NGAL
P BERTO
GIACO
MET
TI

STUDIJNÍ MATERIÁL PRO UČITELE K VÝSTAVĚ ALBERTO GIACOMETTI

1 O VÝSTAVĚ 3
2 BOURDELLŮV ATELIER 4
3 MOTIV KRÁČEJÍCÍ POSTAVY 6
4 SURREALISMUS – OBJEKT VERSUS SOCHA 9
5 EXISTENCIALISMUS 10
6 GIACOMETTI A SOCHAŘSKÁ KRESBA 12
7 GIACOMETTIHO VLIV NA ČESKÉ UMĚNÍ 13
8 ŽIVOTOPIS 15
9 AKTIVITY DO VÝUKY INSPIROVANÉ VÝSTAVOU 18
Literatura, odkazy, tiráž 24

1 O VÝSTAVĚ

Retrospektivní výstava vůbec poprvé v českém prostředí představuje dílo jednoho z nejvýznamnějších umělců 20. století, sochaře a malíře Alberta Giacomettiho (1901–1966). Jeho hlavním námětem byla lidská postava. Proslavily ho především existenciálně naléhavé protáhlé figury vznikající po druhé světové válce, neméně závažná jsou však i jeho díla z meziválečného období, kdy patřil k jádru pařížské avantgardy. Výstavu připravila Národní galerie Praha ve spolupráci s Fondation Giacometti, Paříž, která spravuje pozůstalost Annette a Alberta Giacometti. Výběr exponátů z jejich sbírek, který je představen ve Veletržním paláci, zahrnuje přes sto plastik (včetně vzácných sádrových originálů), malby a kresby ze všech Giacomettiho tvůrčích období od dvacátých do šedesátých let.

2 BOURDELLŮV ATELIER

Giacometti navštěvoval Bourdellův sochařský atelier na akademii Grande Chaumière od svého příjezdu do Paříže v roce 1922 až do roku 1927. První tři roky docházel do ateliéru každý den, později jen občas. Nacházel zde modely, podle nichž mohl pracovat, přítomnost studentů mu pomáhala posoudit vlastní vývoj.

Bourdellovy názory byly pro řadu jeho studentů v některých bodech nepřijatelné. Giacomettimu byla obzvláště cizí rétorika, s níž se Bourdelle vyjadřoval o krásnu a tradici. Bourdellovo dílo v sobě neslo odkaz Rodinova klasického pojetí, ale vyvíjelo se v odlišném estetickém výrazu. Přesto po pěti letech studia Giacometti prohlásil: „Bourdellovo učení mi mnoho nepřineslo.“ Přesto mu vděčil za mnoho stimulujících podnětů, kterými se později řídil.

Bourdelle ustrnul v myšlení přelomu století a ve svém postoji k nastupujícím uměleckým směrům dvacátých let – dadaismu, kubismu a futurismu – byl značně kritický.

Bourdelle byl prezidentem Salonu des Tuileries, každoroční výstavy, jež dávala studentům možnost konfrontovat díla nejrůznějších tendencí a Bourdelle jejich účast podporoval. Giacometti však musel čekat až do roku 1926, než jej Bourdelle vyzval, aby zde představil svou práci. Giacometti přispěl dvěma sochami: konvenčně pojatou hlavou a kubistickým torzem. Bourdelle, kterého tato díla zarazila, se vyjádřil následovně: „To si můžete dělat doma, ale ven s tím nechoďte.“ Postřehl Giacomettiho kubistické tendence při korekturách v Grande Chaumière a kritizoval ho: „Kladete příliš velký důraz na detaily, kterým chybí vazba. Povrch je jako vytesaný sekerou, zapomínáte na harmonii tvarů, které jsou v modelu evi-

„Kolik hlouposti již bylo řečeno o kubismu! Ubohá veřejnost! Dnešní směry by si zasluhovaly skutečnou pozornost tyto ‚bláznivosti‘, jak je nazývají páni akademikové, jsou vlastně brzdou chaotické fantazie, jíž umění trpělo. A nyní se ubíráme cestou moudrosti, navracíme se k logickému vývoji, připomínáme si základní pravidla a tradice dob minulých: gotiky a byzance. Možná, že právě z tohoto zmatku se zrodí nový umělecký proud. Kdo ví, snad z toho vzejde jednou nová renesance.“

Émile Antoine Bourdelle, Héraklés (Lučištník), 1909, NGP

dentní. Je třeba se vyhnout zjevným trhlinám a naopak, měkce sešít celek, harmonicky a ladně jej spojit.“

V roce 1921 Bourdelle začíná své pokusy s kolorováním sádrových odlitků nanášením pigmentu na ještě vlhký povrch. Tato technika založená na jeho malířských zkušenostech spočívala v používání speciálního tmelu vrstveného sádrou, která vstřebávala mastnou složku a zachovávala barvě matný vzhled. Byl si dobře vědom nových možností těchto výzkumů, kde spojoval své koloristické nadání a sochařské řemeslo. Těsně před smrtí nechal připravit své ateliéry k vytvoření velké kolorované kompozice. Svým blízkým tehdy sdělil: „Teprve teď stojím na začátku svého díla.“ Ve stejném smyslu se vyjadřuje i Giacometti v době, kdy se mu dostává nejvyšších uznání.

Giacometti své sádrové sochy koloroval (později i své bronzy), aby tak podtrhl výraz modelu, aby zůstal „věrný osobnosti bytosti“. Přesto se jeho první pokusy s polychromií na akademii Grande Chaumière nesetkaly s uznáním:

„Zval jsem si modely k sobě a koloroval jsem sochy podle přírody. Chtěl jsem je ukázat Bourdellovi, ale když jsem je přinesl do ateliéru, vyvolaly mezi ostatními žáky takovou reakci odporu, že jsem si to rozmyslel.“

O čtyřicet let později vyjadřuje Giacometti své obavy o budoucnost umění se stejnou prudkostí, s jakou Bourdelle kritizoval kubismus.

„Umění se snaží vytvářet a také vytváří nezávislé objekty, které jsou vypracovány dokonale jako stroje, naprosto soběstačné. Ale čím vlastně jsou, kam je zařadit? Socha Brancusiho, či jiná, takzvaně abstraktní, zrezivělá, potlučená, rozbitá, anebo Mondrianova malba černých skvrn, co s nimi dál? Patří ještě vůbec do stejného světa jako chaldejské sochařství, jako Rodin, jako Rembrandt, nebo patří do světa zcela jiného, sousedícího se světem strojů, světem objektů, dají se ještě nazývat sochami, malbami, a když ne, tak proč?“

Více než Bourdellovy estetické koncepce měla na Giacomettiho vliv jeho duchovní síla. Stejně jako Bourdelle, tak i Giacometti po celý svůj život hledal způsob, jak pochopit díla předků a jak je promítnout do současného umění. Vycházel od Cézanna, aby zpět přes italskou renesanci až k Řekům a Egypťanům dospěl ke konstatování, že po nich nastává vakuum.

