

BAXANDALL, Michael. *Intelligence obrazu a jazyk dějin umění. Výbor z textů*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2019, s. 112-180. [Jde o první tři kapitoly z knihy BAXANDALL, Michael. *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven - London: Yale University Press, 1985.]

4

## Jazyk a vysvětlení

Vzorce záměru.

Historické vysvětlování obrazů (1985)

01 Předměty vysvětlování:  
obrazy zvažované z hlediska popisů

Obrazy nevysvětlujeme, vysvětlujeme výroky o obrazech – anebo lépe řečeno, vysvětlujeme obrazy výhradně do té míry, nakolik o nich uvažujeme z hlediska nějakého slovního popisu nebo specifikace. Když například o Kristově křtu od Piera della Francesca (obr. 1) řeknu něco zcela primitivního, například „Pevná osnova“ tohoto obrazu je zčásti důsledkem školení, jehož Piero della Francesca krátce předtím nabyl ve Florencii“, předkládám tak „pevnou osnovu“ jako popis jedné stránky toho, proč je Křest Kristův zajímavý. Za druhé pak prezentuji školení ve Florencii jakožto příčinu tohoto druhu zajímavosti. První fázi se nelze vyhnout. Kdybych obrazu rovnou přiřkl „florentské školení“, nebylo by jasné, co chci vlastně vysvětlit; bylo by možné je vztáhnout k andělům v oděvech s vysokými pasy, k taktilním hodnotám nebo k čemukoli dalšímu.

Každé rozvinuté vysvětlení obrazu v sobě výslovně či skrytě obnáší podrobný popis obrazu. Vysvětlení obrazu se pak samo stává součástí rozsáhlejšího popisu obrazu a způsobem, jak na obraze popsat věci, u nichž by byl jiný popis obtížný.<sup>1</sup> I když se ale „popis“ a „vysvětlení“ navzájem prostupují, nemělo by nám to zastírat fakt, že popis je zprostředkovatelským předmětem vysvětlení. Popis se skládá ze slov a pojmů vztažených k obrazu a tento vztah je komplexní, někdy i problematický. V této stati se spokojím s tím, že poukážu – prstem značně roztřeseným, jelikož jde o složitý terén, jenž se vymyká mé osobní kompetenci – na tři typy problémů, na něž uměleckohistorické vysvětlení podle všeho naráží.

02 Popisy obrazů jakožto reprezentace myšlenek  
ohledně již spatřených obrazů

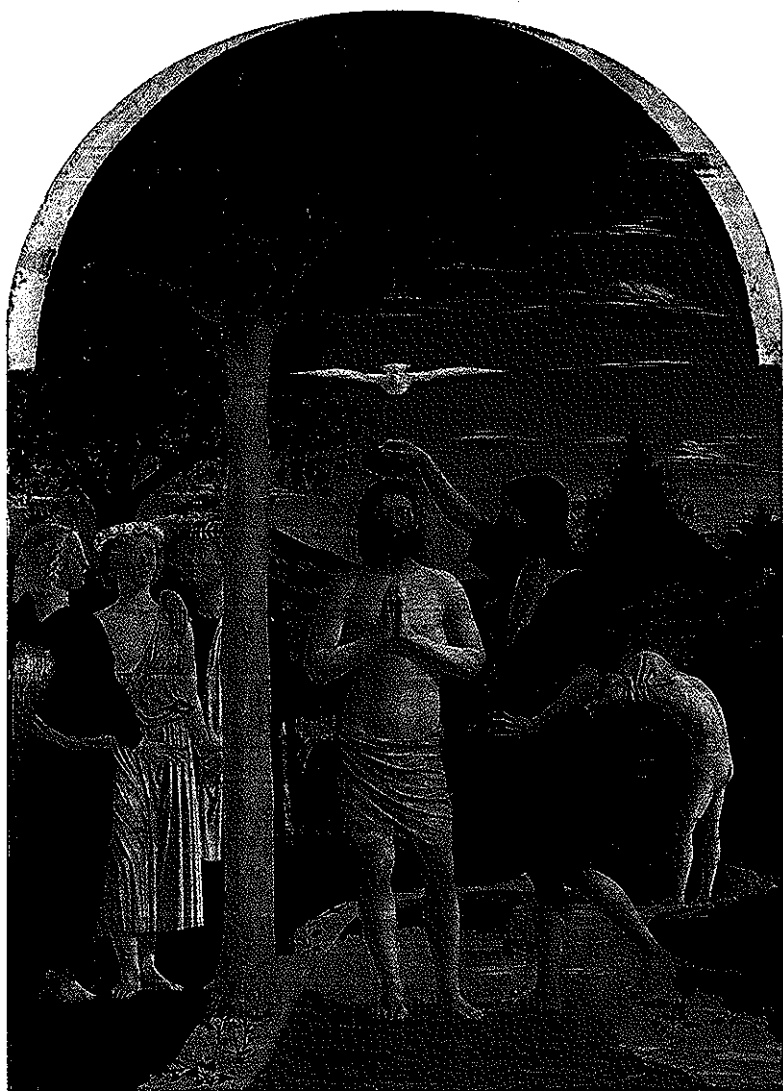
U popisu není jasné – a to je první problém –, čeho je vlastně popisem. Pod hlavičku „popis“ se vejdou různé druhy slovního vystižení věci, a přestože je „pevná osnova“ v jednom smyslu popisem – stejně jako je popisem i „obraz“ –, lze jej považovat za popis netypicky analytický a abstraktní. Za přímočařejší a velice odlišný popis obrazu by bylo možné považovat následující:

„Byla na něm krajina a chalupy, v jakých žijí venkované – některé větší, jiné menší. U chalup byly vidět vzpřímené cypřiše. Stromy nebylo vidět celé, neboť v tom bránily chalupy, nicméně bylo vidět, jak vršky stromů vyčuhují nad střechy. Tyhle stromy, jak se zdá, venkovanům skýtały místo k oddechu díky stínu haluzí a hlasům ptáků

S ohledem na roli, kterou daný výraz plní v následujícím výkladu, překládáme anglické slovo *design* českým „osnova“. – Pozn. překl.

1

Skutečnost, že pouze jevy, které lze popsat, lze také vysvětlit, vykládá A. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965, s. 218–220; zdůrazňují to ale jednodušeji.



1. Piero della Francesca, Křest Kristův, kolem 1440–1450.  
Malba na desce. Londýn, National Gallery.

radostně usazených ve větvích. Z chalup vybíhali jacísi čtyři muži a jeden volal na poblíž stojícího mladíčka: Bylo to patrně z jeho pravice, kterou jako by rozkazoval. Další muž stál obrácený k nim, jako by naslouchal hlasu toho rozkazovatele. Čtvrtý jen maličko vyšel ze dveří, pravici měl napřaženou, ve druhé ruce držel hůl a vypadal, že cosi volá na ty, kteří se namáhali s vozem. Přesně v tu chvíli totiž plně naložený vůz – nedokážu říct, zda slámou nebo jiným nákladem – vyjel z pole a zabíral střed cesty. Vypadalo to, že náklad nebyl pořádně přivázaný a místo toho se jej dva muži nedbale snažili udržet na místě, jeden z jedné strany, druhý ze druhé, přičemž první, jenž podpíral náklad holí, byl až na bederní roušku úplně nahý, ze druhého zas bylo vidět jen hlavu a část prsou, ale soudě podle jeho obličeje to vypadalo, že i on oběma rukama přidržuje náklad; zbytek postavy však byl zakrytý vozem. Samotný vůz pak nebyl – jak to říká Homér – čtyřobručný, nýbrž měl jen dvě kola; proto sebou náklad trhal a oba tmavorudí volí, dobře živení a s mohutnými šijemi, potřebovali vydatnou pomoc. Oděv kočího poutal ke kořeni pás, kočí držel opatř v pravé ruce, tahal za ně a v levici držel bič nebo hůl. K popohnání volů jich ale nebylo zapotřebí, nýbrž stačil mu hlas, když na voly povzbudivě promluvil, tak, aby tomu zvuku rozuměl i vůl. Kočí též choval psa, aby se mohl vyspat a měl přítom hlídače, psa bylo vidět, jak utíká spolu s voly. Tento blížící se vůz byl poblíž chrámu: vyznačovaly to sloupy a přečnívajících stromy.<sup>62</sup>

Tento popis – řecký rétor Libanios ze 4. století n. l. v něm líčí jeden obraz na radnici v Antiochii a příslušné cvičení jsme ocitovali skoro celé – funguje na principu toho, že prezentuje látku zpodobněnou na obraze, jako by byla skutečná. Je to spontánní a přirozený způsob, jak popsat reprezentaci obrazem, v porovnání s „pevnou osnovou“ je očividně méně analytický a abstraktní a využíváme ho dodnes. Podle všeho je vypočítaný tak, aby nám umožnil si obraz jasně a zřetelně představit: V tom tkvěla funkce literárního žánru popisu obrazu [*ekfrasis*], jehož je tato pasáž virtuózní ukázkou. Avšak co má tento popis vlastně reprezentovat?

Kdybychom podle něj chtěli příslušný obraz zreprodukovat, nezdařilo by se to: ačkoli Libanios předkládá jednotlivé narativní složky zcela srozumitelně, nedokázali bychom obraz podle jeho popisu zrekonstruovat. Scházejí tu barevné sekvence, prostorové vztahy, proporce, často i stanovení, co je vlevo a co vpravo, a další rysy. Při čtení očividně dochází k tomu, že z vlastních vzpomínek, vlastní zkušenosti z reálné přírody i ze setkání s obrazy budujeme v duchu cosi, těžko říci co, a toto cosi, k jehož vytvoření v nás Libanios podněcuje, vyvolává slabý dojem toho, jako bychom viděli obraz konzistentní s předloženým popisem. Kdybychom nyní všichni nakreslili své vizualizace (je-li zde tento výraz namístě) toho, co Libanios popsal, lišily by se

úměrně tomu, jakou zkušenost máme z dřívějška, a především úměrně tomu, jaké malíře jsme si při čtení popisu vybavili a jaké máme sami individuální konstrukční dispozice. Jazyk není k záznamu konkrétního obrazu nijak zvlášť vybaven. Je to nástroj zobecnění. Pojmové instrumentárium, jež jazyk nabízí pro popis plochy, na níž je k rozmištění různorodý soubor jemně odlišených a uspořádaných tvarů a barev, je poměrně primitivní a odtažitě. A sama snaha vyrovnat se s polem, jež je k dispozici simultánně – toho druhu je obraz –, v temporálně lineárním médiu, jakým je zcela jednoznačně jazyk, v sobě obnáší značnou obtíž: Těžko se například vyhnout tendenčnímu přeuspořádání obrazu prostě již tím, že jednu věc zmíníme dříve než jinou.

I když je však obraz celý k dispozici simultánně, *prohlížení* obrazu je stejně časově lineární jako jazyk. Je možné nebo představitelné, že by popis obrazu reprodukoval akt prohlížení obrazu? Zjevnou formální bariérou je neslučitelnost tempa zrakového obhlížení obrazu a tempa uspořádaných slov a pojmů. (Možná bude ku prospěchu vyjasnit si, jak se vlastně člení rychlost aktu vidění. Když se obracíme k obrazu, zajistíme si nejprve velmi rychle obecné povědomí o celku, a jelikož vidění je nejzřetelnější a nejostřejší na makulární ose, přejíždíme okem přes obraz a obhlížíme ho ve sledu rychlých fixací. Tempo pohybu oka se při prohlížení předmětu mění. Zpočátku, kdy si zjednááme základní přehled, pohybuje se oko nejenom rychleji, ale i v širším rozpětí; následně se ustálí na pohybech přibližně o frekvenci 4–5 za sekundu a úhlově se posouvá přibližně o 3–5 stupňů; tak dosahuje překryvů efektivního vidění, které umožňuje koherentní záznam.) Dejme tomu, že bychom měli obraz z Antiochie před sebou současně s tím, jak Libanius pronášel svou *ekfrasis*: Jak by spolu slovní popis a optický výkon ladily? Slovní popis by byl nepochybně otravně nemotorný, klopýtal by zhruba tempem jedné slabiky na jeden pohyb oka a dospíval by někdy až po půl minutě k předmětům, které jsme zhruba zaregistrovali během úvodních několika sekund a následně je už stihli navštívit i pozorněji. Optickým výkonem obhlížení se naše vidění samozřejmě nevyčerpává: Užíváme přitom také hlavu a hlava využívá pojmy. Faktem ale zůstává, že postup, který v sobě vnímání obrazu obnáší, vůbec nepřipomíná postup vykazovaný Libaniovým slovním popisem. Během úvodních několika sekund prohlížení máme základní dojem celého obrazového pole. Následuje zaostřování na detaily, postřehování souvislostí, vnímání hierarchických rovin a tak dále, přičemž na sekvenci optického obhlížení mají vliv jak zažitý způsob pohybu oka, tak vodítka na obraze, jež ovlivňují naši pozornost.

Pojednávat stejně obšírně i o všem ostatním, čeho se popis nemůže primárně týkat, by bylo úmorné; v daný moment už je jasné, co podle mne slovní popis reprezentuje především. Libaniova *ekfrasis* vykazuje dvě zvláštnosti, jež citlivě zaznamenávají to, oč mi jde. První zvláštností je, že je popis psán v minulém čase: to je pronikavé kritické gesto, jehož se současnost bohužel vzdala. Druhá zvláštnost tkví v tom, že Libanius volně a nepokrytě užívá vlastních mentálních schopností: „tyhle stromy, jak se zdá, skýtaly“, „vypadalo to, že náklad není pořádně přivázaný“, „bylo vidět jen hlavu a část prsou, ale soudě podle jeho obličeje to vypadalo, že“, „vyznačovaly to sloupy a přečuhující stromy“. Minulý čas a mozková aktivita: tím, co slovní popis reprezentuje nejlépe, je myšlenka zformovaná poté, co jsme obraz viděli.

Libaniův popis námětu *de facto* není popisem toho druhu, do něhož se zpravidla pouštíme při vysvětlování obrazů: Zčásti Libania využívám proto, abych se vyhnul výtce, že o „popisu“ mluvím ve vyhraněně odborném a tendenčně pokřiveném smyslu, zčásti proto, aby mohlo spontánně vyjít najevo několik postřehů. Popis, kterým se tu hodlám zabývat, bude mít mnohem blíže k výroku „Osnova je pevná.“ a v lineární dimenzi může být značně rozsáhlý. V následující brilantní pasáži, v níž Kenneth Clark popisuje Křest Kristův Piera della Francesca, autor rozvíjí rozbor vlastností, jež by mohla být jednou složkou „pevné osnovy“:

„(...) okamžitě si uvědomujeme geometrický rámec, a stačí několik sekund, aby nám rozbor ukázal, že se horizontálně dělí na třetiny a vertikálně na čtvrtiny. Horizontální dělicí čáry samozřejmě ubíhají po linii křídel holubice a rukou andělů, Kristovy bederní roušky a levé ruky Jana Křtitele; vertikální hranice vytyčuje sloupovitou drapérii růžového anděla, ústřední linie Krista a záda Jana Křtitele. Tyto dělicí čáry tvoří čtverec uprostřed, který se znovu dělí na třetiny a čtvrtiny; a do čtverce vepsaný trojúhelník, jehož vrcholem je holubice a základnou spodní horizontála, udává hlavní motiv celého nárysu.“<sup>3</sup>

Oproti Libaniovu popisu tu je ještě patrnější, že slova nereprezentují obraz, nýbrž myšlenku poté, co jsme obraz viděli.

Pokud chceme slova a pojmy spojovat s vizuální zajímavostí obrazů, je rozhodně prospěšné mít jasno a dát jasně najevo (jako to činí Libanius i Kenneth Clark), že popisem nepředkládáme zpodobnění obrazu, ale především reprezentaci uvažování o obrazu. A pronesené tvrzení, že „vysvětlujeme obraz z hlediska určitého popisu“, lze chápat jako jiný způsob vyjádření faktu, že na prvním místě vysvětlujeme myšlenky, které nás nad obrazem napadly, a až druhotně i sám obraz.

### 03 Tři druhy deskriptivních slov

Mluvit o myšlenkách, jež nás napadly *nad* obrazem, je zcela případné. Druhou problémovou oblastí je totiž to, že myšlenky, jež budeme chtít vysvětlit, jsou velmi často nepřímé v tom smyslu, že nesměřují přímočaře k obrazu, přinejmenším nikoli k obrazu jakožto materiálnímu předmětu (v poslední instanci o něm budeme uvažovat odlišně). Většina pozoruhodnějších postřehů, které nás nad obrazy napadnou a které můžeme pronést, zaujímá k samotnému obrazu mírně periferní vztah. Lze to doložit vynětím a utříděním několika slov z pasáže, již Kenneth Clark věnuje Křtu Krista od Piera della Francesca:

3 K. Clark, *Piero della Francesca*. London 1951, s. 13.

SROVNÁVACÍ SLOVA

rezonance (barev)  
sloupovitá (drapérie)  
lešení (proporcí)

KAUZÁLNÍ SLOVA

suverénní zacházení  
(střídmá) paleta  
rozrušené (skvrny a čmáranice)

→ OBRAZ →

SLOVA ÚČINU

bolestný  
okouzlující  
překvapivý

Výrazy jednoho druhu – jsou umístěné napravo – poukazují k účinu obrazu na diváka: *bolestný* a tak dále. A opravdu je tím, co nás především zajímá, zpravidla právě výsledný účín obrazu – nemůže to být jinak. Výrazy tohoto druhu jsou ale zpravidla poněkud příliš snadno tvárné, a my proto své povědomí o účínu formulujeme odvozeně a nepřímou. Jedním možným způsobem je tvorba přirovnání, často pomocí metafor, umístěných nahoře: *rezonance* barev a podobně. (Zvláště masivním druhem přirovnání, jehož u figurálních obrazů většinou využíváme velmi zarputile, je mluvení o barvách a tvarech na povrchu obrazu, jako by byly zpodobněnými věcmi; takto si počíná Libanios.) A konečně tu je třetí typ, uvedený nalevo. Zde popisujeme účín, který na nás obraz má, formulováním dedukcí, které jsme provedli s ohledem na počínání či proces, který snad vedí k výsledné podobě obrazu: suverénní *zacházení*, *střídmá paleta*, *rozrušené skvrny* a *čmáranice*. Povědomí, že účín obrazu na nás samé je produktem lidského konání, je v našem uvažování a mluvení o obrazech podle všeho uloženo velmi hluboko – odtud šipky na nákrese výše –, a když se pokoušíme o historické objasnění obrazu, rozvíjíme přesně tento typ úvahy.

K využívání těchto nepřímých či periferních typů pojmů jsme nuceni. Kdybychom se omezili na výrazy, jež k příslušnému materiálnímu objektu referují přímočaře či primárně, zbyly by nám jen pojmy, jako je *velký*, *plochý*, *barviva na podkladu*, *červená a žlutá a modrá* (jež ovšem obnášejí komplikace) a možná *obraz*. Lokalizovat, čím vlastně obraz poutá náš zájem, by bylo velmi těžké. Směřujeme svoje vyjadřování a uvažování „mimo“ objekt, o nějž jde, podobně jako se astronom dívá „mimo“ hvězdu, jelikož ostrost a přesnost je mimo centrum větší. A trojice hlavních nepřímých modalit našeho vyjadřování – tedy přímý popis účínu na nás, srovnávání s věcmi, které na nás působí podobně, a dedukce ohledně procesu, jenž by vytvořil předmět, který na nás zapůsobí podobně – podle všeho odpovídá trojici způsobů uvažování o obraze chápaném jako cosi víc než jen materiální objekt. Implicitně jej chápeme jako věc s historií toho, jak byla vytvářena malířem, a realitou diváckého vnímání.<sup>4</sup>

4 Rozčilenější verze tohoto výkladu o nepřímém slovníku dějin a teorie umění vyšla v M. Baxandall, *The Language of Art History. New Literary History X*, 1979, s. 453–465 [český překlad části této studie vyšel jako *Jazyk umělecké kritiky*, in: Ladislav Kesner (ed.),

*Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*, 2. vyd. 2005, s. 251–280; více k tomu viz zde v úvodní studii M. Bartlové].

Jakmile se podobné pojmy stanou součástí obecnějšího vzorce, souvislého uvažování nebo souvislé rozpravy – v daném případě rozvíjené na několika stránkách v knize –, situace se zkomplikuje a ztratí zřetelné obrysy. Jeden způsob uvažování je syntaktickou hierarchií podřízen druhému. Vznikají víceznačnosti a překryvy typů, zvláště inferenčního a srovnávacího. Dochází k posunům v referenčním významu slov. To vše lze sledovat v uvedené pasáži z Kennetha Clarka. Nepřímost naladění a smýšlení se ale dál komplexně proplétají. A když jsem o Křtu Krista užil obrat „pevná osnova“, byla to myšlenka, jež v sobě obnášela úsudek ohledně příčiny. Obraz byl popisován pomocí spekulace o vlastnostech procesu, jenž vedl k tomu, že vznikla věc schopná vyvolat u mě ten dojem, který vyvolává. „Pevná osnova“ patří na levou stranu diagramu. Vlastně jsem vyvozoval jednu příčinu obrazu, totiž „pevnou osnovu“, z jiné, odtazitéjší příčiny – „florentského školení“.

