazu, alebo zobrazenia, či vyjadrenia identity zobrazovaného subjektu. Úvodné úvahy sú stručne venované problému identity a „ja“ v dejinách filozofie (Descartes, Locke, Damasio) a v neuropsychológii (Sacks) a nastoleniu otázky, ako súvisí pamäť a spomienky s identitou osoby. Ako súvisí biologické „ja“ s identitou? Text zameriava svoju pozornosť aj na etymológiu pojmu *identita*. Samotný vzťah identita – portrét, respektíve identita – autoportrét rozoberá na tvorbe vybraných autoroch a autorkách dvadsiateho storočia: Lucien Freud, Jackson Pollock, Frances Hodgkins, Katherine Sophie Dreier a René Magritte, ktorí sa vo svojej tvorbe

explicitne pokúšali zobrazit' identitu (či už seba samých, alebo zobrazovaných subjektov) na portrétoch, či autoportrétoch. Pojem identita sa etymologicky viaže k pojmu stredovekého kresťanstva, k latinskému *identitās*, čo prekladáme ako *totožnosť*. Latinské *identitās* je utvorené zo slova *idem*, ktoré zasa možno preložiť ako *to isté*. Grécky jazyk používal na označenie totožnosti pojem *tāutotēs*, odvodený z gréckeho *tāutos*, čo znamená *ten istý, totožný* (gr. *to auto* – to isté). Zdá sa, že tieto etymologické významy sú konkretizované na portrétoch a autoportrétoch, ktorým je venovaná v texte väčšia pozornosť. Ide o autoportrét *Reflexia* (autoportrét) Luciena Freuda, *Portrét a sen* Jacksona Pollocka, *Zátišie: autoportrét* a *Autoportrét: Zátišie* od Frances Hodgkins, *Abstraktný portrét Marcela Duchampa* Katherine Sophie Dreier, *Syn človeka* a *Pasáž Baucis* od René François Ghislain Magritta. Hlavným filozofickým motívom, alebo konceptom, ktorý premoštuje portrétnu tvorbu spomínaných autorov je koncepcia Hansa Georga Gadamera. Portrét podľa Gadamera predstavuje vyjadrenie identity, ktorá je spätá s pamäťou. Táto identita vonkoncom nie je reprodukciou individuality, ale žije v očiach (mysli) niekoho z blízkeho okolia. Dokonca by sme mohli povedať, že autentickými posudzovateľmi portrétu nikdy nie sú najbližší známi alebo sám zobrazený subjekt. „Ja“, ktoré sa ukazuje na portréte je zobrazením konkrétnej individuality. V závere textu bude sproblematicovaná funkcia portrétu. Zdá sa, že popri tradičných historických funkciách, kedy portrét slúžil ako umelecké dielo, politický nástroj, biografia, či dokument, je jeho najsilnejšou a najbyťostnejšou funkciou reprezentácia identity, ako zobrazovaného subjektu, ako samotného autora, v prípade autoportrétov.

Autorky

1 Náčrt konceptu IDENTITY v ranonovovekom portréte*

„Ak je malba imitáciou prírody, dvojnásobne to platí v portréte; ktorý reprezentuje človeka nielen vo všeobecnosti, ale tak, aby jeden mohol byť odlišený od všetkých ostatných. A ako najväčšia dokonalosť portrétu je mimoriadna podobnosť, tak najväčšia z jeho väd je podobať sa človeku, podľa ktorého nebol vytvorený; pretože vo svete neexistujú dve osoby, ktoré by si boli celkom podobné.

Roger de Piles: Cours de Peinture par Principes (1708)

Obdobie, ktorého sa v predloženej kapitole dotýkame, sa v odbornej literatúre označuje „raný novovek“, no časové hranice tohto obdobia sú stanovené pomerne vágne: spravidla však bývajú pre jednotlivé teritória determinované relevantnými historickými medzníkmi.¹ Ak za východiskový bod považujeme čas vzniku prvých takýchto doložených portrétnych diel – teda prvú polovicu 15. storočia, záver sledovaného časového rámca možno situovať do druhej polovice 18. storočia, kedy sa zásadne transformuje občianska spoločnosť v západnej Európe a s ňou aj vedomie a zobrazovanie identity. Jednou z charakteristických črt spoločenského diania v oblasti vizuálnej kultúry nastupujúceho raného novoveku je bez akýchkoľvek pochyb otváranie sa globalizačným trendom. Dialo sa tak najmä vďaka rozmachu kníhtlače a výtvarných grafických techník.

Maľovaný a grafický portrét prešiel počas tohto 250-ročného obdobia zásadnými premenami, medziiným sa z pôvodne privátneho (v istom zmysle kultového) osobného obrazu postupne vyvinul obraz reprezentujúci verejné, „spoločenské telo“ spodobenej osoby, a teda primárne určený pre publikum.

* Stať vznikla v rámci prvej fázy riešenia projektu VEGA č. 1/0472/19 Pálffyovci a ich portrétna reprezentácia v 18. storočí (cca 1690-1770).

¹ Porovnaj viaceré jazykové verzie pojmu „raný novovek“ (napr. českú, anglickú, nemeckú a maďarskú) na https://cs.wikipedia.org/wiki/Ran%C3%BD_novo-v%C4%9Bk [10.09.2019].

1.1 Podobizeň – portrét – individualita – identita

Portrét a podobizeň – dva slovné výrazy, ktoré obyčajne vnímame a používame ako synonymá. Celkom bežne dnes nachádzame slovníkové definície tohto výrazného druhu výtvarného spodobenia raz pod heslom „portrét“ (*Porträt/ portrait/ portraiture*), inokedy pod „podobizeň“ (*Bildnis /likeness*).² Isté obsahové diferencie medzi nimi však sú: zatiaľ čo podobizeň (lat. *similitudine*) vychádza z latinského slova *similitudo*, teda podobnosť a najmä v angličtine výrazne odkazuje na fyzicky autentickú kópiu „podľa prírody“ (= *likeness*), portrét je naproti tomu podstatne viac vizuálnou konštrukciou vystavanou síce tiež na základe skutočnosti, ale skôr jej vedomej selekcie a manipulácie.³ Možno sa tu oprieť aj o konštatovanie Ernsta H. Gombricha, ktorý napísal, že:

„[...] verný portrét je rovnako ako užitočná mapa konečným výsledkom, ktorý vznikol počas dlhej cesty schémy a jej opravovania. Nie je verným záznamom vizuálnej skúsenosti, ale vernou konštrukciou modelu.“⁴

V tomto kontexte teda môžeme podobizeň chápať ako prostú obrazovú kópiu modelu a portrét považovať za jeho „kódovaný obraz“ či „vizuálnu metaforu“. Hranica medzi takouto podobizňou a portrétom je niekedy veľmi krehká⁵ a pohybuje sa prípad od prípadu: typickým „hraničným“ príkladom sú tzv. *tronie*, teda fyzicky individualizované podobizne, ktoré však neobsahujú kritérium

² RAVE, Paul Ortwin: *Bildnis*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Ed. SCHMITT, Otto. Stuttgart – Waldsee, 1948, Bd. II, stĺp. 639–680. K téme aktuálne v tlači aj HALÁSZOVÁ, Ingrid: *Pred portrétom. Úvahy o obsahoch, významoch, funkciách a reprezentačných stratégiách portrétu v ranom novoveku*. (vyjde v r. 2020).

³ K diferencovaniu oboch termínov napr. BRILIANT, Richard: *Portraiture*. London: Reaktion Book, 2002, s. 25–26.

⁴ Cit. podľa GOMBRICH, Ernst H.: *Umení a iluze*. Preklad: Miroslava Tűmová. Praha: Odeon, 1985, s. 103.

⁵ V tomto smere tému portrétov v „starom umení“ i v súčasnosti, vrátane rôznych *parazzi* portrétov a pod., dôkladne analyzoval Hans Maes, pričom s niektorými jeho vlastnými i sprostredkovanými názormi možno viac, inokedy zase menej súhlasiť. Pozri MAES, Hans: *What is a portrait?* In: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 55, Issue 3 (1 July 2015), s. 303–322. Dostupné online: <https://doi.org/10.1093/aesthj/avy018> [06.09.2019]. K téme pozri tiež SPINICCI, Paolo: *Portraits. Some Phenomenological Remarks*. In: DORSCH, Fabian (Ed.): *Proceeding of the European society for Aesthetics I* (2009), s. 37–59, tu s. 49.

rozpoznateľnosti, a teda nemožno ich považovať za portréty.⁶ Podobne sú na tom aj novoveké „podobizne svätcov“ vytvárané na základe individualizovaných spodobení konkrétnych neznámych osôb, a preto rekatolizačnou etikou a estetikou zamietané.⁷ Napriek tomu, že o totožnosti ich modelov sú neraz známe informácie, predsa nemôžeme o nich hovoriť ako o portrétoch. Kardinál Paleotti k tomu vo svojej kapitole o portrétoch svätcov otvorene uvádza aj celkom pochopiteľné dôvody:

„Ale svätci by nikdy viac nemali byť portrétovaní s tvármi jednotlivcov alebo svetských ľudí, alebo niekoho, koho iní dokážu rozpoznať, pretože by bolo nielen márnivé a absolútne nedôstojné tak činiť, ale v konečnom dôsledku by to vyzeralo ako keď by sa kráľ majestátne usadený na tróne obliekol do masky nejakého šarlatána alebo inej osoby z plebsu, ktorej súkromie je davu veľmi dobre známe, takže ktokoľvek by to zbadal, nezdržal by sa smiechu.“⁸

Opačným smerom prestupujú hranice, a preto za skutočné portréty sa považujú sakrálné, mytologické alebo divadelné identifikačné portréty (tzv. kryptoportréty a Rollenporträts),⁹ v ktorých telo

⁶ K téme napr. GOTTWALD, Franziska: *Das Tronie. Muster - Studie - Meisterwerk. Die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt* (= *Kunstwissenschaftliche Studien*). Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2011.

⁷ K tomu najmä PALEOTTI, Gabrielle: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. Milan 1582. Dostupné v angl. preklade, viď PALEOTTI, Gabrielle: *Discourse on Sacred and Profane Images*. Intr.: PRODI, Paolo, transl.: MCCUAIG, William). Los Angeles: Getty Publications, 2012, Book 2, Chap.23, s. 212-214 („On portraits of saints“).

⁸ Cit. v preklade autorky podľa PALEOTTI, 2012, s. 214.

⁹ K téme jestvuje dosť relevantnej literatúry, napr. POLLERROSS, Friedrich B.: *Das sakrale Identifikationsporträt: Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*. (Phil. Diss. Wien 1986), Bd. 1-2. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1988; POLLERROSS, Friedrich: *Between Typology and Psychology. The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations*. In: *Artibus et Historiae*, 24 (1991), s. 75-117; POLLERROSS, Friedrich: *Die Anfänge des Identifikationsporträts im höfischen und städtischen Bereich*. In: *Frühneuzeit-Info*, 4 (1993), 1, s. 17-36; POLLERROSS, Friedrich: *From the „exemplum virtutis“ to the Apotheosis. Hercules as an Identification Figure in Portraiture: an Example of the Adoption of Classical Forms of Representation*. In Allan Ellenius (Hrsg.). *Iconography, Propaganda, Legitimation* (= *The Origins of the Modern State in Europe 13th-18th Centuries* 7). Oxford - New York: Clarendon Press, 1998, s. 37-62; tiež KIRCHNER, Thomas. 2016. *Bilder im Konflikt. Positionen der französischen*

a tvár svätca, starozákonnej či antickej alebo divadelnej postavy má individuálne črty konkrétnej osoby, avšak tá svoju vlastnú identitu (na rozdiel od „tronie“) v prospech spodobenej postavy nepotláča.

Vo všeobecnosti však dnes skutočne nie sú medzi používaním termínov portrét a podobizeň stavané zásadné rozdiely - a to najmä v porovnaní so situáciou v ranom novoveku, kedy boli celoeurópsky akceptované najmä tri latinské termíny: „imago“, „effigie“ a „contrafactum“. Samozrejme, popri nich sa používali aj ďalšie lokálne, časovo či významovo vymedzené označenia (napr. tal. *ritratto*, fr. *pourtrait*; resp. *représentation*), prípadne tiež klasické synonymá viažuce sa k podobizni: (nem. *Bildnis* / *Bildnuß*, maď. *arckép*, v dobovej češtine a slovenčine *obraz*).¹⁰

1.2 Definovanie identity v portréte a skrze portrét

V predošlej časti bol už jemne naznačený rozdiel medzi individualitou a identitou. No v čom spočíva zásadný rozdiel medzi nimi? A napokon: ako je možné ľudskú identitu zviditeľniť v portréte a skrze portrét medializovať?

Domnievam sa, že identita a individualita majú spoločné to, že sú spôsobmi charakterizácie konkrétneho človeka. No zatiaľ čo individualita je skôr reprezentáciou jedinečnosti jeho „ja“, identita kladie túto jedinečnosť jednotlivca do kontextov sociálnych interakcií s ostatnými ľuďmi či skupinami. Inými slovami, identita nezahŕňa iba „kto si myslíte, že ste“ (individuálne alebo kolektívne), ale aj ako „kto / čo“ vystupujete z hľadiska svojho jednanja“ a ako

Porträtmalerei im 17. Jahrhundert. In: KREMS, Eva-Bettina – RUBY, Sigrid (Hrsg.): *Das Porträt als kulturelle Praxis (=Transformationen des Visuellen 4)*. München: Deutschen Kunstverlag, 2016, s. 19-31. Aktuálne aj JANDLOVÁ SOŠKOVÁ, Martina: *Portrait historie a šlechtická reprezentace*. In: MACUROVÁ, Zuzana – STOLÁROVÁ, Lenka – VLNAS, Vít (Eds.): *Tváří v tvář. Barokní portrét v zemích Koruny české*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2017, s. 109-126 a MACUROVÁ, Lenka: *Sakrální identifikační portrét*. In: MACUROVÁ et al., 2017, s. 193-199.

¹⁰K terminológii podrobne HALÁSZOVÁ, Ingrid: *Portrét ako predmet teoretického diskurzu v ranom novoveku. Príspevok k obsahovej a terminologickej profilácii pojmu*. In: HALÁSZOVÁ, Ingrid – HRNČIARIK, Erik (Eds.): *Portrét v toku dejín. Štúdie k teoretickým, historickým a socio-kultúrnym aspektom dejín portréту*. Trnava: Trnavská univerzita, 2018, s. 40-50 (ďalej ako HALÁSZOVÁ, 2018a).

vás iní jednotlivci či skupiny v spoločenskom kontexte vnímajú a rozpoznávajú: zahŕňa vašu TOTOŽNOSŤ.

Ako upresňuje *Handbook of Identity*, pojem identita nie je jednoducho výpočet vlastností, ktoré by sa mohli použiť na opis niekoho, ale skôr sa používa ako „súhrnná značka biologických charakteristík, psychologických dispozícií a / alebo socio-demografických pozícií“.¹¹ Identita jednotlivca je teda vyskladaná z osobne zvolených alebo priradených záväzkov, osobných charakteristík konkrétneho jednotlivca a jeho presvedčenia o sebe, úlohách a pozícií vo vzťahu k ostatným dôležitým osobám, ale aj jeho príslušnosti k sociálnym skupinám a kategóriám (vrátane jeho postavenia v skupine a postavenia skupiny v širšom kontexte) a v neposlednom rade aj ako jeho seba-identifikácia s hodnotnými vecami, ktoré vlastní a stotožnenie sa s geografickým priestorom, do ktorého patrí (mikro- či makroregión). Identita každého jednotlivca môže byť v zásade definovaná tromi rôznymi úrovňami: na individuálnej (personálna identita), vzťahovej (relačná identita) a kolektívnej úrovni (kolektívna identita), avšak dnes je už plnohodnotne zohľadňovaná aj štvrtá úroveň – aspekt tzv. materiálnej identity. Parafrázujúc Vivian L. Vignoles, obsah identita osoby môže zahŕňať nielen jej myseľ, telo, priateľov, manžela, predkov a potomkov, ale aj jej oblečenie, dom, auto a obsah jej bankového účtu, respektíve určité (pre seba) dôležité miesta.¹² Zostáva azda ešte prízvukovať pre identitu príznačný faktor tzv. „tekutosti“ (*fluent identity*), ktorý obracia pozornosť k otázkam určitej premenlivosti totožnosti každého jednotlivca nielen v kontexte jeho biologicko-psychologicko-kognitívneho vývoja, ale aj z hľadiska aktuálnej relevantnosti či preferencie niektorých jeho sociálnych rolí a iných pozícií.¹³

Dostávame sa k otázke, ktorá nás asi najviac zaujíma: ako je možné túto mnohvrstevnú a „tekutú“ povahu ľudskej identity zviditeľniť

¹¹ Cit. a parafr. podľa VIGNOLES, Vivian L. et al.: Introduction. Toward an Integrative View of Identity. In: SCHWARTZ, Seth J. et al: *Handbook of Identity. Theory and Research*. Vol. 1–2. New York: Springer, 2011, s. 1-27, cit. s. 2.

¹² VIGNOLES, Vivian L. et al., 2011, s. 4.

¹³ VIGNOLES, Vivian L. et al., 2011, s. 10-11.

v portrétu – a špeciálne, ako to bolo realizované v ranonovovekom portrétu?

Samotné slovo PORTRÉTOVANIE má etymologicky základ v latinskom *protrahere*, čo okrem iného znamená „vyniesť na svetlo“, zverejniť a medializovať.¹⁴ Podstatou portrétu je teda zverejniť (Roger Chartier by povedal „postaviť na javisko“)¹⁵ konkrétnu osobu, ktorú portrét reprezentuje. Nie je to teda v žiadnom prípade prostá podobizeň (lat. *similitudine*, tal. *ritratto di naturale*, angl. *likeness*), ale portrét ako vizuálny koncept – ako obrazový konštrukt, v ktorom je imitácia fyzickej stránky modelu podriadená dosiahnutiu objektívnej a výstižnej portrétnej reprezentácie jeho identity.

Joanna Woodal v kontexte úvah o týchto konceptoch identity veľmi správne postrehla, že ak je portrét podobizňou referujúcou o identite spodobeného, potom musia dejiny portrétu úzko súvisieť so zmenami toho, ako bola podstata personálnej identity chápaná a ako sa menili predstavy o tom, ktoré aspekty identity sú pre portrétovanie vhodné alebo relevantné.¹⁶ Skutočne, obraz-portrét odkazujúci na identitu spodobeného jednotlivca je originálnym výsledkom aktívneho prístupu portrétistu k zadanej úlohe (teda jeho invencie a intencie) v rámci dobového diskurzívneho pozadia, ktoré determinuje umelcovu voľbu určitých riešení na základe už jemu známych jestvujúcich diel. Premeny diskurzu osobnej identity sa tak spravidla vždy veľmi jasne prejavili aj v imaginatívnej rovine, hľadajúc vhodnú vizuálnu formu pre tie skutočne relevantné aspekty identity.

Samotnou podstatou týchto premien bola snaha preklenúť problém dvoch separátnych podstát ľudského individua, ktoré na jednej

¹⁴ Viď heslo „*protrahere*“ In: *WordSense.eu Online Dictionary*, dostupné online: <https://www.wordsense.eu/protrahere/> [13.10.2019].

¹⁵ Por. CHARTIER, Roger: The Meaning of Representation. In: *Books and Ideas*, 25 August 2014. ISSN : 2105-3030. Dostupné online: <http://www.booksandideas.net/The-Meaning-of-Representation.html> [15.08.2019].

¹⁶ WOODALL, Joanna: Introduction. Facing the subject. In: WODAL, Joanna (ed.): *Portraiture. Facing the subject*. Manchester & New York: Manchester University Press, 1997, s. 1-17, tu s. 9.

strane funguje ako živé, hmotné a teda viditeľné telo a zároveň je tu aj vnútorná podstata jeho skutočného, nehmotného vlastného JA. Joanna Woodal to nazýva problémom „dualistickej koncepcie identity“, pretože:

*„živá fyziognomická podoba nedokáže uspokojivým spôsobom [...] nadobudnúť identitu spodobeného“ a „telesná podoba sa javí skôr prekážkou v zjednotení sa so spodobeným, než spôsobom ako to dosiahnuť“.*¹⁷

Ako výborné východisko z tohto problému sa potom javí nazeranie na portrét ako prostredníka a komunikátora identity: Belting ako antropológ obrazu ho výslovne považuje za „prostredníka (interface) medzi pravou tvárou a divákom“,¹⁸ fenomenológ Paolo Spinicci zase za „obraz, ktorým nám spodobená osoba komunikuje svoju identitu“.¹⁹ To vo všeobecnosti predpokladá, že portrét dokáže zviditeľniť aj to, čo je očami neviditeľné: v zmysle „interných obsahov modelu“ to môžu byť kladné i záporné stránky charakteru spodobenej osoby, rovnako však aj jej chvíľkové emócie, v inom prípade zase špecifická „esencia“ jej osobnosti, vyznávané náboženské, etické či iné kultúrne a spoločenské hodnoty, alebo aj miesto spodobenej osoby v štruktúrach určitých mikro- či makro-komunit (v rámci rodiny, rodu, šľachtickej society ...).

Neviditeľné musí byť zviditeľnené určitou dobovo a kultúrne „čitateľnou“ symbolickou formou – zohľadňujúc konvencionalizované prvky správania (pózy, gestá, mimika), atribúty (portrétné personálne a stavovské rekvizity) a vizuálne metafory takých hodnotových konceptov, ako sú napr. krása či dôstojnosť. Tieto sa v portréte substituujú ako referenčné vizuálne kódy príznačné pre daný kultúrny okruh.²⁰

¹⁷ WOODALL, 1997, s. 9.

¹⁸ Cit. podľa BELTING, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München: C. H. Beck, 2013, s. 136.

¹⁹ Cit. podľa SPINICCI, 2009, s. 49.

²⁰ K vizuálnym metaforám hodnôt vid' GOMBRICH, Ernst H.: *Visual metaphors of Value in Art*. In: *Meditations On a Hobby Horse - and Other Essays On the Theory of Art*. London: Phaidon, 1994, s. 12-29; podobne aj BURKE, Peter: *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaction Book, 2001, s. 25.

V ranom renesančnom portréte 15. storočia, v Zaalpi ešte aj v prvej polovici 16. storočia, sa vďaka Albertimu hovorilo o „hnutiach mysle“,²¹ ktoré sa spravidla vyjadrovali v rámci jedného obrazu vzájomným previazaním podobizne, obrazových symbolov (atribútov a personifikácií) a prípadne aj textovej zložky (epigramu, nápisu). S obľubou to bolo aplikované najmä na portrétoch vzdelancov, humanistov, respektíve výnimočne čnostných ľudí s úmyslom uchovať a zvečniť skrze obraz ich „fyzickej“ podoby práve tieto ich výnimočné a nasledovaniahodné personálne cnosti (*virtu*). Portrét a portrétovaný teda nie sú to isté, ale navzájom na seba odkazujú a tak oddávna fungujú jeden pre druhého ako substitút. A čo viac, „prirodzené telo“ portrétovaného - jeho hmotné a teda viditeľné *natural body*, sa vďaka jeho substitútu – EFIGII²²



Obr. 1 Willibald Pirckheimer. Portrétna medirytina od Albrechta Dürera z roku 1524. In: National Gallery of Art Washington. Voľné dielo, dostupné online: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Willibald_Pirckheimer?uselang=de#/media/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Willibald_Pirckheimer_\(NGA_2005.105.1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Willibald_Pirckheimer?uselang=de#/media/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Willibald_Pirckheimer_(NGA_2005.105.1).jpg)

²¹ Všeobecne sa označujú ako „hnutia mysle“ (*motions of the mind*). Viď ZÖLLNER, Frank: The „Motions of the Mind“ in the Renaissance Portraits. The Spiritual Dimension of Portraiture. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68 (2005), 1, s. 23-40.

²² *Effigie(s)* bolo už od čias rímskej antiky používané vo význame „zástupný dvojník“. Znamenalo to buď zvečniť (t. j. zabezpečiť tak smrteľníkovi skrze jeho podobizeň predĺženie jeho existencie) alebo sprítomniť (zastúpiť v neprítomnosti osobu jej podobizňou). Etymologicky sa pôvod slova odvodzuje od *effingere*, odkazujúc na tvorbu prstami, preto sa efiógiu nazývala prstami z vosku vymodelovaná, respektíve zo sadry odliata bábka, často silne naturalisticky kolorovaná a odetá do reálnych šiat spodobeného. K efiógiu viď (s odkazom na

ako „umelému“ či „fabrikovanému telu“ (*artificial / fabricated body*) – stalo nesmrteľným.²³

Odkaz na nesmrteľnosť duchovnej identity konkrétneho geniálneho jednotlivca sa s obľubou medializoval najmä prostredníctvom portrétnej grafiky. Jedným z excelentných príkladov je Dürerova rytina s podobizňou Willibalda Pirckheimera, vytvorená v roku 1524 [obr. 1].²⁴ Bohatý a vážený norimberský mešťan Pirckheimer bol dlhoročným blízkym priateľom Albrechta Dürera, uznávaným právnikom a tiež mimoriadne vzdelaným humanistom. Okrem iných oblastí sa venoval najmä prekladom latinských diel do nemčiny a podpore vydávania tlačených kníh a grafík. Prezentovaná rytina s jeho podobizňou nesie nielen identifikačné informácie o jeho „prirodzenom tele“ – teda jeho fyzickú podobu, meno a vek, ale kratučkou impresou odkazuje aj na jeho nesmrteľnú duchovnú genialitu („jeho duch (pre)žije, ostatné patrí smrti“).

V 16. storočí, ktoré by sme mohli smelo označiť za „zlatý vek“ portrétneho žánru, sa podobizne stali celospoločensky mnoho dostupnejším a obligátnejším javom než kedykoľvek predtým. Samozrejme, šľachta na čele s vládárom sa sústredila na posilnenie svojho obrazu v kolektívnej pamäti neporovnateľne viac než ostatné vrstvy a zložky spoločnosti: verejnosti zámerne nepredsúvala svoju privátnu, ale oficiálnu tvár v rôznych kontextoch svojej spoločenskej pozície. Aj tu pracujeme s konceptom duálnej identity, avšak fabrikované „umelé telo“ už nestavia na individuálnej duchovnej identite, ale oveľa viac akcentuje práve sociálnu identitu spodobeného jednotlivca: verejnú alebo privátnu stránku jeho „sociálneho tela“, ktorú determinovala najmä jeho pozícia v rámci určitej komunitnej hierarchie. Mohla to byť pozícia získaná a zastávaná z titulu svojho

ďalšiu literatúru) HALÁSZOVÁ, 2018a, s. 42-43.

²³ Pojmy *artificial/ fabricated body* používa BELTING, Hans: *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body* (Transl.: T. Dunlap). Princeton - Oxford: Princeton University Press, 2011, s. 2-3 a inde.

²⁴ Podobizeň je dostupná online: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Willibald_Pirckheimer?uselang=de#/media/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Willibald_Pirckheimer_\(NGA_2005.105.1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Willibald_Pirckheimer?uselang=de#/media/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Willibald_Pirckheimer_(NGA_2005.105.1).jpg) [05.10.2019].

poradia (primogenitúra a prvorodenectvo ako také) a pohlavia (*genderové* hľadisko), pozícia v rámci rodu a rodiny, alebo v rámci určitej regionálnej či nadregionálnej sféry vplyvu, kde zase zohrávali kľúčovú rolu funkčno-úradný, majetkový či sociálny kapitál, vzdelanie a iné spoločensky vysoko hodnotené personálne čnosti.²⁵

Koncept reprezentácie sociálnej identity zohrával dôležitú úlohu v diskurzoch reprezentácie vladárskej identity prakticky plynule, naprieč stredovekom i novovekom. Už v stredoveku sa totiž používalo slovné spojenie *roiall representation*, ktorým sa označovali životne vyzerajúce a náležité kráľovské odeté effigie s insígniami moci, zastupujúce kráľa na verejnosti – či už počas jeho neprítomnosti, alebo počas jeho pohrebu. Ernst Kantorowicz podrobne interpretoval ich rolu pri pohrebných obradoch francúzskych kráľov až do 16. storočia na dualite kráľovej prirodzenej a politickej identity: v uzavretej rakve z olova, ktorá zase bola ukrytá v rakve z dreva, spočívalo „prirodzené,“ a teda smrteľné (teraz už mŕtve a skrze rakvu neviditeľné) telo kráľa, zatiaľ čo jeho za bežných okolností neviditeľné „politické (a teda symbolické) telo“ sa pri tejto príležitosti zviditeľnilo skrze jeho effigiu dekorovanú kráľovskými insígniami, ktorá tak symbolicky stelesnila a sprítomnila nesmrteľnú kráľovskú dôstojnosť (*dignitas*).²⁶

Naproti tomu Louis Marin, ktorý sa vo viacerých publikáciách špeciálne venoval téme oficiálnej portrétnej reprezentácie francúzskeho kráľa Ľudovíta XIV., uvažoval o trojakej reprezentácii kráľovského tela: ako telo prirodzeného (historického), politického (stelesňujúceho jeho rod, štát a právo) a posvätného (mystického a symbolického, reálne sprítomneného v obrazoch a slovách).²⁷

²⁵ Samozrejme, nie sú tu myslené čnosti mravné, ale skôr osobné čnosti jednotlivca žiadané a oceňované z hľadiska kultúry danej society. Pozri WOODAL, 1997, s. 9.