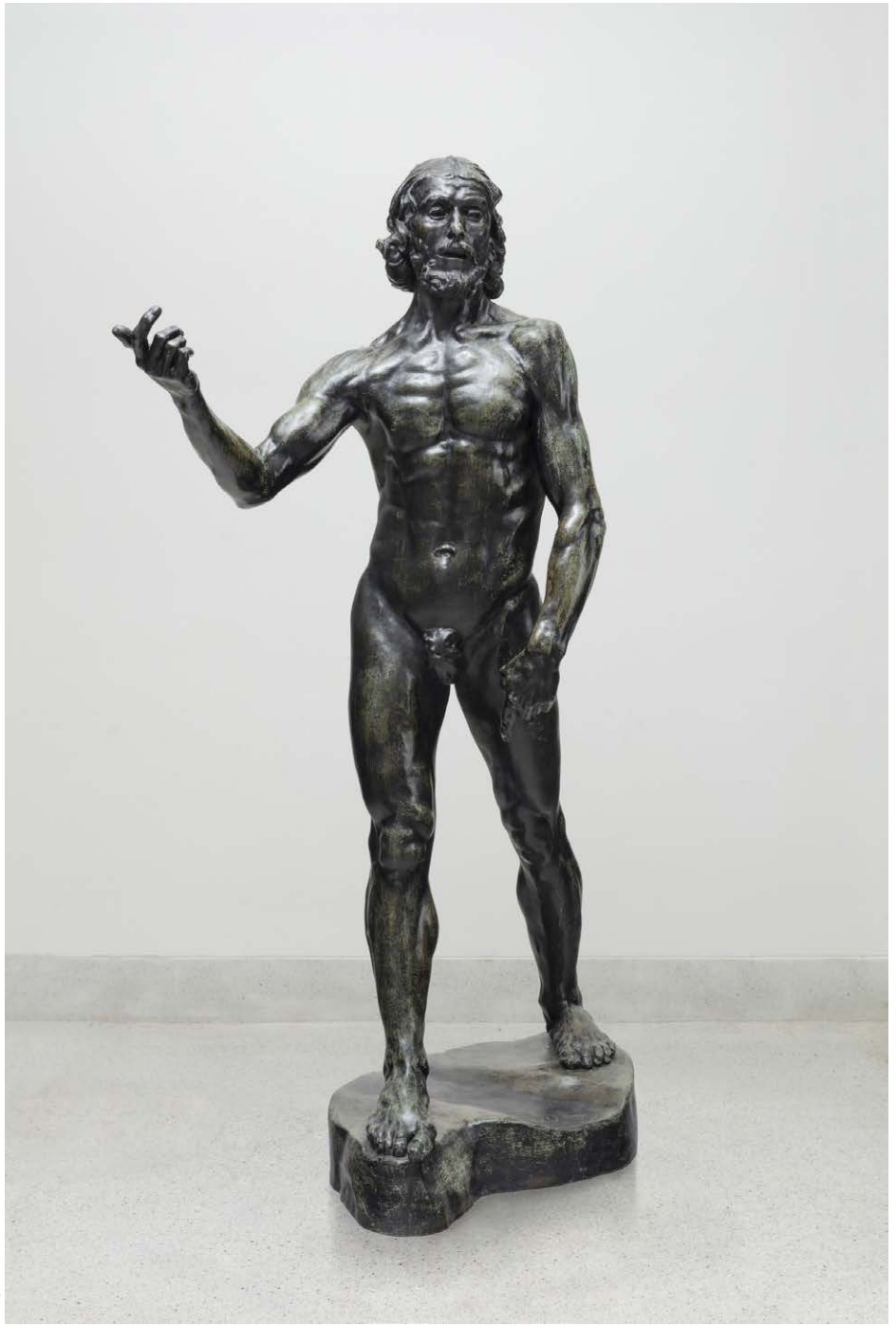
„Nikdo nepracuje, tak jako já, ale podle mého názoru by tak měl činit každý. To znamená snažit se pohlížet na objekt jako na realitu. Dnešní umělci chtějí vyjadřovat pouze své vlastní já, místo, aby věrně kopírovali přírodu. Stálým hledáním nového opakují to, co už dávno bylo vytvořeno. To platí především o abstraktním umění. Cézanne takhle nepostupoval. Nesnažil se být originální. A presto žádný malíř není tak originální jako Cézanne.“

3 MOTIV KRÁČEJÍCÍ POSTAVY

Uvedení do pohybu je součást stvořitelského aktu, jímž hmota ožívá. Budeme-li uvažovat o pohybu v soše i se sochou, činíme tak v celistvé hybnosti či statičnosti její hmoty. Hmota a tvar, jímž je určená, se může proměňovat od pevného objemu až k jeho vizuálně plastickému popření v rozdrobení či maximálním změkčení. Pokud se zaměříme pouze na jeden z možných projevů pohybu – chůzi –, ještě přesněji postavu kráčejícího muže, zjistíme, že možnosti sdělení takového gesta se proměňují napříč dějinami umění.

Motiv vykročení, chůze jako znamení cesty či chůze ve smyslu přemístění se nejen z jednoho místa na druhé, ale také jako pohyb duchovní, činí z motivu kráčející postavy univerzální téma. Kanonické řecké sochy se neusmívaly a jejich vyznění se odvíjelo od velikosti v nehybnu. Pokud vezmeme chůzi jako motiv vykročení na cestě k vyššímu poznání – v antickém archaickém čase například cesta do Delf či na Eleusínu –, můžeme sem zahrnout sochy souhrnně označované jako *Apollonové* (např. Apollon z Teney, z Piombina, z Pirea atd.) Jejich zpodobnění působí velice staticky a gesto vykročení se stává znamením cesty více nežli ztvárněním dynamiky pohybu.

Přesuneme-li se do poloviny 13. století, rozmachu gotického umění, najdeme zcela odlišné pojetí kráčejícího muže na scéně *Posledního soudu*, reliéfu z knížecího portálu katedrály v Bamberku. Král tu kráčí v čele s ostatními hříšníky, mezi nimiž je v popředí lichvář, všichni spoutáni řetězem satanovým na neodvratné cestě do pekla. Roucho krále je komponováno a plasticky pojednáno elegantními objemy záhybů dle obvyklých dobových stylových norem. Král je v pohybu, který je něčím mezi chůzí a tancem. Celé procesí rozesmátých hříšníků s králem, který svůj opilecký škleb doplňuje oplzlými gesty směřujícími jak k peklu, tak



Auguste Rodin, Sv. Jan Křtitel, 1878, NGP

nebesům, se tanečním krokem řítí ke své zkáze. V barokním umění bychom určitou paralelu tohoto sebezničení nalezli v oblíbených motivech tance smrti.