Je však možné vznést následující námitku: Prohlásíme-li, že pojem typu „osnova“ v sobě obnáší složku úsudku na příčinu, mimoděk se tím předpokládá řešení rozmanitých otázek ohledně reálného fungování slov. A především: Neupadáme do zmatku mezi významem slova čili rozpětím jeho možných významů a jeho referencí či denotací v konkrétním případě? Anglické slovo *design* má obsáhlou škálu významů:

vzor, vzorek, motiv, kresba, dezén, reliéf, výtvarné řešení,  
plán, návrh, projekt, rozvrh, design, nárys, náčrt, výkres, skica,  
stříh, předloha, záměr, úmysl, plán, provedení, sestrojení, konstrukce,  
forma, tvar, vzhled, struktura, typ, model, navrhování, návrhářství,  
účelné uspořádání světa<sup>5</sup>

Když užívám pojmu *design*, zpravidla ho neužívám ve všech těchto významech zároveň. Kdybych ho k nějakému obrazu vztáhl méně vyhraněným způsobem – například ve větě „Líbí se mi, jakou má tenhle obraz osnova.“ –, nepochybně bych přece protentokrát odkládal stranou tu významovou složku, jež spočívá v procesu vytváření obrazu, a poukazoval k vlastnosti, jež je spíše vlastní stopám na podkladu, nebo ne? Ve finální referenci to tak může být: Mám právo čekat, že pro účely kritického studia dané slovo pochopíte v tomto omezenějším smyslu. Já, vy i dané slovo jsme však k tomuto významu dospívali takřkajíc „zleva“: výrazu „design“ se užívá ve významech spadajících nalevo i doprostřed, avšak pokud se zaměříme na prostřední denotaci, byli jsme předtím aktivní na levé straně přinejmenším po té stránce, abychom příslušné významy odsunuli stranou. Zabarvení slova užívaného v jednom smyslu ostatními obvyklými významy se v sémantice někdy označuje za významový „odraz“ a v normálním užívání jazyka je poměrně tlumené. Lepším označením pro to, co se děje se slovy a pojmy při provázání s obrazy – což rozhodně není obvyklé užití jazyka –, je možná významové „odmítnutí“, významné mimo jiné z důvodu, který nás přivádí ke třetí problémové oblasti.



„Osnova“ zcela rozhodně a „pevná“ rovněž jsou velmi široké pojmy. Jak o Křtu Krista od Piera della Francesca (obr. 1), tak o Picassově Portrétu Kahnweilera (obr. 1 kapitola 6) bych nejspíš mohl prohlásit, že „mají pevnou osnovu“. Jsou to termíny dostatečně obecné na to, aby dokázaly pojmut vlastnost dvou velice odlišných objektů; a pokud byste neměli nejmenší představu o tom, jak daný obraz vypadá, nesdělily by vám skoro nic, co by vám umožnilo si obrazy představit. „Osnova“ není geometrická entita na způsob „krychle“ nebo přesně stanovená chemická entita na způsob „vody“ a vlastnost „pevnosti“ není číselně vyjádřitelná. V umělecko-historickém popisu se však termíny neužívají absolutně, nýbrž v provázání s objektem, s daným příkladem. Nadto se nepoužívají informativně, nýbrž demonstrativně. Slova a pojmy, s nimiž zacházíme jakožto se zprostředkujícím „popisem“ obrazu, vlastně vůbec nejsou popisné v obvyklém smyslu slova. Určující pro ně je, že v kritickém a historickém studiu umění je předmět přítomen či po ruce, buď ve skutečnosti, na reprodukci, v paměti anebo (odtažitěji) jako hrubá představa, odvozená ze znalosti ostatních objektů z téže množiny.

Ne vždy tomu tak bylo v té míře, která je obvyklá dnes: Kritické studium za posledních pět set let sledovalo stále rychlejší posun od diskurzu, který má fungovat i za nepřítomnosti objektu, k diskurzu, který předpokládá přinejmenším reprodukovanou přítomnost objektu. Vasari v 16. století předpokládá u většiny obrazů, o nichž hovoří, nanejvýš obecnou obeznanost; především jeho proslulé a zvláštní popisy jsou často propočítány tak, aby evokovaly povahu děl, která čtenář nezná. V 18. století se již v tomto bodě ustálila takřka ochromující ambivalence. Lessing chytře pracoval s Laókoóntovým sousoším, tedy s objektem, který většina čtenářů – stejně jako on sám – znala z rytin nebo replik. Oproti tomu Diderot, který navenek píše pro čtenáře nepřítomného v Paříži, podle všeho nemá jasno, zda jeho čtenář probíraný Salón navštívil, či ne, a to je jedna z příčin, proč je jeho kritika tak těžko srozumitelná. V roce 1800 už velký Fiorillo připojoval ke svým knihám poznámky pod čarou, v nichž upřesňuje původce nejlepších grafik podle obrazů, jimiž se zabývá, a zpravidla se zaměřuje na to, co na nich lze vidět. V 19. století jsou knihy stále častěji opatřovány rytinami, a nakonec i autotypy, a jak známo, u Wölfflina se diskurz studia výtvarného umění začíná zaměřovat na dvojici černobílých projekcí z diapositivů. Dnes předpokládáme, že je objekt přítomen nebo že je dostupný, a to má na fungování našeho jazyka ohromný vliv.

Když v běžném životě třeba větu „Ten pes je velký.“, bude sledovaný úmysl a výsledný účín podstatně záviset na tom, zda je příslušný pes přítomen nebo zda ho posluchači znají. Pokud ne, bude adjektivum „velký“ – jež má u psů jen omezenou významovou škálu – především informací o příslušném psu; posluchači se dozvídají, že je velký, nikoli malý anebo střední velikosti. Pokud však je přítomen, pokud při mých slovech stojí před námi, pak je adjektivum „velký“ spíše záležitostí toho, že navrhuji určité hledisko, z něhož je příslušný pes zajímavý: naznačuji, že je *zajímavě* velký. Slova „pes“ jsem využil k tomu, abych verbálně poukázal na předmět, a adjektiva „velký“ k charakteristice zájmu, který u mne vyvolává.<sup>6</sup>

Když o přítomném, reprodukovaném nebo zapamatovaném obraze prohlásím, že „má pevnou osnovu“, má tento výrok poměrně speciálně zaměřenou účinnost: nepředávám informaci, nýbrž upozorňuji na stránku, z níž je obraz podle mého mínění zajímavý. Jde o demonstrativní akt: Slovem „osnova“ směřuji pozornost k jedné složce obrazu a slovem „pevná“ navrhuji její charakteristiku. Naznačuji, že je záhodno provázat pojem „pevná osnova“ se zajímavostí obrazu. Můžete a nemusíte můj podnět následovat; a i když můj podnět následujete, můžete přisvědčit, anebo ne.

Pronáším tedy dvě teze. Coby verbální náhrada příslušné vlastnosti Křtu Krista od Piera della Francesca by „pevná osnova“ mnoho neznamenala, avšak poukazem k danému příkladu získává přesnější význam. Jelikož můj výrok o Pierově obraze není informačním, nýbrž demonstračním aktem, provedeným v jeho přítomnosti, je jeho smysl z valné části ostenzivní, tj. závisí na tom, že mu já sám i mí posluchači zajistíme větší přesnost recipročním poukazováním mezi slovem a předmětem. A přesně takto vyhlíží textura onoho slovního „popisu“, jenž je zprostředkovatelským objektem každého vysvětlení, o něž se můžeme pokusit. Coby objekt vysvětlení je v alarmující míře křehký a vratký.

Současně však je vzrušujícím způsobem flexibilní a vitální a náš sklon pohybovat se prostorem, který slova skýtají, je energický a robustní. Dejme tomu, že o Křtu Krista pronesu větu: „Osnova je pevná, protože osnova je pevná.“ To je svým způsobem kruhový nonsens, avšak my projevujeme překvapivě silnou vůli vymámit z výroků druhých lidí nějaký smysl. Když lidi chvíli ponecháte s touto větou a *příslušným obrazem*, někteří ve výroku začnou nacházet smysl – přičemž stavějí na předpokladu, že když někdo něco říká, zamýšlí tím vyjevit nějaký význam, stavějí na prostoru mezi slovy a na strukturním vodítku zajišťovaným slůvkem „protože“. Někteří tak dospějí k významu, který lze zkarikovat reformulací: „[Uspořádání obrazu] je pevné, jelikož [jeho kresebné rozvržení] je pevné.“ Ve škále významů slova „osnova“ [*design*] najdou reference dostatečně odlišné k tomu, aby se daly postavit proti sobě, a rozvíjením spojky „protože“ odvodí kauzálně méně sugestivní postřeh z kauzálně sugestivnějšího, centrálnější z výrazněji levého. Zároveň musí odlišně odstínit i oba výskyty adjektiva „pevná“.

Nám však nyní jde o to, že ostenzivní rozvíjení termínů činí předmět vysvětlení čímsi podivným. Vysvětlujeme obraz takový, jak k němu poukazuje selektivní slovní popis, jenž je v první řadě reprezentací našich myšlenek o obraze. Tento popis se skládá ze slov, nástrojů zobecnění, která jsou mnohdy nejenom nepřímá – odvozují příčiny, charakterizují účinky a provádějí různé druhy srovnání –, ale berou na sebe význam, který de facto uplatníme jedině ve vzájemné provázanosti se samotným obrazem coby jednotlivinou. A v pozadí toho všeho se skrývá odhodlání zachytit, čím je obraz zajímavý.

Chceme-li vysvětlovat obrazy (v tom smyslu, že objasníme jejich historické příčiny), pak vlastně – jak se zdá – nevysvětlujeme nezprostředkovaný obraz, nýbrž obraz zvažovaný z hlediska částečně interpretačního popisu. A tento popis je neuspořádanou, životem kypící záležitostí.

Za prvé, z povahy jazyka či seriální konceptualizace vyplývá, že popis vlastně není reprezentací obrazu, a dokonce ani reprezentací vidění obrazu, nýbrž reprezentací úvah o tom, že jsme obraz viděli. Jinak řečeno, obracíme se ke vztahu mezi obrazem a pojmy.

Za druhé, řada působivějších termínů, jež popis obsahuje, bude mírně nepřímá v tom smyslu, že tyto výrazy primárně nepoukazují k materiálnímu obrazu, nýbrž k účinu, kterým na nás obraz působí, k jiným věcem, jež by na nás působily podobně, nebo k vydedukovaným příčinám objektu, který by na nás účinkoval stejně jako daný obraz. Poslední případ je zvláště relevantní. Na jednu stranu svědčí fakt, že proces tohoto druhu proniká naším jazykem do takové hloubky, o tom, že se kauzálnímu vysvětlení nelze vyhnout, a má proto smysl se nad ním zamýšlet. Na stranu druhou bychom možná neměli přehlížet, že popis, který ze schématického pohledu bude součástí objektu vysvětlení, do sebe preventivně pojímá explanační složky, například pojem „osnovy“.

Za třetí má příslušný popis, vzat nezávisle, jen zcela obecný význam a za přesnost, jíž dosahuje, vděčí pouze přítomnosti obrazu. Funguje demonstrativně – ukazujeme na něco, co nás zajímá – a ostenzivně, takže svůj význam získává ze vzájemného poukazování, vyostřujícího se přecházením mezi popisem a jednotlivinou.

Tak vyhlížejí obecná jazyková fakta, jež se v dějinách a kritice umění coby heroicky exponovaném užívání jazyka dostávají do popředí, a jak se mi zdá, mají radikální důsledky pro to, jak je možné vysvětlovat obrazy – nebo přesněji řečeno, co vlastně děláme, když následujeme instinkt a pokoušíme se vysvětlovat obrazy.

Historický objekt:

Forth Bridge Benjamina Bakera

Vzorce záměru. Historické vysvětlování obrazů (1958)

...myslíme si, že víme, když známe příčinu...  
(Aristotelés, *Druhé analytiky*)

## 01 Idiografické stanovisko

Úvaha nastíněná výše má mimo jiné za důsledek, že vztah historika umění k historické metodě bude vzhledem k tomu, jak podivné objekty si bere za předmět vysvětlení, dosti bohémský. Teorie historického vysvětlení se obecně vzato dlouhodobě dělí na dva tábory: nomologický (či nomotetický) a teleologický (či idiografický).<sup>1</sup> Zastánci nomologického pojetí tvrdí, že přinejmenším v principu lze lidské historické počínání vysvětlit pomocí striktně kauzálních konceptů jakožto příklady zahrnuté v obecných zákonitostech – tedy na stejném logickém půdorysu, jako když fyzik vysvětluje pád jablka. Zastánci teleologického pojetí naopak model přírodních věd odmítají a tvrdí, že vysvětlování lidských skutků vyžaduje formální ohled na cíle, jež aktér sleduje: cíle skutků stanovujeme a účely rekonstruujeme na základě jednotlivých, nikoli obecných faktů – byť přítom implicitně, leč nepochybně využíváme („měkkých“ spíše než „tvrdých“)\* generalizací ohledně lidské přirozenosti a podobně.

Možná se zdá, že vysvětlení obrazu spíše patří někam poblíž teleologického tábora nebo přímo do něj, a je faktem, že rázovat si s nomologickou přísností budeme schopni jen málokdy. Obracet se k obrazu s obecnou zákonitostí je tak trochu podobné jako mířit kulečnickovým tágem na broskev: Zvolený nástroj má špatný tvar i velikost a je uzpůsoben k pohybu nevhodným směrem. Je ale namístě vyjasnit si, že se tu jedná o absenci afinity na nižší rovině, než je rovina teorie.

Budeme si *počínat* víceméně teleologicky, jelikož tímto směrem nás vede naše energie a náš zájem. Energie, jež sídlí v nomologickém vysvětlení, se především upírá k zobecněním, ke stanovení obecných zákonitostí, pod něž lze shrnout individuální výkony; náš zájem historiků či kritiků je většinou spíše idiografický a směřuje k vytyčení a pochopení zvláštností konkrétních jednotlivin. Ze všeho nejprve hledáme diferencující nástroje – což ale neznamená, že by dosažená vysvětlení nebylo možné přepsat v zobecňující podobě. Zda to tak je, to prostě nevíme; naše záliby zkrátka setrvávají na nižší rovině.

Toto konstatování jde ruku v ruce s dalším omezením, jež nedosahuje teoretické výše. Zatímco hlavním zájmem historika, jak si ho představují mnozí metodologové historie, je především vysvětlit skutky a události typu Caesarova překročení Rubikonu nebo Francouzské revoluce, nám zpravidla jde o vysvětlení určitých materiálních a viditelných sedimentů, jež po sobě

1 Rozdíl mezi tradicemi teleologického a nomologického vysvětlování definoval G. Henrik von Wright, *Explanation and Understanding*. London 1971, zejména část I., definice najdeme ale i v mnoha dalších knihách. Problém se objevuje jako hlavní téma v řadě antologií z filosofie dějin,

například P. Gardiner (ed.), *Theories of History*, London – New York 1959, díl II; W. H. Dray (ed.), *Philosophical Analysis and History*, New York 1966; P. Gardiner (ed.), *The Philosophy of History*, Oxford 1974.  
Ve smyslu *hard* a *soft sciences*. – Pozn. překl.

zanechala aktivita dříve žijících lidí – neboť takto lze popsat jednu stránku toho, co jsou obrazy. Zazní námitka, že „historik“ také pracuje se sedimenty lidské činnosti, s hmotnými záznamy a dokumenty, vytesanými nápisy, kronikami a mnohým dalším, z čeho musí zrekonstruovat skutky a události, jimž se věnuje, i jejich příčiny. To je očividně pravda. Historikova pozornost a explanační povinnost se však primárně upínají ke skutkům, jež jsou takto zdokumentovány, nikoli k samotným dokumentům – jinak bychom řekli, že se dotyčný věnuje nějaké pomocné vědě historické, například epigrafii. My se naproti tomu hodláme především věnovat samotným sedimentům, tedy obrazům. Nepochybně jich využijeme i k dedukcím ohledně jedince a nástroje, díky nimž jsou takové, jaké jsou – tyto dedukce jsou obsaženy v našem vyjadřování, v pojmech typu *design* –, avšak to vše se zpravidla bude dít pouze s cílem zamyslet se nad jejich přítomným vizuálním charakterem.

Vytyčená distinkce není ostrá. Skuteční historikové zkoumají všemožné účelně využívané artefakty, právní kodexy a ústavy; zkoumají u Polybia nejenom vyznamenané historické skutky, ale i jeho přístupy k vysvětlení. Pokud jde o historika umění, musíme se kupříkladu ptát, do jaké míry se zabývá obrazy jakožto předměty a do jaké míry se zabývá působením obrazů. Momentálně však je mým cílem provést hrubé rozlišení, nutné k tomu, abychom se odpoutali od těch aspektů historické metody, jež pro nás nejsou pertinentní – a při sledování tohoto cíle nám zběžně načrtnuté rozlišení stačí.

Sekvenční konání, uvažování a manipulaci s pigmenty, jejichž výsledkem byl Kristův Křest od Piera della Francesca, nejsme schopni zrekonstruovat s přesností dostatečnou na to, abychom to vše vysvětlili jakožto lidské jednání. Tím, k čemu se obracíme, je výsledný sediment aktivity, kterou nejsme s to odvyprávět. Pokud vůbec zkoumáme nějaké jednání, je jím fakt, že Piero della Francesca předal Kristův Křest publiku jakožto více či méně dokonale naplnění úmyslu, který sledoval; a tento fakt sice v důležitých ohledech předpokládáme, avšak jedná se o objekt příliš umělejší na to, aby mohl setrvat v ohnisku naší pozornosti. V tomto bodě lze zaujmout pevné stanovisko, jelikož mezi zaměřením naší vlastní pozornosti a zacílením účelného jednání samotného konatele pánuje relativní symetrie: Zatímco „aktér historika“ se účelně upíná především k vlastnímu jednání a jeho výsledku, nikoli k jeho dokumentárnímu vzhledu, „naš aktér“ se účelně upíná především k sedimentu vlastního konání a jeho působení, nikoli k aktivitě rukou a mysli, jež vede k jeho vzniku. Obracíme se k věci, k níž se upínal tvůrce úmysl, nikoli k vedlejšímu dokumentárnímu produktu činnosti.