²⁶ K téme jestvuje dnes už „klasické dielo“ KANTOROWICZ, Ernst H.: *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1981, s. 437–448. K téme aktuálne v tlači aj HALÁSZOVÁ, Ingrid: *Pred portrétom. Úvahy o obsahoch, významoch, funkciách a reprezentačných stratégiách portrétu v ranom novoveku*. (vyjde v r. 2020), najmä kapitola s názvom Asymetrické zrkadlenie a interferencia pohľadov. O „reprezentácii v portréte“ a „reprezentácii portrétom“.

²⁷ MARIN, Louis: *Portrait of the King* (Trans.: HOULE, Martha M., foreword:

Ku dvom telám vladára –
privátnemu a verejnému
– odkazujú aj spisy
dvoch najrelevantnejších
ranonovovekých autorov
teoretizujúcich o obrazoch,
kardinála a boloňského
arcibiskupa Gabriele
Paleottiho a milánskeho
manieristického maliara
Giovanniho Paola Lomazza,
ktoré vyšli krátko po sebe
v osemdesiatych rokoch 16.
storočia. Paleotti vo svojich
*Diskurzoch o sakrálnych
a profánnych obrazoch* (1582)
dokonca vyhradil obom
typom portrétov samostatné
kapitoly, čím jednoznačne
diferencoval význam,
obsah a účel glorifikujúcich
portrétov (nazýva ich *statua /
statui*)²⁸ od tých prirodzených
(*ritratti di naturale*). Ani
druhé spomínané však vôbec
nevyklučuje v kontexte služby
privátnej stránke vladárovho
života, keď píše:



Obr. 2 Arcivojvodkyňa Mária
Magdaléna Habsburská (1589 – 1631),
manželka toskánskeho veľkvojvodu
Cosima II. Mediciho. Olejomaľba na plát-
ne od neznámeho florentského dvorské-
ho portrétistu, cca 1608 - 1609. Slovenská
národná galéria Bratislava. Voľné dielo,
dostupné online: [https://www.webume-
nia.sk/en/dielo/SVK:SNG.O_1834](https://www.webumenia.sk/en/dielo/SVK:SNG.O_1834)

*„Je dobre známe, že kresťanskí vladári, Bohom dosadení do tejto hodnosti
ako oživené zákony a inštrumenty božskú spravodlivosť a múdrosť
pre vládu nad ľudom, nesú súčasne dve osoby, jednu verejnú a druhú
privátnu. K verejnej osobe sa vzťahujú všetky veci, čo sa týkajú majestátu*

CONLEY, Tom). London: Macmillan, 1988, s. 14.

²⁸ PALEOTTI, 2012, s. 191-193, kap. 17 („On the statues set up by Christian peoples
in honor of their rulers“), s. 193-200, kap. 18 („On statues that Christian rulers erect
to themselves“).

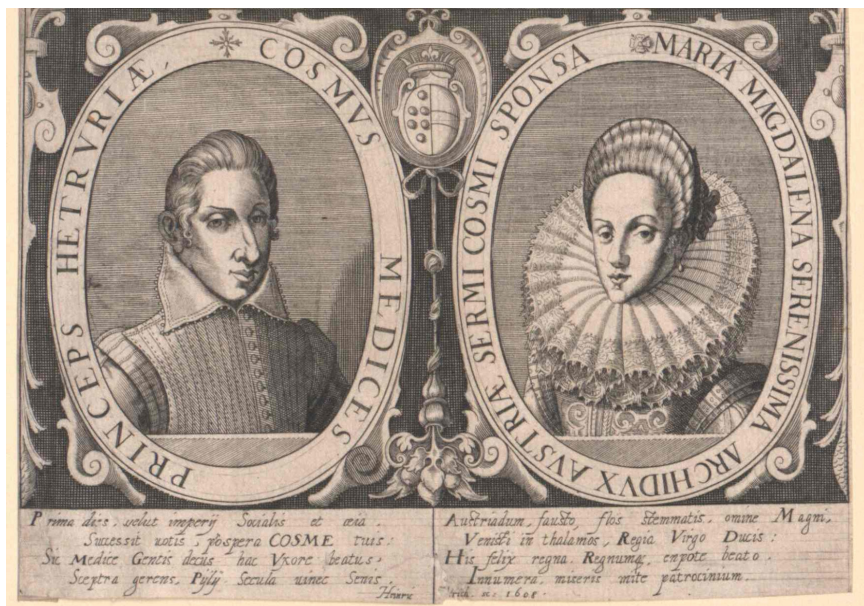
tejto pozície, administrácia ľudu a riadne vykonanie spravodlivosti za účelom ochrany náboženstva, mieru a mravne disciplíny pre všeobecný úžitok [...] K privátnej osobe sa vzťahujú potom všetky ostatné veci, ktoré môžu mať spoločné s ostatnými ľuďmi, či už vnútorné, ako myšlienky, túžby a plány (tie, čo sú mimo kráľovského úradu) alebo vonkajšie, ako napríklad domáce aktivity, ktoré nie sú zamerané na vládu ostatným.“²⁹

Paleottiho slová o privátnej a verejnej identite vladára možno bez akýchkoľvek výhrad aplikovať nielen na príslušníkov vladárovej rodiny i rodu ako takého, ale aj na societu šľachty. Citovaný úryvok z diela tohto významného talianskeho kardinála potridentskej éry sa dá vzťahovať aj k dvom obrazom - portrétom spodobujúcim príslušníčky florentského vladárskeho rodu Medici - ktoré sa neznámo akou cestou dostali na Slovensko, kde však časom stratili svoju identitu. Prvý z nich je súčasťou obrazového fondu Slovenskej národnej galérie a v nedávnej minulosti ho autorka tejto state identifikovala ako portrét arcivojvodkyne Márie Magdalény Habsburskej (1589 – 1631), manželky toskánskeho veľkvojvodu Cosima II. Mediciho, vytvorený asi v roku 1608 alebo 1609 [obr. 2].³⁰ Identitu spodobenej dokladá predovšetkým niekoľko grafických tlačí [obr. 3] vydaných v súvislosti s týmto sobášom medzi Mediciovcami ako vládcami Toskánska a habsburskou sekundogenitúrou vládnucou v Hornom Rakúsku.³¹ Napriek tomu, že v čase portrétovania jej ešte neprislúchala korunka

²⁹ PALEOTTI, 2012, s. 195.

³⁰ V SNG evidované ako „Portrét dámy v bohatom obleku“, pripísané neznámemu španielskemu maliarovi zo 17. storočia, resp. nemeckému maliarovi z prelomu 16.-17. storočia. Dostupné online: https://www.webumenia.sk/en/dielo/SVK:SNG_O_1834. Tu prezentovanú identifikáciu spodobenej ako Márie Magdalény Habsburskej, manželky toskánskeho veľkvojvodu Cosima II. Mediciho a atribúciu obrazu do florentskej dvorskej produkcie roku (alebo po roku) 1609 publikovala ŠTIBRANÁ Ingrid: *Rodová portrétna galéria a umelecké zbierky Pálffyovcov na Červenom Kameni. Obdobie prvých troch generácií rodu v 16. – 17. storočí*. Kraków: Towarzystwo Slowaków w Polsce, 2013, s. 68-69 a 243 (obr. 31). K osobnosti portrétovanej viď WANDRUSZKA, Adam: Maria Magdalena. In: *Neue Deutsche Biographie* 16 (1990), s. 206, dostupné online: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd136431070.html#ndbcontent>; tiež [https://de.wikipedia.org/wiki/Maria_Magdalena_von_%C3%96sterreich_\(1589%E2%80%931631\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Maria_Magdalena_von_%C3%96sterreich_(1589%E2%80%931631)) [10.09.2019].

³¹ Tieto portrétné tlačé vlastní napr. ÖNB Wien, fond Bildarchiv, inv. č. PORT_00057347_02.



Obr. 3 Grafická tlač oslavujúca sobáš Cosima II. Medicioho s arcivojvodkyňou Máriou Magdalénou Rakúskou, 1608. Österreichische national Bibliothek, Wien.

veľkovejvodkyne, už je tu oprostena od všetkých znakov svojho habsburského pôvodu a jednoznačne reprezentuje svoju novo prijatú politickú identitu príslušníčky *casa Medici*. Portrét manželky následníka toskánskeho trónu totiž zrkadlí a zdvojuje reprezentáciu svojho manžela v jeho obrazoch a tým vlastne posilňuje autoritu a legitimitu ním reprezentovanej moci.³² Jej honosná róba španielskeho typu má vytkaný vzor štylizovaných Yalií, ktorý prináležal nielen francúzskym kráľom, ale aj vládcom Florencie – Mediciovcem.³³ V tomto zmysle sa teda predmetný portrét stáva médiom vizuálnej politickej reprezentácie a najmä veľkoleposti (*grandezza*). Možno naň veľmi vhodne aplikovať

³² K tomu publikovala vynikajúcu interpretačnú štúdiu SHERIFF, Mary F.: Portrait of the Queen. Elisabeth Vigée-Lebrun's Marie Antoinette en chemise. In: GOODMAN, Dena – KAISER, Thomas E. (Eds.): *Marie Antoinette. Writings on the Body of a Queen*. New York – London: Routledge, 2013, s. 45-72.

³³ Podľa HALL, James: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: MF, 2001, s. 250.

slová, ktorými Roger de Piles vo svojom diele *Cours de Peinture par Principes* (Paris 1708) vyjadril schopnosť portrétov vladárskych manželiek komunikovať vložené abstraktné idey nasledovnými slovami:

„A čo sa týka žien, jazyk (portrétu) by mohol vypovedať: Ja som tá manželka a princezná, ktorej veľkolepý výraz vzbudzuje rešpekt a dôveru --- Ja som tá veľkodušná dáma, ktorej vznešené spôsoby zasluhujú úctu“.³⁴

So ženami toskánskeho vládnuceho domu spája mladučkú arcivojvodkyňu aj „bronzinovský chladný“ charakter portrétu, ktorý v sebe nesie viacero dobovo veľmi dobre čitateľných kódov: alabastrovo biela pokožka je kódom, ktorý florentskí dvorskí portrétisti z prelomu 16.-17. storočia³⁵ udržiavali predovšetkým ako jasný odkaz na predstaviteľku „zlatého veku“ vladárskeho rodu – povestne krásnu, tragicky zosnulú manželku Františka I. Mediciho - Eleonoru di Toledo [obr. 4].³⁶ Nepreniknuteľný „kamenný“ výraz a vážnosť tváre spodobenej je vizuálnou metaforou vladárskych personálnych kvalít absolútneho majestátu (*maestà*) a autority (*auctoritas*), zviditeľňovanej prostredníctvom kódu dobovo

³⁴ Cit. úryvok podľa PILES, Roger de: *The Principles of Painting*. London: Osborn, 1743, s. 169-170. Dostupné online: https://books.google.sk/books?id=rtRPAQAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=sk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [10.09.2019].

³⁵ Reprezentantom tzv. prechodného slohu vo Florencii bol v danom čase napr. Jacopo Chimenti, zvaný L'Empolli, ktorého portréty nesú výrazný podiel dekoratívnosti a monumentality, pokračujúc čiastočne v tradícii portrétistov 16. storočia. Druhým tvorcom portrétov na toskánskom dvore bol Tiberio di Santi Tito, ktorý na začiatku druhého decénia 17. storočia vniesol do florentskej portrétnej maľby temnosvit a uvoľnenejší rukopis, čím otvoril cestu najväčšiemu portrétistovi prechodného štýlu, Justovi Sustermansovi. K spomínaným umelcom a vývoju „prechodného“ portrétneho štýlu na florentskom veľkovojvodskom dvore viď predovšetkým HEINZ, Günther: Studien zur Porträtmalerei an den Höfen den Österreichischen Erblande. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 59 (1963), s. 99-224, tu s. 134-158 a tiež katalóg výstavy *Die Pracht der Medici. Florenz und Europa*. Eds.: ACIDINI LUCHINAT, Cristina – SCALINI, Mario. Bd. I-II. Wien: Kunsthistorisches Museum 1998.

³⁶ Voľný obrázok dostupný online: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bronzino_-_Eleonora_di_Toledo_col_figlio_Giovanni_-_Google_Art_Project.jpg#/media/File:Bronzino_-_Eleonora_di_Toledo_col_figlio_Giovanni_-_Google_Art_Project.jpg [10.09.2019].



Obr. 4 Eleonora di Toledo, manželka Františka I. Mediciho, so synom Giovannim. Olejomaľba na plátne od Agnola Bronzina, cca 1544 - 1545. Gallerie degli Uffizi Firenze. Voľné dielo, dostupné online: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bronzino_-_Eleonora_di_Toledo_col_figlio_Giovanni_-_Google_Art_Project.jpg#/media/File:Bronzino_-_Eleonora_di_Toledo_col_figlio_Giovanni_-_Google_Art_Project.jpg [10.09.2019].

mimoriadne populárne štylizovanej formy správania v 16. a 17. storočí, zvanej *tranquillitas*: prostredníctvom pokojnej tváre a tela bez pohybov je tak navonok prezentovaný vnútorný stav emocionálneho pokoja a odstupu, čo v portrétoch elitných tried v celej Európe bolo spojené s rovnomenným neo-stoickým ideálom vnútornej sebadisciplíny, kontroly nad vlastným temperamentom, emóciami a vášňami.³⁷ Práve otec spomínanej Eleonory di Toledo,

³⁷ Podrobnejšie k téme napr. JENSEN ADAMS, Ann: The Three-Quarter Length Life-Sized Portrait in Seventeenth -Century Holland. The Cultural Functions of



Obr. 5 Rodinný portrét starej mamy s vnučkami. Galéria mesta Bratislavy.
Dostupné online: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:GMB.A_674. Foto:
GMB Bratislava.

španielsky kráľovský miestodržiteľ v Neapole, ohromoval publikum pri svojich audienciách tým, že vystupoval tak nehybne a bez výrazu, až pôsobil ako mramorová socha.³⁸ Takéto krajné formy sebaovládania, teda kontroly nad vlastnou mimikou a pohybmi tela v dobovej kultúrnej societe konotovali predispozíciu k vláde

Tranquillitas. In: FRANITS, Wayne (Ed.): *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, s. 158-174, s pozn. na s. 234-238.

³⁸ Podľa BURKE, Peter: Sebareprezentace v renesančnóm portréte – obraz jako jeviště. In: BURKE, Peter: *Žebráci, šarlatáni, papežové. Historická antropologie raně novověké Itálie. Eseje o vnímání a komunikaci*. Praha: H&H, 2007, s. 224-244, tu s. 228.

nad inými, či v dnešnom slova zmysle „schopnosť byť lídrom,“ a teda bola jednoznačne nástrojom dobovej mocensko-politickej ikonografie a propagandy.

Naopak, druhý portrét je reprezentáciou privátnej identity mediciovských žien, čo deklaruje aj aktuálny názov dosiaľ neidentifikovaného diela zo zbierok Galérie mesta Bratislavy: „Rodinný portrét starej mamy s vnučkami“ [obr. 5].³⁹ Trojportrét podstatne viac pracuje so sférou pohľadov smerujúcich von z obrazu, než s obvyklým repertoárom rekvizít mocenskej ikonografie. Avšak pozornosť si nevynucujú nijakou neobvyklou činnosťou, ale naopak, výlučne dôstojnosťou svojej čirej prítomnosti. Identita spodobenej starej sediacej ženy odetej v strohých čiernych šatách a priesvitnom bielom vdovskom závoji a pri nej stojacich dvoch pôvabných dievčatiek vo veku asi 10 a 5 rokov, ktorých pestré a kvalitné šaty sú s privátnym typom šperkov na pomedzí oficiálneho a neoficiálneho ustrojenia, je bez akýchkoľvek ďalších znakov ich spoločenského postavenia len s ťažkosťami odhaliteľná. No hoci sú všetky tri portrétované oprostene od všetkých ostentatívnych znakov svojho postavenia, predsa sa na základe historického kontextu a komparácie fyzických črt [obr. 6-8] dá v trojportréte rozpoznať toskánska regentka Kristína Lotrinská v spoločnosti svojich dvoch vnučiek, pravdepodobne Margherity (1612 – 1679) a Anny (1616 – 1676). Z dôvodu predčasnej smrti Cosima II. Medicího sa totiž v roku 1621 regentkou a tütorkou maloletého následníka, Ferdinanda II. (1610 – 1670) i ostatných žijúcich detí nestala len vdova – niekdajšia habsburská arcivojvodkyňa a toskánska veľkovoivodkyňa Mária Magdaléna Rakúska, ale aj jej svokra - Kristína Lotrinská (1565 – 1637), ktorých spoločná vláda sa označuje ako *tutrici*.⁴⁰ Kristína Lotrinská týmto

³⁹ V Galérii mesta Bratislava evidované ako „Rodinný portrét starej mamy s vnučkami“, dielo bližšie neurčeného severotalianskeho maliara z prelomu 16.-17. storočia. Foto: GMB v Bratislave. Dostupné tiež online: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:GMB.A_674 [15.09.2019].

⁴⁰ GALLI STAMPINO, Maria: Maria Maddalena, Archduchess of Austria and Grand Duchess of Florence. Negotiating Performance, Traditions, and Taste. In: *Early modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*. Ed.: CRUZ, Anne J. – GALLI STAMPINO, Maria. London – New York: Routledge, 2013, s. 40-56.

obrazom nedemonštruje svoju verejnú rolu toskánskej regentky, ale svoju privátnu pozíciu starej matky a tútorky, ktorá si uvedomuje dôležitosť správnej výchovy svojich urodzených vnučiek. Vážny a intenzívny pohľad vznešenej starej matky celkom jasne deklaruje zodpovednosť, ktorú voči dievčatkám pociťuje a tomuto dojmu pomáhajú aj jej ruky a samotná póza, ktorými pevne a starostlivo drží mladšiu vnučku za ruku a druhú akoby chráni vlastným telom. Všetky tieto faktory dávajú tušiť, že obraz nebol určený pre verejné publikum, ale pre oči členov užšej rodiny a tých, ktorí dokázali spodobené osoby rozpoznať aj bez akýchkoľvek znakovkej definície ich sociálneho tela.

Druhý spomínaný teoretik, milánsky maliar a spisovateľ Giovanni Paolo Lomazzo vo svojom *Traktáte o maliarstve, sochárstve a architektúre* (1585) definoval takéto portréty ako *ritratti intellettuali* – „intelektuálne“, resp. „intelektové portréty“. Ich význam videl najmä v službe kreácie portrétneho „imidžu“ vladárov, šľachticov a iných spoločensky vysokopostavených osôb tak, aby sa zhmotnené mentálne reprezentácie určitých abstraktných ideí nevyhnutných pre vykreslenie identity vládcu i aristokrata, vhodne a účinne preniesli z konceptuálnej roviny (nazýva ju *idea*) do úrovne materiálnej (označuje ju *forma*).⁴¹ Lomazzov intelektový portrét je teda konštruktom „idey“ a „formy“, pričom je nutné pripomenúť, že práve takéto teoretické nazeranie na portrét ako znak sa v 17. storočí stalo naozaj tým zásadným pri rozpracovávaní reprezentačných účinkov (najmä vladárskeho) portrétu.

1.3 Self-fashioning a fabrikácia identity

Ranonovoveký proces konštruovania sociálnej identity jednotlivca z privilegovaných spoločenských vrstiev (vladári a šľachta) dnes odborná zahraničná literatúra definuje dvomi frekventovanými anglickými termínmi: *fabrication a self-fashioning*. Zatiaľ čo „fabrikácia“

⁴¹ LOMAZZO, Giovanni P.: *Trattato dell'arte della pittura, scoltora, et architettura: di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584, L.6, Cap. 50, s. 437. Dostupné online: <https://archive.org/details/trattatodellarte00loma> [10.09.2019]. Tiež JENKINS, Marianne: *The state portrait: its origin and evolution*, [New York] 1947, s. 40.



Obr. 6 Toskánska regentka Kristína Lotrinská (1565 – 1637) pri modlitbe.

Olejomaľba od florentského portrétistu Tiberia Tita, cca 1610. Gallerie degli Uffizi Firenze. Voľné dielo, dostupné online: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Christina_of_Lorraine?uselang=de#/media/File:Titi,_Tiberio_-_Cristina_di_Lorena_-_1610_ca.jpg



Obr. 7 Toskánska vojvodkyňa Margherita de Medici (1612 – 1679), dcéra Cosima II. Mediciho. Olejomaľba od Justa Sustermansa, cca 1622. Gallerie degli Uffizi Firenze. Voľné dielo, dostupné online: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Margherita_de%27_Medici?uselang=it#/media/File:Justus_Sustermans_018.jpg

je výsledkom postupnej práce umelca ako istého „image-maker“ na kreovaní sofistikovaného obrazového konceptu tak, aby jeho zhmotnením v obraze dosiahol v rámci kolektívnej imaginácie maximálnu účinnosť, „self-fashioning“, ktoré sa azda dá preložiť ako „sebaštylizácia“ či „seba(re)prezentácia“ je skôr obrátené na externé deklarovanie svojej verejnej identity určitým nenútene pôsobiacim sebaštylizovaním do spoločensky požadovaného vzhl'adu, správania i konania. Teóriu „self-fashioning“ rozpracoval Stephen Greenblatt⁴² v súvislosti s výskumom renesančného správania elitných vrstiev spoločnosti, pri ktorom zistil, že správanie mužov i žien bolo v závislosti od ich pohlavia (gender), socio-kultúrnej a náboženskej príslušnosti už od útleho detstva usmerňované akoby „korzetom“ pravidiel, odporúčaní, inštrukcií a plánov za účelom sformovania personálnej identity jednotlivca podľa relevantných socio-kultúrnych akceptovateľných štandardov. Toto spoločenské *decorum* sa prejavovalo kultivovaním vzhl'adu i spôsobov verbálnej i neverbálnej komunikácie, teda obliekania, spoločenskej etikety, ovládania cudzích rečí, tanca i ďalších kultúrnych determinovaných šľachtických cvičení, rozhl'adenosťou v literatúre, umení atď. Znalosť a dodržiavanie tohto spoločenského *decorum* pre každý stav a situáciu sa v živote spoločenskej elity chápalo ako určitý kód urodzenosti a predmetom sociálnej dištinkcie.

Kultúrny antropológ Peter Burke vo svojej eseji o renesančnom portréte ako „javisku“⁴³ používa Goffmanove termíny „fasáda“ (*front*) a „manažment dojmov“ (*impression management*) v súvislosti s fungovaním portrétu ako prostriedku seba(re)prezentácie spodobeného, teda jeho „self-fashioning“. Popri tom však tento autor na príklade chronológie oficiálnej portrétnej reprezentácie francúzskeho kráľa Ľudovíta XIV. definoval aj proces „fabrikácie obrazu-portrétu“ vo význame „symbolické konštruovanie autority“.⁴⁴ Priam detailne prenikol do vnútorných mechanizmov

⁴² GREENBLAT, Stephen: *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980, najmä s. 1-10 („Introduction“). Pre 17. storočie vid' napr. LEHFELDT, Elisabeth A.: Ideal Men: Masculinity and Decline in Seventeenth-Century Spain. In: *Renaissance Quarterly* 61 (2008), No. 2, s. 463-494.

⁴³ BURKE, 2007, s. 239.

⁴⁴ BURKE, Peter: *The Fabrication of Louis XIV*. London: Yale University Press, 1994, s. 11.



Obr. 8 Toskánska veľkovejvodkyňa Mária Magdaléna rakúska so svojimi deťmi Ferdinandom (II) a Annou (1616 – 1676).

Olejomalba od Jacopa Ligozziho, cca 1620

koncipovania takýchto obrazov s implicitným zapojením prvkov manipulácie a určitej propagandy tak, že samotný divák o tom vlastne ani netuší(!).⁴⁵ Maliar svoju maliarskou činnosťou transformoval do obrazu (aj) to, čo videl, no fakticky je to ním sprostredkované videnie svojho modelu: hoci sprostredkováva reálne fyzicky prezentovanej osoby, zároveň obrazovú realitu posúva – koriguje, manipuluje či dokonca priamo falšuje tak, aby bol konečný výsledok verejnosťou akceptovaný ako hodnoverný. V takomto obraze-portréte sa reprezentácia stáva „realitou“ a fikcia

⁴⁵ Podrobnejšie k téme viď napr. OWENS, Craig: Reprezentace, přivlastnění a moc. In: KESNER Ladislav. *Vizuální teorie: Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany: H & H, 1997, s. 165-195.



Obr. 9 Ľudovít XIV.

Olejomaľba od Hycintha Rigauda, 1701. Louvre Paris. Voľné dielo, dostupné online: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1210311>.

v zmysle disimulácie alebo hyperbolizácie sa stáva „pravdou“. Najmä iluzívne efekty sú v portrétnej reprezentácii schopné diváka dokonale zmiasť v rozlišovaní medzi tým, čo je objektívna a čo simulovaná realita.⁴⁶ Peter Burke a rovnako aj Louis Marin považujú za vrcholné dielo takejto politicky motivovanej obrazovej simulácie verejnej identity vladára Rigaudov portrét Ľudovíta XIV. z roku 1701 [obr. 9]. Louis Marin však Burkeho proces fabrikácie obrazu alternuje slovom „figurácia“, resp. „figúra“ (*figuration / figure*).⁴⁷ Figúra kráľovského tela je podľa Marina „uzlom“, v ktorom sa

⁴⁶ Aktuálne aj HALÁSZOVÁ, Ingrid: *Pred portrétom*. (v tlači).

⁴⁷ MARIN, Louis: *The Body-of-Power and Incarnation et Port Royal and in Pascal or On the Figurability of the Political Absolute*. In: FEHER, M. et al.: *ZONE 3: Fragments for a History of a Human Body*. Part 1. New York: Urzone, 1989a, s. 420-447, tu s. 423.

tri východiskové významové body produkujúce rétoriku obrazu, antropológiu imaginárna a hermeneutiku symboliky navzájom križujú a pretínajú, alebo inak, je to ucelená štruktúra všetkých týchto potenciálnych trajektórií.⁴⁸ Čo to znamená? Marin veľmi dobre ilustroval figuráciu ako „konštrukt spleti významov“ napríklad vo svojej mimoriadne precíznej interpretácii významových prepojení medzi kráľom, jeho menom, jeho prezývkou „Veľký“ a samotným jeho zhmotneným obrazom – Rigaudovým portrétom:

„Portrét sa javí ako ikonický ekvivalent (vlastného) mena, zatiaľ čo (vlastné) meno je nominálnym ekvivalentom portrétu. V portréte kráľovského mena [...] narážame na neprekonateľnú kombináciu tranzitivity a reflexivity, ktorá v tomto prípade dostáva podobu kontinuity mena a tradície, z ktorých obidve (formy) slúžia na označenie rodovej línie a rovnako aj na postavenie a definovanie tohto mena, ktorým sa zároveň označuje jednotlivec v rámci tejto série jedinečný.“⁴⁹

Obraz-portrét, keď je predstavený prítomnému publiku, stáva sa inštrumentom kráľovej autority a moci: fabrikovaná (disimulovaná a hyperbolizovaná) identita kráľa v jeho obraze je teda rovnako alebo ešte viac dôležitá, než kráľovo prirodzené, žijúce telo.

1.4 Vizualné kódy a rozpoznávanie identity

Kľúčom k identifikácii ľudského zobrazenia v ranom novoveku bola nepochybne tvár. Ranonovoveký portrét nemožno nikdy zbaviť jeho imitatívnej podstaty, ktorou je *similitudo* (fyzická podobnosť medzi modelom a spodobením). „Vyniesť na svetlo“ tu znamená imitovať viditeľnú „externú formu“ modelu tak, aby bol pre diváka skrze túto formu fyzicky rozpoznateľný. Prvým vizuálnym kódom identity v portréte je teda INDIVIDUALIZOVANÁ FYZIOGNÓMIA. Ako reflektovali tento ranonovoveký diskurz okolo „podobností“ a „rozpoznávania“ v portréte samotní umelci – či už aktívni, alebo teoretizujúci, si môžeme demonštrovať na publikovaných vyjadreniach

⁴⁸ Cit. podľa MARIN, 1989a, s. 424.