Jedním z nejznámějších zachycení tématu kráčejícího muže je stejnojmenná plastika od Augusta Rodina. Toto dílo dokládá, jak vnímavým sochařem Rodin byl. Socha známá též jako *Svatý Jan Křtitel* nebo *První dojem*, byla vytvořena mezi lety 1899–1900, za využití již existujících studií torza a nohou k soše Svatý Jan Křtitel z roku 1878. Původní hliněné torzo bylo zřejmě znovu využito kolem roku 1887; nohy jsou rovněž odvozeny z raných studií k soše Jana Křtitele.

Výsledná podoba nevychází z reality. Torzo se naklání kupředu a stáčí se zlehka doleva.

Mužská postava je rozkročena v širokém postoji, se zadní nohou otočenou na stranu, zatímco přední váhu nesoucí noha je nasměrována přímo dopředu. Boky a trup jsou připraveny k dalšímu kroku. Pohyb a dynamika jsou ukryty přímo v nakloněném trupu, silných nohách a široce rozloženém postoji. Zapojení dalších končetin a detail by byly zbytečné a odváděly by pozornost od kombinace mohutné hmoty a pohybu. Rodin namísto tradičně dokonale hladkého povrchu klasicky pojatých soch vytvořil texturovaný povrch. Tato nerovnoměrná „kůže“ zvyšuje zakřivení lýtkových a břišních svalů, které se napínají a kroutí v přípravě na předpokládaný další krok. Hrubá struktura povrchu vytváří souvislou linii pohybu pro pohled diváka. Pohyb je konstantní, protože světlo a stín sklouzávají po povrchu a rozehrávají další pohyb. Divákův dojem z *Kráčejícího muže* se pak proměňuje v závislosti na místě, ze kterého sochu pozoruje.

Na rozdíl od plastiky s hladkým povrchem světlo, které se odráží od nerovného povrchu, zvýrazňuje jeho nedokonalosti. Prohlubně jsou tmavší a vystouplá místa jsou jasnější. Jak se divák pohybuje kolem sochy, mění se jasné a tmavé části, které se podobají vlnám na hladině.

Rodin možná nevytvořil zjevně rozpohybovanou postavu, ale dojem a naznačení pohybu jsou silně přítomné. Vyjadřuje tak pohyb a sílu

Alberto Giacometti, Kráčející muž I, 1960, Fondation Giacometti, Paříž

v soše, která byla dobovými kritiky považována za roztříštěnou a nehotovou. Musí socha obsahovat paže a hlavu, aby mohla být prohlášena za úplnou? Musí být přítomny všechny končetiny, aby byl zachycen pohyb? Rodinova odpověď zní ne.

Alberto Giacometti vytvořil bronzovou sochu kráčejícího muže v roce 1960. O několik let dříve pak dílo *Tři kráčející muži* (1948) a sochu Potácející se muž v roce 1950. Potácející se muž je symbolem vyprázdnění niterného smyslu chůze, její uvědomělé a smysluplné velikosti. Giacomettiho Kráčející muž si je vědom svého slavného předchůdce v podobě Rodinovy plastiky. Pokud však Rodinova socha kráčí ohromujícím nekonečnem, Giacomettiho muž se pohybuje spíše bezrozměrnou prázdnotou. Giacometti také napsal svému příteli Pierru Mattisovi dopis, v němž mluví o mystériu prázdna mezi lidmi, věcmi, viděným i hmatatelným: „Vzdálenost mezi jednou a druhou nosní dírkou je jako Sahara, bezhraničná a nepostižitelná.“ Socha, která svým pojetím nakloněného těla i směřováním nohou odkazuje k Rodinovi, není již iniciačním momentem vykročení, ale putováním křehkého, neindividualizovaného člověka samotným prostorem.

Alberto Giacometti, Tři kráčející muži, Malý čtverec, 1948, Fondation Giacometti, Paříž

4 SURREALISMUS – OBJEKT VERSUS SOCHA

Surrealismus vznikl jako široké intelektuální hnutí počátkem dvacátých let 20. století. Vévodil meziválečné době a ožil v menší míře po druhé světové válce. Do jisté míry tak připravil půdu existencialismu a poněkud absurdnějšímu nazírání světa bez zjevných ideálů.

V roce 1933 Giacometti vytvořil ještě své netypické, avšak naléhavě podivuhodné dílo pod názvem *Stůl* (jakási snová kompozice s krystalem a vznášejícím se torzem dívky provedené v pozlacené sádře).
V tuto dobu již ale přibyl do okruhu pařížských surrealistů, spřátelil se zvláště s Georgesem Bataillem, který řídil revue *Documents*, společenstvím vzdalujícím se André Bretonovi. Nicméně Giacomettiho díla z let 1929–1933, zejména *Klece*, *Nepříjemné objekty*, *Zavražděná žena* a další odpovídala aktuální koncepci, „symbolicky fungujícího objektu", kterému surrealisté obecně připisovali velkou váhu. Šlo o jakousi materializaci snových přízraků (předmětů, postav, fragmentů), nesoucích v sobě varovné předtuchy či magické formy podvědomí tak, jak to například maloval René Magritte, který se v této době také připojil k surrealistickému hnutí. Stejně jako Meret Oppenheim, která pod patronátem Giacomettiho a Mana Raye konstruovala ironické a nejednoznačné kompozice.

Jeden z nejpůsobivějších objektů však vytvořil Giacometti – *Žena s prořízntým hrdlem* (vytvořen byl v roce 1932 a odlit o osm let později). Hledíme-li na tuto tvarovou skrumáž nalézající se na pomezí abstrakce, vnímáme zde různé protiklady. Především pak směs odkazů na sex, násilí, animálnost (dílo mimo jiné evokuje kopulační rituály kudlanky nábožné).

V polovině třicátých let se však Giacometti se surrealismem rozchází, přesněji je Bretonem vyloučen pro zradu surrealistických ideálů. Následně utrpí těžký úraz a v prosinci 1941 odchází z Francie do Švýcarska.