Onen druh vysvětlení, k němuž tihneme, se tedy snaží pochopit určité ukončené počínání tím, že v něm zrekonstruuje určité účelné zaměření nebo úmysl. A lze konstatovat, že tato *forma* vysvětlení je obecně přijímána: spory se vedou o její *status*. Když zmíníme jen dvě slavná jména, idealista Collingwood i realista Popper – autoři se zásadně odlišnými názory na povahu mysli, indukce, pravdivosti a mnohého dalšího, co v sobě historické vysvětlení obnáší – mluví o rekonstrukci myšlenkového procesu (jeden to označuje termínem „reflektivní vědomí“, druhý „objekty myšlení“), jehož cílem je řešení problémů ve specifických situacích. Oba tento postup chápou jako explanační metodu, a ne pouhý heuristický trik, avšak liší se v názoru, jaký mu přiřknout *status*. Podle Collingwooda „přehráváme“ [*re-enact*] aktérový

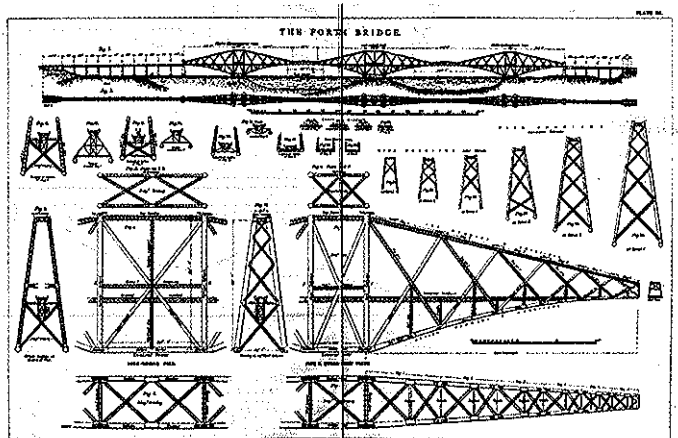
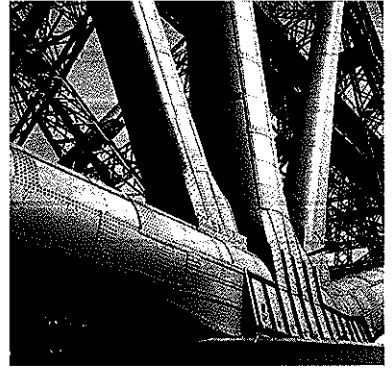
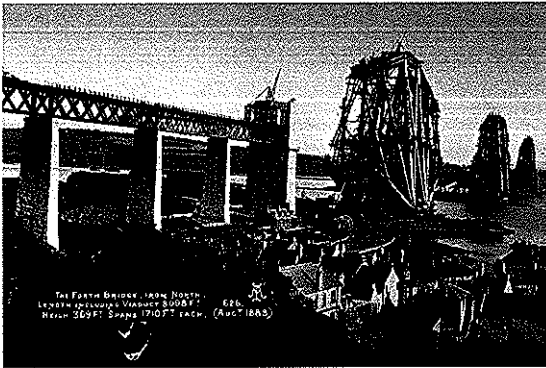
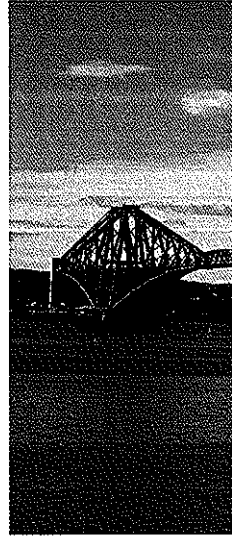
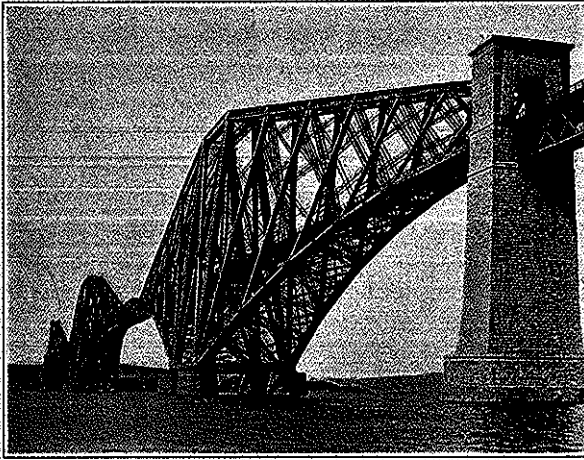
úvahy ve zrekonstruované situaci; významné smyslové a emocionální dimenze jeho zkušenosti nereplikujeme jako takové, nicméně otevírá se tu i prostor pro empatii, jež nám pomáhá vyrovnat se s faktem, že dnešní mentalita není shodná kupříkladu s mentalitou 15. století.<sup>2</sup> Podle Poppera nepřehráváme akterovy myšlenky, nýbrž vytváříme „idealizovanou a odůvodněnou rekonstrukci“ jiného objektivního problému a objektivní situace na rovině odlišné od akterova reálného uvažování – a úloha, již plní empatie, se omezuje na „svého druhu intuitivní kontrolu toho, zda je situační analýza zdařilá“.<sup>3</sup> Sama forma, tedy procedurální propojení problémů, situací a řešení, je oběma společná – v míře, která je pro člověka, jenž na rovinu teorie nevystoupal, uklidňující. Mojí snahou je najít nízkou položenou a solidní základnu, z níž mohu vést útok, a volím si proto právě tuto formu. Později možná zaujmeme určité stanovisko i k jejímu statusu v rámci toho, co – jak zjistíme – skutečně děláme.

Prozatím tedy konstatujeme: tvůrcem obrazu či jiného historického artefaktu je člověk stojící před problémem, pro který je výsledný produkt ukončeným a konkrétním řešením. Abychom produktu porozuměli, snažíme se zrekonstruovat specifický problém, který měl vyřešit, i specifické okolnosti, ze kterých k němu akter přistupoval. Tato rekonstrukce není totožná s tím, co sám akter vnitřně prožíval: Bude zjednodušená a omezená na ty složky, které lze konceptuálně uchopit, i když současně bude postupovat v recipročním sepětí se samotným obrazem, který do rekonstrukce mimo jiné vkládá modalitu vnímání a citění. Zabývat se budeme vztahy: vztahy problémů a řešení, vztahy obojího k okolnostem, vztahy našich vlastních konceptuálně uchopených konstruktů k obrazu z hlediska určitého popisu a vztahu popisu k obrazu.

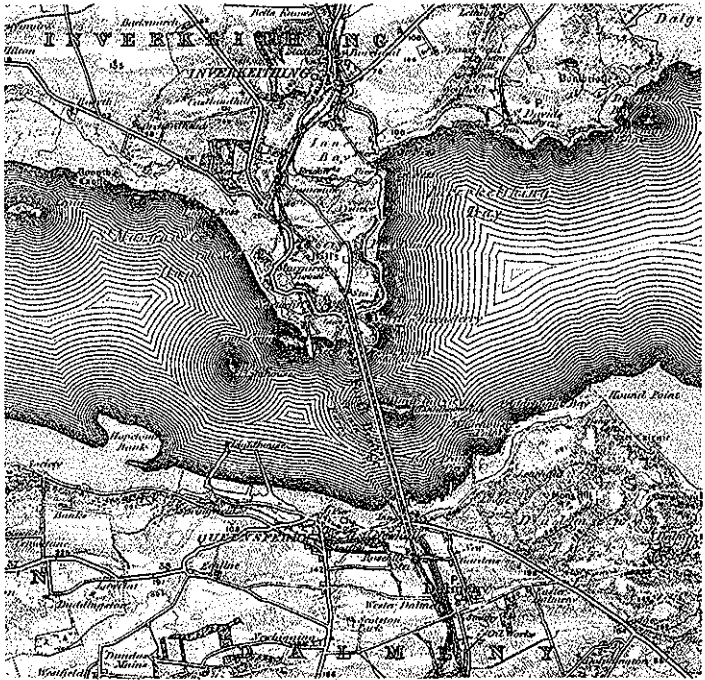
Dosavadní úvaha byla dosti namáhavá a klopotná a já se nyní od postupu po rovině, která teoretické úrovně nedosahuje, stočím k postupu, který se teorií vzpěčuje – totiž v tom smyslu, že se chci od elegance obecných forem odvrátit k jednotlivým případům vykazujícím maximální chaotičnost a komplikovanost, na jakou tu máme prostor. Avšak prvním účelným předmětem, nad kterým se tu zamyslím, nebude obraz, nýbrž most. To mi umožní odsunout na později řadu zvláštních obtíží a kuriózních rysů obrazů i jejich vysvětlování, a tímto odsunutím je lépe zvýraznit. Ve formě (sekvenčního, a v tomto ohledu tendenčního) vyprávění předestřu (nepochybně zjednodušující) výběr čtyřiaadvaceti kauzálně plodných informací o železničním mostu, který byl v osmdesátých letech 19. století vybudován přes Firth of Forth (obr. 1), a následně se je pokusím utřídit. Pak se stručně zamyslím nad tím, v jakém směru selhává vysvětlení toho druhu, který vyvodíme z případu Forth Bridge, nejvíce očividně před zajímavostí obrazu, jako je *Kahnweilerův portrét* od Pabla Picassa. Díky tomu se mé stanovisko lépe vyhraní a já se budu moci lépe vyrovnat s některými explanačními nároky, jež zmíněný obraz vznáší.

2 R. G. Collingwood, *The Idea of History*, Oxford 1946, část 5, zejména s. 282–302. Je třeba zmínit, že Collingwoodova idealistická teorie umění jej dovedla k tomu, že umění vyloučil z předmětů, jež lze historicky vysvětlovat, viz s. 313–314.

3 Karl R. Popper, *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*, Oxford 1972, 4. kapitola, zejména s. 163–190. Popper zde rovněž dokládá, čím se jeho pozice liší od Collingwooda.





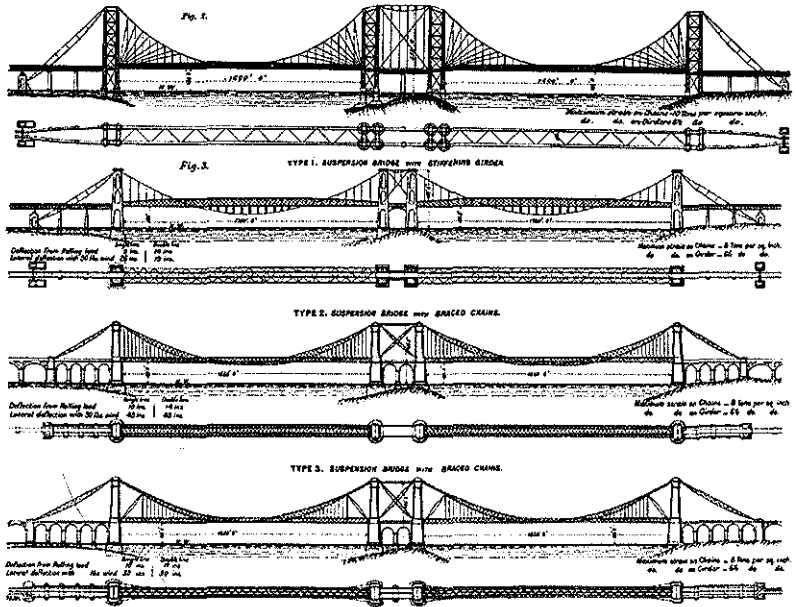


1. Most přes Firth of Forth.

Severojižnímu pohybu po východním pobřeží Skotska dlouho bránila série zálivů či fjordů [*firths*], zabíhajících hluboko do nitra pevniny. V 19. století byly především zálivy v ústí řek Tay a Forth vnímány jako zábrany rychlému pohybu mezi třemi hlavními centry zalidnění na východním pobřeží – Aberdeenem, Dundee a Edinburghem – a také zpřístupnění Aberdeenu a Dundee směrem z Anglie. Hlavním prostředkem přepravy lidí i zboží po souši byla na konci 19. století železnice, pro niž tradiční způsob transportu přes zálivy, totiž přívozy, znamenaly zvláště závažné narušení provozu, zatímco zajištění kontinuity dráhy pomocí mostu bylo naopak výjimečně výhodné. Britské železnice spravovala dosti početná skupina regionálních firem s teritoriálními přesahy, jež soutěžily o provoz; oproti stavu nastolenému například ve Francii bylo stanoviskem státu, že takováto konkurence je žádoucí. Soutěž o dopravu po severojižní ose, zvláště mezi Anglií a Skotskem, vedla v očividném kontextu protáhlého tvaru britského území k intenzivnější rivalitě, než to čistě obchodní zájmy zúčastněných firem vyžadovaly, mezi firmami provozujícími trasu po východním pobřeží a těmi na západním pobřeží. Návrhy na přemostění zálivů v ústí řek Tay a Forth se začaly vynořovat velmi záhy, avšak teprve v sedmdesátých letech 19. století dosáhla technologie výstavby mostů, jež se – zčásti v reakci na potřeby železnice – rozvíjela velice rychle, stupně nezbytného k tomu, aby se o přemostění dalo seriózně uvažovat. The North British Railway Company, v jejímž segmentu trasy na východním pobřeží se oba zálivy nacházely, přemostila Tay v letech 1871–1878; z obou ústí se jednalo o podstatně snazší případ, jelikož profil dna tu umožňoval relativně husté vsazení pilířů s krátkými oblouky. V roce 1873 se všechny čtyři společnosti, jež by na zrychlení provozu mezi Anglií a Skotskem přes východní Skotsko vydělaly (tedy Great Northern Railway, North Eastern Railway, Midland Railway a North British Railway), dohodly, že za účelem mnohem obtížnějšího přemostění Forthu založí novou společnost, v níž si rozdělí podíly.

Thomas Bouch, projektant právě dokončovaného Tay Bridge, bez prodlení dodal návrh (obr. 2), jak přemostit Forth na stanoveném místě v Queensferry, výhodným nejenom tím, že vykazovalo zvládnutelnou šířku, ale také proto, že přibližně v polovině úžiny se nacházel skalnatý ostrůvek Inchgarvie, kam se dal příhodně umístit středový pilíř pro výstavbu mostu o dvou mostních polích. Oproti Tay má totiž Forth příliš bahnité a hluboké dno na to, aby se sem daly klást základy četnějších pilířů; most zde musí mít velmi dlouhá pole. Navíc byl Forth sídlem regionálního námořního velitelství, jeden dok se nacházel nad Queensferry a admirálita vyžadovala, aby byl provoz pod mostem bez rozměrových omezení. Bouch navrhl visutý most o dvou polích (řetězy uchycené na třech pilířích sloužily jako závěs pro železniční

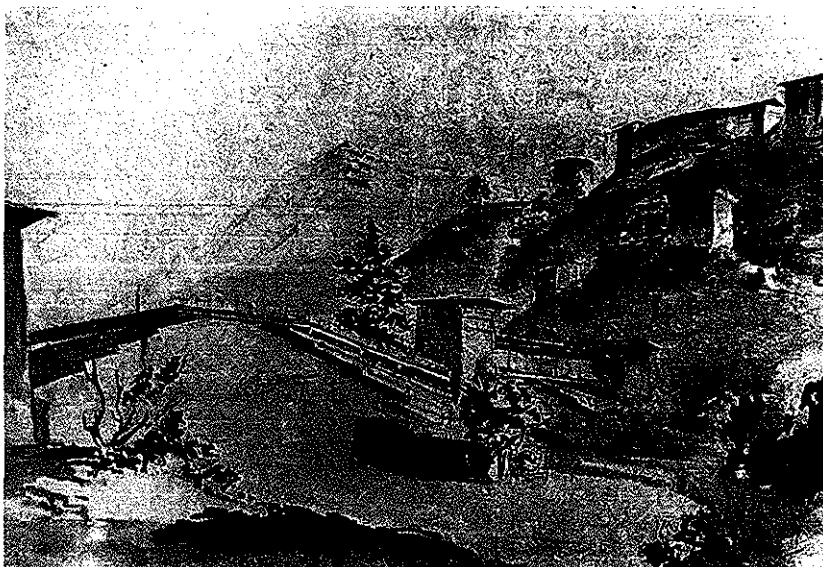
4 Nejlepší knihou o Forth Bridge je stále ještě W. Westhofen, *The Forth Bridge*, London 1890, odkud přebírám také užitečné kresby. Obecný technologický kontext dobře načrtl L. T. C. Rolt, *Victorian Engineering*, Harmondsworth 1970. Nejlepší technický popis konstrukce mostu je G. Barkhausen, *Die Forth-Brücke*, Berlin 1889.



2. Alternativní návrhy projektu mostu přes Firth of Forth.  
 Nahore návrh Thomase Boucha, dolní dva jsou první a revidovaný plán  
 Bakera a Barlowa.

dráhu) a na Inchgarvie bez prodlení začaly stavební práce na prostředním pilíři. To se psal rok 1879 a došlo k neštěstí: Prudký závan východního větru strhl Tay Bridge a v troskách skončila i osobní vlaková souprava. Bouch byl znemožněn, práce na Forth Bridge se zastavily. Rozestavěný centrální pilíř na Inchgarvie dnes podpírá jen varovný maják.

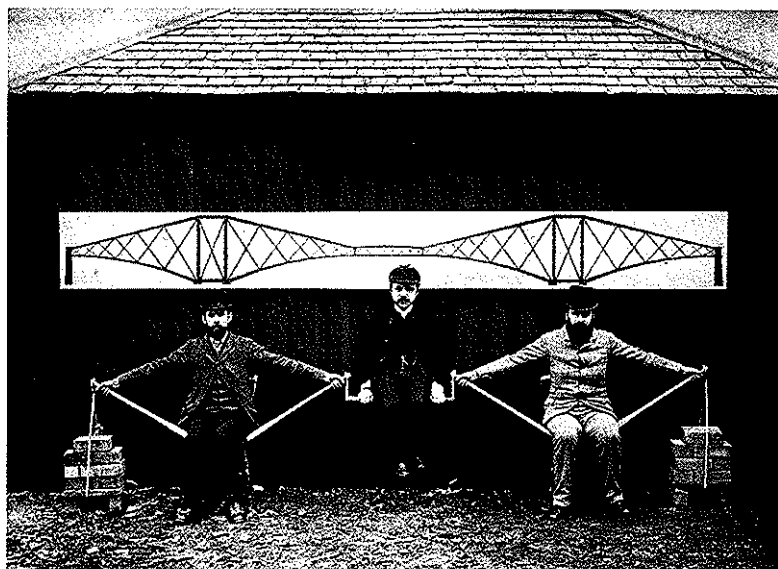
The Forth Bridge Company se následně obrátila na inženýry Johna Fowlera a Benjamina Bakera. Významnější postavou byl vynikající organizátor Fowler, na nějž primárně padla zodpovědnost za složité přístupové cesty k mostu; Benjamin Baker nesl hlavní zodpovědnost za projekt a výstavbu samotného mostu a v následujícím výkladu budu pro zjednodušení označovat za původce návrhu pouze jeho, i když byl šéfem kolektivu, nikoli sólistou. Bakerovo osobní zázemí a dosavadní profesní kariéra vykazují především dva zajímavé rysy. Za prvé byl vysoce kvalifikovaný v oblasti technologie zpracování kovů. Jeho rodina se živila slévárenstvím a on sám prošel učením v hutích v Neathu. V šedesátých letech vydal odborné články na téma síly a odolnosti kovu při využití ve stavební konstrukci, mimo jiné (v roce 1867) k otázce využití kovu u mostů s dlouhou klenbou; v tomto směru měl kompetentní nápady a názory dávno předtím, než přišla výzva zabývat se řekou Forth. Za druhé pohlížel na vlastní obor tak trochu historicky: zajímal se o práce dřívějších inženýrů, provedl restauraci některých inženýrských monumentů z počátků průmyslové revoluce a věděl o řešeních z oboru mostních staveb, jež se vymykaly dobové praxi.



3. Skica tibetského mostu od plukovníka R. N. Davise, 1783

Situace, v níž se ocitl, byla zabarvena debaklem Tay Bridge a především hlavním elementem, který zhroucení stavby způsobil, tedy bočním tlakem větru, jímž působí východní víchry, vyskytující se v hlubokých zálivech na východním pobřeží. Jak vyšlo najevo, při projektování mostu, jenž podlehl katastrofě, počítal Bouch s tím, že stavba bude muset odolávat postranním větrům o síle ne větší než deset liber na stopu čtvereční (padesát kilogramů na metr čtvereční). Baker však provedl měření větrů na Inchgarvie a velmi brzy zaznamenal nápory o tlaku až 165 kilogramů na metr čtvereční. Obchodní komora [*The Board of Trade*] zplnomocněná státem vyžadovala, aby projekt počítal s odolností minimálně 270 kilogramů na metr čtvereční. Z předloženého návrhu je zřejmé, jak vypjatá pozornost se příslušnému problému věnovala: projekt se snaží obejít bez větších ploch, do nichž by se boční víchry mohly napřít, je vybaven příčnými výztuhami, a především má ve středním segmentu širokou základnu: u základny je každý pilíř 35 metrů široký, zatímco na vršku jen 10 metrů. To vše v souhrnu zajišťovalo u každého oblouku možnost přerušované boční zátěže až 2000 tun – v porovnání s maximem 4000 tun statického tahu a 6000 tun tlaku u každé konzoly.

V dobové inženýrské praxi se pro dlouhé oblouky využívalo mnoho různých principů tvorby mostních polí: zavěšování na řetězech upevněných na věžích (jak to pro Forth zamýšlel Bouch), velké kolmo zahnuté vetknuté nosníky o kruhovém průřezu, které do sebe silnici uzavírají (jak jich u Menai využil Robert Stephenson), nosníky kruhového průřezu, pod nimiž je silnice zavěšená (jak jich na Saltashi využil Brunel – přičemž Menai i Saltash jsou



4. Princip konstrukce Forth Bridge, jak jej demonstrovali pracovníci týmu Benjaminu Bakera.

také dvouobloukové železniční mosty). Od těchto etablovaných postupů se Baker ostře odloučil a rozhodl se pro méně známý princip konzol: Tři konzoly jsou propojené dvěma rovnými segmenty příhradových nosníků, jež konzoly podírají, čímž vznikají dva hlavní oblouky o shodné délce 521 metrů. Konzolový princip byl v Německu vyzkoušen v mnohem menším měřítku a méně radikální formě již v roce 1867, avšak hlavní podnět pro konzolový most – sám Baker preferoval označení „souvislý nosníkový most“ – vycházel z tradice orientálních dřevěných mostů, které Bakera s jeho historickými zájmy upoutaly. Koncem 18. století vznikl náčrt jednoho tibetského příkladu (obr. 3) a v Anglii se vědělo o mostu Wangto, přemostujícím řeku Satludž v Indii. Konzoly tvoří též jeden prvek takzvaného vrbového vzorku na oblíbených anglických chinoiseriích. Tento starobylý princip Baker adaptoval pro výstavbu z kovu v kolosálním měřítku.

