

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

**Ústav filosofie a religionistiky**

**Religionistika**

# **Disertační práce**

Mgr. Kateřina Jahnová

Posvátno a počátky kubismu

The Sacred and the Beginnings of Cubism

Vedoucí práce PhDr. Milan Lyčka, Ph.D.

2022

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30.11.2022

Mgr. Kateřina Jahnová, v. r.

Na tomto místě bych ráda poděkovala Ph.Dr. Milanu Lyčkovi Ph.D. za laskavé vedení této práce.

## Obsah

Úvod  
Cíl práce  
Význam zvolené tematiky  
Struktura  
Metodika  
Teoretická východiska

### Kapitola I Prameny kubismu

I/1 Primitivní umění  
I/1.1 Africké umění exkurz  
I/1.1.1 Fetiš  
I/1.1.2 Masky  
I/1.1.3 Kult předků  
I/2 Primitivní umění a jeho recepc  
I/3.1 Ošklivost a její role v zobrazování posvátného  
I/3.2 Jinakost  
I/4 Strach a hrůza neboli tremendum  
I/5 Návraty k „primitivnímu“ v umění a nostalgje po ráji  
I/6.1 Vliv primitivního umění na vznik kubismu  
I/6.2 Avignonské slečny

I/2 Cézanne – zdroj všeho  
I/2.1 Prchavé okamžiky a velký malíř  
I/2.2 Pasáž a jiné inovace  
I/2.3 Cézanne a jeho obraz  
I/2.4 Cézanne a jeho prostor  
I/2.5 Prostor posvátný  
I/2.6 Cézanne jako inspirace kubistů

### Kapitola II Kubismus fenomenologické paralely

II/1 Analytický kubismus  
II/2 Koláž a papier collé  
II/2.1 Koláž jako cizí entita  
II/2.2 Paradoxní vztah mezi skutečným a falešným v koláži  
II/2.3 Dílo jako vytvoření nové reality  
II/3 Syntetický kubismus

### Kapitola III Obrazové prvky kubismu a jejich význam

III/1 Ikonografie  
III/1.1 Vztahy mezi věcmi jako téma  
III/1.2 Vytvoření obrazu jako téma  
III/2 Textura  
III/2.1 Tištěná písmena  
III/3 Barva a světlo  
III/3.1 Světlo  
III/4 Rám  
III/5 Prostor  
III/5.1 Perspektiva  
III/5.2 Perspektiva jako hledisko  
III/5.1 Obrazový prostor  
III/5.2 Braqueův obrazový prostor  
III/5. 6 Oválný formát

Závěr

## Abstrakt

Tato práce se zabývá vztahem mezi posvátnem a kubismem Pabla Picassa a Georse Braquea. Pomocí analýzy obrazů ukazuje, jakým způsobem je posvátno přítomno v hlavních inspiračních zdrojích kubismu, tedy v díle Paula Cézanna a v primitivním umění, a jak se projevuje v rané i pozdějších fázích kubismu. Dále poukazuje na afinitu mezi Husserlovou fenomenologií a kubismem, projevující se především od analytické fáze kubismu dále. Husserlovu fenomenologii chápe v kontextu této práce jako „myšlenku doby“.

První kapitola se zabývá inspiračními zdroji kubismu, jmenovitě Paulem Cézannem a primitivním uměním. Zkoumá prvky jinakosti a ošklivosti, spjaté převážně s pocitem tremenda. U Cézanna si všímá jeho vztahu ke krajině, který zkoumá v souvislosti s prostorem posvátným. Primitivní umění posloužilo Picassovi jako závorka, díky které dokázal pohlížet na věci nově. Skutečný zlom však nastává se stvořením analytického kubismu, neboť ten je obrazem světa radikálně jiného a nového, světa vycházejícího ze subjektivity svého tvůrce. Kapitola druhá sleduje chronologický vývoj kubismu od analytického období, přes vynález koláže až po období syntetické. Všímá si přitom především afinity mezi kubistickými obrazy a Husserlovou fenomenologií, kterou se snaží dokládat konkrétními příklady. Posvátno je zde zastoupeno především výrazným prvkem ambivalence, který se prolíná celým kubismem, ale také luminiscencí analytických obrazů. Prostor se zde stává oceánem potencialit, čekajících na své naplnění. Prvek koláže přináší průlom obrazové roviny s rovinou našeho života. Kapitola třetí blíže zkoumá jednotlivé obrazové prvky kubismu a jejich vztah k posvátnu a fenomenologii. Zabývá se ikonologií, texturou, rámem, světlem, barvou a v neposlední řadě obrazovým prostorem. Závěr shrnuje získané poznatky a nastiňuje další možné směry výzkumu.

Klíčová slova: posvátno, kubismus, fenomenologie, primitivní umění, nejzazší skutečnost

## Abstract

This dissertation deals with the relationship between the sacred and the cubism of Pablo Picasso and Georges Braque. Through the analysis of images, it shows how the sacred is present in the main inspirational sources of Cubism, i.e., in the work of Paul Cézanne and in primitive art, and how it manifests itself in the early and later stages of Cubism. It also points out the affinity between Husserl's phenomenology and Cubism, which is manifested primarily from the analytical phase of Cubism onwards. The first chapter deals with the sources of inspiration of cubism, namely Paul Cézanne and primitive art. It explores elements of otherness and ugliness, mainly associated with the feeling of *tremendum*. In Cézanne's work it notes his relationship to the landscape, which it examines in connection with sacred space. Primitive art served as a parenthesis for Picasso, thanks to which he was able to look at things in a new way. The real breakthrough, however, comes with the creation of analytical cubism, for it is a picture of a radically different and new world, a world based on the subjectivity of its creator. The second chapter traces the chronological development of Cubism from the analytical period, through the invention of collage to the synthetic period. In doing so, it pays particular attention to the affinity between Cubist paintings and Husserl's phenomenology, which it tries to illustrate with concrete pictorial examples. The sacred is represented here primarily by a distinctive element of ambivalence, which is present in the whole of Cubism, but also by the luminescence of analytical images. Space here becomes an ocean of potentialities waiting to be fulfilled. The element of collage brings a breakthrough of the image plane with the plane of our life. The third chapter examines the individual pictorial elements of Cubism and their relationship to the sacred and phenomenology. It deals with iconology, texture, frame, light, colour and, finally, pictorial space.

The conclusions summarize some of the findings based on previous chapters.

Keywords: sacred, cubism, phenomenology, primitive art, ultimate reality



# Úvod

## Cíl práce

Cílem práce je postihnout vztahu mezi počátky kubismu<sup>1</sup> a posvátnem. Snažíme se ukázat, jakým způsobem je posvátno přítomno v hlavních inspiračních zdrojích kubismu, tedy v díle Paula Cézanna a v primitivním umění, a jak se projevuje v rané fázi kubismu. Dále chceme poukázat na afinitu mezi Husserlovou fenomenologií a kubismem, projevující se především od analytické fáze kubismu dále. Husserlovu fenomenologii chápeme v kontextu této práce jako „myšlenku doby“. Cézanne sám byl přesvědčen, že umělec je schopen tlumočit ve svém díle myšlenku své doby. Přímou říká: „Ale *dobře to namalovat znamená vyjádřit mimovolně svou dobu v tom, v čem je nejdál, být na vrcholu světa, lidských možností. Slova, barvy mají určitý význam. Malíř, který ovládá svoji gramatiku, který rozvine větu do krajnosti, aniž ji rozbije, a přitom napodobuje, co vidí, ten chť nechťj tlumočí na plátně věci, které vymyslela nebo právě vymýšlí nejpoučenější hlava jeho doby.*“<sup>2</sup>

Vycházíme z přesvědčení, že umění je schopné zobrazit posvátné a také že umění a filosofie spolu korespondují. Roku 1907 formuluje Edmund Husserl první myšlenky své fenomenologické metody. Ve stejné době vznikají první obrazy uměleckého hnutí, které vešlo do dějin pod názvem kubismus. Zda k tomu došlo náhodou, vlivem historických událostí či vědeckých objevů nebo určitou shodou v nahlížení světa, není jisté. My se ovšem přikláníme ke shodnému náhledu na svět. Byl to sám Husserl, který věřil, že umělec a filosof sdílejí stejný přístup ke skutečnosti, odlišný od běžného postoje existenciálního. Stejně tak posvátno vyžaduje speciální přístup, neboť nelze uchopit čistě racionálně. Tillich chápe umění i filosofii jako dvě cesty vedoucí k „nejzazší skutečnosti.“ Snažíme se na příkladu kubismu ukázat, kudy se tyto cesty ubírají.

---

<sup>1</sup> Název práce zní „Posvátno a počátky kubismu“. Na úvod tedy pár slov o tom, co je tím míněno. Počátky kubismu míníme období mezi lety 1907, kdy vznikly Avignonské slečny, až po rok 1914, kdy Braque odchází do války. Nejedná se tedy o počátky ve smyslu časovém, neboť práce zahrnuje celé období spolupráce Pabla Picassa a Georsege Braquea. Jedná se o počátky ve smyslu původu, neboť to bylo jejich „manželství“, ze kterého se zrodil kubismus.

<sup>2</sup> CÉZANNE, Paul. *Čist přírodu*. Praha: Arboe Vitae, 2000. ISBN 80-86300-08-0 str. 58.

## Význam zvolené tematiky a důvod volby

Téma posvátna v umění je velmi zanedbávaným tématem. Jako by se po odluce umění a náboženství religionistika zdráhala o tomto tématu hovořit. Zkoumání umění se většinou omezuje na kultické předměty, sakrální stavby apod. Rádi bychom ukázali, že posvátno v umění není otázkou tématu a že religionistika má co říci i k obrazům na první pohled zcela nenáboženským. Pokud se religionistika vyjadřuje k výtvarnému umění, většinou se zaměřuje na umělecké skupiny, které se plánovaně hlásí k duchovnímu směřování, nebo se věnují náboženským tématům. Přitom jsou to právě témata nenáboženská, která často posvátno vystihují lépe (jak poukázal již Paul Tillich). Snažíme se proto ukázat, že se ve svých analýzách se religionistika nemusí omezovat tématem a hlavně že religionistický pohled na umění může být zajímavým pohledem z netradičního úhlu, který může přispět k porozumění vztahu mezi uměním a posvátnem.

Tématu posvátna v kubismu se, pokud je nám známo, dosud nikdo nevěnoval. V tomto smyslu věříme, že práce může být přínosem nejen na poli religionistickém, ale i kunsthistorickém.

Pokud jde o vztah mezi Husserlovou fenomenologií a kubismem, omezuje se stav bádání na několik článků. Asi nejznámějším případem propojení kubismu a Husserlovy fenomenologie je přes sedmdesát let stará teorie Guy Habasquea,<sup>3</sup> který byl přesvědčen, že syntetická fáze kubismu natolik odpovídá eidetické variaci, že navrhoval změnu názvu na eidetický kubismus. Tuto teorii se souhlasem přebírá Blecha.<sup>4</sup> Husserla dále mimo jiné zmiňuje i Beyerová a Vlček<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> HABASQUE, Guy. Cubisme et Phénoménologie, *Revue d'Esthétique*, duben-červen 1949, s. 151-161.

<sup>4</sup> BLECHA, Ivan. *Proměny fenomenologie. Úvod do Husserlovy filosofie*. Praha: Triton, 2007. ISBN 978-80-7254-938-2.

<sup>5</sup> BAYEROVÁ, Marie. VLČEK, Tomáš. Kubismus, věda, filozofie-vztahy a inspirace. In: ŠVESTKA, Jiří, ed. VLČEK, Tomáš, ed. LIŠKA, Pavel, ed. *Český kubismus 1909-1925 /malířství/sochařství/architektura/design*. Praha: Modernista, 2006. ISBN 80-239-6658-8

ve stati zabývající se českým kubismem. Paralelu shledávají především v Husserlově pojetí prostoru, ale také zmiňují úlohu těla a tělesnosti v poznání.

Také McDonald<sup>6</sup> se zabývá vztahem mezi kubismem a Husserlovým pojetím prostoru. Vychází takřka výhradně z Husserlovy přednášky *Ding und Raum*.

Ani jedna z výše jmenovaných studií se ovšem nevěnuje analýze obrazů samých. Svá tvrzení se nesnaží nijak dokládat konkrétními příklady. Dle našeho přesvědčení je ale nutné vycházet ze samotných děl a z tohoto důvodu jsme se rozhodli svá tvrzení podkládat příklady konkrétních děl. Díla v žádném případě neslouží jako ilustrace, naopak. Spíše by se celý text dal chápat jako popiska díla.

Jak upozorňuje Lyon,<sup>7</sup> v případě kubismu se setkáváme s paradoxem. Ačkoliv o něm bylo napsáno více knih než o jiných uměleckých hnutích, víme o něm stále velmi málo. Jedním z důvodů může být jak nechuť hlavních protagonistů se k tomu vyjadřovat, tak přílišná ochota menších kubistů, kteří nejenže si přivlastnili obrazové objevy, ale ještě jim připsali filosofický význam, který jim nenáležel. Věříme proto, že tato práce může být přínosem i pro studium tohoto uměleckého směru a návazně i směrů z něj vycházejících.

V neposlední řadě spatřujeme význam v pohledu odjinud, tedy z perspektivy jiného oboru, za velice přínosný. Umožňuje nám totiž vidět nové souvislosti, kterých bychom si jinak nikdy nemohli všimnout.

Tak jako kubistický obraz se snažíme nabídnout pohled z více úhlů současně. Ačkoliv tento přístup s sebou přináší mnohé nesnáze, věříme, že výsledek je přínosný pro všechny zúčastněné.

## Struktura

Snažili jsme se o maximální možnou srozumitelnost a přehlednost. Domníváme se, že větší část potenciálních čtenářů bude obeznámena spíše s kubismem než s fenomenologií či

---

<sup>6</sup> MACDONALD, Paul. Husserl and the Cubist on a Thing in Space. *Journal of the British Phenomenology*, Vol. 36, No. 3, October, 2005.

<sup>7</sup> LYON, Christopher. „A shared vision: An Introduction to Picasso and Braque: Pioneering Cubism.“ *MoMa*, volume 2, No. 2, autumn, 1989, str. 7-13.

posvátmem. Z tohoto důvodu je práce řazena chronologicky, inspiračními prameny kubismu počínaje a jednotlivými obrazovými prvky konče. V úvodu nastiňujeme základní teoretický rámec a vysvětlujeme také některé klíčové termíny a koncepce. Vymezuje kategorii posvátna, to, jak se projevuje v umění obecně; větší pozornost věnujeme pojmu primitivní pro jeho negativní konotace. Nastiňujeme také pro tuto práci relevantní myšlenky Husserlovy fenomenologie a formalistickou teorii kubismu.

První kapitola se zabývá inspiračními zdroji kubismu, jmenovitě Paulem Cézannem a primitivním uměním. Oběma se zabýváme v jedné kapitole z toho důvodu, že mezi nimi nacházíme mnoho styčných bodů.

Kapitola druhá sleduje chronologický vývoj kubismu od analytického období, přes vynález koláže až po období syntetické. Všímá si přitom především afinity mezi kubistickými obrazy a Husserlovou fenomenologií, kterou se snaží dokládat konkrétními příklady.

Kapitola třetí blíže zkoumá jednotlivé obrazové prvky kubismu a jejich vztah k posvátnu a fenomenologii. Zabývá se ikonologií, texturou, rámem, světlem, barvou a v neposlední řadě obrazovým prostorem. Obrazové prvky pojmáme jednotlivě, neboť i Picasso a Braque se snažili jednotlivé prvky oddělit tak, aby mohli prozkoumat každý zvlášť. Snížení koherentnosti četby z toho plynoucí jsme se snažili omezit pomocí provázání jednotlivých prvků s kapitolami o vývoji kubismu či jeho inspiračních zdrojích. Některé prvky tak mohou být zmíněny v jedné kapitole a blíže prozkoumány v kapitole jiné, což je řešeno pomocí vnitřních odkazů.

Závěrečná kapitola se pokouší shrnout implicitně vyjádřené představy v snad explicitněji uchopitelný celek.

## Metodika

Tato práce vychází ze tří zdrojů. Primárním a nejdůležitějším jsou obrazy samy. Stály na počátku všeho a od nich se odvíjely první teorie. Na druhém místě jsme se snažili dát v co největší míře prostor vyjádření umělců samých, neboť v případě Cézanna a Braquea jsou to myšlenky nesmírně inspirativní, osvětlující jejich díla lépe než jakákoli teorie.<sup>8</sup> Tyto dva prvky jsou podpořeny teoretickými východisky, které osvětlíme v této kapitole.

---

<sup>8</sup> V případě Picassa je situace poněkud odlišná, neboť jeho vyjádření si velmi často protiřečí, nebo neodpovídají skutečnosti. Je tedy nutno brát je cum grano salis, a proto jim nevěnujeme tak velký prostor. Picasso je zářným příkladem legendy o umělci, kterou svými protikladnými vyjádřeními pomáhal budovat.

Metodologicky se práce opírá o základní díla zabývající se tématem posvátna v umění, kterými jsou práce fenomenologů náboženství Leeuwa, Otta a také teologa Tillicha. Otto vymezil koncept posvátna a popsal také základní způsoby, jakými se manifestuje v umění. Leeuw dokládá náboženský původ všech druhů umění a popisuje jejich vývoj ve vztahu k posvátnému. Konečně Tillich přichází se svou originální koncepcí stylů, které korespondují s náboženskými prožitky a jejich odpovídajícímu vyjádření. Ve vztahu k posvátnu obecně stavíme také na díle Eliadeho.

Z hlediska fenomenologie vycházíme z následujících děl Edmunda Husserla: *Idea fenomenologie*, *Ideje I a II* a také *Logická zkoumání I a II*. Je tomu tak proto, že vydání Logických zkoumání předcházelo vzniku kubismu a období vydání prvního dílu Idejí spadá do období syntetického kubismu. Vycházíme přitom z Husserlových spisů jako primárního zdroje, neboť nám šlo o přímé vyjádření jeho myšlenek.

Hojné zmínky Husserlovy fenomenologie by mohly vést k domněnce, že se jedná částečně o práci filosofickou. Tak tomu v žádném případě není. Ačkoliv jsme se snažili základní Husserlovy myšlenky vysvětlit co nejjednodušeji a nejasněji, jejich využití slouží pouze jako důkazný materiál premisy, že umělecké dílo je schopno manifestovat nejzazší skutečnost či „ducha doby“. Duchem doby je v případě kubismu dle našeho názoru Husserl, nikoli Bergson, jenž bývá často zmiňován. Práci považujeme za čistě religionistickou, neboť je psána s ohledem na téma posvátna, ačkoliv věříme, že může být zajímavým příspěvkem i pro kunsthistoriky.

Zvolené téma představuje řadu nesnází. Prvotní nesnáz představuje téma samo, další pak fakt, že se snažíme propojit několik oborových rovin. Tyto roviny by měl sjednocovat úhel pohledu, který považujeme za religionistický.

Hlavní nesnází je skutečnost, že jak zážitek posvátného, tak zážitek umění nelze plně vystihnout racionálními predikáty. V případě kubistických obrazů to díky jejich ambivalentnímu charakteru platí dvojnásob. Nutí nás zaujmout neracionální, intuitivní přístup a zde nacházíme pomoc ve fenomenologii, která taktéž nahlíží na svět intuitivně, ale je schopna nahlížené popsat pomocí racionálních konceptů.

Zvolené téma vyžaduje do jisté míry osobní přístup. Přítomnost uměleckého díla po nás vyžaduje vzdát se zabydleného pohledu na svět a podívat se nově, což zahrnuje určitou dávku

---

Nicméně v případě Cézanna a Braquea jsme přesvědčeni o jich upřímnosti a snaže co nejlépe formulovat své myšlenky.

subjektivity. Je tomu tak proto, že zážitek umění vyvstává jako výsledek interakce mezi dílem a divákem a je tedy ze své podstaty subjektivní.

## Teoretická východiska

Tento oddíl má za cíl osvětlit základní teoretická východiska, především pak pojetí posvátna a jeho zobrazení v umění obecně, dále pak prvky Husserlovy fenomenologie, které považujeme za relevantní pro tuto práci, a konečně i teorii kubismu, ke které se přikláníme.

## Posvátno v umění

Předtím než přistoupíme k tématu posvátna v umění, uvedeme pár slov o posvátnu obecně. V této práci vycházíme z konceptu posvátna stanoveného Rudolfem Ottem, který ve své knize *Das Heilige* popisuje posvátno jako *mysterium tremendum et fascinans*, tedy děsivé i přitažlivé zároveň.<sup>9</sup> Pro Otta je posvátno „kategorií sui generis, kterou nelze definovat, lze ji jen popisovat.“<sup>10</sup> Je tomu tak proto, že posvátno obsahuje i moment iracionální, a tudíž nepopsatelný racionálními predikáty.

Otto se proto snaží přiblížit zážitek posvátna pomocí popsání analogických pocitů, neboť „posvátno je sdělitelné pouze zvláštním pocitovým reflexem ve vědomí.“<sup>11</sup> Rozeznává přitom několik momentů posvátna a jim odpovídajících pocitů. Jako prvotní pocit označuje *mysterium tremendum* neboli tajemný úděs, jenž zároveň chápe jako základní popud vzniku náboženství. Tento úděs není obyčejným strachem, ale posvátnou bází. Může nabývat nejrůznějších podob, od ušlechtilého rozjímání, přes náhlé vytržení až po démonické formy, nikdy ale zcela nezmizí. Z tohoto pocitu vyvozuje naprostou nemožnost přiblížit se, nutnost distance, pramenící z pocitu stvořenosti a závislosti. K tomuto pocitu přistupuje moment moci, síly a vznešenosti, vyvolávající bázeň a pocit že jsme „prach a popel“.<sup>12</sup> K momentu úděsu a vznešenosti se pojí ještě moment energie posvátna, projevující se jako „živý Bůh, živost, vášeň, afekt, vůle, síla, hybnost.“<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> OTTO, Rudolf. *Posvátno*. Praha: Vyšehrad, 1998. ISBN 80-7021-260-8, str. 20-40.

<sup>10</sup> *Ibid.*, str. 21.

<sup>11</sup> *Ibid.*, str. 26.

<sup>12</sup> *Ibid.*, str. 32.

<sup>13</sup> OTTO, Rudolf. *Posvátno*. Praha: Vyšehrad, 1998. ISBN 80-7021-260-8, str. 34.

Moment mysterium, tedy moment tajemna, vyvolává „silný údiv, absolutní úžas.“ Někdy je dokonce silnější než moment tremenda. Otto náboženské tajemno charakterizuje jako něco „zcela jiného“. Tajemno je něčím divným, podivným, něčím, co se zcela vymyká obvyklému.<sup>14</sup> Možná trochu překvapivě spojuje Otto „děsivé a nápadné zjevy“ s momentem tajemna, nikoli tremenda.<sup>15</sup>

Důležitým obsahem posvátna je moment označovaný Ottem jako fascinans, tedy „cosi zvláště přitažlivého, co tvoří kontrastní harmonii s tremendem.“<sup>16</sup> Posvátno nás tedy zároveň děsí i neodolatelně přitahuje. Ve svém základu obsahuje protiklad, který umocňuje jeho iracionální složku a znemožňuje své plné uchopení. Vyznačuje se nutnou distancí, ale zároveň toužíme být neustále v jeho blízkosti. Děsí nás a přitahuje zároveň. V jeho blízkosti cítíme ochromující hrůzu, ale i bezbřehou radost. Je „zcela jiným“.

Pokud posvátno samé nelze zcela obsáhnout racionálními predikáty, jak pak vysvětlit zobrazení posvátna v umění? I zde se nacházíme ve stejně složité situaci. Můžeme jen popisovat a popisovat formy a tvary, prostředky, skrze které je posvátno zobrazováno, ale nic z toho není dostačující. I posvátno v umění vymezuje především negativními pojmy. Můžeme například říci, že zobrazení posvátna není dáno tématem obrazu. Ani madona nezaručuje kýžený výsledek. Není ani formou, i když zde platí, že některé formy jsou pro zobrazení posvátna vhodnější než jiné. Stejně jako u posvátna samého, tím hlavním je působení obrazu, které v nás vyvolává určité pocity.

#### Posvátno v umění u Otta

Otto<sup>17</sup> rozeznává dva nepřímé prostředky vyjádření posvátneho v umění. Je jimi vznešenost a magičnost.<sup>18</sup> Vznešenost se projevuje především v architektuře, a to již od prvních menhirů, přes obelisky, až po sfingy a pyramidy v Gíze. Společným jmenovatelem těchto staveb je jejich uchvacující velkolepost, ohromující podobně jako štíty vysokých hor. A podobně jako v horách, i před těmito stavbami cítí se člověk velmi malým, takřka nicotným.

Oproti tomu magičnost, která je oslabenou formou posvátna, najdeme především v umění ovlivněném taoismem. Otto sem ale řadí i gotickou katedrálu, neboť umění gotiky se

---

<sup>14</sup> Ibid., str. 37.

<sup>15</sup> Byly to právě „děsivé a nápadné“ zjevy primitivního umění, které vzbuzovaly děs a pohoršení v řadách diváků, ale zároveň fascinovaly a přitahovaly umělce, kteří v nich nacházeli inspiraci.

<sup>16</sup> OTTO, Rudolf. *Posvátno*. Praha: Vyšehrad, 1998. ISBN 80-7021-260-8, str. 45.

<sup>17</sup> OTTO, Rudolf. *Posvátno*. Praha: Vyšehrad, 1998. ISBN 80-7021-260-8, str. 72-76.

<sup>18</sup> OTTO, Rudolf. *Posvátno*. Praha: Vyšehrad, 1998. ISBN 80-7021-260-8, str. 73.

lidem Západu jeví jako nejposvátnější. Je tomu tak nejen díky její vznosnosti, ale i díky „podílu prastarých magických forem.“<sup>19</sup>

Přímými prostředky jsou pak mlčení a tma v umění Západu a prázdnota v umění Východu. Tváří v tvář posvátnému se nám nedostává slov. Přirozenou reakcí je tedy mlčení, zmlknutí. Stejně tak Cézanne popisuje, jak umělec tváří v tvář přírodě musí zmlknout, utiřit hlasy předsudků.

Za počátky kubismu stojí zmlknutí, umlčení předsudků, bez kterého by nemohl vzniknout. Je zde ale i mlčení jiného druhu, a to mlčení ve smyslu absence vyprávění, neboť kubistické obrazy nevyprávějí o úžasných činech mytologických hrdinů, ani o stvoření světa nebo únosu Sabine. Naopak postrádají jakoukoli narativitu. Neznamená to ovšem, že jsou němé, nebo že nemají co říct. Právě naopak. Jsou fascinujícím vyprávěním o věcech našeho světa, ne světa, který byl a na který trpně vzpomínáme, ani světa, který ještě nenastal a jehož příchod toužebně očekáváme. Jsou výpovědí o našem světě, světě, který nám přibližují tak blízko, jak to jen jde, přímo na dotek. Ruší jakoukoli distanci mezi malířem a světem, který zobrazuje, stejně jako distanci mezi obrazem a divákem. Přenesenou formou zmlknutí je též mlčení Picassa a Braquea, kteří o kubistických objevech odmítali mluvit nejen v době jejich vzniku, ale i v pozdějších letech. Picasso řekl: „Proč bych měl něco vysvětlovat, když každý může vidět co děláme“? Pravda je ovšem taková, že každý to vidět nedokáže, a kubismus tak i po sto letech od jeho vzniku zůstává stále tajemstvím. S prvkem tajemství souvisí další přímý prvek zobrazení posvátna a to tma.

Tma má význam jako protiklad ke světlu, sama o sobě je bezobsažná a všeobsažná zároveň. Ve tmě všechno zmizí. Bojíme-li se tmy, bojíme se tohoto zmizení, tma představuje nejistotu, zda se věci znovu vynoří spolu se světlem. Také proto Otto zmiňuje oživující paprskem světla, prosvětlující temnotu chrámů či lesních porostů. V kubismu je tma zastoupena mlhavým pojetím prostoru, které díky fasetování prostoru i věcí umožňuje předmětům mizet a znovu se vynořovat. Prolínání věcí a prostoru zde nahrazuje nejasné rozmazané postavy v dáli či temné pozadí klasických zátiší. Nejasné postavy a nejisté věci na obrazech byly ty nedůležité. Ty významné, podstatné a důležité byly vždy pečlivě namalovány a ideálně umístěny v obrazovém prostoru tak, aby byly snadno rozpoznatelné. Osud těch nejasných nás nikdy příliš nezajímal.

---

<sup>19</sup> Ibid., str. 75.

Nicméně osoba číhající v přítmí přináší prvek znepokojení. Podobně jako posvátno vzbuzuje strach a zároveň probouzí naši zvědavost. Podněcuje fantazii.

Prvek tmy je v kubismu nahrazen prvkem nejistoty. Nejistoty a nejasnosti, neboť nevíme, co se ve tmě nachází, stejně jako si nejsme jistí, co se nachází v prostoru kubistických obrazů. Jsou znepokojivé stejně jako tma. Snažíme se odhalit jejich tajemství. Tajemství je další prvek spojovaný s tmou. Mluvíme o tajemném, temném lese, který zůstává tajemným i po desáté návštěvě. I když můžeme mít pocit, že již důvěrně známe každý kořen, najednou se zatáhne obloha a známý les se stane úplně cizím. Také kubistické obrazy si dodnes uchovávají své tajemství, i když jsme si již mnohokrát mysleli, že se nám je podařilo rozluštit.

Posledním přímým prostředkem je prázdnota, která je vznešeností v horizontálním smyslu. Hovoří-li Otto o prázdnotě, má na mysli prázdnotu dvorů čínských paláců či nekonečnou rozlehlost stepi či pouště. Zmiňuje také čínskou malbu. Čínská malba je malba bez rámu, vyvolávající dojem nekončícího obrazového prostoru, který se rozprostírá donekonečna. Podobnou neomezenou šíři horizontu nabízí i kubistické obrazy, jejichž prostor lze vnímat jako pokračující do nekonečna. Prázdno nepředstavuje nicotu, ale naopak obrovské množství potencialit svého zaplnění. Kubismus nejenže zobrazuje prázdno, ale dokonce jej činí hmatatelným.

## Posvátno v umění u Leeuwa

Tématu posvátna v umění se věnoval i Gerardus van der Leeuw, a to především ve své knize *Sacred and profane beauty: Holy in Art*. Tato kniha je mimořádná tím, že se zabývá tématem posvátna v tanci, divadle, hudbě, rétorice, architektuře a výtvarném umění. Každá kapitola knihy je strukturována stejným způsobem. Nejprve je popsána primitivní forma daného umění, která není ničím jiným než náboženským aktem. Poté je popsán vývoj a způsob, jakým se toto umění osvobodilo od náboženství. Po oddělení od náboženství ovšem přichází konflikt, následovaný snahou opětovné sblížení.

Leeuw hovoří o kráse a o posvátném. Zatímco posvátno charakterizuje pomocí Ottovy definice, krásu nijak nedefinuje,<sup>20</sup> neboť ho nezajímá krása o sobě, ale pouze to, jakým způsobem

---

<sup>20</sup> Podle Leeuwa otázky po definici krásy náleží do metafyziky. LEEUW van der, Gerardus. *Sacred and Profane beauty: the Holy in Art*. 1 ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963, str. 6.

nás ovlivňuje, a především její vztah k posvátnému. „Dojmu a vyjádření krásy říkáme umění.“<sup>21</sup> Dojem krásného nemusí být vyvolán uměleckým dílem, také vidíme-li přírodní scenerii, prožíváme pocit krásného a „kdokoliv tuto zkušenost dokáže popsat, je umělcem.“<sup>22</sup> Umělec svým dílem popisuje svůj zážitek ze setkání s krásou. Leeuw se ve svém bádání přitom zaměřuje právě na „vztah mezi krásou a svatostí, jak je člověk prožívá, tj. na svatý akt a krásný skutek či umění.“<sup>23</sup> Krása je důležitá proto, že dle Leeuwa signalizuje přítomnost svatosti. „Krása a svatost jako zaměnitelné modalities signalizují jeden druhého a něco „zcela jinakého.“<sup>24</sup>

Hlavní myšlenkou je zde neoddělitelnost umění a náboženství v primitivním stádiu. „Všechno primitivní umění je náboženské, ale ne v tom smyslu, že je záměrně věnováno náboženským cílům. Je spíše samo o sobě náboženské, i když chybí specificky náboženské cíle.“<sup>25</sup>

Leeuw vidí v zobrazování snahu o získání moci nad zobrazovaným. Člověk je přitahován bytostmi, které jsou nadány mocí, ať už se jedná o zvířata, krále či samotné bohy. Jelikož živoucí tvor nemůže být tak lehko ovládnut, je jeho pohyb fixován pomocí zobrazení.<sup>26</sup> Ať již jde o řecké ornamenty nebo prehistorické jeskynní malby, oboje jsou snahou o kontrolu. „Posvátná činnost spočívá v tom, že člověk přemůže bytost vytvořením její druhé, maskované formy. Ta v žádném případě nemusí být podobná originálu. Naopak. Čím více se odlišuje od skutečnosti, tím více je to posvátný akt.“<sup>27</sup> Tuto druhou formu, vytváříme imitací nebo abstrakcí. Abstrakce lépe zmrazuje pohyb, a proto lépe vyjadřuje posvátno.<sup>28</sup> Zobrazení je fixováno a dojde-li k zastavení pohybu, dochází i k zastavení času a obraz je polapen na věčnost, podobně jako hmyz uvízlý v jantaru. Abstrakci Leeuw popisuje jako konceptuální přístup, tedy zpodobení věci, jak ji známe, nebo si ji představujeme. Zmrazení vytrhává zobrazené z toku času, z okolních souvislostí. Imitace musí imitovat i okolnosti, jinak by vytrhávala z kontextu a již by to nebyla přesná imitace. Imitace je tady a nyní, zmrazené je bezčasé, jako když se vracíme rituálem do onoho primárního času. „Strnulost vyjadřuje nejhlubší povahu věcí lépe než pohyb.“<sup>29</sup>

---

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> LEEUW van der, Gerardus. *Sacred and Profane beauty: the Holy in Art*. 1 ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963, str. 6.

<sup>24</sup> Ibid., str. 5.

<sup>25</sup> Ibid., str. 14.

<sup>26</sup> Ibid., str. 158.

<sup>27</sup> LEEUW van der, Gerardus. *Sacred and Profane beauty: the Holy in Art*. 1 ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963, str. 6.

<sup>28</sup> Ibid., str. 159.

<sup>29</sup> Ibid., str. 162.

Leeuw i Otto vyzdvihují umění byzantské, kde najdeme zmrazení pohybu, i menší míru lidskosti a individuality. Postavy i předměty jsou zobrazovány pomocí jen mírně se obměňujících schémat. Díky minimální narativnosti těchto zobrazení je čteme jako komiks, jako přehráváním mýtu dostáváme se až na počátek, do oněch časů, kdy se tyto věci odehrály. Podstatou těchto obrazů je co, nikoli jak. Se zvyšující se narativností přibývá „jak“ až do té míry, že je vlastní obsah (tedy co) zahlcen přílišnými detaily, a postrádá tak svou jednoduchou, ale účinnou výpověď.

Důležitost umění pak spočívá v tom, že nás dokáže přivést k posvátnému. „Pokud uspějeme a nalezneme cestu od posvátnému ke krásnému, potom také krásné v nás musí vyvolat toto vědomí a musí nás vést k „zcela jinakému“.<sup>30</sup> Umění by tak mohlo být cestou k posvátnému i pro nevěřícího, neboť umění a náboženství „jsou odpovědí člověka na Boží volání.“<sup>31</sup>

## Posvátno v umění u Tillicha

Paul Tillich<sup>32</sup> chápe umění jako lidskou sebeinterpretaci, která nutně musí zahrnovat i otázky nejhlubšího existenciálního významu. Každé umění vyjadřuje význam určité kultury či situace a je ukazatelem charakteru duchovní situace doby. Je proto vyjevující v tom smyslu, že nám umožňuje pochopit existenciální smysluplnost, kterou Tillich nazývá nejzazší skutečnost.<sup>33</sup> Nejzazší skutečnost dle Tillicha „leží v základu každé skutečnosti a charakterizuje celý svět jako ne-ultimátní, předběžný, pomíjivý a konečný.“<sup>34</sup> Člověk si je vědom klamavého charakteru věcí kolem nás, klamavého povrchu věcí, a proto se snaží dostat pod povrch, do co největší hloubky, kde již klam není možný. V nejzazší skutečnosti hledáme něco, „co zůstává v pomíjivosti i konečnosti.“<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> LEEUW van der, Gerardus. *Sacred and Profane beauty: the Holy in Art*. 1 ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963, str. 5.

<sup>31</sup> Ibid., str. 8.

<sup>32</sup> TILLICH, Paul. *Art and Ultimate reality*. Dimensions, No. 13, 1959.

<sup>33</sup> MANNING, Russell Re. Tillich's theology of Art. In: MANNING, Russell Re, ed. *The Cambridge Companion to Paul Tillich*. (Cambridge Companions to Religions). Cambridge: Cambridge University Press, 2009. ISBN 978 0521677356, str. 156.

<sup>34</sup> TILLICH, Paul. *Art and Ultimate reality*. Dimensions, No. 13, 1959, str. 2.

<sup>35</sup> Ibid., str. 5.

Existují tři způsoby vyjádření a prožití nejzazší skutečnosti. Tím přímým je náboženství, nepřímými jsou filosofie, které se jí snaží zachytit v kognitivních pojmech, a umění, které ji zobrazuje v estetických obrazech, čímž ji činí manifestovatelnou skrze své výtvořiny. Filosofické a umělecké vyjádření nejzazší skutečnosti spolu korespondují.<sup>36</sup> Veškeré umění má tuto schopnost, některé ale nejzazší skutečnost nechává „prozařovat“ lépe než jiné. Tillich se proto snaží určit, co činí umění náboženským. Rozhodně to není téma, neboť většinu obrazů s náboženskou tematikou Tillich odsuzuje jako idealismus, který nejzazší skutečnosti brání prozařovat.

Tillich u uměleckého díla rozlišuje formu, *Inhalt* a *Gehalt*. Forma je zčásti určena dobou, zčásti svobodnou vůlí umělce a vyjadřuje estetickou stránku díla.<sup>37</sup> *Inhalt* zahrnuje jak materiální složku díla, například mramor, ze kterého je vytesána socha, tak i téma – například socha Davida. Pro Tilliche je nejdůležitější složkou *Gehalt*, vyjadřující význam díla. „*Gehalt* je to, co dílo vyjadřuje, pravda díla.“<sup>38</sup> Propojením formy, *Inhaltu* a *Gehaltu* vzniká styl. A styl je tím, co určuje, zda se jedná o dílo náboženské či méně náboženské. Pokud převládá v díle forma, bude převládat estetická stránka díla. Pokud ovšem převládá *Gehalt*, bude dílo více vyjádřením nejzazší skutečnosti než čistě estetickým dílem. To, zda je dílo schopno vyjadřovat nejzazší skutečnost, není vypovídající o jeho estetických kvalitách a naopak. Tillich navrhuje rozlišení výtvarného umění do pěti stylů, které pak odpovídají pěti náboženským zkušenostem.

Jako základní typ náboženské zkušenosti určuje zkušenost sakramentální, svátostnou. Nejzazší skutečnost se zde projevuje jako posvátno, přičemž nositelem posvátného se může stát vše; je přítomno v lidech, zvířatech i věcech. Tento typ zkušenosti je nejrozšířenější v primitivních společnostech. V umění této náboženské zkušenosti odpovídá stylistický prostředek, který Tillich nazývá numinózním<sup>39</sup> realismem. Realismem proto, že zobrazuje obyčejné lidi a události, numinózní proto, že je zobrazuje tak, že vypadají „mysteriózně, jako nadané silou.“<sup>40</sup> Dle Tilliche jsme tímto stylem „fascinováni a přitahováni, jsem jím uchopeni jako něčím, skrze co prozařuje nejzazší skutečnost.“<sup>41</sup> Tento styl „ukazuje nejzazší skutečnost tady a nyní, v konkrétních

---

<sup>36</sup> Ibid., str. 4.

<sup>37</sup> MANNING, Russell Re. Tillich's theology of Art. In: MANNING, Russell Re, ed. *The Cambridge Companion to Paul Tillich*. (Cambridge Companions to Religions). Cambridge: Cambridge University Press, 2009. ISBN 978 0521677356, str. 153.

<sup>38</sup> Ibid., str. 160.

<sup>39</sup> Tillich tento styl označoval také jako magický realismus, ale pro nenáboženské konotace magie preferoval označení numinózní realismus.

<sup>40</sup> TILlich, Paul. *Art and Ultimate reality*. Dimensions, No. 13, 1959, str. 6.

<sup>41</sup> Ibid.

předmětech.<sup>42</sup> Díky této schopnosti zde existuje nebezpečí idolatrie, což je démonický typ sakramentální zkušenosti.

Pro nás je zajímavé, že dle Tillicha má většina primitivního umění styl numinózního realismu. V primitivním umění jsou obsaženy všechny prostředky, kterými dle Tillicha umělec dosahuje požadované numinosity, tedy „podivný výraz“, distorze těla i prostorové vztahy. Neobvyklé prostorové vztahy spolu s distorzí nacházíme i v kubismu. Možná z toho důvodu Tillich do této kategorie řadí i obraz Georgese Braquea *Muž s kytarou* (1912). A také Cézannovo *Zátiší*.<sup>43</sup> Oba hlavní inspirační prameny kubismu se tak sešly v jedné kategorii, dokonce i spolu s kubismem.

To vyvolává otázku, zda je to právě primitivní umění, které hraje klíčovou roli pro zobrazení posvátna. Podívejme se tedy blíže na Tillichova tvrzení. Za prvé tu máme samotné primitivní umění, o kterém Tillich tvrdí, že „většina spadá do stylu numinózního realismu, což je styl, který odpovídá náboženské zkušenosti posvátna nejlépe. Dále do této kategorie řadí kubismus, který má primitivní umění jako jeden ze svých inspiračních zdrojů. V neposlední řadě je třeba připomenout, že styl náboženského expresionismu, který je Tillichem hodnocen nejvýše, zahrnuje německý expresionismus, inspirovaný taktéž primitivním uměním.

Jistě není bez zajímavosti, že Tillich se rozhodl do této kategorie zařadit většinu abstraktního umění s výjimkou Jacksona Pollocka a Kandinského, kterého řadí do kategorie druhé. Někteří malíři<sup>44</sup> se nacházejí ve více kategoriích zároveň, což může být poněkud matoucí.

Se zkušeností sakramentální souvisí další druh náboženské zkušenosti, a to mystický, ve kterém je nejzazší skutečnost dosahována bez nutnosti zprostředkování. Tillich sem řadí hinduismus, buddhismus a taoismus, ale i představu boha jako tvořivou sílu přírody.<sup>45</sup> V umění této zkušenosti odpovídá nejvíce geometrická abstrakce (non-objective painting), „kde je specifičnost věcí rozpuštěna do vizuálního kontinua, má v sobě všechny potenciality.“<sup>46</sup> Geometrické prvky obrazů dle Tillicha odpovídají základním prvkům reality i tomu, co je přesahuje.<sup>47</sup> Tillich zde jmenuje jako příklad Kandinského *Improvizaci*<sup>48</sup>, Pollocka *No. 1*, ale také

---

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Tillich nespecifikuje, které zátiší má na mysli. Vzhledem k tomu, že většina děl uvedených jako příklady pochází ze sbírek Moma, kde se Tillichova přednáška konala, nabízí se otázka, zda tento fakt neovlivnil výběr děl.

<sup>44</sup> Například Paul Klee je zastoupen v kategorii numinózního realismu i non-objective painting.

<sup>45</sup> TILLICH, Paul. *Art and Ultimate reality*. Dimensions, No. 13, 1959, str. 7.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Stejně jako u Cézanna, není specifikován konkrétní obraz.

čínskou krajinomalbu a obraz *Rybářská flotila* George Seurata. Svým charakterem nás tato kategorie upomíná na Ottovu prázdnotu jako prostředek zobrazení posvátna. Je zajímavé, že kategorie, která vyjadřuje jednotu a harmonii kosmu, nezahrnuje například i Rothka, který se zdá být ideálním kandidátem. Žel Tillich pro něj nenašel místo v žádné ze svých kategorií.

Dalším typem náboženské zkušenosti je prorocko-protestní typ. Tento typ se vymezuje vůči démonickému typu sakramentální zkušenosti a odmítá posvátno bez spravedlnosti osobní i sociální. I příroda je zde podřízena člověku. Průmyslová společnost vzešla právě z této zkušenosti. Nejzazší skutečnost se vyjevuje skrze historii ve formě osobní vůle, požadavků, trestů. V umění tomuto typu odpovídá realismus, který Tillich dále rozděluje na kritický realismus, založený na morálně-etických základech, jenž je orientovaný na člověka a kritiku poměrů ve světě. Jako příklady z této kategorie můžeme uvést díla Hieronyma Bosche, Breughela, Franciska Goyi *Jaká odvaha*, *Řezník* od Daumiera, Groszův *Metropolis*. Druhý typ realismu je vědecko-popisný a zobrazuje pravdu skrytou v každodennosti. Sem by patřil Edward Hooper *Brzké nedělní ráno*, Coubert *Vlna*, Corinth *Autoportrét se smrtí*, Scheeler *Klasická krajina*. Společným problémem této kategorie je, že „nejzazší realitu spíše zakrývá, než zjevuje.“<sup>49</sup>

Zatímco prorocko-protestní typ může snadno sklouznout do beznaděje a nihilismu, typ prorocko-kritický má naději. Jedná se o typ náboženského humanismu, který vidí v Bohu člověka a zároveň člověka pozvedá téměř na roveň Bohu. Pokud se naděje promítne do budoucnosti, stane se dnešek anticipací budoucí dokonalosti a příchodu ráje. Uměleckým stylem vyjadřujícím tento typ je idealismus. Právě z tohoto důvodu Tillich původně zavrhoval celé období renesance jako nevhodné pro vyjádření nejzazší skutečnosti. Ve své přednášce v MoMa však tuto pozici zrevidoval, když uvedl, že „idealismus vyjadřuje božský charakter člověka a jeho světa, v jejich základní, stvořené dokonalosti.“<sup>50</sup> Tillich do této kategorie řadí většinu náboženského umění, které však jedním dechem odsuzuje. Dále pak Ingres *Studie zlatého tygra*, Rousseau *Sen*, Pissaro *Život*, Krajinomalba od Poussina, *Královna ze Sáby* a *Šalamoun* od della Francesca.

Posledním typem náboženské zkušenosti je typ extaticko-spirituální, který se staví kriticky jak k realismu, tak idealismu typů předešlých. Dle Tilliche existuje v „jednotě a konfliktu“ s ostatními typy. V umění mu stylisticky odpovídá expresionismus, který jako kategorie dalece

---

<sup>49</sup> TILLICH, Paul. *Art and Ultimate reality*. Dimensions, No. 13, 1959, str. 8.

<sup>50</sup> TILLICH, Paul. *Art and Ultimate reality*. Dimensions, No. 13, 1959, str. 8.

přesahuje kategorii uměleckého expresionismu, neboť jej najdeme v umění byzantském, románském, většinou gotického a barokního stylu a pak ve vývoji od „Cézanna dále.“ Tillich do této kategorie řadí obraz Edvarda Muncha *Výkřik*, *Žluté koně* od Marca, *Kopce v San Remy* od Vincenta van Gogha, *Londýnský most* od Deraina a také *Duch svatý*, *Prorok* od Noldeho. Základním charakteristickým rysem této kategorie je pro Tillicha určitá distorze formy umožňující prolomení povrchu a vyjevení hloubky skutečnosti. Nejzazší skutečnost zde „prolamuje vězení naší formy“ a „rozbíjí na kousky povrch našeho bytí a světa.“<sup>51</sup> Tato citace nás upomíná na citaci jinou, ve které popisuje, jak Picasso rozbíjí formu, aby se dostal k vnitřní struktuře věcí. Manning uvádí, že „čím více styl narušuje přirozeně daný zjev věcí, tím je více náboženský.“<sup>52</sup> Připomeňme Leeuwovo tvrzení, že čím více se zobrazení odlišuje od skutečnosti, tím více je to posvátný akt.

Jakkoli záslužná je jeho snaha o vytvoření stylistických kategorií, není možné přehlédnout, že vede k mnoha problémům. Nejvíce bylo Tillichovi vyčítáno, že odmítá paušálně celé kategorie, jako například celé období italské renesance, a naopak jiné jako celek vyzdvihuje, jako například německý expresionismus. Ačkoliv Tillich toto své stanovisko později zrevidoval, vadou zůstává fakt, že se zdá, že stačí napodobit styl a obraz se tím automaticky stane nositelem nejzazší skutečnosti. Ačkoliv nelze klást rovnítko mezi expresionistický styl a expresionismus (kunsthistoricky), mezi příklady uváděnými Tillichem expresionistická díla jednoznačně převažují. Z osmi příkladů jen dva nespádají do kategorie expresionismus. Jsou to Derain a van Gogh. Zajímavá je nicméně jeho úvaha o prolomení formy, a to zvláště v souvislosti s kubismem, který ovšem Tillich nezmiňuje.

V kritice idealistického zobrazení se Tillich shoduje s Leeuwem, obzvlášť v otázce příliš lidského zobrazení Krista. Zatímco Leeuw kritizuje Rubense, Tillich nešetřil kritikou nad obrazem Salvadora Dalího. Dobře vypadající atlet. Téměř stejná slova u Leeuwa. Fyzická zdatnost a atraktivita se neslučují se zobrazením božského. Podle Leeuwa „nejméně lidské a nejméně krásné zobrazení je považováno za nejposvátnější“.<sup>53</sup> Analogicky tedy to nejlidštější a

---

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> MANNING, Russell Re. Tillich's theology of Art. In: MANNING, Russell Re, ed. *The Cambridge Companion to Paul Tillich*. (Cambridge Companions to Religions). Cambridge: Cambridge University Press, 2009. ISBN 978 0521677356, str. 162.

<sup>53</sup> LEEUW van der, Gerardus. *Sacred and Profane beauty: the Holy in Art*. 1 ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963, str. 163.

nejkrásnější je to, které nejvíce kritizují. Tento rys je důležitý z toho důvodu, že primitivní umění, jak uvidíme dále, bylo všeobecně vnímané jako velmi ošklivé, a tedy i jako nejvíc posvátné.

Základní prvky Husserlovy fenomenologie<sup>54</sup>

Husserl v *Idejích k čisté fenomenologii*<sup>55</sup> popisuje náš okolní svět takto: svět je přede mnou, vnímám jej, vidím, slyším, mohu se ho dotýkat. Také věci jsou zde, ve světě, vím o nich a není přitom nutné, aby se přímo nacházely v mém poli vnímání. Dívám se z okna a vidím dům na druhé straně ulice, vnímám jeho tvar, ošklivím si barvu jeho fasády, snažím se nahlédnout do oken. Zaměřím-li se na pozorování kominíka na střeše, stanou se vchodové dveře v tu chvíli nezřetelnými, přesto jsou stále spolupřítomny v mém vnímání domu. Mohu svou mysl ale nechat přeletět střechy a „hledět“ dál. Za střechami domů jsou další ulice, v nich jsou další domy, které aktuálně nevidím a tedy nevnímám, přesto jsou pro mě zde, protože „vím“, že se tam nacházejí. Za polem je louka a za loukou les, a tento svět se rozprostírá do nekonečna. Tuto zkušenost se světem nazývá Husserl generální tezí o existenci světa. Díky generální tezi je reálný okolní svět „vědomý jako zde jsoucí ‚skutečnost‘.“<sup>56</sup>

Ve vnímání světa se ve velké míře uplatňuje naše předchozí zkušenost. Jak Husserl poznamenává ve své přednášce *Idea fenomenologie*, „z přímo zakoušeného (z toho, co vnímáme, a z toho, co máme ve vzpomínce) na to, co nezakoušíme; zobecňujeme a všeobecný poznatek znovu aplikujeme na jednotlivé případy, nebo v analytickém myšlení dedukujeme ze všeobecných poznatků nové obecniny.“<sup>57</sup>

Své minulé prožitky promítáme do současnosti a očekáváme stejný výsledek. Mraky připlovající od západu přinášejí dešť, proto si vezmeme deštník. Naše zkušenost se světem tak funguje na rovině apercpcí a anticipací. Vidím-li například výše zmíněný dům z jeho přední strany, očekávám, že bude mít i další tři strany. Naše zkušenosti jsou ale často zkreslené, náhodné

---

<sup>54</sup> Tento úvod není v žádném případě úvodem do myšlení Edmunda Husserla, natož fenomenologie. Snaží se pouze v co největší jednoduchosti vysvětlit základní koncepty jeho filosofie, aby usnadnil čtení následujících kapitol čtenáři, který není s fenomenologií obeznámen. Z tohoto důvodu se také omezuje pouze na ty aspekty, které budou v práci zmiňovány a veškeré ostatní opomíjí. Zvláštní pozornost pak věnujeme dopisu, který Husserl napsal roku 1907 svému příteli Hugovi von Hoffmanstal, neboť zde vyslovuje myšlenku o podobnosti mezi umělcem a filosofem, vznikající skrze intuitivní přístup ke světu.

<sup>55</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenh, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 61.

<sup>56</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenh, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 66.

<sup>57</sup> HUSSERL, Edmund. *Idea fenomenologie*. Praha: Oikoymenh, 2001. ISBN 80-7298-023-8, str. 25.

a celkově chybné. Z předpokladů se stávají předsudky. Namísto nezkresleného vnímání skutečnosti máme jen sled zažitých představ, které jsou ale skutečným věcem často velmi vzdáleny. Odtud pak pochází Husserlův požadavek uzávorkování této generální teze. „Generální tezi, která patří k podstatě přirozeného postoje, vyřazujeme z působnosti, naprosto vše, co v ontickém ohledu zahrnuje, dáváme do závorek: tedy celý tento přirozený svět, který je stále ‚pro nás zde‘, ‚zde jsoucím‘, a který zůstává stále zde jako vědomá skutečnost, i když se nám líbí, že ji dáme do závorek.“<sup>58</sup>

Neznamená to ovšem, že by nyní pro nás okolní svět přestal být skutečný. Generální teze zůstává stejná, pouze ji „vyřazujeme z působnosti“, pozdržujeme její platnost. „Jestliže to činím, což je věcí mé plné svobody, pak tedy neneguji tento ‚svět‘, jako kdybych byl sofista, nepochybuji o jeho existenci, jako bych byl skeptik; ale uskutečňuji ‚fenomenologickou‘ epoché, která mi zcela zabraňuje v jakémkoli soudu o časoprostorové existenci.“<sup>59</sup>

Pokud celý svět dáme do závorek, co nám zbývá?<sup>9</sup> Po provedení epoché nám zbývá čisté nebo také transcendentální vědomí. Vědomí má samo o sobě vlastní bytí, které ve své absolutní vlastní podstatě zůstává nedotčeno fenomenologickým vyřazováním. To tedy zbývá jako „fenomenologické reziduum“, jako principiálně svérázný region bytí, který se skutečně může stát polem nové vědy – fenomenologie.“<sup>60</sup>

Právě na poli čistého vědomí se můžeme zaměřit na vnímání samotné a zkoumání toho, co se nám jeví. „Jev věci, (prožitek), není onou jevící se věcí (o níž míníme, že „stojí proti nám“). V souvislosti vědomí prožíváme jevy, kdežto věci se nám jeví jakožto jsoucí ve fenomenálním světě. Jevy samy se nejeví, jsou prožívány.“<sup>61</sup> Věc se nám tedy jeví, a to vždy neadekvátním způsobem. Nejeví se totiž nikdy v celé své úplnosti, ale vždy jen z některé strany. Například dívám-li se na dům, vidím jeho přední a boční stěnu. Zadní strana domu zůstává mimo mé zorné pole. Přesto je ve vnímání spolupřítomna, byť nejasným či temným způsobem.

„Věc se přitom vždy dává jako něco, co je takové a takové, i když to nezprostředkují žádné pojmy, žádné soudy v predikativním smyslu. Vždy si všímáme určitých ‚známek‘ a zatímco pozorujeme věc z hlediska určité známky, stojí před námi intencionálně zároveň jako mající jiné

---

<sup>58</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenh, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 68.

<sup>59</sup> *Ibid.*, str. 68.

<sup>60</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenh, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 71.

<sup>61</sup> HUSSERL, Edmund. *Logická zkoumání II/2. Základy fenomenologického objasnění poznání*. Praha: Oikoymenh, 2012. ISBN 978-80-7298-444-2, str. 345.

známky: zčásti jsou to určité známky, jež jsou neuchopeny obsažené v poli vnímání: takže stačí obrátit na ně uchopující pohled, abychom vyplnili intence nebo abychom je přetvořili v intence, jež jsou určité či neurčité uchopující, ač nikoli názorně dávající, což zjevně platí i o tom, co na věci zůstává nespátřeno. Zčásti jsou neurčité. V tom případě reaktivujeme horizonty a případně určité zaměřené paprsky mínění, které formou neaktivovaných ‚propletenců‘ přispívaly ke smyslu pojetí. Přesto analýza nemusí být reaktivací. Můžeme však říci, že žádná analýza nemůže přivést do popředí něco, co nebylo určitým způsobem skrytě implikováno již v implicitní syntéze, a že části můžeme vyzvednout jen tam, kde jsme je změnou pojetí vložili, byť i jen ve formě zmatených spoluznění.“<sup>62</sup>

Každý nový pohled na věc modifikuje pohled předchozí. V tomto neustálém toku dochází buď k naplnění mého očekávání a tedy potvrzení, nebo naopak ke zklamání očekávání, a tedy ke korekci mých představ o věci.

Eidetická variace (či redukce) je proces, při kterém pomocí variování fenoménu v mysli nahlížím to, co je pro něj podstatné. Nebo také pomocí redukce nahodilých vlastností nahlížím ty podstatné, invariantní, bez kterých by věc nebyla tím, čím je. Odtud název eidetická redukce. Výsledkem eidetické variace je tedy eidos neboli podstata věci samé.

Naše prožitky se nabízejí obvykle v „jisté prázdnotě a vágní vzdálenosti“ a naším úkolem při provádění eidetické variace, je „přivést k jasnosti to, co vyvstává v ulpívající nejasnosti“ a pak teprve můžeme přikročit k nahlížení podstat. Podstata věci má své stupně jasnosti.<sup>63</sup> Přitom však to, co je dané je vždy obklopeno dvorcem nejasnosti a temnoty.

Věc sama zůstává stejná, ale naše vnímání se neustále mění. Husserl uvádí notoricky známý příklad s krabicí. Krabici různě otáčím, prohlížím ji ze všech stran, možná nahlédnu i dovnitř. S každým pootočením krabice se mi naskytne nový vjem, nový obsah vědomí. „Vidím nějakou věc (ding), např. tuto krabici, nevidím své počítky. Vidím neustále tuto jednu a tutéž krabici, ať se tato krabice otáčí a obrací jakkoli. Mám přitom neustále tentýž „obsah vědomí“ – pokud chci jako obsah vědomí označovat vnímaný předmět. S každým pootočením krabice

---

<sup>62</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenh, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 35.

<sup>63</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenh, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 134.

mám nový obsah vědomí, – pokud tím – daleko vhodněji, označuji prožívané obsahy. Jsou tedy prožívány velmi odlišné obsahy, a přece je vnímán tentýž předmět.“<sup>64</sup>

Žádný vjem není identický, ani když zavřu oči a zase je hned otevřu, není už můj vjem stejný. Vjemy jsou jako sněhové vločky. Na první pohled se mohou zdát stejné, ale ve skutečnosti je každý z nich zcela jedinečný. Jednotlivé vjemy se spojují do neustálého toku, vjem současný je napojen na právě minulý vjem ve vzpomínce. „Každý prožitek je sám v sobě tokem dění, je tím, čím je, v jisté původní tvorbě neměnného podstatného typu: je neustálým tokem retencí a protencí zprostředkovaných fází originality, která je sama v toku a ve které si uvědomujeme živé „nyní“ daného prožitku oproti jeho „předtím“ a „potom“.<sup>65</sup> „Každý prožitek má nutně všestranně nekonečný, vyplněný časový horizont. Tím je zároveň řečeno, že patří k jednomu nekonečnému „proudu prožitků“. „Každé prožitkové nyní má nutně svůj horizont předtím i svůj horizont potom“.<sup>66</sup>

Fyzická věc je tak něco, co trvá ve změně, konstituuje se v rozmanitosti skutečných a možných změn.<sup>67</sup> Fyzické věci jsou nám dány, stojí před námi, jsou to předměty – to znamená, že máme jisté vjemy a jim přiměřené soudy „na tyto předměty zaměřené“. Systému všech takových vjemů a soudů odpovídá jako intencionální korelát fyzický svět.“<sup>68</sup> Zatímco například „aritmetický svět je pro mě zde jen tehdy, dokud zaujímám aritmetický postoj. Ale přirozený svět, svět v běžném smyslu slova, je pro mě stále zde, dokud plyne můj přirozený život.“<sup>69</sup>

## Dopis Hugovi von Hoffmanstal

Edmund Husserl píše roku 1907 svému příteli Hugovi von Hoffmanstal dopis, ve kterém předestírá svou fenomenologickou metodu poznání.

Pro nás je zajímavá především Husserlem proklamovaná blízkost mezi postojem umělce a fenomenologa. Zatímco běžně se člověk nachází ve stavu existenciálního přístupu ke světu,

---

<sup>64</sup> HUSSERL, Edmund. *Logická zkoumání II/2. Základy fenomenologického objasnění poznání*. Praha: Oikoymenh, 2012. ISBN 978-80-7298-444-2, str. 378.

<sup>65</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenh, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 155.

<sup>66</sup> *Ibid.*, str. 169.

<sup>67</sup> HUSSERL, Edmund. *Logická zkoumání II/2. Základy fenomenologického objasnění poznání*. Praha: Oikoymenh, 2012. ISBN 978-80-7298-444-2, str. 349.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 355.

<sup>69</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenh, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 64.

kdy jsou věci před námi postulovány jako skutečnosti, fenomenologický postoj vyžaduje „přísné pozastavení všech existenciálních postojů, včetně pocitů pojmím se k těmto věcem.“<sup>70</sup> A je to právě umělecké dílo, které „nás staví (přímo nás nutí) do stavu estetické intuice, která tyto postoje vylučuje.“<sup>71</sup> Platí zde přitom přímá úměra. Čím více je dílo „čistě estetické“, tím více potlačuje existenciální postoj a vyžaduje postoj estetické intuice. Podobnost mezi fenomenologem a umělcem spočívá v intuitivním nahlížení skutečnosti. Husserl popisuje fenomenologickou metodu následovně. Nejprve je nutno pohlížet na celý okolní svět a poznání o něm jako na pochybné, žádnou vědu ani existenci není možné přijímat jako předem danou. Tímto krokem se vše stalo pouhými jevy, fenomény, které je nyní možno zkoumat v „čisté intuici (intuitivní analýze a abstrakci).“<sup>72</sup>

Husserl dále znovu zdůrazňuje podobnost fenomenologické a estetické intuice, neboť umělec, „který pozoruje svět, se k němu vztahuje podobným způsobem jako fenomenolog“.<sup>73</sup> „Když umělec pozoruje svět, stává se pro něj fenoménem, jeho existence je mu lhostejná, stejně jako je tomu u filosofa.“<sup>74</sup> Podle Husserla ovšem rozdíl spočívá v tom, že zatímco fenomenolog se snaží „nalézt význam fenomenologického světa a uchopit jej v pojmech, umělec si přivlastňuje svět intuitivně, aby shromáždil z jeho mnohosti materiály pro vytváření estetických forem.“<sup>75</sup>

Ačkoliv Husserl blíže neobjasňuje, jakým způsobem si umělec „přivlastňuje svět“, je jisté, že byl přesvědčen o schopnosti umělce intuitivně nahlížet skutečnosti, ke kterým fenomenolog dochází intuitivní analýzou.

Právě tato myšlenka byla jedním z inspiračních zdrojů této práce, společně s Tillichovou a Cézannem. Afnita s Husserlovou fenomenologií je důkazem, že umělec je schopen, jak řekl Cézanne, zachytit na plátně to, co vymyslela nejpoučenější doba. A pokud správně vystihne dobu, vystihne i posvátno.

## Kubismus teorie

---

<sup>70</sup> HUSSERL, Edmund. Letter to Hugo von Hofmannsthal. In: *Síte*. Stockolm, 26-27.O9, str. 2 ISSN 1650-7894, str. 1

<sup>71</sup> Ibid.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Ibid.