Alberto Giacometti, Nos, 1947, Fondation Giacometti, Paříž

Alberto Giacometti, Zavěšená koule, 1930-1931, Fondation Giacometti, Paříž

5 EXISTENCIALISMUS

Nejvlivnějším myšlenkovým proudem poválečné generace se načas stal existencialismus, neboť reflektoval zvlášť přesně její úzkostný životní pocit. V jistém smyslu nahradil surrealismus, s nímž ho spojovala některá klíčová jména umělců, filozofů (Jean-Paul Sartre, psychoanalytik Jacques Lacane, který též překládal díla Sigmunda Freuda) a literátů (Simone de Beauvoir, André Malraux, Georges Bataille, Albert Camus, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet ad.). Hlavním centrem existencialismu se stala Paříž. Krátce po válce zde v galerii Denise René proběhly výstavy Jeana Dubuffeta (1901–1985) a Jeana Fautriera (1898–1964, cyklus Rukojmí), v galerii René Drouin výstavy Wolse a Henriho Michauxe (1899–1984). Existencialismus se později stával módním směrem až se v průběhu padesátých let postupně vyčerpal.

S „filozofií existence“ ve výtvarném umění je spojena redukce lidské figury na senzitivní strukturu, destrukce povrchu, směřování k abstrakci, intenzivní fyzická přítomnost matérie, tělesnost a pojmy jako odcizení, metamorfóza, autenticita či svoboda výrazu.

Giacomettiho tvorba konvenuje s tímto filozofickým směrem pokročilé a nejednoznačně vyznívající moderní doby. V ní se nachází jedinec poněkud osamocen, bez opory slábnoucího náboženství a nelítostně odkázán na vlastní cestu, tíhu i odpovědnost.

Své protáhlé postavy začal Giacometti tvořit v roce 1946, a tím rázně vykročil – při dodržení figuralismu – z tradičního pojetí sochařské nápodoby. Reálná (hmatatelná) podoba světa, jakou vnímáme jen podle vizuální zkušenosti, byla potlačena. Jsme zde tedy svědky nového – komplexnějšího pojetí lidské existence – akcentace zvýšeného vnitřního pnutí, redukce tělesných tvarů a ve výsledku rozhodného důrazu na samu podstatu bytosti, na „surovinový výtažek lidského organismu“. A samozřejmě, že tato tísnivá,

Alberto Giacometti, Noha, 1958, Fondation Giacometti, Paříž

do „morku“ pronikavá vize měla rovněž své kořeny v nedávných válečných hrůzách drasticky popírajících jakýkoliv humanismus.

Giacomettiho díla se však průběžně stávala především manifesty osamocených niterných zápasů při vědomí křehkosti a podmíněnosti naší „moderní“ existence. A toto poznání se promítalo nejen do soch, ale také do obrazů, jejichž modelem se mnohdy stal umělcův bratr Diego.

Zpravidla bývají Giacomettiho lidské typy izolované (a působí takto i ve skupinách) jako „individua odkudsi z neznáma“. Zjevují se jednou v životní velikosti, jindy zas coby zmenšeniny, jakým se věnoval zvláště ve čtyřicátých letech. Vždy však stojí nebo kráčejí vstříc neznámému osudu v civilních až scénických situacích. Absence osobitých rysů každé z postav podtrhuje atmosféru osamoceného uzavření. Přesto jsou tito obnažení a zvrásnění jedinci vztyčeni a čelí (či jsou spíše odevzdáni) dalším zkouškám.

Sartrovo nelítostné prohlášení že, „člověk není ničím jiným, než tím, čím se udělá“ konvenovalo s jistým pesimismem a individualismem, jaká nakonec sdílel i Giacometti. Typickým příkladem takové atmosféry se stala divadelní hra Čekání na Godota od Giacomettiho přítele Samuela Becketta. Na obnovenou premiéru této hry v roce 1961 vytvořil Giacometti absurdní a dnes již pověstný objekt – osamělý strom, symbol života v poněkud neduživé podobě.

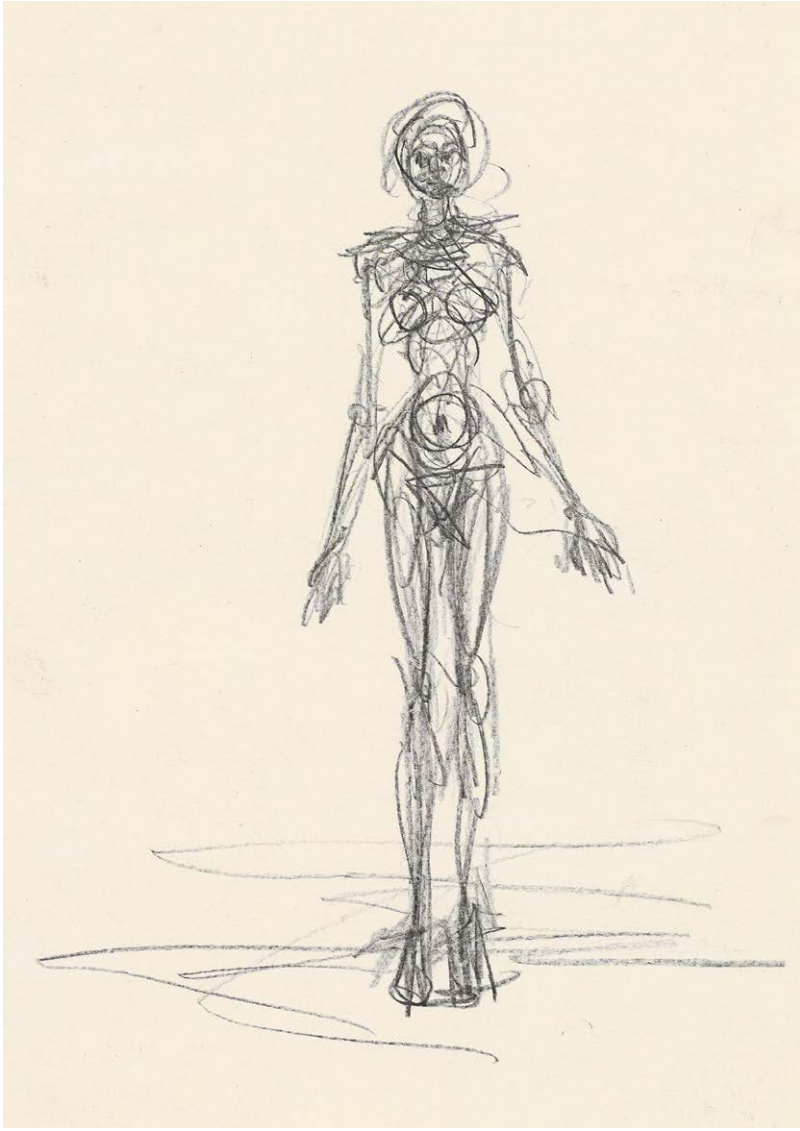
Alberto Giacometti, Tmavá hlava, 1957–1959, Fondation Giacometti, Paříž

6 GIACOMETTI A SOCHAŘSKÁ KRESBA

Během svých studií v Bourdellově ateliéru, zavrhl Giacometti práci podle modelu a začal pracovat s kresbou, která se vyvíjela v návaznosti na jeho uvažování o vznikajícím díle. Kromě přípravných skic tužkou, kterými zaplnil řadu notesů, paralelně vytvářel také pečlivě provedenou volnou kresbu tuší a perem. Do svých skicářů zpaměti kreslil některá svá starší díla. Tak začal jeho slavná „retrospektivní" kresba *Dopis pro Pierra Matisse, 1947* (1901–1966), která se stala součástí neustálého procesu reflexe vlastního díla.