Mezi přednosti konzolových mostů patří fakt, že lze snadno a jednoznačně vypočítat rozložení zátěže: odtud zčásti pramení přehlednost návrhu pro Forth. U konzolových pilířů, jako je trojice pilířů v Queensferry, jsou horní boční segmenty vystaveny tahu, zatímco spodní boční segmenty a prostřední vertikální segmenty jsou vystaveny tlaku (obr. 4). Baker rozhodl, že nejpevnějším uspořádáním nosníků vystavených tahu bude žebříkový nosník, složený z traverz ve tvaru L, a nejpevnějším uspořádáním nosníků vystavených tlaku bude trubka s kruhovým průřezem. Toto rozhodnutí je očividně elementárním a zcela zásadním faktorem pro pojetí prostředních segmentů stavby. Každá jednotlivá konzola vypráví tímto slovníkem svůj vlastní příběh tahu a tlaku.

Rozhodnutí ohledně zmíněných dvou tvarů nosníků však bylo přijato ve specifické souvislosti s kvalitami kovu, který měl Baker k dispozici. A zde lze vnímat souhru mnoha různých okolností. Za prvé, jak už jsem uvedl, Baker byl s vlastnostmi kovu důvěrně obeznámen. Za druhé byl jako druhá příčina katastrofy Tay Bridge vedle tlaku bočního větru odhalen skandální slévárenský šlendrián. A za třetí, což je velmi podstatné, vytvářel Baker svůj návrh přesně v době, kdy se nízkouhlíková ocel, vyráběná u Siemensu v nístějové peci, stala nově dostupná v množství a velikostech, jež umožňovaly využití i u takto ohromné stavby. Ve Spojených státech již byla využita k mostní výstavbě, i když ne ve srovnatelném měřítku; ve Velké Británii se však stavitelé mostů z obav před náchylností ke korozi omezovali na železo, a to především kujné železo. Ocel představovala vzrušující nový materiál. Jak to vyjádřil Baker: „Můžete půlpalcové plechy přehýbat jako noviny a svazovat kovové pruty do uzlů jak motouz.“ V porovnání s tepaným železem byla ocel při zpracování tvárnější, snáz ohebná, pevnější a dodávala se ve větších kusech, například v podobě plechů postačujících k výrobě Bakerových trubkových nosníků. Ocel coby materiál je neodmyslitelným předpokladem podoby mostu. Důležité však je, že nízkouhlíková ocel toho druhu, jaký měl Baker k dispozici, je sice absolutně vzato pevnější než kujné železo, ale nevykazuje tuto přednost u všech druhů zátěže ve shodné míře: snese o 50 procent vyšší tah a tlak, ale jen o 25 procent vyšší namáhání ve smyku čili *střihem*, tedy tangenciální namáhání, jež vede k deformaci v úhlu a – pokud dojde k přetížení – ke zvrstvenému osovému lomu traverzy. Relativní citlivost oceli na namáhání *střihem* se jasně projevuje v Bakerově výběru tvarů nosníků, především u žebříkového nosníku.

Při zahájení výstavby mostu měl Baker štěstí na stavebního dodavatele: William Arrol byl výjimečná osobnost a důvtipný muž, jenž měl následně dosáhnout virtuozity v práci s novým médiem nízkouhlíkové oceli. Arrol jednak opatřil nejmodernější dostupné nástroje, například hydraulické lisu na tvarování třiapůlmetrových konzolových trubek z ocelových plechů, jednak kvůli zadání vymyslel nástroje nové, například hydraulické nýtovací kladivo, umožňující nastřelit oněch sedm milionů nýtů, které stavba vyžadovala. Práce byly dokončeny v roce 1889, přičemž stály tři miliony liber a životy 57 dělníků.

Soud dobového vkusu se prostíral na široké škále. William Morris, vycházející z obecně známých předpokladů, se vyslovil negativně: „Železná architektura nikdy nevznikne, neboť každé vylepšení strojové výbavy je ošklivější a ošklivější, až nakonec dospějí k nejvyšší ukázce vši ošklivosti – mostu Forth.“ Architekt londýnského Přírodopisného muzea [*Natural History Museum*] Alfred Waterhouse obecně vzato vycházel z funkcionalistických pozic a vyjádřil se kladně: „Zvláště mě těší jeden rys: absence veškerých ornamentů. Jakýkoli architektonický detail vypůjčený z libovolného stylu by byl u podobného díla nemístný. Ve své dané podobě je most sám svébytným stylem.“ A Morrisův verdikt vyprovokoval Bakera, aby v proslovu před Edinburským literárním institutem zformuloval vlastní stanovisko, jakýsi expresivní funkcionalismus. Prohlásil, že pochybuje,

„zda má pan Morris sebemenší ponětí o povinnostech, jež tato ohromná stavba musí plnit; a není schopen posoudit dojem, kterým stavba zapůsobila na duše těch, kdo příslušné znalosti mají a dokázali ocenit směřování tlakových linií a výtečnou schopnost částí stavby odolat těmto silám. Pan Morris by nejspíš krásu návrhu posuzoval z jednoho a téhož stanoviska, ať už by se jednalo o míli dlouhý most, nebo o stříbrnou ozdobu na křbový komín. Nikdo se nemůže autoritativně vyjádřit ke kráse té či oné věci, pokud nechápe její funkce. Mramorové sloupoví Parthenonu bylo tam, kde stálo, krásné; kdybychom ale kterýkoli sloup vzali, provrtali v něm po ose otvor a použili jej jako komín transatlantického parníku, přestal by podle [Bakera] být krásný; pan Morris by však samozřejmě mohl být jiného mínění.

[Baker] byl dotázán, proč nebyla spodní strana mostu postavena skutečně do oblouku a má namísto toho podobu mnohoúhelníku. Odpověděl, že kdyby se tak postupovalo, došlo by ke zhmotnění lži. Forth Bridge nepředstavuje oblouk a sám to o sobě přiznává. (...) Kritikové musí nejprve probádat práci, kterou musí vykonat pilíře, nadstavba a též užití materiály; až poté mohou rozhodnout, zda je most krásný nebo ošklivý. Navíc, dodal, by bylo hroznou chybou domnívat se, že spolu se sirem Johnem Fowlerem se nad návrhem nezamýšleli z uměleckého hlediska. Činili tak od samého počátku. Klenutý tvar je jistě půvabný a oni svůj most tomuto tvaru přiblížili v maximální míře, aniž by přitom vyvolávali zdání falešných konstrukcí a klamů. Za prvky v tlaku zvolili silné trubice a za prvky v tahu zvolili lehké žebříkovité nosníky, takže pro rozumějící pohled je povaha zátěže a schopnost částí stavby odolat tomuto namáhání ve všech bodech patrná. (...) Cílem bylo uspořádat hlavní stavební linie tak, aby vyzařovaly představu pevnosti a stability. To se u stavby tohoto druhu jeví jako nejpravdivější a současně nejvyšší umění.<sup>45</sup>

To jsou výroky, jež nám připomenou neoklasicismus: Podobnou argumentaci, opřenou o *decorum*, by mohl zformulovat Leon Battista Alberti.

Kladení otázek:

Proč vlastně vůbec a proč takto?

Při následném výkladu může být ku pomoci, když napřed podám pro daný narativ výčet jeho hlavních vlastností, jež sugerují příčiny:

1. Skotská říční ústí na východním pobřeží
2. Rozmístění měst
3. Potřeba nepřerušené trasy v železniční dopravě
4. Nezávislost železničních společností
5. Soupeření mezi západem a východem ohledně severojižní dopravy
6. Takřka dokonalá kompetence mostního inženýrství
7. Ostrůvek Inchgarvie v řece Forth
8. Bahnité dno řeky Forth
9. Požadavek admirality na prostor pro proplouvání
10. Zhroucení Tay Bridge
11. Bouchovo propuštění, jmenování Fowlera a Bakera
12. Bakerova podrobná obeznámenost s kovy
13. Bakerův zájem o historii stavebnictví
14. Citlivost veřejnosti na problém bočních víchřů (viz bod 10)
15. Věříť dosavadních typů mostních staveb (odmítnut)
16. Konzolový předobraz v orientu (viz bod 13)
17. Pojetí nosníků jako trubek a žebříků (viz bod 12)
18. Dohled nad slévárenskou prací (viz body 10 a 12)
19. Nístějová pec firmy Siemens
20. Tvárnost a pevnost oceli
21. Citlivost oceli na stříhové namáhání
22. Realizační virtuozita Williama Arrola
23. Rozpětí reakcí veřejnosti
24. Bakerův „funkční expresionismus“

Nejsou to homogenní faktory a jejich počet by se snadno dal několika násobně zvýšit. Pro danou úvahu však je čtyřicet příčin až dost – a podaný výčet dobře reprezentuje různé druhy příčin.

Když je začneme třídit, je těžké se vůbec hnout z místa, dokud si ohledně nich nepoložíme vhodné otázky. Ptát se, jaké jsou příčiny Forth Bridge nebo působící na Forth Bridge, je příliš mlhavé a nedá se odtud nikam dospět. Zkoumaný materiál i kladená otázka se člení na dva hlavní momenty, a to momenty spíše analytické než historické. Prvním je otázka, proč vůbec vznikl most, a materiál, jenž je pro ni relevantní (tj. hlavně body 1–6). Druhým momentem je otázka, proč má most tu podobu, kterou má, a za jakých okolností k tomu došlo. Zmíněné okolnosti se v historické sekvenci událostí ani v uvažování aktérů nevyskytovaly odděleně, nicméně pokud nad celou záležitostí máme uvažovat my, musíme si je rozdělit. Zčásti pramení rozdíl z faktu, že se jedná o bezprostřední sféry vlivu dvou hlavních aktérů: železničních společností na jedné straně, Benjamína Bakera na druhé. A jsou provázané i oddělené dvoufázovou událostí, dvojím rozhodnutím – „Most!“ a (posléze) „Baker!“ –, nutné pro přechod z jedné sféry do druhé. K onomu



druhu průzkumu, jenž se upíná k vizuální zajímavosti předmětů pro kritické studium, má nejbližší druhá otázka – otázka po podobě mostu.

První otázka (tj. otázka po rozhodnutí vybudovat most) ovšem představuje seriózní historický problém, a stejně tak i doplňková otázka ohledně důvodů, proč byl k řízení vzniku mostu vybrán Baker. Problémem, jak došlo k rozhodnutí nechat vytvořit určitý objekt, se zabýváme často, například protože se obecněji zabýváme „mecenášstvím“ nebo dominancí určitého žánru, úspěchem umělce, jenž vytváří objekt určitého druhu, nebo jinými legitimními cíli. Přesně to však je ona zlomová kauzální otázka, jež překračuje pomyslný Rubikon a pro niž poskytují široce pojaté procedury odborníci na historickou metodologii. Vyjádřím se k ní proto jen stručně.

U otázky, proč byl most vůbec vytvořen, by metodologové na prvním místě upozornili, že okolnosti vyjmenované v bodech 1–6 jsou očividně velmi neúplné: Stranou zůstalo množství dalších nezbytných podmínek, počínaje faktem zemské gravitace přes proboření spodního úseku geologické formace Old Red Sandstone napříč středním Skotskem ve středním devonu, jež položilo základy pro zálivy ústí řek na východním pobřeží, a konče záležitostmi toho druhu, jako je společenská přijatelnost vysoké úmrtnosti dělníků zapojených do podobných velkolepých projektů. Následně by metodologové nabídli různé procedury, jak tyto položky vybrat a setřídít v přijatelném a úhledném vysvětlení.<sup>6</sup>

Jednou takovou procedurou by bylo odlišení obvyklých a obecně se vyskytujících podmínek, například gravitace, a podmínek, jejichž přítomnost je zvláštní, například rozmístění populačních center, a preference pro druhou kategorii. Druhou procedurou by bylo odlišení faktorů, jež se musely nutně nacházet v uvažujících myslích aktérů, pokud měli konat tak, jak konali (příkladem je pravděpodobná kompetence vystavět most), a faktorů, které se v myslích aktérů ocitát nemusely (příkladem je geologie středního devonu, ale i společenská přijatelnost vysoké úmrtnosti dělníků), a preference pro druhou kategorii. Následně lze sestavit přibližné stemma proximálnosti, takže například bod číslo 4 – obecnější realita soutěžení mezi nezávislými společnostmi – vyvstane jako obecnější podmínka, z níž zčásti vyplývá bod číslo 5 – rivalita mezi východem a západem ohledně severojižního provozu – coby konkrétní a proximální podmínka vzniku mostu. V protisměru bychom od bodu číslo 4 mohli vystoupat k obecnější podmínce, totiž ekonomickému uspořádání Velké Británie v rozmezí let 1870–1880, a následně samozřejmě ještě výše. Logický status některých těchto rozlišení sice při konkrétním postupu staví historické metodology před obtíže, nicméně třídění okolností „zdravým rozumem“, jež v tomto stylu běžně provádíme, není ničím skandálním.

Když jsme provedli naznačené setřídění, navazující otázka by zněla, které faktory máme uvést ve vysvětlení. Zde by nám metodologové nejspíš řekli, že vše závisí na zvoleném referenčním rámci. Pokud nám za referenční rámec slouží ona historie společenských a politických institucí, které metodologové dávají kuriózní název „obecné dějiny“, budeme se zabývat okolnostmi, jež závisejí na těchto institucích; Forth Bridge by nás tedy zajímal coby zhmotnění demografického, administrativního a ekonomického uspořádání. Pokud by nám však šlo specificky o historii mostů, museli bychom postupovat ve dvou krocích. Za prvé bychom vyčlenili bezprostřední komplex nutných podmínek – na čelném místě by tu stály body číslo 1, 2, 3, 5 a 6 –, díky nimž je srozumitelné konkrétní rozhodnutí ke stavbě. Následně bychom podmínky tohoto typu porovnali s faktory provázanými s jinými akty rozhodnutí stavět most. Podobný proces by byl samozřejmě východiskem i pro objasnění druhotného rozhodnutí angažovat Bakera – přičemž zde by se vycházelo z bodů číslo 10, 12 a 18.

To vše je vcelku samozřejmost. Zabývám se jí zde takto obšírně proto, že často lze narazit na vysvětlující výroky typu: „V poslední instanci byla pro výstavbu Forth Bridge určujícím faktorem (například) ekonomická struktura Velké Británie konce 19. století.“ Podobně formulované přiřčení výsadní role jedné množině příčin podle všeho spočívá na základech dvojího druhu, ne vždy jasně odlišených. Prvním možným východiskem je, že se vlastně nezabýváme ani obecnými dějinami, ani mosty, nýbrž ekonomickým uspořádáním; pak nám zvolený referenční rámec skutečně dává oprávnění poukázat na Forth Bridge coby mj. monument likvidity viktoriánského peněžního trhu, konkurenčního kapitalismu, třídního uspořádání, jež si cenilo montérů ocelových nosníků méně než železničních ředitelů, a dalších ekonomických faktů, jejichž záznamem most nepochybně je. Druhým možným východiskem je, že zastáváme jistou specifickou obecnou teorii lidského jednání, která chápe ekonomické instituce jako definitivní příčiny lidského chování obecně. Otázka, zda je to dobrá teorie, se nedá vyřešit na poli speciálních dějin mostních staveb: Její případná autorita by pramenila z širších světových souvislostí a deklarovala by se buď explicitně, nebo konzistencí dosaženou v celkové rovnováze vysvětlení. Stejně by to samozřejmě bylo, kdyby například mineralogický determinista preferoval fakta o horninách (například povahu hornin ze středního devonu nebo vznik ložisek oněch železných rud, ze kterých je Forth Bridge vyroben) nebo kdyby idealista preferoval ideje. Do speciálních historií mostů a podobných věcí (včetně obrazů) vnášíme obecné teorie, vyvozené z obecnější zkušenosti.

#### Třídění příčin vzhledu

04

Sám se však zaměřím na druhý problém, tedy na otázku, jak vlastně Forth Bridge získal onu podobu, kterou má. Jedním důvodem je, že má podle všeho nejbližší k tomu, jak se umělecká kritika zabývá vizuální zajímavostí obrazů a podobných objektů, druhým to, že se nám v této oblasti dostává pro další postup mnohem méně vodítek, ať už by je dodávala běžná racionální historická praxe, nebo systematické procedury pro popis příčiny.

Druhá analytická epizoda začíná tím, když Baker obdržel velice obecné pověření k jednání: „Most!“ Baker si sice nepochybně byl vědom okolností (uvedených pod body číslo 1–6 a dalších, jež bychom pod toto záhlaví mohli zařadit), za nichž se železniční společnosti rozhodly ke stavbě mostu, avšak pro naši analýzu onoho invenčního aktu, jenž vedl ke vzniku návrhu, se nezdá nutné postulovat, že působily v jeho mysli. Podle všeho stačí chápat Bakera tak, že obdržel úkol, do něhož byly tyto okolnosti jinými historickými aktéry převedeny, a reagoval na něj. V důsledku epizody s Tay Bridge a inženýrem Bouchem (body číslo 10 a 11) však v sobě zadání muselo obnášet zvláštní přízvuk. Explicitně nebo implicitně se muselo jednat o příkaz: „Nebouchovský – to znamená: pevný – most!“

Je možné – nedokážu posoudit, zda to tak je –, že naši otázku, proč a jak tvůrce předložil objekt v té a té podobě, lze v principu převést na soubor otázek pojatých analogicky jako otázky v prvním momentu, nebo že ji lze dokonce rozložit na sérii negativních zpětných rozhodnutí ohledně toho, zda něco činit či nečinit. Současná teorie plánování k podobné metodě rozhodně mnohdy tíhne. Jasně však je, že v analýze prováděné *ex post* si tímto způsobem počínat nemůžeme. Chci se výslovně vyhnout sebe-menší ambici na zkonstruování narativu o tom, jak Baker ke svému návrhu dospěl. Je pravda, že u mostů i u obrazů lze mnohdy rozlišit různé fáze designu. U Forth Bridge například existuje jeden Bakerův starší náčrt na kterém konzoly spočívají na dvou a nikoli čtyřech opěrách. Lze si dovodit, že důvodem pro přechod ke čtyřem opěrám byla péče o nutnost stability konzol v průběhu jejich výstavby, tedy předtím, než jedna poskytne „souvislým nosníkem“ oporu druhé. Případy tohoto druhu však poskytují příliš hrubozrnou sekvenci a neumožňují skutečně zachytit příběh jeho úvah. Snažením, jež tu máme před sebou, je jednoduše úkol uspořádat s ohledem na jistou komplexní *formu* množství heterogenních *okolností*, u nichž se zdá, že na tvůrcovu koncepci měly svůj vliv.

Začneme tím, že obecné *zadání* – „Most!“ – převedeme na konkrétnější *portfej* [*brief*] pro Queensferry. Zadání „Most!“ v sobě zahrnuje části „mostní pole“, „zajistit cestu“, „stát a nepadat“ atd. Portfej, jak o něm následně hodlám mluvit, sestává z místních podmínek zvláštního případu. Konkrétní položky jsou následující:

7. [Překonání překážky široké přes 1,5 kilometru, avšak] skalnatý ostrůvek uprostřed proudu
8. Bahnité dno řeky Forth
9. Požadavek prostoru pro lodě
14. Síla bočního větru

Nepochybně se jedná o objektivní okolnosti v tom smyslu, že byly reálně dány nezávisle na Bakerově vlastním smýšlení. Méně stabilním faktorem však je jejich relativní váha, poměrná tíha v onom uvažování, jež dospělo k výslednému návrhu. Například faktor číslo 14 – boční vítr – je pravděpodobně nutné chápat jako silně zbarvený faktorem číslo 10 čili katastrofou Tay Bridge, a faktor číslo 9 byl možná jednoduše antcipován číslem 8.

V tuto chvíli je namístě vytyčit hranici mezi složkami bezprostředního úkolu, s nímž se dotýčný vyrovnává, tedy portfejem, a složkami okolností, za nichž se s úkolem vyrovnává. Vynořuje se tu – jak se zdá – půdorys jednotlivce, jenž se vyrovnává s objektivním problémem uvnitř momentálního rámce jiných faktů, které ovlivňují to, jak dotýčný vnímá stanovený problém – tj. kladou důraz na tu či onu specifickou položku portfeje – i řešení. Působí dojmem kulturních faktů.