⁴⁹ Cit. v preklade autorky podľa MARIN, Louis: The Portrait of the King's Glorious Body. In: *Food for Thought*. Transl.: BALTIMORE, Mette H. London: The John Hopkins University Press, 1989b, s. 194-195.

aspoň dvoch z nich. Prvý názor je vlastne „na mieru šitou“ obranou samotného dvorského portrétistu Velázquezza v posmrtno vydanom spise o umení maľby od jeho svokra, Francisca Pacheca, namierenou voči Vincenzovi Carduchovi:

„... portrétista - ak sa nemýlim - sa zaväzuje k dvom veciam, ak obe splní, bude tým vyčnievať nad ostatných: prvou je to, že portrét by mal byť originálu veľmi podobný – to je prvý cieľ, pre ktorý bol vytvorený a ktorým môže maliar ulahodiť svojmu zákazníkovi. K tomu sa dobrí maliari zaväzujú, a keď toto nedosiahnu, tak nič nedosiahli. Druhá povinnosť spočíva v tom, aby bol portrét dobre nakreslený a správne kolorovaný, s presvedčivosťou a plasticosťou. A s týmto druhým bodom iste budú súhlasiť umelci, pretože portrét - ak aj [spodobený] zákazník nie je známy – je cenený tiež preto, že je dobre namalovaný. Stáva sa, že aj neznalému a jednoduchému maliarovi sa podarí namalovať celkom podobné portréty, na ktorých sa dá [spodobený] zákazník spoznať aj na prvý pohľad. Ale tieto sú vytvorené s hrubosťou a nedostatkom umenia, že ako diela maliarstva nemajú žiadnu hodnotu. Takéto portréty sú práve tak domýšľavé a samolúbe, ako tí, ktorí ich vytvorili, no od tých, čo túto vec ovládajú, sú vystavení úškrnom a posmechu.“⁵⁰

Druhým, kto uvedeným problémom dokonca otvoril kapitolu venovanú portrétu vo svojom spise *O princípoch maľby* (1708), bol Roger de Piles:

„Ak je maľba imitáciou prírody, dvojnásobne to platí v portréte; ktorý reprezentuje človeka nielen vo všeobecnosti, ale tak, aby jeden mohol byť odlišený od všetkých ostatných. A ako najväčšia dokonalosť portrétu je mimoriadna podobnosť, tak najväčšia z jeho väd je podobať sa človeku, podľa ktorého nebol vytvorený; pretože vo svete neexistujú dve osoby, ktoré by si boli celkom podobné.“⁵¹

⁵⁰ Pachecov spis „Arte de la pintura su antigüedad y grandezas“ vyšiel až po jeho smrti, v roku 1649. K analýze predmetného úryvku viď HELWIG, Karin: Francisco Pacheco: Die Aufwertung des Porträts in der spanischen Kunsttheorie (1649). In: PREIMESBERGER, Rudolf et al.: *Porträt: Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*. Bd. 2. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1999, s. 337-348, cit. (v preklade autorky na základe úryvku z kapitoly v španielčine aj nemčine) s. 340.

⁵¹ Cit. Podľa PILES, 1743, s. 158.



Obr. 10 Gróf Juraj Thurzo.

Portrétna medirytina od Egídia II. Sadelera, 1607. Voľné dielo, dostupné online: http://www.szoboszlokepeskonyve.hu/erdekesseg/hajdukerulet_kialakulasa.php.

Faktor vernej podobizne bol akiste dôležitou osobnou požiadavkou predstaviteľa ranonovovekej uhorskej evanjelickej komunity, grófa Juraja Thurzu pri objednávke svojho rytého portrétu u skvelého Egídia Sadelera v Prahe v máji roku 1607. O dva mesiace už mal Thurzo svoju portrétnu medirytinu v rukách a s potešením prvý výtlačok posielal manželke [obr. 10].⁵² Môžeme sa len domnievať, že hlavným dôvodom, pre ktorý Thurzo odmietol akékoľvek elementy spoločensky dištinkívne účinkujúcej obrazovej disimulácie alebo hyperbolizácie aspoň v alegorickom rámovaní portrétnych grafičiek – aké v danom čase Sadeler produkoval v rámci vojenskej a politickej

⁵² CENNERNÉ WILHELMB, Gizela: Egidius Sadeler magyar arképei. In: *Folia Archeologica* 6 (1954), s. 153-156, tu s. 135.

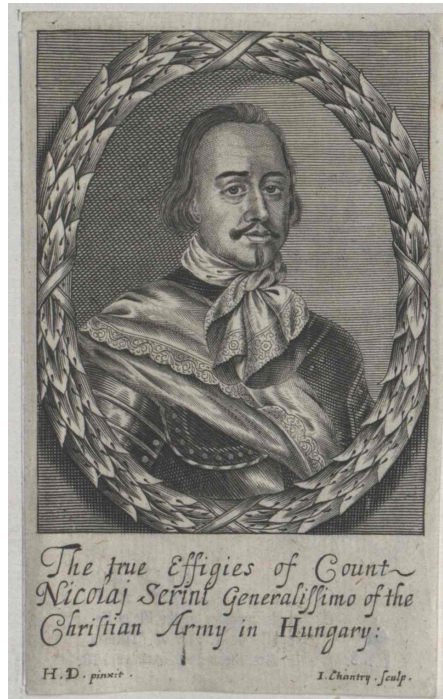


Obr. 11 Gróf Mikuláš VII. Zrinsky (1620-1664).

Portrétna medirytina od Gerarda Bouttatsa podľa predlohy – olejomaľby od Jana Thomasa z r. 1665. VU Amsterdam University Library, [URL]. Voľne dostupné na: <http://imagebase.ubv.u.vu.nl/getobj.php?ppn=322483441>.

propagandy nielen pre cisára Rudolfa II., ale napríklad aj pre designovaného sedmohradského vojvodu Žigmunda Báthoryho či olomouckého biskupa, kardinála Františka Dietrichsteina – bolo jeho striktné náboženské presvedčenie.

Fyzická podobnosť a rozpoznateľnosť je však len jednou z indícií personálnej identity spodobenej osoby: tú totiž vytvára celá sústava rôznych viditeľných i neviditeľných, vrodených i získaných, silných i potlačených, trvalých i premenlivejších faktorov. Ako už bolo naznačené, v reprezentačnom portréte sa táto špecifická schopnosť týkala skôr rozpoznania z hľadiska sociálnej identity spodobeného, než jeho fyzickej individuality. To vyžaduje do



Obr. 12 Gróf Mikuláš VII. Zrínský (1620-1664).

Portrétna medirytina od Johna Chantry podľa predlohy neznámeho maliara H.D.

určitej miery abstrahované, ale zároveň náležite konkretizované zobrazenie. Belting symbolizoval sociálnu rolu jednotlivca maskou a takéto portréty definoval ako *body images*.⁵³ Druhú skupinu vizuálnych kódov identity predstavujú ATRIBÚTY SOCIÁLNEJ IDENTITY spodobeného: sú napríklad odev, póza, spoločensky konvencionalizovaný výraz v tvári a tiež gestá ako symptómy určitého spôsobu spoločensky podmieneného správania, ktoré spolu s ostatnými druhmi kódov fungujú ako „jazyk obrazu“ zabezpečujúci symbolickú vizuálnu komunikáciu. Atribúty sociálnej identity sú schopné spodobenú osobu v rámci určitého

⁵³ Tento princíp „portrétu-masky“ bol vlastný oficiálnej podobizni a Hans Belting ho označuje aj ako „Rollengesicht“. Vid BELTING, 2013, s. 118-136 („Porträt und Maske: Das Gesicht als Repräsentation“), tu s. 127.

spoločenského a kultúrneho *milieu* (ku ktorému prislúcha) zaradiť z hľadiska jej jedinečnosti a zároveň typickosti. Presne na toto naráža Bernard Berenson, ktorý bol v USA na prelome 19.-20. storočia významným americkým historikom umenia a vplyvným znalcom predovšetkým pri dielach talianskej renesancie. Podľa neho sa portrét:

„na jednej strane sa snaží vyniesť na svetlo čokoľvek, čím sa portrétovaný líši od zvyšku ľudstva a dokonca by sa líšil sám od seba, keby bol stoárnený v inom čase alebo na inom situácie - a to je to, čo odlišuje portrét od „ideálnej figúry“ alebo „typu“. Na druhej strane sa snaží odhaliť všetko, čo má portrétovaný spoločné so zvyškom ľudstva a čo si zachová bez ohľadu na miesto a čas - a to je to, čo odlišuje portrét od figúry ako súčasti žánrovej alebo naratívnej malby.“⁵⁴

V neposlednom rade nemožno podceňovať ani význam IDENTIFIKAČNÝCH NÁPISOV, erbov a iných heraldických znakov, tvoriacich z hľadiska identifikácie personálnej a sociálnej identity spodobeného tretiu skupinu vizuálnych kódov. Možno ich chápať aj ako identifikačnú paralelu k *tituli* – textovým vysvetlivkám umiestňovaným na obrazoch svätcov. V mnohých prípadoch síce identifikačné texty na obraze ani nie sú prítomné, čo je neraz len dôsledkom straty pôvodného rámovania (ktoré takéto údaje mohlo niesť) a predovšetkým vytrhnutia z pôvodného priestoru, kde bol portrét „živým“ a „žitým“ elementom rodinnej, úradnej alebo inej tradície.

1.5 Transkripčia a modifikácia identity v portréte

Zaujímavou skutočnosťou raného novoveku boli kultúrne transkripcie a modifikácie autentickej identity spodobenej osoby z dôvodu jej lepšej „čitateľnosti“ v inom kultúrnom či náboženskom okruhu. Podobne, ako tomu boli napríklad pri jazykovom preklade rešpektované odlišné jazykové významy, sa pristupovalo aj k obrazovým transkripciam vizuálnej identity spodobenej osoby. Výborne to dokumentujú dve portrétné grafiky

⁵⁴ WEST, Shearer: *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004, s. 24.

jednej a tej istej osoby: chorvátskeho magnáta Mikuláša VII. Zrínskeho (chorv. Nikola Zrinski Čakovečki; maď. Zrínyi; 1620-1664), príslušníka magnátskeho stavu vtedajšieho kráľovského Uhorska, talentovaného barokového básnika a európsky populárneho vojenského generála. Obe grafiky sú dokonca označené formulkou „vera effigies“, ktorú treba chápať v kontexte symbolického zvečnenia a sprítomnenia autentickej duchovnej identity spodobeného jednotlivca skrze jeho autentifikovanú fyzickú podobu. Hoci svojou reprezentačnou formou sú v zásade koncipované podobne, zároveň sa však absolútne líšia v rovine vizuálneho prekladu kultúrnych kódov.

Prvá medirytina je od Gerarda Bouttatsa a Jana Thomasa [obr. 11]: súčasťou grafického listu je nielen identifikačný nápis a erb, ale tiež sprievodná báseň, ktorá aspekt nesmrteľnosti spodobeného celoeurópsky známeho bojovníka⁵⁵ proti Turkom podčiarkuje aj „lingvistickou efiġiou“ – komemoratívnou panegyrickou básňou zloženou františkánskym pátrom Franciscom Schweigerom.⁵⁶ Socio-kultúrne vizuálne kódy sú v tomto prípade celkom autentické, nakoľko vychádzajú z grófovej *ad vivum* podobizne vytvorenej krátko pred jeho smrťou: charakterizuje ho intenzívne červený (na grafike, samozrejme, farebne nedefinovaný) typický uhorský šľachtický odev, aký nosili magnáti v celkom kráľovskom Uhorsku okolo polovice 17. storočia. Jeho jediným atribútom je mohutný palcát v pravej ruke, odkazujúci na jeho hodnosť generála uhorských vojsk v rámci cisárskej protitureckej armády vedenej Raimondom Montecuccolim.

Druhá portrétna grafika je signovaná rytcom Johnom Chantrym s odkazom na predlohu od neznámeho maliara s iniciálami H.D.

⁵⁵ Zrínsky sa preslávil v celej Európe najmä od jari 1663 svojim úspešným velením v protitureckých bitkách. V priebehu troch rokov, teda do jeho smrti (1663-1666) o ňom vyšlo celkovo 18 publikácií, v ktorých je literárne i výtvarne vykreslený ako výnimočný ochranca kresťanstva.

⁵⁶ Podrobne k nej HALÁSZOVÁ, Ingrid: VERA EFFIGIES... (?): The Limits of Truth in the Early Modern Portrait. In: *Czech and Slovak Journal of Humanities: Historiae Artium* [Časopis humanitních věd Filozofické fakulty v Olomouci], Vol. 8, no. 3 (2018b), s. 59-85, najmä s. 77-78, obr. 11.

Tento Zrínskeho portrét vyšiel v anonymnej anglickej brožúrke *Conduct and Character of Count Nicholas Serini, Protestant Generalissimo of the Auxiliaries in Hungary : The most prudent and Resolved Champion of Christendom* (London 1664) popularizujúcej jeho kult v tamajšom prostredí hneď po jeho celosvetovo medializovanej tragickej smrti [obr. 12]. A to až tak, že v snahe získať pre tohto európsky známeho hrdinu obraňujúceho kresťanstvo pred pohanmi čo najširšiu odozvu u domáceho (anglického) puritánskeho publika, anonymný autor literárneho portrétu a autor grafickej predlohy neváhali v tejto knihe vykresliť katolíka Zrínskeho v kontexte puritánskeho martyrológia ako „grófa Seriniho“, protestanta a vojenského generála.⁵⁷ Výsledkom je zásadná kultúrno-konfesijná modifikácia Zrínskeho autentickej identity – ako nám ju prezentuje Bouttatsova medirytina – na vizuálne aj charakterovo celkom odlišnú, v zásade teda už fiktívnu osobnosť.

1.6 Fikcia, strata a krádež identity v portréte

Dostávame sa k záveru nášho uvažovania o konceptoch identity v ranonovovekom portréte, kde môžeme krátky priestor venovať problematike portrétu ako fikcii identity. Vyššie načrtnuté spôsoby vizuálnej manipulácie identity v portréte sa týkali predovšetkým disimulácie ako pretváranky a hyperbolizácie ako určitého zveličovania, no môžeme sem vlastne rátať aj akúkoľvek kultúrnu, politickú či náboženskú modifikáciu autentickej identity spodobenej osoby.

Hraničnými prípadmi manipulácie s identitou je jej „krádež“ a prijatie, resp. privlastneniu si cudzej tváre. Mnoho portrétov v priebehu dejín stratilo povedomie svojej pôvodnej identity a či už váhavo alebo autoritatívne prijalo novú „ponúkanú identitu“. Nie vždy je v našich silách a možnostiach tieto straty a krádeže odhaliť a dať do poriadku: nemáme dosť portrétnych analógií, na základe ktorých by mohlo byť „chybné“ identity skorigované.

⁵⁷ Podrobne TÓTH, Zsombor: Serini 1664. Made in England. In: KÜHLMANN, Wilhelm – TÜSKÉS, Gábor (Eds.): *Militia et Litterae: Die beiden Nikolaus Zrinyi und Europa*. (=Frühe Neuzeit, Bd. 141). Tübingen: Niemeyer, 2009, s. 82-97.



Obr. 13 Portrét starej ženy.

Olej na drevenej tabuli od neznámeho maliara. Trenčianske múzeum Trenčín.

Je to aj prípad portrétu starej ženy zo zbierok Trenčianskeho múzea v Trenčíne, ktorý – ak dôverujeme identifikačnému nápisu – zobrazuje grófkou Alžbetu Illesházyovú, rodenú barónku Balassovú [obr. 13]. V skutočnosti však menovaná šľachtická žila až na prelome 17.-18. storočia, no predmetný portrét mohol vzniknúť maximálne do konca 16. storočia. Zostáva nám teda len hypoteticky uvažovať o potenciálnej identite spodobenej: bola ňou barónka Alžbeta Czoborová – manželka spomínaného Juraja Thurzu? Alebo snáď barónka Katarína Pálffyová, manželka Jána Kružica a následne Štefana Illesházyho? Inventár Trenčianskeho hradu z roku 1678 naznačuje, že v interiéroch hradu v tom čase

visel tak portrét Alžbety Czoborovej, ako aj Kataríny Pálffyovej.⁵⁸ Na toto dnes už sotva dokážeme dostať jednoznačnú a pravdivú odpoveď.

Zhrnutie

Vďaka vydaniu slávneho diela Jacoba Burckhardta *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860) sa za jeden z hlavných prínosov renesančnej kultúry považuje zrod individualizovaného portrétu. Na druhej strane, renesanciu a vlastne celý raný novovek je možné chápať aj ako obdobie, kedy si jednotlivec – individuum vedomé si samého seba, svojho „ja“ - formuje a formuluje svoju „verejnú totožnosť“ v interakcii s ostatnými jednotlivcami a rôznymi skupinami či komunitami dobovej society. Je teda celkom pochopiteľné, že v dôsledku rýchleho a priam masového rozšírenia portrétu v 16. storočí mali najväčší záujem na formulovaní svojej dištinktívnej sociálnej identity prostredníctvom spoločensky a kultúrne čitateľných vizuálnych kódov predovšetkým elitné vrstvy dobovej spoločnosti na čele s vladárom. Systém portrétnej reprezentácie ich verejných a tiež súkromných identít dospel vo väčšine európskych krajín k ustálenej a všeobecne akceptovanej norme už v polovici 16. storočia, avšak s odstupom niekoľkých stáročí sa pred nami v takýchto obrazoch vynára stále silnejší problém s limitmi jeho korektnej interpretácie.

⁵⁸ Por. WATZKA, Jozef: Inventár Trenčianskeho hradu z roku 1678. In: *Historické štúdie*. Bratislava, 1957, 3, s. 389-423.

2 Premeny realistického a hyperrealistického portrétu: od pravdepodobnosti k hyperrealite⁵⁹

Dejiny portrétovania siahajú až k pra-počiatkom dejín zobrazovania. A spolu s rozvojom a premenami maľby sa postupne menil aj význam a funkcia samotného portrétu. Človek vždy chcel byť videný, prezentovaný, a teda zobrazovaný. Najväčší rozmach portrétovania nastal v období renesancie a baroka, kedy mecenáši umenia, mešťania, šľachtici, cirkevní a kráľovskí hodnostári chceli nielen prezentovať seba samých, ale predovšetkým svojim postojom, správaním a aj samotným umeleckým zobrazením reprezentovať status, ktorý v danej spoločnosti zastupovali. Nástupom modernej doby sa význam umenia radikálne mení a s ním sa mení aj vzťah k zobrazovaniu ľudí. Už osvietenstvo – vek rozumu – so sebou prinieslo túžbu po vzdelávaní a poznaní. Zvýznamňovanie ľudskosti, humanity a poznania spolu s veľkými spoločenskými otrasmi vyvolanými priemyselnou revolúciou upriamili pozornosť umelcov na strednú a nižšiu vrstvu obyvateľstva. Maliarstvo polovice 19. storočia nadviazalo na tieto sociálno-kultúrne premeny a rovnako ako pre vzdelancov, filozofov a literátov, tak aj pre maliarov sa hlavnými hrdinami esejistických spisov, románov či obrazov stávajú práve obyčajní ľudia bez vysokých spoločenských statusov. Gustav Courbet, Jean-François Millet či Honoré Daumier, predstavitelia vrcholnej fázy realistického umenia a najmä jeho sociálno-kritickej vetvy, objavili pre svoje obrazy nové námety a s nimi aj nových hrdinov. Umelci sa striktnie postavili proti romantickej exotickosti vo výbere tém, ako i preexponovanej emocionalite a citovému pnutiu, ktoré bolo pre romantického hrdinu prvých desaťročí 19. storočia charakteristickým znakom. Ale rovnako aj proti zobrazovaniu vysokopostavených hodnostárov. Do popredia sa dostávajú bežní ľudia všetkých sociálnych skupín. Zmyslom umelcovej tvorby tak už nebola snaha prikrášľovať, či odkrývať hlboké vnútorné pocity, ani zobrazovať sociálny status,

⁵⁹ Táto kapitola vznikla na Katedre dejín a teórie umenia FF TU ako súčasť riešenia grantovej úlohy VEGA č. 1/0563/18 Filozofická analýza stierania hraníc v modernom biodiskurze.

ktorý portrétovaní reprezentovali, ale zobrazovať ľudí v takých situáciách, ktoré vystihovali ich každodennú existenciu. Idealizácia, kult výnimočnosti, ale aj bizarnosti, boli nahradené typizáciou, bezprostrednou skúsenosťou, hľadaním pravdy a s ňou súvisiacim poznávaním človeka, ako aj medziľudských vzťahov v rámci danej spoločnosti. Kým Gustav Flaubert sa pri napísaní románu *Pani Bovaryová*⁶⁰ inšpiroval správou uverejnenou v novinách, ktorá informovala o úmrtí ženy dedinského lekára, Gustav Courbet odkrýval životy ľudí žijúcich v jeho blízkosti, ba dokonca blízkych priateľov. Realistické zobrazovanie sa tak sústredilo na človeka reálneho, žijúceho v konkrétnom prostredí.⁶¹ Základom sa stala myšlienka reálneho, a teda objektívneho zobrazenia, ktoré sa čo najviac približovalo skutočnosti s využitím príznačných umeleckých – výtvarných či literárnych – jazykových štruktúr. Usilovalo sa o „pravdivé zobrazenie,“ oslobodené od symbolických, metaforických či alegorických stvárnení. Tým, že pozornosť umelca bola sústredená predovšetkým na strednú a nižšiu sociálnu vrstvu, stal sa realizmus aj vďaka portrétom kritickým zobrazením, upozorňujúcim na všetky formy nespravodlivosti a sociálneho útlaku. Realistické umenie so svojou oddanosťou k pravdivosti a objektívnosti tak nanovo nastolilo otázku mimésis. No nie už v antickom zmysle verného reprodukovania skutočnosti,⁶² ale skôr v zmysle dôslednejšieho približovania sa a odkrývania jej sociálnych problémov.

Realizmus pracoval a odvolával sa na pojmy ako realita, pravda, objektívnosť, ktoré predstavujú zložité filozoficko – estetický konštrukt. Preto skôr, než sa pozrieme sa samotné realistické

⁶⁰ FLAUBERT, Gustave: *Pani Bovaryová*. Bratislava: vydavateľstvo Petit Press. Edícia: Svetová knižnica Sme 19. storočie. 2006.

⁶¹ Podľa Kenneth G. Hay sa realizmus „zrodil se specifických příčin a měl konkrétní cíle. V literatuře Balzaca, Zoly a Flauberta ve Francii či Henryho Jamesa a Marka Twaina v USA představoval realismus druh vyprávění, který měl kořeny v sociální historii a v empirickém pozorování a často byl řízen sociální či politickou agendou – odhaloval nerovnosti, třídní rozdělení či byl kritikou vládnoucích tříd, jejich zvyků a pohledu na svět.“ In: HAY, G. Kenneth: *Hyperrealismus a západní tradice realismu*. In: *Fascinace skutečností – Hyperrealismus v české malbě*. s. 40.

⁶² Vid'. PLATÓN. *Ústava*. Desiata kniha, s. 305-336, 599c-599d-599e.

portrétovanie, je nutné si predstaviť aspoň niektoré teoretické koncepty snažiace sa zdefinovať pojem realizmus a realistické umenie.⁶³ I napriek tomu, že sa toto umelecké hnutie spája s polovicou 19. storočia, snaha o realistické, veristické či dokonca naturalistické zobrazenie sa objavuje aj v skorších vývojových fázach dejín umenia. V nich sa ukazujú aj rôzne formy realistického zobrazenia: trompe l'oeil, naturalizmus, socialistický realizmus, fotorealizmus, hyperrealizmus... Čím sa teda realistické umenie polovice 19. storočia líši od tých predchádzajúcich a budúcich realistických zobrazení a akým spôsobom sa to prejavuje na portrétovaní ľudí?⁶⁴ Odpoveď na položenú otázku nám pomôže pochopiť jednak charakter realistického umenia ako i spôsob hľadania a nachádzania nových identít portretovaných ľudí 19. storočia.

2.1 Realistická pravdepodobnosť

Jeden z teoretických konceptov realistického umenia priniesol v roku 1912 Roman Jacobson v štúdiu nazvanej „*O realisme v umění*“⁶⁵ kde definuje realizmus ako umelecký smer, ktorého cieľom je čo najlepšie reprodukovať skutočnosť s maximálnym možným využitím pravdepodobnosti, ako základného kritéria realistického zobrazovania. Zároveň upozorňuje na mnohoznačnosť pojmu realistické umenie, ktoré môže mať niekoľko významov: 1. je to tendencia, podľa ktorej sa realistickým chápe také dielo, ktoré autor zamýšľa ako pravdepodobné; 2. dielo, ktoré čitateľ vníma ako pravdepodobné; 3. súhrn charakteristických črt určitého umeleckého smeru; 4. intenzifikácia rozprávania pomocou obrazov priradených na základe súmedznosti. t.j. prechod od vlastného pomenovania k metonymii a synekdoche; 5. požiadavka

⁶³ „Imitate se nás pokouší přesvědčit, že je „skutečnější“ než skutečnost sama. Umelecké dílo nám předkládá přesvědčivou, avšak odlišnou, protože obrazově kódovanou realitu.“ In: HAY, G. Kenneth: *Hyperrealismus a západní tradice realismu*. s. 45.

⁶⁴ Podľa Jacquesa Aumonta je realizmus „souhrn společenských pravidel, jejichž cílem je řídit vztah zobrazení ke skutečnosti tak, aby byla uspokojena společnost, která tato pravidla vytváří.“ In: Aumont, J.: *Obraz*, s. 102.

⁶⁵ JACOBSON, Roman: *O realismu v umění*. In: Červenka, Milan (ed.): *Poetická funkce*, s. 138.

dôslednej motivácie, realizácie básnických postupov. Sústreďme sa na prvé dve Jacobsonove definície. V oboch sa objavuje pojem pravdepodobnosť, na ktorý je nazerané z dvoch uhlov pohľadu: z pohľadu autora a z pohľadu čitateľa/diváka. Aby sme teda umelecké dielo mohli považovať za realistické, musí byť autorom utvárané tak, aby bol v ňom prítomný koncept pravdepodobnosti a tiež z pohľadu čitateľa/diváka musí byť zrejmé, že dielo disponuje prvkami pravdepodobného, a teda je schopné ponúknuť ilúziu reálneho.⁶⁶ Jacobson tak realizmus už nedefinuje pojmi vernosť, podobnosť, mimézis, ba dokonca ani objektivnosť či pravdivosť, ale pojmom pravdepodobnosť. Obraz môžeme považovať za realistický, pretože sa pravdepodobne približuje realite a pretože pravdepodobne takáto podoba reality mohla existovať. Jacobson tak nepovažuje realizmus za synonymum vernosti. Obraz nikdy nebude úplne verný a identický realite. Môže sa k nej priblížiť a disponovať prvkami pravdepodobnosti. Rovnaký pojem dôslednejšie rozpracoval a v istom zmysle môžeme povedať, že na Jacobsona aj nadviazal, Roland Barthes. Ten upozornil na príznačný prvok realistického umenia, ktorým je popisnosť spájajúca sa s detailným popisom aj zdanlivo menej významnej veci, situácie či komunikačného vzťahu ľudí. Bližšie túto myšlienku rozpracováva v štúdiu „Efekt reálneho,“⁶⁷ v ktorej podrobne analyzuje Flaubertov opis mesta Rouen v románe *Prosté srdce*.⁶⁸ Flaubert pri opise mesta, ale aj domu, v ktorom hlavný hrdina žije, opisuje s veľkou detailnosťou a presnosťou objekty a udalosti, ktoré nie sú pre príbeh zásadné a do deja v podstate nevstupujú. Zvýznamňuje každý detail, pretože je podľa autora románu kľúčovým faktorom realistického opisu a zároveň je spojovníkom s realitou. Ide o opisy vecí, ktoré síce nerozvíjajú dej, a teda nie sú ani kľúčové pre rozvoj naratívnosti, ale sú znakom odkazujúcim na realitu. Stávajú sa tzv. „reálnym efektom“.⁶⁹ Vo Flaubertovom prípade ide napr. o indexové znaky charakterizujúce francúzsku meštiansku spoločnosť polovice

⁶⁶ K ilúzii reálneho viď. IHRINGOVÁ, Katarína: *Ilúzia. Obraz ako metafora ľudskej mysle*, s. 21-23.

⁶⁷ BARTHES, Roland: *Efekt reálneho*, s. 78-81

⁶⁸ FLAUBERT, Gustave: *Prosté srdce*. 1958.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 79.

19. storočia ako je piano (znak meštianskej spoločnosti) a kartóny (znak neporiadku či dokonca opustenosti hlavného hrdinu). Popisnosť a detailnosť tak možno považovať za textovú, či skôr románovú jazykovú stratégiu, ktorú Flaubert využíva k tomu, aby dokázal v čitateľovi vyvolať dojem (ilúziu), že príbeh je pravdivý, pretože indexové znaky ho spájajú s realitou. Zároveň je potrebné podotknúť, že detailné popisovanie reálnych vecí nesie v sebe aj estetickú kvalitu, vďaka ktorej je možné si scény lepšie vizualizovať a môžeme aspoň v niektorých prípadoch hovoriť aj o estetickom zúšľachtovaní sociálneho prostredia, do ktorého je hlavný hrdina situovaný. Nad všetkými spomenutými kvalitami však stojí tzv. „realistický imperatív“,⁷⁰ upriamujúci pozornosť na realitu. Odkazujúc na historický diskurz Barthes tvrdí, že kým história sa vždy spája s pravdou, teda s realitou, umeniu prislúchala pravdepodobnosť, a teda fikcia a ilúzia⁷¹ (opisovaná scéna môže byť pravdepodobne reálna, pretože v nej nachádzame predmety – znaky – odvolávajúce sa na realitu).⁷² No kým v klasickej kultúre prevládal názor, že tieto dva diskurzy sú nezlučiteľné – Barthes dokonca rozlišuje medzi „starým pravdepodobným a moderným realismom“⁷³ – tak v modernej kultúre vďaka realizmu, ktorý využíva efekt reálneho táto prísna nezlučiteľnosť prestáva platiť. Moderná pravdepodobnosť pracujúca s efektom reálneho sa stáva novou umeleckou stratégiou vyvolávajúcou dojem reálnosti, a teda pravdivosti. Details, či indexové znaky, ktoré sú v realistickom diele prítomné, rozvíjajú myšlienku ilúzie reality. Tým, že odkazujú k realite implikujú

⁷⁰ BARTHES, Roland: *Efekt reálneho*, s. 79.