Giacomettiho kresba se rozvíjela paralelně s jeho sochařskou tvorbou. Během svého surrealistického období nezavrhuje, ale částečně opouští tradiční perspektivu a stínování ve prospěch kombinování abstrahovaných znaků a stylizovaných figur. Tento proces vykazoval určitou souvislost s psaním a umožnil Giacomettimu vytvořit si vlastní vizuální jazyk. Jedním z jeho stylotvorných prvků je využití podkladu papíru jako vymezeného prostoru pro vznášející se postavy. Tenká linka pouze naznačuje prostor, který zdůrazňuje izolovanost Giacomettiho figur.

Od roku 1927 se v jeho díle objevují kresby imaginárních soch, které nejsou přípravnými studiemi. Co se grafických technik týče, Giacometti někdy používal tuš jako prostředku k imitování rytiny. Po roce 1935 však opouští symbolické a metaforické prostředky kresby a zaměřuje se na tradičnější pojetí kresby podle přírody. Přestože se vzdal surrealistické estetiky, nepřestal využívat bílého podkladu a silných konturových linií spoluvytvářejících objem, což se stalo konstantním motivem jeho grafického díla. Kresba se pro Giacomettiho znamenala každodenní cvičení na cestě k pravdivému způsobu zobrazování.



Alberto Giacometti, Stojící akt, 1961–1962, Fondation Gaicometti, Paříž

7 GIACOMETTIHO VLIV NA ČESKÉ UMĚNÍ

Přestože Alberto Giacometti žil a tvořil ve zcela odlišném prostředí a podmínkách nežli čeští umělci druhé poloviny 20. století, jeho vliv lze vystopovat hned u několika českých výtvarníků. Nejnápadnější souvislost vykazují plastiky Olbrama Zoubka, českého sochaře, jehož tvůrčí cesta byla inspirována velice různorodou plejádou českých i světových umělců – od Otty Gutfreunda a Emilia Greca, přes odbočku Fritze Wotruby a Vladimíra Janouška k archaické plastice, Wilhelmu Lehmbruckovi a konečně Albertu Giacomettimu. Podobnost Zoubkových protáhlých, křehkých figur se zvrásněným povrchem s Giacomettiho tvorbou je evidentní a v případě Zoubka se na jedné straně stala vyhledávaným a žádaným zbožím, na straně druhé terčem kritiky. Zoubek však Giacomettiho slepě nekopíruje, jeho dílo vykazuje konzistentní a svébytný přístup. Silný humanistický obsah, náměty z Bible, antiky i rodinného prostředí dostávají obecnější vyznění o podstatě lidského bytí.

Olbram Zoubek, Paris,1974, NGP

Dílo Evy Kmentové, umělkyně a první manželky Olbrama Zoubka je charakteristické zejména prací s otisky celého těla nebo jeho fragmentů. Předtím než se Kmentová vydala na cestu hledání Nové figurace, oscilovala mezi odlišnými polohami sochařské modelace. Ve vzpomínkách se o tom zmiňuje i Zoubek:

„Evička je teď v dilematu, resp. trilematu, resp. polylematu: Tlusté objemové (Hlava, Žena a hvězda), tenké lineární (Milenci, přítelkyně), abstraktní (..., milenci, metamorfózy, setkávání), kinetické a vůbec. Je teď v náramné potenci výtvarných nápadů.“

Právě uvedené lineární pojetí vykazuje souvislost s dílem Giacomettiho, zřejmě zprostředkovaným skrz Zoubka, s nímž v této době sdílela pražský ateliér. Inspirace Giacomettim je možné ještě zřejmější ze sochařských skic Kmentové.

Protáhlé figury, abstrahované na samotnou podsadu lidskosti se objevují také v díle Jitky a Květy Válových. Malířky byly, stejně jako Kmentová a Zoubek, součástí umělecké skupiny Trasa. Protáhlé, hroutící se subtilní postavy Jitky Válové se často ocitají v uzavřených místnostech nebo v otevřeném neuchopitelném prostoru. Ať už se jedná o jednotlivce nebo mnohofigurální kompozice, všechny shodně vykazují nekonečný pocit osamocení a opuštěnosti jednotlivce uprostřed lhostejného světa.

Přestože práce Květy Válové nenesou na první pohled tak silnou souvislost s Giacomettiho pracemi, témata existencialismu, která jeho dílo otevírají, jsou zřetelné i u ní.

Jitka Válová, Koridor, 1967, NGP

Eva Kmentová, Stopy, 1970, NGP

8 ŽIVOTOPIS

1901
Narození Alberta Giacomettiho 10. října v Borgonovu, vesničce nedaleko Stampy v italském Švýcarsku. Jeho otec, Giovanni Giacometti, byl uznávaným impresionistickým malířem.

1902
Narozeni bratra Diega.

1904
Narození sestry Ottilie.

1907
Narození bratra Bruna, budoucího architekta.

1909–1914
Giacometti kreslí a maluje portréty rodiny a pohledy na Stampu. Vytváří své *Zátiší s jablky* a první sochu, *portrét Diega*.

1915–1919
Studuje dílo Ferdinanda Hodlera, Paula Cézanna a Paula Gauguina. Pracuje po boku svého otce ve Stampě. Zapisuje se na Akademii výtvarných umění v Ženevě, kterou brzy opouští pro uměleckoprůmyslovou školu, obor sochařství.

1920–1921
Na jaře 1920 odjíždí s otcem do Benátek. Zajímá se o Tintoretta, Belliniho a o mozaiky v bazilice sv. Marka, obdivuje Cézannova plátna a Archipenkovy sochy na benátském bienále. Je unesen Giottovými freskami v Padově, obdivuje egyptské sbírky ve Vatikánu.
Na jaře 1901 objevuje Pompeje.