Nechci je třídit taxonomicky; člení se ale do tří skupin, jež nejsou logického, nýbrž topického rázu. První skupina je spjatá s hmotným médiem:

- 19. Nedávno nastavší dostupnost oceli jakožto alternativy vůči kujnému železu
- 20.—21. Vlastnosti oceli (tvárnost, pevnost, citlivost na namáhání stříhem...)
- 17. Pojetí ocelových nosníků (trubice a žebříky)
- 22. Arrolova realizační virtuozita s ocelí

(Pokud bychom si chtěli počínat zcela metodicky, jistě bychom toto seskupení roztrídili podrobněji: bod číslo 19 v sobě zahrnuje ostatní body, body číslo 20. a 21. jsou tvořeny popisem oceli, bod číslo 17. představuje speciální popis oceli z hlediska, které si historický aktér účelně vyvolil, a bod číslo 22 se konkrétněji týká dostupnosti.) Do druhé skupiny spadají fakta ohledně historie umění mostních staveb:

- 10. Katastrofa Tay Bridge
- 15. Vějíř dosavadních typů železničních mostů
- 16. Orientální konzolový model

(Číslo 10 je zdůrazněním jedné složky čísla 15; číslo 16 je rozšířením čísla 15.) Konečně třetí skupina čítá jedinou položku a těžko se u ní vyhnout označení „estetická“:

- 23. Škála artikulovaného vizuálního vkusu od Morrise k Waterhouseovi

To vše jsou, jak se zdá, aktivní složky onoho rámce, v němž se Baker vyrovnával s daným zadáním a svým portfejem.

Zde lze učinit několik konstatování – na prvním místě samozřejmě to, že nastíněné členění je velmi hrubé, a za druhé to, že v porovnání se čtveřicí položek portfeje pro Queensberry jsou všechny nyní vyjmenované položky mnohem obecnějšího rázu. Pověštinou se jedná o charakteristiky hmotné a intelektuální kultury daného viktoriánského období. Pokud bychom mostu chtěli využít jako teleskopu k pozorování Velké Británie za Viktoriiny vlády, našli bychom příslušná fakta právě zde a v okolnostech, jež obklopují rozhodnutí železničních firem vůbec most vybudovat. Svým způsobem tu máme výběr z kolektivních schopností Británie daného historického období, má-li se vyrovnat s konkrétním portfejem bočního větru, bahna na dně a podobně. Zdůrazněme ovšem: je to *výběr* z příslušných schopností. Každá z trojice množin se především skládá z jistého vějíře možností: z nabídky kovů

a z názorů na jejich kvality, z množiny mostních typů, ze škály estetických stanovisek. (Mohlo se stát, že Forth Bridge bude visutý most z kujného železa s věžemi, zdobenými lomenými oblouky ve tvaru oslího hřbetu.) Kým nebo čím byl tento výběr proveden?

Aktivním původcem provedeného výběru byl podle všeho jedinec Benjamin Baker. Tím, co mu poskytlo škálu možností – zahrnujících schopnost dozvědět se mimo jiné o existenci orientálních konzolových mostů, Siemensovu nístějovou pec společně s jistým počtem poznatků o výrobku, který z ní vychází, a zahrnujících také jisté rozpětí úvah o tom, jak by věci měly vypadat –, byla kultura, v níž Baker žil. Každý tento instrumentální zdroj za sebou měl komplexní historii, jež v sobě při podrobnějším rozboru zahrnuje antickou rétoriku, evropskou obchodní expanzi a mnoho dalšího. Sám Baker pak byl kulturně vybaven schopnostmi a postoji, jež ho naváděly přistupovat k zadání, portfeji a dostupným zdrojům určitým stylem. Nicméně tím, kdo se rozhodl pro to či ono spíše než něco jiného a kdo všechny zvolené složky sloučil do jedné formy, byl jen on. A co víme o Bakerovi jakožto jednotlivci?

22. Bakerovy podrobné znalosti kovů
23. Bakerův zájem o historii stavebnictví
24. Bakerův „funkční expresionismus“
25. Bakerův evidentně nadprůměrný intelekt, vnímavost a vůle

I když ale konečně doplníme něco na způsob bodu 25, je to v mnoha ohledech absurdně nevyhovující, a redukovat Bakera v tomto směru dál se zdá zcela neproduktivní.

Tím, co o Bakerovi skutečně víme, je ne-li sám Forth Bridge, tedy trojúhelníkový vztah mezi Forth Bridge, objektivně daným úkolem či problémem a škálou kulturně determinovaných možností. Bakerův úmysl se nám vyjevuje ve formě tohoto trojúhelníku. A nyní provedu úskok stranou a zpět.

## 05 Rekonstrukční trojúhelník: popis obrazu a přehrávání jeho vzniku

Bakerův problém – přiřčený úkol a svěřený portfej – jsme pojmově a jazykově uchopili pomocí termínů „most“ a „mostní pole“, „bahno“, „boční vítr“ a podobně. Stejně jsme si počínali u zdrojů, jež byly v jeho situaci dostupné: mluvili jsme o „oceli“, „pevnosti v tahu“, „konzoly“, „funkčnosti“ a podobně. Nuže, jak tomu je u třetího elementu – samotného Forth Bridge?

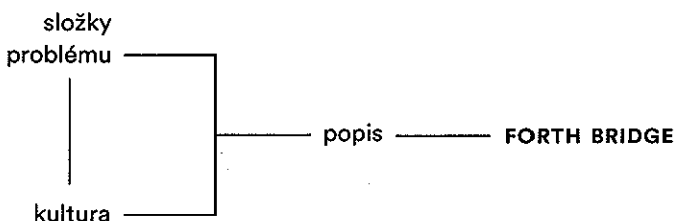
Vyšel jsem od zjištění z přechozí kapitoly, že předmětem našeho vysvětlení vlastně nejsou obrazy, nýbrž obrazy z hlediska určitého popisu, určité konceptuální a jazykově zformulované specifikace. U mostů je situace shodná. Kdybychom se teď vrátili k narativnímu podání vzniku Forth Bridge, jak byl podán v oddílu 2., ukázalo by se, že se skládá ze dvou klikatých a těžko rozpletitelných proudů nestejně síly. Jeden proud, ten mohutnější, byl tvořen vybranými okolnostmi – přičemž nutno přiznat, že k popisu přispěly coby rozšířená a anekdoticky podložená verze onoho nepřímého

kritického vyjadřování, které jsem výše označil za zpětnou kauzální dedukci. Druhý proud byl tvořen hrubou a přímočařejší specifikací či popisem, někdy explicitním a někdy implicitním. Je následujícího typu: „...vysokoúrovňový (nikoli nízkourovňový) most na konzolovém (nikoli visutém apod.) principu, tvořený dvěma dlouhými (nikoli kupř. mnoha krátkými) mostními poli, přičemž konzoly jsou sestavené z trubkových a žebříkových nosníků (nikoli např. traverz „íček“), v průřezu nikoli souběžných, nýbrž rozkročených do V...“ Korespondence s předmětem tu je stejně volná jako ta, na kterou jsem upozorňoval u jazyka kritického studia umění. A právě tuto specifikaci výše shromážděné okolnosti deskriptivně doplňují a současně se jí snaží bezprostředně vysvětlit.

Pokud si nevybroušenost a potenciální kruhovitost této úvahy sami neuvědomíme, není v ní nic zrádného. Mezi shromážděnými okolnostmi a mostem Forth Bridge z hlediska určitého popisu panuje afinita či homologie v tom smyslu, že jedno i druhé je reprezentováno jazykově vyjádřenými pojmy. Jen díky tomu jsme vůbec schopni uvažovat a vysvětlovat. Velmi hrubě pak můžeme propojit jeden reprezentační pojem s druhým, dokonce propojit jednotlivé okolnosti se složkami popisu – například *dlouhé mostní pole s bahňtým dnem, místem pro proplutí* a podobně. Tyto vazby jsou velmi hrubé, velmi omezené a každé celkové vysvětlení k nim musí připojit výhrady. Stojí ale v kontrastu vůči faktu, že *přímo* s Forth Bridge žádnou okolnost provázat nelze.

Není možné jednotlivé okolnosti mostu přidělit k jednotlivým segmentům: boční větry nalevo, ocel od Siemense napravo a expresivní funkcionalismus někam jinam. Podobou mostu Baker vytvořil slítninu okolností, nikoli skládanku či agregát, a my ho do slité podoby mostu nemůžeme konceptuálně následovat. Provedením analýzy – což míním tak, že podobu mostu překryjeme konceptualizacemi, jež mají s tkání Bakerovy vlastní sebekritické reflexe alespoň něco společného – činíme tuto slítninu do jisté míry zpracovatelnou.

Úvahu, o níž se tu ve vztahu k Forth Bridge pokoušíme, tak lze přibližně chápat jako rekonstrukční trojúhelník přehrávání [*re-enactment*] vytčený mezi třemi vrcholy: ty tvoří pojmy, jež se vztahují k zadání a portfeji, pojmy, jež se vztahují k využitým a *nevyužitým* zdrojům, a pojmy, jež popisují most jako takový. Tedy:



Když se chceme něco dozvědět o Bakerovi, počínáme si tak, že nad trojúhelníkem rozehrajeme konceptuální hru, zjednodušenou rekonstrukci tvůrčových úvah a jeho racionality při uplatnění individuálního výběru z kolektivně dostupných zdrojů na daný úkol. Náš trojúhelník se

nachází vedle mostu a popis tvoří vrchol, jenž nese zvláštní zodpovědnost za udržení jakéhosi kontaktu se samotným Forth Bridge. Bohužel to může činit pouze zhruba, ale díky dvěma ohledům, jež vykazuje, na tom je lépe, než by se zdálo. Prvním je výše zmíněný fakt, že deskriptivní roli nehraje jen sám přímočarý popis, ale i ostatní složky. Celou základnu zpětné kritické dedukce [*inferential criticism*], jak o ní zde hovořím, zajišťuje fakt, že všechny tři vrcholy trojúhelníku, propojené aktivním vztahem, vtáhneme do popisu objektu. Popis a vysvětlení se navzájem prostupují.

Druhým (a taktéž výše zmíněným) ohledem je to, že se ocitáme zpátky u ostenzivní povahy kritického vyjadřování: pojmy a objekt se vzájemně vyhraňují. Když nám je například řečeno – nebo když vyvodíme z vlastního pozorování –, že Benjamin Baker považoval trubice za nevhodnější pro spojnice pod tlakem a žebříkovité nosníky za nevhodnější pro spojnice vystavené tahu se sekundární zátěží stříhem, nepochybně to vyostřuje naše povědomí o uspořádání materiálu v konzolách. Současně nás však – jakmile tuto souvislost pochopíme – sám objekt navádí všimnout si stále ostřejšího úhlu příčných trubek při tom, jak postupujeme ke křídílům konzol, a mnoho dalšího, co ani není nutné formulovat. V tom tkví povaha kritického výkonu, který nás zde zajímá: pojem vyostřuje vnímání objektu a objekt vyostřuje význam slova.

## 06 Shrnutí

Metodický status všech těchto úvah je velmi vratký a dospěli jsme k nim putováním po klikaté cestě. Vyšel jsem od velmi přízemního a prostinkého teoretického postoje: historické objekty lze vysvětlit tak, že je pojmem jako řešení problémů v situacích a zrekonstruujeme racionální vztah mezi uvedenými třemi póly. Poté jsem následoval vodítka nabízená konkrétním případem: do bodu, v němž se nyní nacházíme, nás dovedla – alespoň tak mi to připadalo – přirozená logika případu jménem Forth Bridge. A jak se ukázalo, snaha přistoupit k Forth Bridge jako k věci vytvořené s cílem vyřešit problém za zvláštních okolností nás naváděla probírat jednotlivé podotázky v sekvenci, která kolísala mezi zaměřením na jednotlivá fakta a zaměřením na fakta obecná.

Prvním bodem sekvence bylo konstatování, že předmět našeho zájmu – Forth Bridge – představoval konkrétní řešení jistého problému. V určitém smyslu to bylo řešení jasně dané a všem patrné; naproti tomu problém takto daný a patrný nebyl, na očích byla jen míle vodní plochy. Při snaze o identifikaci problému jsme nejprve dospěli k obecnému zadání, na něž měl konat Benjamin Baker reagovat, a podotkli jsme, že toto zadání sice bylo stručné – „Most!“ –, avšak zajišťovalo záhlaví pro výkon, který v sobě zahrnoval rozmanité obecné stránky problému (tedy členění na mostní pole, zajištění dopravního spojení, zabránění pádu). Odtud jsme přešli ke specifickějším složkám problému, jež jsem – na pojmenování ovšem nezáleží – označil *portfej*. Podstatné je to, že tyto specifické místní podmínky v Queensferry modifikovaly obecné zadání a byly nezbytné k tomu, aby se zadání změnilo ve specifický problém, jenž připouští řešení. Zadání a portfej společně vytvořily *problém*, pro něž se most může jevit jako řešení.

Stranou ale stále zůstávalo mnoho okolností, které jsme do úvahy chtěli vtáhnout – zčásti proto (a to je důležité), že nás o nich bavilo uvažovat, ale zčásti také v důsledku pocitu, že do podoby mostu kauzálně vstupují. Prakticky vzato se tyto okolnosti vynořovaly ve formě obecných škál zdrojů, jež měl konatel k dispozici. Rozčlenily se nám na tři topická uskupení – materiály, pozitivní i negativní vzory a „estetiku“ –, ale toto topické rozdělení je jiného rázu než ostatní provedená rozlišení a může být jen nahodilým výsledkem *ad hoc*.

Jednotlivce – Benjamin Baker nebo prostě X – provedl z těchto zdrojů výběr a získaný výběr šel do jediného řešení: formy. X je těžko uchopitelné a lze o něm přímočaře říct jen málo, co za řeč stojí, i když určité široké charakteristiky lze odvodit z jeho ostatního počínání a jeho vlastních výroků. Soudě podle toho, jak si počínáme, ho podle všeho chápeme jako složeninu racionality, kultury a individuální podstaty (*quidditas*). To mimo jiné znamená, že bychom nastíněnou sekvencí od problému až k X-ovu řešení nemohli projít, kdyby řešení nebylo na očích, neboť sám X je v celém přehledu poloviční neznámou; tím, co je dáno, je naopak samo řešení a k tomu také neustále poukazujeme. Ohledně X naopak sehráváme konceptuální hru na půdorysu, který jsem právě nazval *rekonstrukční trojúhelník* přehrávání. Tento trojúhelník je velmi zjednodušeným nákresem značně vysoké roviny vědomí. Není to narativ; je to reprezentace odrazu racionality, která účelně působí na okolnosti (příčemž znovu zdůrazním, že tato reprezentace čerpá vitalitu a význam z ostenzivního sepětí se samotným mostem), a my z ní vyvozujeme jakési povědomí o individuální podstatě konatele pomocí toho, že k příslušným okolnostem vztahujeme ono řešení, k němuž skutečně dospěl. Jestliže podobu mostu vůbec nějak „vysvětlujeme“, pak jediné tím, že ji prezentujeme jako *jeden* racionální způsob dosažení vyzkoušeného cíle.

A co se stane, když podobnou sekvencí projdeme u obrazu? Přesněji řečeno: Kde je háček – v tom smyslu, že sekvence vylučuje nebo deformuje materiál toho druhu, jemuž chceme být v objasnění obrazu právi?

### Zvláštnost obrazového objektu

07

Nechci tuto úvahu dál protahovat. Je možné najít objekty, u nichž se lze držet čehosi v zásadě podobného, jako bylo vysvětlení u Forth Bridge: patřily by sem například některé Dürerovy pozdní dřevorezy. Efektivnější však bude model okamžitě podrobit maximální zátěži. Když teď přecházím ke Kahnweilerovu portrétu od Pabla Picassa (obr. 1 kapitola 6), mám na mysli jak metodický pokyn z předchozích odstavců, tak fakt, že jde o obraz z toho období dějin malířství, které je nám obecně nejbližší, tedy z kubismu. To mi umožňuje předpokládat obeznámenost u čtenářů.

[Nícméně pro ty, kdo si chtějí připomenout alespoň sled událostí vedoucích k roku 1910, obvyklou učebnicovou verzi lze shrnout následovně:<sup>7</sup>

7 Nemohu zde odkazovat na bibliografii studia raného kubismu. Použil jsem mimo jiné E. F. Fry, *Cubism*, London – New York 1966; J. Golding, *Cubism: A History and Analysis 1907–1914*,

London 1968; D. Cooper, *The Cubist Epoch*, New York – London 1971; P. Daix – J. Rosselet, *Picasso: the Cubist Years 1907–16*, Boston–London 1979.



Počátkem roku 1906 ještě Picasso tvořil obrazy způsobem, který navenek navazoval na cirkusovou tematiku roku 1905. Při zpětném ohlednutí v těchto obrazech samozřejmě nacházíme předtuchy pozdějšího vývoje. V zimě na přelomu let 1906–1907 však Picasso vytvořil první kompletní studie (obr. 6) a následně namaloval obraz, jenž později obdržel název *Slečny z Avignonu* (obr. 5); Picasso jej považoval za nedokončený. Zpracování tohoto obrazu bylo nejenom novátorské, ale též přetržité v tom smyslu, že postavy a hlavy napravo jsou radikálněji novátorské než postavy nalevo. Jedním, avšak jen jedním stimulem pro tento postup bylo podle všeho africké sochařství, jež mezi některými pařížskými malíři v dané době „letělo“. Je to vidět nejenom na dvojici hlav napravo, ale i obecněji ve zredukování postav. Šířeji řečeno, tento Picassův obraz nevyvolává výraznější dojem zobrazení trojrozměrného prostoru a u podob postav není zachována jevová perspektiva. Během zimy na přelomu let 1907–1908 Picasso namaloval řadu menších obrazů, kde nastoupenou tendenci zkonsoolidoval a dále s ní experimentoval, a také se seznámil s Georgesem Braquem. Braque na rozdíl od mnoha Picassových obdivovatelů zareagoval na *Slečny z Avignonu* pozitivně (obr. 7), oba muži se spřátelili a spolupracovali na mnoha inovacích, jež měly v následujících několika letech následovat; jak to v proslulém výroku vyjádřil Braque, byli jako „dva horolezci připoutaní na jeden provaz“.

Druhá polovina roku 1908 je pro Picassa a Braqua především obdobím obrazů, které mimo jiné ukazují soustředěnou snahu o osvojení a novátorské využití Cézannova pozdního stylu, zvláště Cézannovy redukce místní plošné struktury předmětů takříkajíc na omezený počet superploch, které v první řadě neregistrují spatřený povrch věcí, nýbrž vnímanou strukturu vespod. Někdy se pro tento postup používá výraz *passage*. Vnímaná struktura ovšem není stejná jako vnímaná struktura u Cézanna, nýbrž odvíjí se, jak se zdá, z přeuspořádaného segmentu v pravé části *Slečen z Avignonu*. Zvláště vůči objektu začíná okatě zaujímat více než jedno hledisko.

Během roku 1909 tento vývoj ve velmi komplexním tkanivu událostí dozrál a Picasso s Braquem se experimentálně soustředili na jeho rozmanité důsledky a naznačené možnosti. Oblé tvary se redukují na pravoúhlé či krystalické formy. Význam reliéfního modelování pomocí světla a stínu ustupuje do pozadí a samotného světla a tmy se využívá schematicky s cílem zachytit superplochy. Struktura obrysů a okrajů ploch je méně přímočaře určována trojrozměrnými skutečnostmi ve vnějším světě a odpovídá spíše onomu napětí, v němž se ocitají vůči plochému uspořádání na obrazové ploše. Využívání více než jednoho aspektu, více než jednoho úhlu pohledu je dotaženo dál, a hlavně se všechny tyto individuální linie vývoje samozřejmě proplétají. Rok 1909 byl plný experimentů.

V roce 1910 Picasso mimo jiné vytvořil řadu pečlivě promyšlených portrétů, k nimž se na jaře přiřadil též portrét obchodníka s obrazy Vollarada (obr. 8). V létě Picasso pobýval ve Španělsku a na několika obrazech z těchto měsíců se zpodobněné plochy ještě výrazněji odloučily od okrajů struktury superploch, zjednodušily se a také ztratily na přesném ohraničení. Po návratu do Paříže na podzim 1910 vytvořil portrét Kahnweilera, který se pro něj – mj. v důsledku faktu, že Vollaradovi se Picassovy stylové proměny po roce 1906 nezamlouvaly – stával významným obchodním zprostředkovatelem. Vznik obrazu si vyžádal řadu sezení.]



5. Pablo Picasso, Slečny z Avignonu, olej na plátně, 1907. New York, The Museum of Modern Art (odkaz Lillie P. Bliss).



6. Picassova skica ke Slečnám z Avignonu, pero a inkoust, 1907. Paříž, Musée Picasso.



7. Georges Braque, studie, pero a inkoust, 1907–1908. Neznámé, reprodukce podle *The Architectural Record*, New York 1910, s. 405.