⁷¹ S týmto rozčlenením sa stretneme už v Aristotelovej *Poetike*, kde proti sebe stavia historika a umelca. Kým historik musí deje opisovať verne, presne tak ako sa stali, musí sa pridŕžať pravdy a objektívnosti, umelec má viac možností. Môže rovnakú udalosť opísať presne tak ako sa stala, alebo ako sa pravdepodobne mohla stať. História rozpráva o udalostiach a faktoch, ktoré sa skutočne stali a umenie zobrazuje to, čo sa z pohľadu pravdepodobnosti stať mohlo. Na jednej strane historické prerozprávania udalosti, na strane druhej umelecká fikcia. In: ARISTOTELES: *Poetika*. 1993, s. 9-14.

⁷² „Proto napodobují básníci buď lidi lepší nebo horší než jsme my, nebo také takové, jako jsme my. Podobně si počínají malíři: Polygnotos zpodoboval lidi lepší, Pauson horší a Dionysios obyčejné. A jest patrné, že také každé z jmenovaných napodobení bude mít tyto různosti a že bude jiné, protože napodobuje jiné předměty tímto způsobem.“ Ibidem, s. 10.

⁷³ Barthes, R.: *Efekt reálneho*, s. 80.

pravdepodobnosť, že daná vec, objekt, mesto, človek, vzťah reálne existujú (existovali). Ide o tzv. „referenčnú ilúziu“⁷⁴ – utvárajúcu ilúziu, ktorej nositeľom je práve realizmus s efektom reálneho. Podstatou realistického umenia podľa oboch teoretikov je tak pravdepodobnosť, že realistický obraz môže byť autorom tvorený na základe reálnej skutočnosti a divákom je rovnako aj vnímaný. Divák je natoľko empatický k autorovi a k dielu samotnému, že prijíma realistický obraz ako pravdepodobne reálny. Pravdepodobnosť spolu s efektom reálneho sa tak stávajú kľúčovými pojmami definovania realistického umenia v Jacobsonovej a Barthesovej koncepcii. Pravdepodobnosť omnoho dôslednejšie interpretuje zmysel realistického obrazu než pôvodný koncept mimézis. Obraz, napriek veľkej snahe a remeselnej zručnosti umelca čo najvernejšie zobrazí skutočnosť, nikdy nevytvorí jej absolútne vernú reprodukciu. Vytvorí len pravdepodobnosť skutočnosti, pravdepodobnosť skutočného sveta.⁷⁵ Tú obraz dosiahne v prípade, že bude rešpektovať všetky konvencie – jazykové štruktúry umenia – ktoré sú dané konkrétnym historickým obdobím usilujúcim sa o realistické zobrazenie. No okrem pravdepodobnosti skutočnosti, ktorú utvára autor tu podľa Jacobsona existuje aj pravdepodobnosť utváraná čitateľom / divákom. Ten si je vedomý toho, že to, čo vidí na obraze (číta v knihe) nie je skutočnosť, ale zároveň pripúšťa, že to, čo je zobrazené mohlo existovať, alebo pravdepodobne existovalo. Pomôckou utvrdzujúcou jeho presvedčenie sú potom objekty, znaky, odkazujúce k realite, tzv. efekty reálneho. Pravdepodobnosť otvára priestor pre interpretáciu realistického obrazu založenú na týchto znakoch, ale tiež interpretáciu odvolávajúcu sa na postoj diváka, ktorý je ochotný a schopný sledovať „efekty reálneho“ v realistickom zobrazení.

Okrem filozoficko – estetických konceptov, ktoré sa vyprofilovali predovšetkým v 20. storočí vznikali aj umelecko – teoretické koncepty. Tie pochádzajú z pera samotných tvorcov realistického umenia polovice 19. storočia, ktorí stáli pri jeho vzniku a formovali

⁷⁴ Ibidem, s. 81.

⁷⁵ Jacques Aumont používa aj pojem „dojem skutočnosti“, ktorý je ekvivalentom pravdepodobnosti. Pozri: Aumont, J.: *Obraz*, s. 108.

realistické umelecké zobrazovanie. V ňom sa sústredili na špecifický výber portrétovaných a zobrazovaných postáv, ktorý ako už bolo povedané, bol radikálne odlišný od predchádzajúcich epoch. Za jeden z primárnych realistických konceptov môžeme považovať samotný manifest realistického umenia napísaný v roku 1861 Gustávom Courbetom.⁷⁶ V ňom je vyzdvihovaná myšlienka umeleckej autentickosti. Umelec musí byť dieťaťom svojej doby a reflektovať skutočnosť, v ktorej žije. Realistický umelec je umelcom modernej doby a tú musí aj zobrazovať. Realistické umenie tak pozostáva zo zobrazovania skutočného a existujúceho. „Je to fyzický jazyk, ktorého slová sa skladajú zo všetkých viditeľných objektov; objekt, ktorý nie je viditeľný, neexistuje, nie je pre maľbu zaujímavý.“⁷⁷ Rovnako tak odpoveď na otázku čo je krása je nutné hľadať len v realite: „Krása, ktorá je daná prírodou, je nadradená všetkým umeleckým vynálezom.“⁷⁸ Je to zároveň kategória, ktorá je časovo premenlivá a tiež podmienená schopnosťami jednotlivca správne jej porozumieť. Courbet v manifeste vymedzuje oblasť, ktorá sa má stať zmyslom a cieľom realistickej maľby. Je ňou každodenná realita, obklopujúca umelca, v ktorej pri správnom nazeraní a porozumení môžeme nájsť krásu. Tú nachádza rovnako v prírode, v ťažkej práci ako aj v zobrazení pracujúceho človeka. Podstatou realizmu sa tak stáva snaha nájsť čaro každodennosti, objaviť krásu človeka bez zdôrazňovania jeho vysokého sociálneho statusu a prostredníctvom idey pravdepodobnosti priblížiť zobrazenie človeka k jeho reálnemu životu.

Pozrime sa však bližšie na to, akým spôsobom sa teoretické koncepty pretavili do realistického portrétneho umenia. Ako realisti pristupovali k portréту a akú zásadnú zmenu realizmus polovice 19. storočia do umenia v tomto smere priniesol. Stálo realistické umenie

⁷⁶ Ide skôr o písomné stanovisko Gustava Courbeta než o cielene napísaný manifest. Zostavil ho na základe výzvy skupiny mladých, nespokojných študentov Ecole des Beaux-Arts, ktorí ho požiadali, aby otvoril vlastnú školu, či kurz, v ktorom by ich naučil teóriu a spôsobu realistického maľovania. Courbet vysvetlil svoj nový vzťah k realistickému zobrazovaniu v otvorenom liste študentom s dátumom 25. december 1861. Práve tento list bol neskôr považovaný za realistický manifest.

⁷⁷ <https://www.scribd.com/document/370902364/Realist-Manifesto>

⁷⁸ Ibidem.

na počiatku „krízy reprezentácie“ a „krízy portrétu“ vzhľadom na práve sa rozmáhajúcu technickú reprodukovateľnosť v podobe fotografie? A zrejme najzásadnejšia otázka, ktorú si položíme bude: či je realistický portrét len strohou reprodukciou videného, alebo v ňom nachádzame aj vyššie úrovne interpretácie. To sú základné otázky, na ktoré sa pokúsím hľadať odpovede prostredníctvom konkrétnych diel umelcov realizmu polovice 19. storočia.

Gustav Courbet, okrem dobre známych diel ako sú *Pohreb v Ornans* (1850), *Pôvod sveta* (1866), *Spánok* (1866), *Žena s papagájom* (1866) je autorom niekoľkých portrétov – *Baudelaire* (1848) – a predovšetkým autoportrétov. Práve v nich⁷⁹ môžeme pozorovať premenu autorského sebavyjadrenia, hľadanie vlastnej ako i umeleckej identity a v neposlednom rade aj jeho osobnostný vývoj. Na počiatku Courbetových autoportrétov stoja obrazy ako *Zúfalý muž* (1843-45) a *Muž so šíaleným strachom* (1843). Umelec sa v nich prezentuje v roli ustráchaného „romantického génia“ oscilujúceho medzi životom a nekonečným strachom z vlastného jestvovania. V šíalenom výraze oboch autoportrétov pozorujeme vnútornú rozorvanosť človeka – génia – bojujúceho o predstavu vlastnej existencie a schopnosti či skôr neschopnosti ju v živote aj naplniť. V oboch autoportrétach je citeľné hlboké vnútorné prežívanie. Ide akoby o doslovný obrazový prepis vlastného nepokoja a úzkostlivý krik, do ktorého sa premieta celá umelcova prežitá životná skúsenosť. Oba obrazy pochádzajú zo začiatku 40. rokov 19. storočia, teda z obdobia, kedy zrejme hľadal svoju vlastnú ako i umeleckú identitu a realistické princípy zobrazovania začínal ešte len objavovať. Nasledovali obrazy ako *Autoportrét: muž s koženým opaskom* (1845-46) [obr. 14], *Autoportrét: muž s fajkou* (1848-1849) [obr.15], *Autoportrét s čiernym psom* (1842-1844) [obr.16], *Zranený muž* (1844-1854), *Portrét umelca* (1845-1846), *Autoportrét* (1847). Tieto autoportréty možno považovať za medzistupeň medzi prvou „romantizujúcou“ fázou a poslednou „realistickou“ fázou vlastného, autorského hľadania sa. Vyobrazuje sa tu v pozícii premýšľajúceho, zamysleného intelektuála obklopeného

⁷⁹ V rozmedzí rokov 1840 – 1850 vytvoril okolo 24 autoportrétov.



Obr. 14 Gustav Courbet: Autoportrét (Muž s koženým opaskom), 1845-1846 (olej na plátne). Majetok Múzea d'Orsay. Voľne dostupné na: https://en.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet.

blízkymi objektmi ako kniha s perom, kožený opasok, dokonca s čiernym psom, teda znakmi, ktoré určujú jeho vzťah k realite a k realite aj odkazujú. Práve vďaka nim pozorujeme postupné oslobodzovanie sa od romantického prežívania vlastných pocitov a silnejšie pripútanie sa k realite a reálnemu svetu. Radikálny zlom v Courbetovej tvorbe nastal od roku 1848, kedy prešiel určitým osobným, ale aj umeleckým prebudením. Vďaka priateľstvu s Charlesom Baudelairom, umeleckým kritikom Champfleurom⁸⁰ a socialistickým filozofom Pierrom-Josephom Proudhonom sa mu otvára cesta k novým témam. Ide o témy

⁸⁰ Vlastným menom Jules François Felix Fleury-Husson.



Obr. 15 Gustav Courbet: Autoportrét (Muž s fajkou), 1848-49 (olej na plátne).
Majetok Fabre múzea. Voľne dostupné na: https://en.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet

bežného, každodenného života, ktorého súčasťou sa stáva aj on sám: *Stretnutie (Dobrý deň, pán Courbet)* (1854), *Ateliér (Skutočná alegória siedmich rokov môjho umeleckého a morálneho života)* (1855). Autoportrét umiestňuje do výjavov utvárajúcich jeho vlastný bežný život, v ktorom je obklopený blízkymi priateľmi, vzdelancami, intelektuálmi, susedmi, ale aj neznámymi ľuďmi zväčša z nižších spoločenských vrstiev. V nich autorský portrét nadobúda úplne nové kvality. Stráca „romantizujúcu“ emocionalitu, zádumčivý pohľad, strnulosť výrazu a nadobúda kvality nové, prameniace z realistického prepisu vlastnej, životnej skúsenosti. Osobná skúsenosť s vyobrazenou scénou sa stáva pridanou hodnotou jeho realistických obrazov, vďaka ktorej obrazy získavajú určitú živosť,



Obr. 16 Gustav Courbet: Autoportrét s čiernym psom, 1842 (olej na plátne). Majetok Petit Palace Paríž. Voľne dostupné na: https://en.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet.

Na počiatku uvažovania o realistickom portréte stála otázka, či tento typ portrétu považujeme len za realistický prepis videného, alebo v ňom môžeme nájsť aj hlbšie interpretačné roviny. Courbet je špecifický typ realistického umelca, ktorý svojich portrétovaných, a teda aj sám seba, umiestňuje do konkrétnej, zrejme poznanej krajiny.⁸² Rovnako tak používa množstvo bartheovských „efektov reálneho,“ vďaka ktorým je maľba ešte viac ukotvená v reálnom prostredí a zdá sa byť dostatočne pravdepodobná. Ale tu Courbetov vzťah k realite nekončí. Už samotný výber zobrazovaných postáv

⁸¹ Schapiro, M.: *Dílo a styl*, s. 156.

⁸² Častokrát sa u neho objavuje francúzske mesto Ornans.

nás presviedča o tom, že realitu, ktorú vidí a žije, tvoria ľudia biedni, ťažko pracujúci, teda ľudia žijúci svoj každodenný život. Courbetov spôsob videnia ľudí je nanajvýš vľúdny. Nie je kritický, ako ten Daumierov, ani nezainteresovaný ako Milletov. Courbet svojimi realistickými portrétmi monumentalizuje týchto ľudí. Dokonca by sme mohli povedať, že ich povyšuje na rovnakú úroveň, ktorú v renesančnom a barokovom portréte mali ľudia reprezentujúci svoj vysoký sociálny status. No kým oni boli zobrazovaní v najdokonalejšej póze a v najdrahšom odevu, Courbet svojich ľudí zobrazuje v starom, roztrhanom oblečení, bez akýchkoľvek známkov prikrášľovania a idealizovania. Zobrazení ľudia sú takí, akých ich Courbet v skutočnosti videl a akí pravdepodobne aj boli. A hoci ide o obrazový prepis reálnej situácie, ktorá je zobrazená čo najpravdepodobnejšie, predsa len disponujú tieto portréty aj hlbším zmyslom, ktorý nachádzame práve v Courbetovom láskavom prístupe k nim. Takýto prístup k zobrazovaným a zobrazeniu reálneho sa v Courbetovom prípade stal novým umeleckým fenoménom, ktorý sa kreoval pod vplyvom dobovej spoločenskej ako i kultúrno – umeleckej situácie, ktorá vo francúzskej spoločnosti dominovala.⁸³ Dokonca v kontexte doby a individuálneho autorského vývoja by sme mohli hovoriť aj o jednoznačnom vedomom autorskom programe.

Courbetova tvorba stála na „hraničnom rázcestí“ umeleckých, ale najmä technologických zmien, ktoré umenie bezprostredne ovplyvňovali. Išlo predovšetkým o vývoj fotografického a následne

⁸³ Michael Fried hovorí, že Courbeta možno považovať za prelomového umelca modernej francúzskej maľby hneď v niekoľkých aspektoch: jednak sa nestal klasickým krajinárom a nerozvíjal krajinomaľbu tak, ako jeho barbízónski predchodcovia. Síce svojich ľudí do krajiny situuje, nikdy nie je krajina prvoradá. Jej význam sa odkrýva až vo vzťahu k zobrazovanému človeku. Druhý zásadný aspekt, ktorý svojou tvorbou priniesol je skutočnosť, že vďaka zobrazovaniu pracujúcich ľudí prelomil dlhotrvajúcu tendenciu zobrazovať teatrálnu, ba až dramaticky. Korene tejto teatrálnosti podľa Frieda siahajú až k Denisovi Diderotovi, nasleduje J. L. David či J. A. D. Ingres. Courbetovo odmietnutie teatrálnosti znamenalo aj úplné odmietnutie vyhraneneho konfliktu. I napriek zložitým témam, ktoré vo svojich kompozíciách rozpracoval, nikdy v nich nezachytil moment napätie či vyhranenej situácie. In: Fried, Michael: *Courbet' Realism*. 1992, s. 223-224.

filmového aparátu, ktorý síce náhle, ale o to róznejšie, zmenil samotné maliarstvo. Umelci si začali klásť ontologické otázky o zmysle existencie realistického maliarstva, a najmä realistického portrétu. Otázka identity portrétovaného sa stala ešte naliehavejšou najmä vo vzťahu k predchádzajúcim obdobiam. Dlhý a náročný proces portrétovania bez záruky vernosti a aj pravdepodobnosti s reálnou predlohou odrazu nahradil fotoaparát, ktorý veľmi rýchlo a presne dokázal zhotoviť vernejšiu kópiu zobrazovaného. Touto novo nastolenou situáciou sa zmenil nielen prístup k realizmu, ale predovšetkým k portrétu a k jeho významu v maliarskom umení.

2.2 Je „kríza realistického zobrazenia“ aj „krízou portrétu“?

Kríza realistického zobrazenia, ktorá nastala v období moderny, neznamená, že toto zobrazenie ako umelecká konvencia so svojimi výrazovými prostriedkami a postojmi voči skutočnosti definitívne zaniklo, znamená to skôr, že jeho úloha a význam sa zmenili. Kým umelci predchádzajúcich historických období sa zaoberali najmä otázkou zobrazenia reality a snahou preniesť určitý výsek reality na dvojrozmerné plátno čo najvernejšie, umelci moderny už tento problém riešiť nemuseli. Maliarske snahy o verné realistické zobrazenie nahradila nástupom nového média fotografia. Zaoberať sa otázkou, či fotografia definitívne nahradila realistickú maľbu a či je fotografia – parafrázujúc slová Petra Michaloviča – „hrobárom maľby“,⁸⁴ nie je v tejto chvíli centrálnym problémom môjho záujmu. Tým sa stáva napodobňovanie, zobrazovanie či reprezentovanie sveta a reality umením. A tiež akým spôsobom maliarstvo pristúpilo k tejto novej skutočnosti, ktorá vďaka fotografii nastala, a akým spôsobom sa maliarstvo s ňou vyrovnalo. Podľa slov Pierra Francastela bolo vynájdenie fotografie pre maľbu oslobodzujúce, pretože vďaka rýchlemu a vernému zobrazeniu skutočnosti, ktorého fotografia bola schopná, sa maliarstvo mohlo sústrediť na úplne iné vizuálne problémy. „Fotografia (...) oslobodila maliarstvo od celej rady vynútených služieb a presunula ho od subjektívnej k analytickej a psychologickej interpretácii univerza.“⁸⁵ Maľba prestala byť jedinou

⁸⁴ MICHALOVIČ, Peter: *Realizmus a problém reprezentácie reality*, s. 12.

⁸⁵ FRANCASTEL, Pierre: *Malířství a společnost. Výtvořný prostor od renesance ke*

možnosťou reprodukovania skutočnosti, čím získala nový priestor na analýzu a interpretáciu vlastných vizuálnych a umeleckých problémov. Clement Greenberg dokonca považuje túto premenu výtvarnej paradigmy za určitú očistu samotnej výtvarnej disciplíny. „Čistota znamená sebaurčenie a celý proces sebakritiky v umení sa stal procesom spätného sebaurčenia.“⁸⁶ Kým ťažisko realistického umenia bolo postavené na jeho vzťahu k realite, moderné umenie obrátilo pozornosť k sebe samému, a tým sa vlastne oslobodilo. Jedným z primárnych prejavov tohto oslobodzovania sa je podľa oboch teoretikov odmietnutie perspektívneho zobrazenia, ktoré môžeme považovať za jeden z príznačných znakov realistického zobrazenia. „Manetove obrazy sa ako prvé stali modernistickými práve svojou otvorenosťou, s akou deklarovali plošný povrch, na ktorom boli namalované.“⁸⁷ Zdôraznenie plošnosti sa stalo signifikantným znakom moderny a zároveň aj jej kľúčovým problémom. Vďaka plošnosti sa moderna dostala aj do opozície voči tradičnému realistickému zobrazovaniu. Na jednej strane plošnosť, na strane druhej utváranie priestoru. Na jednej strane anti-iluzionizmus, na strane druhej ilúzia a iluzionizmus. Zreteľne sa tu odкрýva rozpor medzi modernistickým a tradičným imitatívnym zobrazením. Hoci modernizmus konca 19. storočia neopustil predmetnosť a predmety sú jasne rozpoznateľné, to, čo opustil, je snaha o verné zobrazenie, rovnako ako zobrazenie perspektívneho priestoru. Viac než ilúzia trojrozmerného priestoru modernistov zaujal obraz samotný, ktorý od diváka nič nežiada a zároveň divák nemusí nič očakávať. Žiadne ideálne, centrálné miesto pozorovania, žiadna pravdepodobnosť reality, a teda ani žiadna ilúzia. Len obraz reprezentujúci sám seba. „Starí majstri vytvárali ilúziu priestoru do takej hĺbky, že bolo možné si predstaviť, že do nej vkročíme, ale do analogickej ilúzie vytvorenej modernistickým maliarom môžeme iba nahliadnuť, môžeme sa v nej pohybovať, doslovne alebo obrazne, len s pomocou oka.“⁸⁸ Aj podľa Noëla Carolla je príznačným znakom moderny anti-iluzionizmus,⁸⁹

kubizmu, s. 92.

⁸⁶ GREENBERG, Clement: *Modernistická malba*, s. 36.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 36.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 40.

⁸⁹ CAROLL, Noël: Anti-illusionism. In: *Modern and Postmodern Art*, s. 297-304.

charakterizovaný predovšetkým plošnosťou, ktorá je príznačná nielen pre Maneta, ktorý tento nový koncept obrazového priestoru priniesol, ale pre celú ďalšiu generáciu umelcov 20. storočia. Týchto umelcov omnoho viac než napodobňovanie vonkajšieho sveta či perspektívne zobrazenie začala zaujímať ich osobná, v niektorých prípadoch dokonca metafyzická skúsenosť so svetom, a teda s realitou. Tú sa s rovnakou intenzitou ako realisti umelci snažili zobraziť čo najvernejšie. No nie najvernejšie podľa reálnej predlohy, ale podľa vlastného cítenia a vnímania. Preto svoj vizuálny jazyk začali obmedzovať na plošné dvojdimenzionálne zobrazenia, zjednodušené tvary, geometrické formy, na zmysly pôsobiace farby, až postupným zjednodušovaním dospeli k čistej abstrakcii – k úplnému popretiu všetkých princípov realistického zobrazenia, a teda aj k popretiu ilúzie trojrozmerného priestoru.

To, čo pozorujeme v modernistickej maľbe, ktorá sa musela prispôbiť novému fotografickému médiu a od trojrozmerného zobrazovania napokon prešla k dvojrozmernému sa pretavilo aj do portrétu. Umelec sa oslobodil od nutnosti čo najvernejšie sa priblížiť k realite a zachytiť zobrazovaného čo najpravdepodobnejšie. Túto „prácu“ mu uľahčila fotografia, ktorá dokázala zhotoviť obraz rýchlejšie, pravdivejšie a objektívnejšie.⁹⁰ Dlhé hodiny portrétovania sa tak zúžili na krátky časový úsek. Subjektívna ruka a oko umelca zasa na vedecký nástroj (fotoaparát), ktorý dokázal zachytiť skutočnosť presnejšie. Portrét sa začal vyvíjať v dvoch základných líniách: prvý, sledoval vývoj a premeny maľby, a tak, ako sa menila ona, menil sa i portrét.⁹¹ Rané avantgardné smery zameriavajúce sa najmä na výtvarný jazyk a formálne výrazové prostriedky ovplyvnili rovnako portrét ako aj autoportrét. Henry Matisse zobrazil svoju manželku so zeleným nosom (*Pani Matissová v klobúku*, 1905), Pablo Picasso zachytil vlastnú tvár v kubistickom rozklade (*Autoportrét*, 1907), futurista Gino Severini autoportrét

⁹⁰ Viac o probléme pravdy fotografického média viď.: BARTHES, Roland: *Světlá komora – poznámky k fotografii*, 2005.

⁹¹ Viac pozri: McPHERSON, Heather: *The Modern portrait*. In: *Nineteenth-Century France*. Cambridge University Press; 2001. WHEELER, Monroe: *20th century portraits*. Publisher: The Museum of Modern Art in New York, 1942, s. 9-32.

poňal ako dynamický pohyb tvarov a farieb (*Autoportrét*, 1912). Charakteristické znaky jednotlivých smerov, hnutí a -izmov 20. storočia zrkadlili svoje smerovania aj do portrétu. Nástupom abstrakcie a neskôr konceptuálneho umenia sa význam reprezentácie človeka v portréte a autoportréte vytráca. Umelcov skôr zaujímajú iné: formálne či ideové otázky než tie zobrazujúce a reprezentujúce. Nástupom pop artistu Andy Warhola či Roya Lichtensteina, ktorí znovu objavili realistický jazyk, tak rozprúdili novú diskusiu jednak o význame realistického umenia ako i portrétu v dobe novej vizuálnej kultúry. Druhá vývojová línia portrétu už kopírovala dejiny a teoretické problémy fotografie a vyvíjala sa ako samostatné umelecké médium.

Na sledovanie premien, ale aj pokračovaní vývoja realistického portrétu, jeho transformácií v nazeraní na človeka, nových hľadání ľudskej identity, jej objavovaní, ale aj skrývaní, či dokonca strácaní, je nutné sa sústreďiť na prvú vývojovú líniu, ktorú sme si zaedinovali. Teda na pop artistické znovu objavenie realistického jazyka a spolu s ním i realistického portrétu. No kým pop artisti sa zamerali predovšetkým na zvýznamňovanie predmetov a objektov masovej kultúry, ich nasledovníci – fotorealisti a hyperrealisti – inšpirovaní pop artistickou ikonografiou, sa omnoho dôslednejšie sústredili na samotný portrét a v mnohých prípadoch dokonca autoportrét. Oba umelecké smery budú predstavovať symbiózu maliarstva a fotografie. Teda médií, ktoré sa nepostavili proti sebe, a preto nedošlo ani k vytesneniu jedného média druhým, či dokonca k „smrti maľby“. Skôr naopak, po jasne stanovených kritériách vyjadrovacích jazykov, dokázali nájsť vzájomné prieniky. A jeden z takýchto prienikov predstavuje aj fotorealizmus a hyperrealizmus.

2.3 Hyperrealistický portrét – hyperrealita ľudskej tváre

V druhej polovici 20. storočia (60. – 70. roky) sa vďaka rozšírenému a medzi umelcami vyhľadávanému pop artu začínajú v Amerike a neskôr aj v Európe formovať nové vetvy realizmu: fotorealizmus⁹²

⁹² Pojem „fotorealizmus“ použil po prvý krát v roku 1968 Louis K. Meisel a následne nato v roku 1970 v katalógu výstavy *Twenty-two Realists*, ktorá sa

a následne hyperrealizmus.⁹³ Oba smery spája námetová reakcia na popartistickú predmetnosť. Ako sú ikony každodenného života, autá, svetelné reklamy, neónové písmená, veľkomestá, reklamy rýchleho občerstvenia, lesklé interiéry, ale aj ľudské tváre a niekedy aj zväčšené detaily ľudských tiel. Zvýznamňuje sa vonkajšia podoba sveta, jeho formálnosť, objemnosť, preexponovaná detailnosť a naopak, potláča sa vyjadrenie vnútorných pocitov, podvedomých stavov či atmosferických javov. Spoločným znakom oboch smerov je prvotná práca s fotoaparátom, umožňujúca detailné priblíženie zobrazovaného objektu alebo človeka. No kým fotorealisti po vzore pop artistov pracovali s analógovým fotoaparátom a 35 mm farebným filmom, hyperrealisti uprednostnili digitálny fotoaparát schopný pracovať s vysokým rozlíšením a detailným priblížením. Ten realitu dokáže zachytiť presne, detailne a veľmi ostro. Dokonca v mnohých prípadoch ju vyobrazí lepšie a podrobnejšie než je ju schopné postihnúť ľudské oko. No i napriek spoločnej prvotnej fáze vzniku obrazu tak u fotorealistov ako u hyperrealistov, predsa len tu existuje zásadný rozdiel: fotorealisti imitujú fotografický obraz čo najvernejšie, pričom zostávajú na formálnom povrchu. Ich snaha o verné prenesenie jedného média do druhého sa týka najmä technickej presnosti. Vernosť obrazu je taká dôsledná, že ľudské oko nie je miestami schopné odlíšiť jedno médium od druhého. Hyperrealisti vychádzajú z fotografie, ale výber námetu a spôsob spracovania je omnoho naratívnejší a v prípade zobrazenia človeka by sme mohli povedať, že aj emotívnejší. Hyperrealisti tak na rozdiel od fotorealistov realitu nekopírovali doslovne. S realitou sa pohrávali tým, že upriamovali pozornosť na detaily, ktoré bežným

konala v New Yorku. Ide o hnutie, ktoré sa rozvinulo bezprostredne z pop artu. L. K. Meisel vytvoril 5 bodovú stupnicu, podľa ktorej definoval fotorealistické diela. Spoločným menovateľom všetkých bodov bola spätosť maľby s fotografiou a schopnosť umelca tvoriť a následne pracovať s fotografiou. Umelci využívali najmä analógový fotoaparát a 35 mm farebný film. Za prvých fotorealistov boli považovaní: Chuck Close, Richard Estes, Ralph Goings, Duane Hanson, John Baeden.