1922
Přijíždí do Paříže, zapisuje se na akademii Grande Chaumière do Bourdellova sochařského ateliéru. Zůstane zde pět let. Navštěvuje muzea, hlavně Louvre.

1925–1927
Najímá si první ateliér v ulici Froidevaux. V roce 1927 se usazuje v ateliéru v ulici Hippolyte Maindron, který už neopustí. Podléhá vlivu Laurence, Lipchitze a Brancusiho, afrického umění a kykladských soch. Upouští od figurální kompozice a vytváří sochy-objekty. Vyzván Bourdellem k účasti na Salonu des Tuileries.

1928–1929
Vytváří *Hledící hlavu*, první ze série plochých soch. Přátelí se

s Massonem, Leirisem, Tériadem, Miróem, Ernstem a s mnoha spisovateli a umělci, hlásícími se k surrealismu. Účastní se výstavy v galerii Bernheim. Vytváří *Ležící ženu* a *Apollona*.

1930
S bratrem Diegem vytváří dekorativní a užitkové předměty pro dekoratéra J. M. Franka. Setkání s Aragonem, Bretonem a Dalím. Připojuje se k surrealistické skupině a podílí se na její činnosti. Vytváří onirické a erotické sochy.

1932–1933
První samostatná výstava v galerii Pierre Colle v Paříži. Účastní se výstavy Poesie 32 v Praze.
24. ledna umírá jeho otec.

1934–1935
Vrací se k práci podle přírody. První samostatná výstava v New Yorku v galerii Julien Levy. Vytváří *Neviditelný objekt*.
V prosinci 1924 je vyloučen ze surrealistické skupiny, ale je uváděn na všech jejich významných výstavách.

1936–1939
Začíná pracovat s modelem. Po dobu pěti let mu každé ráno pózuje bratr Diego. Pracuje na portrétech s modelkami Ritou Stoppanni a Isabellou Delmer. Umírá sestra Ottilia. Roku 1939 se seznamuje s Jeanem-Paulem Sartrem a Simone de Beauvoir.

1940–1941
Přestává pracovat s modelem a začíná znovu a znovu zpaměti ženský akt, který se postupně redukuje, až úplně zmizí. Setkává se s Picassem.

1942–1945
Německé úřady mu odmítají vízum do Paříže. Až do roku 1945 žije v hotelu v Ženevě. Seznamuje se s Annette Arme, která se o šest let později stane jeho ženou. Spolupracuje se Skirovou revuí *Labyrinthe*.

1945
Vrací se do Paříže, kde se Diegovi podařilo udržet jeho ateliér. Pracuje na aktech a hlavách, rozhodnut je nezmenšovat; sochy se však proti jeho původnímu přání ztenčují. Znovu maluje podle přírody, především portréty.

1948
Samostatná výstava v New Yorku, v galerii Pierra Matisse. Významná esej Jeana-Paula Sartra v katalogu *La Recherche de L'Absolu*, kde je Giacometti nazván existencionalistou.

1950
Společná výstava s Massonem v Kunsthalle v Bazileji. Pozván na benátské bienále. Druhá výstava v New Yorku v galerii Pierra Matisse je korunována úspěchem.

1951
První výstava v galerii Maeght v Paříži.

1952–1956
Velmi plodné období jak v malířství, tak v sochařství. Souborné výstavy v Londýně (Arts Council of Great Britain), v New Yorku (Guggenheim Museum, 1955), v Bernu (Kunsthalle, 1956), ve francouzském pavilonu na benátském bienále. Vystavuje deset velkých ženských aktů. Setkání s japonským filozofem Yannaiharou, jenž se stane jeho modelem. Výstava v Curychu (Kunstmuseum, 1962), v Londýně (Tate Gallery), v New Yorku (Museum of Modern Art), v Humlebaeku (Louisiana Museum, 1965).
Jean Genet píše esej do katalogu výstavy v galerii Maeght.

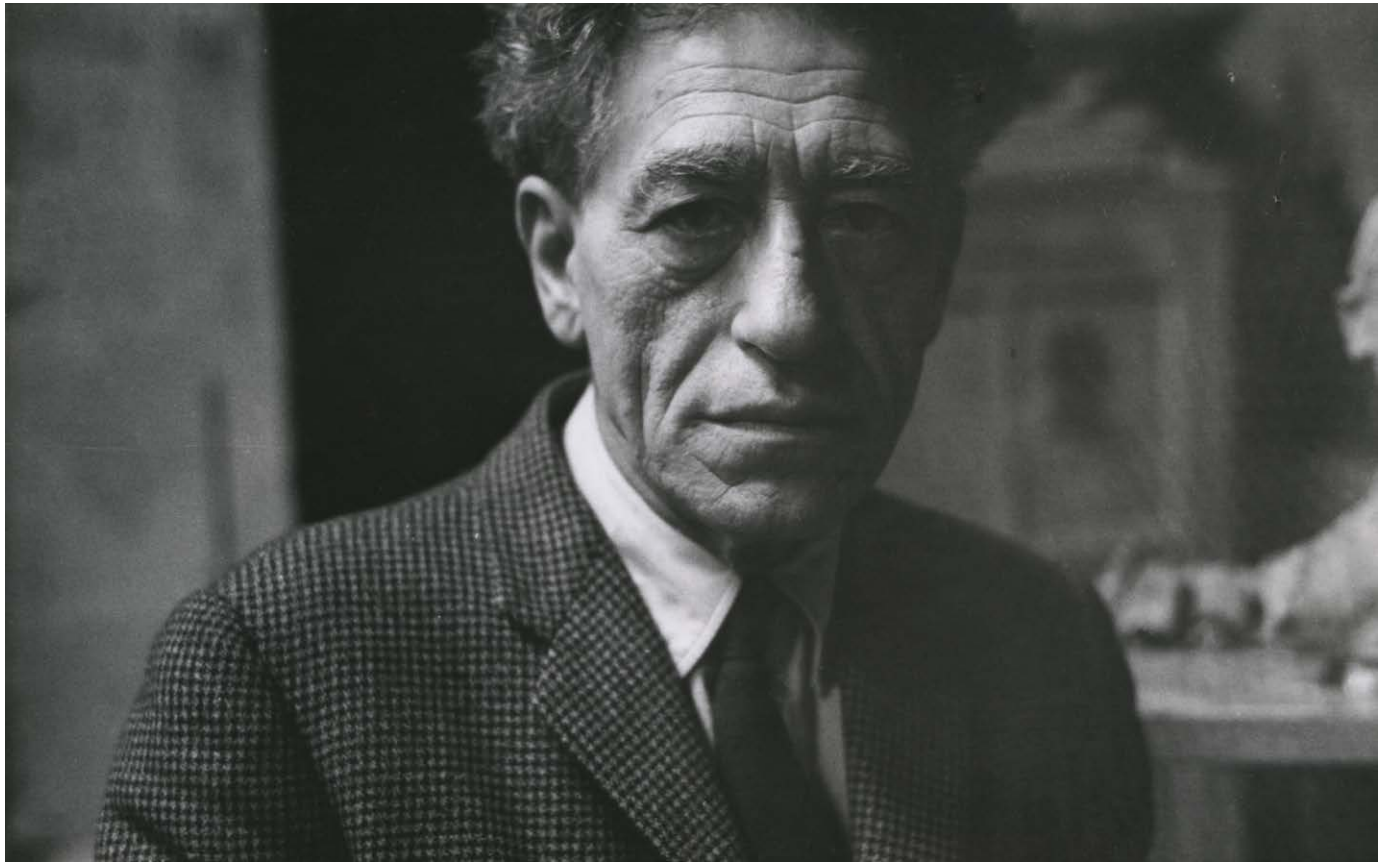
1959–1960
Zakázka návrhu na Chase Manhattan Bank Plaza v New Yorku, opuštěná v roce 1960. Studie k sochám *Kráčející muž*, *Stojící*