Nyní pár slov k dělení kubismu. Nejčastěji se setkáme s rozdělením na analytický a syntetický kubismus. Přitom například Cooper<sup>76</sup> považuje toto dělení za bezvýznamné, protože odkazuje pouze ke stylistickým prostředkům, které lze často najít v jednom díle společně. Navrhuje dělení po vzoru renesančního umění: raný kubismus: 1906-1908 (Picasso and Braque), vrcholný kubismus: 1909-1913 (Picasso, Braque a Gris), pozdní kubismus: (1914-1921). Ačkoliv většina kunsthistoriků souhlasí s jeho tvrzením, že se jednotlivé obrazové inovace objevují ve více etapách, jeho návrh na přejmenování se přesto neujal. Stále je tak nejčastější dělení kubismu na fáze analytický a syntetický. K těmto dvěma je někdy připojována fáze zvaná hermetický kubismus, která představuje období analytického kubismu, kdy obrazy dosáhly vrcholu nečitelnosti a přiblížily se na dosah abstrakci. Můžeme se setkat také s pojmem rokoko kubismus, označující fázi syntetického kubismu, ve které Picasso a Braque využívali barevné tečky. Přestože souhlasíme s Cooperovými výhradami, budeme v této práci používat zavedené dělení na analytický a syntetický kubismus, přičemž vynález koláže spadající na přelom těchto dvou fází budeme pojednávat v samostatné kapitole.

Picasso a Braque se potkali na jaře 1907,<sup>77</sup> častěji se začali vídat až v druhé polovině roku 1908. Trvalo jim více než rok, než se oťukali a začali spolupracovat. Nejsilněji jejich spolupráce probíhala v letech 1910-12, v roce 1913 začínají vynikat rozdíly, rok 1914 přináší vypuknutí války a konec spolupráce. Po válce Braque v kubismu pokračuje, to už je ale jiný příběh.

Kubismus byl již interpretován mnoha způsoby, od některých z nich se Picasso a Braque distancovali přímo, od jiných nepřímo. Oba byli velice nesdílní, pokud šlo o kubismus, a to jak v době jeho vzniku, tak i v pozdějších letech. Možná jim šlo o zachování určitého tajemství, neboť jak uváděl Braque, v umění má smysl jen to, co nejde vysvětlit.

Přestože teorií kubismu je nepřehledné množství, stále zůstává nevysvětlen. Problém teorií je ten, že jsou vždy více či méně vzdálené životu a věcem, ke kterým se mají vztahovat. Snažili jsme se proto vycházet z obrazů samotných, nicméně jako podpůrné teoretické východisko jsme zvolili výklad formalistický, který vidí hlavní přínos kubismu především v jeho obrazových inovacích. Hovoří tedy o porušení perspektivy, vypořádání se s konvencí zobrazování a vlivu,

---

<sup>76</sup> COOPER, Douglas. *The Cubist epoch*. Los Angeles: Phaidon, 1970, str. 13.

<sup>77</sup> Významný podíl na vzniku kubismu měl jistě i Henri Kahnweiler, který si roku 1907 otevřel v Paříži galerii a od roku 1909 kupoval vše, co Picasso a Braque vytvořili, čímž jim umožnil pracovat bez obav o zajištění materiálních potřeb.

jaký měl kubismus na další vývoj umění.<sup>78</sup> Právě důraz na obrazové prvky je důvodem, proč jsme si vybrali tento přístup. Ukazuje totiž kubismus v jeho „nejčistší podobě“.

Neboť jak popsal Picasso: „Matematika, trigonometrie, chemie, psychoanalýza, hudba a kdo ví co ještě, to vše bylo spojováno s kubismem ve snaze ho snadněji interpretovat. To vše byla pouhá literatura, neřkuli nesmysl, který přinesl špatné výsledky, když zaslepil lidi teoriemi.“<sup>79</sup>

Nyní je tedy čas nasypat si popel na vlastní hlavu, neboť spojujeme kubismus s dalším „nesmyslem.“ V žádném případě však nechceme vyvolat dojem, že kubismus Picassův a Braqueův měl za cíl něco více než jen obrazové inovace. Samy o sobě jsou naprosto dostačující. To nicméně neznamená, že jejich díla nelze klást do nových souvislostí, neboť jak sami věřili, dílo žije svým vlastním životem.

#### Terminologická odbočka

Z důvodu snahy o maximální korektnost ve všech směrech jsme považovali za nutné zařazení kapitoly, ve které objasňujeme náš postoj ohledně užívání termínů, jejichž problematičnosti jsme si vědomi, nicméně považujeme za důležité je zachovat.

Dvojnásob problematický je termín primitivní umění. Nejprve se zaměříme na adjektivum „primitivní.“<sup>80</sup> V souvislosti s uměním se objevuje nejprve jako označení italského a vlámského umění čtrnáctého a patnáctého století, kolem poloviny devatenáctého století zahrne široké pole umění od Egypta přes Jávu, Persii, Aztéky, Inky a Japonsko. Až ve dvacátém století se objeví tak, jak jej chápeme dnes, tedy zahrnující umění Austrálie, Oceánie a Inuitů a Afriky. Ve Francii počátku dvacátého století se užíval pojem *Art negre*, který zahrnoval umění Afriky i Oceánie, aniž by mezi nimi rozlišoval.

Pojmem primitivní bývá označováno i dílo umělců, které se neřídí standardními pravidly akademismu, například nepoužívají perspektivu, často jde o samouky, jakými byl například Henri Rousseau.<sup>81</sup> V tomto smyslu je pojem primitivní myšlen pochvalně jako vyjádření představy, že nedostatek technických dovedností je vyvážen upřímností a originalností osobního pojetí. Z tohoto pohledu byly umělci nahlíženy i výtvořiny primitivního umění.

---

<sup>78</sup> Mezi hlavní představitele tohoto směru patří John Golding, Douglas Cooper, Robert Rosenblum, Alfred Barr a další.

<sup>79</sup> CHIPP, Herschel, ed. *Theories of Modern Art. A source book by Artists and Critics*. Berkeley: University of California Press, 1968. ISBN 0-520-01450-2, str. 262.

<sup>80</sup> Primární v čase, z toho odvozené jednoduchý, nerozvinutý, hrubý.

<sup>81</sup> V tomto případě myšleno ve smyslu naivní, nepoznamenaný studiem.

V současné době je tento termín chápán jako pejorativní. Je poukazováno na negativní konotace, kterými je zatížen. Jakkoliv s tímto postojem souhlasíme, právě pro tyto negativní konotace jsme se rozhodli jej nadále používat, neboť konotace, které v něm rezonují, jsou dnes slabou ozvěnou negativních konotací, se kterými byl spjat v minulosti. Děs z primitivního byl skutečným děsem. Tento pocit hrál důležitou roli v recepci primitivního umění, a proto je pro účely této práce potřebné tento termín zachovat. Jako méně ofenzivní, a tudíž častěji používaný, se v současnosti jeví termín kmenové umění.<sup>82</sup> Přestože ve světě je tato debata dávno uzavřena a termín primitivní umění definitivně odsouzen k zapomnění, v České republice ještě v roce 2017 vyšla kniha pod názvem *Primitivní umění* v nakladatelství Slovart.<sup>83</sup>

Aniž bychom se chtěli pouštět do diskuse o tom, co je a co není umění, případně jak umění definujeme, byla cesta primitivních výtvorů do kategorie umění natolik komplikovaná a jejich setrvání v této kategorii je i nadále posuzováno jako problematické, že nám nezbývá než alespoň letmo zmínit hlavní sporné body. Velice zjednodušeně by se dalo říci, že zatímco na počátku nebyly tyto výtvoři dostatečně chápány na to, aby byly zařazeny do kategorie umění, dnes jsou naopak chápány příliš. Zatímco v minulosti nebyly řazeny mezi umění, protože byly „jen“ fetiše a idoly, které navíc nedosahovaly žádoucích estetických kvalit, dnes je kritizováno jejich řazení do kategorie umění právě proto, že jsou to fetiše a idoly, tedy jsou něčím více než jen uměním a jejich posuzování z estetického hlediska je považováno za redukcionistický zločin.<sup>84</sup> Paradoxně se tak dostáváme do situace, kdy i po sto letech je jim ubírán statut uměleckého díla, a to na základě stále stejné argumentace. Posuzovány měřítky akademismu počátku dvacátého století nespĺňovaly kritéria uměleckého díla. Hlavním důvodem k jejich odsouzení však byla víra v jejich spojení s černou magií, která byla vyživována popisy odporných rituálů zahrnujících lidské oběti a kanibalismus, které se objevovaly v dobovém tisku. Informace o Africe pocházely z tisku a zpráv misionářů. Oba tyto zdroje se nevyznačovaly přílišnou objektivitou a Afrika byla brána jako temný kontinent, bez distinkce mezi jednotlivými kmeny. Zprávy ze západní Afriky líčily kanibalismus a lidské oběti, fetišismus, černou magii. Zároveň se začaly objevovat informace

---

<sup>82</sup> Jak upozorňuje Wingert, je slabinou tohoto pojmu fakt, že ne všechny skupiny, ke kterým má referovat, žijí v kmenovém uspořádání. Naopak například v islámu existují kmenová společenství, která ale neprodukují tento typ umění. Jeho použití tedy také není zcela vhodné. In WINGERT, Paul. *Primitive art. Its traditions nad styles*. New York: Meridian books, 1962, str. 7.

<sup>83</sup> Titul je o to více zarážející, že původní název knihy je *Tribal art*, stačil by tedy jen vhodně přeložit.

<sup>84</sup> Mezi zastánce tohoto názoru se řadí například McEvilley či Errington.

z Konga popisující otřesné poměry panující na plantážích, kde jsou domorodci nuceni k otrockým pracím.

Jedním z hlavních novodobých argumentů proti zařazení do kategorie umění je, že posuzujeme jako umění výtvořky kultur, ve kterých sama kategorie umění chybí. Africké jazyky nerozlišují mezi uměním a řemeslem.<sup>85</sup> Ačkoliv kmen Dan a Fon vyrábí malé mosazné figurky zvířat nebo mužů či žen s nástroji, které vystavují vedle ohniště, aby si jich každý příchozí hned všiml, není jejich funkce estetická. Jejich vlastnictví dodává prestiž, ta je ale odvozena z použitého materiálu, ne estetické formy.<sup>86</sup> Ať již uznávají estetické kvality svých výtvořů, či ne, chovají se k nim zcela utilitárně, což je v rozporu s naším chápáním uměleckého díla. „Pokud objekty neplní adekvátně svůj účel, jsou považovány za bezcenné, ať se jedná o tekoucí konev nebo fetiš, který nedokázal ochránit svého majitele.“<sup>87</sup> Poškozené či jinak nepotřebné masky byly zahazovány.<sup>88</sup> Pokud by nás toto chování zaráželo z religionistického hlediska, je nutné si uvědomit, že například duch je v sošce často přítomen jen během rituálu, jinak je soška prostě kusem dřeva. Tím se dostáváme k poslednímu a zřejmě nejzávažnějšímu argumentu proti označování těchto předmětů jako umění.

Tímto argumentem je fakt, že v Africe chybí sám koncept umění v západním smyslu a sami Afričané tyto předměty nechápou jako umění, veškerá jejich produkce se zdá mít kultický nebo praktický účel. „Pokud africké předměty onálepkujeme jako umění, umístíme je tím do západní kategorie, která nemá v Africe ekvivalent.“<sup>89</sup> Z logického hlediska je tento argument samozřejmě platný, problémem však zůstává, že by se dal rozšířit i na většinu ostatních kategorií. Errington tak tvrdí, že primitivní umění je uměním jen proto, že jsme jej za umění prohlásili.<sup>90</sup> Rozlišuje přitom mezi uměním vzniklým intencí a uměním vzniklým přivlastněním. Umění vzniklé intencí vzniká v prostředí, kde existuje koncept umění podobný našemu, přičemž tím myslí něco jako umění italské renesance. Umění vzniklé přivlastněním vzniká až ve vitrínách našich muzeí. Mimo ně neexistuje. Tento postoj je zajímavý proto, protože se dotýká celé sféry artefaktů vytvořených původně z náboženských důvodů, ať již jde o řecké sochy, středověké

---

<sup>85</sup> EISENHOFER, Stefan, ed. *African art*. Köln: Taschen, 2010. ISBN 978-3-8228-5576-8, str. 16.

<sup>86</sup> WILLETT, Frank. *African Art*. London: Thames & Hudson, 1971. ISBN 0-500-18109-8, str. 164.

<sup>87</sup> EISENHOFER, Stefan, ed. *African art*. Köln: Taschen, 2010. ISBN 978-3-8228-5576-8, str. 15.

<sup>88</sup> To se změnilo s příchodem Evropanů, kteří špatný technický stav těchto předmětů považovali za známku stáří a autenticity. I z těchto důvodů se mnoho předmětů dostalo do Evropy již poškozených.

<sup>89</sup> EISENHOFER, Stefan, ed. *African art*. Köln: Taschen, 2010. ISBN 978-3-8228-5576-8, str. 15.

<sup>90</sup> ERRINGTON, Shelly. „What became authentic primitive art?“ *Cultural Anthropology*, Vol. 9, No. 2 (květen, 1994), str. 203.

oltářní malby, byzantské mozaiky nebo zlaté monstrance. Pro religionisty se tedy jedná o problém zvláště naléhavý. Osobně se domníváme, že označováním těchto předmětů jako umění se jejich náboženský význam nijak neumenšuje. Označení umění chápeme především jako uznání jejich estetických kvalit, a pokud je posuzujeme z estetického hlediska, potom je zcela namístě. Popisujeme-li naopak například úlohu masky v rituálu, potom je označení masky za umělecký předmět nepříhodné, neboť je nedostačující. Podle našeho názoru by použití termínu mělo odpovídat kontextu, v jakém o věci hovoříme. Ve stati o vlastnostech jednotlivých materiálů by tak například označení masky jako dřeva bylo naprosto dostačující.

Pro účely této práce používáme označení primitivní umění. Je tomu tak proto, že primitivní umění posuzujeme jako celek, nerozlišujeme mezi jednotlivými maskami či soškami, které inspirovali kubismus. A to z toho důvodu, že není možné identifikovat, které předměty Picasso skutečně viděl před vytvořením *Avignonských slečen*. Picasso sám slavně popřel, že by viděl primitivní umění ještě před jejich vytvořením, a kunsthistorikové se od té doby dohadují, které předměty vidět mohl a které skutečně viděl či neviděl. Rozhodli jsme se nepřiklánět v tomto sporu na žádnou konkrétní stranu, a to z následujícího důvodu. I kdybychom byli schopni konkrétní objekt identifikovat, nebyli bychom schopni určit, k jakému účelu ve svém přirozeném prostředí sloužil. Je tomu tak proto, že identické masky mohou sloužit při různých rituálech a dokonce jedna a ta samá maska může měnit své využití v průběhu svého „života“, jak budeme vysvětlovat v podkapitole o primitivním umění. Z tohoto důvodu uvádíme také oddíl africké umění, ve kterém v základních bodech osvětlujeme způsob využití těchto předmětů v jejich přirozeném kontextu. Poznatky o posvátnu uváděné v souvislosti s africkým uměním jsou platné pro uváděné kategorie obecně a ani z tohoto důvodu není nutná konkrétní identifikace. Picasso a Braque samozřejmě neměli o skutečném využití předmětů, které je okouzly svými formami, ani tušení. Jejich představy se nijak nelišily od představ a předsudků většinové společnosti. A nutno podotknout, že Picassa skutečný význam ani nezajímalo, stačil mu jeho vlastní dojem.

# I. Prameny kubismu

Vlivů na počátek kubismu bychom mohli jmenovat více, nicméně mezi nimi najdeme dvě hvězdy, které září nejjasněji. Jsou jimi Paul Cézanne a primitivní umění. V řadě obrazů nacházíme propojení obou těchto vlivů. Dalo by se říci, že zatímco Braque byl v počátcích více inspirován Cézannem, u Picassa tomu bylo naopak. Poté, co se setkali, jsou jejich práce ovlivněné navzájem, někdy do té míry, že je těžké odlišit autorství. Přesto zde najdeme jasně patrné rozdíly, zřejmě dané rozdílnou povahou obou umělců, nebo vyplývající z odlišného druhu problému, který se snažili vyřešit. Braque se zajímal o prostor mezi předměty, jeho obrazy jsou proto celkově propracovanější a působí harmoničtějším dojmem, neboť prostoru je věnována stejná péče jako předmětům samým, díky čemuž se více míchají se svým okolím. Picassa více zajímala forma, jeho obrazy jsou ostřejší, méně propracované a divočejší. Stejně jako jejich autor.

## I/1 Primitivní umění

### I/1.1 Africké umění

*„Existovalo období - a pro tzv. primitivní národy toto období stále existuje - kdy náboženství a umění stály tak blízko u sebe, že by mohly být téměř rovnocenné. Každý čin primitivního člověka je ze své podstaty magickým činem. Veškerá akce se odehrává prostřednictvím moci.“<sup>91</sup>*

Většina umělecké produkce Afriky má magicko-náboženský charakter. Oblast Afriky je charakteristická animismem, který se vyznačuje vírou v duchy přírody.<sup>92</sup> Rozšířený je zde i kult předků, magie, fetišismus. Magie věří, že dokáže ovládat síly ke svému prospěchu či nepospěchu druhých. „Znaky magie tvoří rituální jednání, kterým se člověk pokouší ovlivnit jevy mimo dosah své praktické činnosti, předměty nebo slovní formulace, které mají mít

---

<sup>91</sup> LEEUW van der, Gerardus. *Sacred and Profane beauty: the Holy in Art*. 1 ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963, str. 110.

<sup>92</sup> Například duch buše u kmene Dan.

požadované účinky na dotyčné děje a víra v imanentní sílu těchto předmětů, úkonů a slov.“<sup>93</sup> Kult předků je charakterizován vírou v propojení tohoto a onoho světa, mezi nimiž se duše předka může volně pohybovat a hlavně může intervenovat ve prospěch svých žijících příbuzných. Za tímto účelem se využívá rituálů, stejně jako k zamezení problémů v případě, že by se duch předka rozhodl škodit.

### I/1.1.1 Fetišě<sup>94</sup>

Pro primitivního člověka jsou věci nadány mocí. Jakákoliv věc může být nositelem moci. Ideálně pokud je předmět malý a dá se nosit při sobě ve formě amuletu.

Některé fetišě jsou velmi mocné a se všemi je nutno zacházet nanejvýš opatrně. Willett dokumentuje případ, kdy Hottot<sup>95</sup> za účelem pořízení fotografie vynesl fetiš z chýše majitele a navíc odstranil jeho oděv. Když o devět dnů později propukla ve vesnici nákaza neštovicemi, o jeho vině nikdo nepochyboval. Jenom díky faktu, že unikl nákaze, unikl i trestu.<sup>96</sup>

Fetišě jsou aktivovány pomocí substance, která je do nich vložena, a poté jsou zasvěceny. Mohou být také odsvěceny a prázdné uchovány pro další použití. Pro nového klienta se pouze naplní novou substancí. Obsah substance se liší podle účelu, kterého je třeba dosáhnout. Některé prvky zůstávají neměnné (hlína), jiné se mění podle potřeby. Mohou to být léčivé byliny, drápy či zuby pro ochranu, některé jsou samozřejmě tajné.

---

<sup>93</sup> HORYNA, Břetislav. *Úvod do religionistiky*. Praha: ISE, 1994. ISBN 80-85241-64-1, str. 36.

<sup>94</sup> V současné době je preferováno značení power object případně power figure.

<sup>95</sup> Robert Hottot byl francouzský lékař, který roku 1906 cestoval po dolním Kongu mezi BaTeke a zajímal se především o fetišě.

<sup>96</sup> WILLETT, Frank. *African Art*. London: Thames & Hudson, 1971. ISBN 0-500-18109-8, str. 116.

Sošky samotné fungují jen jako jakési nádoby, které bez magické substance nemají samy o sobě žádnou moc. Stejně tak je tomu u figur využívaných v kultu předků. I ty jsou původně prázdné a je nutno přesvědčit ducha zemřelého předka, aby se v nich usídlil. Někdy se opravdu usadí, jindy je navštěvuje jen v případě potřeby, nebo je-li volán. Také masky jsou obývané duchem jen v průběhu obřadu.

**Nkisi**<sup>97</sup> (obr.1) jsou fetiše specifické pro oblast Konga, obývané duchy předků nebo jinými duchy, které lze přesvědčit ke spolupráci. Nejčastěji mají ochranou funkci, od ochrany před škodlivou magií, až k ochraně před zraněním na lovu či smrtí dítěte. Používají se i k léčení nemoci, nebo odhalení viníka zločinu. Jejich síla je aktivována pomocí magické směsi, zvané bilongo, která je do nich vkládána. Bilongo většinou obsahuje hlínu z břehu řeky nebo hrobu, která zastupuje říši mrtvých. Další ingrediencí jsou drápy mocných šelem, lví či leopardí zuby nebo zobáky dravých ptáků, přičemž



1. Nkisi

funkce obou je ochranná. Mohou tam být vlasy nebo nehty významné osoby, hadí hlavy, chlupy z ocasu nejrůznějších zvířat, části rostlin, vaječné skořápky, naplavené dřevo, kameny nebo dokonce střelný prach. Některé příměsi vděčí za svou účast svému jménu, které zní podobně jako požadovaný efekt.<sup>98</sup> Autorem sošky je řezbář, tvůrcem bilonga je ovšem iniciovaná osoba schopná nakládat s duchy zvaná Nganga. Nganga plní také funkci léčitele. Zvláštní skupinu Minkisi tvoří Nkondi, obávané fetiše, známé svou agresivitou.

Nkondi (obr.2) jsou hrubě vytesané sošky specifického vzhledu, který byl dlouho považován za obzvlášť odpudivý. Bývají totiž pokryty množstvím hřebíků, pro které se jim říká hřebíkové fetiše. Již jejich postoj má odstrašovat, buď jsou obě ruce bojovně v bok, nebo jedna zdvižená ruka výhružně třímá nějakou zbraň, nejčastěji kopí. Ústa jsou otevřená, aby byly vidět zuby. V očích bývají vloženy úlomky zrcátek, skel nebo jiného lesklého materiálu. Dutina v jejich

<sup>97</sup> Plurál minkisi.

<sup>98</sup> EISENHOFER, Stefan, ed. *African art*. Köln: Taschen, 2010. ISBN 978-3-8228-5576-, str. 162.

bříše bývá často uzavřena také zrcátkem.<sup>99</sup> Stejně jako jiné fetiše jsou Nkondi aktivovány pomocí substance vložené do dutiny na bříše, někdy v hlavě. Pomocí rituálu do nich vstupuje duch předků, který je žádán o pomoc v časech obecné krize jako je nemoc, sucho, hlad nebo nedostatek zvěře. V závažnějších případech krádeže nebo dokonce vraždy, jsou Nkondi používány k označení viníka a určení nápravy. Primární vlastností Nkondi je schopnost ducha, který je obývá, opustit svou sošku, ulovit viníka či nepřítele, poškodit jej a opět se vrátit.

Fetiš Teke<sup>100</sup> (obr.3) mají podobu sošek, hrubě vyřezaných, s dutinou na bříše, do které je vkládán balíček s magickou substancí zvanou bonga. Obsah bonga se liší dle zamýšleného účelu, například v případě ochrany narozeného dítěte se do bonga vkládá kousek placenty. Hlavní ingrediencí je bílý kaolín zvaný mpieme, který reprezentuje kosti mrtvých předků, dále může obsahovat nehty či vlasy ctěné osoby, části hadů a rostlin.<sup>101</sup> Po použití se sošky nezahazují, ale po vyjmutí substance jsou uchovány pro další použití. Plné sošky se nazývají butti (obr.4), prázdné pak tege<sup>102</sup> (obr.4). Ač jejich využití je velmi široké, od ochrany, přes léčbu až k úspěchu na lovu, jejich vzhled je pro všechny tyto příležitosti totožný, mění se pouze složení bonga.

---

<sup>99</sup> Podle Segy má zrcátko odstrašit zlé duchy, kteří by chtěli do sošky vstoupit, nesnesou totiž silné světlo odražené od slunce. In SEGY, Ladislav. *African sculpture speaks*. New York: Hill and Wang, 1961, str. 70.

<sup>100</sup> Taktéž pocházející z oblasti Konga.

<sup>101</sup> SEGY, Ladislav. *African sculpture speaks*. New York: Hill and Wang, 1961, str. 227.

<sup>102</sup> WILLETT, Frank. *African Art*. London: Thames & Hudson, 1971. ISBN 0-500-18109-8, str. 169.

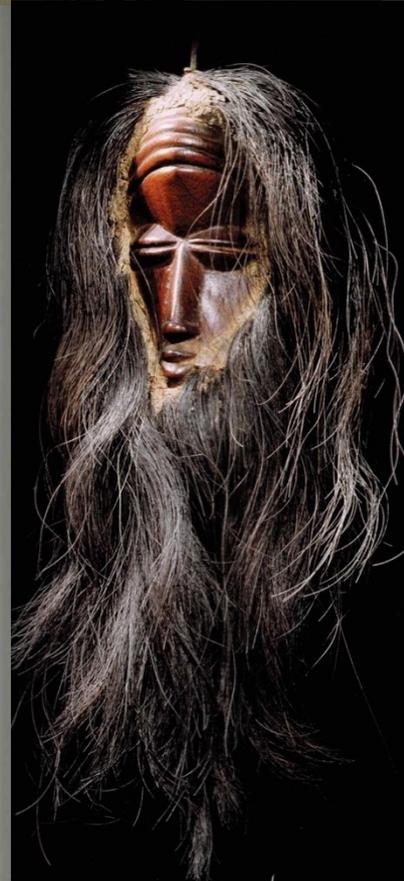
2. Nkondi



3. Fetiše Teke



4. Butti a tege



5. Maska kmene Dan

## I/1.1.2 Masky

*„To nás přivádí k nové cestě k jinakému, k posvátnému: Odosobnění, které spočívá v hraní role, v odvrácení se od každodenního života, které je spojeno s nasazováním si masky. Masky spojuje tanečnicka s bytostí, která je reprezentována, ať je to zvíře, bůh nebo duch mrtvého.“<sup>103</sup>*

V případě masek se silně projevuje problém vytržení předmětu z jeho přirozeného kontextu. Masky nejsou ve svém přirozeném prostředí nahlíženy tak, jak je tomu v prostředí muzeí či galerií, tedy statické, uložené ve vitríně a nasvícené ze všech stran. Masky jsou vždy viděny v pohybu, během obřadů, tance a zpěvu, často osvětlené jen světlem ohně. Některé masky přitom nejsou vidět vůbec, neboť se nosí na vršku hlavy a směřují tak vzhůru. Jiné jsou nošeny šikmo přes čelo nebo jako helma na hlavě.<sup>104</sup> I v případě masek nošených přes obličej je jejich vzhled v přirozeném prostředí značně odlišný. Mnoho masek je doplněno vousy či vlasy (obr.5), popřípadě korunkami z peří či listů a tyto části byly z masek většinou odstraněny. Některé masky bývají i výrazně pomalované, bohužel netrvanlivou substancí, jako například kaolínem,<sup>105</sup> který se nedochová. Masky ale není používána samotná, patří k ní i oděv, který v muzeích nenajdeme. Jedna část oděvu bývá látková, například pelerína, druhá je pak vyrobena z přírodnin, často z lýka palem rafia. Je to podobné jako by nám z maškarního kostýmu zbyla pouhá škraboška, ze které bychom se pak snažili vyčíst celkový význam. Na vině jsou částečně Evropané, kteří sbírali pouze masky, částečně pak nedostatečná trvanlivost použitých přírodních materiálů. Faktem nicméně zůstává, že „celkovému významu masky lze porozumět pouze ve spojitosti s ozdobami, oděvem, rituálními úkony a řečí těla.“<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> LEEUW van der, Gerardus. *Sacred and Profane beauty: the Holy in Art*. 1 ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963, str. 19.

<sup>104</sup> MILLER, Judith. *Primitivní umění*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-980-1, str. 21.

<sup>105</sup> Kaolín z břehu řeky byl pro svou bílou barvu symbolem říše mrtvých.

<sup>106</sup> BOLZ, Franziska. *African art*. Praha: Slovart, 2018. ISBN 978-3-7419-2187-2, str. 34.

Maska je vždy spjata se světem duchů a má vzhled ducha, který má nositele posednout. Například u kmene Dan<sup>107</sup> tak slovo *gle* označuje jak masku samotnou,<sup>108</sup> tak i ducha, který v ní přebývá. Nošením masky se člověk stává tím, co maska reprezentuje.<sup>109</sup>

U kmene Dan existuje jasná dichotomie mezi světem lidským, reprezentovaným vesnicí s jejími obyvateli, a světem duchů, kteří obývají buš, zvláště pak její temná a neproniknutelná zákoutí. Masky zde slouží jako prostředníci mezi těmito dvěma světy. Duchové vstupují do světa lidí, aby jim pomohli, pobavili je, nebo je něco naučili. K tomu ale potřebují lidské tělo, aby se stali viditelnými. Vyberou si proto vhodnou osobu<sup>110</sup>, které ve snu vyjeví své přání.<sup>111</sup> Obsahem snu musí být, jak má maska vypadat i jakému záměru má sloužit a jaký druh maškarády požaduje. Snící poté svůj sen předloží radě starších a ta rozhodne, zda bude obřad vykonán. Pokud je rozhodnuto kladně, je řezbáři zadáno vyřezání masky podle pokynů ze snu. Na funkci snu jako běžného komunikačního prostředku, kterým síly dávají najevo svou vůli, upozorňuje Levy-Bruhl.<sup>112</sup> „Sen je sdělení přicházející z neviditelného světa. Nedbat ho by bylo šílenstvím.“<sup>113</sup>

Každá maska může mít až osm jmen. Každý duch vyžaduje speciální masku, speciální tanec, případně promluvu. Nositele masky provází průvodce, který má za úkol dohlížet na ducha, který nositele masky posedne. Použití masek má na starosti kněz *go*, v jehož chýši jsou také uloženy, spolu s kostmi předků a jejich maskami. Zde platí jasná úměra, čím mocnější byl předek za života, tím mocnější je i jeho duch, a proto také maska.

Mezi maskami existuje hierarchie, v jejímž rámci stojí právě masky předků nejvýše. Po nich následují masky obětní, skrze které je předkům obětováno. Mstivé masky jednají často o své vůli, bez ohledu na svého pána a ten je pak nucen povolát masku vyššího řádu, aby sjednala pořádek. Ještě níže stojí masky iniciační, masky používané pro zábavu, při tanci a zpěvu atd. Masky se ovšem v rámci tohoto žebříčku mohou pohybovat, stává se tak většinou po smrti významné osoby, kdy je maska, která jí patřila, povýšena do vyššího postavení. Z tohoto důvodu

---

<sup>107</sup> Kmen Dan obývá území pobřeží slonoviny a Libérie. Jedná se o jazykovou skupinu Mende. Živí se převážně zemědělstvím.

<sup>108</sup> Eberhard Fischer identifikoval 140 typů masek. In MILLER, Judith. *Primitivní umění*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-980-1, str. 26.

<sup>109</sup> LEEUW van der, Gerardus. *Sacred and Profane beauty: the Holy in Art*. 1 ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963, str. 19.

<sup>110</sup> Vždy je to dospělý muž po iniciaci, nikdy žena ani dítě.

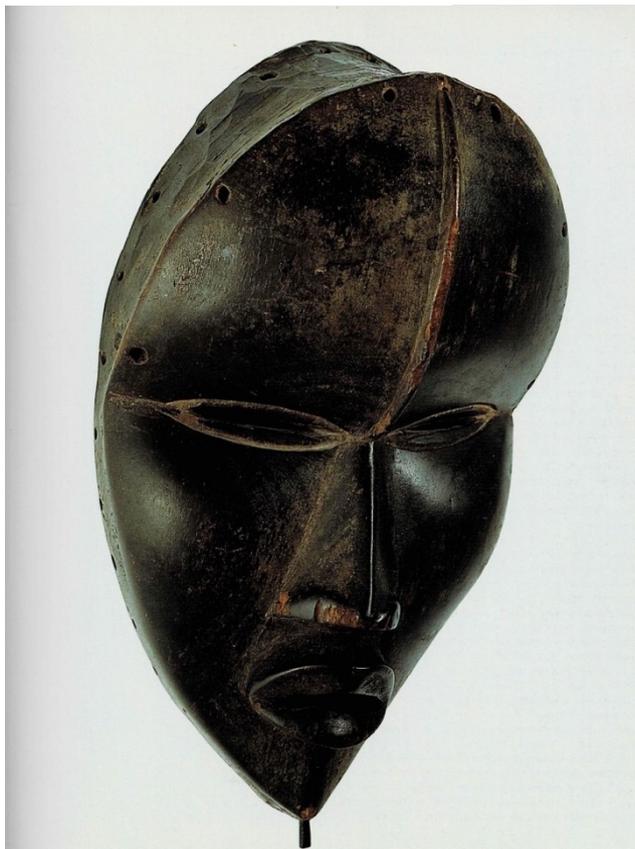
<sup>111</sup> EISENHOFER, Stefan, ed. *African art*. Köln: Taschen, 2010. ISBN 978-3-8228-5576-8, str. 36.

<sup>112</sup> LEVY-BRUHL, Lucien. *Myslení člověka primitivního*. Praha: Argo, 1999. ISBN 80-7203-243-7, str. 70.

<sup>113</sup> *Ibid.*, str. 78.

není možné určit, jakému účelu přesně která konkrétní maska sloužila, neboť stejně vypadající masky mohou plnit rozdílné funkce, nebo naopak jedna maska během svého života plní různé role.<sup>114</sup> Není zde tedy korelace mezi formou a funkcí.<sup>115</sup> To platí nejen pro lid Dan, ale i další kmeny Pobřeží slonoviny, jako Ngere nebo Wobe.<sup>116</sup>

6. Maska Deangle



7. Maska Sagbwe



Nicméně můžeme celkem spolehlivě rozlišit typ masky zvaný Deangle (obr.6). Ačkoli gendrově nerozlišena, představuje tato maska femininní vlastnosti jako jemnost a laskavost. Používána bývá jako prostředník mezi vesnicí a iniciačním táborem v buši. Jejím úkolem je pomocí tance a zpěvu vylákat na vesnických ženách dostatek jídla pro chlapce podstupující iniciační pobyt v buši.<sup>117</sup> Je považována za ztělesnění krásy. Její tvář je oválná, má přimhouřené štěrbinovité oči a vypouklé čelo. Oči bývají obkreslené bílým kaolínem nebo bývá přímo pruh

<sup>114</sup> EISENHOFER, Stefan, ed. *African art*. Köln: Taschen, 2010. ISBN 978-3-8228-5576-8, str. 36. a WILLETT, Frank. *African Art*. London: Thames & Hudson, 1971. ISBN 0-500-18109-8, str. 180.

<sup>115</sup> WILLETT, Frank. *African Art*. London: Thames & Hudson, 1971. ISBN 0-500-18109-8, str. 190.

<sup>116</sup> I z tohoto důvodu se dohady o tom, kterou konkrétní masku Picasso viděl nebo neviděl, jeví jako irelevantní.

<sup>117</sup> EISENHOFER, Stefan, ed. *African art*. Köln: Taschen, 2010. ISBN 978-3-8228-5576-8, Str. 36.

přes oči. Výrazná našpulená ústa jsou pootevřená a odhalují tak zuby.<sup>118</sup> Maska Sagbwe (obr.7) hlídající ohniště má kulaté oči. Je velmi významná, neboť v buši se oheň šíří velmi rychle.

U kmene Dan existuje i umělecká tvorba určená výhradně ženám. Jedná se o obrovské vyřezávané lžíce, které ovšem nejsou jen estetickým předmětem. Jsou to především symboly statutu a sídla duchů, podobně jako masky u mužů. Lžíce jsou určeny jako uznání obzvláště štědrým a laskavým ženám, jako symbol toho, že by dokázaly nakrmit jakkoli velkou skupinu. Zároveň musí být zdatné v práci na poli. K jejich vlastnictví se váže povinnost pořádání hostin během svátků a také příprava jídla pro muže pracující na poli. Používají se během ceremonií, odtud pochází i jejich jméno Wunkirmian či Wakemia (lžíce spojovaná s hostinou). Jedná se většinou o lžíce nadměrné velikosti, s detailně vyřezávanou rukojetí. Rukojeť bývá zakončena překrásně vyřezávanou hlavou, která může být portrétem ženy, které lžíce náleží. Druhým typem je ukončení držadla ve tvaru nohou, znázorněných od pasu dolů, kdy lžíce tvoří tělo (obr.8)

8. Lžíce Wunkirmian



### I/1.1.3 Kult předků

---

<sup>118</sup> Zuby mohou být lidské, zvířecí nebo zhotovené z kovu.

Kmen Kota uchovával<sup>119</sup> lebky předků v proutěných nádobách válcovitého tvaru zvaných Mbulu, které jsou na víku opatřeny figurou znázorňující strážce relikviáře, zvaného Ngulu Mbulu (obr 9). Tyto nádoby mají své dané místo v chýši, kde jsou uloženy v přítmi. Mrtví neodcházejí, ale v podobě sošky předka zůstávají se svou rodinou, která se na ně obrací v případě potřeby. Ducha předka je možné přivolat tleskáním.<sup>120</sup> Zajímavá je vysoká míra abstrakce; sošky jsou dvojrozměrné, dřevěné, jejich placaté hlavy pokryté pláty mosazi či mědi sedí na těle ve tvaru kosočtverce, které je zcela bez objemu. Bohužel tato spodní část bývá díky umístění v košíku s kostmi často poškozena.

Zvláštní variantou jsou strážci relikviáře Bwete (obr.10) vyráběné kmenem Mahongwe.<sup>121</sup> Odlišují se jednak absencí kosočtvercové spodní části, která je nahrazena tyčkou, a také provedením tváře, která je v tomto případě pokryta úzkými proužky kovu, stejně jako útlý krk, kterým soška končí. Existují ve dvou formách, velké Bwete, které měří 60-65 centimetrů a mají na hlavě stylizovaný copánek odkazující k účesu, a malé Bwete, které měří 30-45 centimetrů a nemají drdůlek.<sup>122</sup>

V rámci kultu předků zvaného Bieri, kmen Fang uchovává lebky předků v nádobách z kůry, se soškou strážce na víku, která, ač mnohem méně abstraktní než u Bwete, vyznačuje se disproporčně velkou hlavou s obličejem srdcovitého tvaru a špičatou bradičkou, zavalitým tělem a krátkými končetinami. Jedná se o infantilní rysy na jinak dospělém těle (obr.11). Dle Fernandez<sup>123</sup> zobrazují tyto sošky jak dospělou osobu předka, tak zároveň i dítě. Obzvláště novorozenec má velmi blízko ke světu předků a teprve pomocí rituálů je pevně zakotven v lidském světě. Právě tuto propojenost odráží i Bieri. Jiný výklad spatřuje v infantilních rysech prosté vyjádření touhy po dětech a povzbuzení plodnosti.<sup>124</sup> Propojení dětského a dospělého také symbolizuje cyklus smrti a znovuzrození.<sup>125</sup> Původně byly nádoby zakončeny samotnou hlavou – Nlo Bieri nebo bustou, později se objevují sošky – Eyema Bieri. Zatímco soška zajišťuje

---

<sup>119</sup> Po roce 1920 byl tento zvyk postupně opouštěn a sošky byly zahazovány, jednak pod tlakem misionářů, ale i v rámci místního boje proti čarodějnictví. In EISENHOFER, Stefan, ed. *African art*. Köln: Taschen, 2010. ISBN 978-3-8228-5576-8, str. 58.

<sup>120</sup> SEGUY, Ladislas. *African sculpture speaks*. New York: Hill and Wang, 1961, str. 196.

<sup>121</sup> Dříve připisované Ossyeba nyní korektně Mahongwe. V mnoha publikacích je najdeme pod jménem Ossyeba.

<sup>122</sup> *Ancestral art of Gabon*. PERROIS, LUIS. *Ancestral art of Gabon: from the collections of the Barbier-Mueller museum*. Geneva: Barbier-Mueller museum, 1987. ISBN 2-88104-012-8, str. 45.

<sup>123</sup> WILLETT, Frank. *African Art*. London: Thames & Hudson, 1971. ISBN 0-500-18109-8, str. 162

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> NEWTON, Douglas. *Masterpieces of primitive art: Nelson A. Rockefeller Collection*. New York: Knopf, 1978. ISBN 978-03-94500-57-7, str. 124.

přítomnost předka, nádoba jej zároveň chrání před nepovolanými pohledy žen a neiniciováných mužů. Nádoba přitom dosahuje značných rozměrů, podobá se spíše sudu než schránce. Segy uvádí, že jedna nádoba obsahuje deset až pětadvacet lebek předků.<sup>126</sup> Nádoby jsou uchovávány ve speciálních chýších, kde také probíhá iniciační ceremonie chlapců. O sošky je pečováno, pravidelně jsou sundávány, čištěny a natírány palmovým olejem. Oba příklady relikviářů ukazují, jak zkreslené je naše vnímání těchto předmětů, které vidíme většinou bez jejich nádob, jen jako samostatné skulptury, a to nejen v muzeích, ale i knižních publikacích. Čestnou výjimku tvoří tento obrázek (obr.12).

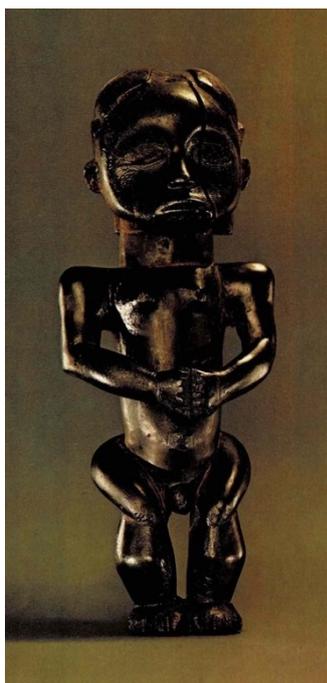
9.Ngulu Mbulu strážce relikviáře, kmen Kota



10. Bwete strážce relikviáře, kmen Mahongwe



<sup>126</sup> SEGY, Ladislav. *African sculpture speaks*. New York: Hill and Wang, 1961, str. 200.



11. Bieri strážce relikviáře, kmen Fang



12. Strážce relikviáře ve svém košíku, kmen Kota

## I/1.2 Primitivní umění a jeho recepce

První primitivní umění bylo dovezeno do Evropy spolu s objevitelskými cestami a bylo bráno jako zábavná kuriozita pro bohaté. Většina sbírek se nacházela v etnografických muzeích a byli to také etnografové a antropologové, kteří se o toto umění prvně zajímali. Veřejnost měla možnost se s primitivním uměním seznámit v cirkusech či zvláštních zoologických expozicích, kde bylo ukazováno spolu s Afričany. Ti byli do Evropy dováženi lovci zvěře a předváděni v cirkusech, kde v kategorii exotična plnili podobnou roli jako dvouhlavé tele nebo siamská dvojčata. Vytvoření expozic v zoologických zahradách tak bylo vlastně posunem vpřed. Zoologická zahrada v Drážďanech se v letech 1906-1910 pyšnila expozicí indické, súdánské a africké vesnice, obyvatele nevyjímaje.<sup>127</sup> Podobné zařízení se nacházelo v Boloňském lesíku v Paříži pod názvem Jardin d'Acclimation. Zoologická expozice domorodých obyvatel byla již

<sup>127</sup> GLUCK, Mary. „Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The Making of Wilhelm Worringer’s Abstraction and Empathy.“ *New German Critique*, no. 80, 2000, str. 158.

součástí světové výstavy v Paříži, která se konala roku 1889, a bylo to právě zde, kde Gauguin propadl kouzlu Tahiti. Výstava Exposition universale pak představila celou vesnici z Dahome, dokonce i s „kúly na kterých byly napíchnuty hlavy otroků popravených před očima posledního krále Dahome“,<sup>128</sup> reklamní poutač pak lákal na „rituály fetišismu prováděné tamtéž.“<sup>129</sup>

V Berlíně byla sbírka primitivního umění od roku 1873 a slavné muzeum v paláci Trocadéro v Paříži se otevřelo v roce 1882. Ve stejné době se primitivní umění dalo koupit v obchodech s kuriozitami, ale také například v kavárně. Ačkoliv Apollinaire<sup>130</sup> již roku 1909 prosazoval umístění primitivního umění v Louvre, trvalo téměř sto let, než se tak stalo.<sup>131</sup> Svého prvního specializovaného muzea se primitivní umění dočkalo až roku 1957, kdy bylo založeno Museum of Primitive art v New Yorku poté, co Nelson Rockefeller vzdal své dlouholeté snahy dostat své sbírky primitivního umění pod křídla Metropolitního muzea.<sup>132</sup>

Na počátku dvacátého století byl celý primitivní svět chápán jako protipól světa civilizovaného a i výtvořky primitivního umění sloužily k zdůraznění této dichotomie. Veškeré hodnocení se přitom opíralo o hodnoty určované nejen evropskou estetikou, ale přímo francouzským akademismem, který byl postaven na vůdčí roli racionality.<sup>133</sup> Jelikož primitiv nebyl domněle schopen racionálního uvažování, nebyl ani schopen vytvořit díla hodná členství v kategorii umění. Představa o nedostatku racionality u primitivních kmenů byla značně rozšířena a souvisela s představou života pod vlivem nadpřirozených sil. Například Levy-Bruhl uvádí, že „domorodci mají nepřekonatelný odpor k přemýšlení.“<sup>134</sup> Člen primitivních společností byl považován za méněcenného, v lepším případě za naivního či za dítě. Právě naivita dětského

---

<sup>128</sup> LEIGHTEN, Patricia. „The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism.“ *The Art Bulletin*, vol. 72, no. 4, 1990, str. 611.

<sup>129</sup> *Ibid.*, str. 611.

<sup>130</sup> Appolinarův názor podporovali i významné osobnosti jako André Malraux a Claude Levi-Strauss,

<sup>131</sup> V roce 2000 byly v Louvre otevřeny čtyři galerie specializované na umění Afriky, Oceánie, Ameriky a Asie. Stalo se tak k neradosti ředitele Louvre na naléhání tehdejšího prezidenta Chiraca, který také prosadil výstavbu nového muzea dedikovaného primitivnímu umění, které se otevřelo v Paříži v roce 2006 pod názvem Musée du quai Branly-Jacques Chirac. Louvre odůvodňoval odmítavý postoj především svým zaměřením na evropské umění do roku 1840, přestože vystavuje i umění mezopotámské, egyptské, islámské atd.

<sup>132</sup> To se mu splnilo v roce 1982, kdy byla celá jeho sbírka, kterou muzeu daroval, umístěna do nově postaveného křídla pojmenovaného na počest jeho tragicky zesnulého syna. Přestože již v sedmdesátých letech byl termín primitivní chápán jako hanlivý a zatížený negativními konotacemi, trvalo dalších dvacet let, než byl Department of Primitive art, jak se sbírky v Metropolitním muzeu nazývaly, roku 1991 přejmenován na Department of the Arts of Africa, Oceania and the Americas.

<sup>133</sup> CONNELLY, Frances S. *The sleep of reason. Primitivism in Modern european Art And Aesthetics, 1725-1907*. Penn State University Press, 1999. ISBN 978-0271013053, str.24.

<sup>134</sup> LEVY-BRUHL, Lucien. *Mýšlení člověka primitivního*. Praha: Argo, 1999. ISBN 80-7203-243-7, str. 11.

pohledu však byla hodnotou, kvůli které primitivismus přitahoval mnohé umělce. Je nutné říci, že ačkoliv byla vcelku obdivná, vycházela představa umělců o životě primitivů ze stejné sady předpokladů a ze stejného rasisticky etnocentrického konceptu. To, co většinová společnost kritizovala, bylo pro ně ovšem zdrojem obdivu. Nedostatek racionality vnímali pozitivně, neboť přílišná racionalita má za následek potlačení intuice a citového přístupu ke skutečnosti. Primitiv byl tak schopen mnohem intenzivnějšího vnímání a prožívání skutečnosti.

Postoj dobových kunsthistoriků a kritiků umění se bohužel nevyhnul opakování stejných předpokladů. Ačkoliv někteří jedním dechem vyzdvihovali umělecké kvality primitivních děl, druhým se podívovali nad tím, jak omezená mysl primitivů mohla vůbec stvořit takové dílo. Například de Zayas tvrdil, že mozek primitivů je v prvním stádiu vývoje<sup>135</sup> a svůj postoj shrnoval slovy: „Umění je skvělé, lidé mentálně zaostali.“<sup>136</sup> Někteří autoři se domnívali, že umění primitivů nemá žádný vývoj a je zcela bezčasé, nebo že se nachází v počáteční etapě stejně jako oni sami. Dle Salmona<sup>137</sup> se dokonce jedná o prapůvodní formu předcházející veškeré umění. Tuto myšlenku možná překvapivě sdílí i Leeuw, který se domnívá, že „nejstarším typem zobrazení byl fetiš, který popisuje jako kus dřeva nebo kámen naplněný silou.“<sup>138</sup> Kdyby tomu bylo skutečně tak, pak by na počátku umění nestála věc vytvořená člověkem, ale bohem. Anebo evolucí, jak je komu ctěná libost.

V hodnocení primitivních děl se objevovalo i srovnání s dětskou kresbou, což mělo několik důvodů. Pomineme-li primární snahu touto komparací deklarovat neschopnost rozvinutějšího výtvarného projevu primitivů, najdeme jako nejčastější příčinu domnělou shodu v konceptuálním přístupu ke skutečnosti. Jedná se o populární tvrzení, že dítě (a stejně tak primitiv) nemaluje to, co vidí, ale to, co o věci ví. Setkáváme se tak s názorem, že „africké a dětské umění jsou identické, snaží se znázornit nikoliv to, co vidí okem, ale myslí.“<sup>139</sup> Nejvýraznějším rysem tohoto přístupu je znázorňování věci z takového úhlu, z jakého je nejlépe

---

<sup>135</sup> de Zayas in FLAM, Jack, ed. DEUTCH, Miriam, ed. *Primitivism and twentieth-century art. A documentary history*. Berkeley: University of California Press: 2003. ISBN 0-520-21278-9, str. 98.

<sup>136</sup> Ibid. str. 25.

<sup>137</sup> André Salmon in FLAM, Jack, ed. DEUTCH, Miriam, ed. *Primitivism and twentieth-century art. A documentary history*. Berkeley: University of California Press: 2003. ISBN 0-520-21278-9, str. 4.

<sup>138</sup> LEEUW van der, Gerardus. *Sacred and Profane beauty: the Holy in Art*. 1 ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963, str. 164.

<sup>139</sup> Loquet. In FLAM, Jack, ed. DEUTCH, Miriam, ed. *Primitivism and twentieth-century art. A documentary history*. Berkeley: University of California Press: 2003. ISBN 0-520-21278-9, str. 99.

rozpoznatelná.<sup>140</sup> Patří sem například chodidlo kreslené z profilu, ale i tzv. rentgenové zobrazování,<sup>141</sup> kdy je zobrazena například postava pod oblečením nebo tělo pod přikrývkou.<sup>142</sup>

### I/1.3.1 Ošklivost a její role

Jedním z důvodů negativní recepce primitivních výtvorů byla jejich všeobecně vnímaná ošklivost.<sup>143</sup> Ohledně této charakteristiky panoval skutečně široký konsenzus napříč společenskými vrstvami.<sup>144</sup> Našly se i hlasy, které primitivní umění označovaly za vůbec nejošklivější. Německý antropolog Friedrich Ratzel napsal ve své knize *Antropologie*, vydané roku 1885, toto: „Nikdo nepředčí západní Afričany ve vytváření ošklivosti. Většina jejich sošek je brutálně přírodní nebo extrémně a přehnaně ošklivá.“<sup>145</sup> Příčinou odsudku byla odchylka výtvorů primitivního umění od evropské normy chápání esteticky líbivého a krásného. Čím více se od této normy odlišovaly, tím hůře byly přijímány. Nejprve našly uznání ploché, dvojrozměrné předměty, které pod označením ornament zahrnovaly množství nejrůznějších věcí, jako například vyřezávané pádlo. Trojrozměrné předměty, jako sošky nebo masky, označované jako idoly, ležely na opačné straně spektra a byly nejvíce kritizovány.<sup>146</sup>

---

<sup>140</sup> Například ještěrka viděná shora.

<sup>141</sup> Tento způsob zobrazování najdeme i v umění Ameriky a Oceánie.

<sup>142</sup> BOAS, Franz. *Primitive art*. New York: Dover Publication, 1955, str. 75.

<sup>143</sup> Ve svých *Dějínách ošklivosti* uvádí Umberto Eco úctyhodný výčet synonym ke slovu ošklivý. Protože se s mnohými z těchto synonym budeme v potkávat v celé této kapitole, dovoluji si je uvést v plné míře: „Synonyma pojící se ke slovu ošklivý: ošklivé je to, co budí odpor, co je hrůzostrašné, šeredné, nepřijemné, groteskní, ohavné, hnusné, nenáviděné, neslušné, nečisté, špinavé, obscénní, odpudivé, strašné, mrzké, monstrózní, hrůzné, odporné, strašlivé, oplzlé, necudné, hrozné, úděsné, špatné, tíživé, nechutné, nesnesitelné, protivné, páchnoucí, děsivé, nedůstojné, nehezké, mrzuté, tísnivé, neslušné, znetvořené, nesouladné, ohyzdné. In ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-893-0, str. 16.

<sup>144</sup> Je nutné si uvědomit, že hovoříme-li zde o ošklivosti, jedná se hodnocení z pohledu západního či přímo evropského diváka, jehož vkus vychází z antického ideálu krásy, od kterého se ovšem primitivní díla značně odchyľují.

<sup>145</sup> EISENHOFER, Stefan, ed. *African art*. Köln: Taschen, 2010. ISBN 978-3-8228-5576-8, str. 9.

<sup>146</sup> CONNELLY, Frances S. *The sleep of reason. Primitivism in Modern european Art And Aesthetics, 1725-1907*. Penn State University Press, 1999. ISBN 978-0271013053, str. 56.



13. Mmwo Ogbegu, maska ducha dívky, kmen Igbo, společnost Ekpe

14. Maska Sloního ducha, kmen Igbo, společnost EkpeKota

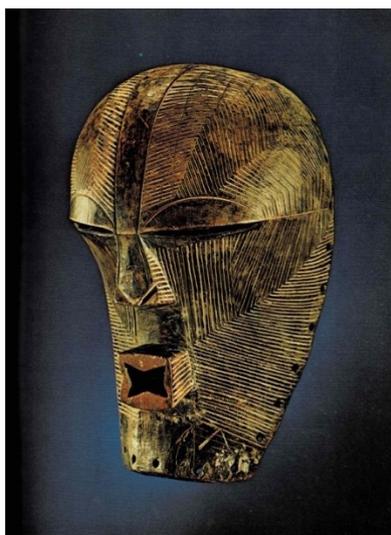
K nepochopení primitivních děl přispěl i fakt, že zcela chyběla teoretická díla pojednávající o pojetí krásy či ošklivosti z pohledu příslušníků primitivních kultur.<sup>147</sup> Určitou představu můžeme získat porovnáním masek, o kterých víme, že jsou ztělesněním krásy a ošklivosti. Jako příklad můžeme použít masky kmene Igbo, společnosti Ekpe, konkrétně masku ducha dívky Mmwo Ogbegu (obr.13), která je považována za ztělesnění krásy, a jako její protipól masku sloního ducha, (obr.14) který je symbolem ošklivosti.<sup>148</sup> Ošklivost sloního ducha je těžko uchopitelná. Maska ducha dívky bývá pomalována bílou barvou, spojovanou se zázvĕtím. Znakem krásy jsou zde přimhouřené oči jako výraz ctnosti, se kterou reaguje na mužské touhy, dále pak pootevřená ústa odhalující zuby. Tyto dva znaky najdeme i u masek Deangle vytvořené

<sup>147</sup> Willett popisuje studii z roku 1935, která byla pokusem objasnit pojetí krásy mezi Akutu. Studie ovšem spočívala v tom, že účastníci měli vybrat tři předměty, které se jim líbí nejvíce. Vybírali ovšem ze skupiny předmětů vybraných tazatelem, výběr byl tedy předem ovlivněn evropským viděním krásy.

<sup>148</sup> WILLETT, Frank. *African Art*. London: Thames & Hudson, 1971. ISBN 0-500-18109-8, str. 182.

kmenem Dan, které jsou ztělesněním ideálu krásy. Také jejich výraz je klidný a laskavý. Deangle jsou symetrické, což je často zdůrazněno rýhou na čele a nose.<sup>149</sup> Symetrie je jedním ze znaků krásy i v evropském měřítku.

Ačkoli existují masky, které jsou ošklivé záměrně, nejsou to ty, které by jako ošklivé vybrali západní diváci. Nejedná se totiž o ošklivost v čistě estetickém smyslu, tedy jako nedostatek krásy, ale o ošklivost ve smyslu „hrůzu budící, strašlivý“. Ve stejném smyslu chápe ošklivost Otto i Leeuw; nejde o to, že by byzantské madony byly málo krásné, tedy nehezské, ale že vzbuzují úctu a respekt. Naopak jako velmi ošklivé bývají západními diváky označovány masky Kifwebe (obr. 15) kmene Songye, které jsou provokující hned z několika důvodů. Jednak je to obráceným zobrazením, kdy konvexní se stává konkávním,<sup>150</sup> místo otvorů očí a ústa vystupují do prostoru, přičemž ani jejich tvar nedopovídá konvenci zobrazování, oči jsou vypouklé, ústa připomínají kvádr. Vrcholem všeho je zbrzdění celého obličeje masky, které by jinak působilo harmonicky jako součást ornamentu, ovšem na tváři masky působí nepatřičně.

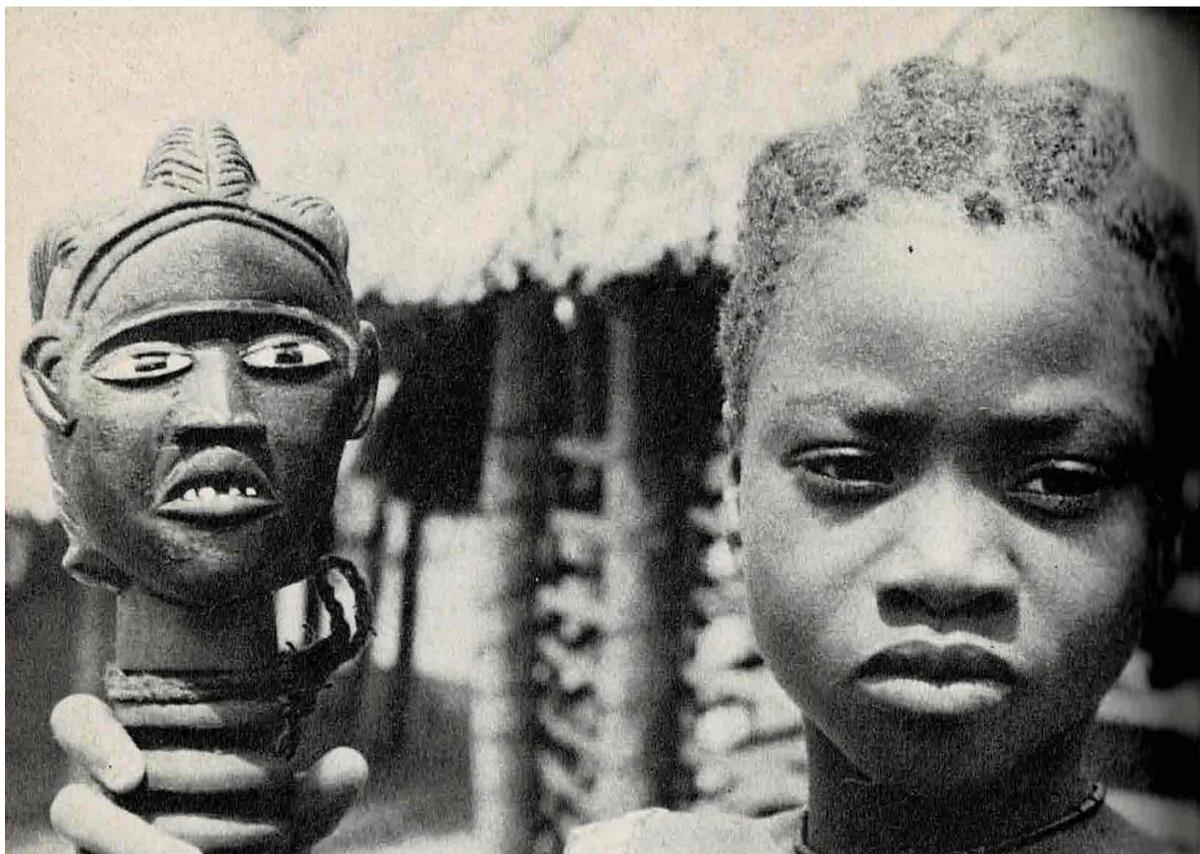


15. Maska Kifwebe, kmen Songye

---

<sup>149</sup> Vandenhoute spatřoval v symetrii hlavní kritérium krásy u kmene Dan. In WILLETT, Frank. *African Art*. London: Thames & Hudson, 1971. ISBN 0-500-18109-8, str. 211.

<sup>150</sup> Podobně masky kmene Wobe.



Zajímavým příkladem je i ceremoniální lžice<sup>151</sup>, kterou umělec kmene Dan vyřezal podle své dcery (obr.16)<sup>152</sup> Západnímu divákovi může připadat až karikurní, pro Afričany je podoba ovšem natolik dokonalá, až je kritizována. V tomto případě byl chybou nedostatek abstrakce, výsledkem není „řezba, ale fotografie“.<sup>153</sup> Zde je důležité podotknout, že příliš dokonalá nechtěná podoba je nežádoucí, takové zpodobení má totiž moc přivolat ducha zobrazovaného.

Často jako bychom při posuzování sošek či masek zapomínali, že se jedná o zobrazení duchů, nikoliv lidských bytostí. Pro člena primitivní společnosti není samozřejmé, že by bůh měl být zobrazen jako člověk. Naopak má pocit, že distanci, která ho odděluje od „zcela jiného“, lépe vystihuje pololidské nebo nelidské.<sup>154</sup> „Téměř všude platí pravidlo, že nejméně přitažlivé, nejméně lidské a nejméně krásné zobrazení bohů je považováno za nejposvátnější. Primitivní

---

<sup>151</sup> Na fotografii vidíme jen držadlo a Willett užívá výrazu spoon – lžice, můžeme se setkat i s označením ladle tedy naběračka.

<sup>152</sup> WILLETT, Frank. *African Art*. London: Thames & Hudson, 1971. ISBN 0-500-18109-8, str. 211.

<sup>153</sup> *Ibid.*, str. 211.

<sup>154</sup> LEEUW van der, Gerardus. *Sacred and Profane beauty: the Holy in Art*. 1 ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963, str. 163.

zobrazení bohů mají zřídka kdy zcela lidské rysy.“<sup>155</sup> Podíváme-li se na toto tvrzení blíže, zjistíme, že nejde ani tak o ošklivost o sobě, jako spíš o vzdálení se lidskému. Čím více se zobrazení vzdálí realitě, tím lépe zobrazuje posvátné. „Humanizace znamená pro fetišistu ateismus, protože posvátné je monstrózní a strašlivé.“<sup>156</sup>

Přílišná lidskost je vnímána jako ateismus, jako nedostatek bázně před bohem mohli bychom říci. Z tohoto důvodu Leeuw tvrdí o Rubensovi, že jeho Kristus vypadá jako „dobře vypadající vlámský dělník, který právě spadl z pátého patra.“<sup>157</sup> Důvodem kritiky je přílišné lidství, ve kterém se rozpustila distance, která je ve vztahu k posvátnému nutná. V raném křesťanském umění se používala silně stylizovaná a idealizovaná forma zobrazení Krista, vyznačující se právě onou nehybností, kterou popisuje Leeuw. Zatímco tato zobrazení měla za cíl vyjádřit jeho božství, pozdější malba naopak akcentuje Kristovo lidství. Tím, že zobrazuje Krista především jako člověka, snáší ho z výšin na zem, až na roveň člověku, a tím opět porušuje distanci nutnou pro přístup k posvátnému. „Nacházíme-li se v profánním stavu, tj. nejsme-li rituálně připraveni, nemůžeme se přiblížit k nečistému nebo posvěcenému předmětu, aniž se vystavíme nebezpečí.“<sup>158</sup> Primitiv si je neustále vědom distance, která ho odděluje od jinakého, a nejen že o ní ví, ale i ji dodržuje. Pro zobrazení posvátna se zdá být ideální strnulá zmrazená forma, přílišná lidskost a upovídánost obrazu je nežádoucí. Velké narace teprve přijdou, ale jejich působivost je sporná. Možná v tom tkví kouzlo abstraktního umění, že umí mlčet a v nastalém tichu dá zaznít posvátnému.