⁹³ Pojem „*hypérrealisme*“ bol prvýkrát použitý v roku 1973 pri príležitosti otvorenia bruselskej galérie belgickým obchodníkom s umením Isou Brachotom. Vystavil tu diela amerických fotorealistov (Ralph Goingsa, Chucka Closa či Dona Eddyho a z európskych umelcov to bol napríklad Domenico Gnoli a Gerhard Richter.

okom neboli viditeľné, v niektorých prípadoch nespozorovateľné ani fotografickým okom.⁹⁴ Realitu nemenili, nedopĺňali, nekreovali. Utvárali novú, simulovanú realitu. Výsledkom takejto simulácie sú obrazy, ktoré síce vyzerajú ako dokonalá fotografia zachytávajúca určitý výsek reality, ale fotografiou nie sú. Sú na jednej strane majstrovstvom technickej zručnosti umelca, na strane druhej sú výsledkom umelcovej schopnosti uvidieť aj javy bežne neviditeľné.

Čím sa teda definuje hyperrealistický obraz? Má nejaké jednoznačne dané činitele určujúce jeho podstatu? Slovom Barbary Staffordovej je hyperrealizmus také umenie, pri ktorom je obraz skutočnejší než samotná realita a tá je preto ohrozená. „Hyperreálne je niečo, čo je umelo zosilnené a prinútené stať sa niečím viac, ako bolo v čase existencie v skutočnom svete.“⁹⁵ Hyperreálne sa utvára pomocou zvýznamnenia aj malých, okom neviditeľných detailov. Predstavuje mikroskopický pohľad na zobrazovaný objekt umelcovho záujmu. Hyperrealistický obraz sa síce pozerá na povrch vecí, ale nie bežným okom, ale skôr okom vedca, ktorý objavuje aj tie najmenšie mikročastice. Každý pór na tvári človeka (napr. portréty ranej tvorby Chucka Closea), každý detail ľudskej tváre utvára novú realitu a novú kvalitu. (napr. práca s telom Niny Levyovej – výrastok genitálií, sčervenanie rúk, zjazvenie nôh,...) Je to omnoho viac, než len to, čo vidíme. Je to realita napr. ľudskeho tela, ktorú bežne nevnímame a nevidíme – ale predsa je tu a existuje.⁹⁶ K tomuto zvýznamneniu, a teda niekoľkonásobnému zväčšeniu detailu, dochádza práve vďaka fotografii. Fotografické

⁹⁴ „They consciously entailed a softer and much more complex focus on the depicted subject, creating an illusion of a new reality not seen in the original photo.“ (Vedome sa snažili o jemnejšie a komplexnejšie zameranie sa na zobrazovaný predmet, čím vytvorili ilúziu novej reality, ktorá na pôvodnej fotografii nebola videná.) In: <https://www.widewalls.ch/hyperrealism-art-style/>

⁹⁵ „hyperreal – that is something which is artificially intensified, and forced to become more than it was when it existed in the real world“ In: BREDEKAMP, Horst – STAFFORD, M. Barbara: *One step beyond. Hyperrealism.* In: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-5-autumn-2005/one-step-beyond>

⁹⁶ Ďalšou kvalitou hyperreality podľa Staffordovej je samotná nadprodukcia. Tým, že hyperreálny obraz zvýznamní aj „bezvýznamný“ detail, človek sa v ňom začne strácať. Nadprodukcia či prebytok reality nastolí práve v hyperreálnych portrétoch problém identity.

oko upriamené na malý detail umožňuje maliarovi odpútať sa od okolitej reality a sústrediť sa práve na detailnú mikročasticu reality. Nový obraz zhotovený na základe takéhoto fotografického snímku prináša novú realitu a nové videnie, ktoré by ináč zostalo neviditeľné. Vďaka fotografickému médiu a následne vďaka umelcovej „remeselnej“ zručnosti nadobúdame dojem, že prezentovaná realita je nám veľmi blízka, dokonca, že sa jej môžeme fyzicky dotknúť, identifikovať sa s ňou a sprítomniť sa s ňou – sme jej súčasťou. Slovom Gerharda Richtera však „*umění nikdy nepodává výpověď o skutečnosti, je samo jedinou skutečností, která existuje.*“⁹⁷ Hyperrealistický obraz tak prestáva byť reprezentáciou sveta, ktorý ho zastupuje. Sám sa stáva svetom – realitou.

Staffordovej myslenie, rovnako, ako ideový základ hyperrealizmu, má však svoje korene v myslení Jeana Baudrillarda. Ten už v roku 1976 v štúdiu nazvanej „*La réalité dépasse l'hyperréalisme*“⁹⁸ charakterizoval hyperrealizmus slovami: „*V hyperrealismu, v minucióznej reduplikácii skutočného, najčastejšie podľa nejakého iného reprodukčného média, reklamy či fotografie, jde především o zhroucení reality; médium od média skutečnost vyprchává, stává se alegorií smrti, ale také se zesiluje samotným svým ničením, stává se skutečností pro skutečnost, fetišismem ztraceného objektu, už ne předmětem reprezentace, ale extází popření a vlastního rituálního vyhlazení: hyperrealitou.*“⁹⁹ Umenie už prestalo byť reprezentáciou skutočnosti. Baudrillard dokonca hovorí o kríze reprezentácie, ktorú zahájil realizmus a ktorá pokračovala v nasledujúcich historicko – umeleckých obdobiach. Kríza reprezentácie je zároveň začiatkom novej umeleckej formy, ktorá už nereprezentuje, ale simuluje. „*Skutečnost je tvořena z miniaturizovaných jednotek, z matric, paměťových bank a modelů řízení – a těmito entitami může být vytvořen nekonečný počet časovostí. Skutečnost již nemusí být racionální, protože již není poměřována*

⁹⁷WALTER, F. Ingo (editor): *Umění 20. století. Malířství. Skulptury a objekty. Nová média. Fotografie*, s. 342.

⁹⁸BAUDRILLARD, Jean: Realita prekonáva hyperrealizmus. In: *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*. 1/2007, s. 73-76. z francúzskeho originálu preložil Ondřej Parus.

⁹⁹Ibidem, s. 73.

nejakým ideálom alebo negatívnym príkladom. Skutečnosť už je pouze operačná. Pretože již není zahalena do žádného imaginárního hávu, není již reálna vůbec. Je hyperrealitou...“¹⁰⁰ Vo chvíli kedy už nebudeme schopní rozpoznať rozdiel medzi realitou a reprezentáciou, a keď ilúzia v umení už nebude možná, pretože ani realita nebude možná,¹⁰¹ simulácia začne utvárať hyperrealitu. Teda repliku, ktorá nemá žiadny originál.¹⁰² A jediný princíp, ktorý bude určovať túto novú umeleckú formu bude opakovanie podobného.¹⁰³ Po prvý krát sa o princíp opakovania či repetície¹⁰⁴ pokúsili samotní umelci pop artu a neorealizmu, keď vedľa seba umiestňovali objekty či portréty napr. Marilyn Monroe, ktoré si boli vzájomne podobné. Z umenia sa postupne odstránili všetky prejavy psychologizmu či subjektivity a boli nahradené čistou objektivitou. „Ve skutečnosti je to objektivita čistého pohledu, objektivita konečně osvobozená od svého objektu, který už je pouze slepým relé pohledu jenž ho odstraňuje.“¹⁰⁵ Zobrazený objekt sa pre diváka odkryl vo svojej najčistejšej objektivite: zbavený skrytých významov, metafor či inotajov. Pop artisti rovnako ako neskôr hyperrealisti zvýznamňovali každodenné veci a prisudzovali im nové kvality. Banálne, miestami konzumné veci zobrazované objektívne bez najmenších známok subjektivity odrazu získavali „novú aura“ aj tým, že vedľa seba boli umiestňované podobné vyobrazenia. Zdanlivo identické obrazy predstavovali jednoduchú reprodukciu sveta. Ak pre tieto obrazy bola na jednej strane príznačná objektivita a podobnosť, tak na druhej strane aj detailnosť. Povrch vecí začal podliehať prísny, detailným pohľadovým analýzám. Bol rozkladaný na tie najmenšie molekuly a mikročastice. Baudrillard tento proces nazýva „objektívnu mikroskopiu,“¹⁰⁶ ktorá sa môže prejavovať na

¹⁰⁰ BAUDRILLARD, Jean: PRACESSIO SIMACRORUM. In: *Host. Literární Revue* 6/1996. s. 3- 4.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 15.

¹⁰² HAY, G. *Kenneth: Hyperrealismus a západní tradice realismu*. s. 55.

¹⁰³ O probléme podobného vid' tiež: FOUCAULT, Michel: *Toto nie je fajka*. 2010.

¹⁰⁴ O sériálnosti a repetícií aj v slovenskom vizuálnom umení bližšie pozri: RUSINOVÁ, Zora: *Seriálnosť a repetícia v súvislostiach techník, prístupov a stratégií vizuálneho umenia*. In: *Profil* č. 1/ 2017.

¹⁰⁵ BAUDRILLARD, Jean: *Realita prekonáva hyperrealismus*, s. 73.

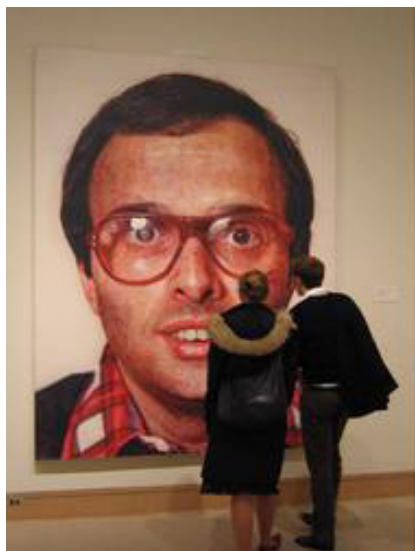
¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 74.

niekoľkých úrovniach a ktorú zároveň môžeme vnímať ako kritériá hyperrealizmu.: 1. dekonštrukcia skutočnosti, ktorá sa prejavuje s ploštením, linearitou či serialitou častí objektu; 2. obrazom v obraze – sem patria všetky hry detailného rozkladania a zdvojovania objektu (nejde však už o zrkadlenie, ale o radenie podobného vedľa seba); 3. čisté seriálne formy – ide o susedstvo rovnakého, aké utváral napr. Andy Warhol; 4. binárny model založený nie na čistom opakovaní, ale skôr na minimálnych odchýlkách.

V hyperrealistickom umení sa tieto princípy rozvinuli najmarkantnejšie. Pozorujeme ich najmä na tvorbe tých umelcov, ktorí sa programovo venovali portrétom a autoportrétom ako napríklad Chuck Close (1940),¹⁰⁷ jeden z kľúčových predstaviteľov fotorealizmu a neskôr hyperrealizmu.¹⁰⁸ Americký maliar, grafik a fotograf je autorom veľkorozmerných portrétov, ktorý nikdy nemaľoval ani zátišia či krajinky. V určitom zmysle je možné ho považovať za pokračovateľa tradičného portrétneho maliarstva, keďže vo svojich portrétoch používa časom a aj historickými obdobiami dobre odskúšanú portrétnu formu. Je ňou „en face“, teda čelný pohľad do tváre portrétovaného. Pri výbere portrétovaných bol Close pomerne konzervatívny, pretože si volil ľudí, ktorých dobre poznal a s ktorými prežíval intenzívny vzťah. Teda buď

¹⁰⁷ Chuck Close charakterizuje svoj spôsob zobrazovania ľudských tvárí slovami: „Takmer každé rozhodnutie, ktoré som urobil ako umelec je výsledkom mojich porúch učenia. Bol som celý ohromený: ako sa urobí veľká hlava? Ako sa urobí nos: nebol som si istý. Ale keď som rozdelil obraz na malé jednotky, urobil som zásadné rozhodnutie. Nemusím objavovať koleso každý deň. Je to prebiehajúci proces. Oslobodzujúci systém založený na intuícii. A nakoniec je obraz.“ (“Almost every decision I’ve made as an artist is an outcome of my particular learning disorders. I’m overwhelmed by the whole. How do you make a big head? How do you make a nose? I’m not sure! But by breaking the image down into small units, I make each decision into a bite-size decision. I don’t have to reinvent the wheel every day. It’s an ongoing process. The system liberates and allows for intuition. And, eventually I have a painting.”) In: *An Eye for Art - Chuck Close*. National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/Education/learning-resources/an-eye-for-art/AnEyeForArt-ChuckClose.pdf>

¹⁰⁸ Chuck Close sa narodil v roku 1940 v Monroe vo Washingtone. Maliarstvo študoval na Washingtonskej univerzite. Pomerne rýchlo sa zaradil k hnutiu fotorealizmov, ktoré sa začalo rozvíjať v 70. rokoch v USA. No kým väčšina z nich sa zameriavala na témy zobrazujúce veľkomesto, alebo zátišia z mestského prostredia, Chuch si zvolil predovšetkým portréty.



Obr. 17 Chuck Close: Mark, 1978-1979 (akryl na plátne).

Majetok Metropolitného múzea umenia v New Yorku. Voľne dostupné na https://en.wikipedia.org/wiki/Chuck_Close

rodinných príslušníkov, alebo blízkych priateľov. Išlo o radikálny rozdiel v porovnaní s pop artistami, keď napr. Andy Warhol zobrazoval slávne celebrity a popové hviezdy ako bola napr. Marilyn Monroe. Closea nezaujímal sociálny status portrétovaných ľudí, pretože svojimi portrétmi nechcel idealizovať ani podporovať ich pozíciu, ktorú mali v spoločnosti jasne danú. Dokonca ho primárne nezaujímal ani osobnosť či identita portrétovaného. To, čo ho zaujímal bola sila ich výraz. Zobrazovaní ľudia sú zachytení bez akýchkoľvek prejavov emócií a dokonca tak, aby ju ani nevyvolávali. Len tak, akoby išlo o oficiálnu fotografiu do cestovného pasu či občianskeho preukazu, teda čo najobjektívnejšie. Každý úsmev, každý smutný pohľad dokážu vyvolať určitú emóciu a tým aj subjektívnu interpretáciu. Tomu sa chcel Close vyhnúť. To, čo ho skutočne zaujímal, bol výraz tváre vytvorený detailným prepisom všetkých mikročastíc ľudskej tváre. Každá vráska, každý pór či každý vlas je v Closeovom videní samostatnou realitou existujúcou na ľudskej tvári. Realitou, ktorá v bežnom pohľade zostáva nevidená, a preto je potrebné ju zvýznamniť, pozdvihnúť,

upozorníť na ňu a zmeníť ju na hyperrealitu. Každému jednému detailu tváre doprial svoju pozornosť a prisúdil mu tak obrovský význam, no zároveň zmenil spôsob vnímania takéhoto portrétu. Ľudská tvár sa mení na mapu krajiny s množstvom farieb, čiar, línií, a prepojení. Divák tak putuje po neznámej a nepoznanej krajine. Prechádza vysokými zvrásnenými pohoriami, pristupuje k očným jazerám a ukončuje svoju púť v „ústnej dutine“. Divák je priťahovaný nadrozmernými detailmi ľudskej tváre a rozhoduje sa či bude vo svojom čítaní postupovať detailnými cestami neznámeho, alebo poodstúpi od obrazu a uvidí portrét v celej svojej kráse. [obr. 17]

Tak, ako bol špecifický Closeov spôsob zvýznamňovania a tým aj utvárania nových hyperrealít ľudskej tváre, rovnako zaujímavý bol aj samotný spôsob práce. Každý portrét začínal fotografiou, pretože ak by chcel na veľkorozmerné plátno priamo maľovať portrét človeka, bolo by to jednak veľmi zdĺhavé a zároveň samotný výsledok by nebol dostatočný. Z množstva fotografických snímok, ktoré urobil, si vybral ten najneutrálnejší, a teda najobjektívnejší. Následne fotografický obraz preniesol maľovaním na plátno obrazu. Keďže išlo o veľkorozmerné plátno, bolo nutné si vytvoriť na obraze sieť, alebo mriežku tvorenú z malých štvorcov. Každý štvorec predstavoval samostatný svet či realitu ľudskej tváre, ktorý si vyžadoval pomerne dlhý čas sústredenej práce maliara, ale rovnako aj diváka. Vytvorená štvorcová mriežka umožňovala niekoľkonásobné zväčšenie tváre bez toho, aby došlo k nejakej deformácii. Výsledkom takejto mravenčej práce bol detailný obraz tváre upriamujúci pozornosť aj na také mikrokozmy, ktoré bežnému pohľadu zostávajú neznáme.

Vďaka takémuto „komponovaniu“ portrétu sa Chuck Close začal zaoberať otázkou reprodukcie umenia, pričom zastával názor, že fotorealistický a hyperrealistický portrét nie je možné reprodukovať a súčasne zachovať jeho podstatu a ideu. Reagoval tak na tzv. „reprodukčný boom“, teda teóriu zaoberajúcu sa otázkou ontologickej podstaty reprodukcie, ktorú nastolil Walter Benjamin.¹⁰⁹ Close spochybnil zastupiteľnosť reprodukcie a originálu,¹¹⁰ keď

¹⁰⁹ BENJAMIN, Walter: *Umelecké dielo vo veku svojej technickej reprodukovateľnosti*, s. 197-198.

¹¹⁰ Vid'. http://www.johnmerrill.eu/pluginAppObj_661/Chuck-Close.pdf s. 5.

tvrdil, že proces vnímania portrétov na veľkorozmerných plátnach nie je možné preniesť do reprodukcie.¹¹¹ Ich celú hĺbku a podstatu pochopí divák len vtedy, keď stojí pred originálom a pozerá sa zblízka na každý jeden detail, na každú mikročasticu tváre. V tom momente putuje po obraze ľudskej tváre a objavuje samostatne existujúce hyperreality. Reprodukcia takúto skúsenosť neponúka. Konkrétnu vizuálnu informáciu o hyperrealite môže divák získať jedine z originálu.¹¹² Close tak opäť zdôrazňuje určitú analógiu medzi pozeraním sa na obraz ľudskej tváre a objavovaním krajiny. V určitom zmysle ide nielen o vnútorné putovanie, ale aj o fyzický zážitok z takejto cesty.¹¹³

¹¹¹ Pri pozeraní sa na reprodukciu Closeových obrazov nie je možné rozpoznať, či ide o maľovaný obraz, alebo fotografiu. Detail obrazu sa stráca a už nevytvára nič o podstate obrazu. Nič už nedráždi ľudské oko a nenúti ho rozpoznávať „novú krajinu.“

¹¹² O vizuálnej informácii vid'. „As visual information. . . . It's interesting how many critics and art writers over the years have used Gulliver as a way to describe the work. They are landscapelike in the fact that they are traversed. It's like all of Gulliver's Lilliputians crawling over the face of a giant, stumbling over beard hair and falling into a nostril. There's a physical, experiential aspect to it—almost like traversing a landscape. If you were walking across a real landscape, you would come to a creek and you'd have to get across it, and then you'd have to walk around stones. Your eye sort of does that. . . . I think of it as acreage—acreage that happens to be a face.“ In: <https://walkerart.org/magazine/navigating-the-self>

¹¹³ V rozmedzí rokov 1967 – 1968 vytvoril Chuck Close svoj „Veľký autoportrét“ (107,5x83,5palec (uvádzajú sa americké miery; akryl na plátne). Obraz je výsledkom veľmi dôsledného a detailného pozorovania vlastnej tváre a samozrejme fotografie, ktorá mu uľahčila tento náročný proces. Zároveň v ňom poukázal na variabilnosť fotografického média, ktoré nie je statické a nemenné akoby sa mohlo zdať. Práve naopak, umožňuje umelcovi pokračovať v jeho premene na iné umelecké médium, a tým posúvať videnie a vnímanie zdanlivo nemennej reality. Tento autoportrét sa nepovažuje za prelomové dielo v Closeovej tvorbe vďaka ktorému by si uvedomil, že portrét a samozrejme autoportrét bude kľúčovým žánrom jeho tvorby. Prelomovým je však kvôli technike, ktorú pri ňom použil: fotografické médium, airbrush – charakteristická technika fotorealisticov a aj hyperrealistov, žiletka a následne guma umiestnená na vŕtacku. Realizácia autoportrétu bola technicky náročná, založená na nanášaní a následnom zoškrabávaní farby, pričom výsledný obraz predstavoval súhrn čiernej a bielej farby. Aj pre samotného Closea išlo o netradičnú a dovtedy nepoužívanú techniku, ktorá predznamenala nový spôsob utvárania fotorealistickeho obrazu. Zároveň išlo o jeden z prvých autoportrétov, pri ktorých využil mriežku, a preto mohol postupovať kúsok po kúsok a každej časti svojej tváre venovať dostatočnú pozornosť. Autoportrét patrí do série čiernobielych portrétov, ktorým sa venoval vo svojom fotorealisticom štýle. Patria sem ďalšie čierno-biele portréty: *Autoportrét*, 1968 (ceruzka na papieri, 29x23 palec); *Autoportrét*, 1973 (atrament a ceruzka na papieri pripevnená na plátno, 70,5x58

K princípom fotorealistickej a čiastočne aj k hyperrealistickej hre sa v slovenskom umení pridala aj Veronika Rónaiová,¹¹⁴ ktorá už od 70. rokov 20. storočia dokázala svojimi obrazmi odkrývať ten najintímnejší svet žien, súčasťou ktorého bola a stále aj je samozrejme ona samá. Detailným, fotografickým okom „zoomuje“ pohľad diváka na bežný, každodenný život človeka žijúceho v meste, ale aj vo vnútornej intimite vlastného bytu či iného uzatvoreného priestoru. V ňom je obklopená najbližšími ľuďmi, ale najmä vlastnou samotou. Primárnym umeleckým, ale aj osobnostným princípom Veroniky Rónaiovej je sebazobrazovanie a sebaaprezentovanie, prostredníctvom ktorého odkrýva vlastnú identitu. Jej „vnútorné obnažovanie sa“ prostredníctvom autoportrétov je veľmi úprimné, priamočiare, miestami veľmi pozitívne ladené, ale aj bolestivé, naplnené pocitmi smútku, nepohody a sklúčenosti. Silná emocionalita sa stáva jedným z charakteristických znakov celej Rónaiovej tvorby, ktorá je zvýznamnená autorkiným zmyslom pre detail a skratku. Svojim špecifickým pohľadom upriamuje pozornosť na určité mikrosvety reality. Tie sú síce súčasťou reálnej situácie, ale autorka ju nezobrazuje v celej jej rôznorodosti. Zachytáva jeden nosný okamžik, jednu situáciu, ktorá sa stáva samostatným nositeľom myšlienky. To sú aspekty, ktoré má spoločné s tvorbou Chucka Closa. No kým on detailne odkrýva najmenšie detaily ľudskej tváre, Rónaiová odkrýva aj tie najskrytejšie detaily ženskej duše. Častokrát jej vlastné vnútorné rozporenia. Kým Chuck objavuje existujúcu hyperrealitu v ľudskej tvári, Rónaiová ju nachádza skôr v ľudskom vnútri. V jej prípade však nejde o žiadny surreálny ponor do tajov ľudského vnútra, nejde ani o romantizujúce hľadanie seba samého. Skôr

palcov); *Autoportrét*, 1980 (drevené uhlie na papieri, 43x30,2 palcov); *Autoportrét*, 1980 (pečiatkový odtlačok na sivom papieri, 15,7x11,5 palcov).

¹¹⁴ Veronika Rónaiová sa narodila v roku 1951 v Kremnici, ale po skončení štúdií: 1966 – 1970 Stredná škola umeleckého priemyslu v Bratislave a 1970 – 1976 Vysoká škola výtvarných umení sa usadila v hlavnom meste. V súčasnosti pôsobí ako docentka na Pedagogickej fakulte Trnavskej univerzity v Trnave. Fotorealizmus ju zaujal už vo svojich počiatkoch v 70. rokoch. Stala sa tak priekopníčkou tohto smeru na Slovensku. Pri maľbe využívala fotografiu ako prostriedok a východisku svojej maľby. No okrem týchto dvoch základných médií obohacuje svoje obrazy aj o kreslu. Dochádza tak k symbióze troch primárnych umeleckých médií.

o fotografický prepis, či skôr maľbu, životnej situácie takej, aká je – bez prikrášľovania a idealizácie. Také sú obrazy reflektujúce hlboké vnútorné prežívanie bolesti, smútku, opustenosti a túžby osamelých žien (*Osamelá*, 1972; *Priateľky*, 1975; *Portrét matky*, 1978 – 1979; *Rozchod*, 1981 – 1982). V nich sú ženy zasadené buď do interiéru bytu, alebo do exteriérového priestoru, napr. vlakovej stanice. Ten predstavuje paradoxné prestupovanie vonkajšieho a vnútorného sveta, pretože smútok a opustenosť žien ich izoluje od vonkajšieho sveta a uzatvára do vlastného vnútorného sveta naplneného bytostným krikom konkrétnej ženy. Odhliadnuc od emocionálnej roviny zobrazovaných žien je zaujímavé práve priestorové usporiadanie, v ktorom sa ženy nachádzajú. Ich vernosť a realistický prepis konkrétneho evokujú v pozorovateľovi dojem nielen emočnej, ale najmä priestorovej blízkosti. Divák je ilúziou buď trojrozmerného priestoru alebo ilúziou vonkajšej reality vťahovaný do jej centra a stáva sa jej súčasťou. Hoci si pozorovateľ plne uvedomuje hranicu reálneho a iluzívneho sveta v podobe obrazovej scény, len s veľkým úsilím dokáže odtrhnúť svoj zrak od namaľovanej scény. Je to práve zrak pozorovateľa, ktorý sa stáva pomyselným mostom medzi reálnym a iluzívnym. Tak je to aj v prípade obrazu *Portrét v kúpeľni*, 1978 – 1979. Obraz vertikálne rozčlenený na tri paralelne existujúce priestory, predstavuje tri paralelné svety v živote ženy, v živote Veroniky Rónaiovej. Prvý odkazuje k jej manželovi – umelcovi Petrovi Rónaiovi, ktorý sedí v konkrétnom priestore zrejme ich vlastného bytu ponorený do vlastným myšlienok bez schopnosti a možnosti vnímať okolitý svet. Druhý priestor predstavuje prostredie zrejme konkrétnej kúpeľne bytu, ktorý v sebe ukrýva veľkú mieru intimity a intímnosti pre každého jedného človeka. Zároveň je to priestor spojenia – sveta muža a sveta ženy. Jej existenciu len tušíme. Na obraze je síce prítomná, ale nie je zobrazená jednoznačne. Jej nahé telo sa ukrýva za kúpeľňovým závesom. To, že môže ísť o samotnú Veroniku Rónaiovú nám napovedá len portrét jej muža. Osobnosť ženy je tak síce zjavná, ale identita nie je jednoznačne čitateľná. Môžeme ju identifikovať len vo vzťahu k mužovi, pričom takáto identifikácia nemusí byť tá najsprávnejšia. O čosi jednoznačnejšie identifikovanie

zobrazovanej ženy môžeme pozorovať na obraze z rovnakého obdobia: *Portrét matky, 1978 – 1979*. V ňom opäť do vertikálne rozčleneného priestoru umiestnila postavu mlčky sediacej ženy. Tá, sediac pri stole potichu pije kávu a pozerá kamsi do diaľky. Zrejme vo svojej osamelosti a opustenosti vyzerá niekde z diaľky, spoza okná, svoje deti. Aj keď by sme mohli hovoriť o akomsi univerzálnom pociť všetkých matiek trpiacich syndrómom opusteného hniezda, predsa len v obraze opäť nachádzame črty tváre samotnej autorky. Identita konkrétnej osamelej matky je tak čitateľná, avšak v tomto konkrétnom prípade by sme mohli identitu osamelej matky zovšeobecniť na všetky osamelé matky. Rovnako ako v prvom, tak aj v druhom prípade sa v Rónaiovej obrazoch stretáme so zaujímavým momentom: identitu konkrétnej osoby by sme mohli zovšeobecniť na identitu osamelých a opustených žien, ktoré rovnako ako Rónaiová prežívajú identické pocity. Tretím príkladom z tvorby Veroniky Rónaiovej je obraz z mladšieho obdobia, avšak odkazujúci k jej predošlému obdobiu a k obrazu *Osamelá, 1972*. Ide o rovnomenný obraz *Osamelá, 2006*, v ktorom do neurčitého, prázdneho priestoru umiestnila sediacu podobu seba samej. Schúlené, unavené telo ženy sedí nehybne na stoličke, pričom jednou rukou si podopiera hlavu a druhá ruka je voľne prehodená cez nohu. Na zemi leží fotografia obrazu z roku 1972 a na stene za ženou je nakreslený obrys pôvodného obrazu. Rónaiová sa tu nestotožňuje len s motívom obrazu z roku 1972, ale sa stotožňuje so svojimi vlastnými pocitmi.