žena, *Hlava na soklu,* které později realizuje v mnoha verzích ve velkém měřítku.

1960–1963
Obdrží velkou cenu Carnegie v Pittsburghu, velkou cenu sochařství na bienále v Benátkách. Významná výstava v Kunsthausu v Curychu.

1964–1965
Guggenheimova Velká mezinárodní cena v malířství a Velká národní umělecká cena Francie. Tři souborné výstavy v Londýně, New Yorku a Kodani. Umírá jeho matka ve věku 93 let. Pracuje na litografiích a textech pro publikaci *Paris sans fin*, vydanou Tériadem.

1965–1966
Hospitalizován v prosinci 1965 v kantonální nemocnici v Coire, kde 11. ledna umírá. Pohřben na hřbitově Borgonovo. Založení nadace Alberta Giacomettiho v Curychu.



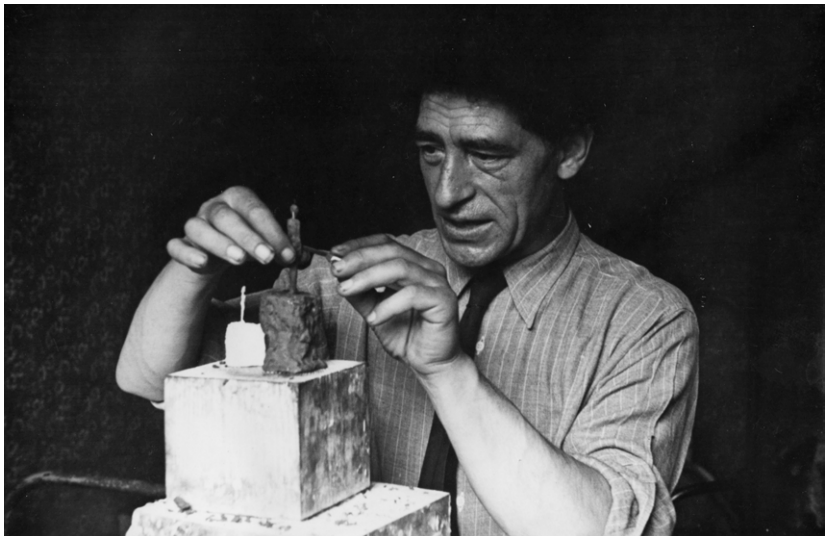
9 AKTIVITY DO VÝUKY INSPIROVANÉ VÝSTAVOU

PROCES VZNIKU

Jak vznikaly sochy Alberta Giacomettiho? Předcházely mu skici, modely nebo tvořil rovnou z hlíny či sádry? Jak to můžete zjistit? Jak dlouho Giacomettimu podle vás trval vznik jedné sochy?

Ve filmu, který naleznete na konci výstavy, Giacometti říká:

„Je nemožné reprodukovat něco ze skutečnosti tak, abychom to dokončili, víte. Van Eyck své obrazy jistě dokončoval, považoval je za hotové. Pro nás to nepřipadá v úvahu. Není možné něco dokončit, protože, jak se přibližujete k tomu, co vidíte, tak v tom vidíte něco víc…“



OTÁZKY A NÁMĚTY DO VÝSTAVY:

ŘEČ TĚLA

Znáte gesta, která dokáží vyjádřit sdělení beze slov? Může styl chůze nebo postoj vyjádřit vnitřní pocit? Zkuste popsat u těchto vybraných soch jejich vnitřní rozpoložení. Můžete zkusit říci větu, kterou by postava, kdyby ožila, promluvila.

Alberto Giacometti, Busta Frankela II, 1960, Fondation Giacometti, Paříž

Alberto Giacometti, Mítina, 1950, Fondation Giacometti, Paříž

Alberto Giacometti, Stojící žena, kolem 1952, Fondation Giacometti, Paříž
Alberto Giacometti, Annette – podle živého modelu, 1954, Fondation Giacometti, Paříž
Alberto Giacometti, Klec, 1950-1951, Fondation Giacometti, Paříž

ZPLOŠTĚLÁ HLAVA

Jedním ze společných jmenovatelů tvorby Alberta Giacomettiho je úbytek a odhmotnění formy. Prozkoumejte *Protáhlou úzkou hlavu* z více uhlů pohledů a pokuste se definovat polohu, ve které tvář modelované osoby maximálně postrádá objem. Postupujte od tohoto bodu směrem na stranu a pozorujte, jak tvář nabývá na hmotě. Proces zachyťte na mobil či fotoaparát a vytvořte tak časosběrnou animaci na https://gifmaker.me/.

Alberto Giacometti, Protáhlá úzká hlava, 1957, Fondation Giacometti, Paříž

NÁMĚTY AKTIVIT DO ŠKOLY:

VELKÉ MALÉ FIGURY

Drobné Giacomettiho sošky se mohou díky svým rozměrům zpočátku jevit jako figurky, které si nekladou za cíl splňovat parametry obvyklých figurálních soch. Opak je však pravdou a nevelké figury, jenž se tyčí z podstavců rozmanitých velikostí a tvarů dokládají Giacomettiho sochařské zpracování „vzdálenosti“.