8. Pablo Picasso, *Portrét Ambroise Vollarda*, olej na plátně, zima 1909–1910. Moskva, Puškinovo muzeum.

Pokud se na Kahnweilerův portrét pokusíme podívat prizmatem Forth Bridge, nejlépe ladí Picassovo využití dostupných nástrojů. Protějškem Bakerova média, tedy kovu využitého v hlavní konstrukci, nebudou barviva, ale především vnímané tvary a barvy. Ekvivalentem nástějové pece od Siemense coby nového média s novým potenciálem a též novými problémy pak může být Cézannovo zacházení se superplochami či *passage*. Exotickým pozitivním vzorem, jenž by odpovídal orientální konzole, by mohla být tvarová schematizace, již Picasso nacházel v africkém sochařství. Příklad africké masky sám předkládá v Kahnweilerově portrétu vlevo nahoře na zdi. Pokud jde o Thomase Bouche a Tay Bridge coby negativní vzory, jichž se je nutno vyvarovat, těch měl Picasso mnoho: nejbližšími byly v roce 1910 nejspíš Matisse a Picassovo dřívější já, avšak podloží by tu tvořilo impresionistické malířství a především smýšlení. Impresionistická fikce, že obraz zaznamenává momentální vjem, a frivolita, s níž věnovali odstínům více péče než objemům, se někdy chápou jako úkazy, jimž se Picasso ve své tvorbě programově vzdíral. Na jednu stranu od Picassa nemáme žádnou explicitní estetickou formulaci, jež by se jasností a zřetelností mohla měřit s Bakerovým proslavem před Edinburským literárním institutem. A protějškem Williama Arrola coby důvtipného realizátora byl sám Picasso. Tyto dvě závěrečné odlišnosti jsou varováním, že ne vše do sebe zapadá. Pokud bychom Kahnweilerův portrét vysvětlovali prizmatem Forth Bridge, rychle by se ukázalo, že získané vysvětlení nevystihuje to, čím je daný případ zajímavý, a to zvláště ve dvou ohledech.

Prvním nevyhovujícím výsledkem je zminením „procesu“, tedy povědomí, že obraz – jak tomu je u mnoha dobrých obrazů – vznikal postupnou prací s médiem. U Queensferry se dalo hodnověrně učinit jasné rozlišení dvou fází, totiž plánování a realizace: Baker se svými lidmi most naplánoval, Arrol se svými lidmi plán zrealizoval. U obrazu, jako je Kahnweilerův portrét, se však věci nemají tak, že by si malíř nejprve vypracoval kompletní projekt, pak se v roli realizátora chopil štětců a prostě plán uskutečnil. Obě fáze se navzájem prostupují a při vysvětlování bychom tomuto povědomí o procesu nepochybně chtěli poskytnout alespoň určitý prostor.

Za druhé na velmi elementární rovině schází vystižení problému, s nímž se Picasso vyrovnával, a to jak obecné zadání, tak specifický portfej. Nároky vznesené na Bakera byly jasně vyhraněné: „most“ a „bahno“, „boční vichry“ a tak dále. A je také jasné, kdo zadání ke vzniku mostu vydal: The Forth Bridge Company. V čem však spočívalo Picassovo zadání a portfej – tedy stanovení problému, na nějž reagoval svou malbou – a kdo je proboha vydal? Pokud máme provádět cvičení na rekonstrukčním trojúhelníku přehrávání, nedá se začít, když jedna základna schází. Dokud nevíme, co měl Picasso stanoveno udělat, nemůžeme konstruktivně uvažovat o jeho vztahu k instrumentální výbavě své vlastní kultury.

Nad uvedenými dvěma druhy nedostatků se zamyslíme v následující kapitole. Tuto kapitolu chci zakončit posledním slovem o Forth Bridge. Když se na něj totiž podíváme teď a máme přitom na zřeteli nenaplněné požadavky na Picassův Kahnweilerův portrét, jasně vychází najevo, že přehled pětadvaceti příčin byl zjednodušením rozsáhlejší spletité kauzální tkáně. Kdybychom si dopřáli sto kauzálních položek, možná by se do úvahy dostaly záležitosti podobné těm, které si tak očividně žádá případ obrazu.

Most je *také* dotčen živlem procesu, i když ve výrazně jiné podobě. Když se na věc podíváme podrobně, vyjde najevo, že Forth Bridge představuje v Bakerově vývoji pozdní fázi: v roce 1864 a pak znovu v roce 1871 navrhli Baker s Fowlerem kovové mosty s dlouhými mostními poli pro zcela jiný záliv, totiž ústí Severnu, a to v době, kdy ještě ocel od Siemense nebyla dostupná. Forth Bridge je tak trochu rozvinutím myšlenek, podobně jako je Kahnweilerův portrét vývojem vycházejícím od Slečen z Avignonu. Výsledný projekt též i u samotné Forth nahradil dřívější představu (obr. 2), takřkajíc přípravnou studii. A finální projekt byl i reakcí na nutnost vzít v potaz proces vzniku mostu: Baker konzoly přeprojektoval tak, aby byly ve všech fázích výstavby samonosné. Minimálně Bakerovo přemýšlení vstoupilo i do realizace. A jeho plán kladl na stavitele nároky, pro něž příslušné nástroje zatím neexistovaly, avšak v reakci na plán vznikly. Plánování a realizace od sebe nejsou racionálně izolované.

Bakerovo reflektované vnímání svěřeného problému by též bylo méně prosté a ostřeji vyhraněné, než to z výše podané črty vyplývá. Jeho úkolem nebylo prostě jen překlenout zvláště charakterizované místo. Lze tvrdit, že je zároveň měl a chtěl překlenout úhledně, impozantně, expresivně a se zřetelem na další sekundární kvality. (V zájmu úhlednosti provedl jeden ohromný a zvláštní ústupek: obě postranní konzoly jsou de facto nevyvážené: na příbřežní straně nenesou shodný poloviční nosíkový segment jako na říční straně. Tento fakt bylo nutno diskrétně vykompenzovat pomocí železných závaží, jež byla zapuštěna do kamenných pilířů.) Jedním druhotným aspektem mostu bylo, že měl rozvířit publicitu. Stal se symbolem trasy po východním pobřeží, objevoval se na plakátech i bankovkách. Měl zachránit reputaci britského inženýrství po doslova katastrofálním Bouchovi a ve chvíli, kdy Britové začínali zaostávat za technicky lépe vzdělanými Francouzi a Němci. Měl výmluvně a s pompou vyhlášovat svou sílu. Jinými slovy – portfej zahrnoval i složky, o nichž jsme výše nemluvili. A pokud jde o otázku, kdo vlastně stanovil zadání a portfej, dá se odhadovat, že Baker by za zadavatele své práce nepovažoval výhradně ředitele Forth Bridge Railway Company: Pracoval také pod dohledem svých profesních kolegů a rivalů a před společností.

Forth Bridge a Kahnweilerův portrét, což jsou obojí účelné artefakty, se v principu nutně neliší. Spíše se jedná o rozdíly stupně a celkové rovnováhy, zvláště pak rovnováhy našich zájmů či kritických priorit. Jedním hluboce uloženým tématem dobrých obrazů je samo tkanivo lidských úmyslů.

Záměrný vizuální zájem:

Kahnweilerův portrét Pabla Picassa

Vzorce záměru.

Historické vysvětlování obrazů (1985)

Nemluvit s řidičem!  
(Picasso Metzingerovi)

01 Je nutno krátce se zastavit u termínu „záměr“. Jak jsem dal najevo, chci se s obrazy zčásti vyrovnávat vyvozováním domněnek o jejich příčinách: jednak protože to skýtá potěšení a jednak proto, že sklon ke zpětné kauzální dedukci podle všeho prostupuje naším myšlením a vyjadřováním natolik hluboce, že se od něj nelze oprostít, pokud se nemáme zásadním způsobem zmrzačit. Obrazy jsou lidské výtvořiny, takže jednou složkou onoho kauzálního pole, jež se za obrazem prostírá, bude akt vůle, a ten se překrývá s tím, co míníme „záměrem“ či „intencí“.

V otázce, zda je při interpretaci obrazu (nebo básně) nutno odvolat se k autorovu historickému záměru, nezastávám žádnou užitečnou teorii a nejsem vybaven k tomu, abych ji vytvořil.<sup>1</sup> Argumenty pro zmíněné počínání – tj. že je poukaz k záměru nutný, pokud má dílo vykazovat jakýkoli vyhraněný význam, že je vztah mezi záměrem a realizací klíčový pro hodnocení a tak dále – jsou mnohdy lákavé, ale občas působí dojmem, že poukazují k záměru mírně odlišného druhu (jde o komplexní výraz) nebo k záměru nahlíženému z mírně odlišného úhlu, než který poutá mne. Záměr čili intence, k jejichž přijetí se cítím vázán, nejsou reálným a jednotlivým psychickým stavem, ale ani historickým souborem mentálních událostí uvnitř hlavy Benjamina Bakera či Pabla Picassa, v jejichž světle bych – kdybych je znal – interpretoval Forth Bridge či Kahnweilerův portrét. Primárně se jedná o obecnou podmínku racionálního lidského jednání, kterou postulují, když pro zjištěné okolnosti hledám vhodné uspořádání a když se pohybuji v rekonstrukčním trojúhelníku. V takovém případě lze nepochybně hovořit o „záměrnosti“. U historického aktéra, ale především u samotných historických objektů pak předpokládáme účelnost, „zaměřenost“. Takto pojatá zaměřenost je charakteristikou obojího. Záměr tkví v tom, že věci hledí kupředu.

Nejedná se tedy o zrekonstruovaný historický mentální stav, nýbrž o vztah mezi objektem a jeho okolnostmi. Některé volní příčiny, jež tu uvádím, mohly být implicitní součástí institucí, jimž aktér nereflektovaně přitakal, u jiných se může jednat o dispozice nabyté v důsledku historie chování, na němž se reflexe kdysi podílela, avšak dnes již nepodílí. Žánry mnohdy patří do první skupiny, dovednosti jsou často příkladem druhé. Oba případy mne mohou motivovat k tomu, abych význam slov „záměr“ čili „intence“ rozšířil a zahrnul pod ně i racionální instituce či chování, jež k dané dispozici vedlo: Racionální, která v mysli dotyčného v době, kdy pracoval na vzniku

1 Studium záměru v estetice a literární teorii nejde moc dohromady s metodologií historie. Pro první z nich je dobrá krátká bibliografie v R. Wohlheim, *Art and its Objects*, Cambridge 1980, s. 254–255. K druhému tématu srov. G. Henrik von Wright, *Explanation and Understanding*, London 1971, 3. kapitola s bibliografií. Nezabývám se tu dalšími směry studia hermeneutiky záměru, ať už fenomenologickými nebo diltheyovskými.





1. Pablo Picasso, Portrét Daniela-Henryho Kahnweilera, 1910. Olej na plátně. Chicago, The Art Institute (odkaz paní G. Championové).

konkrétního objektu, nemusela aktivně působit. I původcovy samostatné popisy vlastního mentálního stavu – například Bakerovo líčení vlastního estetického záměru a nepochybně Picassovy pozdější výroky o jeho záměru – mají pro popis zaměřenosti objektu jen velmi omezenou platnost: porovnáme je se vztahem mezi objektem a jeho okolnostmi, a pokud s ním nejsou v souladu, provedeme retuš, využijeme jich v pozměněném smyslu nebo je z úvahy zcela vyškrtáme.

„Záměr“ tu tedy vztahujeme hlavně k obrazům, ne k malířům. V konkrétních případech se bude jednat o konstrukt, jenž popisuje vztah mezi obrazem a jeho okolnostmi. Obecně vzato označuje záměrnost též vzorec postulovaný v chování a využívá se k tomu, aby zjištění o okolnostech a popisné koncepty získaly elementární strukturu. Budu slov „záměr“ a „intence“ de facto užívat co nejméně, nicméně když se objeví, je to proto, že nemám tušení, jakého jiného slova by se dalo využít. Výrazy jako „účel“, „funkce“ a podobně s sebou nesou vlastní obtíže a každopádně míří jiným směrem.

## 02 Obrazové zadání a malířův portfej

Stojíme před problémem, zda lze vzorec intencionálních vztahů, jenž vyplynul z Forth Bridge Benjamina Bakera, uzpůsobit tak, aby vyhovoval i nárokům Kahnweilerova portrétu Pabla Picassa (obr. 1). Připomeňme si: Benjamin Baker se nám u Queensferry objevil vybavený obecným zadáním – „Most!“ – a specifickým portfejem, zahrnujícím prudké boční vichry, bahnitě dno a podobné záležitosti. Aby se Baker se zadáním a portfejem vyrovnal, vybral a nasadil určité zdroje. U Picassova Kahnweilera bylo méně zřejmé, co tu vlastně je zadáním a portfejem a kdo je vydal.

Malířovo zadání je skutečně podstatně hůře uchopitelné než zadání stavitele mostů. Úloha stavitele mostů je dána z definice – má přemostit nesjízdné místo; způsob, jak toho dosáhnout, se mění v závislosti na okolnostech, povaze daného místa i materiálu a intelektuální výbavě stavitelovy kultury. Pokud bychom chtěli najít podobně dlouhodobou úlohu pro malíře, musíme na moment vystoupat na značně obecnou rovinu. (Nutnost tohoto počínání brzy pomine.) Zcela arbitrárně a ve formě postulátu prozatím vyhlásím, že úlohou malíře bylo klást na plochý povrch stopy takovým způsobem, aby jejich vizuální zajímavost byla zaměřena k určitému cíli. Vlastně se nejedná o definici malířství, spíše o bližší stanovení, jakému druhu malířství se zde chce věnovat. Všichni známe obrazy, o nichž bychom řekli, že jim vizuální zajímavost schází nebo se nezdá být nasměrována k rozeznatelnému cíli. A tímto konstatováním bychom často pronášeli negativní hodnotový soud. Ať tak či onak, jednalo by se o jiný obraz, než o jaký mi nyní jde. Navíc v sobě daná specifikace – již lze zestručnit na „záměrný vizuální zájem“ – obnáší svého druhu demarkační vymezení vůči historickým objektům, jako je Forth Bridge. Forth Bridge je vizuálně zajímavý, ne však kardinálně: Své zadání nesplňuje a svého cíle nedosahuje primárně tím, že vyvolává vizuální zájem. Vizuální zájem tu je sekundární a nepodstatný, i když jeho existenci současně nic nebrání.

Může se zdát, že jde o nepřiměřeně vyhraněný požadavek, jenž ponechává stranou celé epochy dějin malířství. Není to pravda. Vezměme si například středověký náboženský obraz. Když o něm prohlásíme, že je to věc vykazující záměrnou vizuální zajímavost, může se zdát, že tím předmětu anachronicky vnucujeme moderní estetizující hledisko. I když se ale uvedená formulace a příslušné vystižení jeho role nepochybně opírají o podmínky naší vlastní kultury, samo zvolené hledisko nevede k nepravdivému nálezu, pouze k nálezu krajně obecnému, který nevystihuje specifické vlastnosti středověkého obrazu. Středověké náboženské obrazy – ale i náboženské obrazy z doby renesance, například Křest Krista od Piera della Francesca – vznikaly při zachování konformity jistým obecným pokynům, jež za sebou měly historii sporů. Myšlení zaujalo postoj k faktu, že z pětice smyslů je zrak tím nejpřesnějším a na duši nejpůsobivějším, přesnějším a působivějším než sluch coby smysl, jenž nám přináší Slovo. Jelikož se jednalo o nejpřesnější a nejpůsobivější schopnost, jakou nás Bůh obdařil, mělo se jí využívat k pastorálním účelům a její specifické rysy se měly nasměrovat na tři specifické cíle. Za prvé měl zrak skýtat jasný výklad náboženství: K tomuto úkolu byly daný smysl a malířovo médium vybaveny svou přesností. Za druhé měl náboženství vykládat tak, aby duše pocítila pohnutí: zřetelnost spatřených věcí v duši skýtá zrakové

schopnosti nad duší velkou moc, větší (jak se mělo za to) než slovo coby věc slyšená. A za třetí je měl vykládat paměťihodně: zrak má retentivnější povahu než sluch a věci viděné utkví v duši lépe než věci slyšené.<sup>2</sup> Obecný pokyn pro činnost malíře – samozřejmě specifikovaný zvláštními okolnostmi – tak byl vymezen vědomím, že zrak je první z pětice smyslů, a přisuzoval malíři výjimečný potenciál: mohl s využitím svého média dokázat věci jinými médii neproveditelné. Když tuto souvislost převedeme na formulaci „záměrná vizuální zajímavost“, neodsouváme ji tím stranou, nýbrž provádíme její zobecnění.

„Záměrná vizuální zajímavost“ však je příliš obecná na to, aby se dala využít v konkrétním případě. Může posloužit pouze jako bezbarvá základna – dostatečně bezbarvá na to, aby z evropského malířství posledních pěti set let unesla vše, oč mi jde –, na niž můžeme navěsit specifická upřesnění, přinášená jednotlivými případy. Zadání je beztvárné – charakterističnost začíná až s portfejem. A jelikož se dostáváme na nepříjemně abstraktní rovinu, navrhuji teď tři složky Picassova portfeje v roce 1910 – takřkájké ekvivalenty bahnitého dna, bočních víchrů a prostoru pro proplutí –, aniž bych se je snažil argumentačně obhajovat. Čerpám je jednoduše z Kahnweilerova výkladu Picassa a Braqua v knize *Der Weg zum Kubismus*, sepsané kolem roku 1915 a vydané roku 1920, jež se mi jeví jako nejuvěrohodnější z dobových popisů raného kubismu. K otázce, jaký je vlastně status podobných tvrzení, co přesně popisují, komu lze přiřknout stanovení Picassova zadání a (nakonec) jak podobná tvrzení o záměru hodnotit, se vrátím poté, až se v úvaze budeme moci o něco konkrétního opřít.

Jedna složka portfeje vyplývá ze vskutku starobylého faktu, že figurální malířství, jakému se věnuje Picasso, zpodobňuje trojrozměrnou realitu na dvourozměrném povrchu. Jak zpodobnit věci i osoby, stoly i obchodníky s uměním coby vzdorovitě trojrozměrné, ale přitom i pozitivně respektovat dvourozměrnou plochu plátna? Jak z tohoto kuriózního vztahu učinit přednost, a nikoli šarlatánské vytváření iluze hloubky na ploše? O týž problém šlo v mnoha dobových obrazech. Impresionismus produkoval plátna, jež si pohrávala s napětím mezi přiznaným nánosem barvy na plochém povrchu a skýtáním smyslových dojmů viděných věcí s důrazem kladeným na odstíny. Matisse a další malíři následně nanášeli méně barvy a pohrávali si s kolísáním mezi vnímáním plochých barevných vzorců na ploše obrazu a našich dedukcí ohledně uspořádání zobrazovaných objektů. Vystával tu problém.

Druhou složkou je problém relativního významu tvaru a barvy; i to je v malířství a v uvažování o malířství dávná otázka. Impresionistické a zčásti i postimpresionistické malířství položilo obrazově i verbálně ohromný důraz na ústřední význam barvy, resp. odstínů. Barva však je zrakový akcident, závišejšíci na pozorovateli, není to inherentní vlastnost skutečných věcí – zatímco tvar je jednak skutečný, jednak umožňuje spolehlivé vnímání prostřednictvím více než jednoho smyslu, jelikož tvar dokážeme vnímat nejenom zrakem, ale i hmatem. Jak je potom možné, že dospělí lidé tráví čas hrátkami s barvou, když přitom mají k dispozici tvary objektivního světa?

2 Tři funkce náboženského obrazu byly obecně známé, i když se někdy připisují Tomášovi Akvinskému. Reprezentativní formulace ze 13. a 15.

století jsou přeloženy v M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford 1972, s. 41.

Třetí složkou je otázka fiktivní momentálnosti valné části malířských děl. Konvence (tedy jedná-li se o konvenci – sám si tím nejsem jist), že malíř nám předkládá moment ze zkušenosti, se stala předmětem sporu zčásti v důsledku rozpaků nad impresionistickým programem. Ve statí z roku 1908 tuto otázku nadnesl Matisse. Jádro věci tkví samozřejmě v tom, že malíř zabere malování obrazu mnohem víc času než jeden okamžik, zabere mu hodiny nebo měsíce. Dá se najít argument pro to, aby malíř *charakterem vlastního zobrazení* dal najevo, že jde o záznam dlouhodobého vjemového a intelektuálního potýkání s předmětem reprezentace? Neměli bychom raději znovu začít ctít pravdu, a ta zní, že objekty v nás nepodněcují jednotlivé smyslové dojmy důležité natolik, abychom je malovali? O objektu jsme uvažovali, analyticky (o jeho částech) i synteticky (o jejich sestavení). Pravděpodobně jsme věc zkoumali za různého osvětlení a z různých úhlů. A naše emoce – což je důležité a Braque na to upozornil jedním výrokem z roku 1908 – se v první řadě netýkají samotného objektu, nýbrž historie toho, jak se naše mysl s objektem potýkala.