Rónaiovej autoportréty môžeme považovať za sondy do jej vlastného života, intímneho sveta vnútorných pocitov a prežívání, ale aj na reflexiu sociálno – spoločenskej situácie, v ktorej autorka žila a žije. V nich sa následne odkrývajú rôzne podoby ľudského ale aj umeleckého prežívania, neustály boj maliarky – ženy oscilujúcej medzi umeleckou tvorbou a každodennými povinnosťami manželky a matky. Oscilácia medzi týmito miestami krajnými polohami určuje charakter Rónaiovej tvorby. Ten sa prejavuje práve v spomínaných mikrosvetoch a mikropriestoroch, do ktorých autorka uniká, skrýva sa v nich a zároveň nachádza. Sú to mikrosvety, v ktorých sa Rónaiová dokáže odhaliť a stáť pred

sebou a divákom úplne nahá. Nie však nahá fyzicky, ale psychicky. Obnažená vo svojej vnútornej podstate.

Aj Veronika Šramatyová využíva pri svojej tvorbe fotografiu, ktorá sa stáva prvým krokom jej maliarskej cesty. Hyperrealistická maľba so svojimi princípmi a zákonmi stojacimi na fotografických základoch je však len formálne hľadisko, z ktorého sa Šramatyovej ďalšia tvorivá cesta odráža. Ako sama autorka¹¹⁵ hovorí, čistá hyperrealistická maľba nie je pre ňu dostatočne príťažlivá. Vníma ju len ako technicky dokonale zvládnuté kopírovanie reality, ktoré je potrebné k dosiahnutiu hlbších významov. Preto hľadá iné, miestami možno skryté alebo ťažšie rozpoznateľné posolstvá, koncepty, myšlienky. I napriek prvotnej snahe nachádzať v obrazových cykloch najskôr prvky verného realizmu, sa vždy objaví druhý plán, ktorý je vždy o čosi zaujímavejší a pútavejší než ten prvý, zotrúvajúci v hraniciach verného hyperrealistického zobrazenia. Preto môžeme povedať, že tvorba V. Šramatyovej je na jednej strane tradičná, vychádzajúca z prvkov fotorealizmu, no je aj špecifická a novátorská, obohatená práve o jedinečný autorský vklad. Podobne ako V. Rónaiová aj V. Šramatyová prepisuje fotografický obraz, ktorý je v jej umeleckom reťazci prvotný, do maľby. Tento prepis je na jednej strane realisticky tak dokonale zvládnutý, že pozorovateľ nadobúda dojem, že sa nepozera na maľovaný obraz, ale na fotografiu. Za novátorský môžeme považovať spôsob prepisu obrazu z fotografie do maľby, ktorý Šramatyová používa. Nie je to klasická hyperrealistická technika airbrushu, ale maliarska technika gvašu, dodávajúca obrazom jedinečný charakter. Pohrávanie sa s divákovým vnímaním je podnecované aj formátom obrazu, ktorý je zväčša malý, odkazujúci skôr na klasické, malé fotografie (napr. 12 x 8 cm, 9 x 13 cm, 20 x 21 cm). Tým opäť dochádza k zdanlivému spochybneniu diváka v momente vnímania, keď nie je jednoznačne zrejmé, či sa pozerá na fotografiu alebo na maľbu. Aj toto prvotné zmätenie diváka je súčasťou autorkinej hry – jej pohrávanie sa s divákovým videním

¹¹⁵ Pozri rozhovor s Veronikou Šramatyovou, Maľba per se ma neuspokojuje. Veronika Šramatyová v rozhovore s Katarínou Slaninovou. In: *PROFIL* 4/2013, s. 107-126.

a vnímaním. Obraz sa javí ako fotografia a pri prvotnom kontakte s ním divák skutočne nadobúda dojem, že sa pozerá na fotografiu menších rozmerov, a nie na maľovaný obraz. Ale vysoká hodnota jej diel spočíva aj v dokonale prepracovanom technickom spracovaní obrazov.

Problémom hľadania vlastnej identity sa pohráva v jej doposiaľ poslednom autorskom projekte s názvom *The Top Ten* (2015). Ide o sériu desiatich malých malieb, v ktorých reaguje na fenomén zberateľstva a predaja umenia v širšom, globálnejšom rozsahu. Šramatyová tu reagovala na článok uverejnený v časopise *Forbes*, ktorý hovoril o rebríčku Top 10 svetových obchodníkov s umením. Obrazy zobrazujú manipulovaný pohľad, idealizovanú a možno aj vysnívanú predstavu V. Šramatyovej o americkom trhu s umením, ktorý je radikálne odlišný od toho slovenského. Iluzívnym trikom, ktorý sa stal nosným konceptom týchto obrázkov, sa nielenže pohrala s divákovým vnímaním a jeho schopnosťou nájsť hranicu medzi reálnym a predstieraným, ale vniesla do umenia aj prvky humoru. Známe portréty obchodníkov a obchodníčok s umením, ktoré sú bežne prezentované vo svetových časopisoch, Šramatyová doplnila o vlastnú podobizeň. Kým v originálnych fotografiách stoja títo obchodníci s umením v objatí s viac či menej známym človekom, v Šramatyovej prevedení ide o zámernú zámenu postáv, ktorú si divák nemusí vzhľadom na malý formát obrazu ani všimnúť. Tým prijíma predstieranú realitu za skutočnú. Slovenská maliarka sa pomyselne dostáva na stránky významných newyorských časopisov a stáva sa známou celebritou sveta umenia.

2.4 Pár úvah na záver

Otázka identity je náročným filozofickým ako i umeleckým problémom, ktorého jednoznačné a všeobecne platné definície nie je možné úplne obsiahnuť. V historických obdobiach renesancie, baroka a dokonca aj umenia 18. storočia pretrvávala v zobrazení snaha prezentovať, či reprezentovať sociálny status, ktorý v spoločnosti zobrazovaný zastupoval. Wolfgang Welsch na margo takýchto reprezentácií hovorí: „*Velké osobnosti mali záľubu v tom, že sa predstavovali v striedajúcich sa rolách. Predvádzali sa ako králi slnka*

v plnom lesku atribútov, ukazovali sa ako muži mnohých vlastností, no v rozmanitosti funkcií a spôsobov prejavu sa chceli osvedčiť ako ich identickí pôvodcovia.“¹¹⁶ Ich prezentovaná identita sa prispôbovala obrazu, prostredníctvom ktorého chceli a túžili byť vnímaní a videní. John Berg¹¹⁷ dokonca takúto prezentáciu moci nazýva falošnou prezentáciou, pri ktorej, obyčajne muž, predstiera niečo, čo v skutočnosti nie je. Význam predstieranej prezentácie má jediný cieľ, a tým je uplatnenie si moci nad druhými. Ak teda v takýchto prípadoch hovoríme o predstieranej prezentácii, môžeme hovoriť aj o predstieranej identite, ktorá nemá homogénny charakter. Skôr sa mení podľa potreby prezentácie. Istý posun vo vnímaní identity zobrazovaného môžeme pozorovať práve v realistickom umení, v ktorom prezentovanie určitého statusu nadobúda nový charakter. Bežný, zväčša ťažko pracujúci človek tiež reprezentuje svoj status. Nejde však už o status moci, ako ho nazval Berg, ale o status sociálny, reprezentujúci reálny, každodenný život človeka. Ten nedisponuje potrebou reprezentovať svoju moc, ale skôr sociálnu situáciu, v ktorej sa človek nachádza. Témy, ktoré realistické umenie odkrývalo – ako ťažká fyzická práca, roľník pracujúci na poli, štrkári rozbíjajúci kamene, či zberačky klasov – nesmerovali k vyzdvihnutiu charakteru jedného konkrétneho človeka, a teda ani k subjektívnej identite toho ktorého človeka. Prostredníctvom sociálne ladených tém sa formuje sociálna identita¹¹⁸ zobrazovaných glorifikujúca pracujúcich ľudí ako i samotnú fyzickú prácu. Sociálna identita je založená na silnom previazaní jednotlivca a spoločnosti, ktorý sa zaoberá viac hľadaním svojho miesta v spoločnosti, než hľadaním vlastného ja. To všetko sa deje na pozadí sociálnych a spoločenských reforiem a revolúcií.¹¹⁹

¹¹⁶ WELSCH, Wolfgang: *Estetické myslenie*, s. 128.

¹¹⁷ BERG, John: *Způsoby vidění*, s. 38.

¹¹⁸ Pojem „sociálna identita“ použili v 70. a 80. rokoch 20. storočia sociálni psychológovia Henri Tajfel a John Turner. V ich interpretácii ide vysvetlenie medzi skupinového správania sa. Táto teória predpokladá isté medzi skupinové správanie na základe vnímania jednotlivých skupín. Vid.: TAJFEL, Henri – TURNER, John: An integrative theory of intergroup conflict. In: W. G. Austin & S. Worchel (eds.). *The social psychology of intergroup relations*. Monterey, CA: Brooks/Cole. s. 33–47.

¹¹⁹ Na pozadí týchto spoločenských premien stáli sociálne ladení teoretici ako Karl

V prípade fotorealistických a hyperrealistických portrétov dochádza k špecifickému momentu, pri ktorom už nejde o dichotomický vzťah obrazu a objektu, ako je to pri ostatných portrétoch a autoportrétoch, ale o vzťah obrazu a fotografie. Ak sme v prvom prípade hovorili o vernosti zobrazenia vo vzťahu k originálu a v ňom sme hľadali aj podstatu identity zobrazovaného, v hyperrealistickom prípade dochádza k inej situácii. Maľovaný obraz sa vzťahuje k fotografii a k objektu, ktorého obraz nachádzame už v samotnej fotografii. Výsledkom tohto dvojitého odkazovania je potom otázka: čo je originál a čo kópia? Ak realita nie je prvotným objektom, tak voči čomu máme namaľovaný obraz posudzovať? Komplikovaný vzťah medzi originálom a kópiou viedol k tomu, že hyperrealistický umelec sa musel spoliehať na fotografický zdroj, a teda aj na všetky identifikačné znaky zobrazovaného nachádzajúce sa na fotografii. Preto napr. Chuck Close uprednostnil vonkajšie atribúty ľudskej tváre pred psychologizmom zobrazovaného. Detailné a presné zobrazenie povrchu ľudskej tváre sa stáva prioritným aspektom Closeovho portrétneho umenia a zároveň len akousi ilúziou fotografickej pravdy. Ak totiž existuje fotografia určitého objektu, môžeme predpokladať, že daný objekt pravdepodobne reálne existoval. V niektorých prípadoch dokonca fotografia sníma aj okolité prostredie, ktoré je ďalším dôkazom reálnej existencie. Fotorealisti a hyperrealisti vychádzali z takejto dôveryhodnosti fotografie, a teda aj existencie objektu. Na základe nej potom tvorili vlastný obraz, ktorý sa na fotografiu podobal, ale už nemal žiadnu súvislosť s konkrétnou realitou, a teda aj k zobrazovanému človeku. Išlo len o samostatne zhotovený artefakt, pre ktorý bola fotografia východiskovým bodom. Hyperrealistický portrét už nie je reprezentáciou skutočnosti, ale je utváraním novej vizuálnej reality, a teda aj identity bez vzťahu k originálu.

Marx a Pierre-Joseph Proudhon, blízky priateľ Gustava Courbeta.

3 Nazeranie identity „ja“ prostredníctvom portrétu vo výtvarnom umení

„Ak sa chceme o človeku niečo dozvedieť, pýtame sa na jeho osud, na jeho príbeh, pretože každý z nás je životopisom, príbehom. Každý z nás je individuálne rozprávanie, ktoré neustále, nevedome vytvárame cez seba a v sebe- prostredníctvom vnímania, pocitov, myšlienok a v neposlednom rade prostredníctvom diskurzu, rozprávania. Biologicky, telesne sa od seba príliš nelíšime; historicky, ako rozprávanie, je každý z nás jedinečný.“¹²⁰

Oliver Sacks

„Húseničiak: A ty si kto?

Takýto začiatok veru nepovzbudzoval do rozhovoru. Alica odpovedala zrazene: Ani- ani neviem, pane, teraz naozaj neviem-viem iba to, kto som bola dnes ráno, keď som vstala, ale odvtedy som sa už iste niekoľkokrát premenila.

Ako to myslíš? spýtal sa Húseničiak strmo.

Vyjadri sa!

Alica: Lutujem, pane, ale vyjadriť sa nemôžem. Lebo ja nie som ja- rozumiete?

Húseničiak: Nerozumiem.

Alica: Lutujem, ale zrozumiteľnejšie vám to už neviem povedať, pretože to nie je zrozumiteľné ani pre mňa...

Húseničiak: Ty! Kto SI?

Húseničiak: Kto si?“¹²¹

Caroll Lewis

3.1 Úvodné úvahy

Kultový dialóg z *Alice v krajine zázrakov* vyjadruje literárnym jazykom terminologické, metodologické, existenciálne, psychologické a mnohé iné úskalía fenoménu *Ja*. Jedným z najdiskutovanejších

¹²⁰ SACKS, Oliver: *Muž, ktorý si mylil manželku s klobúkom*, s. 123.

¹²¹ CARROL, Lewis: *Alice v krajine zázrakov*, s. 37-38.

a najkomplikovanejších filozofických pojmov je nepochybne pojem *identita*. Otázky „kto som ja“?, „aká je podstata môjho ja“?, „sme zložený len z hmoty, alebo nás tvorí i čosi iné?“ a podobne pretrvávajú stáročia a nič nenasvedčuje tomu, že by mali utíchnuť. Ide samozrejme o otázky, ktoré v posledných desaťročiach prekročili pomyselné teritórium filozofie a stali sa interdisciplinárnym skúmaním psychológov, psychiatrov, neurovedcov, biológov, antropológov, etikov, kognitívnych vedcov atď. Napríklad v psychológii a psychiatrii sa identita osobnosti, „ja“ vymedzuje súhrnom vlastností a spôsobov správania, ktoré sa dajú považovať za stabilné a pretrvávajú v čase.¹²² Pojem identita je v literatúre mnohokrát previazaný s pojmami *ja*, *osoba*, *sebauvedomenie*, *sebaopoznanie*, *individualita*, prípadne inými ekvivalentmi. Synonymicky sa zvykne približne od dvadsiateho storočia používať aj pojem *totožnosť*, *rovnakosť*¹²³.

V nasledujúcom texte sa pokúsime zamerať pozornosť na možnosť zobrazenia identity, „ja“ na portréte vo výtvarnom umení, predovšetkým v abstraktnej a nereprezentatívnej maľbe dvadsiateho storočia. Najprv však uvedieme krátky historický exkurz skúmania problému identity vo filozofii (Descartes, Locke, Damasio). Ďalej zameriame pozornosť aj na etymológiu pojmu *identita*. Samotný vzťah identita – portrét, respektíve identita – autoportrét budeme analyzovať na vybraných autoroch a autorkách dvadsiateho storočia: Lucien Freud, Jackson Pollock, Frances Hodgkins, Katherine Sophie Dreier a René Magritte. Uvedených autorov sme vybrali preto, lebo sa explicitne o svojich portrétoch a autoportrétoch vyjadrovali ako o zobrazovaní ja, identity, podstaty vnútra, intimity a najvnútornejšieho významu.

3.2 Problém identity vo filozofii

Vo filozofii sa stala prelomová koncepcia identity René Descarta, ktorý metodickou skepsou smeroval k perspektíve „ja“ z prvej osoby. Descartova skepsa začína reflexívnym vedomím „ja“, ktoré

¹²² Pozri bližšie: GÁLIKOVÁ, Silvia: Kto ste vy a kto som ja? In: *Človek a jeho identita*, 2013, s. 123.

¹²³ KRÁLIK, Ľubor: *Stručný etymologický slovník slovenčiny*, 2015, s. 226.

spochybňuje všetko, výsledkom čoho je spochybňovanie absolútne všetkého, okrem skutočnosti, že myslíme (pochybujeme). Napriek skeptickému postojovi voči vonkajšiemu svetu a poznatkom o realite, jedno absolútne isté vedenie nám podľa Descarta zostáva: „... aj keď som chcel myslieť, že všetko je klamlivé, je nevyhnutne nutné, aby som ja, ktorý tak myslím, existoval.“¹²⁴ Descartes ponúka aj perspektívu s pomyselným démonom, ktorým by bol človek vedený a ten by spochybňoval akúkoľvek možnosť vedenia. O jednom však pochybovať nemožno: o skutočnosti, že pochybujem. Rovnako nie je možné pochybovať o tom, že myslím. Pochybovanie predstavuje činnosť myslenia a nech je akokoľvek predstaviteľné, aby moje myšlienky boli vinou démona mylné, predsa mi ešte zostáva samotný fakt, že myslím, a ten je nespochybniteľný. A ak som klamaný démonom, tak to stále znamená, že som, v opačnom prípade by som ním nemohol byť klamaný. „... A nech ma klame, ako len môže, predsa nikdy nespôsobí, aby som bol nič, ak budem myslieť, že som niečo. Takže, keď som všetko dosť a viac než dosť zvážil, je potrebné stanoviť, že výpoveď: Ja som, ja existujem, je nutne pravdivá.“¹²⁵ Alebo, slávnejšia Descartova formulácia: *Cogito ergo sum. Myslím, teda som. Cogito, respektíve „ja“* zahŕňa všetky obsahy ľudskej mysle, vrátane zmyslového vnímania, nie v podobe poznávania predmetov vonkajšieho sveta, ale ako mody myslenia, prostredníctvom ktorých človek myslí len stavy mysle bez vzťahu k predmetom.

K riešeniu otázok identity výrazne prispel aj John Locke. V diele *Rozprava o ľudskom rozume*¹²⁶ definuje kritérium osobnej identity. Kritériom identity človeka je podľa Johna Locka *pamäť*. Toto kritérium privileguje perspektívu prvej osoby, podobne ako u Descartesa *cogito*. Na tomto mieste však nachádzame odklon od Descartovho konceptu, ktorý stotožňuje „ja“ s nemateriálnou substanciou. Locke predpokladá, že osoba, ktorá vníma, má zároveň aj vedomú skúsenosť toho, že vníma: „...keď vidíme, počujeme, cítime, ochutnávame, máme pocity, premýšľame o našich prianiach, vieme, že tak činíme.“¹²⁷

¹²⁴ DESCARTES, René: *Rozprava o metodě*, s. 22.

¹²⁵ DESCARTES, René: *Meditace o první filosofii*, 2003, s. 28.

¹²⁶ Pozri: LOCKE, John: *Rozprava o ľudskom rozume*, 1983.

¹²⁷ LOCKE, John: *Rozprava o ľudskom rozume*, s. 121.

„Ja“ v Lockovej koncepcii prostredníctvom pamäte oddeľuje skúsenosti, ktoré malo, od tých ktoré nemalo. Hranice osobnej pamäte znamenajú aj hranice *identity ja*. Identita osoby podľa Locka spočíva v účasti na tom istom pokračujúcom živote, na základe kontinuity plynúcich hmotných častíc a funkčnej organizácie tela – hoci hmota, z ktorej je osoba zložená sa neustále mení. Identita osoby je daná kontinuitou pamäti, nie trvaním materiálnej alebo nemateriálnej substancie. Napokon, tá sa predsa neustále mení: „...materiálna báza (telesnosť) človeka sa v priebehu času mení, naše bunky vznikajú, obmieňajú sa a odumierajú, rôzne s rôznymi „polčasmi životnosti“ (pokožka sa obmení za cca mesiac, červené krvinky za 120 dní), a tak je zrejme, že na bunkovej úrovni (až na nejaké výnimky) nie sme stále tými istými a pripomíname skôr Thezeovu loď než nejaký stály substrát.“¹²⁸

Lockova predstava identity ako pamäte ovplyvnila do veľkej miery prístup viacerých psychológov, psychiatrov a neuropsychológov, ktorí taktiež situujú podstatu „ja“ do jeho pamäte. Za zmienku stoja napríklad prípady poškodenia pamäte, ktoré popisuje neuropsychológ Oliver Sacks¹²⁹. V príbehu *Otázka identity*¹³⁰ popisuje Sacks prípad pacienta Wiliama Thompsona, ktorý si nič nepamätal viac ako pár sekúnd. Bol neustále dezorientovaný, v priepastiach amnézie, ktoré sa pokúšal zakrývať a premostovať fabuláciami. Sacks sa nazdáva, že: „... pre neho to neboli fabulácie, ale skutočný svet, ako ho videl a vnímal. Sám sa neustále menil a rozpadal, jeho identita nevydržala ani na chvíľu, a pretože tak žiť nemohol, vytváral si pán Thompson akýsi horúčkovitý, neskutočný svet, akúsi náhradnú súdržnosť javov, vecí, situácií a ľudí.“¹³¹ Z pohľadu prvej osoby, samotného sebavnímania pána Thompsona nešlo o tvorbu situácií, postáv

¹²⁸ DÉMUTH, Andrej: Niekoľko poznámok k problému vnímania identity. In: Človek a jeho identita, s. 42.

¹²⁹ Oliver Sacks (1933-2015) sa témou pamäte vo vzťahu k identite, osobe, osobnosti, alebo *ja* venoval v celej svojej lekárskej praxi, či už išlo o skúmanie predovšetkým retrográdnej amnézie a tzv. Korsakovovho syndrómu, hudobnej pamäte, alebo menej obmedzenej amnézie, v podobe napríklad prosopagnózie, teda agnózie tváre. (pozri Sacksove diela: *Muž, ktorý si mylil manželku s klobúkom*, Bratislava: INAQUE.sk, 2013; *Antropologička na Marse*, Bratislava, INAQUE.sk, 2013, *Musicophilia*, Praha: Dybbuk, 2015).

¹³⁰ SACKS, Oliver: *Muž, ktorý si mylil manželku s klobúkom*, s.121-126.

¹³¹ Tamže, s. 122.

a príbehov, ale o normálny, *reálny* svet. Korsakovov syndróm¹³², ktorý mu diagnostikovali, ho nútil vytvárať si svet aj samého seba, aby nahradil to, čo sa ustavičným zabúdaním strácalo. Sacks hovorí o úžasnej sile tvorivosti a obrazotvornosti, ktorou musel jeho pacient disponovať, pretože „...*musí doslova tvoriť sám seba (a svoj svet) v každom jednom momente.*“¹³³ Utvára tak (nič netušiac) sebaportrét, ktorému chýba kontinuita, teda to, čo prevažná väčšina filozofov, psychológov, psychiatrov a neuropsychológov považuje za kľúčovú črtu identity. Každý z nás prežíva svoj príbeh, autoportrét, ktorý je týmto príbehom našou identitou. Aby identita bola zachovaná, potrebuje človek práve nepretržité *vnútorné rozprávanie*. Pán Thompson bol ochudobnený o nepretržité, súvislé vnútorné rozprávanie, čo ho viedlo až k akémusi príbehovému šialenstvu. Ľudia ho popisujú ako šaša, živelného, smiešneho šialenca, ktorý sa nikdy nezastaví. Neustále premostuje, zaplátava narušenie pamäte, zmyslu, osobnosti, identity. Otázne však zostáva, ako to cíti pán Thompson? Podľa Sacksa: „...*necíti, že stratil cit (pretože cit stratil), necíti, že stratil hĺbku, tú nezachytiteľnú, záhadnú, viacúrovňovú hĺbku, ktorá akosi definuje identitu alebo realitu.*“¹³⁴ A tu práve narážame na azda najvážnejší metodologický problém. Ako vieme že *necíti stratu identity*? Veď predsa vnímanie z prvej osoby zakúša len samotný pán Thompson, celá naša indukcia je založená na reduktívnej analógii druhej a tretej osoby.

Vráťme sa ešte k úvahám filozofov na tému *identita, ja, vedomie*. Uvediem Damasiovu evolučnú perspektívu a rozlíšenie *základného vedomia* a *rozšíreného vedomia*. Základné vedomie možno chápať ako biologický stav, ktorý je charakteristický jednou organizačnou úrovňou, nedisponuje pamäťou, pozornosťou, jazykom. Neprináleží iba človeku. Súčasťou rozšíreného vedomia, ktoré je stupňovité, je schopnosť anticipovať budúcnosť. Poškodenie základného vedomia

¹³² Tzv. Wernicke- Korsakovov syndróm je neurologické ochorenie, najčastejšie zapríčinené dlhodobým konzumovaním alkoholu, ktoré poškodilo mamilárne orgány mozgu a thalamu (tzv. Papezov okruh). Pacienti trpiaci Korsakovovým syndrómom majú hlboké narušenie krátkodobej pamäte.

¹³³ Tamže, s. 123.

¹³⁴ Tamže, s. 124-125.

znamená poškodenie rozšíreného vedomia. Opačne to neplatí. Damasio ďalej spája vznik a vývin vedomia so vznikom a vývinom *ja*, pričom hovorí o *proto-ja*, *základnom ja* a o *autobiografickom ja*. *Proto ja* (neuronálne ja) možno chápať ako biologického predchodcu *ja*, nedisponuje ešte vedomím, neuvedomujeme si ho, chýba mu kontakt s objektom. Reprezentácia objektu predstavuje pre *proto – ja* zmenu a vznik *základného ja* (core self). Základné ja si uvedomujeme, charakterizuje ho kontinuita v čase a evolučne naň nadväzuje *autobiografické ja*. Toto je súhrnom individuálnej skúsenosti od prežitého minulého, po anticipovanie budúcnosti.¹³⁵ Ako uvádza Silvia Gáliková, k problému identity stále pretrvávajú napriek dlhodobej diskusii nevyriešené otázky, napríklad „... čo musí pretrvávať na to, aby som bol tou istou osobou v čase? Psychologické črty, ako napríklad moja pamäť alebo neurónová aktivita môjho mozgu? Alebo „čosi“ iné.“¹³⁶

3.3 Etymológia pojmu identita

Po krátkych dejinno-filozofických úvahách odbočíme na chvíľu k etymológií pojmu *identita*. Etymologicky sa pojem identita viaže k pojmu stredovekého kresťanstva, k latinskému *identitās*, čo možno prekladať ako *totožnosť*. Latinské *identitās* je utvorené zo slova *idem*, ktoré prekladáme ako *to isté*. Grécky jazyk používal na označenie totožnosti, rovnakosti pojem *tāutotēs*, odvodený z gréckeho *tāutos*, ktorý prekladáme ako *ten istý, totožný* (gr. *to auto – to isté*).¹³⁷ Tento pojem nájdeme napríklad v Parmenidových zlomkoch, z ktorých je zrejmé, že existuje len jedno súcno (Eon) a celá pluralita a variabilita súcien, je iba zdaním (doxa). Eon charakterizuje Parmenides ako nezrodené (agenéton), nehynúce (anóletheron), celé, jednotné (múnogenes), nemenné (atremes) a dokonalé (teleion). Totožnosť bytia s myslením je vyjadrená vo výroku: „...lebo myslenie (*noein*) a bytie (*einai*) je (*estin*) *to isté (to...auto)*.“¹³⁸ „To auto“ v Parmenidovskom myslení predstavuje identitu, rovnakosť, totožnosť.

¹³⁵ Por. DAMASIO, Antonio: *The feeling of What Happens*, 1999.

¹³⁶ GÁLIKOVÁ, Silvia: Kto ste vy a kto som ja? In: *Človek a jeho identita*, s. 129.

¹³⁷ KRÁLIK, Ľubor: *Stručný etymologický slovník slovenčiny*, s. 226-227.

¹³⁸ DK 28B3 (Antológia z diel filozofov (Predsokratovci Platón, zv.1), Iris, 1998, s. 118.

V neskoršom vývoji sa pojem identita objavuje čoraz častejšie v sociálnej a kultúrnej oblasti (politická, kultúrna, náboženská, etnická identita a podobne). Peter Katzenstein posunul definíciu pojmu identita v súvislosti so sebareflexiou a reflexiou okolia: „... *pojmom identita sa označujú vzájomne konštruované a vyvíjajúce sa obrazy seba samého a iných.*“¹³⁹ Pokiaľ ide o konštrukciu sebaobrazu, jedným z výstižných spôsobov takéhoto „zachytenia“ identity je autoportrét. Uvedieme niekoľko príkladov autorov, ktorých otvorene manifestovaným zámerom bolo práve vyjadrenie vlastnej identity pomocou autoportrétu.

V nasledujúcom texte sa budeme zaoberať tvorbou Luciena Freuda, ktorého tvorba priam odráža prvotný etymologický význam pojmu identita, vo vzťahu k portrétu.