Ošklivost není nutně esteticky nepřitažlivá,<sup>159</sup> neboť, jak praví Eco, „dokonalým zpodoběním ošklivého stvoříme krásu.“<sup>160</sup> Povšimněme si zejména adjektiva „dokonalý“. Další z příčin nepřijetí primitivních děl byl totiž jejich nedokonalý vzhled. Mnohé sošky, jen hrubě vytesané, byly nejprve pečlivě uhlazeny a napuštěny, aby odpovídaly uhlazenému (doslova) vkusu Evropanů. A žel je nutno si uvědomit, že to byly tyto první sošky, které formovaly západní představu o tom, jak by mělo vypadat primitivní umění.

---

<sup>155</sup> LEEUW van der, Gerardus. *Sacred and Profane beauty: the Holy in Art*. 1 ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963, str. 163.

<sup>156</sup> Ibid., str. 164.

<sup>157</sup> Ibid., str. 167.

<sup>158</sup> ELIADE, Mircea. *Pojednání o dějinách náboženství*. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-589-4, str. 35.

<sup>159</sup> Vzpomeňme Hieronyma Bosche či Dalího.

<sup>160</sup> ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-893-0, str. 19.

Eco líčí trápení svatého Bernarda nad tím, že gotické chrliče chrámu vzbuzují příliš velkou pozornost. „Jedním slovem, všude nacházíme tak četné bizarní tvary, že se nám mnohem spíš chce zaměřit pozornost na ona zobrazení než na rukopisy a celý den strávit raději postupným obdivováním jednotlivých vyobrazení než rozjímáním nad Božím zákonem.“<sup>161</sup> Také ošklivé je přitažlivé, zejména pak pokud je zároveň podivné. Na této hranici se pohybuje celý surrealismus, který přitahuje právě svou znepokojující podivností. O znepokojivosti hovoří i Tillich, při popisu své kategorie numinózní realismus, do které spadá primitivní umění.

Ošklivost někdy sama vyvolává pocit ošklivosti, pocit zhnusení. Eco tuto kategorii charakterizuje jako ošklivost o sobě a řadí sem například „zdechliny, exkrementy, hniјící ovoce či páchnoucího tvora posetého ranami.“<sup>162</sup> Společným jmenovatelem výše uvedeného je schopnost vzbudit silné negativní emoce. Stává se tak často, pokud obsahuje věci, které jsou nejen ošklivé, ale zároveň jsou chápány jako rituálně nečisté. Stejně tak posvátné je zároveň nečisté i posvěcené. Jedná se zejména o výkaly či krev. Sošky dovezené z Afriky a označované souhrnně jako fetiše byly popisovány jako skrápěné či polévané krví. Podobně lidské nehty či zvířecí zobáky, používané ve fetiších, jsou substancemi, na které se vztahuje systém tabu, pro jejich potenciální nebezpečnost při zneužití jejich síly. I odtud mohl pramenit silný pocit odporu, který předměty vyvolávaly.

Zajímavé je, že primitivní výtvoř splňují i podmínky pro vstup do druhé Ecovy kategorie, kterou nazývá ošklivost formální, která spočívá v „nerovnováze v jinak vyváženém vztahu mezi jednotlivými částmi celku.“<sup>163</sup> Sošky mají nadměrně velkou hlavu v poměru k trupu, příliš krátké končetiny apod. Stejnou formální ošklivost ve formě disproporce nalézáme i v Picassově díle inspirovaném právě primitivním uměním.

Ošklivost primitivního umění byla, po estetické stránce, řečeno s Ecem, hned dvojitá. Důležitější byla však ošklivost ve smyslu původní etymologie „ugglig“ tedy ošklivé jako ne-lidské, jako děs vyvolávající a hrůzu vzbuzující síla, která přesto nepostrádá přitažlivost. Neboť důležitou stránkou posvátna není jen děs, tedy tremendum, ale také fascinans, tedy přitažlivost. Tento ambivalentní charakter zkušenosti s primitivním uměním dokonale popsal Picasso, při líčení své

---

<sup>161</sup> ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-893-0, str. 113.

<sup>162</sup> ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-893-0, str. 19.

<sup>163</sup> ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-893-0, str. 19. Jako příklad uvádí bezzubého člověka.

první návštěvy muzea etnického umění Trocadéro. Pocity, které zažívá jsou přesné: „Bylo to odporné. Chtěl jsem utéct, zůstal jsem... pochopil jsem.“

### I/1.3.2 Jinakost

Ošklivost může mít i pozitivní důsledek tím, že vyděluje, a tím zároveň i posvěcuje. Na počátku dvacátého století byla ošklivost použita k zdůraznění jinakosti primitivních kmenů. Pojem jinakosti byl v souvislosti s primitivním uměním používán relativně hojně, většinou, aby zdůraznil nadřazenost Západu. Tím, že byl primitiv označen jako zcela odlišný, implikovalo se, že je naším opakem. Je zřejmé, že podobně jako celý koncept primitivního byl pojem odlišnosti pojímán etnocentricky. Jinakost byla jak příčinou ošklivosti, tak i jejím důsledkem. Primitivní umění bylo natolik odlišné od naší estetické normy, že se zdálo být ošklivé, a jeho ošklivost zas ještě stupňovala jeho odlišnost, cizost a jinakost. Jinakost však na rozdíl od pouhé ošklivosti vyvolává spíše pocity fascinace než strachu, spojujeme ji s momentem tajemna. Jsme jí přitahováni pro její zajímavou, zvědavost vzbuzující, však přesto vcelku bezpečnou odlišnost. Pro Picassa byla jinakost primitivního umění stejně přitažlivá jako jeho forma.

Leighen uvádí, že primitivní umění bylo pro Picassa ztělesněním „absolutní jinakosti“.<sup>164</sup> Jinakost však byla pro Picassa lákavým tématem již dříve. Reff<sup>165</sup> upozorňuje na Picassovu tendenci zabírat se postavami na okraji společnosti, chudáky, cirkusáky a jinými „podivnými“. Nachází u něj sympatii s bláznou jako se symboly absolutního odcizení, jak společenského, tak i psychologického.

Byla to však jinakost řekněme umírněná, která ve formě žebráků a akrobatů představovala odlišnost od běžného, ale stále ještě byla součástí naší společnosti. Byť se pohybovali na okraji, ještě stále, podobně jako Cézanne, nepřekročili hranici mezi uspořádaným světem a chaosem. Picassovi harlekýni balancují na hraně dvou světů, ale až primitivní umění

---

<sup>164</sup> LEIGHTEN, Patricia. „The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism.“ *The Art Bulletin*, vol. 72, no. 4, 1990, str.. 627.

<sup>165</sup> REFF, Theodore. Themes of love and death in Picasso's early work. In: PENROSE, Roland, ed. a GOLDING, John, ed. *Picasso in Retrospect*. New York: Harper & Row Publishers, 1980. ISBN 0-06-430101-X

mu pomůže tuto hranici strhnout. Můžeme říci, že primitivní umění mu poskytlo vhodnou formu vyjádření jinakosti, nikoliv však, že v něm vyvolalo zájem o jinakost.

Sama postava umělce je ztělesněním jinakosti. Umělec je chápán jako odlišný, především v chápání skutečnosti. Díky tomu nabývá i určitých práv porušovat daná pravidla a výchyly od společenských norem jsou mu tolerovány.

K pojetí umělce jako výjimečného přispívá i tzv. legenda o umělci, kterou popisují Kris a Kurz<sup>166</sup> jako heroizaci umělce, která si v ničem nezdá s líčením mytologií. Typickými znaky jsou zvláštní okolnosti narození, výjimečné projevení talentu v dětství atd. V případě Picassa se tak dozvídáme, že byl narozen o půlnoci a porodní bába se domnívala, že se narodil mrtvý. Byl proto ponechán svému osudu a nebýt zásahu jeho strýce lékaře, pravděpodobně by opravdu zemřel.<sup>167</sup> Po zázračném narození následovalo i zázračné dětství, neboť jeho prvním slovem bylo „piz“, kterým se dožadoval tužky.<sup>168</sup> Takto bychom mohli pokračovat dále.

Rubin věřil, že jinakost primitivního umění, nám pomůže lépe pochopit sebe sama. „Působí na nás právě proto, že v nich vidíme kus sebe – tu část, kterou si západní kultura odmítá přiznat, není ochotna si ji přiznat, natož zobrazit. Jinakost rozšiřuje naše lidství, protože se v ní rozeznáváme.“<sup>169</sup> Umění tak již není zrcadlem světa, ale nastavuje zrcadlo nám samotným.

Ošklivost je spjata s pocitem hrůzy neboli tremenda, o kterém pojednáme v následující kapitole.

## I/1.4 Strach a hrůza neboli tremendum

Představa o barbarech žijících v hrůze před magickými silami byla natolik rozšířena, že těžko najdeme uměleckou kritiku, která by nezmiňovala slova jako hrůza, strach, idoly, fetiše, ošklivost. Můžeme se dočíst například, že primitivové „neznají dobro, žijí v neustálém strachu, snaží se odklonit zlé síly.“<sup>170</sup> Carl Einstein v článku *Religion and African art* uvádí: „Africké umění

---

<sup>166</sup> KRIS, Ernst., KURZ, Otto. *Legenda o umělci. Historický pokus*. Praha. Arbor Vitae, 2008. ISBN 978-80-87164-06-8 Kris a Kurz samozřejmě nepopisují Picassa, ale popisují typické motivy opakující se v životopisech umělců.

<sup>167</sup> PENROSE, Roland. *Picasso. His life and work*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971, str. 11.

<sup>168</sup> Španělsky lapiz.

<sup>169</sup> Rubin in FLAM, Jack, ed. DEUTCH, Miriam, ed. *Primitivism and twentieth-century art. A documentary history*. Berkeley: University of California Press: 2003. ISBN 0-520-21278-9, str. 330.

<sup>170</sup> Caffin, Rubin in FLAM, Jack, ed. DEUTCH, Miriam, ed. *Primitivism and twentieth-century art. A documentary history*. Berkeley: University of California Press: 2003. ISBN 0-520-21278-9, str. 74.

je náboženské, uctívají své sochy. Je vytvořeno v hrůze a hrůza je i efekt, který vyvolává.“<sup>171</sup> Jeho výtvořiny vycházejí z „mentality plné strachu, neschopné analýzy a jsou čistým výrazem emocí divošské rasy.“<sup>172</sup>

K této představě žel přispívaly i teorie některých religionistů, kteří zastávali evolucionistickou teorii náboženství, a náboženství Afriky podle nich představovalo nejnižší vývojový stupeň, ať již se jednalo o magii, kult předků či animismus.<sup>173</sup>

Důležitost těchto teorií spočívá v tom, že veskrze považují strach za prvotní pocit člověka.

Otto považuje „pocit něčeho děsivého“ vyvolávající „démonickou bázeň“ či „panickou hrůzu“ za základní faktor v celých dějinách náboženství.<sup>174</sup> Jedná se o jakýsi „naivní a hrubý“ předstupeň vnímání posvátna, který je v pozdějším stupni vývoje nahrazen sofistikovanější formou. Ačkoliv je ona démonická bázeň moment apriorní, celý, plný obsah posvátna se vyjevuje postupně, pomocí celého řetězce podnětů, jehož završením je doplnění racionální stránky, čímž se „posvátno stává vyjádřitelným v pojmech, a přitom si zachovává i zmíněné momenty iracionální nepochopitelnosti.“<sup>175</sup> Primitiv oné racionalizace ovšem není schopen, a proto zůstává v zajetí svých strašidelných představ, které se snaží ze všech sil ovlivnit. Na příkladu hráče, který se pohybem svého těla snaží ovlivnit dráhu kuželníkové koule, vysvětluje si Otto vznik čarování. Stejně tak jako hráč, i čaroděj provádí „naivní analogické úkony ke splnění jistého přání.“ V případě čaroděje se však přidává ještě moment „démonična“, který je součástí působení síly a „podle působení v mysli lze označit jen jako hrůzu.“<sup>176</sup> Na podobném principu funguje sympatetická magie, která je primitivními národy hojně využívána. Rozlišujeme přitom dva typy, imitativní a kontagiační. Imitativní magie předpokládá, že cokoli se stane obrazu, stane se i jeho vzoru, je tedy založena na imitaci. Imitaci jako způsob ovládnutí bytosti popisuje již Leeuw, podle kterého „zobrazení representuje druhou formu, zobrazení je svým bytím, i když se jedná o druhé

---

<sup>171</sup> Einstein in FLAM, Jack, ed. DEUTCH, Miriam, ed. *Primitivism and twentieth-century art. A documentary history*. Berkeley: University of California Press: 2003. ISBN 0-520-21278-9, str. 82.

<sup>172</sup> De Zayas, in FLAM, Jack, ed. DEUTCH, Miriam, ed. *Primitivism and twentieth-century art. A documentary history*. Berkeley: University of California Press: 2003. ISBN 0-520-21278-9, str. 70.

<sup>173</sup> Herbert Spencer (1820-1903) viděl původ náboženství v kultu předků, tzv. manismu, v jehož základu stojí víra v posmrtný život a vliv zemřelých na tomto světě i po smrti.

Edward Burnett Tylor (1832-1917) animismus. Nejprve představa samostatné duše, spojené s dechem, později obecnější princip. později oduševnění přírody a všeho. Pak víra v duchy. Na nižší úrovni je místo ducha neosobní síla – mana, nebo moc.

Frazer (1854-1941) člověk se snaží ovládnout přírodu, pomocí kouzel a magie.

<sup>174</sup> OTTO, Rudolf. *Posvátno*. Praha: Vyšehrad, 1998. ISBN 80-7021-260-8, str. 28.

<sup>175</sup> *Ibid.*, str. 127.

<sup>176</sup> *Ibid.*, str. 115.

bytí.<sup>177</sup> Lovec v Kongu například před lovem nakreslí do písku antilopu, do které poté střelí šíp. Díky tomu je úspěch jeho lovu zaručen.<sup>178</sup> Kontagiační či kontaktní magie stojí na principu dotyku, ke kterému může dojít i použitím substance, jež náležela dotyčné osobě či zvířeti.<sup>179</sup> Jak uvádí Eliade, víra, že například nehty si uchovávají i po ustřížení vztah k dotyčné osobě, „předpokládá existenci jakéhosi prostoru-sítě, spojujícího i ty nejvzdálenější předměty na základě určité sympatie.“<sup>180</sup>

Víra v působení magických sil je natolik rozšířena, že jakákoli neobvyklá událost, vybočující z běžného toku života, ať se jedná o neštěstí nebo událost šťastnou, je vysvětlováno jako působení nadpřirozených sil. Levy-Bruhl uvádí, že „mysl Afričana ani nehledá vysvětlení v tom, co civilizované národy nazývají přirozenými příčinami, ale ihned se obrací k nadpřirozenu.“<sup>181</sup> Dokonce i v případě, kdy je příčina neštěstí zcela zjevná, například někoho sežere krokodýl, je krokodýl označen za příčinu druhotnou, pouhý nástroj čaroděje, neboť primární příčina je nadpřirozené povahy.<sup>182</sup>

Abychom však vinu nenechávali jen na religionistech, k oblibě této představy a jejímu rozšíření mezi umělci přispěl i Worringer, který stejně jako Otto chápe primární pocit člověka jako hrůzu. Jeho spis *Abstrakce a vcítění*<sup>183</sup> se stal jakýmsi manifestem moderního umění.

Worringer chápal umění jako snahu člověka vyrovnat se se světem. „Umění je jen jinou výrazovou formou oněch psychických sil, jež podmiňují fenomén náboženství.“<sup>184</sup> U národů na nejprimitivnější úrovni nachází nutkání abstrahovat, pramenící z vnitřní úzkosti, z pocitu „horor vacui“. Abstraktní umění chápe jako prvotní stádium ve vývoji směřujícím k naturalismu. Abstraktní forma vznikla zcela intuitivně, bez zásahu intelektu; v tomto postoji se tedy neliší od všeobecně přijímané představy o intuitivní tvorbě primitivů. Jednoduchá čára přináší člověku uspokojení, abstraktní forma je zdrojem klidu, neboť je zbavena vší nahodilosti. Jedná se o snahu uspořádat chaos okolního světa a získat cosi trvalého. Nejde tedy o napodobování, ale o snahu

---

<sup>177</sup> LEEUW van der, Gerardus. *Sacred and Profane beauty: the Holy in Art*. 1 ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963, str. 158.

<sup>178</sup> SEGUY, Ladislav. *African sculpture speaks*. New York: Hill and Wang, 1961, str. 27.

<sup>179</sup> Picasso sám podléhal „víře“ v kontaktní magii a z této pověrčivosti schovával své ustřížené nehty, aby nemohly být zneužity.

<sup>180</sup> ELIADE, Mircea. *Pojednání o dějinách náboženství*. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-589-4, str. 30.

<sup>181</sup> LEVY-BRUHL, Lucien. *Mýšlení člověka primitivního*. Praha: Argo, 1999. ISBN 80-7203-243-7, str. 22.

<sup>182</sup> Ibid., str. 34.

<sup>183</sup> První vydání pochází z roku 1907, tedy ze stejného období, kdy vznikají první kubistická díla.

<sup>184</sup> WORRINGER, Wilhelm. *Abstrakce a vcítění*. Praha: Triáda, 2001. ISBN 80-86138-35-6, str. 115.

„vytrhnout předmět z jeho souvislostí, učinit ho absolutním“. Tohoto cíle lze dosáhnout dvěma způsoby; jednak vyloučením prostoru a všech subjektivních příměsí a pak zbavením předmětu jeho relativity, čímž se přiblíží krystalickým formám. Oba tyto způsoby nalezneme i v kubismu.

Zatímco na straně většinové společnosti převládal moment tremendum, zastoupený strachem a odporem, na straně umělců převládal moment fascinans, manifestující se příklonem umělců k jinakosti a projevující se ve formě nostalgie po ráji.

## I/ 1.5 Návraty k primitivnímu v umění a nostalgie po ráji

Obliba primitivního umění mezi umělci v Paříži na počátku dvacátého století mohla udivovat většinovou společnost, ve skutečnosti ale nebyl v dějinách umění návrat k původnější formě zobrazování ničím novým. Vývoj zobrazování v umění rozhodně není přímočarý, spíše se podobá tanci, kdy po několika krocích kupředu následuje pár kroků zpět a občas i několik úkoků stranou, jako by chvíli vedl tanečník konceptualista a chvíli zase tanečnice prosazující iluzionistický styl. Anebo to může být i naopak, záleží na tom, zda rozvoj iluzionistického stylu zobrazování chápeme jako pokrok či nikoliv. Z hlediska dějin umění, je vývoj směrem k iluzionistickému zobrazování chápán jako vývoj kupředu, z religionistického hlediska se ale jedná o krok vzad.<sup>185</sup> V každém případě je to cesta klikatá, ačkoliv ještě antický svět se domníval, že se bude jednat o cestu přímou, o cestu vedoucí skrze technický pokrok v malbě k dokonalosti v mimesis. Již v prvním století našeho letopočtu ovšem nastane obrat zpět, k počáteční, konceptuální formě zobrazování. S příchodem renesance pak přichází velkolepý skok vpřed za pomoci perspektivy, následován půlobratem impresionismu, několika úkoky rychle se střídajících -ismů až k obrovskému výskoku moderního umění, který byl dle některých kritiků následován volným pádem. Pro nás jsou tyto regrese zajímavé z toho důvodu, že jejich společným jmenovatelem je návrat k primitivnější formě zobrazování, většinou k formě umění, které v době svého vzniku nebylo za umění považováno.<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> Leeuw se domnívá, že strnulost lépe vyjadřuje posvátné. Z tohoto důvodu si cení řecké Kuroi více než pozdější sochy. V tomto bodě se rozchází s dějinami umění, které naopak vývoj řecké sochy mezi pátým a šestým stoletím před Kristem považují za významný krok kupředu. Spolu s renesančním idealismem se odstranění strnulosti stalo příčinou zproblematizování zobrazení posvátna v umění.

<sup>186</sup> Errington uvádí byzantské umění a středověké triptychy jako příklady umění vzniklé tím, že jsme je za umění prohlásili. In ERRINGTON, Shelly. „What became authentic primitive art?“ *Cultural Anthropology*, Vol. 9, No. 2 (květen, 1994), str. 201-226.

Rané křesťanské a středověké umění sloužilo bohu, a používalo proto ty nejdražší materiály jako drahé kamení či zlato. Malíři museli být především zručnými řemeslníky a ve své tvorbě neměli příliš volnost. K zobrazení byla používána jednoduchá schémata, která se odlišovala pouze v detailech. Témata obrazů neurčovali malíři, ale církevní otcové. Obraz se stal literaturou pro nevzdělané.<sup>187</sup> Dal by se však přirovnat spíše k povídce než k románu. Obraz obsahoval většinou jen hlavní postavy a zcela postrádal narativitu. Postoje a výrazy postav byly strnulé, se skrytými emocemi a universálním výrazem, díky kterému byly snadno zaměnitelné.<sup>188</sup> Podobnou funkci, jakou středověké umění plnilo pro analfabety ve středověku, vykonávalo umění i v africkém prostoru, kde se díky neexistenci písma stalo „komunikačním prostředkem mezi tímto a oním světem, mezi lidským a nadpřirozeným.“<sup>189</sup> Během patnáctého století tyto strulé postavy znenadání oživnou, jako by jim někdo vliv krev do žil, tělo se pohne a tváře zrůžoví. Zachycení emocí se stane žádoucím a malíři se opět začnou předhánět v mimesis. Témata obrazů zůstávají náboženská, ať už se jedná o postavy světců nebo náboženské výjevy. Ale zobrazení se promění (nejen díky perspektivě), konceptuální pojetí ustoupí iluzionistickému, schéma se změní v divadlo a obraz dostane prostor.<sup>190</sup>

Přesto se v dějinách umění periodicky vyskytují snahy tyto výtvarné opouštět a vracet se k původní, méně dokonalé formě zobrazování. Gombrich se domnívá, že důvody nebyly otázkou techniky malby, ale otázkou morálky. „Umění dřívějších dob bylo čistší a upřímnější, stejně jako lidé, kteří tehdy žili.“<sup>191</sup> Civilizace s sebou nese ztrátu nevinnosti. Umělci se domnívali, že zlom nastal u Rafaela, konkrétně v jeho pozdější tvorbě. Jejich snahou tedy bylo vrátit se do doby před vytvořením těchto děl. Gombrich uvádí hnutí Nazarénů<sup>192</sup> jako příklad negativního primitivismu; vyznačovali se tím, že odmítali určité prvky, ale nic nového nepřinesli. Nám mohou posloužit za příklad toho, že pouhé následování formy či stylu nepřináší kýžené výsledky. Dalším příkladem jsou samozřejmě Prerafaelité, kteří byli přesvědčeni, že „oficiální britské umění

---

<sup>187</sup> Ustanovil synod v Arrasu roku 1025.

<sup>188</sup> Pomineme-li ovšem charakterizující atributy.

<sup>189</sup> EISENHOFER, Stefan, ed. *African art*. Köln: Taschen, 2010. ISBN 978-3-8228-5576-8, str. 16.

<sup>190</sup> Viz kapitola Prostor.

<sup>191</sup> MIKŠ, František. *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění. Pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister & Principal, 2010. ISBN 978-80-87029-86-2, str. 214.

<sup>192</sup> Hnutí bylo založeno roku 1809 šesti německými malíři, jako Bratrstvo sv. Lukáše. O rok později odešli z vídeňské akademie do Říma, kde žili v klášteře a svými dlouhými vlasy a vousy si vysloužili jméno Nazaréní.

ztělesněné akademií se nachází v poslední fázi úpadku, započatého Rafaelem.<sup>193</sup> V kritice Rafaela se překvapivě shodují religionisté s umělci. Leeuw<sup>194</sup> například vyzdvihuje strnulost byzantského umění, ve které lépe dochází k žádoucímu „zmražení pohybu“, Otto pak vyzdvihuje jeho přísnost. „Staré byzantské madony s tvrdým, přísným a někdy až hrozivým výrazem podněcují mnohé katolíky ke zbožnému citu víc než milostné madony Raffaelovy.“<sup>195</sup> Další typickou vlastností byzantských madon je přísnost. Svým přísným výrazem jako by nabádaly k zachování odstupů. Jak jsme již zmiňovali v úvodu, kritickým a posléze kritizovaným bodem zobrazení božského se stalo přílišné lidství a z toho plynoucí „živost“<sup>196</sup>.

Právě strnulost a přísnost jsou kvality, které byly vyhledávány umělci toužícími po návratu k primitivnímu. Žáci Davida tak kritizovali svého mistra, že v jeho obraze *Únos Sabínek*, „chybí přísnost a strohost“ stylu starých řeckých vázových maleb, které obdivovali a nazývali je primitivní.<sup>197</sup> Předposledním případem regrese byla inspirace japonským uměním, které dle Gombricha vytvořilo most k umění Asie, Oceánie a Afriky.<sup>198</sup>

„Prvotní impuls pro uměleckou regresi, ať již ke klasickému, středověkému, japonskému nebo kmenovému umění, byl většinou stejný a spočíval v nekritické adoraci duchovní či umělecké nezkaženosti v jakémisi idealizovaném neposkvrněném světě, např. bájně minulosti či vzdálených exotických zemí či ostrovů.“<sup>199</sup>

Tato stará známá nostalgie po ráji může být označena jako chronologický primitivismus, vyznačující se touhou po starých dobrých časech, často spojenou s přesvědčením o negativních důsledcích progresu. Loveloy a Boas<sup>200</sup> rozlišují primitivismus chronologický a primitivismus kulturní, odmítající myšlenku civilizace jako pokroku, odmítající nejnovější pokrok a vynálezy. Podobný Eliadeho popis: „Všechny cyklické systémy rozšířené v hellenisticko-orientálním světě mají totiž jeden společný rys – v očích každého z nich představuje současný historický okamžik (bez ohledu na chronologické zařazení) úpadek vzhledem k předchozím historickým

---

<sup>193</sup> MIKŠ, František. *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění. Pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister & Principal, 2010. ISBN 978-80-87029-86-2, str. 243.

<sup>194</sup> LEEUW van der, Gerardus. *Sacred and Profane beauty: the Holy in Art*. 1 ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963, str. 162.

<sup>195</sup> OTTO, Rudolf. *Posvátno*. Praha: Vyšehrad, 1998. ISBN 80-7021-260-8, str. 70.

<sup>196</sup> Zde myšleno jako protipól strnulosti.

<sup>197</sup> MIKŠ, František. *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění. Pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister & Principal, 2010. ISBN 978-80-87029-86-2, str. 219.

<sup>198</sup> Ibid., str. 243.

<sup>199</sup> Ibid., str. 279.

<sup>200</sup> Ibid., str. 212.

okamžikům. Nejen že současný eón je horší než předchozí věky, ale také okamžik, v němž žije člověk v rámci dominujícího věku se zhoršuje úměrně k ulpívajícímu času.“<sup>201</sup>

Touha po ráji se projevuje zromantizovaným přístupem k životu primitivních společností, často ve spojení s obdivem života blíže k přírodě. Není přítomn adorován jen styl života, ale i sami primitivové jsou považováni za morálně nadřazené, neboť nebyli ještě vystaveni zhoubnému vlivu civilizace a jsou schopni hlubokých a opravdových citů. Tento ideál ušlechtilého divocha, „noble savage“, se rozšířil v představě přirozeně ušlechtilého člověka nezkaženého civilizací.

Návrat do ráje je také návratem k počátku, k prvotní nezkaženosti a čistotě bytí a jako takový má hluboký význam. Představuje restart, možnost začít úplně znovu. Přináší také omlazení a posílení sil. Umělci doufali v znovunalezení své dětské nevinosti, v obnovení intuitivního přístupu ke skutečnosti, který byl zastřen přílišným nánosem civilizace. Akademismus považoval za nutné vrozený talent a intuici šlechtit dle pravidel. Z umělců se stali iluzionisté, tahající z klobouku jeden trik za druhým. Zatímco jedni tleskali jejich virtuozitě, na straně druhé se množily kritické hlasy. Mezi nimi byl i Cézanne, který svůj prvotní ráj našel ve splynutí s krajinou svého domova. Jako nástroj boje proti akademismu chápal primitivní umění i Georges Braque. „Nový obzor mi otevřely také africké masky. Umožnily mi navázat kontakt s instinktivními věcmi, s bezprostředním vzhledem, který jde proti falešné tradici (například proti konvenční perspektivě), kterou jsem nesnášel.“<sup>202</sup> Také Picasso již svým příklonem k iberskému umění dával najevo svou touhu po novém obrazovém vyjadřování a primitivní umění ho nesmírně zaujalo.

Představa primitivního světa byla spojena také s vírou ve svobodu člověka nezatíženého přílišným přemýšlením či zákony moderní společnosti. Jelikož primitiv se nestará ani o minulost ani o zítřek, jeho život plyne poklidně, zalitý sluncem, den za dnem. Život archaického člověka má však ke svobodě daleko. Především je veškeré jeho chování určeno rituální pravidly, která musí následovat. Každá činnost jeho života je jen opakováním archetypu. „Jeho život je nepřetržitým opakováním gest zavedených jinými.“<sup>203</sup> O svobodné vůli, jak ji chápeme, nemůže být řeč. Pokud jedinec poruší zákony komunity, nečeká ho nic dobrého. „Lidské úkony samy o

---

<sup>201</sup> ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha. Oikoymenh, 1993. ISBN 80-7298-037-8, str. 111.

<sup>202</sup> DANCHEV, Alex. *Georges Braque. Životopis*. Praha: BB Art, 2006. ISBN 80-7341-942-4, str. 73.

<sup>203</sup> ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha. Oikoymenh, 1993. ISBN 80-7298-037-8, str. 8.

sobě nemají žádnou autonomní vnitřní hodnotu... Význam lidských úkonů je v tom, že reprodukují prvotní úkon, opakují mytický příklad.<sup>204</sup>

Přitažlivost primitivního života se mimo jiné zakládala na mylné představě o tvůrčí svobodě primitivního tvůrce, nesvázaného předpisy všeobecně přijímané estetiky. Stejně tak jako představa o svobodném jednání, tak i představa o svobodné tvorbě, byla založena na neznalosti poměrů, které panují u primitivních kmenů. Celý proces tvorby je rituální činností, která má jasná pravidla. Každá vesnice či kmen měla svůj ideál representace, kterému se musel umělec naučit. Již na první pohled muselo být jasné o jakou masku se jedná, nezbyval tedy přílišný prostor pro vlastní invenci. Ještě před tím, než je možné začít vyřezávat, je nutné vybrat správný druh dřeva a usmířit ducha, který v něm přebývá. Pro tento účel bývá obětováno malé zvíře, například kuře, a jeho krví je pak dřevo zkrápěno.<sup>205</sup> Poté následuje samotná výroba, která vykazuje stereotypní postup. Používá se sekerka a poté se jen dočišťuje. Následně je ještě očištěno vonným kouřem a napuštěno palmovým olejem. Jedná se spíše o řemeslo, které je často předáváno z otce na syna. Tradice je o to více svazující, že bývá spojena s celou řadou tabu. Řezbář pracuje v ústraní, při práci by neměl být viděn, zvláště ne ženami. Porušení správného postupu může mít nedozírné následky nejen pro tvůrce samotného, ale i pro celý kmen. Skulptury označované západem jako fetiše byly kultické předměty, vytvářené za jasně daných podmínek. Výroba sama je rituálem. O tvůrčí svobodě, jak si ji představovali umělci v Paříži, se nedá hovořit.

Nicméně v případě Picassa a jeho následovníků se touha po svobodě díky primitivnímu umění přece jen naplnila. Primitivní umění bylo natolik jinaké, natolik odlišné, že umělce samé vytrhnulo ze známých okolností a konvencí zobrazování. V tomto smyslu funguje primitivní umění jako závorka, která nám umožní odmyslit si veškerý kontext dějin západního umění, všechny ty styly a slohy, a dívat se nově. Umělcům umožnila tvořit bez uzavřenosti v systému.

## I/1.6.1 Vliv primitivního umění na vznik kubismu

---

<sup>204</sup> Ibid., str. 8.

<sup>205</sup> PIJOAN, José. *Dějiny umění*, svazek 11. Praha: Odeon, 2000., str. 13.

Ač se zdá alespoň v některých případech zcela nezpochybnitelný, není vliv primitivního umění na vznik kubismu přiznáván tak ochotně, jak bychom očekávali. Snad největší vinu na tom nese sám Picasso, který jsa otráven neustálým dotazováním na původ svých inovací, na otázku o černém umění našťavaně prohlásil: „Art negre? To neznám.“ Byla to samozřejmě lež, ze které ho usvědčuje nejen jeho dílo či svědectví současníků, ale i fotografie, na kterých je zachycen ve společnosti afrických či oceánských děl. Picasso nejen že znal primitivní umění, ale byl si navíc vědomý jeho síly a účinku, který vyvolává.

Podobně jako v případě jinakosti, i primitivismus byl něčím, o co se Picasso dlouhodobě zajímal ještě před objevením afrického umění. Vlastnil například Gauguinovy deníky z Noa Noa a sbírku fotografií koloniálního fotografa Edmonda Fortiera. Během svého mládí trávil čas s katalánskými modernisty, kteří v něm probudili zájem o iberské umění, které popisoval jako starobylé a barbarské zároveň.<sup>206</sup>

17. Picasso Autoportrét s paletou (1906)



18. Picasso. Portrét Gertrudy Stein (1906)



<sup>206</sup> ANTIF, Marc. LEIGHTEN, Patricia. *Cubism and culture*. London: Thames & Hudson, 2001. ISBN 0-500-20342-3, str. 35.

Roku 1906 pod vlivem výstavy iberského umění v Louvre,<sup>207</sup> Picasso vytváří *Autoportrét s paletou* (1906) (obr.17) a také konečně dokončuje *Portrét Gertrudy Stein* (1906) (obr. 18). V obou tvářích je značně patrný vliv iberské sochy, zvláště v linii obočí a prodlouženého nosu, zvýrazněných uší a očí s těžkými víčky. Nachází se zde i přísnost a strnulost, která by potěšila Leeuwa. Ve stejném roce Picassa nadchne velká výstava Gauguina, který byl obdivován za svůj příklon k primitivismu. Téhož roku také koupil Derain masku kmene Fang se kterou se hned pochlubil Matissovi i Picassovi. Poté, co strávil celý večer u Gertrudy Steinové prohlížením si kusu, který patřil Matissovi, navštívil Picasso etnografické muzeum Trocadéro. Později o tomto momentu hovoří jako o nejdůležitějším okamžiku svého života.<sup>208</sup>

Picasso začal sbírat primitivní umění kolem roku 1907 a sbíral je až do své smrti. Jeho sbírka nakonec činila kolem sta kusů.<sup>209</sup> Stejně jako ostatní umělci, i on podléhal nostalgii po ráji, která se odráží i v jeho oblíbené četbě rodokapsů. Podle Leighten „Picasso přijal hluboce zromantizovaný pohled na africké umění jako výtvar lidí v předcivilizačním stádiu. Spojením tohoto umění s uctíváním idolů a násilnými rituály se umělci snažili získat moc z kmenového života a umění, které si představovali jako iracionální, magické a násilné.“<sup>210</sup> Leighten tím jen potvrzuje, že Picassova představa o primitivním umění se nijak nelišila od všeobecně přijímaných konceptů, které jsme popsali výše. Přesto zde podle našeho názoru existuje jeden rozdíl. Picasso byl především emocionální, zajímalo ho více, jak věci působí, než dobové teorie. Primitivní umění na něj zapůsobilo, a to pro něj bylo dostatečné, neboť věřil, že je schopen díky použití stejných forem dosáhnout analogického výsledku.

Golding je přesvědčen, že Picasso se snažil najít způsob, jakým vyjádřit moc, kterou má nad námi okolní svět a kterou se snažíme překonat.<sup>211</sup> O to zajímavější je, že Rubinrazil teorii, podle které byli umělci na prahu stejných objevů, které přineslo objevení primitivního umění,

---

<sup>207</sup> Picasso dokonce vlastnil dvě iberské hlavy ukradené z Louvre roku 1907 Appolinairovým přítelem Honore Pieretem. Jednalo se o hlavu ženy s vlasy zapletenými do copu a hlavu muže. Picasso je ukrýval v kredenci ve svém ateliéru až do roku 1911, kdy byla ukradena Mona Lisa a Appolinaire byl zatčen jako podezřelý. Picasso byl také vyslýchán, ale byl propuštěn.

<sup>208</sup> Vlastně o dost později, a to až roku 1930, do té doby vliv primitivního umění spíše popírá.

<sup>209</sup> Sběrka zahrnovala oblasti Pobřeží slonoviny – kmeny Baulé, Grebo, Fang, Kota a další.<sup>209</sup>

<sup>210</sup> ANTIF, Marc, LEIGHTEN, Patricia. Primitive. In NELSON, Robert. *Critical terms for art history*. Chicago: University of Chicago press, 2003, str. 181.

<sup>211</sup> GOLDING, John. Picasso and Surrealism. In: PENROSE, Roland, ed. a GOLDING, John, ed. *Picasso in Retrospect*. New York: Harper & Row Publishers, 1980. ISBN 0-064-30101X, str. 105.

keré se tak stává redundantním. Rubin<sup>212</sup> nerad hovoří o vlivu, raději používá výraz afinita, která má původ v intuitivnosti obou přístupů, nacházejících stejné řešení a to konceptuálnost.<sup>213</sup> I Golding vidí v konceptuálnosti pojítka mezi kubismem a primitivismem.

Ošklivost, strnulost, nelidskost, tremendum et fascinans a hlavně jinakost. V podstatě všechny tyto popsané prvky najdeme spojené v jednom jediném díle. Tím dílem je obraz Pabla Picassa, který blíže analyzujeme v následující kapitole.

---

<sup>212</sup> RUBIN, William. *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989. ISBN 0-87070-676-4, str. 328.

<sup>213</sup> Posiluje klišé o intuitivní tvorbě primitivů, bez zásahu rozumu.



## I/1.6.2 Avignonské slečny

*„Vše neobvyklé, nové, dokonalé nebo nestvůrné v sobě hromadí magicko-náboženské síly, stává se předmětem uctívaným nebo zdrojem hrůzy.“<sup>214</sup>*

Možná krom adjektiva dokonalý, o kterém by se dalo polemizovat, naplňuje toto dílo všechny výše uvedené charakteristiky; především pak naplňuje předpověď o předmětu uctívaném, ke kterému se přes zdroj hrůzy propracovalo. Jeho postavení v dějinách umění a moc mu připisovaná je natolik mimořádná, že si je představujeme jako něco monstrózního, grandiózního. Ve skutečnosti je to úplně obyčejný obraz. Mluvíme samozřejmě o obraze Pabla Picassa *Avignonské slečny* (1907) (obr.19).

Obraz znázorňuje skupinu pěti nahých žen, jejichž anatomie je více či méně deformována. Zatímco figuru vlevo vidíme jen z profilu, figury uprostřed vyzývavě hledí přímo

<sup>214</sup> ELIADE, Mircea. *Pojednání o dějinách náboženství*. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-589-4, str. 34.

na diváka, jako by ho vyzývaly na souboj. Figury vpravo dokonce zcela rezignovaly na své lidství, zahalily tvář maskou a staly se kýmsi jiným. O roli deformity v pojetí ošklivosti jsme již hovořili výše. Podle Rosenbluma<sup>215</sup> to bylo právě primitivní umění, které dalo Picassovi svobodu „deformovat anatomii za účelem rytmické struktury, která mísí plné a prázdné a vytváří nové tvary.“ Picasso anatomickou formu ale deformoval již dříve, jmenovat můžeme například protáhlé, podvyživeně anorektické postavy modrého období.

Penrose<sup>216</sup> vyzdvihuje ošklivost<sup>217</sup> použitou v *Avignonských slečnách* jako stylistickou inovaci, která způsobila počáteční šok, protože není v souladu s naší představou umění. Přináší dosud neznámou formu, a proto je reakcí na ni „divoký antagonismus“<sup>218</sup>. Eliade hovoří o kratofaniích „neobvyklého či mimořádného, které si vynucují strach a nechuť.“<sup>219</sup> Jsou děsivé, neboť obsahují zatím neznámou sílu, která může mít potenciálně ničivé účinky. Poté, co jsou dostatečně poznány a začleněny do systému, pozbývají své děsivosti. Zde vidíme paralelu, nejen v začlenění kubismu do proudu dějin umění, ale především s přijetím primitivního umění. Tím, že byly předměty primitivního umění vytrženy ze svého přirozeného kontextu, byly jako cizí a jinaké, nacházející se mimo náš systém, předmětem strachu a odporu. Poté, co se staly známými a byly postupně začleněny do kontextu našeho, pozbyly svou hrozivou sílu a postavily se po bok čínské keramiky či japonských kreseb na hedvábí. To, co je pro Penrose stylistickou inovací, chápe Cottington přímo jako „vyjádření rebelie proti akademické konvenci a buržoaznímu vkusu.“<sup>220</sup>

Jak dále upozorňuje Penrose, jednalo se zde o mnohem víc než jen změnu stylu. Šlo o „znovunastolení schopnosti obrazu vyvolávat vedle potěšení také hrůzu a strach.“ Stejně jako tomu bylo u románského, středověkého a primitivního umění.<sup>221</sup> Z reakcí by se dalo soudit, že Picasso byl úspěšný ve využití primitivního modelu a že díky tomu byl schopen získat i reakce diváka. Je tomu tak díky inspiraci iberským uměním, která je patrná především u figur stojících uprostřed, jejichž obličej připomínají Picassův autoportrét; zde jsou patrné hlavně protáhlé,

---

<sup>215</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, 1976, str. 25.

<sup>216</sup> PENROSE, Roland. Beauty and the monster. In: PENROSE, Roland, ed. a GOLDING, John, ed. *Picasso in Retrospect*. New York: Harper & Row Publishers, 1980. ISBN 0-06-430101X, str. 103.

<sup>217</sup> Penrose míní ošklivost ve smyslu odvozeném z původní etymologie slova.

<sup>218</sup> PENROSE, Roland. Beauty and the monster. In: PENROSE, Roland, ed. a GOLDING, John, ed. *Picasso in Retrospect*. New York: Harper & Row Publishers, 1980. ISBN 0-06-430101X, str. 104.

<sup>219</sup> ELIADE, Mircea. *Pojednání o dějinách náboženství*. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-589-4, str. 38.

<sup>220</sup> COTTINGTON, David. *Cubism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. ISBN 0-521-64610-3 str.13.

<sup>221</sup> PENROSE, Roland. Beauty and the monster. In: PENROSE, Roland, ed. a GOLDING, John, ed. *Picasso in Retrospect*. New York: Harper & Row Publishers, 1980. ISBN 0-06-430101X, str. 105.

zvýrazněné uši. Tam kde bylo očekáváno lidské, našli nelidské. Ošklivé, tedy hrůzu budící. Rosenblum zmiňuje „barbarskou sílu“ *Avignonských slečien*, ale i „stimulující přítomnost nadpřirozena.“<sup>222</sup>

Původně měly všechny postavy stejný výraz, na poslední verzi obrazu se Picasso rozhodl obličej žen vpravo překrýt maskou.<sup>223</sup> Podle Coopera použitím masky Picasso ruší otázku krásy a ošklivosti a snaží se zobrazit skutečnou reprezentaci člověka, nejen zromantizovanou ideu.<sup>224</sup> Kdyby tomu tak bylo, mohl použít jakoukoli jinou, méně kontroverzní masku, která je spjatá s evropským prostředím. On si záměrně vybral masku, o které věděl, jaké konotace s sebou nese. Masku relativizuje naše pojetí krásy, ale neruší ho. Stále ji hodnotíme z estetického hlediska. Použitím masky se stáváme někým jiným, maska zpřítomňuje to, co představuje. Dochází přitom ke podobnému paradoxu, jaký se vyskytuje u hierofanií, kdy se „posvátno zjevuje prostřednictvím něčeho jiného, nežli je ono samo.“<sup>225</sup> Podobně nasazením masky projevuje se skrze nás síla ducha, kterého maska zobrazuje. Duch využívá naše tělo, aby se mohl projevit, naše tělo se přitom nemění. Domníváme se, že tato myšlenka stávání se někým jiným byla pro Picassa důležitá. Již v růžovém období maluje postavy harlekýna<sup>226</sup> a my se můžeme ptát, zda znázorňuje člověka představujícího postavu harlekýna či harlekýna samého. Na obraze je samozřejmě oboje, neboť jedno nejde od druhého oddělit, v okamžiku, kdy má herec na sobě kostým, je zároveň sebou samým i postavou, kterou kostým představuje. Tato dvojí identita a zároveň nejasnost je výrazným prvkem kubismu. Později se projeví i u znázorňování věcí, když se noviny promění v láhev a tapeta v housle. Anebo v použití stejných obrazových tvarů pro různé věci. Stejně jako identická africká soška může být použita pro různé účely, i v kubistických obrazech může identická křivka představovat ženské tělo i kytaru. Použití těchto prostředků vyvolává otázku, co je realita a co zdání, zároveň upozorňuje na fakt, že věci nejsou takovými, jak se nám jeví na první pohled.

Prohlédneme-li si obraz pozorněji, všimneme si, že masky nejsou zdaleka tím nejznepokojivějším prvkem. Postava vpravo nahoře působí jako torzo, jehož paže končí nad lokty. Figura úplně vlevo vypadá, že se vynořuje jako socha z bloku kamene, nebo hlíny, ze které ji umělec tesal, ale nedotesal. Znázornění jejich těl je velmi taktilní. Vyvolávají dojem, jako by

---

<sup>222</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, 1976, str. 16.

<sup>223</sup> HILTON, Timothy. *Picasso*. London: Thames & Hudson, 1983. ISBN 978-05-00201-44-2, str. 85.

<sup>224</sup> COOPER, Douglas. *The Cubist epoch*. Los Angeles: Phaidon, 1970, str.31.

<sup>225</sup> ELIADE, Mircea. *Pojednání o dějinách náboženství*. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-589-4, str. 49.

<sup>226</sup> Picasso sám se s postavou Harlekýna identifikoval.

byly hrubě vytesané ze dřeva. Podobně hrubě působí i ovoce. Cézannovy plody jsou přímo hmatatelně dobré. Proto se nám hnusí nahnilé ovoce, protože dotek s ním je nepříjemný. Pohled na hnilobu vyvolá představu dotyku, která je nepříjemná. V rukavicích pocit odporu zmizí. Ženské tělo má působit měkce a jemně, vyvolávat touhu po doteku, nemá být ani vyhublé nemocí, ani seschlé stářím, ani hrubé jako mužské.<sup>227</sup> Těla slečen jsou silně fasetovaná a také značně muskulaturní. Tam, kde bychom očekávali oblost a měkkost, prsa, boky, nacházíme tvrdost a hranatost. Nejsou vůbec lidsky erotické.

Jsou děsivé svou nelidskostí, pohledem očí, v kterých chybí lidský pohled, zírají jako oči soch. Rosenblum v jejich „zírajících očích nachází rituální ustálenost.“<sup>228</sup> Zajímavé je, že *Avignonské slečny* jsou poslední, kdo se dívá. Většina postav inspirovaných primitivním uměním bude mít zavřené oči. Co znamená zavření očí? Kočka se zavřenýma očima se domnívá, že ji nevidíme, nevidí-li ona nás. Možná se postavy Picassových obrazů jen stydí, jsou koneckonců nahé. Anebo se jedná o inspiraci cudně přivřenýma očima masky Deangle? Možná zavřením očí říkají; my tady nejsme, vy tady nejste. Jsem tady ještě když se nikdo nedívá? Možná že svět je jen iluze, která když zavřeš oči, zmizí. Toto znejistění existence světa najdeme i v pozdějších kubistických obrazech.

Někteří byli pohoršeni faktem, že se jedná o prostitutky, ačkoliv akademické malby z prostředí harému byly běžné. Strach z iracionálního jde ruku v ruce se strachem z přílišné sexuální nevázanosti, která unikne-li kontrole rozumu, utrhuje se ze řetězu. Právě divoká sexualita afrických žen byla jedním z velice přitažlivých a zároveň děsivých momentů. Zrationalizovaná sexualita pozbývá své děsivosti oslabením jejího mana. Tak jako potlačil své sexuální choutky, potlačil Západ volnou tvorbu umělce a hru fantazie. Tento moment ženy vyvolávající hrůzu svou nespoutanou sexualitou, kterou dává svobodně najevo, najdeme v Picassových *Avignonských slečnách*. Hrdě stojící prostitutky, které drze hledí divákovi do očí, podle některých interpretací odráží Picassovu nenávist k ženám spolu se strachem z pohlavních chorob.

Picasso kdysi řekl, že to byl jeho první exorcistní obraz, neboť se na základě mylného pochopení funkce fetišů domníval, že mají moc člověka osvobodit a pomoci mu stát se zcela nezávislým na vlivu duchů. „Fetiš jsou nástroje, pomáhají lidem, aby se nedostali do vlivu duchů,

---

<sup>227</sup> Stáří i nemoc jsou jednou z forem ošklivosti.

<sup>228</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, 1976, str. 16.

pomáhají jim získat nezávislost. Když dáme duchovi formu, staneme se nezávislími. *Avignonské slečny* byly můj první exorcistní obraz.“<sup>229</sup> Neuvědomoval si, že fetišismus vylučuje duchovní nezávislost, neboť pouze umožňuje vyměnit vliv nežádoucí síly (zlý duch) za sílu žádoucí (pozitivně naladěný duch). I v případě neosobní síly, například amuletu vytvořeného z kamene, zůstává zde přítomná ona neosobní síla, bez které by nefungoval. Fetiš, ze kterého odstraníme magickou substanci, je jen prázdnou schránkou. Picasso měl pocit, že jsou „proti všemu“ stejně jako on. Nicméně se domníváme, že pro Picassa měl obraz osvobozující účinek. Použití radikální jinakosti ve formě africké masky mu umožnilo osvobodit se od konvencí zobrazování, uzavřít dějiny umění a pohlédnout na problém znázorňování forem nově.

Barr proto uvádí, že „metoda reprezentace části objektu tvarem, který je opačný, a nahrazování dutin plnými částmi a plné části dutinami, se stalo jedním z charakteristických rysů kubistické sochy.“ My k tomu dodáváme, že nejen kubistické sochy, ale celého kubismu. Nahrazení tvaru tvarem opačným je jedním z význačných rysů kubismu, jak ještě uvidíme. Tato reverzibilita vede k otřesení „jistot“ našeho světa, stejně tak, jako Picassovo využití primitivních forem vedlo k otřesení jistot naší představy zobrazování.

*Avignonské slečny* jsou často označovány za první kubistický obraz. Rozhodně se jedná o obraz přelomový. Rosenblum o něm prohlásil, že v něm lze spatřit „celé dějiny malířství na jednom plátně; iberské sochy, africké umění, Cézanna a jeho *Koupající se*, renesanční monumentální akty, v kompozici pak Poussina či Raffaela“.<sup>230</sup> Také Cooper vidí vliv Cézanna, a to především v počátečním stádiu malby, během půl roku práce na obraze proběhly velké změny. Důležitý je agresivní zlom mezi *Avignonskými slečnami* a veškerou předchozí malbou.<sup>231</sup> Tento radikální zlom je odrazem radikální jinakosti, jakou představovalo primitivní umění.

Ačkoliv jsou jistě nejslavnějším, nebyly *Avignonské slečny* jediným obrazem inspirovaným primitivním uměním. Jako další můžeme jmenovat Picassův obraz *Tanečnice* (1907) (obr.20); o tomto díle Rosenblum prohlásil, že přítomnost nadpřirozeného Picassa inspirovala stejně jako distorze tvarů,<sup>232</sup> možná kvůli evidentní podobě se strážcem relikviáře BaKota. Přestože je pojetí těla u *Tanečnice* ještě radikálnější než v případě Avignonských slečen, a „viděna očima západní tradice je africká skulptura, stejně jako Picassova *Tanečnice*,

---

<sup>229</sup> Picasso in RUBIN, William. *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989. ISBN 0-87070-676-4, str. 81.

<sup>230</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, 1976, str. 15.

<sup>231</sup> COOPER, Douglas. *The Cubist epoch*. Los Angeles: Phaidon, 1970, str.31.

<sup>232</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, 1976, str. 25.

„nesnesitelně ošklivá“<sup>233</sup>, nevzbudil tento obraz tak silné reakce. Je tomu tak proto, že spojení s tradiční formou zobrazování je natolik přerušeno, že obraz vnímáme jako zobrazení jinakého, cizího, a tudíž nás nepohoršuje tolik jako pouhé využití cizorodých prvků. Chybí zde naprosto prvek agrese, naopak z ní vyzařuje klid a důstojnost, kterou nacházíme i u strážce relikviáře, kterým se inspiroval. Stejnou pozici těla najdeme i u *Driády* (1908) (obr.21), kde je změněna jen pozice paží a sklon hlavy. Celkové ladění je ale mnohem více cézannovské než přímo primitivní. Není zde již rýhování, ale objem je modelován do ostrých hran připomínajících dřevěnou sošku.

Stejný typ modelování formy najdeme i v Picassově díle *Tři akty* (obr. 22) O tomto obraze Picasso prohlásil, že „černá socha není vizuálně, ale konceptuálně pravdivá, a nabízí tak jasnější zobrazení, bez přikrášlení, skládající se pouze z esenciálních rysů.“<sup>234</sup> Nejzajímavější změna nastala ve tváři, kde již nenacházíme masku, ale obličej. A oči jsou zavřené.

Braque sám sledoval přímočarou linii inspirovanou Cézannem. Vliv primitivního umění byl tak především vlivem zprostředkovaným skrze Picassa, jehož *Avignonské slečny* na něj udělaly silný dojem a na něž zareagoval obrazem *Velký akt* (1907-1908) (obr.23). Picasso sám uváděl, že primitivní umění na Braquea nemělo stejný vliv jako na něj. A je to znát, neboť Braqueův obraz je naprosto klidný, zvláště pak v obličejích nenacházíme nic znepokojivého. Vliv Cézanna je tak zřetelněji patrný, nejen v použití barev, ale i v budování tvaru pomocí paralelních tahů štětcem. Obrazu předcházela studie znázorňující tři ženy, zezadu, zepředu a z profilu, později je zkombinoval do jediného obrazu.<sup>235</sup> Braque sám o obraze řekl, že se snažil zachytit absolutní ženu, ne napodobení ženy. „Abych zachytil každý fyzický aspekt ženy, bylo nutné namalovat tři figury, stejně tak jako dům vyžaduje architektonický výkres půdorysu, řezu a pohledu. Nedokázal jsem ztvárnit ženu v celé její přirozené kráse. Nemám takový um, nikdo ho nemá. Musel jsem proto vytvořit nový typ krásy, krásy, která se mi jeví jako objem, linie, hmota, váha, a skrze tuto krásu interpretovat svůj subjektivní dojem. Chci odhalit absolutno, ne napodobeninu ženy.“<sup>236</sup>

Braque nebyl primitivním uměním nijak zvláště zasažen a jeho primárním inspiračním zdrojem tak zůstává Cézanne, o kterém pojednává další kapitola.

---

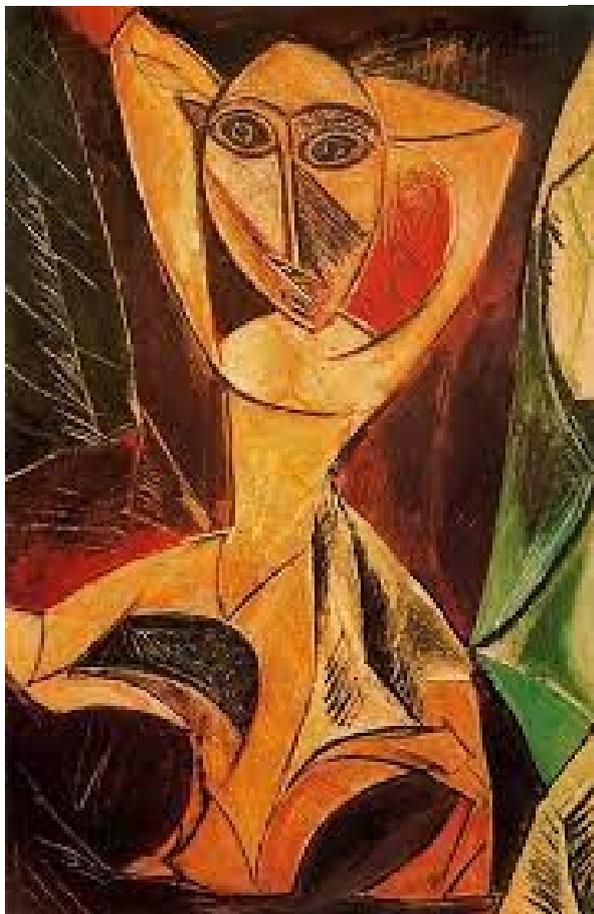
<sup>233</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, 1976, str. 25.

<sup>234</sup> Picasso in COOPER, Douglas. *The Cubist epoch*. Los Angeles: Phaidon, 1970, str. 32.

<sup>235</sup> Ibid. str. 27.

<sup>236</sup> WILKIN, Karen. *Georges Braque*. New York: Abbeville Press, 1991. ISBN 0-89659-947-7, str. 32.

20. Picasso. Tanečnice. (1907)

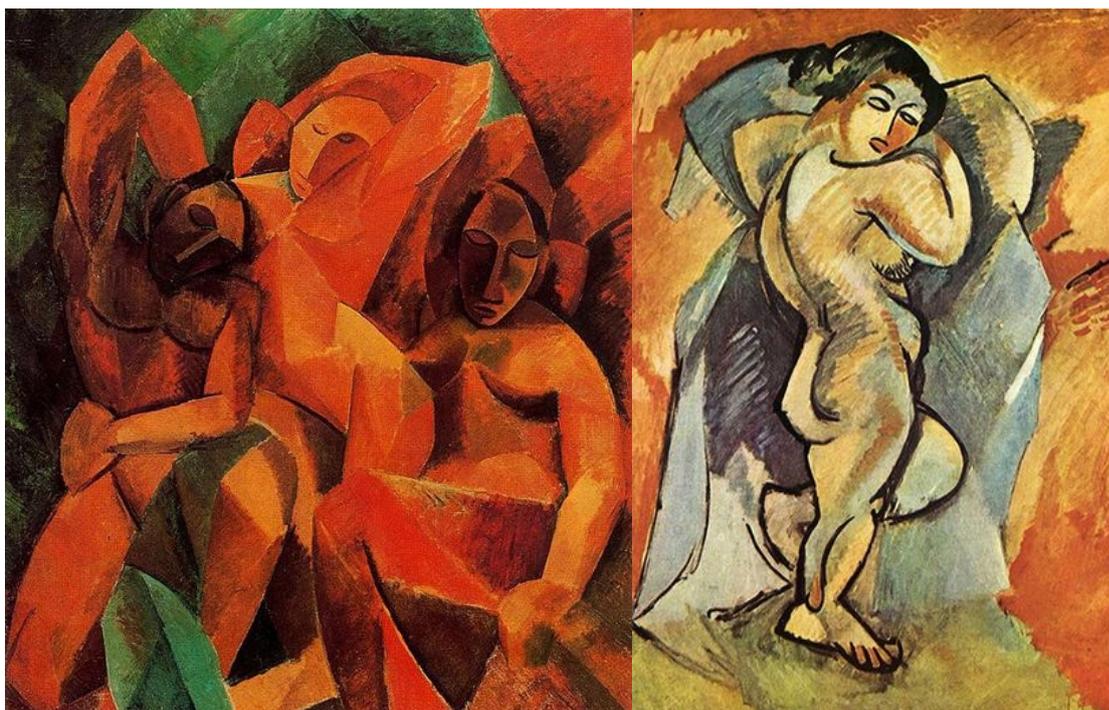


21. Picasso. Driáda. (1907)



22. Picasso. Tři akty. (1907)

19. Braque. Velký akt. (1907-08)



## I/2 Paul Cézanne - „zdroj všeho“

*Nad dveře muzeí toužil dát vyřít: „Malřům vstup zakázán. Slunce je venku.“<sup>237</sup>*

Zřídka maloval květiny,<sup>238</sup> neboť nebylo v jejich silách vydržet tak dlouhá sezení. Svá nádherná zátiší s jablky maloval tak dlouho, až mu plody shnily a musel použít voskové atrapy. Po lidských subjektech vyžadoval tutéž předmětnou nehybnost, když jim nakazoval, aby při portrétování seděli jako jablko. Když Ambrois Vollard unaven dlouhým sezením spadl ze židle umístěné na bedně, Cézanne zvolal: „Nešťastníče! Zkazil jste pózu! Říkám vám to, na mou věru, musíte se chovat jako jablko. Copak se jablko hýbe?“<sup>239</sup> Vollard nakonec absolvoval sto patnáct sezení, než Cézanne zoufale zahodil štětec a prohlásil, „že není zcela nespokojený s náprsenkou“.<sup>240</sup> Tato zaujatost, až posedlost dokonalým zachycením zobrazovaného, však nebyla výrazem nějaké psychické úchyvky. Naopak byla výrazem jeho snahy o pravdivé čtení přírody, o které usiloval celý život. Malba mu

<sup>237</sup> CÉZANNE, Paul. *Číst přírodu*. Praha: Arbor Vitae, 2000. ISBN 80-86300-08-0, str. 107.

<sup>238</sup> Cézanne používal květiny papírové, které ovšem časem měnily tón.

<sup>239</sup> CÉZANNE, Paul. *Číst přírodu*. Praha: Arbor Vitae, 2000. ISBN 80-86300-08-0, str. 117.

<sup>240</sup> *Ibid.*, str.118.

byla naprosto vším. Maloval každý den a neustále si zoufal nad tím, jak malé pokroky dělá. Ve svém posledním dopise žádá svého syna Paula, aby mu objednal dva tucty kuních štětců a vyjadřuje naději, že pracuje sice obtížně, ale „něco v tom je“.<sup>241</sup> O týden později zemřel na zápal plic.

Jeho cesta k umění nebyla ani zdaleka přímočará. Spíše naopak. Nejprve mu stavěl do cesty překážky život, později si je kladl on sám. Zpočátku se zdálo, že největší překážkou bude jeho vlastní otec, který si přál, aby Paul vystudoval práva a pokračoval v rodinné firmě, a pro jeho touhu stát se malířem neměl zprvu velké porozumění. Nakonec ale podlehl a v jeho umělecké kariéře ho podporoval.<sup>242</sup> Ačkoliv se o to několikrát pokusil, nebyl Paul Cézanne nikdy přijat do *École des Beaux-Arts* v Paříži. Není ani divu. Představoval totiž takřka protiklad toho, co tato slavná škola hlásala. Filosofii školy, jejímž hlavním hrdinou byl klasicista Ingres,<sup>243</sup> bylo přesvědčení, že „linie je více než barva“.<sup>244</sup> Cézanne na něj měl tento nelichotivý názor: „Ingres je zhoubný klasicista a stejně tak všichni ti, kdo popírají přírodu, nebo ji kopírují s předem přijatým názorem a hledají styl v napodobování Řeků a Římanů.“<sup>245</sup>

Historické a mytologické výjevy, které byly považovány za žádoucí témata velkých malířů, byly pečlivě nakresleny a propracovány do nejmenších detailů ve stylu naturalistického iluzionismu, jehož ovládnutí bylo pokládáno za vrchol umění. Výuka na Akademii se tedy soustředila především na technické zvládnutí iluzionistických technik, spolu s dokonalým ideálem krásy a správných proporcí. I příroda musela podlehnout nadvládě rozumu a nechat se ztvárnit standardizovaným způsobem, dle předem daných schémat, jak kritizoval Cézanne. Role barvy se omezila na vybarvování jednotlivých obrazových ploch. Pro Cézanna ovšem právě barva<sup>246</sup> hrála klíčovou roli, podobně jako práce v plenéru, která na *École* nepřicházela v úvahu. Jak napsal v dopise Zolovi: „Ale víš, žádné obrazy dělané

---

<sup>241</sup> Ibid., str.149.

<sup>242</sup> Bylo to dědictví po otci, které od roku 1886 Cézannovi poskytlo naprostou finanční bezstarostnost, o jaké se jeho malířským kolegům ani nesnilo.

<sup>243</sup> Ingres bývá uváděn jako protipól Eugene Delacroix, který upřednostňoval barvu před linií.

<sup>244</sup> BECKS-MALORNY, Ulrike. *Cézanne*. Praha: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-612-5, str. 12.

<sup>245</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, Str. 203.