Je možné zjistit, v jaké vzdálenosti mohl stát živý model od umělce, když sošku vytvářel? Postup pro dosažení správných proporcí podle skutečnosti je znám pod pojmem „vizování“. Giacometti ho uplatnil i v médiu sochy. Jedná se o proces, kdy umělec vezme do ruky špejli, přivře jedno oko, natáhne ruku v lokti, nasměruje ji k vzdálenému předmětu a zjistí, jak je předmět na špejli široký a vysoký.

Vezměte si do napřažené ruky místo špejle pravítko a zkuste se vzdálit od osoby tak, aby měla na výšku cca 11 cm, tedy stejně jako *Stojící Silvio s rukama v kapsách*. Vzdálenost, která mezi vámi vznikne, je přibližně stejná jako byla mezi Giacomettim a Silviem.

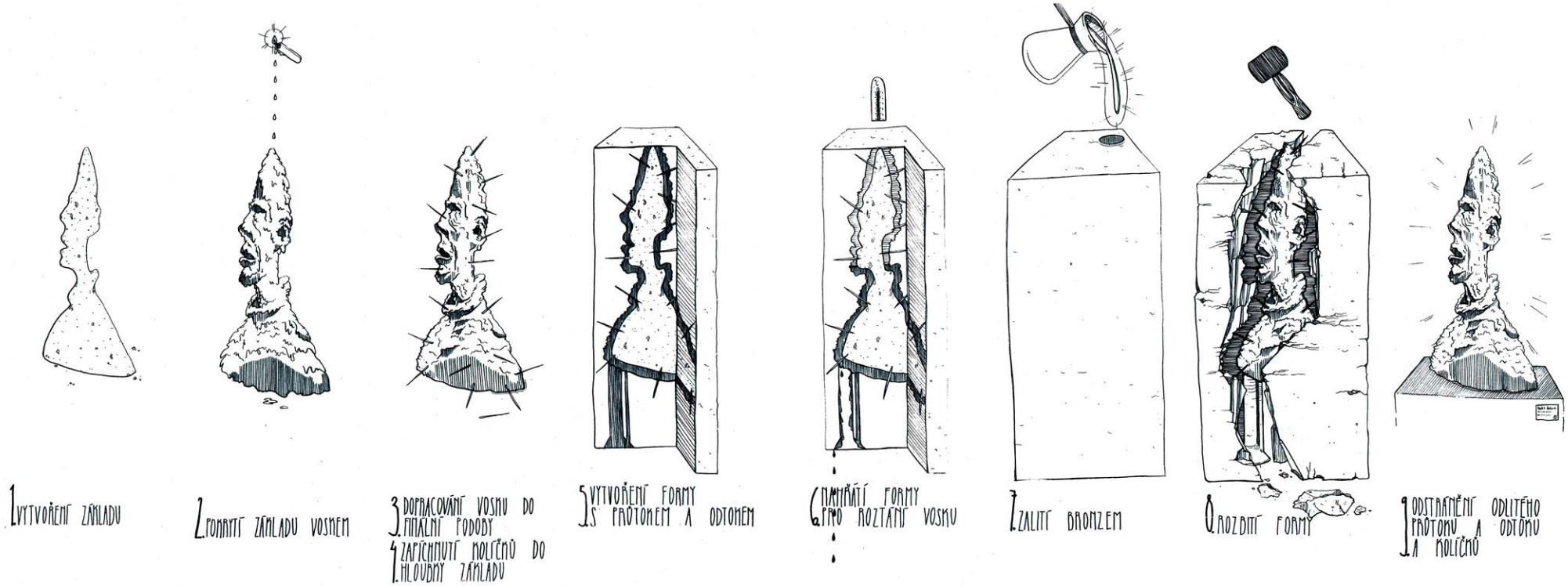
Alberto Giacometti, Stojící Silvio s rukama v kapsách, 1943, Fondation Giacometti, Paříž

(NE)DOKONČENÁ STRUKTURA

V Giacomettiho tvorbě se často mluví o sochách, které jsou neukončené či nehotové. Tato tenze v procesu tvorby vycházela z vnitřního pocitu, že každý zásah sochu mění, přičemž tato změna poskytuje impulz pro další zásahy.

Vytvořte skupinu po 5 až 8 studentech. Vezměte si jednu modelovací hmotu nebo hlínu do velikosti dlaně. Posílejte si po kruhu hmotu a tvarujte ji dotekem rukou. Vytvořte dialog beze slov, jen skrze modelovací hmotu. Až bude „konverzace“ u konce, můžete obestavět vzniklou texturu hrází z modelíny a odlít ji do sádry. Sádra se v minulosti používala výhradně jako doplňkový materiál v procesu odlévání soch do vzácnějších a trvalejších materiálů, jakým byl např. bronz. Sochy Alberta Giacomettiho povýšily využití sádry jako plnohodnotného materiálu pro finální podobu uměleckých děl.

Ukázky detailu struktury díla
Alberto Giacometti, Polopostava muže, 1965, Fondation Giacometti



Odkazy:

Video – Giacometti (1967), Arts Council of Great Britain: https://www.youtube.com/watch?v=vRsejf8xdC0

Video – Alberto Giacometti , A New Way of Thinking About Humanity, Tate: https://www.youtube.com/watch?v=M58oMKBO7S0

Dokument – Alberto Giacometti – Meister des Blickes (Porträt 2015): https://www.youtube.com/watch?v=BmkE6vyEf_4

Literatura:

Klimešová Marie, *Přehled dějin evropského umění – Světové umění 1940–1960*, FF UK, http://duoppa.ff.cuni.cz/shared/files/prehled%20cz%20sylaby/31%20Svetove%20umeni%201940-1960.pdf

Holý Petr, Sedm kráčejících mužů a pohyb hmoty sochy, v: *Historica, Revue pro historii a příbuzné vědy I*, 2010

Giacometti Alberto, v: *Revue Art: čtvrtletník o současném umění X*, č. 3, Staubová Helena, *Bourdelle a jeho žáci*, ČMVU, Praha 1998

Giacometti Alberto, *Moje skutečnost*, Řevnice 1998

Mojžišová Iva, *Giacomettiho oko*, Praha 1994

Foster Hal (ed.), Umění po roce 1900 – *Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Bratislava 2015

Informace a objednávky programů k výstavě:
vzdelavani@ngprague.cz

Kurátorka výstavy: Julia Tatiana Bailey (NGP), Catherine Grenier (ředitelka FG)
Spolukurátorka: Serena Bucalo (FG)
Datum a místo konání výstavy: 18/7–1/12 2019 Veletržní palác, NGP
Grafik Studijních materiálů: Andrea Vacovská (Studio Najbrt)
Autorky Studijních materiálů: Alice Němcová, Ida Muráňová, Barbora Škaloudová