3.4 Identita v portrétnej tvorbe vybratých umelcov

3.4.1 Lucien Freud

Britským umelcom, Lucienom Michaelom Freudom (1922-2011), ktorého mimoriadne precízna tvorba série autoportrétov trvala šesť desaťročí. Medzi umelcami s tak dlhou kariérou je pomerne neobvyklé, ak štýl zostane pozoruhodne konzistentný. Autoportréty Luciana Freuda, ku ktorým sa v priebehu rokov často vracal, ponúkajú pohľad do jeho najhlbšieho vnútra. Názov portrétu *Reflexia (autoportrét)*¹⁴⁰ (1985) taktiež naznačuje, že Freud sa zaoberá seba-zrkadlením, vyjadrením jeho najhlbšej intimity a identity. Obraz *Reflexia (autoportrét)* maľoval keď mal šesťdesiat tri rokov. Freud sa zobrazil s úškľabkom a hadovitým pohľadom pripomínajúcim Mefistofela. Na rozdiel od explicitnej nahoty jeho ďalších portrétov, na obraze *Reflexia (autoportrét)* je nahota iba implicitná, nakoľko sa zobrazil nahý iba po plecيا. Kým pri mnohých iných pózujúcich maliaroch tvoriacich vlastné portréty

¹³⁹ KATZENSTEIN, Peter: *The Culture of National Security: Norms and Identity in World Politics*, s. 59.

¹⁴⁰ Originálny názov *Reflection (Self-Portrait)*, 1985. Autoportrét je dostupný napríklad tu: <https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/reflection-self-portrait-1985>.

máme dojem, že pôsobia nemotorne až nevhodne, pre Freudove autoportréty je charakteristická sebadôvera (prítomná veľmi výrazne aj na portréte *Reflexia (autoportrét)*).

Lucien Freud sám seba zobrazuje sebedovome a nezlomne. Hrdo sa pozerá priamo „von z obrazu“, akoby vyzýval percepianta svojou stabilitou, naznačeným mefistofelickým úškrnom, zlostným pohľadom a tichosťou. Kompozičné majstrovstvo portrétistu je zrejmé z matrice ťahov na tvári a starostlivej rovnováhy svetla a tieňa. Farby portrétu *Reflexia (autoportrét)* sú prevažne jasné, ako na väčšine Freudových obrazov. Zdá sa, že hlboký tieň pod bradou a tmavý štvorec v hornom rohu ukotvujú formu v priestore. Aj keď je tvár, ktorú zobrazil, nepriehľadná, zložením záhybov, vrások a iných príznakov starnutia, je klasicky pekná, s krásnym nosom, silnou čeľusťou a výrazným obočím. Freud bol mimoriadne krásny a podľa sebazobrazenia na portréte aj hrdý muž.

Súčasný psychológ Artur Shimamura považuje tento portrét za „... veľmi škaredý. Každý vráskavý a uvoľnený kúsok kože je zvýraznený a neprehliadnuteľný. Je to akoby nás Freud chcel konfrontovať s najnesympatickejšou reprezentáciou seba samého“¹⁴¹. Sám Freud vyjadril interpretáciu odlišného vnímania jeho *Reflexie (autoportrétu)*: „Na svojich obrazoch som vždy chcel vytvoriť drámu, a preto malujem ľudí. Sú to ľudia, ktorí tvoria drámu na obrazoch od začiatku. Aj tie najjednoduchšie ľudské gestá rozprávajú príbehy.“¹⁴² Shimamura vnímal Freudove portréty (najmä jeho autoportréty), ako prejavy neprikrášených tiel plné škvŕn a visiacej pokožky, na rozdiel od dokonalých príkladov zobrazenia Venuše alebo Dávida. Freudove portréty sa často porovnávajú s dielami Francisa Bacona (1909-1992), hoci sa zdá, že portréty Luciana Freuda sú trochu tradičnejšie. Jeho technika „škrabania farby“ vytvára hustý a zaplnený povrch. To upozorňuje na obraz ako povrch materiálu. Takáto technika podľa Alphena: „...Priraduje telo telám zobrazených subjektov. Popiera významnú

¹⁴¹ SHIMAMURA, Artur, P.: *Experiencing Art. In the brain of the beholder*, s. 227.

¹⁴² Originálne znenie: „I've always wanted to create drama in my pictures, which is why I paint people. It's people who have brought drama to pictures from the beginning. The simplest human gestures tell stories.“ Pozri: <https://www.npg.org.uk/freudsite/index.htm>.

reprezentáciu vytváraním ilúzie čistej prítomnosti zobrazovaného subjektu... táto myšlienka čistej prítomnosti je zapísaná do logiky tradičného portrétu. Telo farby sa ľahko premení na Gadamerovo zdokonalenie bytia.¹⁴³ Gadamer tvrdil, že individuálny portrét „... pokiaľ je umeleckým dielom, má účasť na tajomnom vyžarovaní bytia, ktoré vyviera z bytostnej hodnoty toho, čo sa tu znázorňuje.“¹⁴⁴ Subjekt zobrazený na portréte podľa Gadamera znázorňuje sám seba a ďalej: „...obraz nie je len obrazom alebo dokonca len odrazom; obraz patrí k prítomnosti či k prítomnej pamäti znázorneného. V tom tkvie jeho najvladnejšia bytnosť.“¹⁴⁵ Teda, portrét tu podľa Gadamera predstavuje vyjadrenie identity, ktorá je spätá s pamäťou. Táto identita vonkoncom nie je reprodukciou individuality, ako žije v očiach (mysli) niekoho z blízkeho okolia. Dokonca by sme mohli povedať, že autentickými posudzovateľmi portrétu nikdy nie sú najbližší známi alebo sám zobrazený subjekt. „Ja“, ktoré sa ukazuje na portréte je zobrazením konkrétnej individuality, „... reprezentatívnosťou počnúc a najhlbšou intimitou končiac.“¹⁴⁶ Freud nazýval svoje portréty *autobiografické*, odkrýval nimi povrch aj najhlbšie vnútro zobrazovaného subjektu. Ide pritom o zachytenie identity z perspektívy druhej osoby, ktoré je vždy „zahalené“ istým odstupom, na rozdiel od zachytenia identity z perspektívy prvej osoby, ktoré sa realizuje v prípade autoportrétov.

Podstatnú časť portrétneho umenia dvadsiateho a dvadsiateho prvého storočia tvoria nereprezentatívne portréty. Avantgardní umelci používajú portrétny žáner alebo vo väčšine prípadov autoportrét, aby zdôraznili svoju osobnosť, záujmy, náladu, nedostatky a tak ďalej. Veľmi zjednodušene a všeobecne je nereprezentatívne umenie ďalším spôsobom, ako odkazovať na abstraktné umenie, aj keď medzi nimi existuje rozdiel. Nereprezentatívne umenie možno charakterizovať ako dielo, ktoré nereprezentuje ani nezobrazuje bytosť, miesto alebo vec v realite. Nereprezentatívny portrét sa týka kompozícií, ktoré sa v žiadnom

¹⁴³ ALPHEN, van Ernst: *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*, s. 35.

¹⁴⁴ GADAMER, Hans, G.: *Pravda a metoda*, s. 142.

¹⁴⁵ Tamže, s. 141.

¹⁴⁶ Tamže, s. 142.

rozsahu nespoliehajú na reprezentáciu alebo napodobňovanie. Abstraktné umenie, nefiguratívne umenie a nereprezentatívne umenie sú príbuzné pojmy, ktoré naznačujú umelcov odklon od materializovanej reality vo vyobrazení alebo zobrazení umenia. Význam v nereprezentatívnom umení je vysoko subjektívny a je ťažké ho definovať. Niektorí umelci poskytujú stopy, ako je názov, popis alebo príbeh.¹⁴⁷

3.4.2 Jackson Pollock

Ak sa napríklad pozrieme na prácu Jacksona Pollocka (1912 - 1956), uvidíme tvary, čiary a farby, ale žiadne konkrétne definované predmety. Dovoľte mi spomenúť *Portrét a sen*¹⁴⁸ (1953). Pollock vo všetkých svojich prácach odmietol uznať priepasť medzi obrazmi a sebou. Hovoril o tom, že je prítomný „vo svojej malbe“¹⁴⁹. *Portrét a sen* nepredstavuje racionálnu, „veliacu“ myseľ, ale celé Pollockove „ja“. Tento „autoportrét“ je jeho brutálnym, hysterickým a nepríjemným dielom. Obraz sa zdá byť perceptívovi zle navrhnutý, takmer násilný. Spočiatku je tento abstraktný autoportrét ťažko pochopiteľný, po pohľade na čierne čiary vľavo a čiernu, červenú a oranžovú masu napravo je možné skúsiť porozumieť význam. Obraz je namaľovaný v špirálovitých, škvrnitých čiernych líniách, s jedným otvoreným, unaveným okom a smiešnym prerasteným tvarom podopretým na naskicovom tele. Hlava je pokrytá nefiguratívnymi, nemotorne nanesenými farbami, ktoré sú veľmi výrazné. Vidíme jasné odtiene žltej, oranžovej, červenej a popritom veľa šedej. Farby prekračujú hranice tváre a jej okolia a vyjadrujú nepohodlie a úzkosť autora.

¹⁴⁷ Pozri napríklad IHRINGOVÁ, Katarína.: *The Problem of Aesthetics Experience in Contemporary Art*. In: *Espes. Journal of Society for Aesthetics in Slovakia*. Vol 7, No 2, 2018, s. 33-42.

¹⁴⁸ Originálny názov je *Portrait and a Dream*. Obraz je prístupný napríklad na <https://www.jackson-pollock.org/portrait-and-a-dream.jsp>.

¹⁴⁹ Pollock sa doslova vyjadril, že maľovanie znamená sebaobjavovanie a skutočný maliar maľuje to, kým je. *“Painting is self-discovery. Every good artist paints what he is.”* POLLOCK, Jackson: *Interviews, Articles and Reviews*. The Museum of Modern Art, 1999, s. 15-16.

Pollock vlastnými slovami opísal zámer autoportrétu *Portrét a sen* tak, že maľba na ľavej strane má byť portrétom jeho samého, portrét napravo má byť portrétom jeho samého „keď nie je triezvy“. Kým ľavá strana je jednoduchá čiernobiela, pravá zobrazuje chaos farieb, čiar a pohybu. Neopatrné línie na oboch stranách obrazu ukazujú, ako Pollock vedel, že sa točil mimo kontroly a vyjadril svoje „ja“ ako násilný a nekontrolovaný chaos. Kým na ľavej strane vidíme len čiernobiely línie a škvrny, pravá strana autoportrétu je „oživená“ výraznými farbami, ktoré pôsobia skutočne živelné, aj napriek chaosu. Pravá strana budí dojem nespútaného života. Hranica, ktorá oddeľuje obe časti vyjadruje autorovu skľúčenosť.¹⁵⁰

Pollockov *Portrét a sen* je dývaním sa dovnútra, smerom k najhlbšej a najintímnejšej ľudskej skúsenosti. Pretože nám Pollock povedal, že je to autoportrét, takto vidí sám seba, perciepient vie, že je hlavnou témou tohto diela. A ako sa vyjadril Gadamer, obraz, hoci nie je znakom,¹⁵¹ odkazuje na zobrazený obsah tým, že u neho necháva zotrvať. „...Obraz odkazuje na znázornené len svojím vlastným obsahom. Tým, že sa doň pohrúžime, očitáme sa zároveň u znázorneného predmetu. Obraz odkazuje tým, že necháva zotrvať.“¹⁵² Pollock by sa pravdepodobne stotožnil s týmito Gadamerovými tvrdeniami, podľa vlastných slov potrebuje „byť v malbe, aby vôbec bol.“ Tam je jeho identita, jeho „ja“.¹⁵³

¹⁵⁰ Obraz *Portrét a sen* vznikol v čase Pollockovho života, keď sa stal korisťou alkoholizmu a väčšina jeho obrazov boli abstraktné výkriky o pomoc. Iba tri roky po dokončení tejto maľby Pollock zomrel pri autonehode. Aj keď bol tento obraz zhotovený na vrchole jeho maliarskej kariéry, v čase, keď bol dokonca označovaný za „najväčšieho žijúceho maliara v Amerike“, bolo to zároveň v období, keď sa jeho alkoholizmus a temperament zhoršili.

¹⁵¹ Pozri Gadamerove rozlíšenie znaku a obrazu GADAMER, Hans, G.: *Pravda a metóda*, s. 130-151.

¹⁵² Tamže, s. 145.

¹⁵³ Pôvodné Pollockove vyjadrenie: „My painting does not come from the easel. I prefer to tack the unstretched canvas to the hard wall or the floor. I need the resistance of a hard surface. On the floor I am more at ease. I feel nearer, more part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be in the painting. I continue to get further away from the usual painter's tools such as easel, palette, brushes, etc. I prefer sticks, trowels, knives and dripping fluid paint or a heavy impasto with sand, broken glass or other foreign matter added. When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of 'get acquainted' period that I see what I have been about. I have no fear of making changes, destroying the image, etc., because the painting

3.4.3 Frances Hodgkins

Ďalším výborným príkladom pokusu o sebazobrazenie na portréte je dielo novozélandskej umelkyne Frances Hodgkins (1869-1947), ktorá maľovala „seba“ na obrazoch: *Zátišie: autoportrét*, (1935) a reverzne nazvanom portréte: *Autoportrét: Zátišie*, (1935).¹⁵⁴ Ikonograficky prepojené, tieto dve diela predstavujú rôzne objekty, ktoré hovoria o pojmoch „ja“. Topánky, šály, kvety, kabelka a najzaujímavejšie prázdne zrkadlo sú popísané s Hodgkinsovej zmyselnou obrazotvornosťou v akomsi rébusovom usporiadaní.¹⁵⁵ Hodgkins experimentovala s premiešaním umeleckých žánrov, čoho výsledkom boli obrazy, ktoré kombinujú zátišie s autoportrétom, aby zabránili konkrétnemu fyzickému vzhľadu v *sebe prezentácii*. Hodgkins sa vyhýba použitiu svojich vlastných funkcií a namiesto toho integruje objekty do splošteného abstraktného vzorca. Ako uvádza Shearer West, jej diela by mohli byť „... označené ako zátišia, ale rozhodla sa nazvať ich autoportréty a použila proky zátiší ako prostriedok odkazovania na svoju osobnosť, posadnutosť a záujmy“¹⁵⁶ Maliarka nikdy nemaľovala tradičný autoportrét, ale namiesto toho vytvorila vysoko individuálne, poloabstraktné skupiny obľúbených predmetov: šály, topánky, opasky, šperky a kvety, ktoré perceptorovi poskytujú to, čo sa dnes javí ako postmoderná metafora pre „ja“. Táto stratégia seba prezentácie bola v období, v ktorom Frances Hodgkins tvorila veľmi neobvyklá. Vlastne, stále asi možno vnímať ako zvláštnosť, ak niekto reprezentuje svoje „ja“, cez jednoduché objekty ako sú šperky, topánky, kabelky, kvety... Dokonca je možné sa spytovať, či Frances Hodgkins zobrazila

has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well. POLLOCK, Jackson: *Interviews, Articles and Reviews*. The Museum of Modern Art, 1999, s. 17

¹⁵⁴Originálne názvy uvedených portrétov sú: *Still life: Self-Portrait* <https://nzhistory.govt.nz/media/photo/still-life-self-portrait-frances-hodgkins> a *Self-Portrait: Still life*. <https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/3121/self-portrait-still-life>.

¹⁵⁵ EASTMOND, Elisabeth.: *Metaphor and the Self-Portrait: Frances Hodgkins's Self-Portrait: Still Life and Still Life: Self-Portrait*. In: *Art History*, Volume 22, Issue 5, 656-675, 2003, s. 656.

¹⁵⁶ WEST, S.: *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004, s. 199.

svoju identitu, alebo "len" metaforické ja. Nazdávam sa, že každý pokus, *zobrazíť* (alebo vyjadriť, nakresliť, namaľovať, urobiť notový záznam...) "ja", či "identitu" je vždy nutne metaforický.

3.4.4 Katherine Sophie Dreier

Spomeniem aj ďalšiu ženskú portrétistku, ktorá je známa predovšetkým svojimi nereprezentatívnymi dielami,¹⁵⁷ americkú umelkyňu Katherine Sophie Dreier (1877-1952). V roku 1913 videla dielo Marcela Duchampa (1887-1968) *Akt zostupujúci zo schodov*¹⁵⁸, ktoré ovplyvnilo vytvorenie jej portrétu Duchampa, *Abstraktný portrét Marcela Duchampa*¹⁵⁹ (1918), ktorý opísala: „*Prostredníctvom vyvážených kriviek, uhlov, štvorcových figúr, prerušovanými alebo priamymi čiarami, prostredníctvom farebnej harmónie alebo disharmónie, prostredníctvom živých alebo tlmených tónov, chladných alebo teplých, dochádza k znázorneniu postavy, ktorá jasne naznačuje osobu a prináša väčšie potešenie tým, ktorí rozumejú, ako by postavu a tvár zobrazil iba obyčajný portrét.*“¹⁶⁰ Podľa vlastných slov sa Dreier pokúšala zobrazíť Duchampov vnútorný svet, jeho „ja“. Využitím konkrétnych tvarov, ktoré by možno reálne pripomínali Duchampa, by oklieštila jeho „ja“ iba do známej telesnej podoby. Dreier bola vo svojej neskoršej tvorbe veľmi inšpirovaná aj teoretickým prístupom, ktorý predstavoval Wassily Kandinsky (1866-1944). Ten vnímal formu zobrazenia ako vonkajší výraz vnútorného duchovného významu.¹⁶¹ Katherine Dreier zvolila takýto koncept napríklad aj pri zachytení *vnútorného významu* Duchampovej podoby, a preto

¹⁵⁷ Katherine Sophie Dreier pôvodne, do roku 1913 tvorila realistické zobrazenia postáv a krajinky (napr. *The Blue Bowl* a *Landscape with Figures in Woods* alebo *The Avenue, Holland*). Po zhliadnutí Duchampovho *Landscape with Figures in Woods* or *The Avenue, Holland* sa nechala ovplyvniť moderným umením kubizmu, expresionizmu, dadaizmu, futurizmu a podobne.

¹⁵⁸ Pôvodný anglický názov *Nude Descending a Staircase, No. 2*; francúzsky *Nu descendant un escalier n° 2* (1912) <https://www.artsy.net/artwork/marcel-duchamp-nude-descending-a-staircase-no-2-nu-descendant-un-escalier-n-degrees-2>

¹⁵⁹ Pôvodný anglický názov: *Abstract Portrait of Marcel Duchamp*. <https://www.amazon.com/Katherine-Abstract-Portrait-Unframed-Reproduction/dp/B07GM2QHJQ>.

¹⁶⁰ DREIER, K.: *Western Art and The New Era: An Introduction to modern Art*, s. 112-113.

¹⁶¹ Pozri: KANDINSKY, Wassily: *O duchovnosti v umění*, 2009.

nevidíme jednotlivé konkrétne časti tváre Marcela Duchampa a realistické farby.

3.4.5 René François Ghislain Magritte

Hranie sa s percipientovým vnímaním tváre a rozpoznaním tváre v abstraktnom a nereprezentatívnom umení ponúka okrem vyššie uvedených umelcov napríklad aj René François Ghislain Magritte (1898-1967). Namaľoval veľa portrétov a autoportrétov, v ktorých vyjadruje svoj metafyzický koncept identity a ukazuje, že ľudské „ja“ je skôr procesom, ako pevným stavom bytia. „Magrittovské ja“ je teda dynamické a v procese *stávania sa*. Ako uvádza Richard Brilliant, „... to umožňuje Magrittovi komentovať spôsob, akým sa osebe dáva vonkajšia identita, a zmeniť koncepciu viditeľnej podoby, ktorá je tak dlho spojená s myšlienkou portrétovania“¹⁶². Toto je charakteristické pre Magrittove autoportréty ako *Syn človeka*¹⁶³ (1964), ktorý je súčasťou trojitej série a obsahuje ďalšie dva portréty taktiež maľované v roku 1964. Jeden autoportrét sa nazýva *Muž v Bowlerovom klobúku*,¹⁶⁴ Magritte zobrazil na ňom podobnú postavu, ktorá má tvár zakrytú prelietavajúcim vtákom. Druhým portrétom je *Veľká vojna proti fasádam*,¹⁶⁵ ktorá zobrazuje elegantne oblečenú ženu v príjemnom prímorskom prostredí s kvitnúcimi kvetmi, ktoré schovávajú jej tvár a je teda opäť ako v prípade predošlých dvoch obrazov, na našej predstavivosti a hravosti domyslieť tvár, ktorá je zakrytá za kyticou. Magritte komentoval autoportrét *Syn človeka* slovami: „Aspoň čiastočne prekryva tvár. Takže máte zjavnú tvár, jablko, ktoré skrýva viditeľnú, ale zároveň skrytú tvár osoby. Je to niečo, čo sa deje neustále. Všetko, čo vidíme, skrýva inú vec, vždy chceme vidieť, čo sa skrýva za tým, čo vidíme. Existuje záujem o to, čo je skryté a neviditeľné. Tento záujem môže mať formu dosť intenzívneho pocitu, možno povedať, že ide o akýsi konflikt medzi viditeľným, ktoré je skryté a viditeľným,

¹⁶² BRILLIANT, R.: *Portraiture*, s. 66.

¹⁶³ Anglicky *The Son of Man*, francúzsky *Le fils de l'homme*, <http://artpaintingartist.org/the-son-of-man-by-rene-magritte/>.

¹⁶⁴ Anglicky *Man in a Bowler Hat*, <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/man-in-a-bowler-hat-1964>.

¹⁶⁵ Originál anglicky: *The Great War on the Facades*, <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-great-war-1964-1>.

ktoré je prítomné.“¹⁶⁶ Ďalší z Magrittových autoportrétov *Pasáž Baucis*¹⁶⁷ (1966) poukazuje na úlohu jednotlivých ukazovateľov tváre; vnímateľ musí integrovať, rozpoznať a pochopiť typické znaky ľudskej tváre a umožniť mozgu porozumieť tvár ako tvár.¹⁶⁸ Vytvára potrebné a dostatočné podmienky, ktoré umožňujú nášmu vizuálnemu systému dynamicky meniť vnímanú organizáciu. Platí to najmä v súvislosti s vnímaním toho, čo je skryté a čo nie.

Podľa Magritta jednotlivé predmety prezentujú svoju identitu, nezávisle od svojho zjavu a konvenčných foriem (čo je myšlienka veľmi podobná Kandinskeho chápaniu formy a vnútorného významu). Magritte vo svojej tvorbe vytrháva predmety zo zaužívaného kontextu a zasadzuje ich do zdanlivého chaosu tým, že tvorí nevšedné, až nezmyselné konštelácie. Kauzálnu a logickú identitu predmetov nahrádza pojmom podobnosť. Definuje ho ako poriadok zobrazovania, ktorý je analogický realite. Magrittove diela sú tak zaujímavou štúdiou pre geštaltpsychológov, ktorí skúmajú procesy vnímania a predstavivosti. Podľa gestaltteórie tieto procesy nespĺňajú logické alebo racionálne pravidlá, ale skôr sa riadia estetickým uchopením zmyslových zážitkov. Vnímané obrazce sú výsledkom umelého konštruovania a abstrakcie. Ako uvádza Andrej Démuth, „...Väčšina geštalťistov analyzovala najmä jednoduché a statické dvojdimenzionálne podnety a zistili, že jedným z najzákladnejších pravidiel percepčnej organizácie je pravidlo podobnosti. Naša myseľ má tendencie združovať objekty, ktoré sú navzájom podobné, a preto hneď nazačiatku mapujeme predlohu so zámerom nájsť a zoskupiť (farebne, veľkostne tvarovo) podobné objekty. Na základe tohto pravidla utvárame jednotliviny, ktoré navzájom odlišujeme.“¹⁶⁹

¹⁶⁶ MAGRITTE, R., TORCZYNER, H.: *Magritte/Torczyner: letters between friends*. HN Abrams, 1994, s. 27.

¹⁶⁷ Francúzsky *Paysage de Baucis*, anglicky *Baucis Landscape*, <https://www.moma.org/collection/works/73659>.

¹⁶⁸ K problému špecifických funkcií mozgu pri vnímaní tváre pozri napríklad: KIŠOŇOVÁ, Renáta: *On Facial Attractiveness in Life and Art*. In: DÉMUTH, Andrej (ed.): *The Cognitive Aspects of Aesthetic Experience- Introduction*, s. 69-87.

¹⁶⁹ DÉMUTH, Andrej.: *Teórie percepcie*, 2013, s. 100.

Princípy gestaltpsychológie sú jasne znázornené na portrétoch a autoportrétoch René Magritta, Pieta Mondriana (1872-1944) alebo Paula Klee (1879-1940) a mnoho iných autorov. Vnímateľ musí „vylúštiť hádanku“ z viditeľných prvkov, ktorú mu autor zostavil. Sám Paul Klee sa zaujímal o gestaltteóriu a vedel o výskumoch psychológa Maxa Wertheimera (1880-1943). Spomeniem napríklad jeden z portrétov Paula Klee, *Nová tvár*¹⁷⁰ (1932), čo možno tiež chápať ako narážku na proces zmeny jednotlivca. Portrét ukazuje „... dve strašidelne sa pretínajúce formy - vágne zobrazenia - v procese zmeny; téma, ktorú Klee opakovane skúmal vo svojej ironickej reakcii na svetovú maškarádu“¹⁷¹.

3.5 Záverečné úvahy

Pokúsime sa ešte sproblematizovať úlohu, alebo funkciu portrétu v súvislosti s problémom identity. V literatúre sa zvyčajne uvádzajú ako hlavné funkcie portrétnej maľby: umelecké dielo, biografica, dokument, dar a politický nástroj. Portréty sa objavujú na predmetoch ako sú mince, bankovky, známky a billboardy v modernom svete. Používajú sa na pamätné medaile, taniere, hrnčeky, vreckovky a akékoľvek iné predmety s obmedzeným použitím, ako uvádza Shearer West.¹⁷² Mnoho rôznych zobrazení umožňuje použitie na rôzne súdne, pamätné, osobné, ale aj politické alebo propagandistické účely: „Môžu byť považované za estetické objekty, ale možno ich tiež vnímať ako náhradu za jednotlivca, ktorého reprezentujú, alebo za vyvolávanie aury moci, krásy, mladosti, alebo iných abstraktných vlastností ... viac ako ktorýkoľvek iný umelecký žáner, práve portréty. Upozorňujú na seba ako na predmety, ktoré je možné rôznymi spôsobmi využívať.“¹⁷³ Pokiaľ ide o túto rozmanitosť, musíme spomenúť narážku H. G. Gadamera na „okazionalitu“ portrétovania. Okazionalita podľa neho znamená, že význam je určený príležitosťou, a teda obsahuje viac, akoby obsahoval bez nej. Portrét potom obsahuje vzťah k vyobrazenému, v ktorom sa portrét

¹⁷⁰ Pôvodne nemecky Ein neues Gesicht, anglicky The new Face, http://paulklee.fr/html/1932c.html#1932_235.

¹⁷¹ BRILLIANT, Richard.: *Portraiture*. London: REAKTION BOOKS, 1991, s. 66.

¹⁷² WEST, Shearer.: *Portraiture*, 2004, s. 43.

¹⁷³ Tamže, s. 43.

navyššie nenachádza, ale ktorý je v zobrazení výslovne označený a charakterizuje ho ako portrét.¹⁷⁴ Každý portrét obsahuje vzťah k originálu. Podľa Gadamera to neznamena, len že je maľovaný podľa originálu, ale dokonca odkazuje na originál.¹⁷⁵ „Portrét je portrétom a nestáva sa ním len prostredníctvom tých a pre tých, ktorí v ňom rozpoznajú portrétovaného.“¹⁷⁶ V tomto zmysle teda umelecké dielo nie je v rozpore s funkčnosťou každodenného predmetu, ako sú mince, známky, vreckovky atď. Gadamerova interpretácia účelu portrétu ukazuje, že portréty sú zamýšľané a chápané ako niečo zvláštne, vzťah k originálu spočíva v samotnom diele, je však správne nazvať ho „príležitostným“. Samotný portrét nehovorí o tom, kto je zobrazovaná osoba, ale iba o tom, že ide o jednotlivca. Kto to je, môžeme spoznať iba vtedy, keď je nám táto osoba známa. Je to zrejmé, keď vnímame obrázok ako portrét, a platí to aj pre abstraktné zobrazenie, keď nepoznáme zobrazenú osobu, alebo pre nereprezentatívne zobrazenie, keď chýba akákoľvek naznačená podoba. Na portréte je niečo neopísateľné, niečo príležitostné.

Súhlasíme s touto Gadamerovou interpretáciou, nazdávame sa však, že najsilnejšia funkcia portrétu (popri tom, že je umeleckým žánrom, že môže plniť dokumentárnu funkciu, slúžiť ako politický nástroj, či biografica) je metaforickou reprezentáciou identity zobrazovaného subjektu. Gadamer pokračuje ďalej k ontologickému základu podstaty umeleckého diela, „...byť zachytený na obrázku nie je náhoda, ale znamená to reprezentáciu samotnej podstaty...“¹⁷⁷ S týmto Gadamerovým postojom sa stotožňujeme a chápeme ho ako vyjadrenie ontologickej „roly“ portrétu, ktorou je vystihnúť identitu zobrazovaného „ja“.