### 03 Kdo stanovil Picassův portfej?

Abychom měli o čem uvažovat, přijmeme jako dané, že uvedené tři body – tedy napětí mezi plochou plátna a trojrozměrností předmětu, napětí mezi tvarem a barvou a napětí mezi fiktivní momentálností a realitou dlouhodobého potýkání – konceptuálně vystihují tři specifické složky problému, se kterým se Picasso snažil zhruba v letech 1906–1910 vyrovnat. Problém samozřejmě zahrnoval i jiné složky.

Sám Picasso by je takto nepochybně neformuloval; kdyby slyšel, jakým způsobem je formulujeme, vysmál by se nám se svým typickým přízemním humorem, pro který byl obecně znám. („V přírodě nejsou žádné nohy.“, „Nemluvit s řidičem.“ a podobně.) Uvedené otázky nebylo z jeho hlediska možné vtělit do slov. Jejich zhmotněním byly komplexní emoce ohledně souboru jiných obrazů, cizích i vlastních: obrazů, které měl více či méně rád a více či méně nerad. My se nyní vlastními konceptualizacemi snažíme – opět ostentivně a opět pro potřeby vlastní reflexe – zachytit jistou rovnováhu v Picassově postoji k obrazům, tak jak ji můžeme odvodit jednak z povahy jeho obrazů v porovnání s jinými obrazy, jednak z rozvíjející se povahy jeho obrazů v uvedených letech.

Malířův portfej tedy vykazuje zřetelnou historicko-kritickou dimenzi. Specifickou složkou malířova problému nejspíš primárně bude osobitý způsob pohlížení na starší obrazy. Stejně to je se zadáním – do té míry, že celé zadání i nemotornou všeúčelovou rubriku „záměrné vizuální zajímavosti“ můžeme nechat odumřít. Reálným místem Picassova zadání byl soubor starších obrazů, jež by Picasso uznal za malířství hodné toho jména, i když třeba odlišného typu nebo odlišného účelu oproti tomu, o čem šlo jemu osobně. O úkolu malířství mohl a nemusel konceptuálně přemýšlet. Dá se hádat, že to nejspíš chvílemi činil, ale pro naše potřeby není zásadní, zda tomu tak bylo, a pokud ano, nejde nám o rekonstrukci jeho skutečných úvah.

Kdo ale tedy stanovil Picassovo zadání – žádnou Forth Bridge Company neměl – a portfej pro Kahnweilerův portrét? Předběžná poloviční odpověď by zněla, že si Picasso přinejmenším zformuloval vlastní. Malíř ve značné míře projevuje vlastní individualitu tím, jak specificky vnímá okolnosti, s nimiž se musí vyrovnat. Pokud vůbec máme uvažovat o tom, že se malíř „vyjadřuje“, lze spolehlivé sídlo individuality najít především zde, v analýze prostředí, které – schematicky řečeno (podrobnosti níže) – předchází samotnému procesu malování. Samotné nacházení řešení v uměleckém médiu často vykazuje podivně neosobní ráz. Malířovo médium vizuálně vnímaných a obrazově uplatněných tvarů, barev a vzdáleností je takřka stejně neosobní jako vlastnosti oceli v hlavní konstrukci. Malířova formulace portfeje však je vysoce osobní záležitostí. Problém Benjamina Bakera byl tvořen složkami (bahnité dno, boční vichry atd.), jež byly objektivně naléhavé. Baker si je nevybral za téma k vyřešení, i když mohl (stejně jako Thomas Bouch) položit relativně svobodný důraz na to a ono. Picasso si však složky svého problému vybíral podstatně svobodněji z vějíře možností a uspořádal je do celku, jenž pro něj představoval portfej.

I když ale musíme akceptovat, že si Picasso formuluje svůj portfej sám, činil tak coby společenská bytost uprostřed kulturních okolností. A najít způsob, jak o tomto vztahu mezi Picassem a jeho kulturou taktně uvažovat a mluvit, je skutečně obtížné. Obtíž tkví ve struktuře uvedeného vztahu: chceme jej zachovat velmi volný a co nejméně oboustranný.

Malíř uprostřed kultury:  
barter

04

Myslím, že je vysoce žádoucí zkusit hledat inspiraci v teoretické ekonomii a vypůjčit si například odborný pojem „trh“. Trhem se míní kontakt mezi producenty a spotřebiteli určitého zboží za účelem směny. Je to model vztahu, v níž mají dvě skupiny lidí možnost provádět rozhodnutí a tato rozhodnutí spolu interagují. Zpravidla zahrnuje jistou míru soutěžení mezi producenty i spotřebiteli, mezi nimiž funguje neverbální komunikační médium: účastníci obou stran mohou takříkajíc mluvit nohama – účastí a zdržením se účasti. Každý trh lze vymezit tím, jaký druh zboží se na něm směňuje, a též geograficky; navíc je pravděpodobné, že uvnitř trhu funguje síť specializovaných trhů nižší úrovně. Jestliže pro uvažování o tom, jaký vztah panuje mezi malířem a jeho kulturou, potřebujeme určitou ustálenou formu vztahu, připadá mi „trh“ plně vyhovující. Podstatné je to, že obě strany mají na výběr, nicméně výběr provedený libovolnou stranou má důsledky pro vějíř další volby na obou stranách.

Okamžitě je ale také nutno dodat, že vztah mezi malířem a jeho kulturou je mnohem rozptýlenější, než tomu je v ekonomii. Na trhu, jak jej chápou ekonomové, jsou kompenzací pro producenta peníze: peníze se přesouvají jedním směrem, zbožím nebo službami druhým. Měna užívaná ve vztahu mezi malířem a kulturami však je mnohem rozptýlenější a nejedná se jen o peníze: Patří sem například souhlas, intelektuální podpora a ujišťování, stimulační provokace a iritace, artikulace myšlenek, obecně rozšířené vizuální

dovednosti, přátelství a – nutno velmi zdůraznit – historie jedincovy aktivity a předávání v dědictví; občas ovšem i peníze jakožto projev všeho výše uvedeného a jako prostředek umožňující konat i do budoucna. Zbožím, jež se za položky výše uvedeného výčtu směňuje, pak nejsou obrazy jako takové, nýbrž přínosné a potěšující vnímání obrazů. Malíř se může rozhodnout, že jedné formy kompenzace přijme víc než druhé: například víc pocitu, že se určitým způsobem začleňuje do historie malířství, oproti vnější přízni nebo penězům. Spotřebitel si může vybrat spíše tento než onen druh uspokojení. A každá malířova i spotřebitelova volba se odrazí na trhu jakožto celku. Jde o síť výměnného obchodu – a primárně se tu směňuje mentální zboží. Zčásti ve snaze zachovat na zřeteli tento prvek výměnného obchodu a zčásti s cílem odlišit malířskou směnu od ekonomického peněžního trhu – a také proto, že se právě nacházíme v Paříži – budu příslušný vztah označovat výrazem „barter“ [troc].

Zcela cíleně nehodlám předložit pro barter ucelený systém, neboť příslušný pojem mě láká právě tím, jak je jednoduchý a tvárný: Jedná se výhradně o formu vztahu, v němž mají dvě skupiny lidí, zahrnutých v jedné a téže kultuře, svobodnou možnost činit při směně rozhodnutí, a každé rozhodnutí působí na celé směnné univerzum, tedy i na ostatní účastníky. Matematika má pro tuto formu vztahu nejspíš nějaký vhodný symbol. Pokud by se mělo jednat o obecný výkladový model, byl by samozřejmě velmi slabý. My jej tu nezavádíme jako explanační model, nýbrž jako neasertivní pomůcku pro zpětnou dedukci při posuzování jednotlivin. I tak je ale nutné připojit několik upřesnění.

Za prvé: Jazyk, kterým se v obrazovém barteru obracejí spotřebitelé na producenty, je velmi obecný a je historický. Nemá pomůcky vhodné k tomu, aby si bylo možné vyžádat přesně ten konkrétní obraz, jímž se Kahnweilerův portrét ve výsledku stal. Spotřebitel může reagovat či nereagovat na skupiny již vytvořených věcí, kam patří nejenom množiny typu „kubistické portréty“, ale i obrazy považované za inovativní nebo obrazy přisuzované Picassovi. To v sobě zas obnáší shluk důsledků: Iniciativu má malíř, jenž disponuje v rámci množin udaných obecným portfejem značným manévrovacím prostorem; trh může sdělovat mnohem víc, než si o svém vyjadřování reflexivně uvědomují spotřebitelé; a pozornost, již výtvarný kritik věnuje obecným a transformačním úvahám, má svůj základ v kauzálním poli, jež tvoří zázemí obrazu. Jsou to důsledky poměrně očividné a nemusím se jim tu podrobně věnovat.

Za druhé: malířství je oproti stavění mostů méně čistým uměním v tom smyslu, že *jak* je tu mnohem výrazněji kontaminováno hlediskem *proč*. U Forth Bridge bylo, jak mám za to, možno celkem nenásilně odlišit dva různé momenty, kdy jeden spadl pod jurisdikci železničních společností a týkal se rozhodnutí, zda postavit či nepostavit most, druhý spadl pod jurisdikci Benjamína Bakera a týkal se otázky, jakou podobu bude most mít. Oba momenty od sebe není možné naprosto izolovat a v principu se prostupují, nicméně z praktického hlediska bylo možné věnovat se samostatně momentu *jak*, aniž by tím došlo k zásadním ztrátám. Picassovo pole činnosti však je prosynceno oběma aspekty, *proč* i *jak*: Naše povědomí o jeho portfeji by bylo zásadně ochuzené, kdybychom z úvahy vypustili otázky ohledně toho, proč

se v roce 1910 produkovaly a konzumovaly obrazy typu Kahnweilerova portrétu. Je otázkou (a níže se k ní vrátím jen stručně), jak *daleko* je u této stránky Picassova prostředí nutné zajít, máme-li dospět k minimálnímu porozumění tomu, jak se stalo, že Kahnweilerův portrét získal tu podobu, kterou má.

Další nutné upozornění je to, že základní barterový vztah je sice jednoduchý a tvárný, avšak v libovolném konkrétním případě je vždy zčásti uzavřen do reálných tržních institucí, které jsou méně jednoduché a tvárné. *Formy* těchto institucí tvoří součást malířova portfeje, jelikož jsou vtělením latentních předpokladů ohledně malířství. A tyto institucionální formy nejsou ryším výrazem bezprostředního estetického impulzu v dané kultuře. Často reprezentují přežitky z dřívějších fází: instituce jsou setrvačné. Často se v nich odráží sítě vazeb a praktiky obvyklé na trzích s jiným zbožím – oblečením, starožitnostmi, drahými kovy, přednáškami o umění, vínem a podobně – a nespécializované na obrazy. Smlouvy na významné obrazy Piera della Francesca se uzavíraly ve formě ustavené za účelem poklidného opatřování a dodávání výrobků vytvářených na míru: podobné (např. smluvní) formy koneckonců patří mezi významné intelektuální plody dané kultury, institucionálně zafixované v podobě práva a jazyka a bylo by překvapivé, kdyby se tu neustálila určitá míra asimilace. Dále se však těmto otázkám nemíním věnovat obecně. Místo toho načrtnu Picassův trh kolem roku 1910, tedy institucionální rámec, který bránil tomu, aby barter fungoval čistě.

Picassův trh:  
strukturní pobídky a výběr

05

Zatímco renesanční malíř, například Piero della Francesca, tvořil velkou část svých děl na objednávku a mnohdy produkoval objekty fixované pomocí smluv s právní silou, většina malířů působících v Paříži zhruba v letech 1906–1910 vytvářela hotové obrazy, jež pak bylo nutné nabídnout na trhu. Často obrazy udávali přímo z ateliéru, ale i pak potřebovali způsob, jak zajistit, aby se o jejich zboží vědělo a aby bylo dostupné. Toho se dalo dosáhnout různými prostředky, ale zvláště důležité byly tři.

Za prvé se konaly smíšené veřejné výstavy – v podobě, jež počátky spadají do 18. století. Každoročně se konal oficiální Salón s porotou či posuzovacím výborem; zde se ale nevystavovaly obrazy toho druhu, jejichž vytváření zajímalo malíře Picassova typu. Pro ty se vyvinuly dva neoficiální či „černé“ salóny. Na jaře se konal Salón nezávislých, fungující bez poroty, ale s mocnou komisí, která rozhodovala o rozvěšení obrazů; značný vliv tu měl Signac a novoimpresionisté. Na podzim se pak konal Podzimní salón, novější záležitost, poprvé uspořádaná v roce 1903; svoji váhu tu měl Matisse a fauvisté a fungovala zde porota – která roku 1908 odmítla některé obrazy, jež nabídl Braque. Oba tyto „černé“ salóny sice sledovaly neoficiální vkus a byly přístupné dobovému „novému malířství“, avšak z podstatné části měly stejný strukturní a institucionální ráz jako oficiální Salón. Organizátorům také záleželo na tom, aby upozornili na svůj dlouhý rodokmen. Jejich názory dobře vystihl výtvarný kritik Roger-Marx v úvodu, který sepsal pro katalog Podzimního salónu ve významném roce 1906:

„Dvůr Ludvíka XIV se spokojoval s tím, že každé dva roky viděl „Obrazy a sochy“ členů Akademie; nic víc si úzké meze zvědavosti a tvorby nežádaly. S nástupci Ludvíka XIV. začíná éra disentních výstav: výstavy Akademie svatého Lukáše, výstavy Colisée, nemluvě o Výstavách mladých. Devatenácté století je od počátku až do konce vyznačeno individuálními a kolektivními výstavami, jež někdy dávají najevo jasně protestní ráz: jedna taková [= Salón odmítnutých] proběhla v roce 1863 pod záštitou státu. Později (roku 1890) se v reakci na dvousetletý Salón ustavil Salon de la Sociéte Nationale [= Salón nezávislých] – a nyní tedy od roku 1903 nacházejí tyto dvě květnové expozice nečekané pokračování v Podzimním salónu, záhy považované za logické a normální.

Svou volností a přístupností [*ses libres allures*] má blízko k Salónu nezávislých i k impresionistickým výstavám blahé paměti, avšak program je mnohem rozsáhlejší a hlavní složky mnohem rozmanitější díky očividné ambici pořádit přehled iniciativ, ať už pocházejí odkudkoli a ubírají se kterýmkoli směrem. (...) Lze tu sledovat rozlet nejnovějších příchozích, jejichž práce se v průběhu roku objevovala jen rozptýlená, rozdělená na kusy, roztříštěná; lze tu ochutnat nevídaný talent v někdy trochu trpké zeleni prvních sklizně; lze se tu obsáhle poučit o tom, co Edmond Duranty nedávno [1876] označil za tendence „nového malířství“.<sup>3</sup>

Jak uvádí Roger-Marx, „černé“ salóny představovaly instituci s úctyhodnou historií a pocitem, že plní národní povinnost: Podobně jako oficiální Salóny vědomě předkládaly roční uměleckou produkci národu, i když tvorbou, kterou vystavovaly, bylo „nové malířství“. Jsou to instituce, jež ztělesňují velice dlouhodobé povědomí o umění v kolektivní kultuře.

Za druhé v Paříži působili – a opět velmi dlouho – obchodníci s obrazy a pohybovali se na stejné škále jako oficiální i „černé“ salóny. Několik obchodníků ukazovalo část produkce nového malířství vědomě progresivní klientele, v níž disproporčně vysoký podíl pravidelných kupců představovali návštěvníci a rezidenti z ciziny, například Rus Sergej Ščukin nebo Američané Leo a Gertruda Steinovi. Takovýmto obchodníkem se v roce 1907 – zpočátku skromně – stal Daniel-Henry Kahnweiler, pocházející z rodiny obchodníka s exotickým ovocem a školením burzovní makléř: své první zásoby pořídil na Salónu nezávislých, kde nakoupil Deraina a Vlamincka. Kahnweiler však uznával, že ho v kontextu nového malířství dva zvlášť významní obchodníci předehli. Paul Durand-Ruel byl hlavní adresou obchodování s impresionisty a jeho firma navazovala na dlouho fungující rodinný podnik. Ambroise Vollard, odpadlý právník se skromnějšími galerijními prostory, byl obchodníkem pro Cézanna a řadu dalších a již v roce 1901 poprvé vystavil Picassovy práce. Vollard a po něm i Kahnweiler měli v dané době s malíři zpravidla smlouvy, na jejichž základě jim malíř v zásadě odprodával celou svou produkci a ceny



se mnohdy stanovovaly podle rozměrů obrazů. Forma dané instituce odrážela – v ohledech, jejichž další upřesňování už by bylo únavné – tržní aktivity s jinými typy zboží a odtažitěji i obecnou ekonomickou strukturu.

Třetí složkou trhu byla vynikající francouzská kulturní periodika, která opět odrážejí obecnější sociální fakta včetně vitality a dosahu jazykové kultury, měla za sebou dlouhou historii a pokrývala široké spektrum vkusu. Zvláště pak reportáže z výstav představovaly již ve Francii 18. století vysoce rozvinutý, dokonce přehnaně rozvinutý literární žánr. V letech 1906–1910 existovaly časopisy na křídovém papíře se zprávami z oficiálních i „černých“ salónů, například časopis *Les Arts*, ale vycházela i vědomě avantgardní periodika – v nichž obecně nejznámějším aktérem byl Guillaume Apollinaire. Apollinaire prohlásil, že v principu věří v prosazování nového, a dělal impresária mnoha exponentům nového malířství. To on zpopularizoval nešťastné pojmenování „kubismus“: Jak to je u stylových nálepek časté, šlo o odsuzující označení (jež postihlo Braquovy „krychle“ z roku 1907), které se následně vyvinulo v atmosféře vzdoru, a jde o prvořadou ukázkou toho, jak jazyk dokáže bránit vizuálnímu vnímání. Úmysly nových malířů Apollinaire formuloval nepřesně, avšak vzrušujícím způsobem, zveřejnil soupisy stoupenců „kubismu“ a po čase vynalezl další, náhradní –ismy. Braque se o Apollinairovi vyslovil následovně:

„K novému malířství ho lákaly sympatie k Picassovi, ke mně a k dalším osobám, a byl také trochu hrdý na to, že je součástí čehosi nového. O umění nikdy nepsal pronikavě. (...) Obávám se, že jsme Apollinaira neustále pobízeli psát o nás tak, jak byl zvyklý, aby se naše jména uchovala v povědomí alespoň části veřejnosti.“<sup>4</sup>

Nicméně Apollinaire byl tím, kdo Braqua seznámil s Picassem. Takto ve zcela hrubém obryse vyhlíželo uspořádání trhu, k němuž se Picasso obracel. V určitých ohledech to bylo velice starobylé uspořádání. Například Chardin se v 18. století prezentoval prostřednictvím oficiálního Salónu, který ještě nebyl jasně odtržen od nového umění a do něhož Chardin postoupil poměrně mladý z Akademie svatého Lukáše – navzdory Rogeru-Marxovi nešlo o disentní organizaci, ale spíše tržně druhořadou. Chardin přes dvacet let působil jako *tapissier*, pověřený rozvěšováním obrazů na Salónu, a setrval u něj i přes výkyvy popularity – na rozdíl například od Fragonarda, který se v určitou chvíli rozhodl přejít do soukromé sféry a prodávat zavedené klientele přímo. Chardin, podobně jako Picasso, maloval předem i na objednávku; obrazy vytvořené „naslepo“ však mnohdy sloužily za vzor pro repliky – někdy i série replik – pořizované na objednávku. Za celou kariéru vytvořil jen relativně málo nových výtvarných konstelací (zhruba dvě stě), avšak replik namlouval mnoho. Kulturní tisk byl již v té době silný a na Salón vždy vyšlo mnoho recenzí, avšak sám mám za to, že důležitější než recenze byly pro Chardinův trh grafiky (obr. 2), jež uváděly Chardinovy vzory do širokého vizuálního oběhu. Hlavní novou složkou Picassova trhu je významnější role obchodníků.

4 Adresátem poznámky byl F. Steegmuller, který ji zaznamenal v knize *Apollinaire: Poet among the Painters*, Harmondsworth 1973, s. 130.