<sup>246</sup> Viz oddíl Barva.

uvnitř v ateliéru se nikdy nevyrovnají věcem dělaným v plenéru. Vídám tu nádherné věci a musím se rozhodnout, že budu dělat věci jen v plenéru.“<sup>247</sup>

Cézanne nesnášel akademickou vyumělkovanost. V dopise své matce roku 1874 píše: „Musím ještě stále pracovat, ale nikoli snad proto, abych dosáhl dokonalosti, které se obdivují hlupáci. Neboť taková dokonalost, která se všeobecně oceňuje, je jenom výsledkem řemeslné dovednosti a každé dílo, které tak vzniká, je neumělecké a všední.“<sup>248</sup> Formální dokonalost akademismu byla stále častěji kritizována a později je jako „prázdná sofistikovost stavěna do kontrastu ke kruté pravdě primitivního umění.“<sup>249</sup> Jak jsme uváděli v předchozí kapitole, existovalo přesvědčení, že primitivní umělec je v důsledku své domnělé neschopnosti abstrahovat a reflektovat odkázán na pouhé pozorování skutečnosti. Nedostatek racionality je u něj však vyvážen přemírou hlubokých a opravdových citů spojených s intuitivním přístupem ke skutečnosti, který je vnímán jako pravdivější, upřímnější a zároveň morálně čistší. Tato představa o morální nadřazenosti primitivních umělců vedla k periodickým návratům k dřívějším formám zobrazování, nebo našla vyjádření v podobě návratu do ráje, ať již se jednalo o cestu časem či prostorem. Opuštění civilizace ve snaze o nalezení ztracené nevinnosti či dětství jako první fakticky zrealizoval Gauguin svým odjezdem na Tahiti, cesta do ráje však nemusela mít nutně podobu geografickou. Mohlo jít o cestu duševní, o snahu o prostší přístup ke skutečnosti či touhu po nalezení ztracené nevinnosti. U Cézanna se projevuje ve formě úzkého vztahu s přírodou, na kterou se snaží pohlížet nevinným upřímným pohledem dítěte. „Uvědomil jsem si, že musím začít studovat svět od začátku, stát se znovu studentem. Přestal jsem imitovat Pissarra a Moneta stejně jako předtím mistry v Louvru. Zkoušel jsem vytvořit dílo, které by bylo mé vlastní, dílo, jež by bylo upřímné, naivní a v souladu s mými schopnostmi a viděním.“<sup>250</sup> Právě tato

---

<sup>247</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str. 36.

<sup>248</sup> Ibid., str. 56.

<sup>249</sup> CONNELLY, Frances S. *The sleep of reason. Primitivism in Modern european Art And Aesthetics, 1725-1907*. Penn State University Press, 1999. ISBN 978-0271013053, str. 26.

<sup>250</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str.196.

„naivita a upřímnost“ byla kritiky chápána jako neobratnost a Cézanne byl díky tomu označován za „moderního primitiva“.<sup>251</sup>

Zatímco akademie vyhlašovala mytologická témata soutěží, Cézanne seděl ve své krajině v Aix a nechával se prostoupit jejím duchem. Ve „své krajině“ je napsáno záměrně. Cézanne se narodil a vyrostl v Aix-en-Provence, městečku vzdáleném asi 32 kilometrů od Marseille. Krom období strávených v Paříži či nepříliš vzdáleném L'Estaque pobýval celý svůj život v blízkosti Aix.<sup>252</sup> Krajina byla tedy opravdu jeho krajinou, jeho domovem, místem, kde znal každý strom, každý kámen. Když Levy-Bruhl říká o jedinci z primitivního kmene, že „tak jako určitý kraj byl součástí jeho samého, byl i on součástí kraje,“<sup>253</sup> jako by mluvil o Cézannovi.<sup>254</sup> Byl s krajinou spjat od narození až do smrti, cesty byly jím vyšlapané cesty, hora Saint Victoire byla jeho horou. Znali se podrobně, do nejmenšího detailu, nebylo nic, co by mohli před sebou skrývat. Cézanne nepotřeboval utíkat do exotických končin ve snaze o nalezení prostšího a pravdivějšího života. Přesto i u něj nalézáme stejnou snahu o návrat k primitivnímu. Cézanne svým přístupem k životu i umění se stal inspirací umělců, kteří hledali svobodu vyjádření. Na rozdíl od primitivního umění nepředstavoval Cézanne absolutní jinakost, ale jen jakousi mírnou verzi odlišnosti, společensky přijatelnou, která možná vyvolává údiv či posměch, ale nikoliv strach. Cézannovo dílo působí uklidňujícím dojmem, jako návštěva míst, která známe od dětství. Je to díky jeho schopnosti přenést na plátno ten důvěrný vztah s krajinou, který si dokázal utvořit. Přibližuje nás tak cítění primitivního člověka, žijícího v těsné koexistenci s okolím, v naprosté spjatosti s půdou, stromy, lesy, horami, světem viditelným i neviditelným, který jej obklopuje.

Cézanne si velmi vážil přátelství s Pissarrem, který mu byl v jeho začátcích přítelem i malířským rádcem. Později dokonce řekl: „Pokud jde o Pissarra byl pro mě trochu jako otec, někdo, k němuž se obracíte o radu. Tak trochu jako sám

---

<sup>251</sup> Antiff konkrétně jmenuje tyto kritiky: Maurice Denis, Gustave Geffroy a Georges Lecomte. In ANTIFF, Marc. LEIGHTEN, Patricia. *Cubism and culture*. London: Thames & Hudson, 2001. ISBN 0-500-20342-3, str. 51.

<sup>252</sup> Zadáme-li se na dílo Clauda Moneta, zjistíme, že většina motivů jeho děl v druhé polovině života pochází z okolí tří kilometrů od jeho domu v Giverny.

<sup>253</sup> LEVY-BRUHL, Lucien. *Myslení člověka primitivního*. Praha: Argo, 1999. ISBN 80-7203-243-7, str. 160.

<sup>254</sup> Blíže v oddílu Prostor.

Bůh.“<sup>255</sup> V jednom zásadním bodě se ale jejich postoje rozcházejí. Pissarro nabádal Cézanna, aby v souladu s myšlenkou impresionismu maloval pouze to, co vidí, Cézanne byl ale s tímto pojetím více a více nespokojen. Zatímco impresionisté byli vedeni snahou zachytit právě ty pomíjivé, prchavé okamžiky<sup>256</sup> měnící se s každým závanem větru, s každým mrakem, který na okamžik zakryje slunce, Cézanne se naopak snažil postihnout a zachytit to trvalé a neměnné, v důsledku čehož pomíjivé účinky světla pro něj měly jen druhotný význam. Proto mu vyhovoval málo proměnlivý charakter provensálské krajiny, kterou tak mohl malovat celé měsíce. Právě Pissarrovi napsal v dopise z L'Éstaque<sup>257</sup> v červenci 1876: „Daly by se tu však najít motivy, které by si vyžádaly tři nebo čtyři měsíce práce, neboť vegetace se tu nemění. Jsou tu olivy a borovice, které nikdy neopadávají. Slunce je tu tak hrozné, že se mi zdá, že předměty vystupují v siluetě nejen bílé nebo černé, ale i modré, červené, hnědé a fialové. Mohu se mýlit, ale zdá se mi, že je to opak modelace.“<sup>258</sup> V roce 1883 si v L'Éstaque najal domek, za kterým začínaly skály a rostly borovice. Zolovi o tom napsal: „Mám tu krásné výhledy, ale ty ještě zdaleka nedělají motiv.“<sup>259</sup>

Cézanne nesdílel víru akademiků v nadřazenost racionality nad přírodou. Zároveň ale ani nevěřil v nadřazenost přírody nad člověkem, takovou myšlenku považoval za hloupost. Umělec a příroda si byli rovni. Zdůrazňoval, že malování podle přírody není „kopírováním předmětu, je to realizování vlastních vjemů.“<sup>260</sup> Cézanne neviděl rozpor mezi vnímáním a myšlením. Kladl stejný důraz na oko i mozek.<sup>261</sup> „Malíř má dvě věci, oko a mozek, obě si musí vzájemně pomáhat. Je třeba se přičinit o jejich vzájemný rozvoj, ale jako malíř; oka pozorováním přírody, mozku

---

<sup>255</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str. 200.

<sup>256</sup> Viz oddíl Prchavé okamžiky.

<sup>257</sup> L'Éstaque je rybářská vesnice v jižní Francii, poblíž Marseille. Paul Cézanne rád maloval cestu vedoucí k vesnici, vesnické domy i pohled na přístav. Dnes je již L'Éstaque součástí Marseille, konkrétně jejího šestnáctého obvodu.

<sup>258</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str.57.

<sup>259</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str.70.

<sup>260</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str. 203.

<sup>261</sup> O Monetovi tvrdil, že „je jen okem, ale jakým okem!“ Tento výrok dobře ilustruje rozdíl, který Cézanne spatřoval mezi přístupem impresionistů a svým.

logikou řízených smyslových počítků, z níž vyplývají výrazové prostředky.“<sup>262</sup> Tímto neustálým cvičením se oko stává koncentrickým. Na každém jablku je kulminační bod, který vnímá a okraje předmětů pak ubíhají ke středu, ležícímu na našem horizontu.<sup>263</sup>

Jeho metoda spočívala v dlouhém pozorování přírody, kterou pozoroval tak dlouho, až se stal její součástí. Musel si motiv nejprve přečíst a pochopit jeho podstatu, než se mohl pustit do malování. Každý den tak vezme svoji skříňku s barvami a jde malovat do plenéru. Vyhlédne si místo, které ho osloví, tam se usadí a dlouze, dlouze studuje obraz, který má před sebou. Vlastně se jen dívá. Dívá se tak dlouho, až se čas jakoby zastaví, on se zastaví s ním a stává se prvkem v krajině. Pak zvedne ruku a začne malovat. Pomalu a beze spěchu<sup>264</sup> klade na plátno barvu za barvou a z barev pomalu začíná vyvstávat obraz. „Vyjádřením toho, co existuje, je nekonečná barevná skvrna.“<sup>265</sup> Zatímco běžně sloužila malířům barva k pouhému vybarvování předmětů, u Cézanna se stává absolutní vládkyní. Bere z přírody barvy, jednotlivé odstíny a ty zachycuje na plátno. Z barev se stávají linie, vznikají tvary, objemy, pomocí rytmických tahů štětce, modulací barev vyvstávají formy. „Jakmile barva dosáhne svého největšího bohatství, je i tvar ve své plnosti.“<sup>266</sup>

Cézanne se snaží o pravdivé zobrazení vycházející z přírody, ale to vše bylo podloženo pečlivým studiem starých mistrů a častými návštěvami muzeí. „Louvre je jako kniha, ze které se učíme číst“,<sup>267</sup> říkával. Ale stejně jako knihu po důkladném prostudování odkládáme zpět do knihovny, i od děl starých mistrů je potřeba se odpoutat. Cézanne se nedomnívá, že umělec přistupuje ke světu intuitivně, bez znalostí. Naopak si uvědomuje ovlivněnost našeho vnímání koncepty a obrazy, které jsme již viděli. Proto touží po nevinném oku dítěte, které ještě nebylo poznamenáno naučenými schémata a koncepty zobrazování. „Jak těžké je malovat dobře! Jak to udělat, aby se člověk dostal do přímého styku s přírodou? Podívejte, mezi tím

---

<sup>262</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str. 203.

<sup>263</sup> CÉZANNE, Paul. *Číst přírodu*. Praha: Arbor Vitae, 2000. ISBN 80-86300-08-0, str. 132.

<sup>264</sup> Doslova beze spěchu, neboť na svých plátech pracoval i několik let.

<sup>265</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. Cézannovo pochybování. In *Oko a duch. A jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, str.42.

<sup>266</sup> CÉZANNE, Paul. *Číst přírodu*. Praha: Arbor Vitae, 2000. ISBN 80-86300-08-0, str. 136.

<sup>267</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str. 136.

stromem a námi je prostor, atmosféra, kterou připouštím. Je tu však také tento kmen, tato entita, hmatatelná a tvořící předěl... Kdybychom se jen mohli dívat očima novorozence! Dnes je náš pohled trochu unavený, zatížený vzpomínkami na tisíce obrazů. A tahle muzea a ty obrazy v nich! ... A ty výstavy! Už nevidíme přírodu. Vidíme znovu a znovu obrazy.<sup>268</sup> Vidět tak díla Boží! O to usiluji.“<sup>269</sup>

Stejně jako Husserl vyžaduje uzávorkování našich konceptů, abychom byli schopni vnímat skutečnost tak, jak se nám jeví, i malíř musí „umlčet hlasy předsudků, zapomenout, zapomenout, ztichnout. Pak se v něm odrazí celá krajina jako na citlivé desce.“<sup>270</sup> Cézanne je součástí krajiny, krajina v něm zanechá svůj otisk a on pak ten otisk přenesení na plátno. Je jakýmsi prostředníkem mezi krajinou a jejím obrazem. Mohli bychom říci, že když Cézanne vyprázdňuje, či chceme-li, uzávorkuje své myšlenky, vjemy krajiny vstoupí do jeho vědomí a on je nahlíží. Uzávorkovává ale až poté, co si věc dokonale nastuduje, podobně jako hudebník potřebuje znát standardy, aby mohl začít improvizovat. Cézanne hovoří o „lázni vědění“, do které je citlivá deska namáčena. Jakmile svůj motiv uchopí, potom již do procesu malby nezasahuje. „Kdybych při malování uvažoval, kdybych do toho zasahoval, v tu ránu by bylo všechno ztraceno.“<sup>271</sup>

Malování je pro Cézanna způsob, jakým „uspořádává své barevné vjemy“.<sup>272</sup> Cézanne se malbou snaží dát řád a formu neustálému proudu vjemů, který konstituuje naše vnímání. Husserl popisuje naše neustále se měnící vjemy identické věci, jako například stolu. „Stále vidím tento stůl, zároveň jej obcházím, měním své stanoviště v prostoru jako obvykle, a mám při tom nepřetržitě vědomí tělesné existence tohoto jednoho a téhož stolu, a to totožného, o sobě naprosto nezměněného. Vnímání tohoto stolu se ale stále mění, je kontinuitou střídajících se vjemů. Zavřu oči. Mé ostatní smysly se k tomuto stolu nevztahují. Nemám nyní ve vztahu k němu žádný vjem. Otevřu oči a mám opět onen vjem. Onen vjem? Buďme

---

<sup>268</sup> Gombrich vyjadřuje stejnou myšlenku ve svém konceptu schémat.

<sup>269</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str. 200.

<sup>270</sup> CÉZANNE, Paul. *Čist přírodu*. Praha: Arbor Vitae, 2000. ISBN 80-86300-08-0, str. 37.

<sup>271</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str. 206.

<sup>272</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str. 203.

přesnější. Vjem není za žádných okolností v opakování individuálně tentýž. Jen stůl je tentýž, je vědomý jako identický v syntetickém vědomí, které spojuje nový vjem se vzpomínkou.“<sup>273</sup> Cézanne jako by souhlasil, když říká: „Příroda je pořád stejná, ale nic, co z ní vnímáme očima, není stálé. Naše umění musí vyjadřovat chvění jejího trvání s prvky a projevy všech jejích proměn. Musí v nás vzbuzovat pocit, že je věčná.“<sup>274</sup> Cézannova snaha v sobě obsahuje paradox, neboť chce zároveň vyjádřit věčné trvání přírody i všechny její proměny. Toto měl na mysli, když chtěl „učinit z impresionismu něco trvalého, jako je umění v muzeích.“<sup>275</sup> Snažil se dodat prchavým okamžikům moment věčnosti.

## I/2.1 Prchavé okamžiky a velký malíř

Zatímco kubisté obdivovali Paula Cézanna, on sám celý život obdivoval Clauda Moneta a nazval ho „nejtalentovanějším malířem naší epochy.“<sup>276</sup> Většina laiků si Clauda Moneta vybaví jako otce impresionismu, nebo lépe řečeno jako autora obrazu, po kterém dostalo celé

---

<sup>273</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenth, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 85.

<sup>274</sup> Cézanne in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 27.

<sup>275</sup> Ibid.

<sup>276</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str. 198.

impresionistické hnutí svůj název.<sup>277</sup> Východ slunce-impresie (1872) tedy považují za jeho nejdůležitější dílo. Z hlediska fenomenologie je ale mnohem důležitější jiná část jeho díla, a to série. Monet vytvořil několik sérií, zahrnujících katedrálu v Ruenu, stohy, lekníny, topoly atd.<sup>278</sup> Jeho cílem bylo zachytit tolik prchavých okamžiků života, kolik jen mohl. Jeho zájmem bylo světlo a to, jak ovlivňuje naše vnímání věcí, jak se věc mění změnou světelných podmínek, jak se mění barvy. Z okna svého ateliéru v domě v Giverny viděl na sousední pole, kde se počátkem podzimu 1890 objevily stohy obilí. Byl jimi natolik zaujat, že se vypravil na pole je prozkoumat a namalovat. Další den přišel znovu, tentokrát ale nebe potáhly mraky a slunce skrze ně sotva probleskovalo. Když pohlédl na svoje rozpracované plátno, zjistil, že vůbec neodpovídá tomu, co vidí. Začal tedy pracovat na novém obraze. Význam sérií, které Monet vytvořil, spočívá v tom, že ukazuje, jak se daná věc jeví za různých atmosférických a světelných podmínek. Podíváme-li se na jeden obraz, můžeme říci, že se jedná o stoh nacházející se na poli v Giverny v létě roku 1890, za určitého počasí a v určitou dobu dne. Obraz druhý je zase znázorněním stohu v dešti atd. Monet vozil pokaždé na pole tolik rozpracovaných pláten, kolik jich dokázal uvést na ručním vozíku. Potom si vždycky vybral to, které nejlépe vyhovovalo zrovna panujícím podmínkám. Výsledkem je série dvaceti pěti pláten,<sup>279</sup> která nám ukazují jednotlivé fasety, a spolu dohromady, pokud si je dokážeme poskládat v hlavě, vytváří obraz kupky sena, v její invariantní podobě. Můžeme citovat Husserla: „Nestačí vidět tento stůl a soustředit na něj vnímající pohled, nebo i vzít několik vjemů stolů dohromady, k tomu ještě vjemy jiných věcí. Spíše je nutné při vnímání, při zkušenosti sledovat, ať už ve skutečné zkušenosti nebo ve fantazii, to, co vnímáním míníme. Je třeba zpřítomňovat si kontinuálně související řady vnímání (eventuálně si je volně vymýšlet), řady, v nichž je vnímaný předmět jeden a týž, a přitom se v postupu vjemů stále dokonaleji ukazuje, co v něm spočívá, co patří k jeho podstatě.“<sup>280</sup> Tyto řady vnímání popisované Husserlem bychom mohli velmi volně přirovnat k sériím obrazů, ve kterých je předmět taktéž jeden a týž a díky různorodému znázornění o něm získáváme více a více informací, a tím se nám ukazuje, co patří k jeho podstatě. Například jako série obrazů vytvořených Claudem Monetem. Zajímavé je,

---

<sup>277</sup> Stejně jako v případě kubismu a mnoha jiných i toto bylo myšleno hanlivě.

<sup>278</sup> Nejrozsáhlejší sérií jsou lekníny, čítající cca 250 pláten.

<sup>279</sup> Ve skutečnosti je obrazů s tímto tématem více, dvacet pět jich ale vzniklo v oněch sedmi měsících od konce září 1890. Zajímavé přitom je, že původně se Monet domníval, že budou stačit obrazy dva; jeden namalovaný za slunečného počasí a ten druhý při zataženém obloze.

<sup>280</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoyomenh, 2006. ISBN 80-7298-129-3

že sám Monet zamýšlel obrazy vystavovat všechny současně, v jedné řadě.<sup>281</sup> Přestože se jednalo o zachycení „pouhých“ jednotlivých vjemů, viděny současně mohou poskytovat náhled na podstatu věci. Na první pohled se zde může jevit rozpor. Monet si uvědomoval, že věc se jeví pokaždé jiným způsobem, v závislosti na okolních podmínkách. A právě tyto proměny se snažil zprostředkovat. Ale tím, že zachytil vjemy ve všech možných aspektech, umožnil divákovi uzavřít právě to, co mu předkládá. Monet věnuje nesmírné úsilí tomu, aby znázornil přesně to, co bychom měli redukovat, jako nahodilé. Paradoxně právě díky tomu nám ovšem umožňuje nahlédnout to podstatné.

Cézanne svého mistra předčil. Zatímco Monet, malující stále jeden stoh, nám nabízí pohledy za všemožných podmínek na stejnou věc, nabízí tedy jednotlivé fasety, Cézanne jde o krok dále a snaží se zachytit invariant věci, tedy věc takovou, jaká je ve své neměnné podstatě. Monet potřeboval dvacet pět pláten, Cézanne se snažil stejné informace vměstnat do jediného obrazu. Nutno říci, že časově jim to trvalo zhruba stejně dlouho. Monet pracoval na své sérii něco přes rok a Cézanne své obrazy maloval často ještě déle. Série zachycují jednotlivá odstínění věci, každý aspekt věci na jiném plátně. Cézanne se snažil tyto aspekty již prohlédnout z krajiny samé a zachytit jejich syntézu na jediném plátně. Jako by své subjektivní vjemy přenesením na plátno objektivizoval. Sám říká: „Možná, že řeknu hloupost, ale zdá se mi, jako bych já byl subjektivním vědomím této krajiny a mé plátno jejím objektivním vědomím. Plátno i krajina obojí je mimo mne, ale zatímco krajina je chaotická, prchavá, neurčitá, bez logického života a mimo všechnu rozumovost, plátno je trvalé, jasné, utříděné.“<sup>282</sup>

## I/2.2 Pasáž a jiné inovace

Cézanne používal k budování forem paralelní tahy štětcem, jejichž šířka se později rozšířila, přes malé plošky po barevné skvrny jeho pozdních děl. Díky tomu působí jeho plátna velice celistvým a harmonickým dojmem. Tento účinek je ještě zvýšen využitím světla, které je

---

<sup>281</sup> V Paříži roku 1891 jich bylo vystaveno patnáct. Dnes jich bohužel můžeme vidět pohromadě jen šest a to v Art Institute of Chicago.

<sup>282</sup> Cézanne in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 28.

rozprostřeno jednotně. Uvědomoval si, že obrys věci nenáleží věci samé, je to jen něco, co dává věci tvar. Obrys funguje jako rám, udržuje věc oddělenou od okolí. Rozmažeme-li obrysy, vpíjí se tvary jeden do druhého a předměty se smísí v jeden mihotavý závoj barev a vjemů. Obrys dodává věci na určitosti a na jistotě. Jako rámeček v textu nám ukazuje, kde leží to podstatné.

Ve skutečnosti nejsou věci uzavřeny ve svých konturách, ale mohou spolu volně interagovat. Podobně jako červená barva potřebuje zelenou, i věci mají své preference. Zdůrazněním obrysu je vytrháváme z jejich kontextu. Cézanne buduje konturu pomocí kontrastů a spojení protikladů hraje důležitou roli i v kubismu. Používá modrošedou barvu, kterou naznačuje obrysy hned několik. „Přejedeme-li pohledem od jednoho obrysu k druhému, postihneme mezi nimi rodící se obrys právě tak, jak vzniká při vnímání.“<sup>283</sup>

Cézanne velmi kritizoval Gauguina za jeho černý obrys, protože kontura, ve které se věci nabízejí, nesmí nabýt vrchu, je jen hranicí. Postavení věcí nemá být určováno malířem, ale věcí samou. „Formu a konturu objektů nám poskytují ty protiklady a kontrasty, které jsou výsledkem jejich konkrétního zbarvení.“<sup>284</sup> Jelikož kontura nepatří k věci samé a vychází z jejího zbarvení, je možné konturu otevírat a umožnit tak obrazovým plochám komunikovat spolu navzájem. Tento Cézannův vynález, zvaný pasáž, definuje Rubin jako „prolamování kontur obrazových forem tak, že spolu sousedící plány se vylévají jeden do druhého“. Díky otevírání kontur může oko diváka volně klouzat z plánu do plánu, čímž vzniká nový dojem prostoru.

Při malování si dává dobrý pozor, aby se barvy nemíchaly, klade je vedle sebe, přes sebe, ale přitom tak, že není možné říci, která vrstva vznikla jako první.<sup>285</sup> Plány tvořené z barev splývají, prostupují se. Bois to nazývá vplétání. Díky tomu prostor obrazu není jen vizuální, ale stává se i taktilním.<sup>286</sup> Cézanne „spojil tahy štětcem do skvrn, které se svými okraji překrývají tak, že jako schody ustupují do hloubky.“<sup>287</sup>

---

<sup>283</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. Cézannovo pochybování. In *Oko a duch. A jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, str. 42.

<sup>284</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str. 202.

<sup>285</sup> Bois v tomto shledává zajímavou paralelu s Jacksonem Pollockem, v jehož díle dochází ke stejnému jevu. In BOIS, Yve-Alain. KRAUSS, Rosalind. *Cézanne: Words and deeds*. MIT press. Vol. 84 (Spring, 1998), str. 31-43, str. 40.

<sup>286</sup> Opět zajímavé porovnání s Mondrianem. Ibid.

<sup>287</sup> MACHOTKA, Pavel. *Cézanne: Krajina jako umění*. Praha: Arbor Vitae, 2014. ISBN 978-80-7467-057-2, str.45.

Právě technika pasáže inspirovala Braquea a pomohla mu vytvořit prostor mezi předměty stejně skutečný, jako jsou předměty samy. Neméně inspirující bylo Cézannovo narušování perspektivního zobrazování a budování napětí mezi povrchem a hloubkou obrazu.<sup>288</sup>

### I/2.3 Cézanne a jeho obraz

Cézannova perspektiva není tradiční lineární perspektivou. Kahnweiler ji popisuje tak, jako by divák stál výše než to, co obraz znázorňuje.<sup>289</sup> Některá plátna působí dojmem, jako by znázorňovala předmět nahlížený z více úhlů zároveň. Tento dojem je obzvlášť patrný na zátiších, ve kterých můžeme nalézt kombinaci pohledu zepředu i lehce shora. Představme si nyní například jablko. Visí-li jablko na stromě, na větvi nacházející se nad mou hlavou, vidím jen jeho spodní část, vezmu-li si žebřík, vidím pak část se stopkou, za kterou visí na větvi. Položím-li je na stůl, vidím jednu z jeho oblých stran. Pouze pokud jej vezmu do ruky a všemožně jím otáčím, naskytne se mi pohled na jablko ve všech jeho aspektech. Celý tento proces je ovšem možné uskutečnit i ve fantazii, k získání úplného jablka reálné jablko vůbec nepotřebuji. Nyní se podívejme na jablka Cézannova. Již na první pohled je patrné, že je nikdy nemohl vidět tímto způsobem, pokud by se při malování nehýbal z místa. Kvůli tomu se někteří domnívali, že při práci vstával a chodil se dívat blíže na svá jablka a urovnával přitom svá zátiší, dokud nedosáhl dokonalosti. Ve skutečnosti podkládal jablka mincemi, aby tak dosáhl naklonění prostorových plánů předmětu směrem vzhůru, čímž zvyšoval napětí mezi hloubkou obrazu a jeho povrchem. Machotka uvádí, že „jednotlivé předměty existují v prostoru za plátnem, podobně jako je tomu na renesančních obrazech, a současně na samotném povrchu plátna.“<sup>290</sup> O podobné působení se snažili i kubisté, především pomocí ovlivňování textury svých obrazů.<sup>291</sup>

---

<sup>288</sup> Těmto tématům se blíže věnujeme v kapitole Prostor.

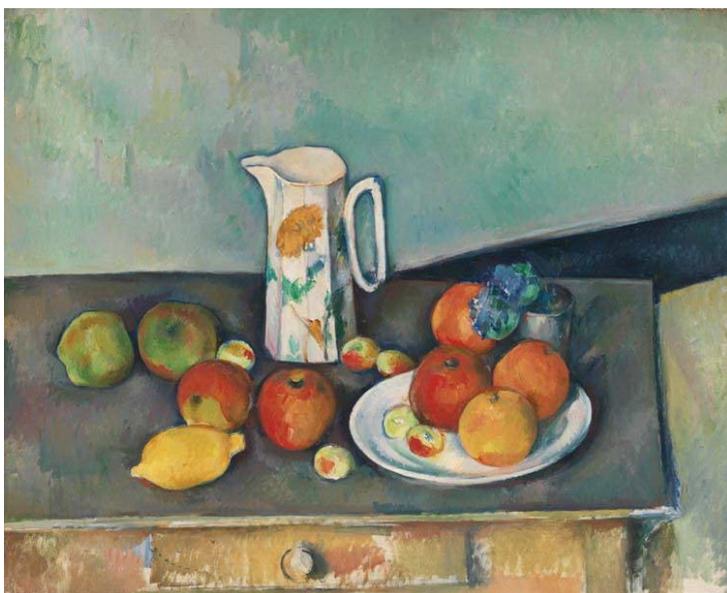
<sup>289</sup> KAHNWEILER, Daniel-Henri. *The rise of Cubism*. New York: Wittenborn and Schultz, 1949. str. 4.

<sup>290</sup> MACHOTKA, Pavel. *Cézanne: Krajina jako umění*. Praha: Arbor Vitae, 2014. ISBN 978-80-7467-057-2, str.23.

<sup>291</sup> Viz oddíl Textura.



24. Paul Cézanne. Zátiší s jablky. (1895-98)



25. Cézanne. Zátiší s konvičkou mléka a ovocem. (1890)

Porovnáme nyní dvě zátiší Paula Cézanna. *Zátiší s jablky* (1895-98), (obr.24) a *Zátiší s konvičkou mléka a ovocem* (1890) (obr. 25) Obě zachycují stůl s jablky a předmět, který je patrně džbánem či konvicí. Na obraze *Zátiší s jablky* (1895-98), je džbán znázorněn v dosti netypickém úhlu, tedy tak, že ucho džbánu směřuje směrem k divákovi. Díky tomu je předmět těžko rozpoznatelný. Naopak na obraze *Zátiší s konvičkou mléka a ovocem* (1890) je znázorněn ze své boční strany, a tudíž snadno identifikovatelný. Malířství se vždy snažilo vybrat si optimální úhel, ze kterého je věc nejsnadněji rozpoznatelná. Džbán bude z tohoto důvodu na obraze znázorněn ze své boční strany tak, aby vyniklo jeho ucho. Pokud by byl namalován například z přední strany, byl by hůře rozeznatelný od vázy, která ucho postrádá. Ucho je tedy v případě džbánu důležitým aspektem. Tvar džbánu je z této pozice také dobře zachytitelný, co však zachytitelné není, je jeho horní tvar. Ten vidíme, pouze díváme-li se na džbán shora. Cézanne nemohl vidět oba aspekty džbánu současně, zvláště proto, že při malování svou pozici neměnil.

Přesto se rozhodl znázornit oba tyto aspekty, jako by souhlasil s Husserlem, který ve svých logických zkoumáních píše: „Řečeno objektivně: předmět se ukazuje z různých stran; to, co bylo pouze obrazným náznakem, viděno z jedné strany, dospívá, viděno z jiné strany, k potvrzujícímu a plně dostačujícímu vnímání; nebo to, co bylo z oné strany pouze nepřímou spolu míněno, pouze předznamenáno na základě soumeznosti, dospívá z této strany přinejmenším k obraznému naznačení, jeví se jako perspektivně zkrácené a odstíněné, aby se konečně teprve z nové strany ukázalo zcela tak, jak je“.<sup>292</sup>

Důležité je podotknout, že z hlediska tradiční renesanční perspektivy je ovšem obraz *Zátíší s jablky* (1895-98), namalován „chybně“. Pravý roh stolu je nakloněn dopředu a zdá se, jako by konvice, mísa s ovocem i sklenice byly nějakou mysteriózní silou přitahovány na levou stranu. Z obrazu je patrné, že Cézanne podřizoval zobrazení věcí distorzi, aby lépe odpovídaly jeho obrazovým záměrům. Příkladem může být nesymetrické zobrazení předmětů, jako například mísy na ovoce na obraze *Zátíší s mísou na ovoce* (1879-1880) (obr. 26). Povšimněme si také, že sklenička má zobrazenou jen pravou spodní část, zatímco levá chybí. Za zmínku stojí i stůl nacpaný na kraj plátna, stejný jako na *Zátíší s konvičkou mléka a ovocem* (1890). Přesně takový najdeme u Braquea.

---

<sup>292</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoymenh, 2006. ISBN 80-7298-129-3, str. 48.



26. Cézanne. Zátiší s  
mísou na ovoce. (1879-  
1880), MoMa

Křivolaký stůl ale není tím, čím nás tato zátiší fascinují. Důvodem jsou Cézannova jablka, o kterých Tillich prohlásil, že je v nich více posvátna než v obraze Krista od Hofmana. Možná je to jakási jímavá prostota, která působí a dojmá. Fry tento dojem popisuje velice výstižně, když o Cézannových zátiších říká: „Člověk má dojem, že každý z těchto předmětů je neomylně na svém místě a že toto místo pro ně bylo určeno od počátku světa, tak majestátně a klidně tam odpočívají.“<sup>293</sup> Dle našeho názoru jsou Cézannova zátiší výjimečná nejen díky způsobu znázornění, ale také díky jeho vztahu k zobrazovaným předmětům. Cézannovu velice specifickému vztahu k předmětům na jeho obrazech se budeme věnovat v kapitole ikonografie. Nyní se blíže podívejme na jeho krajiny.

## I/2.4 Cézanne a jeho prostor

Loran při popisu cézannových krajin uvádí, že „Cézanne zacházel s prostorem v raně kubistickém smyslu. Radikálně zploštil obrazový prostor tím, že zvětšil vzdálené předměty,

<sup>293</sup> FRY, Roger. *Cézanne: A study of his development*. New York: Noonday Press, 1968, str. 47.

prostorové plány naklonil nahoru a mírně zešikmené diagonály přiblížil horizontále.<sup>294</sup> Loran svá tvrzení opírá o fotografie, pořízené na místech, odkud Cézanne maloval. Machotka však dokazuje, že díky nepřesnému stanovišti došlo ke zkreslení a distorze prostoru se zdá větší, než jakou Cézanne skutečně vytvořil. To nicméně nemění nic na tom, že výsledný dojem byl inspirací (nejen) pro kubisty. Dalo by se říci, že Machotka poukazuje na skutečnost, že Cézanne ke svému objevu distorze perspektivy a vytváření napětí v obraze dospěl díky pozorování vhodných míst v krajině.<sup>295</sup> Zřejmě si jednoho dne všiml, jak například hora uzavírající horizont či jakýkoli předěl ležící vprostřed určité plochy vyvolává dojem hloubky a pokud se v krajině překážka nenacházela, mohl ji přimalovat z obrazových důvodů. Takovou překážkou mohl být most, viadukt, zatáčka silnice nebo střecha domu, tedy motivy známé z jeho pláten. Jako další prostředky ovlivnění obrazového prostoru uvádí Machotka zvednutí horizontu, zpomalení pohybu zatáčky a sklopení prostorových plánů směrem vzhůru.<sup>296</sup>

Přes veškerý důraz, jaký kladl Cézanne na pozorování přírody, nesmíme zapomínat, že stejnou váhu přikládal i myslí. Machotka uvádí, že „Cézanne určitým neuchopitelným způsobem klade stejný důraz na to, co skutečně vidí, i na svoji vlastní invenci.“<sup>297</sup> Jeho dílo tedy nebylo pouhou imitací, ale bylo znovuvytvořením, přidáním k realitě. Cézanne sám k tomu říká: “Samozřejmě se musíme omezit striktně na to, co je skutečné, na pohled oka. Transpozice, kterou udělá malíř ze své vlastní perspektivy, dává nový význam té části přírody, kterou reprodukoval. Jako malíř podává to, co ještě nikdo nenamaloval, zapracovává to do svého obrazu v absolutním smyslu – tedy je to něco jiného než skutečnost. Už to není naprostá imitace.”<sup>298</sup>

Z našeho pohledu je podstatné, že důvodem pro obrazové distorze bylo vyvolání dojmu hloubky vnitřního obrazového prostoru, stejně jako posílení vztahů mezi jednotlivými předměty. Takový způsob pojetí prostoru odpovídá našemu vnímání. V prostoru jsme ponořeni a nedokážeme jej vnímat jako dvojrozměrnou plochu. Orientace v prostoru vychází od nás. Nešlo o to zcela zahodit perspektivní zobrazování ani o přesné znázornění skutečnosti. Šlo o vyvolání

---

<sup>294</sup> Loran in MACHOTKA, Pavel. *Cézanne: Krajina jako umění*. Praha: Arbor Vitae, 2014. ISBN 978-80-7467-057-2, str. 23.

<sup>295</sup> Podobně i Cézannovo využití barev odvozuje Machotka z pozorování přírody.

<sup>296</sup> MACHOTKA, Pavel. *Cézanne: Krajina jako umění*. Praha: Arbor Vitae, 2014. ISBN 978-80-7467-057-2, str.48.

<sup>297</sup> MACHOTKA, Pavel. *Cézanne: Krajina jako umění*. Praha: Arbor Vitae, 2014. ISBN 978-80-7467-057-2, str.20.

<sup>298</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str. 196.

dojmu, jaký máme, stojíme-li sami v krajině. Na Cézannových obrazech tedy prostor nevidíme, nýbrž pocítujeme.

Asi nejčastěji citovaným Cézannovým výrokiem je jeho výrok o znázorňování přírody pomocí válce, koule a kužele. Jelikož je také asi nejhruběji zkráceným, uvedme si ho zde v celém jeho rozsahu: „Přírodu je třeba znázorňovat podle válce, koule a kužele, a celek perspektivně tak, aby každá strana předmětu nebo plochy směřovala k jednomu ústřednímu bodu. Linie rovnoběžné s horizontem vyznačují rozlohu, to znamená výsek přírody, nebo, je-li Vám to milejší, té podívané, kterou nám rozprostírá před očima Pater omnipotens aeternae Deus. Linie kolmé k tomuto horizontu vyznačují hloubku. Jenže příroda je pro nás lidi víc v hloubce než v ploše, a proto je třeba vkládat mezi červeně a žlutě, které představují světelné vibrace, dostatečné množství namodralých, abychom vyvolali dojem vzduchu.“<sup>299</sup> Již plným citováním je jasné, že by bylo zjednodušením a zároveň nepochopením tvrdit, že Cézanne měl tímto výrokiem na mysli pouhou geometrizaci forem. Spíše se jednalo o vyjádření důležitosti hloubky prostoru oproti ploše a nutnosti malíře naučit se malovat dle zjednodušených forem. A také o vyjádření vnitřního principu, o snahu dát tvar prchavým dojmům útočícím na naše vnímání, uspořádat chaos obrazů rozkládajících se před naším zrakem.

Cézanne zde hovoří o důležitosti hloubky oproti ploše. Hloubka je odvozena od naší pozice v prostoru. Cézannova perspektiva je živoucí perspektivou, perspektivou, která odráží naše postavení ve světě. Člověk se nikdy nemůže vidět zvenku, jak je umístěn v prostoru, vždy se jedná o umělý model. Naše vnímání prostoru se odvíjí od naší pozice v něm, předměty jsou od nás nějak vzdáleny, v prostoru jsme ponořeni. Také Cézanne je součástí krajiny, do které vstupuje, noří se do ní, přímo do středu, a ukazuje tak na pozici člověka ve světě. Člověk se orientuje v prostoru díky tělesovosti. Jak píše Husserl, tělo se stává nulovým bodem orientace. „S tím také zjevně souvisí ta význačnost, že se tělo stává nositelem nulového bodu orientace, onoho tady a teď, ze kterého čisté Já nahlíží prostor a celý smyslový svět. Tak má tedy každá věc, jež se jeví, eo ipso orientační vztah k tělu, a to nejen ta věc, která se jeví skutečně, nýbrž každá věc, která se má moci jevit. Jestliže si v imaginaci představuji kentaura, pak si jej nemohu nepředstavovat v určité orientaci a v určitém vztahu k mým smyslovým orgánům. Stojí napravo ode mne, přibližuje se, vzdaluje, otáčí atd.“<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> CÉZANNE, Paul. *Čistá příroda*. Praha: Arboe Vitae, 2000. ISBN 80-86300-08-0, str. 128.

<sup>300</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoyomenh, 2006. ISBN 80-7298-129-3, str. 66.

Tělo se stává bodem, odkud hledíme na svět. Pokud se vůbec nepohneme, je obraz stejný, stačí ale malinko pohnout hlavou a hned se změní. Můžeme takto hýbat očima, hlavou, nebo jen třeba rukou, a díky tomu získávat stále nové odstínění věci, aniž bychom opustili svou pozici. To je kinesteze. Stejnou zkušenost popisuje i Cézanne v dopise svému synovi, když píše: “Musím ti říci, že jako malíř teď vidím jasněji před přírodou, doma je pro mě realizace vjemů velmi namáhavá. Nemůžu dosáhnout té intensity, která se rozvíjí před mými smysly, nemám tu báječnou bohatou barevnost, která oživuje přírodu. Tady na břehu řeky je bezpočet motivů; tatáž věc nabízí při pohledu z jiného úhlu další skvělý námět ke studiu, a tak různý, že bych nemusel měnit místo, jen se potočit jednou napravo, jednou nalevo.”<sup>301</sup>

Cézannova perspektiva je perspektivou živoucí, neboť vychází z našeho života, naší zkušenosti. „Neboť poslouchejte, plochu lze pozměnit, upravit, vystrojit, ale sáhneme-li do hloubky, musíme se dotknout pravdy.“<sup>302</sup>

Dalším důležitým prvkem Cézannových obrazů je jejich znázornění hmatové stránky zkušenosti. Kvasz ve své analýze dochází k závěru, že „základním prostředkem, pomocí kterého Cézanne navozuje hlubší, taktilní rovinu zkušenosti, je systematické znejišťování zrakových schémat.“<sup>303</sup> Je-li oko znejistěno, zvyšuje se důležitost hmatu. Jako příklad znejišťování zrakových schémat používá Kvasz obraz *Zatáčka u La Roche-Guyon (1885)* (obr. 27) bohužel jedná se právě o obraz, u kterého Machotka dokázal, že Loranova analýza, ze které vychází Kvasz, je chybná. Lorán totiž scénu fotografoval z poněkud odlišného místa, což způsobilo popsanou distorzi. Machotka na základě své analýzy dochází k závěru, že Cézanne „měnil orientace jednotlivých prvků jenom do té míry, aby zůstal neporušený povrch obrazu.“<sup>304</sup>

Nicméně Kvasz správně uvádí, že prostor je konstituován obrazem samotným, napětím mezi jeho jednotlivými prvky. Tvrdí, že Cézanne se „pokouší vyjmout předměty z jejich uvěznění v reálném prostoru a odkrýt vlastní prostorovou strukturu, konstituovanou jejich vzájemnými

---

<sup>301</sup> CÉZANNE, Paul. *Čist přírodu*. Praha: Arboe Vitae, 2000. ISBN 80-86300-08-0, str. 142.

<sup>302</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str. 208.

<sup>303</sup> KVASZ, Ladislav. *Prostor mezi geometrií a malířstvím. (Vývoj pojetí prostoru v geometrii a jeho zobrazování v malířství od renesance po 20. století)*. Praha: Slovart, 2020. ISBN 978-80-7529-915-4, str. 141.

<sup>304</sup> MACHOTKA, Pavel. *Cézanne: Krajina jako umění*. Praha: Arbor Vitae, 2014. ISBN 978-80-7467-057-2, str. 23.

vztahy.<sup>305</sup> Takovéto pojetí prostoru odpovídá pojetí prostoru posvátného, který je strukturován pomocí středů a jejich vzájemných vztahů.<sup>306</sup>



27. Cézanne Zatáčka u La Roche-Guyon (1885)

## I/2.5 Prostor posvátný

Eliade hovoří o světské geografii, která je „objektivní, v některých směrech abstraktní a nepodstatná konstrukce prostoru a světa, jenž neobýváme, a tudíž ani neznáme.“<sup>307</sup> Oproti tomu

---

<sup>305</sup> KVASZ, Ladislav. *Prostor mezi geometrií a malířstvím. (Vývoj pojetí prostoru v geometrii a jeho zobrazování v malířství od renesance po 20. století)*. Praha: Slovart, 2020. ISBN 978-80-7529-915-4, str. 144.

<sup>306</sup> Viz oddíl Posvátný prostor.

<sup>307</sup> ELIADE, Mircea. *Obrazy a symboly. Esej o magicko-náboženských symbolech*. Praha: Computer press, 2004. ISBN 80-722-6902-X, str. 38.

staví geografii posvátnou, jako jedinou vsutku reálnou.<sup>308</sup> Právě takovou posvátnou geografii nacházíme již u Cézanna. Cézannův prostor je prostor primitivního člověka, který žije v souladu s přírodou. Nejen v souladu, ale žije jako její součást, cítí ji jako celek se sebou sama. Jeho domovem je krajina, důvěrně známá, tisíckrát proslapané cesty, každý strom, každý kámen, nic mu tu není cizí. Zná ji až na geologické podloží. Není to svět, ve kterém by byl cizincem, naopak, je to domov. Krajina plná posvátna. Je tu hora St. Victoire<sup>309</sup> představující střed světa, jsou zde stromy, voda, kameny. Úrodná pole i lidská obydlí. To vše se spojilo, aby dalo sílu jeho obrazu.

Cézannův vztah ke krajině jeho domova velmi připomíná vztah archaického člověka k prostoru, který obývá. Eliade definuje „stesk po ráji“ jako touhu člověka žít v posvátném prostoru.<sup>310</sup> Nejen, že Cézanne má silný vztah ke každé malé části přírody, jež se tam nachází, ale některá jeho vyjádření znějí až mysticky, jako když říká: „Já a krajina jsme jedno.“<sup>311</sup>

Každý prostor, který chceme zabydlet, musí být nejprve strukturován, tj. přeměněn z chaosu v kosmos. Tato konstituce svým způsobem znamená vyjmutí části prostoru z okolního neforemného chaosu a dání mu tvaru, orientace a hranic. Hranice jsou důležité, neboť nejen oddělují prostor obyvatelný a neobyvatelný, ale také chrání silám chaosu v proniknutí a narušení strukturovaného prostoru. Uspořádaný prostor není homogenní, jsou zde významná místa, prostory posvátného, které jsou přirozeným silovým centrem takového prostoru. Na rozdíl od geometrického prostoru může být takových center nekonečně mnoho, každé jedno z nich přitom plní stejně důležitou funkci středu světa. Ač mohou být označena a odlišena, jako například svatyně či jiná kultická místa, středem může být i každý jednotlivý dům, tedy prostor s neomezeným přístupem. I pro vstup do domu platí jistá pravidla, přechod přes práh upozorňuje na změnu prostoru.

Eliade uvádí, že ve středu se nacházejí další symboly absolutní reality, jako strom života či zřídla mladosti. „Cesta je příkrá a plná nebezpečí, protože ve skutečnosti představuje obřad přechodu od profánního k posvátnému, tj. od efemérního a iluzorního k realitě a věčnosti.“<sup>312</sup> To, co není posvátné, tedy naše běžná realita, je vnímáno jako nereálné a iluzorní. Symbolika středu v sobě obsahuje paradox, kdy na jedné straně je cesta ke středu spojena s mnoha obtížemi,

---

<sup>308</sup> Ibid., str. 38.

<sup>309</sup> Podle místní legendy bylo jméno hory připomínkou vítězství Římanů nad barbarskými nájezdníky.

<sup>310</sup> ELIADE, Mircea. *Pojednání o dějinách náboženství*. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-589-4, str. 373.

<sup>311</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str. 222.

<sup>312</sup> ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: Oikoymenh, 1993. ISBN 80-7298-037-8, str. 17.

na straně druhé je střed přítomen v každém obydlí. Je tomu tak zřejmě proto, že archaický člověk touží žít v těsné blízkosti posvátna, tedy reality natolik, že nestačí podnikat strastiplné cesty jednou za čas. Symbolika středu světa se pojí také s představou propojení několika rovin – podsvětí, země a nebes, neboť zde prochází axis mundi.<sup>313</sup>

Každé projevení posvátna zanechává svůj otisk v krajině. Místo, kde došlo k hierofanii, zůstává posvátné navždy, neboť jednou projevená hierofanie zde neustále trvá.<sup>314</sup> Cézanne, který hovořil o nutnosti znát krajinu až na její geologické podloží, jistě význam takových míst pociťoval. Pokud jde například o horu Saint Victoire, namaloval ji asi třicetkrát a popsal ji těmito slovy: „Jaký vzmach, jaká naléhavá touha po slunci a jaká melancholie večer, když na ni znova padne všechna ta tíže. Ty kameny byly ohněm. Stále ještě je v nich oheň.“<sup>315</sup>

Otázka uspořádaného prostoru souvisí s postavami, které tento prostor zabydlují. Jejich místo je určeno pomocí systémů tabu, určujících, která místa v rámci prostoru jsou zapovězená (například do chýše, kde jsou uloženy lebky předků, nesmí vstoupit ženy a děti před iniciací). Posvátná místa bývají patřičně ohrazena, hradba slouží jako ochranný prostředek pro poštilé. Prostor je obydlen také lidmi, kteří se poněkud vymykají. Jsou trochu podivní, možná až divní, něčím se odlišují, jsou zkrátka jiní. Jinakost se může projevit ve vzhledu (jako například smutný osud albínů v Africe), nebo v chování (v podstatě každý trochu nonkonformní), nebo zvláštní událostí, která se vám přihodí (máte smůlu a pokouše vás zvíře, něco na vás spadne, nebo naopak máte štěstí a ulovíte více ryb než ostatní, vyhraje v loterii atd). U primitivních společností je i štěstí nebezpečné. Jinakost, která není jen podobným výkyvem z běžného chodu života, se zrcadlí v lidech žijících na okraji společnosti. Jejich odlišnost není tak mocná, aby byla bezprostředně ohrožující, přesto je nutno k nim přistupovat obezřetně. Jsou proto vystrčeni až na samý kraj, na samou hranici, za kterou se již nachází chaos.

Jak jsme uváděli již v kapitole primitivní umění, právě takoví lidé žijící na okraji společnosti zajímali Picassa, zvláště v jeho modrém a růžovém období. Reff<sup>316</sup> upozorňuje na Picassovu tendenci zaobírat se postavami na okraji společnosti, chudáky, cirkusáky atd. Nachází u něj sympatii s bláznou, jako symboly absolutního odcizení, jak společenského, tak

---

<sup>313</sup> ELIADE, Mircea. *Pojednání o dějinách náboženství*. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-589-4, str. 366.

<sup>314</sup> Ibid., str. 359.

<sup>315</sup> Cézanne in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 30.

<sup>316</sup> REFF, Theodore. Themes of love and death in Picasso's early work. In: PENROSE, Roland, ed. a GOLDING, John, ed. *Picasso in Retrospect*. New York: Harper & Row Publishers, 1980. ISBN 0-06-430101-X, str. 5.

psychologického. Spíše než téma lásky a smrti, zajímá nás na těchto postavách motiv jinakosti. Odcizenost a jinakost najdeme i u Cézanna, který se pro kubisty stal „zdrojem všeho“.

## I/2.6 Cézanne jako inspirace kubistů

Vliv Cézanna na vznik kubismu byl značný, podle Goldinga vytvořil most mezi kubisty a uměním předchozích pěti století.<sup>317</sup> Jeho význam přiznávali shodně Picasso i Braque. Picasso tvrdil, že „okolo roku 1906 ovládl Cézannův vliv pozvolna vše. Všichni přemýšleli o kompozici, vztazích forem a barevném rytmu.“<sup>318</sup>

V říjnu 1907 proběhla v Paříži na podzimním Salonu Cézannova posmrtná retrospektivní výstava, která zahrnovala padesát šest děl.<sup>319</sup> Po zhlédnutí výstavy pendluje Braque celý zbytek podzimu mezi L'Estaque<sup>320</sup> a Paříží. Nejenže maluje v L'Estaque, ale i témata, která si vybírá, jsou cézannovská. Jak sám řekl, „zdrojem všeho byl kontakt se Cézannem. Bylo to víc než jen vliv, byla to iniciace.“<sup>321</sup> Jedním z prvních obrazů ovlivněných Cézannem, je *Viadukt v L'Estaque* (1907) (obr. 28), vzniklý na podzim, který je stále více fauvistický než cézannovský. Braque zde používá klasickou obrazovou kompozici do trojúhelníku, kterou již brzy otočí tak, aby směřovala opačně. Na obraze vzniklém o půl roku později, *Viadukt v L'Estaque* (1908) (obr.29) se tak budovy tlačí směrem k divákovi, namísto aby prostor ubíhal do hloubky. Na Cézanna upomíná i omezenější paleta barev, zelení, okrů a černé. Ačkoliv jsou kontury občas prolomeny a dochází tak k otevírání tvarů jednoho do druhého, Braque zde ještě hodně využívá černou linku k vytvoření obrysu věci, podobně jako u obrazu *Terasa hotelu Mistral* (1907) (obr.30), což byl prvek, který Cézanne velmi kritizoval.

---

<sup>317</sup> GOLDING, John. *Cubism. A History and an Analysis 1907-1914*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1988. ISBN 0-674-17930-7, str. 61.

<sup>318</sup> Picasso in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 118.

<sup>319</sup> Cézanne vystavoval in a Salonu D'Automne roku 1904, 1905 a jeho díla bylo možné shlédnout i v galerii Ambroise Vollarda (1867-1939).

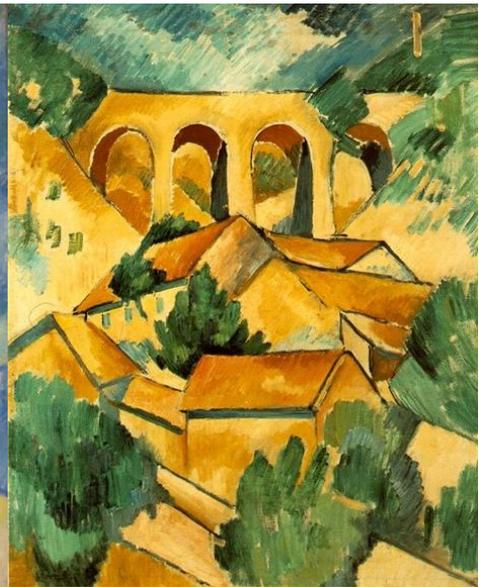
<sup>78</sup> Braque navštěvoval L'Estaque již dříve.

<sup>321</sup> WILKIN, Karen. *Georges Braque*. New York: Abbeville Press, 1991. ISBN 0-89659-947-7, str. 26.

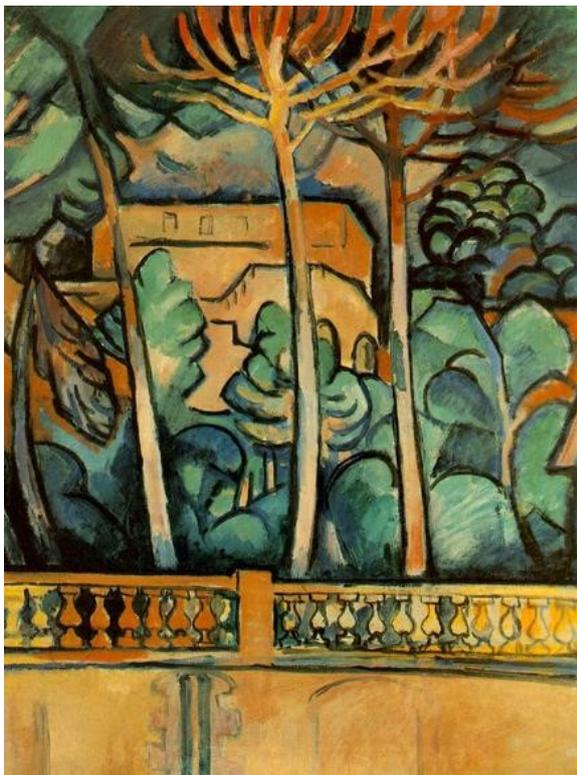
28. Braque. Viadukt v L'Estaque. L'Estaque. (1907)



29. Braque. Viadukt v L'Estaque. (1908)



30. Braque. Viadukt v L'Estaque. (1908)



31. Braque. Domy L'Estaque. L'Estaque, Srpen 1908



V té době vznikne také obraz *Domy v L'Estaque (1908)* (obr.31), u kterého se na chvíli zastavíme, nejen proto, že dal kubismu jméno,<sup>322</sup> ale též protože v něm najdeme předznamenání

<sup>322</sup> Nejprve se Braque snažil obraz vystavit na podzimním salonu 1908, ale byl odmítnut. Matisse, který byl členem komise, popsal obraz slovy jako „ten s malými kostkami“. („avec des petits cubes“). V listopadu 1908 pak

věcí budoucích. Vliv Cézanna je jasně patrný, je zde naklonění plánů v různých úhlech směrem k povrchu obrazu, což vytváří dojem objemu, barevné ladění zelení a okruž je však již blízko monochromu, který má teprve přijít. Toto tlumení barev zdůrazňuje nové prostorové uspořádání, také černá linka oslabuje a téměř mizí. Dle Rosenbluma<sup>323</sup> se zde cézanovská rovnováha mezi malířstvím a přírodou překlápí směrem k malířství. Zatímco Cézanne usiloval o rovnováhu mezi přírodou a malířem, Braque si upravuje přírodu pro své obrazové účely. Podobně vzdálené skutečnosti je i nahodilé použití světla, přicházející shora, z obou stran i zpředu současně.

Braquovo svobodné využití techniky pasáže (dle Coxe<sup>324</sup> nepochopení) umožňuje neočekávané prostorové variace, ve kterých se konvexní stává konkávním. Ať již se jedná o nepochopení či ne, je to důležitý moment, neboť ukazuje, že znázornění tvaru tvarem opačným, které mělo být inspirováno primitivním uměním, může ve skutečnosti vycházet od Cézanna. Antiff zase vidí využití techniky pasáže, díky kterému „Braque popírá jakékoli jasné prostorové vztahy. Divák díky těmto dvojznačnostem musí opustit racionální přístup (obraz se vzpírá logice) a zažije tak intuitivní stav mysli.“<sup>325</sup> Moment dvojznačnosti, dle našeho názoru v kubismu velmi významný, tak nalézáme již zde. Velice podobnou kompozici, včetně stromu vlevo fungujícího jako repusoár, najdeme i u Picassova obrazu *Domek a stromy* (1908) (obr.32) Picassův přístup je více skulpturální, ať již díky jeho zájmu o formu, nebo silnější inspiraci primitivním uměním. Jeho omezení barev na zelenou, šedou a hnědou také předznamenává pozdější restrikcí.

Jejich odlišný přístup ještě více vynikne na porovnání dvou zátiší. Picassovo dílo *Mísa na ovoce s hruškami a jablky* (1908) (obr.33) a Braqueův *Talíř a mísa s ovocem* (1908) (obr.34). Picasso zde využívá Cézannovu vyvýšenou perspektivu, předměty působí jako povytažené k povrchu plátna, ale obraz si zachovává svou hloubku. Také jednotlivé formy jsou jasně oddělené a nedochází zde k jejich mísení s prostorem. Braque naopak hloubku obrazového prostoru velmi zploštil a pomocí drapérie v pozadí předměty natlačil na povrch obrazu. Ačkoliv si vypůjčil Cézannovu mísu na ovoce, hrozny na ní působí jako by se vznášely nad ní, ne v ní. Talíř se na

---

Kahnweiler obraz vystaví na Braqueově solo výstavě a kritik Luis Vauxcelles jej označí jako „bizareries cubiques“. Zajímavostí je, že to jeden z mála kubistických obrazů, na kterém lze spatřit alespoň náznak kostky.

<sup>323</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, 1976, str. 74.

<sup>324</sup> COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon, 2000. ISBN 0-7148-4010-6, str. 103.

<sup>325</sup> ANTIF, Marc. LEIGHTEN, Patricia. *Cubism and culture*. London: Thames & Hudson, 2001. ISBN 0-500-20342-3, str. 57.

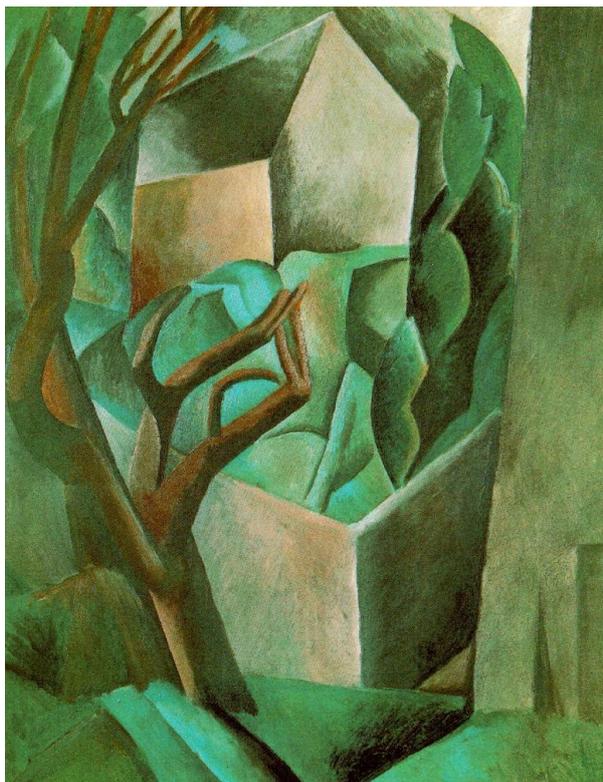
svém levém okraji začíná rozpouštět do okolního prostoru, což mu dovoluje komunikovat s mísou stojící vedle. Přestože se jedná o zátiší, prostorově připomíná krajinu.

Předměty na kubistických obrazech nejsou vytrženy ze svého prostředí, ale jsou spolu ve svém kontextu, smíchány jedna s druhou. Mohou si povídat, tak jako Cézannova jablka. Braqueův zájem o prostor mezi věcmi a jejich vzájemné vztahy je patrný i z jeho použití techniky pasáže. Pomocí otevírání kontur mísí předměty s jejich okolím.

Druhým místem důležitým pro vznik kubismu je španělská Horta, kam se uchýlil Pablo Picasso. Podle mnohých kunsthistoriků právě tady vznikl první obraz analytického kubismu. Tím obrazem je *Reservoár v Horta del Ebro* (léto 1909) (obr. 35) Picasso zde zdůraznil ostrost obrysů pomocí rychlého a nahodilého střídání světlých a tmavých ploch. Perspektiva je natolik zkreslená, že se zdá být skoro obrácená. Domy vypadají jako sestavené ze zdí a střech, které pocházející ze dvou nesouvisejících, nesourodých stavebnic. Také omezená paleta barev skládající se z umbry, šedé, černé, tupé zelené, žlutohnědé a modré předznamenává barevné ladění pozdějších obrazů.

Jak již bylo řečeno, oba řešili jiný problém. Braquea zajímal prostor. Toužil po tom namalovat prostor mezi věcmi tak skutečný, jako jsou věci samy. Vytváří takřka hmatatelný prostor, který se chvěje a vyplňuje prostor mezi předměty. Oba chtěli zakomponovat do svých obrazů pohledy z více úhlů současně. Picasso to dělal častěji, záviděl sochaři možnost zobrazovat předmět z mnoha úhlů současně, a tím podávat co možná nejvíce informací, a snažil se o totéž na dvojrozměrném plátně obrazu. Snažil se proniknout k podstatě, jeho přístup je více sochařský než Braqueův. Což souvisí nejen s více úhly, ale též s ovlivněním primitivním uměním. Přes všechny rozdíly dospěli ke stejnému řešení. A tím byl analytický kubismus.

32. Picasso. Domek a stromy. (1908)



33. Picasso. Mísa na ovoce s hruškami a jablky. (1908)



34. Braque. Taliř a mísa s ovocem. Paříž, podzim 1908



35. Picasso. Rezervoár v Horta de Ebro. Horta de Ebro, léto 1909



## II. Kubismus - fenomenologické paralely

### II/1 Analytický kubismus

*„Není možné držet klobouk stále v ruce: proto se vynalezl věšák na klobouky. Já jsem si našel malířství, abych mohl všet své ideje na svůj hřebík.“<sup>326</sup>*

Analytický kubismus, jak název sám napovídá, byl analýzou. Byl analýzou obrazového prostoru i formy. Picasso a Braque od sebe pečlivě oddělili jednotlivé obrazové elementy, aby je mohli důkladně prozkoumat a nově využít. Prvky využívané v předchozím období jsou použity ještě radikálněji a dovedeny dále. Po osmělení se využitím Cézannovy vyvýšené perspektivy nacházejí nyní odvalu perspektivní zobrazení opustit docela. Tento krok s sebou nese důsledek v podobě ztráty obrazové hloubky, což se zřetelněji projevuje u Picassa, neboť Braque svým pečlivým fasetováním vede oko diváka z povrchu plátna dovnitř, do hloubky obrazu.<sup>327</sup>

Výhodou naopak byla možnost, představit předmět z více úhlů zároveň. Picasso záviděl sochařům možnost zobrazovat předmět z mnoha úhlů současně a podávat tak o předmětu více informací než malíř. Mnohé své kubistické objevy také zkoušel nejprve na sochách.<sup>328</sup> Na svých plátnech tedy začínají kombinovat více vjemů věci. Je tomu tak proto, že věc se našemu vnímání dává neadekvátně, nikdy tedy nestačí jeden pohled. Jak explicitně uvádí Husserl; „Kdyby vjem byl všude tím, čím si nárokuje být, tj. skutečným a pravým sebedředvením předmětu, existoval by pro každý předmět – protože jeho osobitá podstata se vyčerpává v tomto sebedředvením – jen jeden jediný vjem.“<sup>329</sup>

---

<sup>326</sup> Braque in LAMAC, Miroslav, ed. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 128.