A hoci je celý text pokusom analyzovať možnosť uchopenia identity vo výtvarnom umení prostredníctvom portrétu, neodpustíme si ešte záverečnú úvahu, ktorá presahuje do fotografického umenia a fotografického portrétovania. Roland Barthes (1915-1980) sa

¹⁷⁴ Pozri GADAMER, Hans, G.: *Pravda a metoda*, s. 138.

¹⁷⁵ Zdá sa, že tento odkaz patrí ku každému umeleckému dielu, ktoré je z tohto dôvodu zakotvené v horizonte života.

¹⁷⁶ Tamže, s. 139.

¹⁷⁷ Tamže, s. 144.

v Svetlej komore vyjadril, že: "...portrétny záber je uzatvorené pole síl. Pretínajú sa v ňom nezhody a navzájom deformujú 4 imaginárne momenty. Pred objektívom som zároveň ja ako ten, za ktorého sa považujem, ja ako ten, za ktorého chcem byť považovaný, ja ako ten, za ktorého ma považuje, ten čo stojí za objektívom, a ja ako ten, ktorého tvorca používa, aby predviedol svoje umenie"¹⁷⁸ Nazdávam sa, že tento postoj je aplikovateľný nielen na portrétnu fotografiu, ale i na výtvarný portrét.

¹⁷⁸ BARTHES, Roland: *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, s. 20.

Zoznam obrazovej prílohy

Obr. 1 Willibald Pirckheimer. Portrétna medirytina od Albrechta Dürera z roku 1524. In: National Gallery of Art Washington. Voľné dielo, dostupné online: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Willibald_Pirckheimer?uselang=de#/media/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Willibald_Pirckheimer_\(NGA_2005.105.1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Willibald_Pirckheimer?uselang=de#/media/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Willibald_Pirckheimer_(NGA_2005.105.1).jpg)

Obr. 2 Arcivojvodkyňa Mária Magdaléna Habsburská (1589 – 1631), manželka toskánskeho veľkvojvodu Cosima II. Mediciho. Olejomaľba na plátne od neznáameho florentského dvorského portrétistu, cca 1608 - 1609. Slovenská národná galéria Bratislava. Voľné dielo, dostupné online: https://www.webumenia.sk/en/dielo/SVK:SNG.O_1834

Obr. 3 Grafická tlač oslavujúca sobáš Cosima II. Mediciho s arcivojvodkyňou Máriou Magdalénou Rakúskou, 1608. Österreichische national Bibliothek, Wien.

Obr. 4 Eleonora di Toledo, manželka Františka I. Mediciho, so synom Giovannim. Olejomaľba na plátne od Agnola Bronzina, cca 1544 - 1545. Gallerie degli Uffizi Firenze. Voľné dielo, dostupné online: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bronzino_-_Eleonora_di_Toledo_col_figlio_Giovanni_-_Google_Art_Project.jpg#/media/File:Bronzino_-_Eleonora_di_Toledo_col_figlio_Giovanni_-_Google_Art_Project.jpg [10.09.2019].

Obr. 5 Rodinný portrét starej mamy s vnučkami. Galéria mesta Bratislavy. Dostupné online: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:GMB.A_674. Foto: GMB Bratislava.

Obr. 6 Toskánska regentka Kristína Lotrinská (1565 – 1637) pri modlitbe. Olejomaľba od florentského portrétistu Tiberia Tita, cca 1610. Gallerie degli Uffizi Firenze. Voľné dielo, dostupné online:

Obr. 7 Toskánska vojvodkyňa Margherita de Medici (1612 – 1679), dcéra Cosima II. Mediciho. Olejomaľba od Justa Sustermansa, cca 1622. Gallerie degli Uffizi Firenze. Voľné dielo, dostupné online:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Margherita_de%27_Medici?uselang=it#/media/File:Justus_Sustermans_018.jpg.

Obr. 8 Toskánska veľkovejvodkyňa Mária Magdaléna rakúska so svojimi deťmi Ferdinandom (II) a Annou (1616 – 1676). Olejomalba od Jacopa Ligozziho, cca 1620.

Obr. 9 *Ludovít XIV. Olejomalba od Hycintha Rigauda, 1701. Louvre Paris.* Voľné dielo, dostupné online: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1210311>.

Obr. 10 Gróf Juraj Thurzo. Portrétna medirytina od Egídia II. Sadelera, 1607. Voľné dielo, dostupné online: http://www.szoboszlokepeskonyve.hu/erdekesseg/hajdukerulet_kialakulasa.php.

Obr. 11 Gróf Mikuláš VII. Zrínsky (1620-1664). Portrétna medirytina od Gerarda Bouttatsa podľa predlohy – olejomalby od Jana Thomasa z r. 1665. VU Amsterdam University Library, [URL]. Voľne dostupné na: <http://imagebase.uvu.vu.nl/getobj.php?ppn=322483441>.

Obr. 12 Gróf Mikuláš VII. Zrínsky (1620-1664). Portrétna medirytina od Johna Chantry podľa predlohy neznámeho maliara H.D.

Obr. 13 Portrét starej ženy. Olej na drevenej tabuli od neznámeho maliara. Trenčianske múzeum Trenčín.

Obr. 14 Gustav Courbet: *Autoportrét (Muž s koženým opaskom)*, 1845-1846 (olej na plátne). Majetok Múzea d'Orsay. Voľne dostupné na: https://en.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet

Obr. 15 Gustav Courbet: *Autoportrét (Muž s fajkou)*, 1848-49 (olej na plátne). Majetok Fabre múzea. Voľne dostupné na: https://en.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet

Obr. 16 Gustav Courbet: *Autoportrét s čiernym psom*, 1842 (olej na plátne). Majetok Petit Palace Paríž. Voľne dostupné na: https://en.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet

Obr. 17 Chuck Close: *Mark*, 1978-1979 (akryl na plátne). Majetok Metropolitného múzea umenia v New Yorku. Voľne dostupné na https://en.wikipedia.org/wiki/Chuck_Close

Použitá literatúra

- Antológia z diel filozofov (Predsokratovci Platón, zv.1), Iris, 1998.
- ALPHEN, van Ernst: *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*. University of Chicago Press, 2005.
- ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Nakladatelství GRYP, 1993.
- AUMONT, Jacques: *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean: PRACESSIO SIMACRORUM. In: *Host. Literárni Revue* 6/1996. s. 3-4.
- BAUDRILLARD, Jean: Realita prekonáva hyperrealismu. In: *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*. 1/2007, s. 73-76.
- BARTHES, Roland. *Efekt reálneho*. In: *Aluze* 3/2006. s. 78-81.
- BARTHES, Roland: *Světlá komora – poznámky k fotografii*. Praha: Fra, 2005.
- BENJAMIN, Walter. Umelecké dielo vo veku svojej technickej reprodukovateľnosti. In: *Illuminácie*. Bratislava: Kalligram, 1999.
- BELTING, Hans: *An Antropology of Images. Picture, Medium, Body* (Transl.: T. Dunlap). Princeton - Oxford: Princeton University Press, 2011.
- BELTING, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München: C. H. Beck, 2013.
- BERGER, John: *Způsoby vidění*. Praha: Labyrint, edícia Labyrint Fresh eye, 2016.
- BRILLIANT, R.: *Portraiture*. London: REAKTION BOOKS, 1991.
- BRILIANT, Richard: *Portraiture*. London: Reaktion Book, 2002.
- BURKE, Peter: *The Fabrication of Louis XIV*. London: Yale University Press, 1994.

BURKE, Peter: *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaction Book, 2001.

BURKE, Peter: Sebaprezentace v renesančním portrétu – obraz jako jeviště. In: BURKE, Peter: *Žebráci, šarlatáni, papežové. Historická antropologie raně novověké Itálie. Eseje o vnímání a komunikaci*. Praha: H&H, 2007, s. 224-244.

CARROL, Lewis: *Alica v krajine zázrakov*. Bratislava: Slovart, 2016.

CAROLL, Noël. 1988. Anti-illusionism in Modern and Postmodern Art. In: *Leonardo*, Vol. 21, No. 3, s. 297-304.

CENNERNÉ WILHELMB, Gizela: Egidius Sadeler magyar arcképei. In: *Folia Archeologica* 6 (1954), s. 153-156.

DAMASIO, Antonio: *The feeling of What Happens*. London: William Heinemann, 1999.

DÉMUTH, Andrej: Niekoľko poznámok k problému vnímania identity. In: *Človek a jeho identita*. Trnava: Filozofická fakulta TU v Trnave, 2013, s. 38-49.

DÉMUTH, A.: *Teórie percepcie*. Filozofická fakulta TU v Trnave, 2013.

DESCARTES, René: *Rozprava o metodě*. Praha: Svoboda, 1992.

DESCARTES, René: *Meditace o první filosofii*. Praha: OIKOYMENH, 2003.

DREIER, K.: *Western Art and The New Era: An Introduction to modern Art*. Forgotten Books, 2017.

EASTMOND, Elisabeth: Metaphor and the Self-Portrait: Frances Hodgkins's Self-Portrait: Still Life and Still Life: Self-Portrait. In: *Art History*, Volume 22, Issue 5, 656-675, 2003.

FLAUBERT, Gustave: *Pani Bovaryová*. Bratislava: vydavateľstvo Petit Press. Edícia: Svetová knižnica Sme 19. storočie. 2006.

FLAUBERT, Gustave: *Prosté srdce*. Praha: Československý spisovatel. 1958.

- FOUCAULT, Michel: *Toto nie je fajka*. Bratislava: Kalligram, 2010.
- FRIED, Michael: *Courbet' Realism*. University of Chicago Press, 1992
- FRANCASTEL, Pierre: *Malířství a společnost. Výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. Brno: Barrister & Principal, 2003.
- GADAMER, Hans, G.: *Pravda a metoda*. Praha: Triáda, 2010.
- GÁLIKOVÁ, Silvia: Kto ste vy a kto som ja? In: *Človek a jeho identita*. Trnava: Filozofická fakulta TU v Trnave, 2013, s. 123-136.
- GALLISTAMPINO, Maria: Maria Maddalena, Archduchess of Austria and Grand Duchess of Florence. Negotiating Performance, Traditions, and Taste. In: *Early modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*. Ed.: CRUZ, Anne J. – GALLISTAMPINO, Maria. London – New York: Routledge, 2013, s. 40-56.
- GOMBRICH, Ernst H.: *Umění a iluze*. Preklad: Miroslava Tůmová. Praha: Odeon, 1985.
- GOMBRICH, Ernst H.: Visual metaphors of Value in Art. In: *Meditations On a Hobby Horse - and Other Essays On the Theory of Art*. London: Phaidon, 1994, s. 12-29.
- GOTTWALD, Franziska: *Das Tronie. Muster - Studie – Meisterwerk. Die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt (= Kunstwissenschaftliche Studien)*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2011.
- GREENBERG, Clement: Modernistická maľba. In: POSPYSZYL, Tomáš (ed.). 1998. *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Praha: OSVU, 1998, s. 26.
- GREENBLAT, Stephan: *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- HALÁSZOVÁ, Ingrid: Portrét ako predmet teoretického diskurzu v rannom novoveku. Príspevok k obsahovej a terminologickej profilácii pojmu. In: HALÁSZOVÁ, Ingrid – HRNČIARIK, Erik (eds.): *Portrét v toku dejín. Štúdie k teoretickým, historickým a socio-kultúrnym aspektom dejín portrétu*. Trnava: Trnavská univerzita, 2018a, s. 40-50.

HALÁSZOVÁ, Ingrid: VERA EFFIGIES... (?): The Limits of Truth in the Early Modern Portrait. In: *Czech and Slovak Journal of Humanities: Historiae Artium* [Časopis humanitních věd Filozofické fakulty v Olomouci], Vol. 8, no. 3., 2018b, s. 59-85.

HALÁSZOVÁ, Ingrid: *Pred portrétom. Úvahy o obsahoch, významoch, funkciách a reprezentačných stratégiách portrétu v ranom novoveku*. Bratislava – Trnava: Veda & Typi, 2020.

HALL, James: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: MF, 2001, s. 250.

HEINZ, Günther: Studien zur Porträtmalerei an den Höfen den Österreichischen Erblande. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 59 (1963), s. 99-224.

HELWIG, Karin: Francisco Pacheco: Die Aufwertung des Porträts in der spanischen Kunsttheorie (1649). In: PREIMESBERGER, Rudolf et al.: *Porträt: Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*. Bd. 2. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1999, s. 337-348.

IHRINGOVÁ, Katarína.: The Problem of Aesthetics Experience in Contemporary Art. In: *Espes. Journal of Society for Aesthetics in Slovakia*. Vol 7, No 2, 2018, s. 33-42.

IHRINGOVÁ, Katarína: *Ilúzia. Obraz ako metafora ľudskej mysle*. Bratislava: Veda, 2019.

JACOBSON, Roman. O realismu v umění. In: Červenka, Milan (ed.): *Poetická funkce*. Jinočany: Nakladatelství H&H 1995, s. 138.

JANDLOVÁ SOŠKOVÁ, Martina: Portrait historié a šlechtická reprezentace. In: MACUROVÁ, Zuzana – STOLÁROVÁ, Lenka – VLNAS, Vít (eds.): *Tváří v toaři. Barokní portrét v zemích Koruny české*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2017, s. 109-126.

JENKINS, Marianne: *The state portrait: its origin and evolution*. New York: College art Association of America, 1947.

JENSEN ADAMS, Ann: The Three-Quarter Length Life-Sized Portrait in Seventeenth -Century Holland. The Cultural Functions of Tranquillitas. In: FRANITS, Wayne (ed.): *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, s. 158-174, s pozn. na s. 234-238.

KANDINSKY, Wassily: *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 2009.

KANTOROWICZ, Ernst H.: *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

KATZENSTEIN, Peter: *The Culture of National Security: Norms and Identity in World Politics*. Columbia University Press, 1996.

KIRCHNER, Thomas: *Bilder im Konflikt. Positionen der französischen Porträtmalerei im 17. Jahrhundert*. In: KREMS, Eva-Bettina – RUBY, Sigrid (eds.): *Das Porträt als kulturelle Praxis (=Transformationen des Visuellen 4)*. München: Deutschen Kunstverlag, 2016, s. 19-31.

KIŠOŇOVÁ, Renáta: On Facial Attractiveness in Life and Art. In: DÉMUTH, Andrej (ed.): *The Cognitive Aspects of Aesthetic Experience-Introduction*. Peter Lang GmbH, 2017, S. 69-87.

KRÁLIK, Lubor: *Stručný etymologický slovník slovenčiny*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra SAV, 2015.

LOCKE, John: *Rozprava o ľudskom rozume*. Bratislava: Pravda, 1983.

LEHFELDT, Elisabeth A.: Ideal Men: Masculinity and Decline in Seventeenth-Century Spain. In: *Renaissance Quarterly* 61 (2008), No. 2, s. 463-494.

LOMAZZO, Giovanni P.: *Trattato dell'arte della pittora, scoltora, et architettora: di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584.

MACUROVÁ, Zuzana: Sakrální identifikační portrét. In: MACUROVÁ, Zuzana – STOLÁROVÁ, Lenka – VLNAS, Vít (eds.): *Tváří v tvář. Barokní portrét v zemích Koruny české*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2017, s. 193-199.

MAES, Hans: What is a portrait? In: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 55, Issue 3 (1 July 2015), s. 303–322.

MAGRITTE, R., TORCZYNER, H.: *Magritte/Torczyner: letters between friends*. HN Abrams, 1994.

MARIN, Louis: *Portrait of the King* (Trans.: HOULE, Martha M., foreword: CONLEY, Tom). London: Macmillan, 1988.

MARIN, Louis: The Body-of-Power and Incarnation et Port Royal and in Pascal or On the Figurability of the Political Absolute. In: FEHER, M. (et al.): *ZONE 3: Fragments for a History of a Human Body*. Part 1. New York: Urzone, 1989a, s. 420-447.

MARIN, Louis: The Portrait of the King's Glorious Body. In: *Food for Thought*. Transl.: BALTIMORE, Mette H. London: The John Hopkins University Press, 1989b.

McPHERSON, Heather: *The Modern portrait in Nineteenth-Century France*. Cambridge University Press. 2001.

MICHALOVIČ, Peter: Realizmus a problém reprezentácie reality. In: KAŇUCH, Martin (eds.). *Iluzívne a antiiluzívne vo filme*. Zborník príspevkov z 18. česko-slovenskej filmologickej konferencie. ForPres: 2018, s. 11-24.

OWENS, Craig: Reprezentace, přivlastnění a moc. In: KESNER Ladislav: *Vizuální teorie: Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany: H & H, 1997, s. 165-195.

PALEOTTI, Gabrielle: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. Milano, 1582.

PALEOTTI, Gabrielle: *Discourse on Sacred and Profane Images*. Intr.: PRODI, Paolo, transl.: MCCUAIG, William). Los Angeles: Getty Publications, 2012.

PILES, Roger de: *The Principles of Painting*. London: Osborn, 1743.

PLATÓN. Ústava. Desiata kniha, s. 305 – 336, 599c-599d-599e. Praha: Oikoymenh, 2011.

POLLERROSS, Friedrich B.: *Das sakrale Identifikationsporträt: Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*. (Phil. Diss. Wien 1986), Bd. 1-2. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1988.

POLLERROSS, Friedrich: Between Typology and Psychology. The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations. In: *Artibus et Historiae*, 24 (1991), s. 75-117.

POLLERROSS, Friedrich: Die Anfänge des Identifikationsporträts im höfischen und städtischen Bereich. In: *Frühneuzeit-Info*, 4 (1993), 1, s. 17-36.

POLLERROSS, Friedrich: From the „*exemplum virtutis*“ to the Apotheosis. Hercules as an Identification Figure in Portraiture: an Exemple of the Adoption of Classical Forms of Representation. In Allan Ellenius (Hrsg.). *Iconography, Propaganda, Legitimation (= The Origins of the Modern State in Europe 13th-18th Centuries 7)*. Oxford - New York: Clarendon Press, 1998, s. 37-62.

POLLOCK, Jackson: *Interviews, Articles and Reviews*. The Museum of Modern Art, 1999.

Die Pracht der Medici. Florenz und Europa. (eds.): ACIDINILUCHINAT, Cristina – SCALINI, Mario. Bd. I-II. Wien: Kunsthistorisches Museum 1998.

RAVE, Paul Ortwin: Bildnis. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. (ed.) SCHMITT, Otto. Stuttgart – Waldsee, 1948, Bd. II, stĺp. 639–680.

RUSINOVÁ, Zora – KICZKOVÁ, Zuzana – GREGOR, Richard: *Veronika Rónaiová*. Bratislava: Publisher J. M. Press, 2004.

RUSINOVÁ, Zora: *Autoportrét v slovenskom výtvarnom umení 20. storočia*. Bratislava: Veda, 2009.

RUSINOVÁ, Zora: Seriálnosť a repetícia v súvislostiach techník, prístupov a stratégií vizuálneho umenia. In: *Profil* č. 1 / 2017.

SACKS, Oliver: *Muž, ktorý si myšľil manželku s klobúkom*. Bratislava: INAQUE. sk, 2013.

- SCHAPIRO, Meyer: *Dílo a styl*. Praha: nakladatelství Argo, 2006.
- SHERIFF, Mary F.: Portrait of the Queen. Elisabeth Vigée-Lebrun's Marie Antoinette en chemise. In: GOODMAN, Dena – KAISER, Thomas E. (eds.): *Marie Antoinette. Writings on the Body of a Queen*. New York – London: Routledge, 2013, s. 45-72.
- SHIMAMURA, Artur, P.: *Experiencing Art. In the brain of the beholder*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- SPINICCI, Paolo: Portraits. Some Phenomenological Remarks. In: DORSCH, Fabian (ed.): *Proceeding of the European society for Aesthetics I (2009)*, s. 37–59.
- ŠTIBRANÁ Ingrid: *Rodová portrétna galéria a umelecké zbierky Pálffyovcov na Červenom Kameni. Obdobie prvých troch generácií rodu v 16. – 17. storočí*. Kraków: Towarzystwo Słowaków w Polsce, 2013.
- TÓTH, Zsombor: Serini 1664. Made in England. In: KÜHLMANN, Wilhelm – TÜSKÉS, Gábor (Eds.): *Militia et Litterae: Die beiden Nikolaus Zrinyi und Europa*. (=Frühe Neuzeit, Bd. 141). Tübingen: Niemeyer, 2009, s. 82-97.
- VIGNOLES, Vivian L. (et al.): Introduction. Toward an Integrative View of Identity. In: SCHWARTZ, Seth J. (et al.): *Handbook of Identity. Theory and Research*. Vol. 1–2. New York: Springer, 2011, s. 1-27.
- WALTER, F. Ingo (editor): *Umění 20. století. Malířství. Skulptury a objekty. Nová média. Fotografie*. Bratislava: Taschen, 2004.
- WELSCH, Wolfgang: *Estetické myslenie*. Bratislava: Archa, 1993.
- WEST, Shearer: *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- WHEELER, Monroe: *20th century portraits*. Publisher: The Museum of Modern Art in New York, 1942.
- WOODALL, Joanna: Introduction. Facing the subject. In: WOODALL, Joanna (ed.): *Portraiture. Facing the subject*. Manchester & New York: Manchester University Press, 1997, s. 1-17.

ZÖLLNER, Frank: The „Motions of the Mind“ in the Renaissance Portraits. The Spiritual Dimension of Portraiture. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68 (2005), 1, s. 23-40.

Internetový zdroj

<https://www.scribd.com/document/370902364/Realist-Manifesto> cit (24.7.2019)

<https://www.widewalls.ch/hyperrealism-art-style/> cit (15.8.2019)

<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-5-autumn-2005/one-step-beyond> cit (20.8.2019)

<https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/Education/learning-resources/an-eye-for-art/AnEyeForArt-ChuckClose.pdf> cit (1.9.2019)

CHARTIER, Roger: The Meaning of Representation. In: *Books and Ideas*, 25 August 2014. ISSN : 2105-3030. Dostupné online: <http://www.booksandideas.net/The-Meaning-of-Representation.html> (15.08.2019).

WANDRUSZKA, Adam: Maria Magdalena. In: *Neue Deutsche Biographie* 16 (1990), s. 206, dostupné online: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd136431070.html#ndbcontent>

<https://walkerart.org/magazine/navigating-the-self> cit (5.9.2019)

https://cs.wikipedia.org/wiki/Ran%C3%BD_novov%C4%9Bk cit (10.9.2019)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Willibald_Pirckheimer?uselang=de#/media/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Willibald_Pirckheimer_\(NGA_2005.105.1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Willibald_Pirckheimer?uselang=de#/media/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Willibald_Pirckheimer_(NGA_2005.105.1).jpg) (05.10.2019)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Maria_Magdalena_von_%C3%96sterreich_\(1589%E2%80%931631\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Maria_Magdalena_von_%C3%96sterreich_(1589%E2%80%931631)) (10.09.2019)

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bronzino - Eleonora di Toledo col figlio Giovanni - Google Art Project.jpg#/media/File:Bronzino - Eleonora di Toledo col figlio Giovanni - Google Art Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bronzino_-_Eleonora_di_Toledo_col_figlio_Giovanni_-_Google_Art_Project.jpg#/media/File:Bronzino_-_Eleonora_di_Toledo_col_figlio_Giovanni_-_Google_Art_Project.jpg) (10.09.2019)

https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:GMB.A_674 (15.09.2019)

„protrahere“ in: *WordSense.eu Online Dictionary*, dostupné online:

<https://www.wordsense.eu/protrahere/> (13.10.2019)

Katalóg k výstave

Fascinace skutečností. Hyperrealismus v české malbě. Olomouc: Museum umění Olomouc, 2017.

Menný register

Alberti, Leon Battista 17
Alphen, van Ernst 80, 81, 94
Aristoteles 94
Aumont, Jacques 44, 47, 94
Bacon, Francis 80
Barthes, Roland 45, 46, 47, 56, 89, 90, 94
Baudelaire, Charles 49
Baudrillard, Jean 60, 61, 94
Báthory, Žigmund, sedmohradský vojvoda 35
Belting, Hans 16, 18, 36, 94
Benjamin, Walter 64, 94
Berg, John 71
Berenson, Bernard 37
Bouttats, Gerard 39, 92
Brilliant, Richard 86, 88, 94
Burckhardt, Jacob 7, 41
Burke, Peter 16, 25, 29, 31, 94, 95
Carducho, Vincenzo 33
Carolla, Noël 55
Close, Chuck 8, 58, 59, 62, 63, 64, 65, 72, 93, 102
Courbet, Gustav 42, 43, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 72, 92, 96
Czoborová, Alžbeta, grófka 40
Damasio, Antonio 8, 74, 77, 78, 95
Daumier, Honoré 42, 53
Démuth, Andrej 76, 87, 95
Descartes, René 8, 74, 75, 95
Dietrichstein, František, kardinál 35
Dreier, Catherine Sophie 9, 74, 85, 95
Duchamp, Marcel 9, 85
Dürer, Albrecht 18, 91
Eastmond, Elisabeth 84, 95
Flaubert, Gustav 43, 45, 46, 95
Foucault, Michel 61, 96
Francastel, Pierre 54, 96
Freud Lucien 9, 74, 79, 80, 81

Fried, Michael 53, 96
Gadamer, Hans 9, 81, 83, 88, 89, 96
Gáliková Silvia 74, 78, 96
Goffmann, Erwin 105
Gombrich, Ernst Hans 11, 16, 96
Greenberg, Clement 55, 96
Greenblatt, Stephen 29
Habsburg (rod) 26, 96
Habsburská, Mária Magdaléna, arcivojvodkyňa a toskánska veľkovoivodkyňa 20, 26, 91
Hay, G. Kenneth 43, 44, 61,
H.D., monogramista 36, 38, 92
Hodgkins Frances 84, 95
Chantry, John 36, 38, 92
Chartier, Roger 15, 102
Illesházy, Štefan 40
Illesházyová, Alžbeta, rod. Balassa, grófka 40
Ihringová, Katarína 45, 82, 97
Jacobson, Roman 45, 47, 97
Kandinsky, Wassily 85, 98
Kantorowicz, Ernst 19, 98
Katzenstein, Peter 79, 98
Klee, Paul 88
Králík, Ľubor 74, 78, 98
Kružic, Ján, barón 40
Lewis, Carroll 95, 73
Locke, John 8, 74, 75, 98
Lomazzo, Giovanni Paolo 27, 98
Lotrinská, Kristína, toskánska regentka 26, 28, 91
Ľudovít XIV. (Bourbon), francúzsky kráľ 31, 92
Magritte, René 8, 74, 86, 87, 99
Manet, Eduard 55, 56
Marin, Louis 19, 31, 32, 99
McPherson, Heather 56, 99
Medici, Cosimo II., toskánsky veľkovoivoda 20, 21, 22, 26, 28, 91, 92, 100

Medici, František I., toskánsky veľkvojvoda 23, 24, 91,
Medici, Ferdinand II., toskánsky veľkvojvoda 26, 30
Medici, Margherita, toskánska vojvodkyňa 28, 91
Medici, Anna, toskánska vojvodkyňa 107
Michalovič, Peter 54, 99
Millet, Jean François 42, 53
Mondrian, Piet 88
Montecuccoli, Raimondo 38
Pacheco, Francisco 33, 97
Paleotti, Gabrielle 12, 20, 21, 99
Pálffyová, Katarína, barónka 40
Piles, Roger de 23, 33, 99
Pirckheimer, Willibald 17, 18, 91, 102
Platón 43, 78, 94, 99
Pollock Jackson 9, 74, 82, 83, 84, 100
Rigaud, Hyacinthe 31, 32, 92
Richter, Gerhard 58, 60
Rónaiová, Veronika 66, 68, 69, 100
Rudolf II. (Habsburg), cisár, kráľ 35
Rusinová, Zora 61, 100
Sacks, Oliver 8, 73, 76, 77, 100
Sadeler, Egídius II. 34, 92, 95
Shimamura, Artur 80, 101
Schapiro, Meyer 52, 101
Schweiger, Franciscus 38
Spinicci, Paolo 11, 16, 101
Stafford, Barbora 59, 60
Šramatyová, Veronika 69, 70
Toledo, Eleonora di 23, 24, 91, 103
Thomas, Jan 12, 22, 35, 38, 92, 98, 101
Thurzo, Juraj, gróf 34, 92
Thurzo, Alžbeta, rod. Czoborová, grófka 40
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y 33
Vignoles, Vivian L. 14, 101
Walter, F. Ingo 60, 101
Welsh, Wolfgang 70, 71, 101

Wertheimer, Max 88
Wheeler, Monroe 56, 101
Woodal, Joanna 15, 16, 19, 101

Hľadanie identity v portrétnom umení.

Ingrid Halászová - Katarína Ihringová - Renata Kišoňová.

Vydanie prvé

Recenzenti: Prof. PhDr. Silvia Gáliková, PhD.
Mgr. Zuzana Dzurňáková, PhD.

Vydavateľstvo a tlač:

© Filozofická fakulta TU v Trnave

Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

Hornopotočná 23, 918 43 Trnava; ff.truni.sk

ISBN 978-80-568-0397-4