<sup>327</sup> Více v kapitole Prostor.

<sup>328</sup> Dokonce vyřezával i sošky po vzoru afrického umění. Nejznámější jsou hlavy jeho milenky Fernande, vytvořené na podzim 1909, a potom samozřejmě jeho ikonické papírové sochy, jako například kytara z roku

<sup>329</sup> HUSSERL, Edmund. *Logická zkoumání II/2. Základy fenomenologického objasnění poznání*. Praha: Oikoymenth, 2012. ISBN 978-80-7298-444-2, str. 61.

To, jak předměty vypadají z různých úhlů nebo za různých světelných podmínek či v odlišné vzdálenosti, jsou vše jednotlivé aspekty věci. Věc se vždy jeví nedokonale, při každém intendování věci nahlížíme některý její aspekt či odstínění. Zadíváme-li se na Braqueův obraz *Housle* (1911) (obr.36), povšimneme si dvou předmětů rozpoznatelných na první pohled. Prvním z nich je stůl, rozpoznatelný díky úchytce od šuplíku, druhým jsou housle, které identifikujeme především díky hlavě se šnekovitým zakončením, ačkoli zde, na rozdíl od jiných zátiší, chybí kuličky. Dále je to pak hmatník se strunami a otvory ve tvaru písmene f, můžeme přidat i luby. Tyto charakteristické části houslí, ovšem ve skutečnosti nikdy nevidíme zároveň. Hmatník a f otvory vidíme při pohledu zřepředu, luby a šneka zase při pohledu z boku.



36. Braque. Housle. Paříž, jaro 1911

Braque ale všechny tyto pohledy zkombinoval do jednoho obrazu, aby poskytl divákovi kompletní informaci o věci zvané housle. Jednotlivé fragmenty houslí tak můžeme chápat jako jednotlivé aspekty či odstínění věci.

Tuto výhodu využíval již Cézanne, když kombinoval ve svých zátiších pohled zřepředu a lehce shora, jak jsme popsali v předchozí kapitole. Picasso a Braque ovšem zacházejí dále. Jak popisuje Cox, předměty jsou rozbity na fragmenty, které korespondují s tím, jak vypadají

z různých úhlů, a poté jsou poskládány na dvourozměrném plátně.<sup>330</sup> Právě možnost fragmentace je jednou ze základních vlastností materiálních věcí. Každá materiální věc ve světě má své vlastnosti, z nichž některé jsou nahodilé, sekundární kvality a jiné jsou vlastnosti primární, nutné, jako například tělesovost. „Věc je tím, čím je, ve svých reálných vlastnostech, které nejsou ve stejném smyslu nutné, bereme-li je jednotlivě; každá je jedním paprskem bytí věci. Avšak tělesová extenze není v témže smyslu paprskem reálného jsoučna, není reálnou vlastností, nýbrž je podstatnou formou všech reálných vlastností. Je podstatným atributem. Vyjadřuje charakteristickou podstatnou formu existence pro materiální neboli fyzické jsoučno. Materiální věc je *res extensa*.“ „Zatímco každá vlastnost věci je jen jednou z jejích možných, ne nutných vlastností, extenze je vlastností nutnou.“ K podstatě extenze patří ideální možnost fragmentace. Je evidentní, že každá fragmentace extenze fragmentuje věc samu, tj. rozloží ji v díly, v nichž každý má opět plný věcný charakter.“<sup>331</sup> Každý díl má plný věcný charakter, to znamená, že nahlížíme-li kousek houslí, nahlížíme vlastně celé housle. Znamená to, že i malý fragment věci v sobě nese jakýsi otisk celé věci. Podobně jako každý kousíček těla v sobě nese informaci o kompletní DNA.

Další Braqueův obraz *Housle* (1911) (obr 36.) nám může posloužit jako příklad již značně pokročilé fragmentace forem. Malba zdůrazňuje housle jakožto materiální věc v prostoru, jako hmatatelnou *res extensa*, a tento moment je ještě posílen právě jejím rozložením na části. Pomocí rozbití formy vyjadřuje tak Braque základní vlastnost věci, a to extenzi. Jednotlivé fragmenty houslí se zde vpíjí do desky stolu, na kterém jsou housle položeny. Vzhledem k pozici šuplíku vůči desce stolu a také díky vertikální kompozici máme dojem, jako by se celá obrazová konstrukce měla každou chvíli sesypat jako domeček z karet. Dojem, který Braque vyvolává, není iluzorní zpodobení houslí, falešný obraz, který nás ošálí, ale housle samotné.<sup>332</sup> Při pohledu na obraz se jednotlivé fragmenty konstituují v obraz houslí. „Máme totiž schopnost zpřítomňovat si znovu jednotlivé věci, které jsme dříve vnímali, ale máme také schopnost je v představivosti skládat či rozkládat.“<sup>333</sup> O tom mluvil Kahnweiler, když popisoval, že jednotlivé klíče pomáhají rozpoznání a rozpomenutí se na věc.

---

<sup>330</sup> COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon, 2000. ISBN 0-7148-4010-6, str. 126.

<sup>331</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoymenh, 2006. ISBN 80-7298-129-3, str. 42.

<sup>332</sup> K realitě a iluzornosti zobrazovaných věcí viz oddíl Koláž.

<sup>333</sup> HUSSERL, Edmund. *Logická zkoumání II/2. Základy fenomenologického objasnění poznání*. Praha: Oikoymenh, 2012. ISBN 978-80-7298-444-2, str. 61.

Podívejme se nyní na dvě zátíší Georgea Braquea. Předměty na obraze jsou stále dobře čitelné, stejně tak barvy, ač tlumené, odpovídají realitě. Použití barev naznačuje odklon od nahodilosti, odpovídá materiálu, ze kterého je předmět zhotoven. Hnědá houslí tak odpovídá barvě dřeva, transparentnost džbánu odkazuje ke sklu.<sup>334</sup> To se změní již s nalepenými papíry. Jak zátíší *Housle a paleta* (1909) (obr.37), tak *Housle a džbán* (1910) (obr.38) obsahuje iluzionistický hřebík triumfálně přibitý na vrchol plátna. Dalo by se říci, že se jedná o poslední hřebík do rakve akademismu. Podívejme se však na tyto obrazy blíže.

37. Braque. Housle a paleta. Paříž, podzim 1909



38. Braque. Housle a džbán. Paříž, počátek roku 1910



*Housle a paleta* (1909) je vertikální kompozicí obsahující krom houslí nepřekvapivě i stojan na noty a překvapivě též trompe l'oeil hřebík ve vrchní části plátna, na kterém visí malířská paleta.

<sup>334</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams. str. 45.

*Housle a džbán* (1910) je také vertikální kompozicí a i jako celek je velmi podobný svému předchůdci. Pojetí houslí je v podstatě totožné v obou dílech, na místě stojanu na noty se objevuje džbán, nicméně zde zůstává i jakýsi stín či duch, pod kterým lze stojan vytušit. Hřebík zůstává prázdný, pokud na něm nevisí celá tato kompozice, jak navrhuje Cox.<sup>335</sup> Zajímavá je přitom časová souslednost obou obrazů, protože obraz *Housle a paleta* vznikl dříve než, *Housle a džbán* umožňuje nám to dosadit si za nezřetelné tvary s naznačenou černou linkou noty na stojanu, které jsme viděli na velice podobném zátiší o rok dříve. Horní třetina obrazu je skoro nedotčena kubistickou stylizací. Nalézáme zde vlevo zelený závěs, uprostřed visí paleta, pod ní pak stojí noty na stojanu. Směrem dolů se ale předměty na obraze začínají rozpadat. Obraz jako by nastoloval otázku, jak málo stačí k vyvolání obrazu z mysli. Stačí tvar světlé barvy a jednou jedinou linkou na to, aby evokoval noty na stojanu? V tomto je opět předznamenání toho, co ještě přijde dále.

Nabízí se otázka, proč téměř stejný motiv maloval znovu. Odpověď je dle našeho názoru v tom, že nebyl dostatečně spokojen s první verzí (podobně jako v případě *viaduktu v L'Estaque*. Posun na první pohled není tak očividný jako u obrazů viaduktu, a možná proto mnoho kunsthistoriků obrazy posuzuje společně. Nicméně se domníváme, že důležité v tomto případě je právě to, co na obraze není. Nepřítomnost je zajímavější než přítomnost. Jako prázdná židle u kavárenského stolku s nedopitou kávou evokuje otázku, kdo na ní seděl, kdo právě odešel a kam. Prázdný hřebík klade otázku po absenci něčeho, čeho se nám nedostává, co nám zůstává skryto či dokonce upřeno. Jako prázdný výklenek kapličky, vynechaný tón skladby, ve kterém se vyjevuje skryté. V prázdnu se zjevuje posvátné. Ve chvění vzduchu. Prázdno klade otázku svého naplnění. Je jako nedozpívaná píseň, jejíž slova jsme zapomněli a která se stále otravně dere na mysl, dožadujíc se dokončení. Absence bytí tak přímo odkazuje k existenci bytí. Prázdno je zde pouze v opozici k naplnění. Absence je zde prázdnotou závorkou, myslí dítěte neztíženou naučenými skutečnostmi.

Většina kritiků se soustředí na hřebík. Zajímavé je, že na druhém obraze se spodní část hřebíku zdá zatřená barvou, jako by byl obraz namalován až poté, co byl hřebík zatlučen, ale stín tomu neodpovídá. Braque se vyznal v řemesle malířů pokojů a přesně takhle by hřebík vypadal, kdyby jej malíř přetřel při malování zdi. Jako by se jednalo o kus plátna prostě přibitého hřebíkem ke zdi a potom pomalovaného. Tento dojem je ještě podpořen faktem, že hřebík

---

<sup>335</sup> COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon Press. ISBN 0-7148-4010-6, str. 229.

vypadá, jako by vrhal stín na povrch plátna. Jedná se tak podle našeho názoru o jasný záměr vyvolat tuto otázku a iluzi. Podle našeho názoru se jedná o věšák na iluze. Citujeme Braquea: „Není možné držet klobouk stále v ruce: proto se vynalezl věšák na klobouky. Já jsem si našel malířství, abych mohl věšet své ideje na svůj hřebík. To mi umožňuje měnit je a chránit se před fixní ideou.“<sup>336</sup> Na prvním obraze odkazuje k malířství paleta. To bylo ale příliš doslovné, takže na druhém je to jen hřebík, který se opět rovná malířství. Braque zde využívá podobný princip jako u stojanu na noty a jeden obraz tak odkazuje k druhému.

Hřebík díky svému realistickému zobrazení samozřejmě nastoluje otázku toho, co je skutečné a co falešné. Zbavení se iluzí a falešného zobrazování reality je velkým tématem kubismu od počátku. Nicméně zde je to poprvé, kde je tato otázka postulována obrazem samotným. Braque jako by se obrazem snažil říct, podívejte, jak je to vše iluzorní. Zároveň tím ale poukazuje i na to, jak je obraz jakožto fyzická věc skutečný. Máme zde tedy dvojznačnost iluzorního namalovaného světa a skutečnost stvořeného obrazu. Rosenblum vidí v hřebíku „nejgeniálnější část obou pláten a zároveň demonstraci toho, jak se příroda stává uměním. Vidí v něm ilustraci teze, že umělecké dílo závisí na externí realitě přírody a interní realitě umění. Vyjadřuje napětí mezi dvěma světy, skutečností a uměním, ať je ovšem kubismus sebevíc vzdálen realitě, vždy je zde odkaz na realitu, bez které by toto fundamentální napětí nevyjadřoval.“<sup>337</sup> Hřebík je také jednou z prvních částic skutečnosti, kterou kubisté vkládali do svých maleb.

Fragmenty věcí zobrazované kubisty souvisí s dalším aspektem vnímání. Jak jsme již naznačili výše, korelace věci a vjemu je nedokonalá. Věc se jeví neadekvátně, ovšem tato neadekvátnost je již předem zakotvena ve způsobech podávání věci, to je v odstiňování. Právě díky odstiňování je věc dána jednou tak, podruhé onak, přičemž to dané je vždy obklopeno horizontem nejasnosti a neurčenosti. Součástí každého vnímání jsou nejen aktuálně podávané strany věci, ale i strany skryté. Strana, kterou aktuálně vnímám, v sobě obsahuje odkaz na stranu, kterou nevidím.<sup>338</sup> Z tohoto důvodu vnímáme dům jako trojrozměrný, přestože vidíme pouze jeho dvourozměrnou přední část. Spolu se zjevným tedy vždy spolu vnímáme i to skryté, nezjevné. Koreláty aktuálně vnímaného a potenciálně vnímaného jsou pak vyplněné a nevyplněné intence, které se ve vnímání neustále mísí. Přicházím-li například k domu z jeho

---

<sup>336</sup> LAMAČ, Miroslav. *Myslenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 128.

<sup>337</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, str. 45.

<sup>338</sup> HUSSERL, Edmund. *Logická zkoumání II/1. Zkoumání k fenomenologii a teorii poznání*. Praha: Oikoyomenh, 2010. ISBN 978-80-7298-397-1, str. 62.

přední části, potom celá tato strana bude naplněnou intencí, přičemž zadní strana budovy bude intencí prázdnou. Rozhodnu-li se dům obejít, potom se jejich naplněnost prohodí, aktuálně vnímaná strana bude naplněnou intencí a naopak. Husserl to charakterizuje takto: „V jednom vjemu se předmět jeví z této strany, v jiném z oné strany, jednou blízko, podruhé daleko atd. V každém je „tu“ ale při tom všem jeden a týž předmět, v každém je intendován co do celkového souhrnu toho, jako co je nám známý a v tomto vnímání přítomný. Tomu fenomenologicky odpovídá kontinuální tok vyplnění či identifikace, ve stálém vzájemném přiřazování vjemů „patřících k témuž předmětu“. Každý jednotlivý vjem je v něm směsí vyplněných a nevyplněných intencí. Prvním odpovídá na předmětu to, co je z něj v tomto jednotlivém vjemu dáno jako více či méně úplné odstínění, druhým pak to, co z něj ještě dáno není, tedy co by dosáhlo aktuální a vyplňující přítomnost v nových vjemech. A všechny syntézy vyplnění tohoto druhu se vyznačují určitým společným charakterem, právě jako identifikace sebejevení nějakého předmětu se sebejevením téhož předmětu.“<sup>339</sup> Například na Braqueově obraze *Láhev a ryby* (1910) (obr.39), vidíme rybí hlavy, které jsou aktuálně vyplněnou intencí, na rozdíl od rybích těl, která jsou momentálně rozpuštěna v okolním prostoru a představují tudíž intenci nevyplněnou. Najednou se z prolínajících se plánů a množství faset vynořuje část předmětu, aby o kousek vedle zase zmizela.

---

<sup>339</sup> HUSSERL, Edmund. *Logická zkoumání II/1. Zkoumání k fenomenologii a teorii poznání*. Praha: Oikoymenth, 2010. ISBN 978-80-7298-397-1, str. 62.



39. Braque. Láhev a ryby. L'Estaque, podzim 1910

Vyplněné a nevyplněné intence odpovídají tomu, co je z předmětu více méně jasně dáno, a také tomu, co dáno bude v příštích vjemech (nebo naopak již dáno bylo v jevech minulých). Zatímco se neurčitě podaná strana postupně vyjasňuje a nevyplněné intence k ní směřující se postupně naplňují, dochází zároveň k vyprazdňování vyplněných intencí tím, jak původně jasně daná strana se začíná ode mě odvracet. „Nevlastní spoluuchopené momenty věci přitom postupně docházejí skutečného podání, tedy skutečné danosti, neurčitosti se blíže určují, aby se pak samy proměnily v jasně danosti: v opačném směru přechází ovšem jasně opět v nejasné, podané v nepodané atd. K nezrušitelné podstatě korelace věci a vjemu věci patří být tímto způsobem in infinitum nedokonalou.“<sup>340</sup>

Neustále zde proudí jakýsi tok převracejících se vjemů, prázdné se mění v plné, plné opět v prázdné. Stejný pohyb nacházíme i v obrazech, které provází stejná dualita plného a prázdného, najdeme zde i stejnou neadekvátnost. Právě tato dualita a tento neustálý pohyb je důležitý rys

---

<sup>340</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenth, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 91.

táhnoucí se celým kubismem. Konvexní se stává konkávním, prázdné se stává plným (kytara). S tím se pojí ambivalentnost. O dvojznačnosti, kterou považujeme za důležitý rys kubismu, jsme již hovořili v souvislosti s použitím masek. Nyní se vynořuje znovu v podobě převráceného zobrazování. Tento prvek bývá připisován vlivu africké masky Wobe, o nejistotě ohledně konkávnosti či konvexnosti stínů ale mluvil již Cézanne.<sup>341</sup>

Zatímco rané analytické období se vyznačuje rozložením předmětů a jejich opětovným složením pouze s lehkým posunem, později jsou jednotlivé fragmenty roztroušeny po celé obrazové ploše. V raném období je forma předmětů vytvořená z plošek, které díky střídání světlých a tmavých odstínů působí plastickým dojmem. Jednotlivé fragmenty formy jsou však drženy při sobě jakousi vnitřní silou. Zdá se, jako by zde probíhal boj mezi vnitřní integritou předmětu, která se snaží ze všech sil jej udržet pohromadě, a silou vnější, která se jej naopak snaží desintegrovat, roztrhnout a vtáhnout do okolního chaosu. Některé části předmětu již boj vzdaly, otevřely své kontury a smísily se s obklopujícím prostorem. Tento jev je dobře patrný například na Braqueově obraze *Housle, sklenice a nůž* (1910) (obr.40). V porovnání s obrazem *Housle a paleta* (1909) vidíme zřetelný posun směrem k uvolňování jednotlivých fragmentů věci. V *Housle a paleta* jsou všechny díly houslí drženy pevně pohromadě, byť lehce posunuty. V obraze *Housle, sklenice a nůž* (1910) není vnitřní síla předmětu již tak silná, jednotlivé fragmenty jsou již značně posunuty, přesto všechny díly najdeme stále na jednom místě. Velmi posílené je ale mísení předmětu s prostorem, v určité části tak dřevo houslí přechází v dřevo stolu. Braqueovi se tak podařilo zachytit napětí mezi věcí, snažící se zaujmout nás jako individualita, a její situovaností v prostoru obklopujících věcí. Každý vjem věci je zároveň vjemem věcí, které ji obklopují. Věc se snaží zaujmout, získat si místo na výsluní, přesto je neodvratně zakotvena ve svých okolnostech, je obklopena horizontem spolumíněného, které také bojuje o naši pozornost.<sup>342</sup> Díky tomu vzniká napětí, které se Braqueovi podařilo zachytit v takřka hmatatelném pocitu.

---

<sup>341</sup> Cézanne popisuje, že si dlouho myslel, že je stín konkávní, zatímco je konvexní. In Lamač. Myšlenky moderních malířů. Str. 30

<sup>342</sup> Ke vztahům mezi věcmi jako tématu obrazu viz kapitola Ikonografie.



40. Braque. Housle, sklenice a nůž.  
L'Estaque, podzim 1910

Zatímco Braque pomocí otevření forem smísil předměty s prostorem, u Picassa mělo otvírání forem jiný důvod. Malé dítě často rozbije hračku, ne ze zlé vůle, ale protože chce přijít na to, jak funguje, chce se dopátrat její podstaty. Stejně tak Picasso jako velké dítě, rozbije věc, aby se dobral její esence. Během zimy 1909-10 Picasso vytvořil řadu pláten, ve kterých se „plány a formy otvírají jedna do druhé, aby pronikl k vnitřní struktuře věcí.“<sup>343</sup>

Husserl používá světelnou metaforu při nahlížení podstat, když hovoří o projasňování. „Prožitek, který se stal objektem jáského pohledu a má modus pozorovaného, má svůj horizont nepozorovaných prožitků, to, co je uchopené v modu pozornosti a eventuálně graduální jasnosti, má horizont nepozornosti na způsob pozadí, s relativními rozdíly jasnosti a temnoty, stejně jako odlišenosti a neodlišenosti. V tom tkví eidetické možnosti: přivést nepozorované do čistého zorného pole, učinit to, co je mimochodem povšimnuté, primárně povšimnutým, učinit neodlišené odlišeným, temné jasným a stále jasnějším!“<sup>344</sup> Picasso se tak snaží učinit mimochodem povšimnuté primárně povšimnutým, mohli bychom říci. Důležité je, že se tak dostanou ke slovu i ty aspekty věci, které na obrazech běžně nespátříme. Jak jsme uváděli výše, jedná se například o šneka a hmatník houslí, nebo i desku a nohy stolu viděných pohromadě. Díváme-li se na desku stolu shora, nevidíme jeho nohy, přesto jsou minimálně stejně důležité jako deska, neboť bez nich by byla deska nucena levitovat v prostoru nebo se pravděpodobněji

<sup>343</sup> COOPER, Douglas. *The Cubist epoch*. Los Angeles: Phaidon, 1970, str. 48.

<sup>344</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenth, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 171.

zřítit k zemi. Podobně dům bez zadní stěny by zřejmě nepředstavoval příliš pohodlné bydlení. Stejně tak ve vnímání je například stůl dán vždy „určitým způsobem, například z přední strany. Naším úkolem je přivést k danosti i ty strany, které dány aktuálně nejsou.“<sup>345</sup> Picasso si toto uvědomoval a snažil se dát stejnou důležitost i těmto skrytým stranám věcí. To je velice zajímavé, neboť skrytá strana věcí je málokdy tématem zobrazování. „Picasso rozřezává předměty, nahlíží do jejich nitra a rozložené je pokládá vedle sebe. Stolu ukrotí nohu, otočí ji vzhůru a všechny díly – stejně významné a důležité – pak naskládá vedle sebe, aby prozkoumal jejich podstatu.“<sup>346</sup> Vedle neustálého poukazování na arbitrárnost vlastností věcí nám Picasso ukazuje i to, že i opomíjené stránky skutečnosti jsou zde, jsou přítomny, i když na ně zrovna nezaměřujeme svou pozornost, a stačí pouhé přenesení pozornosti, aby vyvstaly před naším vnímáním.

Každý takový zobrazený kus předmětu přitom odkazuje na předmět samotný ve všech jeho směrech určování. To, jakým způsobem se nám věc dává, je předem určeno, náš pohled na tom nemůže nic změnit. Jednotlivé vjemy věci se mění podle toho, jak k ní přistupujeme, ale veškeré způsoby jevení věci jsou v ní již obsaženy. „V noématu vnímání, tj. ve vnímaném, je obsažen poukaz ke všem dalším zkušenostem dotyčného předmětu. To, co se jeví jako stůl, se jeví jako stůl z přední strany s barvou a tvarem přední strany atd. Spočívá ve smyslu tohoto míněného, že míněný tvar, míněná barva poukazují dále na nové a nové jevy tvaru, jevy barvy v určitém vývoji, čímž dochází lepšího jevu nejen to, co se již skutečně jeví, nýbrž k vykazující danosti docházejí strany, které se nejeví (avšak přesto jsou více či méně neurčitě spoluminěny).“<sup>347</sup>

Léto 1910 tráví Picasso v Cadaques, kde dochází k dalšímu posunu, neboť zde vytváří jedny z nejabstraktnějších kubistických obrazů. Pro příklad si uveďme *Ženu s mandolínou* (1910) (obr.41) nebo *Kytaristku* (1910) (obr.42).

41. Picasso. *Žena s mandolínou*. (1910)

42. Picasso. *Kytaristka*. (1910)

---

<sup>345</sup> HUSSERL, Edmund. *Logická zkoumání II/1. Zkoumání k fenomenologii a teorii poznání*. Praha: Oikoymenth, 2010. ISBN 978-80-7298-397-1, str. 47.

<sup>346</sup> MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda, 2002. ISBN 80-86138-291, str. 83.

<sup>347</sup> HUSSERL, Edmund. *Logická zkoumání II/1. Zkoumání k fenomenologii a teorii poznání*. Praha: Oikoymenth, 2010. ISBN 978-80-7298-397-1, str. 47.



O *Kytaristce* (1910) Cottington uvádí, že „postava je čitelná ne díky podobnosti jakékoli části ke skutečné kytaristce, ale ze vztahu mezi diagonálními a cirkulárními tvary postavenými proti přímočarému mřížkování, ze kterých vyčteme hlavu (válec na vrchu), ruce (trojúhelníkové tvary po stranách) a kytaru (opakované oblouky uprostřed). Stále je zde zbytková podobnost – špičatost loktů, díra v kytaře.“<sup>348</sup> *Žena s mandolínou* na tom není o mnoho lépe. Zatímco mandolínu lokalizujeme poměrně snadno, se ženou je to již složitější. Oproti předchozímu obrazu *Dívka s mandolínou* (jaro 1910), který byl namalován o pár měsíců dříve je obrazový prostor výrazně zploštěn, teprve po delším zkoumání si všimneme postav, vynořujících se ze středu obrazu v mělkém reliéfu, jen v náznacích, jako kostra částečně zasypaná písečnou bouří. V případě obrazu ale není možné odsypat písek a odhalit další vrstvu. Figury samy, byť obtížně rozpoznatelné, jsou uzavřeny samy do sebe a s okolím se nemísí. Je to jejich pozadí či okolí, které vyvolává dojem neuspořádaného, nediferencovaného prostoru. Tato mlhavá neurčitost obklopující figury vynořující se z chaosu upomíná na primordiální oceán, neuspořádaný chaos, ze kterého povstává řád a nový kosmos. Upomíná ale také na Husserla a jeho mlhavý horizont obklopující bytí. Neboť to, co právě vnímáme, je vždy obklopeno prostorem temnoty, nejasností

<sup>348</sup> COTTINGTON, David. *Cubism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. ISBN 0-521-64610-3, str. 43.

a neurčenosti. „Svět, který je pro mě v každém bdělém okamžiku vědomě „zde jsoucí“, nevyčerpává ale ani tato oblast jasně či temně, zřetelně či nezřetelně názorně spolupřítomného, která tvoří stálé okolí aktuálního pole vnímání. Svět spíše sahá v jistém pevném uspořádání bytí do nekonečna. Aktuálně vnímané, více či méně jasně spolupřítomné a určité (nebo alespoň do jisté míry určité), je zčásti prostoupeno a zčásti obklopeno temně vědomým horizontem neurčité skutečnosti... neurčité okolí zůstává nekonečné. Mlhavý horizont, který není možné nikdy plně určit, je nutně zde.“<sup>349</sup>

Obrazy vytvořené před kubismem, byly vždy omezeny v prostoru i čase. Znázorňovaly vždy určitý omezený výsek světa, ať již skutečného nebo fiktivního. Kubistický obraz díky svému mlhavému horizontu přináší zkušenost světa, který nemá hranice, ale rozprostírá se donekonečna. V tomto prostoru kubistický překračuje i prostor Cézannův.<sup>350</sup> Ukazuje nám, že jakkoli daleko dojdeme v našem poznávání věci, vždy narazíme na hranice neurčitého, nepoznaného. Připomíná nám, že člověk není pánem světa a že svět není uspořádán pro jeho potřeby, ačkoli se o to snaží.

„Principiálně vždy zůstává horizont určité neurčitosti, jakkoli daleko ve zkušenosti pokračujeme a jakkoli rozsáhlá kontinua aktuálních vjemů téže věci jsme prošli. Žádný bůh na tom nemůže nic změnit, stejně jako na tom, že 1+2 jsou 3, nebo na tom, že je libovolná jiná eidetická pravda.“<sup>351</sup>

Koncem roku 1910 se textura obrazů změní tak, že přestává vypovídat o zobrazované věci, ale začne připomínat tepaný kov. Sestává se z mnoha malinkatých plošek, které vytvářejí dojem chvění. Kompozice se zdá být poskládaná z oblouků a úhlů, které vzájemně vytváří jakousi mřížku. Barr uvádí, že Cocteau zavedl název lešení; na výstavě v New Yorku byl tento prvek nazýván požárním schodištěm.<sup>352</sup> Mřížka či lešení používané kubisty je vnitřním horizontem věcí znázorněných na plátně. Díky mřížce jednotlivé díly nesklouznou z plátna na zem, zároveň díky umístění jednotlivých fragmentů do mřížky získáváme kompozici, která je nápovědou k určení, co je na obraze. Mřížka by mohla být vnitřním horizontem obrazu. Mřížka utváří také rám anebo

---

<sup>349</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenth, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 62.

<sup>350</sup> Více viz kapitola Prostor

<sup>351</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenth, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 91.

<sup>352</sup> BARR, Alfred. *Cubism and abstract art*. New York: The Museum of Modern Art, 1936, str. 36.

vnitřní rámec věci. Vnitřní horizont věci je polem způsobů zjevování se věci. Představíme-li si toto pole jako skutečnou prostorově ohraničenou plochu, řekněme zahrady, potom můžeme říct, že čím více zákoutí této zahrady jsme prozkoumali, čím lépe se v tomto poli orientujeme, tím lépe ji známe. Tento vnitřní horizont v sobě obsahuje všechny možné způsoby zjevování se věci. Právě té jedné konkrétní věci. Díky vnitřnímu horizontu se kočka nemůže jevit jako mísa s ovocem. Obrazová mřížka vytvořená kubisty ohraničuje prostor našeho zkoumání, určuje rámec pohybu našich myšlenek. Zároveň vytváří závorku, která nám umožňuje odhlédnout od okolního světa.<sup>353</sup>

Míra abstrakce obrazů ale zašla příliš daleko, a proto Picasso v průběhu roku 1911 začne do obrazů vkládat „náповědu“, sestávající se z reálných detailů či zjednodušených obrazových znaků. Dle Kahnweilera<sup>354</sup> fungují tyto realistické detaily jako připomínka zobrazované věci. Podobně jako názvy obrazu jsou to podněty nesoucí v sobě obrazovou vzpomínku, díky níž vyvstane požadovaný obraz v divákově mysli. Kahnweiler tvrdí, že v kubistické malbě „existuje schéma forem a malých realistických detailů, které jsou jako stimuly integrovány do jednoty uměleckého díla. A stejně tak existuje, ale pouze v mysli diváka, konečný produkt jejich asimilace, kupříkladu lidská hlava.“<sup>355</sup> Požadovaná forma zobrazení vzniká tedy kombinací určité formy a vzpomínky na zobrazované. Podle Coopera vytvořili „repertoár zkratkovitých znaků, které včlenili do svých maleb, aby určité rysy bylo možné identifikovat a které zároveň poskytují návod k postavení celé kompozice. Čím více elementů reality se jim tam podařilo vecpat, tím více se čistota prostorové struktury zatemnila deskriptivním detailem.“<sup>356</sup> Tyto nápovědy odkrývají určité tvarové analogie jako například oblouk ramena a oblouk límce, boky kytary a ženské boky. Díky těmto analogiím je ovšem jejich čtení ambivalentní a nastoluje otázku, zda čtení obrazů napomáhají nebo komplikují. Podle Rubina má Picasso potěšení z dvojznačných znaků, které mu dovolují vytvářet analogie mezi formami, jako ženské tělo a kytara. Braqueovy housle můžeme brát jako metaforu pro tělo, ale Picassovy znaky dávají dvojí čtení.<sup>357</sup>

Jak ale upozorňuje Rosenblum, „bylo by chybné domnívat se, že takto lze dekodovat celý obraz. Kubismus popírá jednu definici skutečnosti a nahrazuje ji několikanásobnou interpretací.

---

<sup>353</sup> Viz kapitola Rám.

<sup>354</sup> KAHNWEILER, Daniel-Henri. *The rise of Cubism*. New York: Wittenborn and Schultz, 1949, str. 12.

<sup>355</sup> Ibid.

<sup>356</sup> COOPER, Douglas. *The Cubist epoch*. Los Angeles: Phaidon, 1970, str. 50.

<sup>357</sup> RUBIN, William. *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989. ISBN 0-87070-676-4, str. 43.

Divák rekonstruuje tento svět nekonečným počtem způsobů.<sup>358</sup> Není ale několikanásobná interpretace právě tím, co lépe odpovídá naší zkušenosti se světem?

Jak popisuje Husserl: „Stačí předběžně poukázat na to, že již prostorový tvar fyzické věci může být dán z principu pouze v jednostranných odstíněních: a když odhlédneme od této neadekvátnosti, která setrvává stále v libovolném postupu kontinuálních názorů navzdory všemu, co v něm získáváme, vtaňuje nás také každá fyzická vlastnost do nekonečnosti zkušeností a každá jakkoli rozsáhlá zkušenostní rozmanitost nechává stále otevřená bližší a nová určení věci: a tak ad infinitivum.“<sup>359</sup>

Obrazy vrcholného analytického kubismu je velice obtížné interpretovat nejen proto, že je obtížné určit, co se na obraze nachází, ale hlavně proto, že zkušenost se světem, kterou nám zprostředkovává, je sama neuzavřená. Zprostředkovává nám probíhající analýzu věcí, předkládá k nahlédnutí jednotlivé aspekty, ale nečiní z nich žádný závěr. Analytický obraz je skutečností probíhající v čase, kontinuálně se konstituující před divákovým zrakem. Nebýt pohledu diváka, zůstaly by jednotlivé fragmenty navždy roztržštěny. Syntetický kubismus přináší závěry této analýzy a to doslova. Vychází totiž z obrazových forem analytického kubismu, namísto skutečných věcí. Než se ale dostaneme k tomuto závěru, přichází malá, ale podstatná vsuvka v podobě koláže.

## II/2 Koláž a Papier collé<sup>360</sup>

*„Malíř, který si přeje namalovat kruh, nakreslí jen křivku. Její vzhled ho může uspokojovat, ale bude pochybovat. Kružítka mu dodá jistotu. Nalepované papíry v mých kresbách mi také daly jistotu.“<sup>361</sup>*

Jak jsme poukázali dříve, během roku 1911 se kubistické obrazy dostávají na samou hranu abstraktní malby, což spolu s jejich zvýšenou komplexitou znesnadňuje jejich čtení. Mnoho autorů se proto shoduje v názoru, že kubisté „potřebovali obnovit kontakt s realitou“, což byl jeden z důvodů pro zavedení některých realistických prvků, které sloužily jako „klíče“ k dekodování obrazu. Nedá se však říci, že by se tím problém vyřešil. Realistické detaily, jako

---

<sup>358</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, str. 47.

<sup>359</sup> HUSSERL, Edmund.

<sup>360</sup> Zatímco koláž může krom papíru obsahovat i jiné materiály, (jako například zde voskované plátno), u papier collé, jak jméno napovídá, se jedná pouze o nalepené papíry.

<sup>361</sup> WILKIN, Karen. *Georges Braque*. New York: Abbeville Press, 1991. ISBN 0-89659-947-7, str. 100.

například knoflíky kabátu, pomáhají sice lokalizovat figuru, nicméně zároveň zvyšují abstraktnost zbytku malby, s níž jsou kladeny do kontrastu. A právě tento motiv kontrastu dvou opačných pólů je důležitý. Realisticky uchopený detail zastupuje to zjevné, neproblematicky uchopené, oproti ne zcela zjevnému, dosud nevyjevenému zbytku. Zaměříme-li svou pozornost na knoflík kabátu, celá figura se tím ocitne jakoby na pozadí našeho vnímání, přepneme-li pozornost na límec, dostanou se do neuchopovaného pozadí zase knoflíky. Obraz tak neustále osciluje mezi realitou a abstrakcí.

Na rozdíl od svých následovníků, Picasso ani Braque neučinili rozhodující krok k úplné abstrakci, ačkoliv některé obrazy se jí velmi přiblížily. Zde je zajímavé připomenout obraz, který Picasso vytvořil již roku 1909. Je jím *Žena sedící v křesle* (1909) (obr.43), který svými zjednodušenými barevnými plány předjímá syntetický kubismus, aniž by trpěl jeho plochostí. Picassa však zřejmě neuspokojil, neboť tuto cestu již déle nenásledoval. Naopak se rozhodl obnovit kontakt se světem, a to tím nejpřímějším způsobem – nalepením kusu reality doprostřed obrazu.<sup>362</sup>

---

<sup>362</sup> Použití fragmentů skutečného světa najdeme i v primitivním umění, například využití trávy či vláken palmy rafia pro zpodobení vlasů, nebo mušlí pro zpodobení očí. Zuby bývají nahrazeny zuby zvířecími nebo jsou vyrobeny z kovu.



43. Picasso. Žena sedící v křesle (1909))

44. Picasso. Zátíší s výpletem židle. Paříž, květen, 1912



V květnu roku 1912 Picasso maluje kavářenské zátiší, které vejde ve známost pod jménem *Zátiší s výpletem židle* (1912) (obr.44) jako první koláž kubismu. Je to obraz oválného formátu, se stolkem, na kterém se nachází sklenice, dýmka, nůž, citrón a lastura hřebenatky, dále také nápis JOU (zkrácenina z le Journal). Tím významným krokem je, že Picasso vezme kus voskovaného plátna s potiskem výpletu židle, jaké se používá například na levné kavářenské ubrusy, a nalepí jej na své zátiší. Na závěr zarámuje svůj obraz kusem lana, které svým tvarem evokuje klasické rámy.<sup>363</sup> Poggi<sup>364</sup> uvádí, že tuto koláž není možné číst jedním jasným způsobem. Může se jednat o skleněný stůl, pod kterým vidíme židli, nebo se může jednat o lesklý povrch stolu, na kterém se odráží výplet židle, anebo jde o stůl opravdu pokrytý plátnem se vzorem

<sup>363</sup> K zarámování obrazu blíže viz kapitola Rám.

<sup>364</sup> POGGI, Christine. *In defiance of painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*. New Haven: Yale University Press, 1993. ISBN 978-0300051094, str. 67.

výpletu. Nejde přitom o to najít jasný výklad, ale naopak „jde o to vyzdvihnout arbitrárnost čtení kubistických obrazů.“<sup>365</sup>



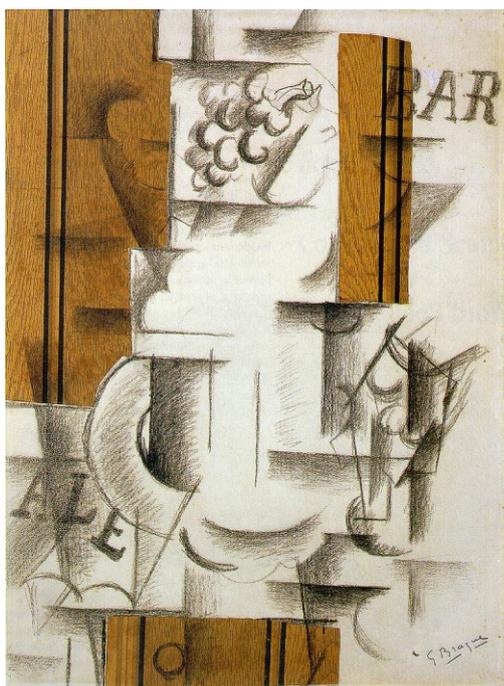
45. Picasso.  
Mušle hřebenatky. „Naše budoucnost je ve vzduchu.“ (1912)

V květnu roku 1912 vytváří Picasso ještě jedno oválné zátíší. Je jím *Mušle hřebenatky*. „*Naše budoucnost je ve vzduchu*.“ (1912) (obr.45). Picasso zde reprodukoval leták společnosti Michelin, který měl za úkol získat podporu pro vládní letecký program. Picasso i Braque se velmi zajímali o pokroky v letectví a Picasso Braquea nazýval Wilbur, neboť byli přesvědčeni, že jsou stejnými novátory na poli umění, jako byli bratři Wrightové na poli letectví. Ale zpět k obrazu. Picasso zde upravuje postavení písma, aby lépe vyhovovalo oválnému formátu. Zajímavé je, že ani jedno slovo nemá stejný sklon jako slovo druhé, díky čemuž vzniká dojem, jako by se písmena vznášela nad povrchem obrazu, což dodává doslovný význam nápisu, který zobrazují. Porovnáme-li toto zátíší se *Zátíším s výpletem židle*, zjistíme, že se jedná o velmi podobnou kompozici: ve středu obrazu je umístěna sklenička, nalevo od ní leží noviny, zastoupené nápisem Jou, v popředí jsou lastury hřebenatky a napravo vedle dýmky se nachází již zmiňovaný leták. Zásadní rozdíl obou zátíší spočívá v tom, že zatímco *Lastura hřebenatky* obsahuje

<sup>365</sup> POGGI, Christine. *In defiance of painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*. New Haven: Yale University Press, 1993. ISBN 978-0300051094, str. 67.

namalovaný leták, *Zátiší s výpletem židle* obsahuje skutečné voskované plátno. Tento krok vyvolá řadu zásadních otázek a změní pohled na to, co považujeme za umělecké dílo.

Picasso vytvořil první koláž, Braque ovšem vytvořil první papier collé. Legenda praví, že Braque objevil tapetu se vzorem dřevěného obložení za výlohou obchodu v Avignonu, ale trpělivě vyčkal Picassova odjezdu ze Sourgues, kde pobývali, než jí zakoupil a vrhl se do práce. Jak řekl Picasso: „čekal, až nasednu do vlaku.“ Když se Picasso po týdnu vrátil, hrdě mu prezentoval svůj nový objev v díle nazvaném *Mísa s ovocem* (1912) (obr.46).<sup>366</sup> Braque vystříhl tři pruhy tapety, nalepil je na papír tak, že vytvořily základ kompozice. Dva pruhy umístěné na pozadí představují dřevěné obložení stěny, pruh umístěný horizontálně dole tvoří šuplík stolu. Poté na ně namaloval uhlím mísu na ovoce, hrozny, skleničku a písmena BAR a ALE. Hrozny jsou natolik hmatatelné, že se zdají vystupovat nad povrch papíru. Jejich realističnost vyniká v porovnání se zbytkem koláže. Svou přespřílišnou realností evokují trompe l'oeil hřebík, taktéž umístěný v horní části Braqueova zátiší, které jsme rozebírali dříve.



46. Braque. Mísa s ovocem. (1912)

Význam, jaký měly tyto nalepené kusy papíru, popisuje sám Braque takto: „Malíř, který si přeje namalovat kruh, nakreslí jen křivku. Její vzhled ho může uspokojovat, ale bude pochybovat. Kružítka mu dodá jistotu. Nalepované papíry v mých kresbách mi také daly

<sup>366</sup> Z pohledu problematiky vztahu mezi skutečným a falešným rozebíráme tento obraz také v kapitole Paradoxní vztah mezi skutečným a falešným v koláži.

jistotu.“<sup>367</sup> Braque toužil po jasném znázornění věcí a díky využití nalepovaných papírů se mohl opřít hned o dva smysly namísto jednoho. Podobně jako ovlivňování textur i nalepované papíry vyvolávají haptický dojem. Důležitou vlastností jednotlivých vlepovaných částí koláže je jejich hmatovost. Okraje jednotlivých plánů tak nejen jasně vidíme, ale díky vystřížení i jasně cítíme. Podle Husserla „vizuální stránka odkazuje na stránku dotekovou, „asociativně“ upomíná jedno na druhé“.<sup>368</sup> Dokonce bychom je mohli jako slepec ohmatat prstem a představit si tak jejich rozložení. Stejnou funkci má i využití nejrůznějších textur, které také slouží k vyvolání haptického dojmu.

Nalepený papír také svou jednotnou strukturou sjednocuje povrch obrazu, aniž by museli použít složitý systém faset či tepání, jak tomu bylo v analytickém kubismu. Díky zcela jednotné struktuře, kterou nabízel papír jakožto materiál, mohli si dovolit přidat obrazové prvky, které byli předtím nuceni vynechávat, jako například barvu nebo světlo. Zatímco Braque tyto prvky využíval zcela jednoznačně, Picasso využívá nově nabytou svobodu k opětovnému poukázání na ambivalentní povahu věcí. Jeho kytary jsou proto modré a nikoliv hnědé jako ty Braqueovy.

Zatímco v analytickém období se jednotlivé díly obrazového prostoru mísily mezi sebou a byly kladeny jedna vrstva na druhou, takže vyvolávaly dojem hloubky, v případě nalepovaných papírů tento dojem mizí. Výsledkem je tak naprosto plochý obraz. „Technika lepení tak silně zdůrazňuje dvojrozměrný povrch obrazu, že ničí veškeré zbytky iluze – modelace světla a stínu, diagonály, které definují prostor – to nemohlo přežít.“<sup>369</sup> Vystřížení jednotlivých dílů také umožňovalo pohodlnější sestavení a přeskupení kompozice než malování a následné přemalovávání. Na Braqueových papier collé najdeme značky tužkou, naznačující, že celá kompozice byla pečlivě promyšlena předtím, než jednotlivé kusy tapety nalepil. Používá zde tapetu simulující dřevěné obložení v takové funkci, jaká jí byla určena, tedy jako dřevěné obložení stěny. Používá ji ale i jako dřevo šuplíku. Jednotlivé díly jsou vždy pečlivě vystříženy, zatímco u Picassa najdeme i otrhané okraje. Jednotlivé nalepené kousky koláže zastupují dřívější fasety a jelikož zde nedochází k mísení jednotlivých dílů s okolím, výsledné práce jsou mnohem jednodušší. Každý jednotlivý kousek zde stojí sám za sebe, ačkoliv jsou navzájem propojeny

---

<sup>367</sup> WILKIN, Karen. *Georges Braque*. New York: Abbeville Press, 1991. ISBN 0-89659-947-7, str. 100.

<sup>368</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoymenth, 2006. ISBN 80-7298-129-3, str. 51.

<sup>369</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, str. 70.

kresbou přes sebe. Oproti analytickému kubismu a jeho vrcholné komplexitě máme před sebou přímo strohou jednoduchost. Koláž můžeme postavit do opozice vůči analytickému kubismu.

Jasnou snahu o zjednodušení kompozice u Braqua najdeme již na začátku roku 1912, kdy vzniká jak obraz *Soda* (obr.47), který je jedním z nejkompexnějších obrazů, tak i *Houše a klarinet*, jaro 1912 (obr.48), kde jsou jednotlivé fasety značně zvětšené, jednotlivé díly jsou relativně zřetelně oddělené pomocí odlišných textur a také zde najdeme překvapivé množství barev, vedle pro předchozí léta obvyklých béžových, černých, bílé a šedé, je zde i modrá, tmavě zelená a tmavě růžová. U Picassa můžeme jmenovat obraz *Suvenýr z Havre* (1912) (obr.49), kde najdeme mnohem jednodušší členění, než na jaké jsme byli zvyklí z předchozího období, a výrazný barevný akcent modré.

47. Picasso. Soda. (1912)



48. Braque. Houše a klarinet. (1912)



49. Picasso. Suvenýr z Havre. (1912)

Podobně jako voskované plátno se vzorem výpletu představuje výplet, u *Mísy s ovocem* znázorňuje dřevěná tapeta dřevo stolu i dřevěné obložení na zdi. Přestože tedy může (podobně jako jedna křivka znamená kytaru i ženské boky) znázorňovat několik věcí zároveň,<sup>370</sup> nacházíme zde stále korespondenci mezi materiálem a předmětem, který ztvárňuje.

I zde najdeme výrazné rozdíly mezi oběma umělci. Zatímco Braque využívá tapetu v doslovném smyslu, tedy namísto dřevěného obložení, popřípadě k vytvoření jiných dřevěných předmětů jako desky stolu nebo houslí, Picasso využívá novin zcela libovolně, slouží mu jako materiál pro vytvoření kytary či láhve. Zatímco titulky novin jsou často namalované ve formě samostatných nápisů položených na povrchu plátna, kus novin jako takových nepředstavuje noviny. Picasso k tomu říká „Snažili jsme se zbavit trompe l’oeil, abychom našli trompe l’oeil esprit. Noviny nikdy nebyly použity k zobrazení novin,<sup>371</sup> byla to láhev.“<sup>372</sup> Doslovné využití bylo jen nahrazením trompe l’oeil vytvořeným malířem, trompe l’oeil vytvořeným v továrně. Picasso a Braque ale jen dále pokračovali po cestě vytyčeném použitím malířského hřebenu. Braque použil kusy tapety naprosto stejně, jako předtím použil malbu.<sup>373</sup> Stejně jako v případě hřebene, který Picasso využívá nejen k vytvoření imitace dřeva, ale i k vytvoření vlasů a vousů, stejnou svobodu v použití materiálů najdeme i u koláže. Využívá také mnohem více materiálů. Braque se většinou drží tapety s imitací dřeva a uhlu. Picasso používal v kolážích nejen papír, ale i pruhy látek a kousky plechu, nejčastěji však využíval noviny. Najdeme u něj také mnohem více barev a občas na svých kolážích ponechává špendlíky.<sup>374</sup>

Rubin<sup>375</sup> poukazuje na důležitý fakt, že zatímco u Braquea je nalepená část v harmonii se zbytkem obrazu, u Picassa je tomu naopak. Tapetu s potiskem dřeva nelze na obraze zaměnit s

---

<sup>370</sup> Povšimněme si opět dvojznačnosti

<sup>371</sup> Pro tuto větu platí nikdy neříkej nikdy, neboť i u Picassa najdeme využití novinového papíru pro zobrazení novin, jako například v koláži *Láhev Vieux Marc, Sklenice a noviny* (1913).

<sup>372</sup> COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon, 2000. ISBN 0-7148-4010-6.

<sup>373</sup> Jako příklad můžeme uvést dvě verze *Mísy s ovocem*, které dále zmiňujeme v kapitole textura.

<sup>374</sup> Například v koláži *Barový stůl s kytarou* (1913).

<sup>375</sup> RUBIN, William. *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989. ISBN 0-87070-676-4, str. 38.

ničím jiným, těžko ji zaměníme se skutečným dřevěným obložením. Svou jasností a přímočarostí tak narušuje ambivalentnost předchozího období. Nicméně díky Picassovu kreativnímu využití svou jasnost opět ztrácí a stává se stejně nejasnou jako klíče předchozího období. A je to právě tato nemožnost jasného čtení, toto vytržení z komfortu jistoty, ve které si Picasso natolik libuje. Nejenže využitý materiál neodpovídá materiálu věci ve skutečnosti, ale u některých materiálů, jako například novin, není nikdy sám sebou, tedy novinami. Zatímco noviny jsou zastoupeny pomocí fragmentu namalovaného titulku či nápisu noviny, noviny samotné jakožto materiál jsou láhví či houslemi, tedy vším možným, jen ne novinami. Jedná se o další způsob využití reverzibilního zobrazování, kdy je průhledná věc, jako například láhev, zobrazena jako neprůhledná, a naopak neprůhledné housle jsou zobrazeny jako transparentní. Dle našeho názoru se jedná o pokračování Picassovy záliby v opačném. Ať již je láhev průhledná nebo neprůhledná, vytvořená z novin či jen naznačena pomocí kontur vytvořených uhlem, stále je to láhev. Podobně jako věc jeví se v mnohosti svých odstínění je stále táz. Pevné tvary vystřižené z papíru vrhají někdy stín, který jim neodpovídá, což opět vnáší prvek ambivalence.

Využití nalepených kusů papíru má ještě jeden důsledek. Vytržením kusu tohoto bezcenného papíru z toku času pozdvihuje jej umělec na zcela jinou úroveň a uchovává jej navěky (tedy dokud bude existovat dílo). Podobně jako bylo africké umění, z hlediska umělců chápané jako fetiš, vyzdviženo do pozice uměleckého díla, je utilitárně využívaný kus tapety pozdvižen na roveň dílu, kterého se stal součástí. Naopak jeho hodnota je možná ještě vyšší, neboť nebýt tohoto kusu tapety, byl by obraz jen dalším obrazem a nestal by se přelomovým dílem v dějinách umění. Otázka po vhodnosti použitých materiálů tak dostává nový rozměr. Můžeme říci, že právě použitím kusu bezcenné tapety či voskovaného plátna se stal obraz natolik cenným. V době svého vzniku bylo použití nevhodných materiálů tím, co dodávalo obrazům na výjimečnosti. Bylo to nepatřičné. Bylo to něco, co se nesluší. Bylo to pohoršující a někteří odmítali takové obrazy kupovat. O to větší je dnes jejich cena. Rosenblum<sup>376</sup> použil termín *hereze*, a to byl jistě aspekt, který Picassa velmi přitahoval.

## II/2.1 Koláž jako cizí entita

---

<sup>376</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, str. 68.

Rubin tvrdí, že „esencí koláže je vložení cizí entity do daného kontextu – entita je cizí – liší se buď médiem, nebo stylem, jiným kontextem či jinou úrovní zkušenosti.“<sup>377</sup>

Braque se snaží vytrhnout věci z jejich souvislostí, aby je zasadil do nových souvislostí na obraze. „Pokouším se dosáhnout toho, aby se předmět vzdal své běžné funkce. Nejprve jej uchopím, jako by se již k ničemu nehodil, jako by to v tomto okamžiku byla stará, opotřebovaná věc, jejíž použitelnost skončila. Teprve pak se stává předmětem v souvislostech uměleckého díla, získává všeobecnou platnost.“<sup>378</sup> Předmět se vzdá své běžné funkce, takže jej uzávorkuje, a poté mu dá nový život, ne již v realitě, ale v realitě stvořené, v realitě uměleckého díla. Tyto kusy skutečnosti nacházející se ve fiktivním světě vytvořeném umělcem jsou zde stojící samy za sebe, vytržené z kontextu světa a předložené našemu zkoumání.

Dle našeho názoru má věc ještě jiný, zajímavější aspekt. Dochází zde k obrácení běžné situace v její opak. Zatímco obvykle je to umělecké dílo, které vstupuje do „našeho“ světa a svou přítomností nás vytrhuje z naší pohodlné situace, nutí nás nahlédnout do jiných světů, a tím otřásá naším skálopevným přesvědčením o skutečnosti, tentokrát je to kus našeho světa, kus reality, která proniká na území světa fiktivního. Je to jako propašovat Baťovu lodičku do pohádky o Popelce. Předmět se tak dostává někam, kde nemá být, není na svém místě. Působí podivně a vyvolává v nás znepokojení. Pozdější koláže již takový účinek nemají, neboť většinou jde o kusy papírů s velmi omezenou kresbou, ale právě použití voskovaného plátna uprostřed namalovaného obrazu je provokující svým umístěním. Picasso sám říká: „Objekt, který není na svém místě, má svou podivnost.“<sup>379</sup> To je to, o čem jsme chtěli, aby lidé přemýšleli.“ Objekt, který není na svém místě, vyvolává znepokojení. Vymyká se totiž uspořádání, uniká řádu, který mu byl určen. Podobné znepokojení vyvolávaly i výtvořiny afrického umění, které se také octly mimo svůj uspořádaný systém. V tomto smyslu jsou kusy tapety či voskovaného plátna opravdu něčím více než malba. Představují průlom jednoho světa do druhého. Obrazový svět vytvořený umělcem a svět, ve kterém žijeme, existují paralelně vedle sebe, přičemž dochází k pronikání obrazového světa do světa našeho, ve chvílích, kdy divák nahlíží do světa obrazu či je jím dokonce pohlcen.

V náboženské rovině dochází k prolínání světa posvátného a profánního, přičemž setkání s posvátnem vždy zanechává určitou stopu. Také posvátno se vlamuje do našeho každodenního

---

<sup>377</sup> RUBIN, William. *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989. ISBN 0-87070-676-4, str. 38.

<sup>378</sup> LAMAČ, Miroslav. *Myslenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str.125.

<sup>379</sup> Jak jsme uvedli výše, téma jinakosti a odlišnosti Picassa vždy přitahovalo.

světa, ať chceme, či nechceme. Primitivní člověk se vždy snaží žít v blízkosti posvátna a naplnit jím svůj život co nejvíce. neboť svět posvátného je považován za skutečný a více naplněn bytím. „Realitou par excellence je to, co je posvátné, protože určitým způsobem je absolutně, působí účinně, vytváří věci a propůjčuje jim trvání.“<sup>380</sup>

Jednotlivé nalepené kusy fungují jako kotevní lana, která poutají obraz k tomuto světu. Zároveň fiktivní svět obrazu narušují, vlamují se do něho, podobně jako obrazové světy narušují svět kolem nás. Jsou to světy druhého, do kterých je nám dovoleno nahlédnout, ale nikdy nemohou být světem naším. To, co je k našemu světu poutá, jsou právě ty tenké kousky papíru. Svým vstupem do tohoto cizího světa také narušují jeho vnitřní uspořádání a strukturu věcí. Díky své plochosti udržují jednotu obrazového prostoru, ale narušují jednotu obrazového světa. Vlepený kus také narušuje přirozené vztahy mezi věcmi, které jsou nyní sice poskládány vedle sebe, ale souvztažnost mezi nimi jako by trochu zmizela. Nalepené papíry také zcela zničily jakoukoli hierarchii věcí v obraze. Žádné místo není důležitější než jiné. Naopak každému dílku se dostává stejné důležitosti. Zároveň poskytují v rámci obrazového prostoru věcem jejich vlastní osobní prostor, který nejsou nuceny sdílet s ničím jiným, a tím je vytrhují ze souvislostí. Jako to činí například Picasso na obraze *Kytara, notový papír a sklenice* (1912) (obr.50) nabízí obraz sklenice v jejím vlastním prostoru, téměř jako obraz v obraze. Sklenice je přítom znázorněna podobně jako v analytickém období, tedy pomocí kombinace několika pohledů. Pravá část nabízí pohled shora, levá z boku.

Zároveň nesmíme zapomínat na fakt, že tyto nevinně se tvářící kusy tapety byly ve skutečnosti trojským koněm, který uvolnil cestu nejen dalším dosud nevyužívaným materiálům, ale i běžným předmětům, které se coby ready-mades staly součástí umění. Kus voskovaného plátna tak otevřel kanál, který se již nikdy neuzavřel a jenž propojoval svět každodennosti se světem umění. Obraz již nebyl oknem, kterým bylo dovoleno pouze nahlížet, nyní obsahoval kus skutečného světa, který nám otevřel možnost participace. Vstup kusu světa do obrazu znamená otřesení našeho předpokladu o existenci dvou separátních neproniknutelných světů, podobně jako reverzibilní zpodobení věcí má za úkol otřást našimi předpoklady o existenci a chodu světa. Obraz není jen oknem, kterým hledíme do jiného světa, je také fyzickou materiální věcí, je souhrnem materiálů a substancí. Dle některých teorií se kubisté snažili zdůraznit

---

<sup>380</sup> ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha. Oikoymenh, 1993. ISBN 80-7298-037-8, str. 16.

myšlenku díla jako svébytné věci, ale obraz byl vždy materiální věcí; kdyby měl být pouhým oknem, musel by zůstat myšlenkou.

Bez ohledu na to, jak zajímavá je tato otázka a jak hluboké neshody mezi kunsthistoriky okolo ní panují, hlavní přínos koláže byl především obrazový. Rosenblum uvádí, že koláž změnila strukturu kubistického obrazu. Velikost výstřižků je větší než malé fasety minulého období, umožňuje tedy vytvořit jednoduchý a lépe pochopitelný vzor z méně tvarů. Koláže jsou díky tomu kompozičně jasné a extrémně omezené co do počtu prvků. Je zde nové a radikální odloučení obrysů definujících objekt a textur, nebo barevných oblastí (reprezentovaných nalepeným papírem), které vyplňují tyto obrisy. Nyní kontury objektivně slouží jako protipól své substance (nalepeného papíru), takže původně neoddělitelné entity linie, textury a barvy mají najednou nezávislou existenci.<sup>381</sup>

Golding<sup>382</sup> vidí koláž jako logický důsledek kubistické koncepce jejich děl jako konstruovaných soběstačných objektů. Jak velký význam měly tyto kusy nalepeného papíru a Golding na příkladu Braquova obrazu *Zátíší s kytarou* (1912-13) když popisuje: „Máme zde dva ploché, barevné tvary, dva pruhy papíru, s jejichž pomocí Braque vytváří kompozici. Tyto tvary také reprezentují určité objekty díky analogii barvy a textury. Nakonec pak pruhy papíru existují samy o sobě.“<sup>383</sup>

## II/2.2 Paradoxní vztah mezi skutečným a falešným v koláži

Vynález koláže s sebou přináší ještě jeden aspekt. Narušuje tradiční pojetí umění jako mimésis (tak jako již předtím analytický kubismus narušil pojetí obrazu jako okna) a vznáší otázku po vztahu mezi skutečným a falešným v uměleckém díle. Otázku falešného již ve fázi analytického kubismu lehce naťukl Braque, a to svým dalo by se říci výsměšným využitím trompe l'oeil hřebíku na zátíší *Housle a džbán* (1910).<sup>384</sup> Jak jsme rozebírali výše, technika trompe l'oeil byla přímo stvořena k tomu, aby vyvolávala dojem 3D. Braquovo časté zpodobení hroznového

---

<sup>381</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, str. 69.

<sup>382</sup> GOLDING, John. *Cubism. A History and an Analysis 1907-1914*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1988. ISBN 0-674-17930-7, str. 110.

<sup>383</sup> Ibid., str. 107.

<sup>384</sup> Hřebíku se detailně věnujeme v kapitole analytický kubismus.

vína,<sup>385</sup> jak upozorňuje Cox<sup>386</sup>, se zdá odkazovat ke slavnému duelu mezi Zeuxem a Parrhasiem.<sup>387</sup> Zeuxis namaloval hrozny tak dokonale, že přiletěli ptáci a snažili se je klovat. Druhý den přišel do ateliéru Parrhasia a uviděl obraz zakrytý závěsem. Nedočkavě přistoupil, aby jej odhrnul, a zjistil, že je pouze namalovaný.

Čím dokonalejší byla iluze, tím dokonalejší bylo mistrovství. Právě tento obdiv k umění vytvářejícímu iluzi kritizují Braque i Picasso. Ačkoli se toto umění tváří jako dokonalé zpodobení reality, nejde o pravdivé zpodobení skutečnosti, neboť vždy zobrazuje jen určitý výsek, navíc zkreslený použitím perspektivy. V tomto smyslu je využití části tapety na obraze kritikou uctívání falešného mistrovství. A právě tato kritika mířená k historii malířství způsobila velký otřes. Rosenblum to popisuje takto: „Největší herezí je zde zničení představy, že umělec dosahuje iluze reality jen malbou či kresbou. Teď Picasso používá neumělecké fragmenty skutečného světa, aby hrály nereálné role. Tato destrukce tradičního mimetického vztahu mezi světem a uměním je zdůrazněna výběrem materiálu, který nám nabízí klam. Picasso si utahuje z iluze pracně vytvořené umělcem tím, že ji staví vedle možná ještě dokonalejší iluze vytištěné strojem.“<sup>388</sup> Jedním z aspektů kubismu byla již zmiňovaná kritika vyumělkovanosti akademismu, se kterou souvisela i volba materiálu. Použití malířského hřebenu pro vytvoření struktury dřeva, které zavedl Braque, patřilo ke schopnostem malířů pokojů, ne malířů obrazů. Použitím této pomůcky snáší malířství z výšin vysokého umění zpět k řemeslu. Vzniká tak paradoxní situace, neboť vzrůstající kritika techniky *trompe l'oeil* byla založena na myšlence, že „umění má odrážet génia, ne schopnosti řemeslníka.“<sup>389</sup> Na straně druhé kubistické využití této pomůcky lze jistě označit za geniální. Také Golding chápe koláž jako krok proti „vysokému umění“, protože k jejímu vytvoření používají v podstatě odpadky.<sup>390</sup>

Využití tapet tak bylo jen dalším krokem, stejně jako Picassovo použití Ripolinu, které tak nelibě nesli někteří galeristé. Někteří kritici se snaží vyčíst v použití těchto materiálů Picassovy sympatie k avantgardě, skutečnost však může být mnohem jednodušší. Golding například zaznamenává rozhovor mezi Picassem a Braquem o tom, zda malovat noviny, či použít noviny

---

<sup>385</sup> Viz oddíl Ikonografie.

<sup>386</sup> COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon, 2000. ISBN 0-7148-4010-6, str. 249.

<sup>387</sup> Plinius starší.

<sup>388</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, str. 68.

<sup>389</sup> POGGI, Christine. *In defiance of painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*. New Haven: Yale University Press, 1993. ISBN 978-0300051094,

<sup>390</sup> GOLDING, John. *Cubism. A History and an Analysis 1907-1914*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1988. ISBN 0-674-17930-7, str. 105.

skutečné, z čistě obrazového hlediska. A hlavně, Picassův otec maloval holuby na papír, vystříhával je a poté je přeskupoval za účelem dosažení co nejlepší kompozice.<sup>391</sup>

Pokud je mimetické umění falešné, může být jeden typ falešnější než druhý? Může být opravdu kubistická koláž ještě méně pravdivá než kubistický obraz? Jak upozorňuje Rosenblum, výsledkem *Zátíší s výpletem židle* (1912) je ještě větší paradox mezi skutečným a falešným. „Voskované plátno je prokazatelně skutečnější než iluzorní objekty zátiší, protože to není fikce stvořená umělcem, ale skutečný, strojově vyrobený fragment skutečného světa. Přitom je ovšem stejně falešné, neboť znamená výplet, ale je to jen voskované plátno.“<sup>392</sup> Naprosto totožně argumentuje i Cooper, když o Braqueově zátiší *Mísa s ovocem* říká, že „některé druhy papíru byly skutečnější než namalované předměty, protože to byly fragmenty skutečného světa. Zároveň byly stejně falešné jako namalované předměty, protože o sobě tvrdily, že jsou dřevo houslí, ale ve skutečnosti to byly jen kusy papíru. Skutečné fragmenty neobrazového světa hrály iluzorní roli v obrazovém světě, který samy tvoří.“<sup>393</sup> Dle Rosenbluma je kus tapety se vzorem dřevěného obložení, předstírající, že je dub, falešnější než namalovaná fikce obrazu. Tapeta zde hraje roli ještě nereálnější, než jakou by implikovalo její použití na zdi.<sup>394</sup> Kubismus však zachází ještě dále. V Picassově zátiší *Housle* (1912) je imitace dřeva nikoliv nalepená, nýbrž namalovaná. Dochází tak k další proměně reality, imituje imitaci. Rosenblum se domnívá, že namalovaná imitace plní stejnou funkci jako nalepený kus tapety, zastupuje vnější realitu, tedy dřevěné obložení. Podle našeho názoru imitování imitace nebylo důvodem vzniku tohoto díla. Picasso během tohoto období střídal využití nalepovaných papírů s malbou, přičemž malba kopírovala využití nalepovaných papírů.<sup>395</sup> Braque využil tapetu stejným způsobem, jako předtím využíval malířský hřeben. Spíše než o imitování imitace se jednalo o hru se zobrazovaným, kdy je jedna věc zobrazována pomocí rozličných materiálů a technik. Každé takové zobrazení je přidáním k bytí věci. Tento názor potvrzuje Rubin, který říká, že pro Picassa nebyla u koláže realita tématem o nic víc než v předchozím období. „Pro Picassa nebyly koláže, konstrukce ani papier collé o nic více ani méně o realitě než jeho práce z předchozího roku. Byly o alternativních způsobech představování si reality.“<sup>396</sup>

---

<sup>391</sup> PENROSE, Roland. *Picasso. His life and work*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971, str. 13.

<sup>392</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, str. 68.

<sup>393</sup> COOPER, Douglas. *The Cubist epoch*. Los Angeles: Phaidon, 1970, str. 58.

<sup>394</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, str. 89.

<sup>395</sup> Jeden takový příklad popisujeme v kapitole Textura.

<sup>396</sup> RUBIN, William. *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989. ISBN 0-87070-676-4, str. 37.

Na závěr připomeňme jednu důležitou věc. Pro Husserla není podstatné, zda předmět skutečně existuje, či zda je pouze výplodem naší fantazie. Pro fenomenologické zkoumání vlastně ani skutečné předměty nepotřebujeme, neboť je můžeme nahlížet i ve fantazii. Husserl dokonce zachází tak daleko, že nemáme jistotu o existenci světa.

„K podstatě světa věcí oproti tomu patří, jak víme, že žádný jakkoli dokonalý vjem nedává v této oblasti absolutno, a s tím podstatně souvisí, že každá jakkoli rozsáhlá zkušenost nechává otevřenu možnost, že to dané, přes stálé vědomí jeho tělesné spolupřítomnosti, neexistuje. Jako podstatný zákon platí: existence věci není nikdy nutně vyžadována daností, nýbrž je vždy jistým způsobem nahodilá.“<sup>397</sup> To znamená, že další zkušenost může ukázat, že šlo o pouhý sen či halucinaci.

Vše, co existuje ve světě věcí, je pro nás jen presumptivní skutečnost.<sup>398</sup> Jakkoli rozsáhlá zkušenost tak nechává otevřenou možnost, že daná věc neexistuje. Pokud další zkušenost může ukázat, že předchozí zkušenost byla jen snem, dostává otázka po skutečném a falešném v uměleckém díle nový rozměr. „Nelze myslet žádné, ze zkušenosti světa čerpané důkazy, které by nás s absolutní nepochybností ujistily o existenci světa.“<sup>399</sup> Svět je přitom pochybný ne proto, že bychom měli málo důkazů, ale proto, že lze pochybovat. Vždy se důkazy mohou převrátit na druhou stranu.

Zdá se, že právě takovou pochybnost vyvolávají i kubistické koláže. Na jednu stranu nám dodávají jistotu a potvrzení své materiální existence zdůrazněním své haptické stránky. Klame-li nás zrak, můžeme se spolehnout na další smysl. Na straně druhé nás svým arbitrárním využitím materiálů a forem z této jistoty opět vytrhávají a nutí nás znovu přemýšlet nad tím, co je a není skutečné. Odpovědět jednoznačně na otázku, zda je kus tapety imitující dřevo falešnější než namalovaná imitace dřeva, není možné. Není to možné proto, že kus tapety hraje ambivalentní roli, je skutečnější, je hmatatelným (opět) kusem skutečnosti, ale zároveň je falešnější, neboť předstírá, že je něčím, čím není. Tato nemožnost jasného čtení se táhne jako červená nit celým kubismem. Vždy, když máme dojem, že už jsme některou věc uchopili, obrátí se ve svůj opak.

---

<sup>397</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenh, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 96.

<sup>398</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenh, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 96.

<sup>399</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenh, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 97.

Neustále nás nutí pochybovat, přehodnocovat. Důkazy se vždy mohou převrátit na druhou stranu.

## II/2.3 Dílo jako vytvoření nové reality

*„Kubisté viděli své obrazy jako konstruované objekty, které mají svou vlastní nezávislou existenci, jako malé, soběstačné světy, které nereflktují okolní svět, ale znovu jej vytvářejí v naprosto nové formě.“*<sup>400</sup>

Vytvoření koláže nás staví ještě naléhavěji před otázku o statutu uměleckého díla. Jednotlivé nalepené kusy stojí v obraze samy za sebe, předkládají nám samy sebe jako realitu, a posilují tak pojetí obrazu jako věci o sobě. Kubistický obraz zdůrazňuje myšlenku, že dílo není jen napodobením reality, ale je samo realitou. Důraz na texturu, porušení obrazu jako okna, to vše směřuje k tomuto vyjádření. Namísto napodobení skutečného světa nám kubisté předkládají kus světa samotného. Braque říkal, že nesmíme napodobit, to, co chceme vytvořit. Přímo tak kritizuje pojetí umění jako pouhé nápodoby. Jejich umění bylo znovuvytvořením nové reality. Ve světě, který opustil mimesis jako hlavní cíl umění, stává se umělec bohem, který sám vytváří svůj svět. A tento svět je světem svébytným, není falešnou iluzí ani špatnou kopií skutečnosti. „Cílem není opakování anekdotické skutečnosti, ale vytvoření malířské skutečnosti.“<sup>401</sup> K malířské skutečnosti patří zdůraznění díla jako materiální věci. Dílo je nejen obrazem, vystávajícím před pohledem diváka, ale také plátnem nataženým na rámu a pomalovaným barvami. V tomto smyslu je stejnou věcí jako předměty okolo. Zároveň je však něčím více, neboť je schopno přivést zobrazované před diváka. Podle Machotky se již Cézanne snažil „dokázat, že obraz je právě tak fyzickým objektem, jako oknem do prostoru.“<sup>402</sup>

V případě Cézanna je obraz více než jen oknem, také v tomto momentu jako by předjímal kubismus. Cézanne nevytvářel imitaci přírody, na svých plátnech tvořil přírodu samu. Snažil se ve svých obrazech zopakovat moment stvoření, od počátku světa až po jeho současnost, a zachytit tak přírodu v jednom okamžiku věčnosti. Popis jeho tvořivého postupu připomíná

---

<sup>400</sup> GOLDING, John. *Cubism. A History and an Analysis 1907-1914*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1988. ISBN 0-674-17930-7, str. 94.

<sup>401</sup> Braque in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 124.

<sup>402</sup> MACHOTKA, Pavel. *Cézanne: Krajina jako umění*. Praha: Arbor Vitae, 2014. ISBN 978-80-7467-057-2, str.48.

zkušenosti mystiků a zároveň upamatovává na starověké mytologie o stvoření světa, ve kterých se kosmos vynořuje z chaosu. Zatímco mystikové popisují splnutí s bohem či nekonečnem, Cézanne hovoří o „splnutí se svým obrazem.“ „Zbarven všemi odstíny nekonečna“ tvoří spolu s obrazem jeden „duhově zbarvený chaos.“ Poté, za pomoci životodárné síly slunce, v něm „klíčí motiv.“ Z tohoto prvotního beztvareho chaosu vyvstává po noci, která přináší uklidnění, geologická kostra země. Vyvstává z vod jako v případě mnohých mytologií, a z vod také vyvstává člověk Cézanne, který se první skicou odděluje od krajiny, které byl součástí až do tohoto okamžiku. Toto prvotní stvoření, tato první skica přináší „osvobození, záření duše, pohled, odhalené tajemství, spojení mezi zemí a sluncem, ideálem a skutečností, barvy!“ Pomocí barev všechno dostává řád. Z chaosu se stal kosmos.

Kubisté chtěli dosáhnout něčeho víc než jen znovuvytvoření reality, chtěli, aby jejich díla byla přídatkem k realitě. Z osobního pohledu jsou přidáním k naší realitě vždy, neboť ukazují svět tak, jak jej vnímá druhý. Jelikož jinak nejsme schopni vnímat svět stejně jako druhý, je každý takový obraz obohacem našeho pohledu; stejně jako narušení konvenčního zobrazování nám ukazuje relativnost našeho pohledu. Je přidáním k realitě také v religionistickém smyslu, neboť jsou věčným opakováním a každé opakování je znovuvytvořením. Vždy znovu a znovu se analytický obraz konstituuje před naším pohledem. Více než jakýkoli jiný obraz vyžaduje naši aktivní spolupráci, požaduje aktivní přístup. Ne však aktivní ve smyslu horlivého hledání interpretací, ale aktivní v našem pozdržení se předpokladů a soudů. Podobně jako posvátno vyžaduje kubismus zdržení se racionálního přístupu.

Picasso i Braque věřili, že dílo, jakmile je dokončeno, žije svůj autonomní život. Braque popisoval, že „dílo se odpoutá od malíře jako jablko od stromu.“<sup>403</sup> V okamžiku zralosti, kdy je dílo dokončeno, ztrácí nad ním autor svou moc. Dílo je uskutečněním představy, která v okamžiku svého přenesení na plátno postupně bledne, až ve chvíli dokončení díla najednou vyprchá. Jako by malíř viděl prchavý obraz, který svým zmaterializováním ztrácí život. Oba nemohou existovat současně. „Obraz je hotov, když smazal představu.“<sup>404</sup> Malířova původní vize je nahrazena materiálním zpodobněním, obrazem, který vyvolává vize nové. Picasso tvrdí, že „obraz žije svůj vlastní život jako živá bytost a podléhá stejným změnám, jakým podléháme ve

---

<sup>403</sup> Braque in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 130.

<sup>404</sup> Braque in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 132.

svém životě i my. To je zcela přirozené, neboť obraz ožívá pouze v člověku, jenž jej pozoruje.“<sup>405</sup> Můžeme se tak ptát, zda obraz existuje, když se právě nikdo nedívá? Ve smyslu fyzické materiální věci jistě existuje. Ve smyslu reality obrazové pak existuje jen jako dosud nenaplněná intence, jako potencialita, stejně jako zadní strana domu, čekající až dům obejdeme a potvrdíme tak její existenci.

Nastává tak poněkud paradoxní situace. Člověk vytváří obraz, aby nad zobrazovaným získal moc. Obraz sám ale v okamžiku svého vytvoření získává svůj vlastní život, stává se entitou nezávislou na svém tvůrci, který nad ní ztrácí moc navěky. Moc nad věcí trvá pouze v průběhu tvoření, kam zahrnujeme i myšlenkové stavy; poté, co se stane materiální věcí, je jedinou mocí zachovanou tvůrci moc destruktivní. Primitivní člověk se domníval, že vytvořením zobrazení získává nad zobrazovaným moc, moderní umělec si uvědomuje, že tím naopak moc ztrácí. Možná právě zde leží hledaná distinkce mezi náboženským předmětem a uměním. Zatímco náboženský předmět slouží k získání moci a je za tím účelem vytvořen, vytvořením uměleckého díla naopak autor svou moc ztrácí. A získání moci ani nebylo jeho cílem. Proto jsou nepotřebné masky po skončení rituálu klidně zahazovány do křoví, neboť jejich účel byl naplněn a jejich moc je opustila. Umělecké dílo si naopak svou moc uchovává. Moc tvůrce přechází do jeho díla a v něm také tvůrce žije navždy. Zatímco náboženské předměty svou moc musejí nejprve získat (posvěcením, vložením magické substance atd.), umělecká díla mají svou moc ukrytou v sobě. A proto ji nemohou ztratit, tak jako odsvěcený kostel nebo vyprázdněný fetiš.

Specifickým příkladem je vztah mezi zobrazovaným a jeho obrazem. Zobrazení má moc zpřítomnit to, co znázorňuje, proto je nebezpečné zpodobňovat například zlé duchy apod. S touto mocí souvisí i představa duše či života ukrytého v obraze. Zatímco život je ukryt v zobrazení, osoba sama je nesmrtelná či nestárnoucí. Esenci, či chceme-li vyjádřit poetičtěji duši věcí, uchovává navěky také syntetický kubismus.

## II/3 Syntetický kubismus

Analytický kubismus rozkládal předměty na jednotlivé kusy, můžeme říci, že na jednotlivá odstínění, a poté tyto díly, viděné z různých úhlů, uspořádal v prostoru obrazu tak,

---

<sup>405</sup> Picasso in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 122.

aby vyjádřil komplexitu vztahů nejen mezi jednotlivými kusy jedné věci, ale i mezi věcmi navzájem a také mezi věcmi a jejich vnějším horizontem. Každý kus je pečlivě umístěn do celkové kompozice, jejíž harmonie je zvýrazněna pomocí sjednocení povrchu obrazu za pomoci vytvoření jednotné textury. V rané fázi obsahoval obraz všechny fragmenty věci sledované z jednoho úhlu a některé navíc. Později došlo k tomu, že se jednotlivé díly více smísily s okolím, a rozpoznatelné tak zůstaly jen ty části, které byly považovány za klíčové v identifikaci věci. Zajímavá je otázka, zda jsou tam i ty fragmenty věci, které nedokážeme rozpoznat, protože jsou tak dokonale smíšeny s okolním prostorem. Ať již na obraze opravdu jsou, pomocí malby dokonale vpleteny do prostoru, nebo ne, jsou přítomny v našem vnímání věci. Každé jevení věci v sobě odkazuje poukaz na všechny další možné způsoby zjevování věci.

Zatímco analytický kubismus vycházel z věcí, které pečlivě skládal do kompozice, syntetický kubismus počíná vystavením scény, do které až posléze přivádí věci jako hvězdné účinkující na připravené jeviště. Co více, stejně jako v případě koláže i zde jsou jednotlivé věci stojící samy za sebe odděleny jedna od druhé i okolního prostoru pomocí odlišné barvy i textury. Prostor obrazu je oproti analytickému období značně zploštělý. Je tomu tak především díky využití jednoduchých barevných plánů nebo pruhů papíru k vystavení kompozice. Tento dojem plochosti se Picasso a Braque snaží zmírnit využitím hrubých textur, za pomoci přimíchání písku do olejových barev. Oko diváka se zastaví na hrubé struktuře podobně jako na pastózním nánosu barvy.

Hovoří-li se o paralelách mezi fenomenologií a kubismem, je nejčastěji jmenován právě syntetický kubismus.<sup>406</sup> Pro svou jednoduchou čitelnost umožňující „nazírání esencí“ se stala syntetická fáze kubismu oblíbenou a byla vyzdvihována na úkor fáze analytické, která pro mnohé zůstává nečitelnou dodnes. Blecha například kritizuje analytický kubismus, ve kterém se „věci se ztrácely v nepřehledných a svévolně kombinovaných fragmentech.“<sup>407</sup> Pro svou nepochopitelnost je pozdní fáze analytického kubismu označována jako hermetický kubismus a není to myšleno jako kompliment. Dle našeho názoru je to dosti nespravedlivé. Problém nečitelnosti vzniká díky propojení předmětu s okolním prostorem, které je natolik dokonalé, že se předmět přímo rozplývá před očima. Habasque vidí problém analytického kubismu v tom, že

---

<sup>406</sup> Již roku 1949 Guy Habasque proklamuje jasné paralely mezi syntetickou fází kubismu a Husserlovou fenomenologií ve stati HABASQUE, GUY. Cubisme et Phénoménologie, *Revue d'Esthétique*, duben-červen 1949, s. 151-161.

<sup>407</sup> BLECHA, Ivan. *Proměny fenomenologie. Úvod do Husserlovy filosofie*. Praha: Triton, 2007. ISBN 978-80-7254-938-2, str. 169.

bylo těžké rozpoznat, kterému předmětu náleží která plocha.<sup>408</sup> Přitom právě takovým způsobem věci nahlížíme, vždy zasazené ve spletnosti okolních věcí a jevů. Na straně druhé sám uvádí, že se „účastníme gnoselologické úvahy o povaze vnímání.“<sup>409</sup> Habasque byl přesvědčen, že cílem umělců nebylo zobrazovat všechny stránky objektu, ale jen ty nejpodstatnější z nich.

Postup, který Habasque umělcům připisuje, je skutečně téměř shodný s fenomenologií. „Picasso intuitivně proniká k samé podstatě předmětu, aby stanovil jeho nezbytné vlastnosti, ty, které přímo podmiňují jeho existenci a bez nichž by vůbec nebyl tím, čím je, ty spojí v obraz, který je výtvarnou esencí daného předmětu: takto získaný obraz v sobě zahrnuje všechny možné jednotlivé výskyty předmětu-typu.“<sup>410</sup> Podobnost je natolik výrazná, že Habasque navrhuje přejmenovat syntetický kubismus na kubismus eidetický.

Také Blecha přejímá Habasqueovu teorii a uvádí, že „podobnost s eidetickou variací – je téměř dokonalá“.<sup>411</sup> Na obraze tak namísto jednotlivých aspektů sklenice vidíme přímo esenci sklenice, sklenici-typ.<sup>412</sup> Zadíváme-li se pozorně na Picassovy obrazy, nemůžeme říci, že by jeho sklenice nevykazovaly podobnosti, jsou tu ale i značné rozdíly. Například na Picassově obraze *Picasso Kytara a notový papír a sklenice (1912)* (obr. 50) je sklenice znázorněna pomocí kresby poskytující objem; můžeme tedy nahlédnout dovnitř sklenice, naskýtají se nám pohledy shora, zpředu. Na obraze *Láhev, kytara a dýmka (1912)* (obr. 51) je ovšem již ztvárnění kalíšku sklenice zcela ploché a pohled shora je tak zastoupen kolečkem umístěným nad horní okraj sklenice. Toto ztvárnění Picasso poté často využívá.

Je tu ovšem jeden podstatný rozdíl, který výše zmíněná teorie nezohledňuje, a tím je fakt, že analytická fáze kubismu měla na svém počátku skutečné věci. Syntetická fáze podle našeho názoru vycházela z tvarů vytvořených v analytické fázi. Picasso, který hledal nový způsob vyjádření forem, v analytické fázi rozbil věc na jednotlivé fragmenty, které potom nově poskládal na plátně. Už tehdy se tam objevila jistá nejasnost ohledně čtení, která možná ani nebyla záměrná, nicméně se mu zalíbila. V syntetické fázi totiž používá stejné fragmenty k vytvoření

---

<sup>408</sup> HABASQUE, GUY. Kubismus. In: PIJOAN, José. *Dějiny umění*, svazek 9. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0098-6, str. 129.

<sup>409</sup> HABASQUE, GUY. Kubismus. In: PIJOAN, José. *Dějiny umění*, svazek 9. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0098-6, str. 134.

<sup>410</sup> HABASQUE, GUY. Kubismus. In: PIJOAN, José. *Dějiny umění*, svazek 9. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0098-6, str. 134.

<sup>411</sup> BLECHA, Ivan. *Proněny fenomenologie. Úvod do Husserlovy filosofie*. Praha: Triton, 2007. ISBN 978-80-7254-938-2, str. 170.

<sup>412</sup> HABASQUE, GUY. Kubismus. In: PIJOAN, José. *Dějiny umění*, svazek 9. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0098-6, str. 134.

několika odlišných věcí. Podle Goldinga<sup>413</sup> si Picasso vytvořil jakýsi obrazový znakový jazyk, zkratku, který representoval opakující se témata a který pak s malými modifikacemi používal. Například stejná dvojitá křivka sloužila pro hlavu a obrys kytary. Pak stačilo pomocí kresby určit co to bude: oči a ústa – hlava, díra a krk – kytara. Podle Goldinga „vychází z abstraktních tvarů, kterým se snaží dát ráz reprezentace, snaží se je vztáhnout k tvarům skutečných předmětů.“<sup>414</sup>

Picasso často využívá velmi podobný motiv, který vytvoří nejprve jako koláž, a poté jej opakuje v oleji, jako v případě díla *Kytara notový papír a sklenice* (1912) (obr.50), kde najdeme v levém dolním rohu vystřižený nadpis Le Jou(mal), uprostřed kytaru, v pravém dolním rohu pak skleničku a nad ní vystřižený kus notového papíru. U *Malých houslí* (1912) (obr.52) najdeme totožnou kompozici, pouze kytaru nahradily housle. Podíváme-li se pozorněji, zjistíme, že housle jsou trochu podivné, jsou totiž vystavené ze stejných komponentů jako kytara, dokonce i pro oba nástroje netypická modrá barva se shoduje. Housle mají dokonce i kulatou ozvučnou díru, jaká patří kytarě. Je evidentní, že Picasso vzal části, ze kterých předtím vystavěl kytaru, tj. černý půlkruh v dolní části, bílou ozvučnou díru a modré tělo s hmatníkem. V případě houslí pak doplnil na vrchol modré části šnekovitou hlavicí s výraznými kolíčky a struny a na levou část ozvučnou díru ve tvaru f.<sup>415</sup> Na tomto příkladu je patrné, že v syntetické fázi kubismu pracovali již s formami vytvořenými během analytické fáze a nyní je rekombinovali do nových kompozic.

---

<sup>413</sup> GOLDING, John. Picasso and Surrealism. In: PENROSE, Roland, ed. a GOLDING, John, ed. *Picasso in Retrospect*. New York: Harper & Row Publishers, 1980. ISBN 0-06-430101X, str. 56.

<sup>414</sup> GOLDING, John. Picasso and Surrealism. In: PENROSE, Roland, ed. a GOLDING, John, ed. *Picasso in Retrospect*. New York: Harper & Row Publishers, 1980. ISBN 0-06-430101X, str. 56.

<sup>415</sup> Tím mimochodem dokazuje, že k identifikaci houslí stačí pár strun a efka, jak je tomu u Braqueových *Houslí* (1912).

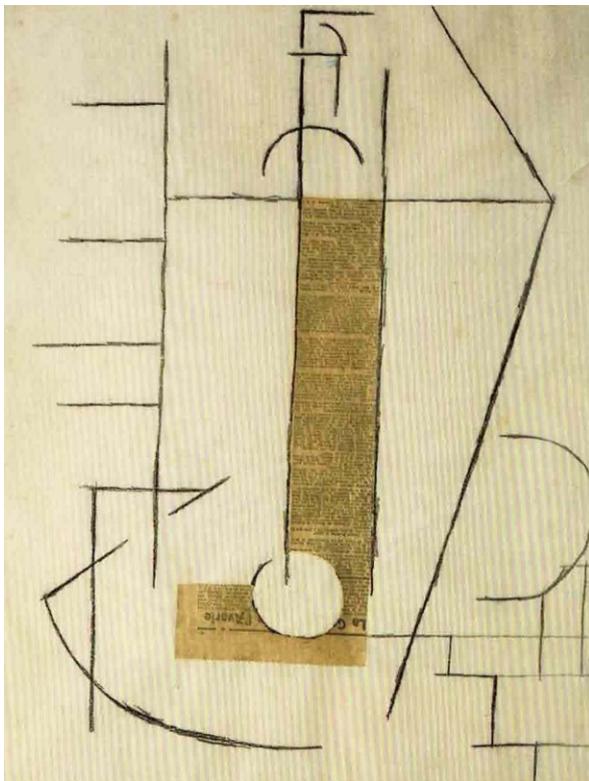
50. Picasso. Kytara notový papír a sklenice (1912)



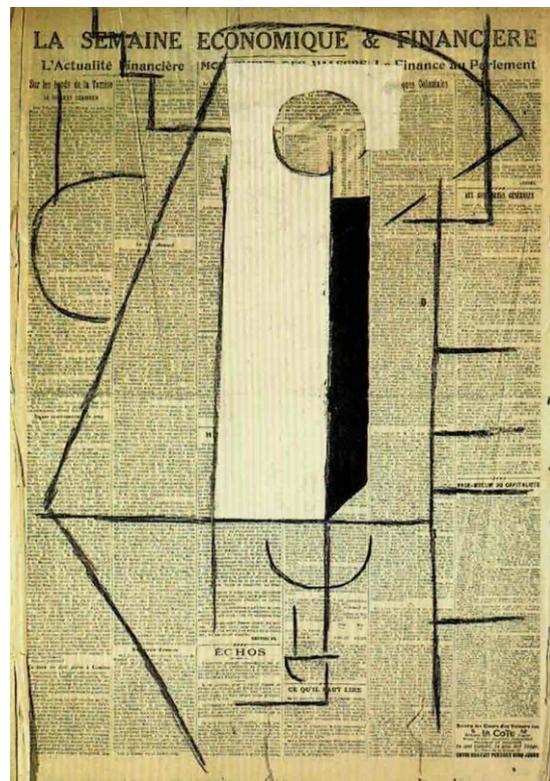
52. Picasso. Malé housle. (1912)



51. Picasso. Láhev, kytara a dýmka. (1912)



53. Picasso. Láhev na stole. (1912)



54. Picasso. Láhev na stole. (1912)

V prosinci 1912 vytváří Picasso *Láhev na stole* (1912) (obr.53) a (obr.54), a to hned ve dvojím provedení. Zajímavé přitom je, že obě díla jsou identická, až na to, že jsou znázorněna reverzibilně. V jednom případě je láhev vystřižená z novin a nalepená na bílém papíře, v druhém případě je láhev z bílého a černého papíru nalepená na novinovém podkladě. Kresba uhlím je v obou případech téměř naprosto shodná. Picasso měl evidentně zálibu v binárních opozicích, dle Poggi<sup>116</sup> využívá binární opozice: ustupující - vystupující, transparentní - netransparentní, rovné - křivé atd., aby ukázal jejich relační hodnotu.

Zadíváme-li se například na Picassovo zátiší *Mísa s ovocem, houslemi a sklenicí na víno* (1912) (obr.55), povšimneme si Picassovy tendence kombinovat protikladné zobrazení jedné a téže věci. Například zatímco jedna strana skleničky je rovná, druhá je oblá. Podobně jednu stranu houslí tvoří klasicky zakřivené luby, druhá je rovná. Nejde tedy o naprostou arbitrárnost, jako spíš o možnost věcí obrátit se ve svůj opak. Stejně jako v analytickém období se konvexní stává konkávním, zaoblené rovným atd. Inspirací mělo být právě primitivní umění, které využívá reverzibilního zobrazování. Jako například maska Wobe, která je zmiňována v souvislosti s papírovou sochou kytary: část masky představující oči i ústa vystupuje namísto toho, aby ustupovala. Před více jak sto lety, kdy ji Picasso poprvé spatřil, muselo tak netradiční zpodobení zanechat hluboký dojem.<sup>117</sup> Picasso jistě toužil dosáhnout podobného účinku.

---

<sup>116</sup> POGGI, Christine. *In defiance of painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*. New Haven: Yale University Press, 1993. ISBN 978-0300051094, str. 47.

<sup>117</sup> Viz kapitola Primitivní umění.



55. Picasso. Mísa s ovocem,  
houslemi a sklenicí na víno (1912)

Poggi<sup>418</sup> spatřuje v opozicích hlavní princip Picassových koláží, opozice přitom mají poukazovat na svou vlastní arbitrárnost. Spíše než o arbitrárnost se může jednat o ambivalentní využití některých tvarů, jako například v případě stejné křivky využívané pro housle a ženské tělo, neboť zde nejde o opozici, ale naopak o podobnost tvaru. V případě binárních opozic, jejichž využití chápe Poggi jako výraz arbitrárnosti, se dle našeho názoru o arbitrárnost nejedná. Jedná se naopak o zcela jasný řád, ve kterém se věc proměňuje ve svůj opak. Mezi binární opozicí leží celý horizont významů, od A až po Z. Jsou to dva hraniční body, které vymezují věci celý horizont významů. Dokonce i v případě ambivalentního využití tvaru, zde panuje určitá zákonitost, neboť tvar není využit nahodile, ale na základě analogie. V této souvislosti je zajímavá koláž *Housle* (1912), která obsahuje dva kusy novin, které vypadají jako dva díly puzzle, které by do sebe zapadly, kdyby se jeden obrátil vzhůru nohama.

V analytickém kubismu bylo postavení věcí a jejich vzájemné vztahy často matoucí a nejasné, a to díky vpíjení se jednotlivých fragmentů do okolního prostoru. Jejich vnitřní horizont

---

<sup>418</sup> POGGI, Christine. *In defiance of painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*. New Haven: Yale University Press, 1993. ISBN 978-0300051094, str. 47.

byl narušen a pevná kostra, která je měla udržovat pohromadě, podlehla tlaku okolí, jako by se jednotlivé atomy rozvolnily do obklopujícího prostoru. Nicméně byla zde velmi mocná vnitřní síla obrazu, která vytvářela silné napětí, které udržovalo všechny fragmenty pohromadě pomocí neviditelných nitek. Toto vnitřní napětí vyplňovalo celý obrazový prostor a udržovalo při sobě nejen fragmenty jedné věci, ale i fragmenty všech věcí dohromady. Nebylo pochyb o tom, že patří k sobě, do jednoho společného osvětlení a jen přesouvání pozornosti způsobuje jejich roztržitost. V pozdějším období tato silná vazba mezi jednotlivými věcmi mizí a obraz ztrácí napětí. Jednotlivé části věci jsou komfortně rozloženy vedle sebe, nabízejí se našemu zkoumání jako zboží na pultě, kde každý kus sám za sebe se snaží upoutat naši pozornost. Veškeré napětí předchozího období zmizelo a v obrazech se rozhostil klid a harmonie. Zatímco v obrazech analytického období je patrné neustálé chvění, v těchto dílech panuje naprosté bezvětří.

Jednotlivé fragmenty věcí roztržitých po celém obrazovém prostoru se nyní znovu vrací k sobě. V analytickém kubismu byl předmět rozkládán, nyní je opět skládán. Podle Rosenbluma<sup>419</sup> „analytický kubismus referuje explicitně k analýze světla, linie a plánů, nicméně vychází z vnějšího světa. Syntetický kubismus je méně objektivní, je subjektivnější a symboličtější. Nyní jde o konstrukci objektů z nalepeného papíru, barvy a kresby. Redukuje skutečné objekty na jejich abstraktní komponenty. Od této chvíle se obrazová iluze odehrává na neprůhledném povrchu obrazu, spíše než v něm.“

Koncem roku 1913 Picasso a Braque začali využívat techniky pointilismu k dekorativním účelům a pokryli velké plochy obrazu jasně barevnými tečkami. Tečky fungují stejným způsobem jako paralelní tahy štětcem raného období, sjednocují povrch obrazu a vytvářejí jednotnou strukturu. Kromě barevného akcentu vnášejí do obrazu také prvek světla. Tento rozverný prvek, který dle Rabinow<sup>420</sup> mohl být inspirován využíváním barevných konfet v Paříži během karnevalu, přinesl do kubistických pláten zcela novou náladu. Tečky se začínají objevovat postupně, nejprve jako jedna z mnoha variant textur, jako například na Braqueově obraze *Housle* (1914) (obr.56) později mohou pokrývat většinu obrazové plochy, a přispívat tak k sjednocení povrchu obrazu.

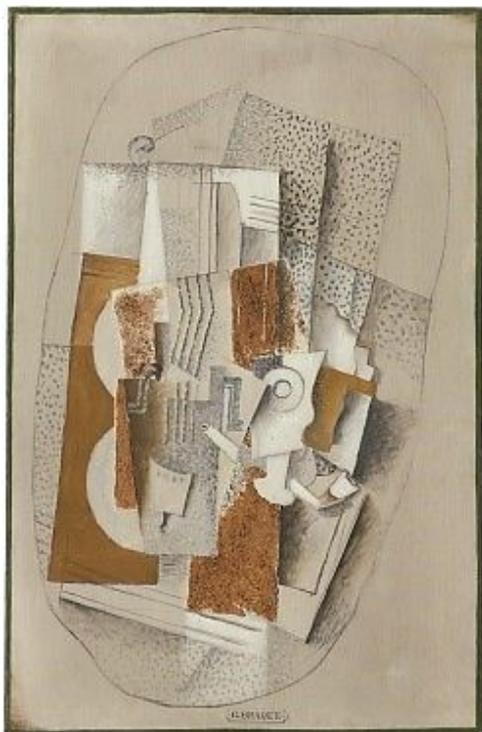
Po výrazném napětí analytického období a téměř zenovém klidu koláží vnášejí barevné tečky prvek lehkosti, radosti až bezstarostnosti. Tento dojem je natolik silný, že je toto kubistické období označováno jako rokoko kubismus. O to smutnější se jeví fakt, že tyto obrazy byly jedny

---

<sup>419</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, str. 71.

<sup>420</sup> RABINOW, Rebecca. Confetti Cubism. In *Cubism: the Leonard A. Lauder collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2014. ISBN 9781588395429

z posledních, které Picasso a Braque společně vytvořili. Neboť Braque odchází do války na tři roky, a ačkoliv jeden druhého neztratí z očí,<sup>421</sup> jejich „manželství“ tím definitivně končí.



56. Braque. Houles (1912)

---

<sup>421</sup> Zde je opět nutné opravit Picassovo tvrzení, že Braquea již nikdy neviděl. Ve skutečnosti se o jeho tvorbu nikdy nepřestal zajímat.

### III. Obrazové prvky kubismu a jejich význam

#### III/1 Ikonografie

„Námět je jako mlha, když se zvedne, objeví se objekty.“<sup>422</sup>

Ikonografie kubismu není příliš probíraným tématem. Rané období inspirované primitivismem vykazuje zaujetí jinakostí až ošklivostí. Díla inspirovaná Cézannem jsou tématy cézannovskými, nejprve je to přímo krajina v L'Estaque, později především zátiší. Volba klasických témat, jakými je zátiší nebo krajinomalba či portrét, je dle Alfreda Barra<sup>423</sup> vyjádřením nezájmu kubistů o témata obrazů. Braque sám říká: „Téma není předmět, ale nová jednota, lyrismus, který vychází plně z výrazových prostředků. Smysly deformují, duch deformuje. Určitost je pouze v tom, co ztvárnil duch.“<sup>424</sup> Tím jako by nepřímou potvrzoval Barrova slova, že důležitější než téma byla obrazová jednota, ztvárnění obrazu, kterému obětovali nejen téma, ale i tradiční zobrazovací prostředky.

Shapiro kubisty obviňuje z „přílišné zaujatosti bohémským a uměleckým stylem života.“<sup>425</sup> To je snad stěží překvapivé. Umělecký život, prostředí kavárny, to je život, který žili. Jistě by bylo překvapivější, kdyby vykazovali zvýšený zájem o tkaní kobereců nebo pěstování orchidejí. Každého člověka ovlivňují věci, které prožívá, věci, které jej obklopují. Jak Husserl dále výstižně poznamenává, „Čiňana neurčuje Beethovenova symfonie, pokud ji nezná.“<sup>426</sup>

Picasso proto říká: „Témata našich obrazů se mohou zdát jiná, protože jsme přinesli do malby předměty a formy, které byly dříve ignorovány. Na to, co nás obklopuje, hleděli jsme s otevřenýma očima i hlavou.“<sup>427</sup>

Žijeme obklopeni věcmi, sotva se narodíme, již nám strkají do ruky chrastítko a do pusy dudlík, a i do rakve jsou mrtvému vkládány nejrůznější předměty. Husserl popisuje tuto

---

<sup>422</sup> Braque in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 127.

<sup>423</sup> BARR, Alfred. *Cubism and abstract art*. New York: The Museum of Modern Art, 1936, str. 14.

<sup>424</sup> Braque in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 124.

<sup>425</sup> BARR, Alfred. *Cubism and abstract art*. New York: The Museum of Modern Art, 1936, str. 14.

<sup>426</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoymenh, 2006. ISBN 80-7298-129-3, str. 325.

<sup>427</sup> Picasso in CHIPP, Herschel, ed. *Theories of Modern Art. A source book by Artists and Critics*. Berkeley: University of California Press, 1968. ISBN 0-520-01450-2, str. 226.

skutečnost jako „horizont věcí“, které nejsou pouhými předměty, ale stávají se objekty našeho myšlení, hodnocení, činnosti. Z tohoto stavu je velmi obtížné se vymanit, neboť i kdybychom se zbavili veškerých svých materiálních statků, obklopuje nás svět, který je věcmi naplněn až po okraj. Věci jsou naším protějškem, jsou to také objekty našich tužeb, jsou to naši věrní sluhové i nepřátelé. Každá taková kolekce věcí nacházející se právě v našem osvětí je také unikátní výpovědí o individualitě člověka. „Každý předmět osvětí, např. rudý mák, existuje pro toho, kdo jej díky vidění „má“, a tato existence je „relativní“ (osobitá relativita).“<sup>428</sup>

Proto je kubistická ikonografie unikátní výpovědí o světě Picassa a Braquea. Díky jejich „manželství“ se v případě ikonografie individuální rozdíly neprojevují tak jasně. Jejich spolupráce byla natolik provázána, že malovali často stejné téma, jen aby si vyzkoušeli vlastní přístup. Jejich ikonografii tedy považují za sdílenou, ačkoliv jsou zde rozdíly, vyplývající z jejich velmi rozdílných povah. Braque například opravdu nerad maloval portréty, zatímco Picasso ochotně znázorňoval své galeristy, přátele i milenky. Jako příklad sdílené ikonografie můžeme uvést hrozny vína, které maloval Braque,<sup>429</sup> a Picasso toto téma převzal. Braque použil hrozny téměř pokaždé, když použil mísu na ovoce. Jako příklad uveďme: *Mísa s ovocem a sklenice* (1912) (obr.57), *Mísa s ovocem, láhev a sklenice* (1912), *Mísa s ovocem „Quotidien di midi“* (1912) (obr.58), *Mísa s ovocem a křížové eso* (1913). Picasso nezůstal pozadu, hrozny najdeme na obraze *Housle a hrozny* (1912) a dokonce i v neobvyklém *Klobouku zdobeném hrozny* (1913).

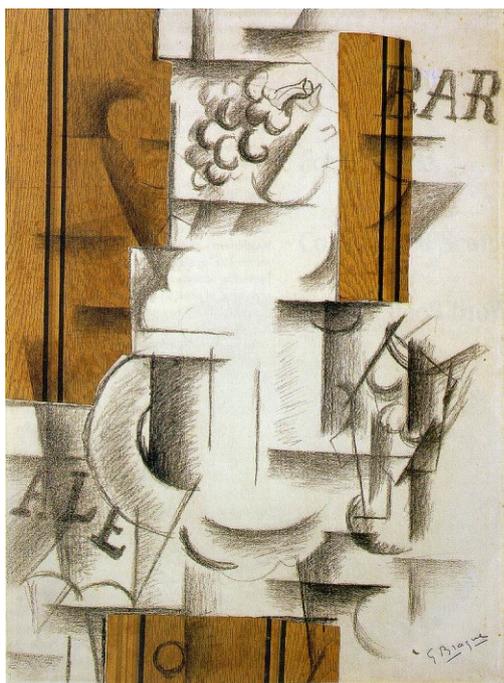
58. Braque. Mísa s ovocem „Quotidien di midi“ (1912)

---

<sup>428</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoymenh, 2006. ISBN 80-7298-129-3, str. 325.

<sup>429</sup> Viz také kapitola Koláž a Textura.

57. Braque. Mísa s ovocem a sklenice. (1912)



57. Picasso. Klobouk zdobený hrozný. (1913)

Možná se v létě 1912 urodilo hodně vína, anebo jsou hrozny v jejich obrazech narážkou mířenou proti akademikům. Picasso i Braque nesnášeli fotografický realismus a hrozny umístěné

na jejich zátiší jsou upomínkou již zmiňovaného příběhu o hroznech.<sup>430</sup> Později Picasso zajde ve svém výsměchu vůči vysokému umění ještě dále, když pro své zátiší *Mísa s ovocem, housle a sklenice na víno* (1912) (obr. 55), jednoduše využije vystříhané obrázky ovoce, které vlepí přímo na mísu. Ani se přitom nepokouší zachovat iluzi tím, že ovoce vystříhl podle jeho tvaru, jedno jablko je dokonce přestřižené v půli.

Stejně jako Husserl popisuje věci, které jsou zde, bezprostředně před námi, tak nacházíme věci i na obrazech. „Bez dalšího nacházím před sebou věci jak s věcnými vlastnostmi, tak s hodnotovými charaktery jako krásné a ošklivé, libé a nelibé, příjemné a nepříjemné atp. Věci jsou zde bezprostředně jako užitkové objekty, „stůl“ s jeho „knihami“, „sklenka na pití“, „váza“, „klavír“ atd.“<sup>431</sup> Sklenka na pití, noviny, kytara, to jsou věci, které se nacházely bezprostředně zde, po ruce. Navíc to byly věci zcela osobní. Je to větší krok než se zdá, z veřejného prostoru velkých témat mytologických a historických přes veřejný prostor malých témat, vyjádřených v dojmu z přírody až po zcela osobní prostor. „Kubistická malba je záznamem jejich života“<sup>432</sup>, jak přímo poznamenává Cooper.

Zadíváme-li se na předměty na kubistických zátiších, zjistíme, že se jedná o velmi osobní předměty. Samozřejmě, malíř maluje na zátiší džbán, který vlastní, přece si ho nepůjde půjčovat. Často se ale jedná o předměty, které umělec má pouze pro potřebu použití na plátně. V případě Picassa a Braquea jsou to však přímo předměty osobní potřeby. To platí například pro využití dýmky, kterou kouřil Braque, nebo využití hudebních nástrojů, na které hráli. Picasso byl přesvědčen, že věci na obrazech mají být používány a „považoval za monstrózní, že ženy malují dýmky, když je nekouří.“<sup>433</sup>

Využití hudebních nástrojů<sup>434</sup> má hned trojí důvod. První z nich je prozaický, měli je přímo po ruce. Braque hrál na akordeon, flétnu a housle, hudební nástroje sbíral. Picassovým nástrojem pak byla kytara. Druhým důvodem byl jejich tvar. Nástroje jako housle nebo kytara představují tvarové propojení oblouků a přímek, které tvoří základní stavební prvek obrazů

---

<sup>430</sup> Viz kapitola Koláž.

<sup>431</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenh, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 63.

<sup>432</sup> COOPER, Douglas. *The Cubist epoch*. Los Angeles: Phaidon, 1970, str. 64.

<sup>433</sup> RUBIN, William. *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989. ISBN 0-87070-676-4, str. 16.

<sup>434</sup> Na Braqueových obrazech se housle objevují šestatřicetkrát, kytara devatenáctkrát, klarinet, tenora desetkrát, mandolína osmkrát, mandola pětkrát. GODDARD, Linda. *Cubism and Silence*. In COOPER, Harry, ed. *The Cubism Seminars*. New Haven: Yale University Press, 2017. ISBN 978-03-00226-18-8, str. 1.

analytického kubismu. Dále u nich nalezneme protiklad plného a prázdného, konkávního a konvexního, který je také důležitou součástí slovníku tohoto období. Nesmíme zapomínat ani na tvarovou analogii mezi kytarou a ženským tělem, kterou zdůrazňuje Fry,<sup>435</sup> neboť v ní odhaluje Picassovu posedlost ženami. Zatímco housle a kytary na Picassových obrazech jsou pro něj ženská alter ega, u Braquea zůstávají hudebními nástroji. Jiné hudební nástroje, například akordeon, piano či klarinet, mají zase tu výhodu, že jsou snadno rozpoznatelné i při použití malého dílku, jako třeba klávesy akordeonu či nátrubku. Použití hudebních nástrojů však mělo u Braquea ještě jeden speciální důvod. Braque sám říká: „Hodně jsem v té době maloval hudební nástroje, předně proto, že jsem jimi byl obklopen, a pak proto, že jejich plastičnost, jejich objem, zapadaly do mé představy zátiší. To už jsem dospíval k hmatovému prostoru, k prostoru pro dotek, jak ho raději definuji, a hudební nástroj jako předmět měl tu zvláštnost, že bylo možno ho dotekem oživit.“<sup>436</sup>

Oživení dotykem je vskutku zajímavý důvod. Skutečně, nástroj lze dotekem oživit, ale proč by to mělo být významné ve vizuálním umění? Roli zde hraje skutečnost, že jedna představa vyvolává představu další, která je s ní nějakým způsobem spojena. Obraz houslí tak může vyvolat v mysli tón houslí, ne zcela bezprostředně, ale soustředíme-li svou pozornost, potom zjistíme, že jaksi spolupřítomný v obrazovém vnímání nástroje může být i jeho tón. Pokud jsme tedy již nástroj někdy slyšeli, uchováme si zvuk nástroje ve vzpomínce, která je reaktivována naším pohledem, a tón znovu slyšíme. Naopak podle jiného názoru, jsou kubistické nástroje tiché, neboť na ně nelze hrát z důvodu jejich fragmentace či chybného počtu strun.<sup>437</sup> Z fenomenologického hlediska však celé housle nejsou potřeba.

Braque, který hrál na několik hudebních nástrojů a měl velmi rád hudbu, přináší ve svých obrazech mnohem více než jen tradiční téma. Při pohledu na jeho *Poctu Bachovi* (1911) jako bychom přímo slyšeli Goldbergovské variace. Nebýt jeho lásky k Bachovi nemohl by obraz být tak působivý. Jako by přímo vyjadřoval Husserlovu myšlenku, že subjekt může být motivován pouze tím, co prožívá, čeho si je ve svém životě vědom, co se mu subjektivně dává jako skutečné, jisté, domnělé, hodnotné, krásné, dobré.<sup>438</sup>

---

<sup>435</sup> FRY, Edward. Picasso, cubism and reflexivity, str. 297

<sup>436</sup> BRAQUE, George. *Zápisky*. Praha: Arbor Vitae, Str. 67.

<sup>437</sup> GODDARD, Linda. Cubism and Silence. In COOPER, Harry, ed. *The Cubism Seminars*. New Haven: Yale University Press, 2017. ISBN 978 0300226188, str. 82.

<sup>438</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoymenh, 2006. ISBN 80-7298-129-3, str. 354.

Vztah Picassa k objektům jeho obrazů byl stejně přímočarý. Maloval to, co měl rád, nebo dokonce to, co miloval. Když ne doslova, tak alespoň náznakem, proto máme z kubistického období tolik obrazů s nápisem *Ma Jolie*. „Do svých obrazů dávám věci, které mám rád. A věci, tím hůř pro ně, se s tím musejí vyrovnat.“<sup>439</sup>

Věci našeho života jsou nejen prostě „po ruce“, jsou také brány do rukou. A právě to nám opět připomíná důležitost hmatového prostoru.<sup>440</sup> Připomeňme Cézanna, který k věcem choval velice důvěrný vztah. Zatímco lidský dotek nesnášel, svých předmětů se dotýkal často a rád, neustále je přerovnával a předměty na jeho plátnech jako by stále na sobě nesly stopu jeho doteků. Jeho vztah k věcem je až intimní. Slyšíme zde ozvěnu primitivního přístupu, kde každá věc může být nadána mocí. Každý kamínek, který nám náhodou cvrnkne o botu, se může stát amuletem. Domníváme se, že se jedná o jakýsi pozůstatek prvotního pocitu víry v moc věcí, stejně jako v jejich schopnost uchovávat v sobě něco po předchozím majiteli. Stejně jako předmět vlastněný významnou osobou si uchovává svou moc i po její smrti a může dodat na vážnosti člověku, který se jej zmocní. Není tomu tak jen u primitivních kmenů. Snad každý člověk uchovává nějaký předmět po zemřelém příbuzném či příteli. Nemusí se jednat jen o osoby nám blízké, často se jedná o osoby z různých důvodů známé.<sup>441</sup>

Cézannův přístup k věcem je, stejně jako jeho vztah k přírodě, jakýmsi odleskem primitivního myšlení. Kdo z vás nikdy nemluvil s věcí, ať hodí kamenem. Jeho přístup je až magický, přisuzuje věcem vlastnosti antropomorfní. O předmětech svých obrazů tak říká: „Květiny, těch jsem se vzdal. Okamžitě vadnou. Ovoce je věrnější. Nechá se rádo malovat. Připadá vám, jako by vás žádalo za odpuštění, že bledne. Svou ideu vydechuje se svou vůní. Přichází k vám ve všech svých vůních, vypráví vám o polích, které opustilo, o dešti, který je živil, o červáncích, které vyhlíželo.“<sup>442</sup> Domníváme se, že díky tomuto intimnímu vztahu, který Cézanne choval ke svým předmětům, nás dokážou jeho jablka dohnat k slzám, na rozdíl od vyprázdněných obsahů akademických pláten. Můžeme říci, že pokud někdo namaloval esenciální jablko, byl to právě Cézanne.

---

<sup>439</sup> Picasso in CHIPP, Herschel, ed. *Theories of Modern Art. A source book by Artists and Critics*. Berkeley: University of California Press, 1968. ISBN 0-520-01450-2, str. 267.

<sup>440</sup> Blíže viz kapitola Prostor.

<sup>441</sup> Hedvábný střevíc Marie Antoinetty byl v roce 2020 vydražen za víc jak padesát tisíc dolarů, přestože má díru a postrádá druhý do páru. Nejsme tak vzdáleni primitivnímu přístupu, jak si myslíme.

<sup>442</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str. 214.

Zatímco po lidech vyžadoval, aby se chovali jako jablka, k jablkům a jiným věcem se choval, jako by byly živé. Sám k tomu říká: „Člověk si myslí, že tahle cukřenka nemá fyziognomii, duši. Ale ta se také pořád mění. Je třeba vědět, jak na ně, vlichotit se tomu panstvu tady. ... Ty sklenice, ty talíře, ty mezi sebou hovoří. Jsou to nekonečné důvěrné hovory.“<sup>443</sup>

Nejenže předměty na jeho obrazech k němu hovoří, ony hovoří také mezi sebou navzájem. Fry k tomu říká: „Člověk mezi těmito předměty tuší podivnou spoluúčasť, jako by naznačovaly mysteriózní význam.“<sup>444</sup> V tomto smyslu Cézanne předjímá Merleau-Pontyho. Cézanne se s námi dělí o svůj vztah s věcmi, které pozoruje a maluje celé měsíce.<sup>445</sup> Když Picasso zvolal: „Jak strašné pro malíře, jenž nemá rád jablka a musí je neustále používat, neboť tak dobře harmonují s ubrusem“<sup>446</sup>, jistě nemluvil o Cézannovi, ač jeho jablka harmonují s ubrusem naprosto dokonale.

Stejně jako u Cézanna, i u Braquea osobní vztah k věcem, ale také vztahy mezi věcmi navzájem, z obrazu přímo vyzařují. „Život, kterým obdařil svou konvici, hrnek či mlýnek na kávu, stůl, židli u okna, je přesně takový, že cítíme, že tyto věci opravdu žijí! Osobnost, kterou Braque vkládá do džbánu, je cosi, co ten džbán má už sám o sobě. Jinak řečeno, Braque prorokuje esenciálního ducha – člověk by skoro mohl říci „duši“ – každého předmětu, který maluje.“<sup>447</sup>

Je to trochu paradoxní, neboť Braque mluvil o tom, jak jej věci obtěžují, zato byl zcela zaujat prostorem mezi nimi. Postupem času se pro něj stal dokonce důležitějším než věci samotné. Prázdnost se jeví zajímavější než předměty samé. Co prázdnost vlastně představuje? Prázdnost představuje nenaplněnou možnost, potencialitu, znamená také klid. Bůh stvořil svět z ničeho. Prázdný prostor se objevuje i u Moneta, ale ne ve stejném smyslu. U Moneta slouží k postihnutí šíře moře, pocitu z přírody. U Braquea prázdnost jako by nebylo doopravdy prázdné. Jeho prázdnost je hmatatelná. Jako by vyzařovalo klid zenového buddhismu, o který se Braque zajímal. Využití osobních předmětů však mělo ještě další důvody. Jedním z nich mohla být snaha zůstat co nejbližší realitě. Přes vzrůstající abstrakci čerpají kubistické obrazy své motivy z tohoto světa. Je to svět jejich života, osvětí.

---

<sup>443</sup> Ibid., str. 214.

<sup>444</sup> FRY, Roger. *Cézanne: A study of his development*. New York: Noonday Press, 1968, str. 48.

<sup>445</sup> V průměru sto sezení pro jedno zátíší.

<sup>446</sup> Picasso in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 122.

<sup>447</sup> DANCHEV, Alex. *Georges Braque. Životopis*. Praha: BB Art, 2006. ISBN 80-7341-942-4, str. 104.

Braque přitom od předmětu nevychází, ale naopak k němu směřuje. Pomocí jednotlivých faset, jednotlivých aspektů věci, pomocí jednotlivých pohledů buduje pomalu věc. Díky svému zájmu o prostor však věc brzy zase ztrácí, jako by se vynořila z mlhy a opět zmizela. V Braqueových obrazech tak najdeme neustálý dvojitý pohyb, směřování k předmětu a opětné vzdalování se, jako příliv a odliv. Tento pohyb odpovídá konstituci předmětu ve vnímání, kdy se střídají naplněné a nenaplněné intence a do mlhy neurčitosti upadá to, co již bylo jasné.

Čím déle Matisse pracoval na obraze, tím méně si pamatoval, co začal malovat, obraz ho unesl od předmětu. Braque se také často nechal unést, nicméně nacházel motiv v realitě. Pro Picassa je důležitější věc, proto si tak hraje s její formou a vytváří nejrůznější ambivalentní způsoby zobrazení. Nejdůležitější roli však hrál prožitek. Picasso toužil po tom, aby obraz především vyvolával emoce a abstrakci vinil z nedostatku dramatu. Vyjadřoval to takto: „Neexistuje abstraktní umění. Vždy je třeba něčím začít. Pak je možno odstranit všechny stopy skutečnosti. Potom již není nebezpečí, neboť ideje věcí mezitím v obraze zanechaly svá nezničitelná znamení. A to je právě to, co původně vyprovokovalo umělce a uvedlo v pohyb jeho pocity. Ideje a pocity se konečně staly zajatci jeho obrazů. Ať se s nimi stane cokoli, nemohou už z obrazu uniknout.“<sup>448</sup>

### III/1.1 Vztahy mezi věcmi jako téma

Podobně jako Cézanne vyjadřoval vztahy mezi věcmi či jednotlivými prvky v krajině, také Braqueovy obrazy vypovídají o věcích mnohem více, než bychom předpokládali.

„Koláží a malbou jsem chtěl vytvořit úzké vztahy mezi věcmi tak, aby žádný předmět nebyl izolován; obraz, to je spojení všech prvků. Nikdy nejde o věc samu. Zajímají mne jen vztahy. To je ta královská cesta malby, poněvadž vztahy se od díla k dílu mění. Revoluce probíhá ustavičně; nikdy nespátíme tutéž věc dvakrát.“<sup>449</sup>

Z hlediska fenomenologického jde o provázanost věcí, které nevnímáme izolovaně, ale v určitém vnějším horizontu. Dalo by se říci, že zatímco člověk má osvětí, věc má svůj vnější horizont. Do vnějšího horizontu spadají věci, se kterými věc nějak interaguje. Věc není jen

---

<sup>448</sup> Picasso in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 123.

<sup>449</sup> Braque in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 123.

pasivní materiální předmět. Může vystávat díky své zářivé barvě, jako muchomůrka v mechu. Nebo naopak se může ztrácet díky splynutí s okolím, jako třeba můra sedící na kmeni stromu. Věc může někam spadnout, může se ztratit, nebo rozbít, tím nás může rozčítit, nebo naopak potěšit, když se znovu najde. Věci nacházející se v jejím bezprostředním okolí mají vliv na to, jak se věc jeví.<sup>450</sup> Takže věci jsou ovlivňovány věcmi ve svém okolí. Husserl uvádí jednoduchý příklad úsečky. „Mysleme si určitou úsečku izolovaně, třeba na prázdném bílém pozadí, a následně tutéž úsečku jako součást obrazce. V druhém případě se stýká s dalšími úsečkami, které se jí dotýkají, prolínají jí atd. To jsou, odhlédneme-li od matematických ideálů a přidržíme-li se úseček daných v empirickém názoru, fenomenologické charaktery, které spoluurčují impresi jevu úsečky. Táž úsečka (totiž táž co do svého vnitřního obsahu) se nám jeví vždy jinak, podle toho, zda vstupuje do té či oné fenomenální souvislosti; a zapojíme-li ji do nějaké s ní kvalitativně identické přímky či plochy, pak v tomto pozadí „nerozlišitelně“ zanikne, ztratí fenomenální odlišnost a svébytnost.<sup>451</sup> Braque se proto snaží vytrhnout věc ze souvislosti, uchopit ji samostatně, bez kontextu, a tím pro ni vytvořit prostor v obraze.

Věc se nejeví sama o sobě, zcela vytržená z kontextu, řekněme jako výstražný vykřičník na prázdné stránce. Věc, kterou intenduji, se mi nejeví sama, ale obklopena řadou dalších věcí, které mě mohou nebo nemusí aktuálně zajímat. Pokud mě zajímají, obrátím k nim svou pozornost, až dostatečně prozkoumám onu původní věc. Pokud mě nezajímají, zanechám je bez povšimnutí. Ovšem ne zcela bez povšimnutí, neboť je přeci jen vnímám. Věc, kterou právě inudujeme, je vždy obklopena takovým horizontem dalších věcí, které aktuálně neintendujeme. „Ve vlastním vnímání, jakožto postřehování, jsem přivrácen k předmětu, například k papíru, uchopuji jej jako toto zde a nyní jsoucí. Uchopení je vyjmutím, všechno vnímané má zkušenostní pozadí. Okolo papíru leží knihy, tužky, kalamář atd. které jsou také jistým způsobem vnímány, perceptivně přítomny v „názorném poli“, ale během přivrácení k papíru postrádaly veškeré, byť i jen sekundární přivrácení a uchopení. Každé vnímání věci má takový dvorec názorů pozadí...“<sup>452</sup>

Představme si následující situaci: Přicházíme například do kavárny a chceme najít volné místo. Procházíme místností a přitom sledujeme, kde je prázdný stůl či alespoň židle. Periferně

---

<sup>450</sup> Jedním z příkladů ovlivněnosti věci jsou barvy.

<sup>451</sup> HUSSERL, Edmund. *Logická zkoumání II/2. Základy fenomenologického objasnění poznání*. Praha: Oikoymenh, 2012. ISBN 978-80-7298-444-2, str. 46.

<sup>452</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenh, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 74.

zahlédneme třeba barový pult a množství láhví, které se za ním nacházejí, při chůzi ke stolu pak mineme věšák, na kterém visí noviny, ale věnujeme jim taktéž jen letmou pozornost, stěží zahlédneme jméno deníku, možná titulek hlavní události dne. Když se konečně usadíme, přesune se naše pozornost na jídelní lístek ležící na stole. Jakmile si vybereme kávu nebo čaj, budeme se snažit zahlédnout číšníka, abychom si objednali. A tak dále, všichni víme, jak to v kavárně chodí. Důležité je, že noviny, menu i číšník jsou celou dobu přítomny v našem zorném poli, jsou nějak okrajově spoluuchopovány ve vnímání při hledání volného stolu. Všechny součásti kavárny jsou zde, již v prvním pohledu. Není možné, aby se později objevilo něco, co přítomné nebylo od počátku, třeba dinosaurus. Je možné něco přehlédnout, to ale neznamená, že to nebylo od počátku přítomné. Jak zaměříme pozornost na číšníka, upadá vše ostatní do jakési rozmazané neurčitosti a nejasnosti, aby to znovu vyvstalo ve větší jasnosti, změnou mé intence.

### III/1.2 Vytvoření obrazu jako téma

Rubin se domnívá, že posledním tématem kubismu byl „sám proces utváření obrazu“.<sup>453</sup> Umělecké dílo již není zobrazením reality, ale je realitou samo o sobě. Navíc realitou, která odhaluje proces, kterým je realita transformována v umění.

Zatímco Husserl obrací svou pozornost na akty vnímání a jejich analýzu, kubisté obrací svou pozornost na akty malířství a analýzu vzniku obrazu. Pokud tedy Husserl zavrhl běžnou zkušenost přirozeného světa, zavrhli kubisté běžné prostředky světa umění. Jejich opuštění tradičního, perspektivního způsobu zobrazování prostoru a fragmentování zobrazované věci mělo za následek rozbití okna do iluzorního světa, kterým jsme byli zvyklí hledět na divadlo odehrávající se v kulisách postavených malířem. Naše místo v hledišti bylo pevně určeno. Možná jsme mohli mít dojem, že z první řady bychom viděli lépe než z druhého balkonu, ale i kdyby nám vlídná uvaděčka dovolila výměnu místa, zjistili bychom, že obraz na jevišti najednou nedává smysl. Z jiného místa jej nešlo vidět správně. Kubisté namísto inscenace nabízejí performance, namísto vynucené distance vyžadují aktivní účast diváka. Obraz se konstituuje před jeho

---

<sup>453</sup> RUBIN, William. *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989. ISBN 0-87070-676-4, str. 16.

pohledem. Podle Lyona kubistické obrazy nehledají esenci, ale spíše podstatu pozorování a porozumění věci.<sup>454</sup>

K tématu ikonografie se tak trochu pojí i problematika názvu obrazu. Proč problematika? Obraz znázorňující zátíší s mísou jablek je prostě nazván zátíší s jablky. Na první pohled tu není nic problematického. Nicméně Braque byl jiného názoru. Byl přesvědčený, že lidé chtějí názvy obrazů, aby nemuseli přemýšlet. Říká: „Bylo by absurdní říci publiku: obraz, který máte před sebou, znázorňuje ten a ten předmět: když to řeknu, opředu obraz určitou konvencí, která ho utlumí a zabrání mu vyzářovat.“<sup>455</sup> Názvy obrazů tak většinou až zpětně dodával Kahnweiler. Ten byl naopak přesvědčený, že název obrazu je v kubismu nutný, napomáhá totiž jeho pochopení. Proces pochopení sestával z asimilace obrazových forem spolu se vzpomínkou, vyvolanou konkrétními prvky, nebo právě názvem. Proto říká: „Můžeme si být jistí, že asimilace se nakonec vždy odehraje, ale za účelem jejího usnadnění, a také abychom vtiskli divákovi pocit její naléhavosti, by měl být kubistický obraz vždycky opatřen popisným názvem, jako například Láhev a sklenice atd.“<sup>456</sup>

Absence názvu je taky závorka. Nutí nás hledět na obraz sami za sebe, ne v předepsané linii. Samozřejmě, že v případě zátíší s jablky asi z obrazu nevyčteme pomeranče, v případě kubistických obrazů je to ale přímo naopak. U některých obrazů tak celé roky panoval přijatý názor, že znázorňují něco úplně jiného, než co se později ukázalo. Například obraz v MoMa označovaný jako *Klarinet* (1911) byl po skoro osmdesáti letech přejmenován na *Zátíší s tenorou*.<sup>457</sup> Zdá se, že minimálně u Braqua na tom nezáleží. Důležitější, než věci samotné, je přece prostor mezi nimi.

### III/2 Textura

---

<sup>454</sup> LYON, Christopher. „A shared vision: An Introduction to Picasso and Braque: Pioneering Cubism.“ *MoMa*, volume 2, No. 2, autumn, 1989, str. 7-13. Str. 11.

<sup>455</sup> BRAQUE, Georges. *Zápisky a rozhovory*. Praha: Arbor Vitae, 1998. ISBN 80-901964-6-2, str. 94.

<sup>456</sup> KAHNWEILER, Daniel-Henri. *The rise of Cubism*. New York: Wittenborn and Schultz, 1949, str. 13.

<sup>457</sup> DANCHEV, Alex. *Georges Braque. Životopis*. Praha: BB Art, 2006. ISBN 80-7341-942-4, str. 98.

„Hloubku, hebkost, tvrdost předmětu vidíme. Zrak a hmat jsou v prvotním vnímání nerozlišené.“<sup>458</sup>

Textura obrazu je jedním z důležitých obrazových aspektů, který si dnešní návštěvníci muzeí již příliš neužijí.<sup>459</sup> Moholy-Nagy rozlišuje mezi texturou, fakturou a strukturou.: „Strukturou nazýváme nezaměnitelnou vnitřní výstavbu hmoty. Každý materiál se vyznačuje specifickou vlastní strukturou: například kovy krystalickou, papír vláknitou atd. Textura je přirozeným způsobem vzniklá povrchová vrstva (organická epidermis) každé struktury. Jako fakturu označujeme smyslově vnímatelné stopy tvůrčí činnosti zanechané na materiálu, tedy změny, které jsou patrné na vnějším povrchu materiálu (umělá epidermis). Tyto změny mohou nastat buď spontánně (přírodními vlivy), anebo mechanicky, například pomocí stroje. Může se jednat o tepání, vzorování, hladký povrch, světelné efekty (lom barev, odraz atd.)“<sup>460</sup> Textura je jako otisk boží ruky, faktura lidské.

Proč je povrch obrazu důležitý? Protože zdůrazňuje, nebo naopak potlačuje vnímání obrazu jako okna či vnímání obrazu jako předmětu. Pastózní nános barev přitahuje pozornost k povrchu plátna spíše než k tomu, co je na plátně znázorněno. Díváme-li se skrz okno, nevnímáme přítom sklo, přes které hledíme. V případě obrazu jako okna do iluzorního prostoru stejným způsobem nevnímáme povrch obrazu. Díváme se „skrz“, přímo do obrazu, na scénu, která se nám nabízí. Perspektivní uspořádání obrazu tento dojem ještě zvyšuje tím, že vyvolává pocit hloubky a vzdálenosti. Porušení hladkosti okenní tabulky, třeba poškrábáním, naruší i hladkost průniku našeho pohledu. Oko najednou jakoby neví, zda setrvat u škrábance na povrchu skla, nebo postoupit dále. Ať se rozhodne jakkoli, musí mezi oběma mody neustále přepínat. Čím víc bude povrch okna porušený, tím spíše se naše pozornost zastaví u něj. Povrch obrazu funguje stejným způsobem. Čím hrubší textura, čím pastóznější malba, tím spíše budeme hledět na obraz jako na věc o sobě než jako na okno do iluze. Hrubost textury také slouží k vyvolání dojmu hloubky; zastaví-li se oko na hrubém povrchu plátna, okolní části ustoupí do pozadí.

---

<sup>458</sup>MERLEAU-PONTY, Maurice. Cézannovo pochybování. In *Okno a duch. A jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971, Str. 42.

<sup>459</sup> Díky faktu, že muzea dávají malby pod sklo.

<sup>460</sup> MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda, 2002. ISBN 80-86138-291, str. 34.

V percepci obrazů existuje duální aspekt – buď vnímáme obraz jako věc, která je součástí skutečného prostoru, nebo vnímáme prostor obrazu. Obojí není možné zároveň. Rovinný aspekt označuje vnímání obrazu jako objektu v prostoru a prostorový aspekt naopak označuje vnímání obrazového prostoru obrazu samotného. Textura posiluje vidění obrazu jako věci o sobě.

Texturu tradičně určovalo chování světla při dopadu na povrch věci. Jelikož kubisté odstranili ze svých obrazů jasný zdroj světla, museli najít jiný způsob vyjádření povrchu. Využívali proto nejrůznější prostředky ovlivnění textury svých obrazů. Převzali Cézannovu techniku pasáže, která napomáhá sjednocení povrchu plátna. Paralelní tahy štětcem sjednocují povrch Cézannových obrazů takřka k dokonalosti. Tento dojem je ještě umocněn použitím jednotného světla po celé ploše obrazu, takže celý výjev je ozářen stejnoměrně jakoby zevnitř. Cézanne obdivoval jednotu starých mistrů, docílenou díky podmalbě, a kritizoval její nedostatečné využití současnými malíři.<sup>461</sup>

Přesto první Braqueův kubistický obraz *Domy v L'Estaque* (1908) používá texturu zcela nahodile, aniž by odpovídala realitě. Rosenblum<sup>462</sup> upozorňuje na skutečnost, že textura předmětů je natolik vzdálena skutečnosti, že na některých místech je téměř nemožné rozlišit strukturu zdi domu a listoví rostoucího opodál. Sjednocení povrchu obrazu se však stane brzy důležitým tématem i pro kubisty. Rané kubistické malby pomocí střídání tmavých a světlých ploch vyvolávají dojem reliéfu, což posiluje hmatový dojem.

Během analytického období se Picasso a Braque snaží sjednocovat povrch svých obrazů, ale zároveň jej učinit taktilnějším. Dle Coopera<sup>463</sup> využívají kolem roku 1911 „k vytvoření luminózní palpitace a odlišení jednotlivých plánů přerušovaný tah štětcem, který dělá povrch obrazu, jasnější, pulsující a taktilní.“

Ve stejné době, kdy Picasso lepí na své zátiší kus voskovaného plátna, experimentuje Braque s přimícháváním písku do olejových barev a Picasso jej brzy následuje. Období roku 1912 se tak vyznačuje mnohostí a bohatostí textur. Během pobytu v Sorgues v létě 1912 vytváří Braque hned několik variant zátiší s mísou na ovoce, sklenicí a hrozny. Nejprve, během srpna, experimentuje s hrubou texturou pomocí přimíchání písku do olejových barev, jako je tomu například u *Mísy s ovocem a sklenicí* (1912) (obr.57) nebo *Mísy s ovocem, láhví a sklenicí*

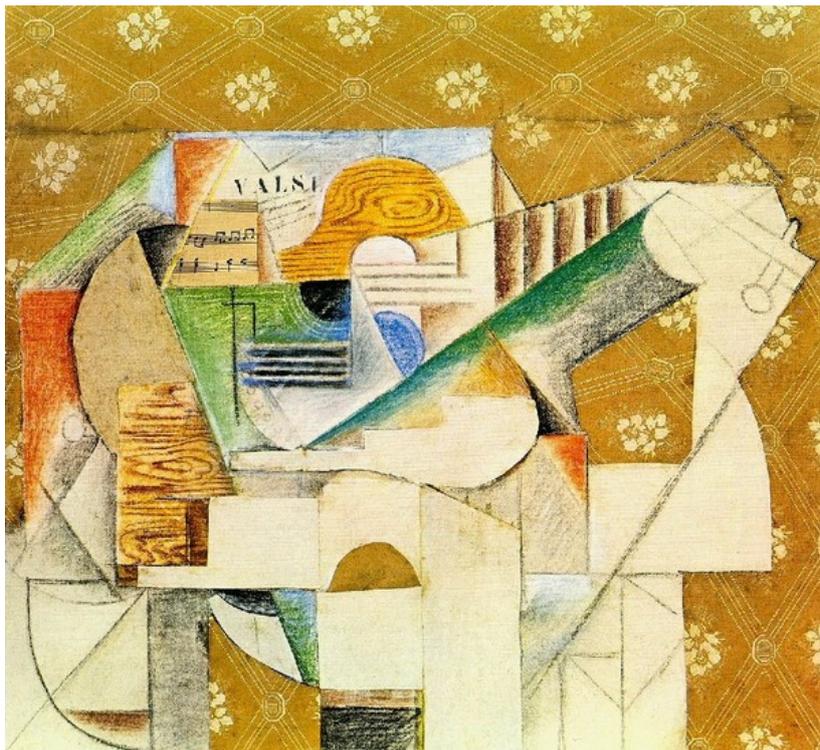
---

<sup>461</sup> CÉZANNE, Paul. *Čist přírodu*. Praha: Arboe Vitae, 2000. ISBN 80-86300-08-0, str. 68.

<sup>462</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, str. 32.

<sup>463</sup> COOPER, Douglas. *The Cubist epoch*. Los Angeles: Phaidon, 1970, str. 53.

„*Sorgues*“ (1912). U těchto zátiší používá ještě přerušované tahy štětcem, typické pro předchozí období. Na konci srpna přidá k písku texturu vytvořenou malířským hřebenem, kterou simuluje dřevěné obložení na obraze *Mísa s ovocem*, „*Quotidien du Midi*“ (1912) (obr.58), aby konečně na počátku září vytvořil první papier collé – *Mísa s ovocem a sklenice* (1912) (obr.57). Tři z těchto čtyř děl obsahují nápisy, všechny obsahují hrozen vína<sup>464</sup>, sklenici a mísu na ovoce. Přestože byly vytvořeny s malým časovým odstupem, lze mezi nimi vidět značný posun.



59. Picasso. Kytara a notový papír. (1912)

Zatímco Braque byl ve využití koláže střídmejší, ať již šlo o materiál nebo o provedení, Picasso situaci ihned využil a posunul dále. Téměř okamžitě začal využívat mnohost barev i textur, jako například u díla *Kytara a notový papír* (1912) (obr.59), kde jsou jednotlivé fragmenty od sebe jasně odlišeny pomocí změny barev a textury. Picassovy koláže obsahují velmi málo kresby, zatímco Braque využívá střídme imitace dřeva, přes kterou kreslí uhlím. Z hlediska různorodosti materiálů a textur je velmi zajímavá Picassova koláž *Mísa s ovocem, housle a sklenice na víno* (1912) (obr.55). Celá koláž je nalepena na kusu kartonu a obsahuje nalepené papíry, noviny, vodové barvy, křídlo, olej a uhlí. Najdeme zde i imitaci dřeva. Zatímco sklenička je čistě nakreslena na kusu novin, housle jsou částečně nakresleny, částečně složeny a částečně

<sup>464</sup> K významu hroznů viz kapitola Ikonografie.

vymodelovány. Vrcholem je ovšem mísa na ovoce, obsahující vystřižené obrázky jablek a hrušky. Každá jednotlivá věc je tak ztvárněna jiným způsobem, což narušuje harmonii jejich vzájemných vztahů.

Posílení haptického dojmu bylo také jedním z přínosů papier collé a koláže. Vystřižené části vyvolávají dojem, jako bychom se jejich okrajů dotýkali prstem. Tento pocit je ještě umocněn u Picassa, jehož okraje jsou často nerovně utržené. Díváme-li se na tyto roztrhané okraje, cítíme je zároveň v konečcích prstů. Důležitost hmatu u koláží a papier collé potvrzuje také experimentování s hrubostí textur a používání nejrůznějších příměsí do olejových barev. Míchali barvu s pískem, sádrou, používali dřevěné i kovové piliny. Braque využívá své zkušenosti dekoratéra a v jeho díle se objevuje imitace dřeva a mramoru. Ve fázi papier collé namáčeli pruhy papíru do barev. Braque k tomu říká: „Viděl jsem, jak barvy velice závisí na hmotě. A mne právě velmi zaujala tato hmotnost dosahovaná užitím různých materiálů v mých obrazech... pro mne to byl prostředek, jak se přiblížit zpodobení věcí, které jsem hledal.“<sup>465</sup> Se simulací textur tak jako první přišel Braque, když použil hřeben využívaný malíři pokojů k vytvoření imitace dřeva. Picasso jej brzy následoval a využil hřeben velice kreativním způsobem k vytvoření vlasů a kníru na obraze *Básník* (1912).

Moholy-Nagy nachází využití hmatových hodnot materiálů i u Picassa. „Picassovo dílo – zejména v raném kubistickém období – se vyznačuje takřka „hmatatelným“ elementárním prožíváním materiálu, jeho hmatových hodnot a faktury. Picassův intuitivní – i když také již překonaný – přístup k této problematice je z optického hlediska natolik překvapivý, svěží a plný života, že se reflexe jeho díla mohla stát základem nové estetické výchovy.“<sup>466</sup>

Využívání tapet a imitování textur dřeva či jiných materiálů za účelem ovlivnění faktury bylo nejen významnou inovací, ale hlavně způsobem, jak vypovídat o věcech kolem nás. Jejich použití souvisí s myšlenkou, že některé vlastnosti věcí vnímáme nejen dotykem, ale i zrakem, stejná vlastnost věci je tak uchopena dvěma rozličnými smysly. Husserl hovoří o hmatové a viděné tělesovosti, kdy jedno a totéž těleso se podává dvojím způsobem. Zatímco například barevnost tělesa je pouze viděna, hladkost je dána dotekově. „Hrubost může být nahmatána i „viděna,“ stejně jako zvrásnění povrchu.“<sup>467</sup> Jako potvrzení tohoto výroku si můžeme uvést

---

<sup>465</sup> Braque in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. / od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 129.

<sup>466</sup> MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda, 2002. ISBN 80-86138-291, str. 74.

<sup>467</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoyomenh, 2006. ISBN 80-7298-129-3, str. 50.

například Picassovo dílo *Housle a kytara* (1912) (obr.60), které využívá nalepenou látku, olej, uhel a sádku k vytvoření silného haptického dojmu; hrubost textury některých částí připomíná omítku a vytváří kontrast k hladkosti zbytku obrazu. Zvrásnění kůry stromů vidíme stejně tak, jako vidíme hrubost barvy smíchané s pískem či pilinami. Právě tento haptický dojem byl pro Braqua velmi důležitý. Tvrdil, že „to co malujeme, musí vyvolávat nejen zrakové, ale i hmatové pocity.“<sup>468</sup>

Pomocí analogické textury a barvy mohou abstraktní tvary reprezentovat určitý předmět. Proto tapeta s texturou dřeva může reprezentovat vše dřevěné. Příkladem může být papír, který se díky nakreslení kruhového otvoru stane tělem kytary.

Velice kreativním způsobem využil Braque kusu vlnité lepenky k vytvoření strun mandolíny na svém zátiší *Mandolína* (1914) (obr.61). Vznikl tak dojem plasticity, který Picasso zopakoval v olejové malbě na strunách kytary na svém zátiší *Dýmka, sklenice, křížové eso, láhev piva Bass, kytara a kostky: Ma Jolie*. (1914) (obr.62).

Braque nám tím připomíná svá slova o tom, že hudební nástroje lze rozeznít dotykem. Hmatový prostor souvisí s myšlenkou věcí, které jsou před námi, po ruce, tak blízko, že se jich můžeme dotknout. Využití hmatu nám také dodává jistotu. V nejasně osvětlené neznámé místnosti tápeme rukama kolem sebe. Hmat nám dodává ujištění, i nevěřící Tomáš si potřeboval sáhnout. Dotek jako by posiloval určité vlastnosti věci. Člověk rád prosívá mezi prsty písek, dotýká se vodní hladiny, květů růží nebo hebkého sametu, chladného mramoru či zvrásněné kůry stromů. Dotek má kouzelnou moc. Kmotříčka víla jedním dotekem promění dýni v kočár. Archa úmluvy po dotknutí působí smrt. Dotek také uzdravuje, viz Ježíš. Některé kasty jsou nedotknutelné. Braque naopak své předměty činí dotknutelnými. Dotek nám dodává jistotu.

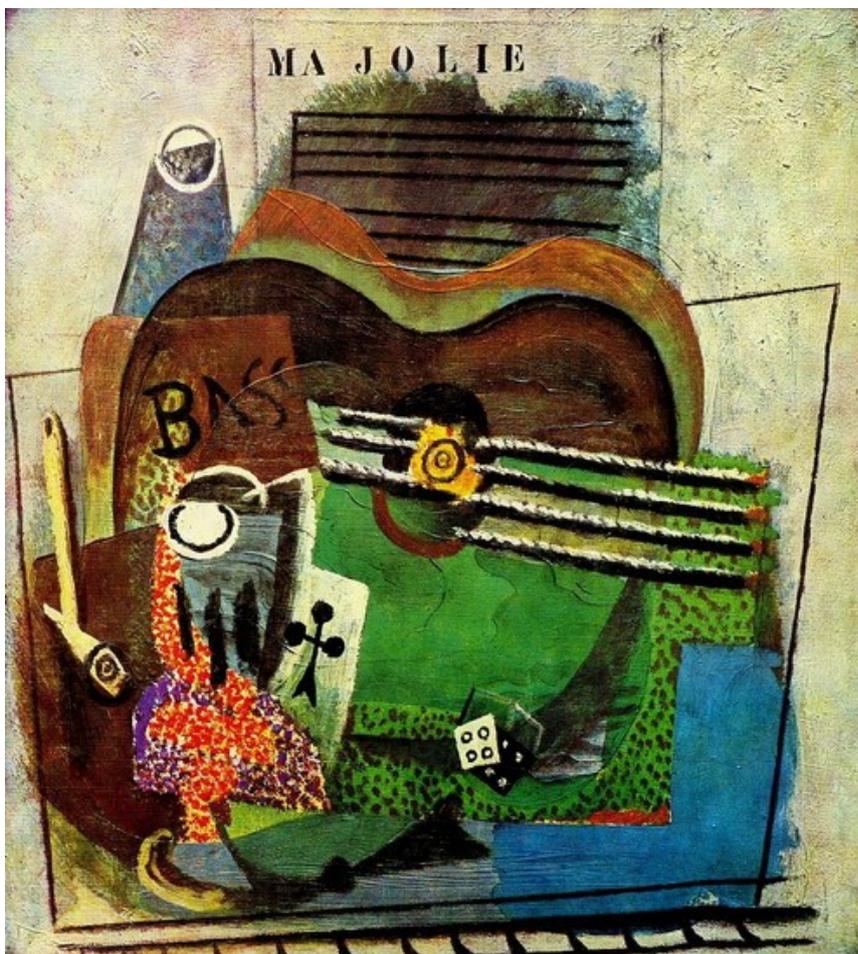
---

<sup>468</sup> Braque in LAMÁČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 129.

60. Picasso. Housle a kytara (1912)



61. Braque. Mandolína (1914)



62. Picasso. Dýmka, sklenice, křížové eso , láhev piva Bass, kytara a kostky: Ma Jolie. (1914)

Nalepení tapety dodalo jistotu Braqueovi, mohl se opřít o další smysl. „Hmatovým vnímáním jsem vždy vnímaje ve světě, umím se v něm vyznat a mohu uchopit a poznat, co chci. Hmat hraje vždy svou úlohu tak, že je zjevně upřednostněn v přínosech ke konstituci věci.“<sup>469</sup> Za tmy barva mizí, ale textura zůstává. Hmat nahrazuje potmě zrak.

Roku 1913 začnou Picasso s Braquem používat pointilistické barevné tečky, které krom dekorativních a světelných účelů, slouží také dalším ze způsobů ovlivnění textury obrazu.

V souvislosti s dotykem připomeňme také hrubost povrchu sošek dovezených z Afriky. Nejenže byl jejich povrch často neuhlazený, byl navíc i mastný a špinavý od namáčení v oleji, vejcích a krvi. Evropsští obchodníci je často nejprve očistili a obrousili, než je nabídli k prodeji. Hrubost jejich povrchu byla spojována s hrubostí ve smyslu nevzdělanosti a primitivnosti.

### III/2.1 Tištěná písmena

Během roku 1911 se na obrazech kubistů začíná objevovat nový obrazový prvek – tištěná písmena. Na obrazech kavárenských zátiší se objevují značky alkoholu, více či méně zkrácený nápis Journal zastupující noviny. Na Braqueových zátiších s hudebními nástroji se objevují jména skladatelů klasické hudby, u Picassa zase názvy populárních písní.<sup>470</sup>

Braque vysvětloval použití písmen takto: „Byly to formy, které nebylo možno deformovat. Protože písmena jakožto plošné útvary byla mimo prostor, jejich kontrastní přítomnost v obraze dovolovala rozlišení objektů, které byly v prostoru, od písmen, která byla mimo prostor.“<sup>471</sup> Podobně uvažuje Cooper,<sup>472</sup> podle kterého písmo zdůrazňuje dvojrozměrný povrch plátna a zároveň slouží jako repusoár. Písmena zde fungují jako škrábance na skle, upozorňují nás na to, kde je povrch obrazu. Jejich druhým úkolem bylo zvýšení realističnosti obrazu: dle Coopera byla vybírána taková, která mají asociativní relevanci k obsahu obrazu. Jejich

---

<sup>469</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoymenth, 2006. ISBN 80-7298-129-3, str. 76.

<sup>470</sup> To vše lze nějak interpretovat, ale my to dělat nebudeme zvláště proto, že Braque v podstatě řekl, že význam byl čistě obrazový. Tomu odpovídají i zvolené nápisy, neboť nijak nevybočují z prostředí, ve kterém jsou použity.

<sup>471</sup> Braque in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 81.

<sup>472</sup> COOPER, Douglas. *The Cubist epoch*. Los Angeles: Phaidon, 1970, str. 56.

funkce je tedy podobná jako v případě „náповědy“. Nejde ale jen o rozeznání obsahu, ale i o asociace s tímto obsahem spojené, jako v případě koláže *Naše budoucnost je ve vzduchu*, kdy nám nápis Jou připomene nápis Journal, který s sebou nese představu novin a ranní kávy v oblíbené kavárně. Husserl tento jev popisuje takto: „Vedle intencionálního vztahu, který má každá z těchto představ ke svému předmětu, tu lze fenomenologicky nalézt i určitý vztah souvislosti; jedna představa, řekněme představa Neapol, „s sebou přináší“ představu Vesuvu, je s ní svébytným způsobem spojená, a to tak, že vzhledem k představovaným předmětům – přičemž je podstatný (jak, to bude třeba blíže popsat) onen způsob, jakým jsou představovány – také mluvíme o tom, že jedna nás upomíná na druhou.“<sup>473</sup>

Stejně tak, jako stačí fragment věci k tomu, abychom si představili věc celou, stačí fragment nápisu k tomu, abychom si představili celé slovo. Stejně jako v případě zobrazování věci, i u písmen se objevuje ambivalentnost. Dle Rosenbluma písmena podstupují metamorfózu, často jsou jednoduše rozdělena – LE JOURNAL – LE JOUR, získávají tak nový kontext.<sup>474</sup> Díky ambivalentnímu využití písmen však stejně jako v případě náповědy je čtení obrazu často spíše zkomplikováno. Například nápis Journal se neobjevuje jen na kavárenských zátíších, ale i vedle hudebních nástrojů.

Na písmenech v obraze je zajímavý ještě jeden moment. Čteme-li písmena v obraze, nejsme schopni zároveň číst zbytek obrazu. Zaměříme-li svou pozornost na nápis, ustoupí zbytek obrazu do mlhavé neurčitosti. Zároveň je nemožné vnímat písmena jen jako obrazové prvky a nečíst je. Kdyby použili písmo například čínské nebo hebrejské abecedy, které divák neovládá, potom by bylo možné vnímat je zároveň se zbytkem obrazu.<sup>475</sup> Písmena tak nejenže není možné deformovat, ale není je ani možné plně integrovat do obrazového celku. Z tohoto důvodu působí jako cizí prvek, ačkoliv v menší míře než například voskované plátno využitě v koláži. Flam upozorňuje na to, že písmena vytvářejí paradoxní situaci; zatímco obraz je na první pohled nesrozumitelný a vyžaduje čtení, písmena jsou uchopitelná jediným pohledem.<sup>476</sup>

---

<sup>473</sup> HUSSERL, Edmund. *Logická zkoumání II/1. Zkoumání k fenomenologii a teorii poznání*. Praha: Oikoymenth, 2010. ISBN 978-80-7298-397-1, str. 385.

<sup>474</sup> ROSENBLUM, Robert. Picasso and the Typography of Cubism. In: PENROSE, Roland, ed. a GOLDING, John, ed. *Picasso in Retrospect*. New York: Harper & Row Publishers, 1980. ISBN 0-06-430101-X, str.35.

<sup>475</sup> Picasso použil azbuku.

<sup>476</sup> FLAM, Jack. Menu du Jour: word and image in cubist painting. In: *Cubism: the Leonard A. Lauder collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2014. ISBN 9781588395429, str. 139.

Zdá se jako by kubismus kladl důraz na realitu povrchu obrazu. Zatímco na některých obrazech se skutečně zdá, jako by písmena byla na povrchu plátna, například Braqueova *Pocta Bachovi* (1911) (obr.63).

63. Braque. Pocta Bachovi. (1911)



U jiných jsou písmena natolik zapojena do systému faset, že se zdají být za povrchem, jako na obraze Picassa *Muž s dýmkou* (1911).

Flam upozorňuje na blízký vztah, který Picasso i Braque měli s řadou básníků, a byl to podle něj Mallarmé, kdo vytvořil paradigma pro využití písmen na kubistických obrazech. Jedná

se o jeho báseň „*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*“, kde jsou jednotlivá slova vytištěna různými fonty a v rozličné velikosti.<sup>477</sup>

Kvůli rozpoznání používají kubisté notoricky známé nápisy jako například názvy novin, alkoholu, části reklamy, či inzerce. Písmena mohou zastupovat jak nápis, tak ideu i ideu, jako v případě *Ma jolie*. Flam<sup>478</sup> zde hezky upozorňuje, „že v tomto případě se obrací pořekadlo, že obraz vydá za tisíc slov, neboť zde dvě slova vydají za tisíc obrazů.“

Písmena na obrazech hrají podobně mnohotvárnou roli jako třeba kus tapety. Na straně jedné zde stojí samy za sebe jako písmena, na straně druhé na obraze reprezentují často nepřítomnou část reality. V neposlední řadě pak plní funkci čistě kompoziční a zároveň fungují jako prvek poskytující obrazu dojem hloubky.

V souvislosti se zobrazením posvátného se nezdá, že by písmena měla nějaký větší význam, pouze jako jeden z dalších prvků posilujících ambivalentní povahu kubistických obrazů.

### III/3 Barva a světlo

„Barva je místo, kde se setkává náš mozek s vesmírem.“<sup>479</sup>

Pojednání o barvě musíme opět začít u Cézanna, neboť jeho přístup k barvě byl až mystický. Jak jsme popisovali v kapitole o koláži, sám se stával součástí barev, v nerozlišeném chaosu prvotního stvoření. Celou přírodu vnímal pomocí barev a pomocí barev ji také znázorňoval. Svět byl stvořen z barev, barvy vdechly stvoření život. „Je pouze jediná cesta, jak všechno vyjádřit, zpodobnit: barva. Barva je biologická, mohu-li to tak říct. Barva je živoucí, sama zživotňuje věci.“<sup>480</sup> Cézanne vytváří šrafování z barevných skvrn, jež mají spřízněné tóny, studenou zelenou vedle žlutozelené, šedomodrou k ultramarínové a fialové, jako kdyby chtěl každému centimetru plátna vdechnout energii.<sup>481</sup>

---

<sup>477</sup> FLAM, Jack. Menu du Jour: word and image in cubist painting. In: *Cubism: the Leonard A. Lauder collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2014. ISBN 9781588395429, str.136.

<sup>478</sup> Ibid.

<sup>479</sup> CÉZANNE, Paul. *Čist přírodu*. Praha: Arboe Vitae, 2000. ISBN 80-86300-08-0, str. 37.

<sup>480</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7 str. 209.

<sup>481</sup> Ibid., str. 18.

Cézannova barevná paleta nenásleduje zcela paletu impresionistickou. Zatímco impresionismus se vzdal černé, hnědí i okru a využíval jen sedm barev,<sup>482</sup> Cézanne používal barev více, a to šest červení, pět žlutí, tři zeleně, tři modře a zcela neimpresionistickou černou.<sup>483</sup>

Pokud by tedy Cézanne s kubisty v něčem nesouhlasil, bylo by to jistě v jejich opuštění barvy. Braqueova plátna namalovaná v L'Estaque vykazují značný barevný útlum v porovnání s jeho předchozím fauvistickým obdobím. Tlumené zeleně, hnědě a okry se objevují i na jeho zátiších z roku 1910. Nicméně již brzy dojde k úplnému vítězství monochromu.

Picasso tíhnul k omezení barevné škály již v předchozích obdobích své tvorby. Jak v modrém, tak v růžovém období obětoval pestrost barev postihnutí objemu. Kahnweiler uvádí, že s příchodem kubismu roku 1910 se snažil využít barvu jako něco více než jen nástroj k tvarování formy, většinu pokusů ale zase přemaloval.<sup>484</sup>

Braque obětoval barvu, protože měl dojem, že vytváří dojem interferující s jeho pojetím prostoru. „Cítil jsem, že barva může probouzet pocity, které poněkud znejasňují prostor, a proto jsem se jí vzdal.“<sup>485</sup> Bylo by však nespravedlivé toto „obětování“ barvy vztahovat na celé Kubistické období. Rané období se vyznačuje hlavně využitím cézannovských barev, tmavě zelené, hnědí a okrů, šedé, bílé a černé, ale najdeme zde i plátna, která barevně zcela vybočují, jako například Picassovu *Kompozici s lebkou* (1908), se silně expresivní kombinací červené a růžové.

---

<sup>482</sup> Ačkoliv se pod vlivem Pissarra vzdal některých tmavých odstínů, jeho radu, aby používal pouze základní barvy, nenásledoval.

<sup>483</sup> Konkrétně se jednalo o tyto barvy: Červeně – rumělka, červený okr, siena pálená, kraplak, světlý karmínový lak, lak pálený. Žlutě – žluť skvělá, žluť neapolská, žluť chromová, žlutý okr, siena přírodní. Modře – kobalt, ultramarín, berlínská modř. Zeleně – Veronesova zeleň, smaragdová zeleň, zem zelená. Plus broskvová čerň. Na Cézannových obrazech můžeme objevit i bělobu a to na nedokončených místech.

<sup>484</sup> KAHNWEILER, Daniel-Henri. *The rise of Cubism*. New York: Wittenborn and Schultz, 1949, str. 10.

<sup>485</sup> Braque in LAMÁČ, Miroslav, ed. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 159.



64. Picasso Kompozici s lebkou (1908)

Hovoříme-li o monochromu, máme většinou na mysli plátna z let 1910-1911, která se vyznačují jednotným laděním hnědí a okru, šedé a černé. Tmavá zelená se stala vzácnou a objevuje se zcela výjimečně na počátku roku 1910, poté i ona mizí. Následující dva roky si Braque i Picasso vystačí s velmi omezenou paletou stále stejných barev. První barevné akcenty se počínají nesměle objevovat na jaře roku 1912, například červená u Braqueovy *Láhve rumu* (1912) či modrá na Picassově *Suvenýru z Havre* (1912). S tím, jak se začíná zjednodušovat kompozice obrazů, počínají se barevné plochy zvětšovat a objevují se další barvy, jako zelená, žlutá, růžová. Objev papier collé a koláže pak umožnil plné znovuuvedení barvy do kubistických obrazů. Tentokrát již barva mohla působit jako nezávislý obrazový prvek.

Zamysleme se nyní nad problémem barvy a tvaru. Vztah mezi vizuální kvalitou a rozlohou je pro Husserla příkladem neoddělitelného obsahu. Můžeme sice měnit barvu při zachování tvaru, či měnit tvar a ponechat barvu, či je jednotlivě libovolně variovat. Momenty kvalita a rozlehlost ale nemohou být samostatnými obsahy, nemohou ze své povahy existovat v představě odděleně a nezávisle na sobě.<sup>486</sup> Naopak věc může existovat, i kdyby vše ostatní bylo znicotněno. V malířství je tato závislost ještě výraznější. Picassovi a Braqueovi se tak podařilo

---

<sup>486</sup> HUSSERL, Edmund. *Logická zkoumání II/1. Zkoumání k fenomenologii a teorii poznání*. Praha: Oikoymenth, 2010. ISBN 978-80-7298-397-1

alespoň osvobodit barvu od konkrétní formy. Braque k tomu říká: „Plné uplatnění barvy přišlo s nalepovanými papíry. Tento fakt kritika nikdy nepochopila. Podařilo se nám tím zřetelně odlišit barvu od formy a poznat její nezávislost ve vztahu k formě: to byla skvělá věc: barva reagovala současně s formou, a přitom s ní neměla nic společného.“<sup>487</sup>

Nicméně byl to Picasso, kdo barvu využíval především. Braqueovy koláže z roku 1912 jsou z převážné většiny kombinací dřevěného obložení a kresby uhlím na papíru a také jeho obrazy v tomto období zůstávají monochromní. Picasso naopak s chutí využívá jak barevné papíry<sup>488</sup>, tak velké plochy barev.

Barvy využívané v analytickém kubismu, byť utlumené, či přímo monochromní odkazují k realitě, tedy ke skutečné barvě věci. Housle jsou hnědé, dřevěný stůl taktéž, notový papír je bílý atd.

Zabarvení předmětu je závislé na světelných podmínkách. Při znázornění na obraze dochází k distorzi zbarvení, a to díky perspektivě, kdy vzdálenější předměty jsou malovány světlejší a matnější barvou, dále díky využití světla a stínu k vytvoření objemu a v neposlední řadě také působením okolních barev. Právě potlačení barvy a využití monochromu bylo prvním pokusem o osvobození barvy od těchto zkreslujících okolností. Vzniká tak paradox; tím, že kubisté potlačili konkrétní barvu předmětu, řekli o něm méně jako o konkrétní věci, ale zároveň tím, že použili neurčitou barvu, řekli o něm více jako o věci obecně. Využití monochromu umožňuje uzavorkování konkrétního odstínu věci a její nahlédnutí ne jako určitý, řekněme modrý svícen, ale jako svícen obecně. Monochrom tedy krom toho, že obrazově zjednodušuje kompozici, fenomenologicky vzato funguje jako barva „nijaká“, kterou si přímo s ničím nespojujeme, lze tedy připsat všemu. Vzpomeneme-li si na Moneta a jeho série stohu, z nichž jeden každý představuje jedno odstínění, právě i díky barvám, potom použijí-li kubisté monochromní zbarvení pro všechny předměty přítomné na plátně, a dokonce i pro prostor mezi nimi, vylučují tím ze hry právě všechny náhodné aspekty, které při vnímání barev hrají roli.

Husserl popisuje, jak se táž barva jeví v „kontinuálních rozmanitostech odstínění barvy.“ Právě tato rozmanitá odstínění analytický kubismus svých monochromem uzavorkovává.

„Barva viděné věci není z principu žádným reálným momentem vědomí vztahujícího se k barvě, zjevuje se, ale zatímco se zjevuje, může a musí se tento jev při vykazující zkušenosti

---

<sup>487</sup> BRAQUE, Georges. *Zápisky a rozhovory*. Praha: Arbor Vitae, 1998. ISBN 80-901964-6-2, str. 68.

<sup>488</sup> Problém nalepovaných papírů spočívá v tom, že zatímco papír žloutne, barvy blednou. Současná barevnost tedy již neodpovídá barevnosti původní, a proto je velmi obtížné z ní něco smysluplně vyvozovat.

kontinuálně měnit. Táž barva se zjevuje ‚v‘ kontinuálních rozmanitostech odstínění barvy. Podobné platí pro smyslovou kvalitu a každý prostorový tvar. Jeden a týž tvar (dán tělesně jako totožný), se nepřetržitě zjevuje stále ‚jiným způsobem‘, ve stále jiných odstíněních tvaru.“<sup>489</sup>

„Takže v našem příkladu zakoušíme tutěž věc s ohledem na její optické vlastnosti, které ve střídání osvětlení odpovídajícími zdroji světla udržují svou jednotu a určenost. Jednota prochází napříč schémata, pokud jsou barevně naplněná. To, co se při tom konstituuje, je ‚objektivní‘, barva, ta, kterou věc má, ať visí v slunečním jasu nebo za temného denního světla nebo v šeru skříně, a tak za každých poměrů osvětlení, k nimž přitom patří funkčně zcela určitá schémata, včetně úplného vyplnění vizuálního schématu.“<sup>490</sup>

Přesně tohle dělalo malířství doposud, malovalo kabát v šeru skříně, nebo naopak za denního jasu. Zbavit barvu všech ovlivňujících faktorů na obraze nejde. I kdyby byl použit jen čistý pigment vždy toho daného tónu, musela by každá barva mít svůj samostatný obraz. Barvy vedle sebe se též ovlivňují. Nesmíme také zapomenout na texturu plátna, která ovlivňuje, jak se barva jeví. A v neposlední řadě hrají velkou roli podmínky, za kterých je obraz vystaven. O reprodukcích v knihách ani nemluvě, člověk je vždy překvapen, když vidí originál. Fotky z internetu mají zářivost obrazovky, díky které vypadá vše lépe. Barevná čistota tak zůstane vyhrazena jen vzorníku Pantone. Zajímavé je, že Husserl se domníval, že každá barva se může za ideálních podmínek vyjevit jako „barva sama“. „Sledujeme reálné vlastnosti, jevové barvy (výplň tvaru), podle svého postavení ve vztahu k osvětlujícímu tělesu a opět jiné barvy u různých osvětlovacích těles, avšak v pravidelném uspořádání, jež lze blíže určit na základě jevů. Přitom jisté podmínky vyvstanou jako ‚normální‘: vidění ve slunečním světle a za jasného nebe, bez působení dalších těles, jež by určovala jevovou barvu. Optimum, jehož se tím dosáhne, platí za barvu samu, v protikladu třeba k červánkům za soumraku, které všechnu vlastní barvu ‚přezáří‘“. Všechny ostatní barevné vlastnosti jsou ‚vzezření‘, ‚jevy“ této význačné jevové barvy. Tato barva se opět proměňuje dle svitu slunce, ale za optimálních podmínek se opět navrátí.“<sup>491</sup>

Využití monochromu umožňovalo vytvářet dojem jednoty a harmonie, jaký jsme zvyklí nacházet například v čínských malbách či některých abstrakcích. Omezení barev dovoluje

---

<sup>489</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenh, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 84.

<sup>490</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoymenh, 2006. ISBN 80-7298-129-3, str. 63.

<sup>491</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoymenh, 2006. ISBN 80-7298-129-3, str. 68.

divákovi nerušené sledování obrazového rytmu, bez vyrušování. Využití barevných akcentů naopak přerušuje plynulost našeho pohledu, zastavuje pohled a přitahuje pozornost ke konkrétní části obrazu. Monochrom tak představuje posvátno nahlížené jako harmonii světa a kosmu. Absence konkrétní barvy nahrazuje prázdňový prostor a stává se zdrojem nekonečného množství potencialit.<sup>492</sup> Díky tomu, že předmět je zbaven konkrétní barvy, je zároveň osvobozen od všech konvenčních významů, které s sebou daná barva nese. A může se tak stát nositelem významů nových, které do ní lze libovolně vkládat.

Nejen že Braque a Picasso osvobodili věc od její určenosti barvou, ale osvobodili i barvu samu.

Braque to vysvětloval takto: „Jakmile byl vytvořen prostor, bylo potřeba ho zaplnit. To byl další základní moment kubismu, tj. reakce na lokální tón, z nichž vyplynula jak naše barevná škála, tak vlastní práce s barvou a později nalepované papíry. Pokud jde o lokální tón, dříve se maloval předmět a ten měl samo sebou určitou barvu, že? Nu a my jsme si všimli, že tato barva působí nezávisle na formě.“<sup>493</sup> Poprvé mohla barva působit jako nezávislý obrazový prvek. Mohla stát sama za sebe a nabízet se tak našemu zkoumání. Oddělení barvy a tvaru mělo ještě jeden důsledek, a tím bylo osvobození světla, které nyní mohlo být směřováno libovolným směrem.

### III/3.1 Světlo

Cézanne tvrdil, že světlo pro malíře neexistuje. „Stín je barva stejně jako světlo, ale méně jasná. Světlo a stín jsou pouze vztahem dvou tónů.“<sup>494</sup> Toužil po tom zachytit barvy stejně jasné, jako jsou venku v přírodě, a zavrhl proto budování objemů pomocí světla a stínu, neboť to obrazy „zatemňuje“. Namísto toho přichází Cézanne s modulací, kdy je tvar budován pomocí velice jemné gradace barev. Klade barvy vedle sebe a přes sebe „až všechny tinty, vytvářejíce vějíř, současně vybarví a vymodelují předmět.“ Díky tomu předmět tolik nesplývá s okolím a také není pokryt světelnými odlesky, ale „je tlumeně ozářen z vnitřku, jako by z něho emanovalo světlo.“<sup>495</sup> Světlo na jeho obrazech nemá jasný zdroj, jeho výskyt je stejnoměrný téměř po celé ploše obrazu,

---

<sup>492</sup> Ze stejného důvodu je černobílá fotografie působivější než barevná.

<sup>493</sup> BRAQUE, Georges. *Zápisky a rozhovory*. Praha: Arbor Vitae, 1998. ISBN 80-901964-6-2, str. 68.

<sup>494</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7, str. 203.

<sup>495</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. Cézannovo pochybování. In *Oko a duch. A jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971. str. 39.

spíše jako by vycházelo ze samotných barev. „Světlo není věc, kterou by bylo možno reprodukovat, nýbrž něco, co musí být zobrazeno pomocí barev.”

Připomeňme, že Otto považuje temnotu za jeden ze způsobů vyjádření posvátného v obrazech, často temnotu, kterou prozáří božský paprsek. Může se jednat o přírodní scenérii, louku či les, kde malá osvětlená mýtina indikuje přítomnost posvátného. Posvátné si libuje v šeru chrámů či lesních porostů, na straně druhé světlo asociuje přítomnost božského. Chiaroscuro vyžadovalo jeden jasný světelný zdroj. Tím, že Cézanne buduje objem pomocí barev, může tento vnější zdroj světla opustit. Kontrasty vytvořené pomocí světla a stínu nahrazuje kontrasty danými vnímáním barvy. „Objem je výsledek přesného vztahu tónů, když jsou všechny a harmonicky uspořádány, obraz si vytvoří svůj vlastní objem.“<sup>496</sup>

Cézanne propojuje světlo s prostorem, díky tomu, že na jeho obrazech chybí jasně určitelný světelný zdroj, působí dojmem, jakoby světlo vyzařovalo přímo z plátna. Tato emanace světla z obrazu je přímým prostředkem vyjádření posvátna a je také jedním z důvodů, proč jsou Cézannovy obrazy tak působivé. A bylo to v L'Estaque, kde se Braque naučil pracovat se světlem novým způsobem. Na obraze *Domy v L'Estaque* vytváří dojem osvětlení pocházejícího z více světelných zdrojů současně, Picassovo využití světla je v té době takřka arbitrární.

Nicméně obrazy analytického období již vykazují stejný účinek jako obrazy Cézannovy, a to díky dokonalému propojení světla a prostoru. Braque to charakterizoval takto: „Světlo a prostor jsou dvě věci, které se dotýkají, není-liž pravda? A tak jsme je spojili.“<sup>497</sup>

Světlo je propojeno s okolním vzduchem tak dokonale, že vytváří dojem poletujících částiček prachu nebo slunce na rozčeřené vodní hladině. Svým využitím vyzdvihuje jednotu povrchu obrazu, které bylo předtím docilováno cézannovskými tahy.

V některých případech je však světlo koncentrováno kolem konkrétní postavy či věci, jako by vytvářelo auru. Pokud bychom dokázali odhlédnout od všech ostatních aspektů, byl by účinek světla porovnatelný se zjevením. Například Braqueův obraz *Muž s houslemi* str. 223 by mohl být zobrazením božstva, neboť pozici postavy lokalizujeme jen díky světlu, které z ní emanuje.

Husserl využívá metaforu světla při popisu zření podstat: „Dále je třeba zmínit, že to, které dané je většinou obklopeno dvorcem neurčité určitelnosti, který má svůj způsob

---

<sup>496</sup> KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574 , str. 203

<sup>497</sup> LAMAČ, Miroslav, ed. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 127.

rozdívajícího přibližování v rozkladu do řad představ, zprvu třeba opět v temnotě, pak zase ve sféře danosti, až intendované nakonec vkročí do ostře osvětleného okruhu dokonalé danosti.<sup>498</sup>

V kapitole o Cézannovi jsme uváděli jeho slavný výrok: „Slunce je venku!“ Cézanne se za světlem musel každý den vydávat do plenéru, ale podařilo se mu jej uvěznit na svých obrazech. Braque byl schopen světlo nalézt v sobě, nebyl tak odkázán na práci v plenéru. Braque řekl o L'Estaque: „Jednoho dne jsem si všiml, že se mohu vrátit ke stejnému tématu bez ohledu na počasí. Slunce jsem již nepotřeboval, své světlo jsem si nesl s sebou.“<sup>499</sup> Jeho slova dokládají, že byl schopen si variovat světelné podmínky zobrazovaných předmětů, tak aby dosáhl účinku, který jej zajímal.

Díky upravení světelných podmínek podařilo se Picassovi a Braqueovi osvobodit věc z moci působení světla, neboť věc se díky světelným podmínkám jeví pokaždé jinak. „Věc vypadá za střídavého osvětlení, tedy se vztahem k něčemu dalšímu, co ji osvětluje, vždy znovu jinak, a to nikoli libovolně, nýbrž určitým způsobem.“<sup>500</sup>

Luminiscence obrazů analytického období je srovnatelná s účinkem Cézannových pláten. Ve spojení s ambivalentností nahrazující temnotu je jedním z nejsilněji působících prvků zobrazení posvátného.

## III/4 Rám

„Obraz, který zůstane ve svém rámu, je věcí, která tu byla vždycky. Ale dnes obrazy začaly chtít opouštět své rámy, což také vytváří potřebu kubismu.“<sup>501</sup>

Potřeba rámovat obrazy vznikla s vynálezem pláten natažených na dřevěné rámy, jelikož vnější rám zlepšoval stabilitu obrazu a také jeho přenositelnost. V některých obdobích nádhera a vypracovanost rámu předčila dílo, které objímaly. Jejich význam však není jen čistě utilitární. Podle Poggi rám „odlišuje obraz od reality a tím také definuje obrazový svět jako autonomní

---

<sup>498</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenh, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 136.

<sup>499</sup> WILKIN, Karen. *Georges Braque*. New York: Abbeville Press, 1991. ISBN 0-89659-947-7, 126.

<sup>500</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoymenh, 2006. ISBN 80-7298-129-3, str. 52.

<sup>501</sup> STEIN in DANCHEV, Alex. *Georges Braque. Životopis*. Praha: BB Art, 2006. ISBN 80-7341-942-4, str. 92.

realitu.<sup>502</sup> Errington uvádí, že funkcí rámu je vytvořit distanci mezi dílem a divákem. Rám ukazuje, že to není život, ale reprezentace reality, stejně jako sokl sochy nebo jeviště. Tou distancí je zrušena participace diváka, který se jen dívá.<sup>503</sup>

Rám, obzvláště je-li opatřen muzejní cedulkou, také říká: toto je umělecké dílo. Kubisté však otřásají i tímto konceptem. A to, když Picasso vytváří koláž orámovanou vystřiženým papírovým rámem<sup>504</sup> a celé dílo doplní taktéž vystřiženou muzejní cedulkou. Aby nebylo pochyb o jeho úmyslech, vykukují z pod rámu kusy oškubaného papíru koláže. Jedná se o dílo Picassa, *Dýmka a notový papír*. (1914) (obr.65). Braque nezůstává pozadu a vytváří Braqueův *Housle* (1914) (obr.66), koláž taktéž opatřenou muzejní jmenovkou. Sami tak prohlásili své dílo muzejním exponátem.

Na tomto díle je zajímavé řešení obrazového prostoru, neboť Braque vytváří oválné dílo na obdélníkovém plátně a celý výjev jednoduše „zarámuje“ pomocí několika čar. Jedná se o zvláštní případ, kdy Braque omezuje obrazový prostor daný formátem obrazu. Není to ale příklad jediný, ze stejné doby pochází i Braqueovo *Zátíší s lahví* (1914) (obr.67), kde je také obrazový prostor omezen pomocí tužkou vytvořeného oválného rámu. Kusy rámu se objevují i v obrazech, a to buď vystřižené z papíru, jako například u Picassovy *Láhve Vieux marc, sklenice a novín* (1913) (obr.68), nebo namalované jako u Braqueova *Zátíší s dýmkou*.

Picasso použil u *Zátíší s výpletem židle* (1912) namísto rámu kus provazu, kterým jako by podtrhl naprostou svébytnost svého díla. *Suvenýr z Le Havre* je naopak zasazen do poměrně masivního rámu, který vyvolává dojem dřevěného boku lodi, z jejíhož okénka vidíme přístav.

---

<sup>502</sup> POGGI, Christine. *In defiance of painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*. New Haven: Yale University Press, 1993. ISBN 978-0300051094, str. 61.

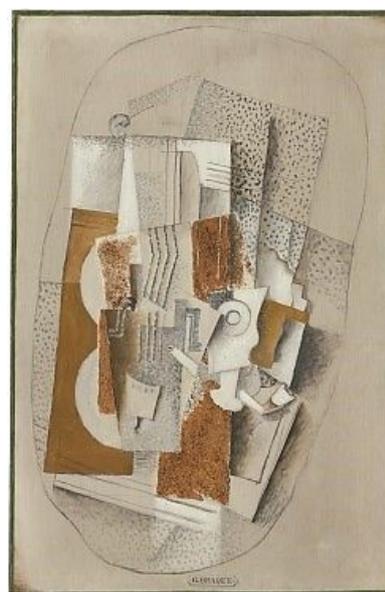
<sup>503</sup> ERRINGTON, Shelly. „What became authentic primitive art?“ *Cultural Anthropology*, Vol. 9, No. 2 (květen, 1994), str. 201-226. str.206.

<sup>504</sup> Podle Poggi vytvořil Picasso v roce 1914 čtyři kusy koláže obrazu zarámovaného v obraze a opatřeného muzejní cedulkou. POGGI, Christine. *In defiance of painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*. New Haven: Yale University Press, 1993. ISBN 978-0300051094, str. 105.

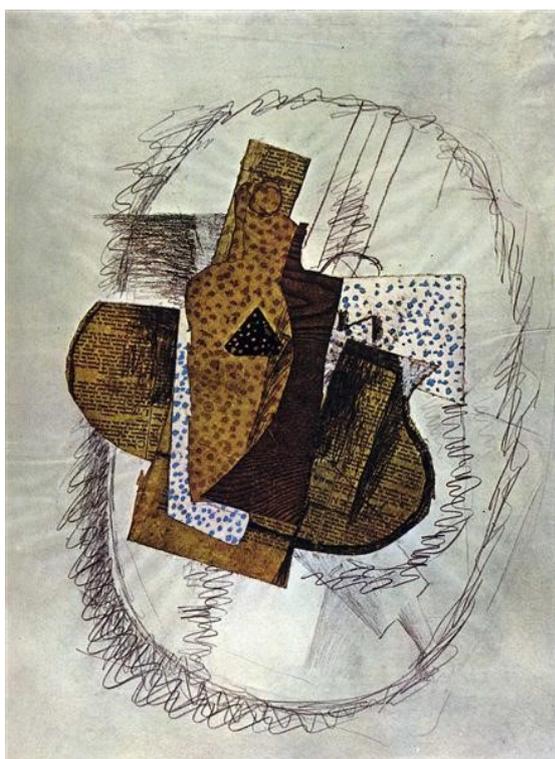
65. Picasso. Dýmka a notový papír. (1914)



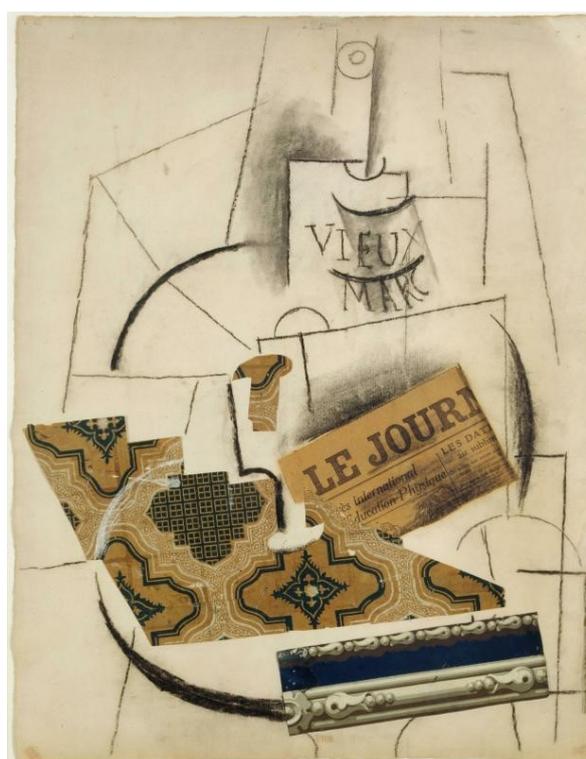
66. Braque. Housle. (1914)



67. Braque. Zátíší s lahví (1914)



68. Picasso. Láhve Vieux marc, sklenice a noviny (1913)



Kubisté rádi svá díla nechávali volně stát v ateliéru, opřena o zeď, na stojanu či pověšená na zdi, většinou bez rámu. Když už byla jejich díla rámována, preferovali rámy, které způsobí, že dílo vystupuje ven, ne ty, které dílo uzavírají, jako klasické rámy.<sup>505</sup> MoMa používá podobný typ rámu. Obraz je v něm uložen, ale není jím zatlačen do pozadí. Braque vysvětluje: „Když jsem se

<sup>505</sup> GOLDING. Str. 93

nejdřív pustil do popředí, potřeboval jsem rámy do hloubky, aby mi pomohly s pohybem zpátky. Pak jsem začal s pozadím, dostával jsem se blíž. Tradiční rámy vedly dovnitř jako tunel.“

Klasický rám tvoří také překážku mezi divákem a obrazem, tento typ rámu naopak staví obraz přímo před diváka, postrkuje jej kupředu jako nesmělé děcko. Obraz tak máme „po ruce“, a jeho blízkost je tím posílena. Jelikož tento rám neuzavírá obraz do sebe, nevytrhává jej ani z okolních okolností, spíše jen akcentuje jeho přítomnost. Zároveň žádná část obrazu nezůstane skryta a obrazový prostor je tak zcela neporušen. Díky absenci rámu se prostor obrazu rozprostírá donekonečna, aniž by narazil na okolní hradbu. Tento typ rámu funguje podobně jako obrácená perspektiva, tedy namísto aby obraz oddaloval do hloubky, naopak jej vytlačuje směrem ven do prostoru. Hranice mezi světem obrazu a světem našim je tak pobořena a svět obrazu vstupuje do prostoru světa našeho života. Jako použití kusu skutečné věci v koláži představuje vstup našeho světa do světa obrazu, využití obráceného rámu znamená vstup obrazového světa do světa našeho.

Obrácený rám také potlačuje představu obrazu jako okna a zdůrazňuje jeho materiální existenci a svébytnost. Přestane-li obraz být oknem, stává se opět obrazem, plátnem pomalovaným barvami. Také absence rámu ruší představu obrazu jako okna. Okno má vždycky rám, jinak by nebylo oknem, ale pouhým kusem skla. Díváme-li se přes kus skla bez rámu, stane se sklo jen překážkou, přes kterou hledíme na tento svět. Vložíme-li ten kus skla do rámu a podíváme se skrz, díváme se najednou na svět tam. Rám jako by představoval hranici mezi tady a tam, jako by byl prahem, přes který vstupujeme do jiného světa. Rám tvoří rámec scény, která se odehrává na obraze. Rám vytrhuje obraz ze skutečnosti, rám ho uzavorkovává. Rám jako závorka v tomto případě ale nedává do závorky obraz, ale naopak okolní svět. Rám poukazuje na skutečnost, že obrazem je možno vstoupit do jiného světa. Obraz bez rámu je naopak součástí tohoto světa, stejnou součástí jako stěna, na které visí. Přesto je zároveň něčím víc, neboť v sobě obsahuje odkaz ke skutečnostem, které bychom jinak neviděli.

Nezarámovaný obraz nám ukazuje, že ani náš svět nemá pevné hranice, stejně tak jako nemáme již pevně danou svou pozici ve světě. Absence rámu tedy odráží absenci hranic, absenci jednoho universálního rámce, v němž se pohybujeme a který určuje naše životní podmínky. Náš svět již není světem bezpečně zastřešeným baldachýnem jedné universální pravdy, jedné víry, jednoho společenského systému. Jistota uspořádaného vesmíru zmizela a místo ní stojíme v prostoru, který vychází od nás samých. Věci už nejsou jistou daností, nedávají nám už jistotu a zakotvení, ale jsou to jen vířící fragmenty fenoménů věcí, které se snažíme zachytit.

Za uspořádaným prostorem je chaos, nebezpečný svět, nebo také konec světa. Po rozpuštění hranic tento chaos přichází k nám. V obrazech tak najdeme protiklad domácího prostředí atelieru a kavárny a venkovním prostorem, který je nekonečný a neohraničený. Je snadné si představit, že se ten prostor prostírá do nekonečna. Prostor cizí a nekonečný, ve kterém létají úlomky familiárních věcí. Úlomky naší skutečnosti.

V souvislosti s rámem připomeňme i konturu. Podobně jako rám uzavírá obraz, i kontura uzavírá věc v sobě. Cézanne kritizoval Gauguina pro jeho černou konturu věcí, neboť byl přesvědčen, že kontura věcem nenáleží. Černá kontura funguje jako rám udržující věc pohromadě a na místě, zabraňuje jednotlivým věcem obrazu, aby se mísily s okolím či samy se sebou navzájem. Odstraněním kontury byly věci osvobozeny a mohly interagovat. Díky technice pasáže jim bylo umožněno přiznat se ke svým vztahům. Zatímco kontura vyčleňovala předměty z jejich vazeb, pasáž je naopak nemilosrdně vrhá do středu okolností, s násilně prolomenou formou. Na prvních Braqueových obrazech inspirovaných Cézannem z roku 1911, jako například *Pohled na hotel Mistral*, mají zobrazené věci silnou černou konturu, později již tato kontura mizí a stromy jsou vrženy do prostoru.

Apollinaire mluví o vnitřním rámu obrazu, kterým je předmět, skutečný nebo namalovaný, a který určuje hloubku obrazu, podobně jako rám určuje hranice venkovní.<sup>506</sup>

Také kubistická mřížka může fungovat jako vnitřní rám udržující věci na svých pozicích, jako záchranná síť, podobně jako Husserlův vnitřní horizont věci určuje, jakým způsobem se věc jeví. Zjevování věci je omezeno rámcem, který je určen věcí samou.

Zárubeň dveří spolu s prahem tvoří rám, skrze který přecházíme do jiné roviny skutečnosti. Tyto roviny existují paralelně, podobně jako svět obrazový a svět našeho života, které jsou také oddělené rámem. Posvátný prostor je také centralizován. Směrem ke krajům vzrůstá chaos. Rám funguje jako hradba udržující vnitřní řád obrazu uvnitř hranic. Stejně tak posvátný prostor od okolního prostoru odděluje hradba z kamení, zeď nebo kruh. Nejenže upozorňuje na přítomnost posvátna, ale také chrání před nebezpečím ty, kteří vstupují nevědomky.<sup>507</sup> Za hranicí organizovaného a obydlého prostoru začíná vláda neznámého, neforemného, zkrátka chaos.<sup>508</sup>

---

<sup>506</sup> POGGI, Christine. *In defiance of painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*. New Haven: Yale University Press, 1993. ISBN 978-0300051094, str. 61.

<sup>507</sup> ELIADE, Mircea. *Pojednání o dějinách náboženství*. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-589-4, str. 162.

<sup>508</sup> ELIADE, Mircea. *Obrázky a symboly. Esej o magicko-náboženských symbolech*. Praha: Computer press, 2004. ISBN 80-722-6902-X, str. 36.

Absence rámu rozšiřuje horizont obrazu do nekonečna, umožňuje nám dopředstavit si zobrazované dle naší libosti. Naše mysl může putovat od námi viděného obrazu do nekonečných dálek. Japonské umění je bez rámu. „Není ale nutné, aby se tyto bytosti, a stejně tak i ostatní předměty nacházely přímo v mém poli vnímání. Skutečné předměty jsou pro mě zde, jako určité, více či méně známé, zároveň s objekty aktuálně vnímanými, aniž by byly samy vnímány, ba dokonce ani názorně přítomny. Mohu nechat svou pozornost putovat od právě viděného a pozorovaného psacího stolu přes neviděné části pokoje za mými zády až k verandě, do zahrady, k dětem v altánku atd., ke všem objektům, o nichž prostě „vím“, že se nacházejí zde či onde v mém bezprostředně spoluvědomém okolí...“<sup>509</sup>

Krom takto bezprostředních věcí patří k vnějššímu horizontu celý svět, i ten vedoucí za hranice mé zahrady, za hranice města, za hranice země, a dál až do nekonečna. A je to i prostor kubistických obrazů, ve kterém je prostor nekonečný, bez hranic.

### III/5 Prostor

V souvislosti s kubismem se často zmiňuje „rozbití“ tradičního obrazového prostoru, jehož následkem je zpochybněna představa obrazu jako okna. Namísto tradiční lineární perspektivy se mluví o perspektivě více pohledové, popřípadě o pohledu „odevšad“, či obcházení předmětu malířem. Opuštění tradičního perspektivního zobrazování je dááno do souvislosti s překonáním teorií eukleidovské geometrie, jejíž pátý postulát pojímá prostor jako plochu, ve které se dvě rovnoběžky nemohou nikdy protnout. Roku 1820 však Georg Friedrich Riemann svým pojetím zakřiveného prostoru tuto tezi vyvrátil. Právě objevy neeukleidovské geometrie jsou dáány do souvislosti se zavržením perspektivního zobrazování. Dle našeho názoru je tomu především proto, že toto spojení zdůrazňují sami „menší“ kubisté, především pak Metzinger a Gleizes, a to jak ve svém spise *Du Cubisme*, tak i v jiných textech. V *Du Cubisme* se přímo distancují od eukleidovské geometrie a zdůrazňují nutnost číst Riemannovy spisy.<sup>510</sup>

Dalším v souvislosti s kubistickým prostorem často zmiňovaným jménem je Henri Poincaré, který oproti Kantovu pojetí prostoru jako apriori, staví koncepci prostoru vycházející z naší zkušenosti. Dále pak přichází s myšlenkou, že všechny geometrické modely jsou pouhé

---

<sup>509</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenth, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3, str. 61-62.

<sup>510</sup> ANTIF, Marc. LEIGHTEN, Patricia. *Cubism and culture*. London: Thames & Hudson, 2001. ISBN 0-500-20342-3, str. 75.

konvence, tudíž žádný nemůže být pravdivější než jiný. Henderson vidí názorovou podobnost mezi Poincarého konvencionalismem a kubismem.<sup>511</sup> Opačný názor v zajímavé studii nabízí Kvasz, podle kterého je „přesvědčení o vztahu neeukleidovské geometrie a kubismu, a to i navzdory tomu, že umělci sami tvrdili opak, založeno na náhodě a chybí mu jakýkoli věcný základ.“<sup>512</sup> Věcný základ naopak shledává ve spojení kubismu s jinou Poincarého teorií, a to kombinatorickou topologií, která pracuje s rozkladem předmětů na elementární prvky a posuzuje je nezávisle na prostoru. „V kombinatorické topologii rozdíl mezi objektem a prostorem zaniká.“<sup>513</sup> Jako příklad uvádí Picassův obraz *Sedící akt* (1909-1910), kde „zaniká ostrá hranice oddělující postavu od okolního prostoru a vše je rozbito na elementární prvky.“<sup>514</sup>

V některých případech je zmiňován také čtvrtý rozměr. Podle některých badatelů spojení mezi kubismem a čtvrtou dimenzí neexistuje, podle jiných naopak ano. Když Henderson hovoří o tom, že čtvrtá dimenze zajímala umělce skoro všech významných uměleckých hnutí v prvních třech dekádách dvacátého století, jmenuje kubisty na prvním místě.<sup>515</sup> Henderson vidí ve čtvrté dimenzi především symbol osvobození od tradiční perspektivy, která svět zobrazuje jako 3D. Víra ve čtvrtou dimenzi dala umělcům kuráž ji opustit. U kubistů ji vidí především ve fasetování a v pohledech z mnoha úhlů.<sup>516</sup> Cooper naopak spojení se čtvrtou dimenzí považuje za „jistě chybnou, jelikož ani Picasso ani Braque si nepředstavovali ani sebe, ani diváka obcházející kolem, nebo mezi zobrazovanými předměty. Jednotlivé fasety formy měly existovat a být vnímány simultánně, jako částice odložené na plochem povrchu, kde existují jako autonomní reprezentace prostoru.“<sup>517</sup>

Moment simultánního vnímání nás přivádí k dalšímu často citovanému jménu, a to Henriho Bergsona. Podobně jako v případě neeukleidovské geometrie i toto spojení bylo dílem menších kubistů, kteří se k Bergsonově filosofii přihlásili. Jednobodová perspektiva byla spojována s jedním momentem v čase, který byl taktéž zavržen a nahrazen simultaneitou.<sup>518</sup> Ve spisu *Du Cubisme* se hlásí k filosofii Bergsona, popisujícího naše vnímání času jako trvání, kdy

---

<sup>511</sup> HENDERSON, Linda Dalrymple. „The fourth dimension and non-euclidean geometry in modern art: a conclusion.“ In: *Leonardo*, Vol. 17, NO. 3, 1984, str. 205-210. Str. 99.

<sup>512</sup> KVASZ, Ladislav. *Prostor mezi geometrií a malířstvím. (Vývoj pojetí prostoru v geometrii a jeho zobrazování v malířství od renesance po 20. století)*. Praha: Slovart, 2020. ISBN 978-80-7529-915-4, str. 147.

<sup>513</sup> Ibid.

<sup>514</sup> Ibid., str. 154.

<sup>515</sup> HENDERSON, Linda. The fourth dimension and non-euclidian geometry in modern art. Str. 205

<sup>516</sup> Ibid.

<sup>517</sup> COOPER, Douglas. *The Cubist epoch*. Los Angeles: Phaidon, 1970, str. 44.

<sup>518</sup> ANTIF, Marc. LEIGHTEN, Patricia. *Cubism and culture*. London: Thames & Hudson, 2001. ISBN 0-500-20342-3, str. 71.

jednotlivé vzpomínkové obrazy lze vyvolat skrze intuici. Také divák má za úkol složit kubistický obraz pomocí intuice.

Jakkoliv takové spojení může být platné v případě menších kubistů, kteří vytvářeli záměrné distorze předmětů, aby vyhovovaly pojetí zakřiveného prostoru, v případě Picassa a Braqua souhlasíme s názorem Coopera, že takové spojení neměli na mysli. Podíváme-li se blíže na prostorové inovace, se kterými přišli, například nahrazení renesanční perspektivy perspektivou vícehledovou či stejný důraz na taktilní jako na vizuální stránku předmětů, zjistíme, že jsou odvoditelné z kombinace vlivů Cézanna a primitivního umění, spolu s Braqueovým specifickým pojetím prostoru. Shodně pokud jde o koncept trvání, domníváme se, že v případě Picassa a Braqua lze najít bližší afinitu s Husserlovým pojetím vnímání.

Jakkoli zajímavé jsou matematické výklady obrazového prostoru, nás zajímá obrazový prostor kubismu z hlediska religionistického, neboť se domníváme, že zde lze nalézt zajímavé paralely. Posvátný prostor a jeho spojení s Cézannem jsme probírali již v kapitole věnované Cézannovi, nyní se tedy zaměříme na Picassa a Braquea.

### III/5.1 Perspektiva

*Mondrian řekl: „Kubismus pochopil, že perspektivní zobrazení mate a oslabuje vzhled věcí. V několika projekcích zároveň je začal zobrazovat právě proto, že se je snažil zobrazit co možná nejúplněji.“*<sup>519</sup>

Jak již bylo řečeno, v souvislosti s kubismem se mluví hlavně o porušení renesanční perspektivy. Francastel perspektivu definuje takto: „Perspektiva označovala systém uspořádání rovinné plochy na výtvarném poli, ve kterém všechny zobrazené prvky – nebe, země, věci, postavy – jsou nahlíženy z jediného zorného úhlu, a poměrné rozměry různých částí jsou odvozeny z matematického výpočtu relativní vzdálenosti objektu od nehybného oka pozorovatele.“<sup>520</sup> Jednodušeji řečeno vzdálenější předměty se zobrazují menší, často za použití matnějších barev. Problémem však je ona nehybnost pozorovatele, respektive jeho oka. Jedná

---

<sup>519</sup> GOLDING, John. *Cesty k abstraktnímu umění*. Brno: Barrister & Principal, 2003. ISBN 80-86598-48-9, str. 19.

<sup>520</sup> FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost. Výtvarný prostor ode renesance ke kubismu*. Praha: Barrister & Principal, 2003. ISBN 80-865598-49-7, str. 153.

se totiž o jedno oko, které navíc hledí skrze štěrbinu. Podmínky pozorovatele rozhodně neodpovídají každodenní zkušenosti.

Ve své době se jednalo o úžasný objev a dlouho panovalo přesvědčení, že perspektivní zobrazování je výrazným krokem kupředu. Zatímco někteří autoři považují perspektivu za objektivní, dle jiných představuje pouze konvenci. Mezi autory upozorňující na problematičnost perspektivního zobrazování patří Panofsky a Goodman. Panofsky chápe perspektivu jako jednu ze symbolických forem, která je ovšem chybná, neboť znázorňuje předměty v ploše, což neodpovídá zakřivení oka.

Goodman analyzuje tvrzení zastánců perspektivního zobrazování o tom, že předmět namalovaný dle perspektivy bude k oku vysílat stejný svazek světelných paprsků jako předmět sám, a dochází k závěru, že podmínky pro pozorování jsou abnormální, na obraz je nutné hledět skrze štěrbinu, jen jedním okem a nehybně. Dále tvrdí, že obrazy namalované perspektivou musí být přečteny, oko, které není navyklé, perspektivu nechápe.

Herbert Read proto říká, že „teorie perspektivy je vědeckou konvencí, je to pouze jeden způsob, jak popsat prostor, a nemá žádnou absolutní platnost.“<sup>521</sup>

Braque neskromně podotýká: „Celá renesanční perspektiva mi byla nesympatická. Striktní pravidla perspektivy, která se s úspěchem zavedla do umění, byla strašlivou chybou, jež byla odčiněna až po čtyřech stoletích: zásluhu za to si z velké části může přivlastnit Cézanne a po něm Picasso a já. Vědecká perspektiva není nic jiného než ilusionismus, klamající oko, je to prostě trik – špatný trik – kvůli němuž umělec nemůže vyjádřit plný prožitek prostoru, protože nutí předměty na obraze, aby mizely divákovi z dohledu, místo aby mu byly předloženy na dosah, jak by to mělo malířství dělat.“<sup>522</sup>

Braqueův důvod pro opuštění perspektivy lze tedy nalézt v jeho teorii hmatového prostoru, ve snaze o přivedení předmětů na dotek a zobrazení prostoru mezi nimi. Picasso sleduje rozpad formy a její analýzu v plochem prostoru plátna.

### III/5.2 Perspektiva jako hledisko

---

<sup>521</sup> GOMBRICH, Ernst. *Umění a iluze*. Praha: Odeon, 1985. str. 288.

<sup>522</sup> DANCHEV, Alex. *Georges Braque. Životopis*. Praha: BB Art, 2006. ISBN 80-7341-942-4, str. 81.

Braque dále vysvětluje: „Tradiční perspektiva mne neuspokojovala. Tato zmechanizovaná perspektiva malíři nikdy neumožní plně se zmocnit věci. Vychází z jednoho hlediska a od toho se neodchyluje. Jenomže hledisko je bezvýznamné. Je to, jako kdyby někdo celý život kreslil profily, a chtěl nám namluvit, že člověk má jen jedno oko...“<sup>523</sup>

Hledisko je bezvýznamné. Pokud neexistuje to správné místo, odkud máme na věci hledět, znamená to nejen, že věc nelze plně obsáhnout jediným pohledem, ale také, že dva lidé nemohou věci vnímat stejně. Jejich hlediska se totiž vždy liší. Braque tak odhalil skutečnost, že hledisko jedné osoby nemůže být pravdivější než jiné. Pokud neexistuje jedno pravdivé hledisko, ze kterého máme na věci hledět, neexistuje ani důvod, držet se jednoho hlediska při jejich zobrazování. Objev kubismu tedy nespočíval jen v odhalení perspektivy jako „špatného triku“, který neukazuje pravdivý pohled. Objev spočíval v tom, že žádný takový pohled neexistuje. Nešlo jen o to, znázornit věc v její plnosti, jako se o to snažil Cézanne za pomoci vícehledové perspektivy. Cílem bylo ukázat, že každý pohled na věc je stejně platný jako pohled jiný. Z tohoto důvodu znázorňovali láhev nejen z pohledu shora a zepředu, ale nabídli nám také pohled na její dno.

Obraz tak již nepřináší zobrazení věčných ideálů, ale naopak čistě osobitý pohled. Podobně jako věc má svůj vnější horizont, má člověk své osvětí. Každé osvětí se konstituuje ve vjemech vnímajícího člověka, které jsou vždy jiné než vjemy druhého. Husserl popisuje takto: „Význačnost materiálního osvětí spočívá v tom, že v prvotní konstituci je osvětím jednotlivého subjektu, totiž, že se konstituuje v jeho vjemech, tedy v jeho jevech vizuálních věcí (a v jiných jevech smyslových věcí) a konečně v jeho plných jevech věcí. Každá osoba má tedy díky svým vjemům a souvislostem vjemů své materiální věci osvětí (tytéž, které poté z hlediska naturalistického pojetí musí mít platnost „jevů“ fyzikálních věcí) a ty dospívají k intersubjektivní identifikaci teprve v komprehensi. A to znamená: „vidíme“ tytéž věci, až na to, že každý je vidí ze svého stanoviska, v určité orientaci a vůbec v určitém způsobu jevení, který nikdy nemůže být zároveň způsobem jevení, jenž náleží druhému. Přesněji řečeno: ve vztahu k týmž věcem intersubjektivního materiálního okolí jsou vjemy jednoho každého vnímajícího z podstatných důvodů obsahově odlišné od současných vjemů kohokoliv druhého: v témž okamžiku má každý zakoušející principiálně osobité jevící se věci v jejich způsobu jevení.“<sup>524</sup>

---

<sup>523</sup> BRAQUE, Georges. *Zápisky a rozhovory*. Praha: Arbor Vitae, 1998. ISBN 80-901964-6-2, str. 66.

<sup>524</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoyomenh, 2006. ISBN 80-7298-129-3, str. 295.

Z hlediska perspektivy to znamená, že každý máme své místo, odkud vidíme zde jsoucí věci, a podle toho máme každý odlišné jevy věcí.<sup>525</sup> Toto místo ale není pevně určené, naopak, „každé jsoucno má své místo v prostoru světa, které je relativní a proměnlivé, neboť se jsoucno může pohybovat.“ Nejen, že naše místo ve světě není pevně dáno, ale pohyb je také způsob, kterým se orientujeme ve světě a poznáváme vztahy mezi předměty. Pohyb je něco, co divákovi renesanční perspektiva neumožňovala. Naopak, fixovala ho na jedno místo, navíc mu předurčovala nejen odkud, ale i jak se má dívat. Perspektivní zobrazení určuje místo ve světě nejen divákovi, ale i věcem, které zobrazuje. Jejich pozice v prostoru není dána jejich vzájemnými vztahy, ale pevně stanovenými pravidly lineární perspektivy. Narušení perspektivního zobrazování tak osvobozuje nejen diváka, ale i věci obrazu. Zároveň nutí k vytržení a převzetí odpovědnosti. Ve světě, kde naše místo není již pevně určeno systémem, je nutno si své místo vydobýt. Současně nás to vede k zamyšlení nad tím, kde vůbec naše místo je, existuje-li vůbec, a chceme-li se nacházet tam, kde se právě nacházíme.

Rosenblum nazývá svět kubistických obrazů světem rozkouskování a diskontinuity, kde pozice v prostoru již není pevně určena, tak jako tomu bylo v renesanci, nýbrž plány mění pozici dle měnícího se kontextu. Namísto fixního uspořádání je zde přeskupování plánů. Časově neprožíváme trvání, nýbrž fragmentární momenty. Objekt se skládá z fragmentů pohledů.<sup>526</sup>

Každý fragment věci odpovídá jednomu fragmentu času, momentu, kdy byl onen fragment nahlížen. Přestože lze tedy v případě obrazu hovořit o tom, že znázorňuje časové fragmenty, při jejich nahlížení dochází k opětovnému propojení v jeden časový tok.

### III/5.3 Obrazový prostor

Podobně jako primitivní člověk uspořádává svůj životní prostor, uspořádávají svůj obrazový prostor i umělci. Nejzákladnější obrazová kompozice využívá principu symetrie, kdy je nejdůležitější postava umístěna doprostřed obrazové plochy a ostatní jsou často zrcadlově řazeny vpravo a vlevo od ní. U vertikálních formátů se kompozice řešila většinou pomocí pyramidálního uspořádání. Tato kompoziční řešení přetrvávala až do renesance, která přichází s budováním prostoru pomocí perspektivního zobrazování. Ačkoliv existovaly individuální přístupy

---

<sup>525</sup> Ibid., str. 64.

<sup>526</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, str. 43.

k obrazovému řešení prostoru, „byl kubismus prvním společným pokusem 20. století o renovaci zobrazení v prostoru.“<sup>527</sup>

Lyon popisuje rozdíl mezi kubisty a starými mistry na příkladu domu. Zatímco staří mistři se snažili dosáhnout iluze třídimenziální formy, volně stojící v prostoru, kubisté nestojí o iluzi hloubky, pouze o projekci formy směrem k divákovi. Tím vzniká dojem basreliéfu.<sup>528</sup> Koncem roku 1912 mizí i tento prvek a obraz je naprosto plochý.<sup>529</sup>

Vývoj obrazového prostoru kubismu si s trochou nadsázky můžeme přiblížit na případu rozbité konvičky. Představme si, že rozbijeme třeba porcelánovou konvičku po babičce. Jelikož je to rodinná památka, nechceme střepy vyhodit, ale uložíme je do krabice, přičemž se je snažíme poskládat více méně do tvaru, jaký měla konvice před tou nešťastnou událostí. Ačkoliv možná nějaký úlomek chybí, konvice stále více méně vypadá stejně, nebýt mezer mezi jednotlivými kusy. Nyní se rozhodneme krabici opatrně přenést, následkem čehož se mezery mezi jednotlivými díly zvětší a některé části se sesunou na místo, které jim nepřísluší. Při dalším přesunu již nejsme tak opatrní, časem se ztratí i některý ten dílek a výsledkem je hromada střepů porcelánu, u které není na první pohled jasné, čím byl. Začneme tedy jednotlivé kusy rozkládat na stole a skládat je dohromady alespoň plošně.

Rané kubistické obrazy se vyznačují narušením perspektivního zobrazování a současně skulpturálním pojetím formy. Další analýza forem vedla k jejich rozložení na jednotlivé fragmenty, které ale stále vykazovaly určitou soudržnost. Tato soudržnost posléze mizí a předměty se nezadržitelně propadají do okolního prostoru. Za účelem jejich zachycení je vytvořena volná mřížka vertikál a horizontál, která udržuje kompozici na svém místě a zároveň vytváří dojem obrazového prostoru, pomocí vytvoření napětí mezi povrchem, na kterém leží, a hloubkou obrazu.<sup>530</sup> V posledním stádiu je kompozice tvořena kusy papíru, či z papírů odvozených obrazových ploch, které zcela rezignují na iluzi obrazové hloubky a pracují pouze s mnohostí textur.

V rané fázi kubismu je v budování obrazového prostoru patrný vliv Cézanna, zvláště pak ve využití vícehledové perspektivy. Kahnweiler<sup>531</sup> jeho vliv spatřuje po roce 1910 v limitování

---

<sup>527</sup> FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost. Výtvarný prostor ode renesance ke kubismu*. Praha: Barrister & Principal, 2003. ISBN 80-865598-49-7, str. 116.

<sup>528</sup> LYON. A shared vision. Str. 9

<sup>529</sup> Lyon. Str. 10

<sup>530</sup> Funguje tedy na stejném principu jako narýsovaná písmena či textura obrazu. Bližší viz kapitola textura a kapitola narýsovaná písmena.

<sup>531</sup> KAHNWEILER. Str. 10

prostoru v pozadí obrazu. U krajiny je prostor uzavřen horou, u zátiší zdí, tedy stejnými prostředky, jaké používal Cézanne. Převédeme-li Cézannovy obrazy do černobílého formátu, je inspirace najednou zřetelnější. Jednotlivé plochy byly kubisty převedeny ve fasety, a zatímco u Cézanna se díky technice pasáže vpíjely jedna do druhé, ale zůstávaly na svém místě, v kubismu jim bylo dovoleno klouzat volně po povrchu obrazu. U Cézanna je to oko diváka, které svým pohybem vytváří pohyb a hloubku, v kubismu jsou to jednotlivé fasety, které se samy pohybují a vytvářejí dojem prostoru. Specifikou Cézannových a také Braqueových a Picassových obrazů je jejich průběžná konstituce za pomoci vnímání diváka. Na Cézannových plátnech se konstituuje prostor pomocí napětí, které vytvářejí jednotlivé prvky obrazu. Proto obrazy působí jako živé; zdá se že dýchají. Na Picassových a Braqueových plátnech pak vystávají jednotlivé předměty. V Braqueových obrazech se vzduch neustále chvěje a tetelí, jako by pocházel z horkých krajin. Tento neustálý jemný pohyb zdůrazňuje taktilní stránku obrazu. Zatímco u Cézanna sloužila pasáž k zakrytí nejasností a dvojznačnosti, u kubistů naopak sloužila k zvýraznění dvojznačnosti.<sup>532</sup> Rubin uvádí, že Braque následuje Cézanna, tím že je prostor pro něj důležitější než věci samy.<sup>533</sup>

Fry chápe kubistické pojetí prostoru jako popření a potvrzení klasického prostoru zároveň. Potvrzení nachází v ustupování z plánu do plánu, popření pak v narušení tohoto ustupování. Takže nejen v případě znázornění formy, ale i v případě znázornění prostoru je zde ambivalence.

„Snaha co nejdříve vyjádřit vlastní prožitek vyústila do analýzy prostoru. Vypreparované formy byly naskládány do nekonečně hlubokého obrazového prostoru, vzájemně se prostupovaly nebo splývaly, pokaždé v souladu s mnohotvárným optickým řádem.“<sup>534</sup>

Téma prostoru je především tématem George Braquea. Dle Coopera se Braque chová stejně k předmětu jako k prostoru.<sup>535</sup>

---

<sup>532</sup> ANTIFF, Marc. LEIGHTEN, Patricia. *Cubism and culture*. London: Thames & Hudson, 2001. ISBN 0-500-20342-3, str. 57.

<sup>533</sup> RUBIN, William. *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989. ISBN 0-87070-676-4, str. 26.

<sup>534</sup> MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda, 2002. ISBN 80-86138-291, str. 83.

<sup>535</sup> COOPER, Douglas. *The Cubist epoch*. Los Angeles: Phaidon, 1970, str. 42.

### III/5.4 Braqueův obrazový prostor

*„Materializace tohoto nového prostoru, který jsem cítil, ta mne zajímala především, a ta se stala i určující direktivou kubismu. A tak jsem začal dělat zátiší, protože v něm je hmatový prostor, řekl bych, že se ho skoro můžeme dotknout rukou.“<sup>536</sup>*

Jak již bylo zmíněno, jedním z důvodů k zavržení perspektivy byla Braquova snaha přivést věci na dosah. Zatímco perspektiva vytváří distanci mezi divákem a obrazem, Braque touží po tom tuto distanci zrušit a „vyvolat dojem dotyku“. „Realita: nestačí, abychom namalované pouze viděli. Je třeba vyvolat dojem dotyku. Prostor poznávaný zrakem – prostor poznávaný dotykem. Prostor poznávaný zrakem odděluje předměty jeden od druhého. Prostor poznávaný dotykem nás odděluje od předmětů. ...jestliže zátiší není na dosah ruky, přestává být zátiším.“<sup>537</sup>

Také to právě vnímané má charakter věci po ruce. Všechny věci světa jsou tu přede mnou. Připomeňme Husserla a jeho popis světa a věcí v něm. „Jsem si vědom světa, nekonečně rozprostřeného v prostoru, nekonečně se dějícího a nestálého v čase. Jsem si jej vědom, to předně znamená: nalézám jej bezprostředně názorně před sebou, zakouším jej. Viděním, dotýkáním, slyšením atd., v různých způsobech smyslového vnímání jsou pro mne jednoduše zde tělesné věci v jisté prostorové organizaci, jsou v doslovném či obrazovém smyslu ‚po ruce‘, ať už si jich zvláště všímám a zabývám se jimi při uvažování, myšlení, cítění, chtění, nebo nikoli.“<sup>538</sup>

Zatímco perspektiva nebyla schopna poskytnout dokonalé hledisko, pro Braqueovo uspořádání obrazového prostoru je podstatné, že odráží pozici člověka v prostoru. Člověk se orientuje podle své pozice v prostoru, věci jsou dále nebo blíže, vždy vzhledem k naší pozici.

„Každé Já má svou oblast vnímání věcí a nutně vnímá věci v určité orientaci. Věci se jeví, a to z té či oné strany, a v tomto způsobu jevení je neodlučitelně zahrnut vztah k určitému zde a

---

<sup>536</sup> Braque in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 127.

<sup>537</sup> Braque in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 126.

<sup>538</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoymenth, 2006. ISBN 80-7298-129-3, Str. 61.

jeho základním směrům. Tak mají všechny věci v osvětlení svou orientaci k tělu. Daleko je daleko ode mne. Nahoře je nahoře nade mnou atd.“<sup>539</sup>

Braque i Husserl věřili, že prostor mezi věcmi je jeví stejně proměnlivě jako věci samy. „Také meziprostor mezi věcmi a forma tohoto prostoru se jeví v rozličných aspektech vždy podle subjektivních okolností. Každý subjekt má svůj „prostor orientace“, své „zde“ a své možné „tam“, ono tam se přitom určuje podle systému směrů napravo-nalevo, nahoře dole, vpředu vzadu.“<sup>540</sup>

Prostor obrazu je tak namísto pravidel perspektivy budován pomocí napětí mezi povrchem plátna a zbytkem obrazu jako u Cézanna, nebo pomocí překrývajících se fragmentů věci. Fragmentace předmětu u Braquea neslouží k jeho analýze věci či zobrazení její esence, ale slouží k vystavení obrazového prostoru. „Když se kolem roku 1909 v mých obrazech objevily fragmenty předmětů, byl to způsob, jak se předmětu co nejvíc přiblížit, pokud to malba dovolila. Fragmentace mi sloužila k budování prostoru a pohybu v prostoru, a teprve když jsem vytvořil prostor, mohl jsem uvést do obrazu předmět.“<sup>541</sup>

Podobně jako posvátný prostor, je i prostor Braqueova obrazu nejdříve konstituován, teprve poté může být obydlen. Tato tendence nejprve vybudovat prostor a až poté do něj přivést předmět, je více patrná v kolážích a syntetickém kubismu, nicméně Braque takto postupoval již v analytickém kubismu. Posvátný prostor je vymezen vybudováním středu, také Braque začíná svůj obrazový prostor budovat od středu a postupuje směrem ke krajům. Koncentrace na střed je natolik silná, že rohy pláten zůstávají často nedokončené. Významné úloze středu také odpovídá kulatý nebo oválný formát obrazu. Braque dále vysvětluje: „Dal jsem vale úběžnému bodu. A abych se vyhnul promítnutí do nekonečna, vsunul jsem do obrazů pevně prostorově vymezené překrývající se plochy, aby bylo zřejmé, že jedna věc je před druhou, místo toho, aby byly rozmístěny v prostotu. Nezačínal jsem tím, co je v popředí, ale soustředil jsem se na střed obrazu.“<sup>542</sup>

„Střed je spojen s představou prostoru, kde jedině může začít stvoření.“<sup>543</sup> Dům je možné postavit jedině tak, že nejprve ustavíme posvátný prostor, teprve pak můžeme postavit dům.

---

<sup>539</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoymenh, 2006. ISBN 80-7298-129-3, str. 151.

<sup>540</sup> HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoymenh, 2006. ISBN 80-7298-129-3, str. 87.

<sup>541</sup> BRAQUE, Georges. *Zápisky a rozhovory*. Praha: Arbor Vitae, 1998. ISBN 80-901964-6-2, str. 66.

<sup>542</sup> DANCHEV, Alex. *Georges Braque. Životopis*. Praha: BB Art, 2006. ISBN 80-7341-942-4, str. 85.

<sup>543</sup> ELIADE, Mircea. *Pojednání o dějinách náboženství*. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-589-4, str. 368.

Podobně Braque začínal vystavením pozadí svých pláten, neboť „tvoří základ, který podporuje zbytek obrazu, jako základy domu, vždy se vracím ke středu“.<sup>544</sup>

### III/5.5 Oválný formát

Oválný formát byl logickým důsledkem využití obrazového prostoru. Obrazy jsou centralizovány, soustředí se na střed, odkud se postupně rozplývají ke krajům, a jejich rohy zůstávají většinou nevyužité. Toto uspořádání odpovídá našemu vnímání, neboť ve středu zorného pole vidíme věci nejjasněji. Rozmazání do stran nahrazuje rám, soustředí pozornost, jako vinětace. To, že oválný formát nemá rohy, ve kterých byl prostor definován dvojznačně, jim umožnilo soustředit se na předmět.<sup>545</sup>

Braque řekl: „oválným formátem jsem znovu objevil smysl vertikály a horizontály, ale to vše má cenu, jen když to zůstane tajemství.“<sup>546</sup> Ovál je zploštělý kruh a jeho preference před kruhem má malířské důvody. Kompozice stavěná vertikálně či horizontálně najde v oválu lepší postavení než v kruhu. Braque využívá kruhový formát pro obraz *Soda* (1912), který vyznívá velmi abstraktně a skládá se z několikanásobné repetice několika forem. V momentu opakování nalézáme ozvěnu opakování jako mytického úkonu člověka. Profánní úkony nabývají smyslu tím, že opakují nebeský archetyp.<sup>547</sup> Z tohoto důvodu opakování poskytuje věcem realitu. Neboť skutečné a reálné je to, co se podílí na posvátném.

Braque dokonce i načrtává ovál, když maluje na tradiční formát, jako například *Zátíší s láhví* (1914) (obr.67) nebo *Housle* (1914). *Také Kytara a program* (1913) využívá oválu umístěného do klasického obdélníkového formátu. Naopak jindy je oválný formát zarámován jako obdélník.

Podle Rosenbluma<sup>548</sup> byl oválný formát nejprve využíván jen z obrazových důvodů, neboť představoval správný kontrast ke geometrickým tvarům kubismu a podtrhoval lehkost kubistických forem.

---

<sup>544</sup> Braque in CHIPP, Herschel, ed. *Theories of Modern Art. A source book by Artists and Critics*. Berkeley: University of California Press, 1968. ISBN 0-520-01450-2, str. 262.

<sup>545</sup> COOPER, Douglas. *The Cubist epoch*. Los Angeles: Phaidon, 1970, str.53.

<sup>546</sup> Braque in LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0, str. 129.

<sup>547</sup> ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha. Oikoymenh, 1993. ISBN 80-7298-037-8, str. 11.

<sup>548</sup> ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, str, 89.

V souvislosti s oválnou formou nemůžeme opomenout dvě Picassova zátíší.<sup>549</sup> Jedná se o obrazy *Zátíší s výpletem židle* (1912) a *Mušle hřebenatky* (1912). Oválný formát zde hraje ambivalentní roli, vystupuje jednak jako obrazový formát, ale také představuje desku stolu, na které je zátíší poskládáno, což je v případě *Zátíší s výpletem* ještě posíleno provazem použitým jako rám. Provaz zde může odkazovat k šňůrám, které lemovaly ubrusy a byly jako obrazový prvek kubisty často využívány.

Zajímavé jsou také Braqueovy koláže z jara 1914, ve kterých zobrazené věci překračují jím vymezené hranice a rozpínají se do okolního prostoru. Okolním prostorem je v tomto případě opět další obrazový prostor, vnitřní oválný formát není schopen udržet věci uvnitř vymezeného rámce a ty se osvobozují a osidlují i prostor, který jim nebyl určen. *Sklenice a balíček cigaret* (1914) (obr.69) nechává přečnívat jen malinký kousek, *Láhev, sklenice a dýmka* (1914) (obr.70) ukazuje ještě větší svobodu věcí. Nejen, že věci již nemusí trpně stát na místě, které jim určila perspektiva, nyní mohou dokonce zcela opustit svůj obrazový prostor. Tuto myšlenku zmaterializoval Picasso ve své konstrukci *Sklenice, kostky a noviny* (1914) (obr.71), kde dovolil své sklenici a novinám přerůst svůj obrazový prostor, a zdá se, že jsou drženy na místě jen za pomoci rámu. Picasso jim ale dovolí opustit i toto poslední omezení, když vytvoří samostatné, konstruované objekty, zcela nezávislé na obrazovém prostoru, jako například *Sklenice Absintu* (1914) (obr.72). Důsledkem naprostého osvobození se věci od obrazového prostoru je ovšem její přesídlení do prostoru skutečného. Cena za svobodu je ovšem vysoká, a to ztráta obrazu samého. Věc, která opustí svůj obrazový prostor, je jako emigrant nucena navěky žít ve světě přeplněném dalšími věcmi. Přestože zůstává uměleckým dílem (například jako socha), ztrácí navždy svůj statut obrazu.

Nejen, že kubistické obrazy „začaly chtít opouštět své rámy,“ ale dokonce zobrazované věci začaly chtít opouštět své obrazy. Kubistům se tak podařilo nejen osvobodit od tradic zobrazování, ale také osvobodit přímo zobrazované.

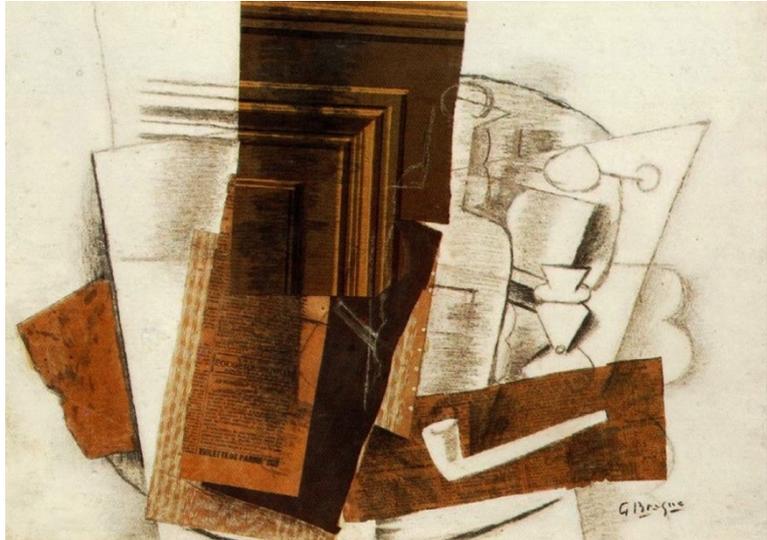
---

<sup>549</sup> Již jsme probírali v kapitole Koláž.

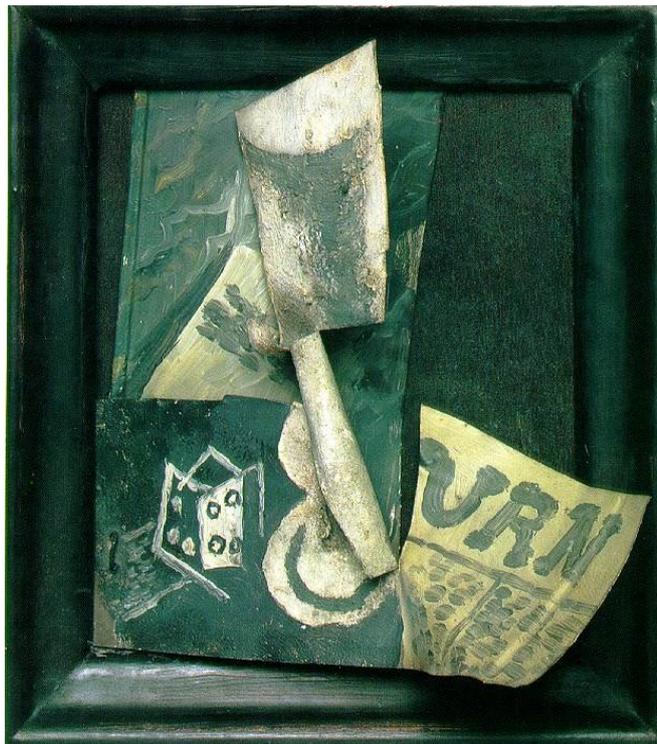
69. Braque. Sklenice a balíček cigaret. (1914)



70. Braque. Láhev, sklenice a dýmka. (1914)



72. Picasso. Sklenice Absintu. (1914)



71. Picasso. Sklenice, kostky a noviny. (1914)

## Závěr

Cílem naší práce bylo objasnit vztah mezi posvátnem a počátky kubismu. Vycházeli jsme z předpokladu, že jakékoli zobrazení je schopno manifestovat posvátno skrze sebe sama a to bez ohledu na své téma. Naopak náboženské téma někdy působení posvátna spíše zastírá.

Umění chápeme jako jednu z cest k posvátnému. Jedná se přitom o cestu tradiční, neboť v minulosti bylo umění a náboženství natolik propojeno, že mezi nimi nikdo nerozlišoval. Nyní by se umění mohlo stát cestou k posvátnému i pro nevěřící, neboť, řečeno s Husserlem, nás „nutí“ opustit naši existenciální pozici a zaujmout intuitivní přístup. A je to právě intuitivní přístup, který propojuje posvátné, ke kterému se vztahujeme, s filosofií, a snaží se ho uchopit v konceptuálních pojmech, a umění, jenž mu skrze své výtvořiny umožňuje prozařovat. V případě kubismu je to filosofie Husserlova. Myšlenka neviditelného propojení zakladatele fenomenologie se zakladateli kubismu je čistě spekulativní. Tato práce nemá za cíl vkládat do obrazů významy, které jejich tvůrci nezamýšleli. Kubistické obrazy to nepotřebují, jsou plně dostačující samy o sobě. To ale nic nemění na faktu, že se staly důkazem Husserlova přesvědčení, že umělec a filosof sdílejí postoj ke světu, který umožňuje intuitivní nahlížení skutečnosti.

Mluvit o umění a posvátném je dvojnásob obtížné, neboť ani jedno není plně postihnutelné slovy. Popisujeme-li posvátno, je to jako bychom se snažili popsat pestrobarevného motýla, který se právě mihnul kolem. Zahlédli jsme jen duhové mávnutí křídly, příliš rychlé na to, aby zanechalo přesný mentální obraz, ale přesto natolik působivé, že je nelze jen tak přejít. Umění je schopno zmrazit mávání pestrobarevných křídel a uchovat je tak navěky. Obrazy jsou cestou, kterou můžeme vykročit z kontextu každodennosti, ze svých malých, pečlivě budovaných světů, které považujeme za jasně dané a jejichž existenci nás už ani nenapadne zpochybňovat. Žijeme uzavřeni ve své malé, byť relativně pohodlné a zdánlivě bezpečné ohrádce, která je tím menší, čím méně otázek se odvážíme klást, čím méně pochybností si připustíme. Umění, podobně jako posvátno, nás nutí vystoupit z tohoto stavu a angažovat se, stát se aktivním

účastníkem života. Neboť bez divákovy participace existuje dílo jen jako potencialita čekající na své naplnění. Podobně přísné nároky na nás klade i Husserlova fenomenologie, nutíc nás vystoupit z pohodlnosti našich konceptů, ve svém důsledku jsou však tyto nároky osvobozující. V tomto smyslu bylo primitivní umění osvobozující pro Picassa, neboť mu umožnilo vymanit se z kontextu dějin umění a pohlédnout na obrazové problémy nově. Návrat „k počátku“ tak představoval znovuoobnovení sil a umožnil vybudování nového světa. Zatímco Braque se zabýval prostorem, Picasso se zabýval věcmi. Tím, že spojili své síly dohromady, podařilo se jim získat řešení nebývalé complexity.

Snažit se uchopit kubistický obraz je jako uchopit fata morgana. Zdá se, že je tam někde před námi, obraz vznášející se v mihotavém prostoru, ale když po něm vztáhneme ruku, zmizí. O kubismu bylo napsáno mnoho knih, posuzujících ho z mnoha nejrůznějších úhlů. Přesto zůstává enigmou. Možná částečně proto, že jeho stvořitelé ho odmítli vysvětlit a vysvětlení jejich následovníků byla uměle naroubovanou smyšlenkou. Nebo spíše proto, že zobrazuje skutečnosti těžko popsateľné slovy. A jako by tomu nebylo málo, zobrazuje je způsobem, který je velmi mysteriózní. Nejprve přichází s obrazovými prvky inspirovanými primitivním uměním, které působí natolik jinak, že naprosto otřesou veškerými představami o tom, jak vypadá obraz. S analytickým kubismem se nejistota ještě zvětšuje, nyní už si ani nemůžeme být jisti tím, co obraz představuje. Paradoxně i pozdější vkládání „klíčů“, které mělo sloužit k vyjasnění obsahu obrazů, pouze zvyšuje jejich dvoj až víceznačnost. Zcela stejné „klíče“ totiž odkazují k několika věcem naráz, podobně jako když jedna identická africká soška plní více funkcí. Od určitého období ani materiál neodpovídá skutečnosti, láhev vytvořená z novin je neprůhledná, naopak housle jsou téměř transparentní. Výrazným prvkem kubismu je totiž jeho ambivalentnost, která nahrazuje temnotu, chápanou Ottem jako způsob zobrazení posvátného. Využití různých forem a materiálů pro zobrazení jedné věci je označováno jako arbitrární, my zde naopak nacházíme jasný řád, projevující se v binárních opozicích, které jasně vyjevují paradoxní charakter posvátného.

Nesmíme se však nechat zahltnout nevysvětlitelnými detaily, či se nechat vtáhnout do hledání částí předmětu jako při skládání puzzle. Kubistický obraz není skládačka, nejsou zde všechny dílky, a naopak jsou zde některé, které k předmětu vůbec nepatří, neboť jsou jen odvozeným tvarem, jakýmsi stínem předmětu. Tyto nejasné a tak matoucí tvary jsou vyjádřením potenciality bez zatím jasně dané formy. Jsou potencialitou, která teprve čeká na své naplnění, podobně jako prázdná intence čeká na své vyplnění. Na některých obrazech se zdá, že se tyto tvary opakují do

nekonečna, znovu a znovu je na nich cyklicky tvořen nový počátek. Je zde zachycen moment zrodu, forma teprve vyvstávající v neurčitosti tvaru. Jako například na Braquově obraze *Soda*, který tuto skutečnost ještě podtrhuje svým kruhovým formátem.

V díle inspirovaném primitivním uměním nacházíme Picassův oblíbený prvek jinakosti, kterým se zaobíral již v předchozích obdobích své tvorby. Charakteristickým rysem *Avignonských slečen*, je jejich podlidské, až nelidské vzezření. To odpovídá zpodobení posvátného, jak je identifikuje Leeuw i Otto. Jsou ztělesněním jinakosti v její nejsilnější formě a celý obraz se tak stává kratofanií. Také další zobrazení raného kubismu jsou pololidská. V tomto případě napomáhá zobrazení posvátného sama forma, byť nedílnou součástí působení obrazu je prožitek. Posvátné je vždy strašlivé a monstrózní a stejným dojmem působil i tento obraz. Zdá se, že strnulá, nelidská forma vzbuzující strach je ideální formou zobrazení posvátného. Snad je tomu tak proto, že strach dokáže zcela spolehlivě utlumit naši racionální stránku, a tím nás učinit vnímavějšími vůči posvátnému. Zatímco na líbeznou madonu tak dokážeme hledět s čistě estetickým zalíbením, primitivní maska nás přinejmenším znepokojuje.

Bylo by ovšem chybou domnívat se, že pouhé opakování formy může přinést kýžený výsledek. Důležitou roli hraje vnitřní prožitek. Picasso chtěl, aby obraz především vzbuzoval emoce, a toho se mu podařilo dosáhnout za pomoci využití formy primitivního umění.

Cézannův přístup ke krajině je přístupem člověka žijícího v souladu s posvátnem. Prostor jeho krajiny je prostorem posvátným, kde má každý strom i kámen svou důležitost a význam. Jeho přístup k malbě je až mystický. Spolu s barvou mění se v jeden duhový chaos, zatímco přihlíží primordiálnímu stvoření krajiny.

Cézanne krajinu nemaluje, ale znovu ji na svých obrazech tvoří, každé jeho plátno je rituálním opakováním stvoření světa od prvopočátku a stává se tak hierofanií, která neustále trvá. Přál si, aby jeho obrazy byly stvořením, otiskem přírody přeneseným na plátno. Měla z nich být cítit vůně borovic, tak moc měly být živoucí.

Analytický kubismus se vyznačoval nejen analýzou věci, ale především analýzou obrazových prvků. Jeden po druhém byly silně omezeny, tak aby jejich vliv v obraze byl takřka nezatelný. Barva byla omezena na monochrom, prostor se smrskl na dojem reliéfu, kompozice obrazu se rozpadla na stovky malých plošek. I to má vliv na vnímání posvátného, neboť jej charakterizuje podobná neurčitost. Nejasná barva, nejistý tvar. Stejně jako posvátné lze popsat pouze skrze pocity, které vyvolává, tak se i analytický obraz zpěčuje svému popisu. Můžeme popsat jeho formální prvky, ale žádná slova nepostihnou způsob, jakým se jeho vnitřní prostor

chvěje a zároveň vyznačuje jemné světlo. Posvátno nelze plně vystihnout slovy, namísto nedostatečných slov přichází obraz, který lze stejně jako posvátné uchopit intuitivně. V analytickém kubismu je to především prvek ambivalence, který nahrazuje temnotu v roli zobrazení posvátného. Významnou roli hraje i světlo, které je zde tak dokonale smíšené s prostorem, až celý obraz vyvolává dojem luminiscence.

Vynález koláže s sebou přináší prolomení obrazové reality částí skutečnosti, podobně jako dochází k vlamování posvátna do světa profánního. Koláž zdůrazňuje pojetí uměleckého díla jako věci o sobě. V této souvislosti můžeme zmínit možnou zajímavou distinkci mezi uměleckým a náboženským předmětem. Zatímco náboženský předmět slouží k získání moci a je za tím účelem vytvořen, vytvořením uměleckého díla naopak autor svou moc nad dílem ztrácí. Dílo žije dál svým vlastním životem a to navždy, stává se nesmrtelným na úkor tvůrce, který mu dal život. Připomíná tak záhadné vejce, v němž je ukryta čarodějníkova duše a s ní i jeho moc.

Zatímco v analytickém kubismu byly věci propojeny neviditelnou silou, která dodávala celému obrazu silnou energii, v kubismu syntetickém je jejich vzájemný vztah oslaben, stojí zde samy za sebe, najednou opuštěné a zranitelné, vyložené na povrchu obrazu jako houska na krámě. Jsou zcela otevřené, neskrývají nic a my tak můžeme nahlížet do jejich nitra a nazírat jejich podstatu. Jejich otevřenost a zranitelnost nás dojíká. Jsou zobrazeny v jisté vytrženosti z okolností, která je v běžném životě neobvyklá, odpovídá ale Husserlovu požadavku uzávorkování.

Ikonoografie kubismu nám odhalila intimní život věcí kubistických obrazů. Cézannova vazba k zobrazovaným věcem byla velice osobní až animistická, snažil se získat si jejich přízeň a naslouchal vyprávění ovoce o slunci, jenž mu dalo uzrát. Ačkoliv lidský dotek nesašel, předmětů na svých obrazech se dotýkal tak často, že ještě dnes nesou stopy jeho doteků. Jeho jablko je esenciálním jablkem, je jablkem poznání, jablkem překypujícím posvátnem jako zralostí.

Textura obrazů je pro kubisty způsobem, jak divákovi přiblížit věci až na dotek. Důležitou roli zde hraje hmatová zkušenost, obraz tak vnímáme zrakem i hmatem.

Významnou úlohu plní také rám, či přesněji řečeno požadavek kubistů ponechávat obrazy bez rámu. Rám je rámcem, ve kterém se pohybujeme, je ohraničeným bezpečným prostorem, za jehož hranicí číhá chaos.

Snad ve všech studiích popisujících význam kubismu se mluví o znázorňování předmětů z více úhlů současně. Důležitost kubismu nespočívá v tom, že nám umožňuje nahlédnout věci

z více úhlů současně, ale v tom, že nám umožňuje nahlédnout věci tak, jak je nikdy vidět nemůžeme. Nabízí totiž kombinaci takových pohledů, které je vyloučeno vidět současně. Příkladem je třeba zobrazení láhve zřepu, svrchu ale i zdola zároveň. Díky tomu se obraz vzpírá jednoduchému uchopení a nutí nás, jak by řekl Husserl, vykročit ze svého existenciálního postoje. Více než jakékoli jiné výtvarné umění nás nutí opustit čistě racionální pohled na věc a nahlížet obraz intuitivně. A díky tomu nás přibližuje k uchopení posvátného, neboť i to se vzpírá čistě racionálnímu uchopení.

Prostor kubistických obrazů není prostorem obrazů minulosti, prostorem prázdným, uvolňujícím místo hlavním aktérům dramatu, které se na plátně odehrává. Naopak je prostorem přímo přeplněným potencialitou, je to prostor obsahující všechny zárodky skutečnosti, která má teprve nastat. Jeho prostor je tak prostorem primordiálních vod, ze kterých vyvstávají první věci. Z obrazů analytického kubismu je proto cítit silné napětí, tajemná gravitace udržující tento zvláštní kubistický vesmír pohromadě. Stejně jako bůh tvořil z ničeho, tvoří Picasso a Braque svůj svět z jednotlivých střeptů skutečnosti, které se teprve v celku obrazu konstituují v předmět. Ustaví nejprve prostor obrazu, jako člověk ustavuje prostor posvátný neobydleného území, a teprve pak, když je takto chaos přeměněn v kosmos, může přijít na řadu první stvoření. Prostor jeho obrazů je tak antitezí nicoty, je naopak vrcholným naplněním.

Tillichovo přesvědčení, že určitý umělecký styl vyjadřuje ducha doby, bylo podle našeho názoru potvrzeno kubismem více než jakýmkoli jiným uměleckým směrem. Přesto se domníváme, že na současnou dobu již tuto myšlenku nelze aplikovat. Pokud *Avignonské slečny* znamenaly zlom v dějinách umění, obrazy analytického kubismu znamenaly zlom ve vnímání světa. Svět raných kubistických obrazů, inspirovaných Cézannem a primitivním uměním, byl světem jasně uspořádaným, ve kterém je naše místo jasně dané. Jakkoli tyto obrazy byly šokující svou formou a děsily svou jinakostí, svět, který nám předkládaly, byl stále důvěrně známý svět, ač znázorněn jinak. Svět analytického kubismu je však radikálně nový. Je to svět, který nejlépe postihuje Husserlova fenomenologie, je to svět, který vzniká pod naším subjektivním pohledem, neklade si nároky na universálnost či absolutní pravdu. V tom je radikálně odlišný od předchozích světů, které byly divákovi předkládány jako universální měřítko všech věcí. Nejprve to předepisovalo náboženství, po náboženství ve Francii tuto roli převzal stát s akademií a státem pořádanými Salony. Z inspirace světem primitivního člověka, pevně ukotveného v systému, vzniká kubistický obraz, který již není kolektivně schváleným výtvozem, tedy výtvozem sledujícím dobové konvence a manýru, ale je výtvozem existujícím pouze díky subjektivitě svého tvůrce.

Domníváme se, že v tomto bodě je význam analytického kubismu nedoceněn. V padesátých letech minulého století mluvil Tillich o tom, že žijeme ve světě, ze kterého se bůh stáhl. Nedomníváme se, že by se jednalo o svět bez boha, spíše že bůh již není dostupný skrze kolektivní zkušenost, ale pouze skrze zkušenost čistě subjektivní. Vztah k bohu se stal stejně individualizovaným jako vztah k posvátnu, neboť kubismus představuje zlom mezi světem primitivního člověka a světem moderním. Přestože i dnešní člověk má blíže k pojetí posvátného prostoru než k prostoru geometrickému, který neprožíváme. Náš životní prostor není jednoduše rozvržená plocha, byť zakřivená. Právě naopak. Prostor vnímáme jako nerozlišený, z něhož vystupují pro nás významné body, které dohromady utvářejí jakousi síť, která nás chrání před propadnutím se do chaosu. Významný rozdíl mezi světem primitivním a světem moderním ovšem spočívá v tom, že nyní tato síť není projektem společným, ale čistě subjektivním. Je stále obtížnější sdílet ji s větší skupinou lidí, národem, lidmi stejné víry, stejných zájmů. Možná proto tak ochotně trávíme čas v sítích virtuálních, které tuto potřebu naplňují alespoň zdánlivě.

Ztráta jistot je tak cenou, kterou platíme za svobodu. Neboť prolomením konvencí zobrazování osvobodil kubismus nejen obrazové prvky, ale především nás samotné. Tak jako věcem na obraze, ani nám již nikdo nemůže přikazovat, kde máme stát a odkud hledět na svět. Ztráta perspektivy, jasně daného úhlu pohledu, je cenou, kterou platíme za to, že můžeme na věci nahlížet nově, z neočekávaných úhlů a často z mnoha úhlů současně. Picasso a Braque nám tak otevřeli nový svět, ve kterém má každý hlas stejnou platnost. Naše pozice v něm je ovšem značně nejistá a jistotu můžeme hledat jen sami v sobě.

Domníváme se, že skutečnost je mnohem více kubistická, než jsme si ochotni přiznat. Skutečnost není jednoduchá plocha, na které si okolíkujeme jednotlivá políčka, z nichž každé představuje některou kategorii. Skutečnost je stejně mnohvrstevnatá jako prostor kubistických obrazů a i zde se jednotlivé plány prolínají, mísí a vpíjejí do sebe, takže je nemožné určit jejich hranice. Hledání přesných hranic je stejně marné v obraze jako v našem světě. Také hranice našich oborů či témat našeho zkoumání jsou stejně nejasné, a proto jsme se snažili je touto prací trochu pobořit. Například téma africké masky může být tématem kulturní antropologie, etnografie, religionistiky, kunsthistorie, afrikanistiky a mnoha dalších oborů. Domníváme se, že porozumění našeho světa by prospělo více mezioborové spolupráce a méně „separatismu“.

Význam, o kterém se domníváme, že jsme jej vyčetli ze zkušenosti, je ve skutečnosti významem, který jsme do světa sami vložili. Zvláště v umění není objektivita možná. Objektivita je také to poslední, o co umělec usiluje. Naopak každý umělec touží, aby jeho umění bylo

osobitým vyjádřením, odrazem jeho ducha, nebo jak říká Picasso, „organizovaným osobním pohledem“. Také divákův přístup k umění nutně vyžaduje osobní přístup, neboť umění po nás vyžaduje citové zapojení znemožňující objektivitu. Obraz je samozřejmě možné analyzovat čistě na základě jeho formálních prvků, ale pak nám uniká to podstatné. Jakkoli je potřebné snažit se o objektivitu, přesto jednotlivé interpretace zůstávají jen subjektivním vyjádřením, pohledem z určitého místa na určitý aspekt.

Tato práce je jen jedním z takových pohledů. Ačkoliv se to zdá být hendikepem, může to být vlastně výhodou. Domníváme se totiž, že právě snaha nalézt jednu vše vysvětlující teorii kubismu způsobuje, že je dosud plně nevysvětlen. Neboť jedna teorie vždy opomíjí některý aspekt, nebo do ní něco nesedí. Teprve kombinací všech možných aspektů můžeme nahlédnout kubismus.

Jakkoli jsou teorie zajímavé, nesmíme zapomínat, že jsou to jen teorie. Nyní je čas je všechny uzávorkovat, řečeno s Cézannem „zmlknout, zmlknout“ a jen se dívat.

#### Další možnost výzkumu

Jako další možnost výzkumu se nabízí téma českého kubismu, které obsahuje velice zajímavé odlišné aspekty.<sup>550</sup> Na rozdíl od Picassa a Braquea, jejichž cíle byly čistě obrazové, podléhali čeští umělci touze po naplnění umění duchovním obsahem, vedle zátiší sahali také často po mytologických či přímo náboženských tématech, ve kterých se kubismus mísí s expresionismem. Připomeňme názor Tillicha, který považoval expresionismus za styl nejlépe vyjadřující nejzazší skutečnost. Nyní, když jsme rozebrali prvky posvátna v počátcích kubismu, bylo by zajímavé podívat se, zda se spojením s expresionismem tyto prvky změní či nikoliv a jakým způsobem to ovlivní zobrazení posvátného. Zajímavým ozvláštňujícím prvkem českého kubismu je integrace prvků lidové tvorby, která se zdá reprezentovat prvek jinakosti, ve Francii zastoupený primitivním uměním. Využití lidové tvorby je tak českou variantou „nostalgie po ráji“.

Další výzkum se ovšem nemusí omezovat na témata kubistická. Jelikož práce rozebírá samy inspirační zdroje, ze kterých kubismus povstal, a sleduje jeho vývoj, může se stát základem pro hlubší pochopení dalších směrů moderního umění, které se z kubismu vyvinuly či se jím inspirovaly. Jako nesmírně zajímavá se jeví například abstraktní malba barevných polí. Výzkum

---

<sup>550</sup> Otázkou zůstává, nakolik je jejich styl nepochopením a nakolik přetvořením kubismu francouzského.

může vést i po linii sledující umělecké směry inspirované primitivním uměním a nahlížet případné odlišnosti či afinity s aspekty posvátna popsány v této práci.

## Bibliografie

*African art. Visual Encyclopedia of Art.* Florence: Scala, 2010. ISBN 978-88-8117-815-5

ANTIFF, Marc. LEIGHTEN, Patricia. *Cubism and culture.* London: Thames & Hudson, 2001. ISBN 0-500-20342-3.

ANTIFF, Marc, ed. LEIGHTEN, Patricia, ed. *Cubist papers. Documents and Criticism 1906-1914.* Chicago: The University of Chicago Press, 2008. ISBN 978-0-226-02110-2

ANTIFF, Marc, LEIGHTEN, Patricia. Primitive. In NELSON, Robert. *Critical terms for art history.* Chicago: University of Chicago press, 2003.

BARR, Alfred. *Cubism and abstract art.* New York: The Museum of Modern Art, 1936.

BAYEROVÁ, Marie. VLČEK, Tomáš. Kubismus, věda, filozofie-vztahy a inspirace. In: ŠVESTKA, Jiří, ed. VLČEK, Tomáš, ed. LIŠKA, Pavel, ed. *Český kubismus 1909-1925 /malířství/sochařství/architektura/design.* Praha: Modernista, 2006. ISBN 80-239-6658-8

BECKS-MALORNY, Ulrike. *Cézanne.* Praha: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-612-5

BLECHA, Ivan. *Proměny fenomenologie. Úvod do Husserlovy filosofie.* Praha: Triton, 2007. ISBN 978-80-7254-938-2.

BOAS, Franz. *Primitive art.* New York: Dover Publication, 1955.

- BOIS, Yve-Alain. KRAUSS, Rosalind. Cézanne: Words and deeds. *MIT* press. Vol. 84 (Spring, 1998), str. 31-43.
- BOLZ, Franziska. *African art*. Praha: Slovart, hh2018. ISBN 978-3-7419-2187-2
- BRAQUE, Georges. *Zápisky a rozhovory*. Praha: Arbor Vitae, 1998. ISBN 80-901964-6-2
- CÉZANNE, Paul. *Čist přírodu*. Praha: Arboe Vitae, 2000. ISBN 80-86300-08-0
- CHIPP, Herschel, ed. *Theories of Modern Art. A source book by Artists and Critics*. Berkeley: University of California Press, 1968. ISBN 0-520-01450-2
- CONNELLY, Frances S. *The sleep of reason. Primitivism in Modern european Art And Aesthetics, 1725-1907*. Penn State University Press, 1999. ISBN 978-0271013053
- COOPER, Douglas. *The Cubist epoch*. Los Angeles: Phaidon, 1970.
- COTTINGTON, David. *Cubism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. ISBN 0-521-64610-3
- ČAPEK, Josef. *Umění přírodních národů*. Praha: Československý spisovatel, 1957.
- COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon, 2000. ISBN 0-7148-4010-6.
- DANCHEV, Alex. *Georges Braque. Životopis*. Praha: BB Art, 2006. ISBN 80-7341-942-4
- ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-893-0
- EISENHOFER, Stefan, ed. *African art*. Köln: Taschen, 2010. ISBN 978-3-8228-5576-8
- ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha. Oikoymenh, 1993. ISBN 80-7298-037-8
- ELIADE, Mircea. *Obrazy a symboly. Esej o magicko-náboženských symbolech*. Praha: Computer press, 2004. ISBN 80-722-6902-X
- ELIADE, Mircea. *Pojednání o dějinách náboženství*. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-589-4
- ERRINGTON, Shelly. „What became authentic primitive art?“ *Cultural Anthropology*, Vol. 9, No. 2 (květen, 1994), str. 201-226.
- FLAM, Jack. Menu du Jour: word and image in cubist painting. In: BRAUN, Emily, ed., RABINOW, Rebecca, ed., *Cubism: the Leonard A. Lauder collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2014. ISBN 978-15-88395-42-9
- FLAM, Jack, ed. DEUTCH, Miriam, ed. *Primitivism and twentieth-century art. A documentary history*. Berkeley: University of California Press: 2003. ISBN 0-520-21278-9
- FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost. Výtvarný prostor ode renesance ke kubismu*. Praha: Barrister & Principal, 2003. ISBN 80-865598-49-7

- FRY, Edward F. „Picasso, Cubism, and Reflexivity.“ *Art Journal*, vol. 47, no. 4, 1988, str. 296–310.
- FRY, Roger. *Cézanne: A study of his development*. New York: Noonday Press, 1968.
- GLUCK, Mary. „Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The Making of Wilhelm Worringer’s Abstraction and Empathy.“ *New German Critique*, no. 80, 2000, str. 149–69.
- GODDARD, Linda. Cubism and Silence. In COOPER, Harry, ed. *The Cubism Seminars*. New Haven: Yale University Press, 2017. ISBN 978-03-00226-18-8
- GOLDING, John. *Cesty k abstraktnímu umění*. Brno: Barrister & Principal, 2003. ISBN 80-86598-48-9
- GOLDING, John. *Cubism. A History and an Analysis 1907-1914*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1988. ISBN 0-674-17930-7
- GOLDING, John. Picasso and Surrealism. In: PENROSE, Roland, ed. a GOLDING, John, ed. *Picasso in Retrospect*. New York: Harper & Row Publishers, 1980. ISBN 0-064-30101X
- GOMBRICH, Ernst. *Umění a iluze*. Praha: Odeon, 1985.
- HABASQUE, Guy. Kubismus. In: PIJOAN, José. *Dějiny umění*, svazek 9. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0098-6
- HABASQUE, Guy. Cubisme et Phénoménologie, *Revue d’Esthétique*, duben-červen 1949, s. 151-161.
- HENDERSON, Linda Dalrymple. „The fourth dimension and non-euclidean geometry in modern art: a conclusion.“ In: *Leonardo*, Vol. 17, NO. 3, 1984, str. 205-210.
- HILTON, Timothy. *Picasso*. London: Thames & Hudson, 1983. ISBN 978-05-00201-44-2
- HORYNA, Břetislav. *Úvod do religionistiky*. Praha: ISE, 1994. ISBN 80-85241-64-1
- HUSSERL, Edmund. *Idea fenomenologie*. Praha: Oikoymenh, 2001. ISBN 80-7298-023-8
- HUSSERL, Edmund. *Logická zkoumání II/1. Zkoumání k fenomenologii a teorii poznání*. Praha: Oikoymenh, 2010. ISBN 978-80-7298-397-1
- HUSSERL, Edmund. *Logická zkoumání II/2. Základy fenomenologického objasnění poznání*. Praha: Oikoymenh, 2012. ISBN 978-80-7298-444-2
- HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: Oikoymenh, 2019. ISBN 978-80-7298-364-3
- HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Praha: Oikoymenh, 2006. ISBN 80-7298-129-3
- HUSSERL, Edmund. Letter to Hugo von Hofmannsthal. In: *Site*. Stockolm, 26-27.09, str. 2 ISSN 1650-7894

- KAHNWEILER, Daniel-Henri. *The rise of Cubism*. New York: Wittenborn and Schultz, 1949.
- KENDALL, Richard, ed. *Cézanne vlastní rukou. Kresby, obrazy, spisy*. Praha: BB Art, 2005. ISBN 80-7341-574-7
- KRIS, Ernst., KURZ, Otto. *Legenda o umělci. Historický pokus*. Praha. Arbor Vitae, 2008. ISBN 978-80-87164-06-8
- KVASZ, Ladislav. *Prostor mezi geometrií a malířstvím. (Vývoj pojetí prostoru v geometrii a jeho zobrazování v malířství od renesance po 20. století)*. Praha: Slovart, 2020. ISBN 978-80-7529-915-4
- LAMAČ, Miroslav, ed. *Myšlenky moderních malířů. /od Cézanna po Dalího/*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0
- LEEUEW van der, Gerardus. *Sacred and Profane beauty: the Holy in Art*. 1 ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.
- LEIGHTEN, Patricia. „The White Peril and L’Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism.“ *The Art Bulletin*, vol. 72, no. 4, 1990, str.. 609-630.
- LEVY-BRUHL, Lucien. *Myšlení člověka primitivního*. Praha: Argo, 1999. ISBN 80-7203-243-7
- LYON, Christopher. „A shared vision: An Introduction to Picasso and Braque: Pioneering Cubism.“ *MoMa.*, volume 2, No. 2, autumn, 1989, str. 7-13.
- MACHOTKA, Pavel. *Cézanne: Krajina jako umění*. Praha: Arbor Vitae, 2014. ISBN 978-80-7467-057-2.
- MACDONALD, Paul. Husserl and the Cubist on a Thing in Space. *Journal of the British Phenomenology*, Vol. 36, No. 3, October. 2005
- MANNING, Russell Re. Tillich’s theology of Art. In: MANNING, Russell Re, ed. *The Cambridge Companion to Paul Tillich*. (Cambridge Companions to Religions). Cambridge: Cambridge University Press, 2009. ISBN 978 0521677356
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Cézannovo pochybování. In *Okno a duch. A jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971.
- MIKŠ, František. *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění. Pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister & Principal, 2010. ISBN 978-80-87029-86-2
- MILLER, Judith. *Primitivní umění*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-980-1
- MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda, 2002. ISBN 80-86138-291

NEWTON, Douglas. *Masterpieces of primitive art: Nelson A. Rockefeller Collection*. New York: Knopf, 1978. ISBN 978-03-94500-57-7

OTTO, Rudolf. *Posvátno*. Praha: Vyšehrad, 1998. ISBN 80-7021-260-8

PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, 1981.

PENROSE, Roland. Beauty and the monster. In: PENROSE, Roland, ed. a GOLDING, John, ed. *Picasso in Retrospect*. New York: Harper & Row Publishers, 1980. ISBN 0-06-430101X

PENROSE, Roland. *Picasso. His life and work*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.

PERROIS, LUIS. *Ancestral art of Gabon: from the collections of the Barbier-Mueller museum*. Geneva: Barbier-Mueller museum, 1987. ISBN 2-88104-012-8

PIJOAN, José. *Dějiny umění*, svazek 11. Praha: Odeon, 2000.

POGGI, Christine. *In defiance of painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*. New Haven: Yale University Press, 1993. ISBN 978-0300051094

RABINOW, Rebecca. Confetti Cubism. In *Cubism: the Leonard A. Lauder collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2014. ISBN 978-15-88395-42-9

REFF, Theodore. Themes of love and death in Picasso's early work. In: PENROSE, Roland, ed. a GOLDING, John, ed. *Picasso in Retrospect*. New York: Harper & Row Publishers, 1980. ISBN 0-06-430101-X

ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-century Art*. New York: Harry N. Abrams, 1976.

ROSENBLUM, Robert. Picasso and the Typography of Cubism. In: PENROSE, Roland, ed. a GOLDING, John, ed. *Picasso in Retrospect*. New York: Harper & Row Publishers, 1980. ISBN 0-06-430101-X

RUBIN, William. *Picasso and Braque. Pioneering Cubism*. New York: The Museum of Modern Art, 1989. ISBN 0-87070-676-4

SEGY, Ladislav. *African sculpture speaks*. New York: Hill and Wang, 1961.

TILLICH, Paul. *Art and Ultimate reality*. Dimensions, No. 13, 1959.

WILKIN, Karen. *Georges Braque*. New York: Abbeville Press, 1991. ISBN 0-89659-947-7

WILLETT, Frank. *African Art*. London: Thames & Hudson, 1971. ISBN 0-500-18109-8

WINGERT, Paul. *Primitive art. Its traditions nad styles*. New York: Meridian books, 1962.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstrakce a vciťění*. Praha: Triáda, 2001. ISBN 80-86138-35-6