2. Pierre Fillouel, Rytina podle obrazu J.-B.-S. Chardina, Žena chystající si čaj, nedatováno.

Jak je u vysoce rozvinutých trhů pravidlem, Paříž let 1906–1910 byla komplexní a stavěla Picassa před široký výběr. A to je důležité: Picasso měl před sebou vějíř možných rozhodnutí, z nichž si mohl zvolit široké a – jak jsem zdůraznil výše – typově vymezené pásmo očekávání. Toto pásmo skýtal velký prostor k manévrování a rozvinutí portfeje, vyplývající z obecnějšího barteru, na který se zaměřil. A Picassova díla v protisměru vychovávala a měnila toto pásmo očekávání: žánrová očekávání jsou vymezena historicky a Picassovo dílo proměnilo historii tím, že nabídlo nové referenční body. Trh však v portfeji hraje též obtížně postižitelnou roli tím, že vlastní strukturou nabízí určité pobídky. A ty je těžké citlivě popsat.

Nejnápadnějším rysem Picassovy volby trhu je to, že se rozhodl vůbec se nezaplést s „černými“ salóny: nejbližší obdobou nezvratného verbálního dokumentu, pokud jde o Picassův záměr v těchto letech, jsou katalogy salónů, v nichž Picassovo jméno schází (obr. 3). Pracovat mimo smíšené výstavy tohoto druhu a prezentovat se sólovými výstavami v komerčních galeriích je dnes běžné počínání, a je proto nutno zdůraznit, že výše uvedené konstatování vystihuje pozitivní fakt, nikoli setrvačnost. Picasso byl mezi významnými novými malíři zcela jedinečný v tom, že na „černých“ salónech nevystavoval ani jednou: Braque na nich vystavoval ještě v roce 1908 a Ramon Pichot (či Pitxot), s nímž by se Picasso v katalogu objevil na téže stránce, byl Picassovým dávným přítelem z Barcelony a Picasso s ním strávil v Cadaquès tvořivé léto roku 1910 – dobu těsně před vznikem Kahnweilerova portrétu.

— 136 —

1338 — *Gros temps (eau-forte originale en couleurs, gr.*1339 — *Drame au Village (eau-forte originale en couleurs, gr.*

PETIT (P. THÉODOSE), né à Lille. Français. — 3, cité Vanneau. (Décédé).

1340 — *La Plage. Le Pouliguen, p.*1341 — *La Plage. Le Pouliguen, p.*

PFEFFERMANN (ABEL), né à Kreslavka. Russe. — 144, rue du Bac.

1342 — *Sans Chemin, ou voyage des Misérables, p.*

PICART LEDOUX (CHARLES), né à Paris. Français. — 48, rue Durantin.

1343 — *Paysage, p.*1344 — *Nature morte, p.*1345 — *Sur la Plage (eau-forte en couleur), gr.*1346 — *Perverse (pointe sèche), gr.*

PICHOT (RAMON), né à Barcelone. Espagnol. — 142, avenue de Versailles.

1347 — *Ventas del Spiritu Santo, p.*1348 — *Jardin au pied de la Sierra, p.*1349 — *Un marché en Espagne, p.*

— 137 —

1350 — *La Sardana (danse populaire espagnole), p.*1351 — *Bal en plein air, p.*

PIET (FERNAND), né à Paris. Français. — 38, rue Rochechouart. s.

1352 — *Marché aux Cochons (Vannes), p.*1353 — *Marchande de lingerie (Vannes), p.*1354 — *Lavoir du Grand Duc (Vannes), p.*1355 — *Lavoir à Guingamp, p.*1356 — *Lavoir à La Roche, p.*1357 — *Lavoir à Lamballe, p.*1358 — *Le Scorf, à Lorient, p.*1359 — *Au Parc Monceau, p.*1360 — *Marché aux bestiaux, à Yffiniac, p.*

PIMIENTA (GUSTAVE), né à Paris. Français. 22, avenue Niel.

1361 — *L'Humanité (groupe plâtre), sc.*1362 — *Tête d'Homme (étude plâtre), sc.*1363 — *Tête de Femme (étude plâtre), sc.*1364 — *Vieillard (tête bronze), sc.*1365 — *Femme au Panier (statuette plâtre), sc.*3. Société du Salon d'Automne, *Catalogue des Ouvrages, Paris 1906, s. 136.*

Picassův kontakt s publikem probíhal v Paříži vždy prostřednictvím obchodníků – od samého počátku v roce 1900, kdy za nevelkou částku uzavřel obchod s Berthou Weillovou a relativně nevýznamnou dohodu s obchodníkem s kresbami jménem Petrus Mañach, od výstavy s Vollardem v roce 1901 a ironického fantazijního komiksu z roku 1902, jenž končí tím, že Picasso povolá velký Durand-Ruel a dá mu „spoustu peněz“ –, následně prostřednictvím klientů, kteří si zjednali přístup do jeho ateliéru (obr. 4) a posléze samozřejmě i díky žurnalistice v apollinairovské publikační oblasti. Nebyla to snadná cesta a rozhodně ji není možné vydávat za komerčně zaměřenou strategii: Struktura příslušného chování není toho druhu. V roce 1906, po několika letech značné chudoby, se Picasso konečně začínal prosazovat u progresivního publika, zmíněného výše – a to zvláště díky Vollardovi, ale také díky kresbám, jež odprodal „statečný“ (Kahnweilerův výraz) Clovis Sagot. Pro Picassovu tvorbu řekněme z let 1903–1906 se začali vynořovat kupci. Picasso se ovšem přesně v tuto chvíli črtami směřujícími k Slečnám z Avignonu a důslednými novými obrazy z roku 1907 od shromážděné skrovné podpory odstrčil, odcizil se klientovi formátu Leo Steina a především Vollardovi. Styky s Vollardem se sice rozhodně nepřerušily – některé Picassovy obrazy Vollard ve své galerii vyvěsil v zimě na přelomu let 1910–1911 –, avšak jeho nejpersvědčenějším obchodníkem se v kubistickém období stal Kahnweiler.



4. Pokoj v domě Lea a Gertrudy Steinových se šesti Picassovými a šesti Matissovými obrazy, kolem 1907. Otištěno v Leo Stein, *Journey into Self*, New York 1950.

Pozitivní implikace faktu, že se Picasso vyhýbal smíšeným výstavám, vyjde najevo zřetelněji, když jeho chování porovnáme s počínáním „menších kubistů“ – tedy Alberta Gleizeze, Jeana Metzingera, Roberta Delaunaye a dalších – , kteří se pravidelně účastnili „černých“ salónů. Svým způsobem mají právě tito malíři – nikoli Picasso a Braque – největší nárok na přívlastko „kubisté“: Cítili nutnost příslušet ke skupinovému hnutí s výslovně zformulovaným programem. Gleizes:

„(...) v tuto chvíli, v říjnu 1910 [tj. v době, kdy Picasso pracoval na Kahnweilerově portrétu], jsme seriózně objevili jeden druhého. (...) Jasně vyvstala nutnost utvořit skupinu, navzájem se navštěvovat, vyměňovat si myšlenky.“<sup>45</sup>

To se také stalo a Picasso s Braquem se společensky zúčastňovali, ale do výměny myšlenek se nezapojovali: Oba výše citované Picassovy přízemní výroky – „Nemluvit s řidičem.“ a „V přírodě nejsou žádné nohy.“ – zazněly v odpověď na Metzingerovy otázky, co by měli kubisté v tom či onom směru dělat. Znovu Gleizes: „Všichni souhlasili, že bychom měli vystavovat jako skupina.“ Ale nebyli to všichni: V roce 1911 sice menší kubisté provedli svého druhu puč na Salónu nezávislých, prolomili tradiční zásadu, že rozvěšení se neřídí skupinami, a zabrali si sál číslo 41 coby „kubistický“ sál, avšak Picasso ani Braque tu nevystavovali. V roce 1912 Gleizes s Metzingerem vydali knihu *Du „Cubisme“*, v níž Picasso zaujímá jen zanedbatelné místo, a v Galerie de la Boétie se konala výstava Zlatý řez [*La Section d'Or*].

Z těchto dvou druhů počínání ve dvou tržních segmentech vycházejí najevo dvě specifika portfeje. Řekněme to předběžně a zhruba: Při vystavování na chaoticky promíšených (obr. 3) „černých“ salónech byla jedním přirozeným prostředkem, jak se zapsat do paměti a udržet si pozornost, rozemnitelná příslušnost ke shluku či skupině, nejlépe ke skupině, o níž je možné vést diskusi. Tím se bere na vědomí typové uvažování trhu. Instinkt menších kubistů, jenž jim takřikajíc velel viset spolu, se projevuje už o pár let dřív, než se stali kubisty. Zmiňme mírně absurdní příznak tohoto faktu a naposledy se též zastavme u Podzimního salónu roku 1906:

Delaunay (Robert)...

420. Portrait de M. Jean Metzinger, peinture.

Metzinger (Jean)...

1191. Portrait de M. Robert D..., peinture.

(Appartient à M. Robert Delaunay.)

Halasný sebevykladač Delaunay de facto představuje zajímavý komplikovaný případ, který s rozpaky kolísá mezi skupinovým portfejem a (odhadnutelným) pocitem, že *velký* umělec si tak nepočíná. Pojmat kubistické uskupení tak, jak to navrhovali Gleizes s Metzingerem, byl ochoten jen napůl: Nejpozději v roce 1912 si pro sebe vypracoval diferencující odvozeninu, pro niž Apollinaire dodal odlišující pojmenování „orfismus“.

Jestliže však příslušnost k diskutovatelnému uskupení představovala jeden způsob, jak ve vodách „černých“ salónů udržet hlavu nad hladinou, bylo postavení ostentativně individuálního talentu *jedním* způsobem, jak dosáhnout téhož při plavání v sektoru obchodníků. To je ale řečeno příliš hrubě: Okamžitě je nutno připojit dvě upřesňující varování. Za prvé, nejde o to, že by menší kubisté utvořili uskupení a Picasso si naopak počínal jako individualista, jelikož přesně to bylo chytré počínání v příslušném tržním segmentu – salónním nebo obchodnickém –, ve kterém se nacházeli. Spíše se do příslušných segmentů začlenili, jelikož to byla vhodná oblast pro lidi s určitým míněním o dobrém umělci i o sobě samých: Sem budou zapadat. *Akceptovali* v portfejích strukturální prvky, které pak nepochybně stvrdily jejich mínění. Vláda patří reciprocitě. Za druhé netvrdíme, že by tržně strukturální složka Picassova portfeje umožňovala jen jeden výklad, jednu interpretaci: Přesná podoba portfeje naopak vyplývala z propojení s dalšími vodítky. Tím se znovu dostáváme k Apollinairovi (obr. 5), přinejmenším coby klíčovému reprezentantovi oné části kulturního tisku, podle níž se Picasso mohl orientovat.

U Picassa, Braqua i Kahnweilera máme z pozdější doby zdokumentovaná svědectví, že si Apollinairovy výtvarné kritiky necenili, a když dnes pročítáme jeho líčení Picassa, skutečně působí dojmem přepjaté a málo vnímavé rétoriky. Když ale období let 1906–1910 zkoumáme jako barter, a nikoli jako prostý trh, ukazuje se, že hlavní zajímavou rolí, kterou Apollinaire obsadil, nebyl výtvarný kritik, nýbrž cosi mezi ideologem a moralistou – a v této roli je efektivní a významný. Apollinairovské univerzum Picassa konfrontovalo se souborem velice široce pojatých idejí s hlubokými a komplexními kulturními a společenskými kořeny, které Apollinaire spolu s dalšími formuloval



5. Louis Marcoussis, Apollinairův portrét, 1912.  
Suchá jehla.

s ohromným elánem. Předpoklady, na nichž se stavělo, byly velmi obsáhlé, avšak explicitní: například (a zhruba), že umění je věcí vážné hry, umělec zpravidla pracuje se způsoby vnímání a zkušenosti, dobrý umělec proniká k novým modalitám, jež pak mohou být pro přístupného diváka, ochotného vynaložit námahu, zdrojem osvobození a životní expanze, dále že příkladem uvedených tezí jsou určití konkrétní umělci z bezprostřední minulosti, určité zásadní fakta a velké hodnoty, z nichž se dobrý umělec učí a současně se od nich odpoutává, a že dobrý umělec má nový, individuální hlas...

(Jelikož myšlenky tohoto druhu jsou provázány s nejrůznějšími společenskými a ekonomickými skutečnostmi – chcete-li: tvoří součást ideologie –, může vyvstat otázka, do jaké míry je ještě užitečné je specifikovat. Stejně jako u Forth Bridge odpověď závisí především na vlastním referenčním rámci – zda se obrácíme k dějinám společnosti, nebo k obrazům – a také na obecném mínění ohledně zdrojů lidského jednání. Pokud zpětnou dedukci při posuzování obrazů opíráme o jakékoli jiné přesvědčení než ekonomický determinismus, pak na sebe daná otázka nejspíše vezme formu zjišťování, jaký je přesně kritický přínos v konkrétním případě, tj. nakolik je pro kritika například užitečné znát politické konsekvence apollinairovského univerza, maloobchodní analogie u ostatních Kahnweilerových a Vollardových dodavatelů,

rozdíly co do třídní příslušnosti mezi Picassem a Braquem na jedné straně, Metzingerem a Delaunayem na druhé nebo socioekonomickou základnu Gertrude Steinové – což jsou koneckonců všechno snadno a jednoznačně zjištělná fakta. Ve zde probíraném případě (ale též například u Chardina) mám za to, že se na seznamu priorit obrazu zvažovaného coby předmět záměrného vizuálního zájmu neumísťují zvláště vysoko; ale kdybychom se zamýšleli například nad Matissovou Radostí ze života nebo nad Watteauem, myslím, že by jejich význam vzrostl.)

K tomu, aby tržně-strukturní pobídky, jež skýtá sektor obchodníků, na- byly plné určitosti, musí se provázat s představami, jako je ta posledně uvedená: Dobrý umělec je individuum. Vsadil bych se, že Picasso zastával ony názory, jimž Apollinaire zajišťoval rétoricky vzletnou formu, dávno předtím, než se poprvé doslechl o Apollinairovi nebo než vůbec navštívil Paříž; avšak Apollinairovy deklarační mohly Picassovy názory vyostřit a utvrdit ho v nich. Slyšet, jak někdo, kdo vám je sympatický, stylově formuluje názory, k nimž se spontánně kloníte – to člověka vždy posílí. A i když jsou Apollinairovy formulace neuspokojivé jakožto výtvarná kritika, přijme-li je v barteru jedinec samostatně vybavený bystrým okem na obrazy, sehrají svou roli (jak velkou, to se nedá změřit a není to nutné vědět). Jinými slovy, jakmile se v Picassově mysli ocitly *ve vztahu s tím, jak vnímal Cézannovy obrazy*, mohly znamenat cosi mnohem přesnějšího.

Obecně vzato tedy řekněme, že vyzrálé trhy s uměním jsou komplexní a dávají malíři na výběr z typových portfejí, které on pak může zrevidovat vlastním zásahem; ale současně jsou příliš jednoduché na to, aby dokázaly přesně registrovat anebo pojmut do sebe onu obecnější směnu, kterou označujeme „barter“. Význam trhu zčásti nemotorně spočívá ve vodítkách skýtaných nikoli díky zformulovaným očekáváním, nýbrž díky strukturním faktům, v nichž se odrážejí – ač ne vždy okamžitě či přesně – obecná strukturní fakta ekonomické společnosti. Jejich význam však nabývá plné určitosti až v provázání s myšlenkou. Dokonce i velmi rozmáchnlé ideje získávají vyhraněnost, když se ocitnou ve vysoce specifickém obrazovém kontextu – obecně ruku v ruce se zvláštěním. A to je možná ta pravá chvíle, abychom si znovu připomenuli, že zde popisujeme naše vlastní uvažování o obrazu – nikoli sám obraz ani mentální události v malířově mysli.

## Exkurz proti vlivu

06

Odbočka: Právě zazněvší zmínka o Cézannovi mne přivádí ke kamení úrazu, totiž představě uměleckého „vlivu“, kdy jeden malíř „ovlivňuje“ druhého; a musím strávit několik stran tím, abych jej odkopl z cesty a mohl pokračovat dál.

„Vliv“ je morem zkoumání výtvarného umění především v důsledku pomateného gramatického předsudku ohledně toho, kdo tu koná a na koho konání dopadá: Vztah aktivity a pasivity zakoušený historickým aktérem, který bude chtít deduktivně naladěný divák vzít v potaz, se v pojmu „vlivu“ převrací. Když se řekne, že X ovlivnil Y, zní to jako tvrzení, že X něco udělal a s Y se něco stalo, nikoli že Y něco udělal s X.<sup>6</sup> Při uvažování o dobrých

obrazech a malířích však je výraznější a skutečnější vždy ta druhá možnost. Je opravdu zvláštní, že termín s vysoce nekoherentním astrologickým pozadím začal hrát tak zásadní roli, která se vzpírá skutečné energii našeho lexika. Když za konatele budeme považovat Y, ne X, je náš slovník mnohem bohatší a lákavěji rozrůzněný: čerpat, inspirovat se, vyrovnávat se, adaptovat si, poukazovat, modulovat, přetvořit, upravit, citovat, odlišit se, přizpůsobit se, připojit se, imitovat, okopírovat, parafrázovat, absorbovat, variovat, oživit, navázat, parodovat, karikovat, pokřivit, deformovat, vzpírat se, bojovat, zjednodušit, nově ustavit, rozvinout, čelit – každého snadno napadnou další varianty. A většinu těchto vztahů prostě nelze formulovat v opačném směru, tedy tak, že by X konal a Y konání snášel. Uvažování prizmatem vlivu oblužuje myšlení, protože ochuzuje naše diferenciací prostředky.

A navíc je podloudné. Když se řekne, že X v určité věci ovlivnil Y, pod rukou a nepřiznaně se tím zodpovídá otázka příčiny. Pokud je X tím druhem faktu, který na lidi působí, pak – zdá se – nevystává zvláštní nutnost ptát se, proč byl Y objektem konání: mlčky se implikuje, že X je zkrátka faktem daného druhu – je „vlivný“. Když ale Y využívá X, připodobňuje se X nebo jinak poukazuje k X, má to příčiny: Y, vyrovnává se s okolnostmi, provádí úmyslný výběr ze škály zdrojů v dějinách svého řemesla. Okolností samozřejmě mohou být velmi direktivní. Pokud je Y učedníkem v Xově dílně v 15. století, budou ho okolnosti načas nutit, aby k X poukazoval, a X bude dominovat škále zdrojů, které se Y v daný moment naskýtají; dispozice nabyté v této počáteční situaci mohou u Y dlouhodobě přetrvávat, byť třeba ve zvláštních nebo převrácených formách. A existují též kultury – nejočividnějším příkladem jsou různé středověké kultury –, v nichž se lpění na dostupných typech a stylech těší velké účtě. I v těchto dvou kontextech však naléhavě vystávají otázky po institucionálních či ideologických rámcích, jež nastolovaly tyto podněty: Ty pak představují příčiny toho, že Y poukazuje k X, a tvoří součást jeho zadání či portfeje.

Klasická, z Davida Humea převzatá představa kauzality, která podle všeho zabarvuje mnoho teorií vlivu, vyhlíží tak, že jedna kulečnicková koule, X, zasáhne druhou, Y. Lépe by možná fungovala představa pole vytyčeného kulečnickovým stolem. Na stole se nachází mnoho koulí – nehraje se biliár, nýbrž snooker nebo pool – a stůl je italského typu, bez kapes. A především: Ústřední koulí, která zasahuje jiné koule, *není* X, nýbrž Y. Kdykoli Y poukáže k X, pole se přeuspořádá. Y se pohyboval účelně, pobídnut tágem záměru, a polohu změnil i X: Oba skončí v nových vztazích k seskupení všech ostatních koulí. Některé teď jsou pro Y – v jeho nové poloze poté, co poukázal k X – dostupnější a jiné méně dostupné, některé se ukazují zřetelněji a jiné jsou skrytější. Jednotlivá umění představují poziční hry, a kdykoli je některý umělec ovlivněn, přepisuje trochu dějiny vlastního umění.

Dejme tomu, že X je Cézanne a Y je Picasso. Na podzim roku 1906 Cézanne zemřel a Picasso zahájil práce směřující ke Slečnám z Avignonu (obr. 5 kapitola 5). Picasso měl již nějakou dobu možnost vidět





6. Paul Cézanne, Koupající se ženy, kolem 1900.  
Olej na plátně. Londýn, National Gallery.

Cézannovy obrazy: Velké zásoby jich měl jeho obchodník Vollard a Cézanne byl významně zastoupen na Podzimním salónu let 1904 a též 1907, kdy se navíc konala výstava Cézannových akvarelů v galerii Bernheim Jeune. Řada nových malířů čerpala z toho či onoho – vždy trochu odlišného – aspektu Cézannovy tvorby. Například Matisse, který si za manželčino věno pořídil v roce 1899 jeden exemplář Cézannových *Trois Baigneuses*, nacházel u Cézanna reduktivní záznam lokálních struktur lidské postavy. Toto čtení Cézanna pak Matisse kolem roku 1900 zřetelně využil jako prostředek k dosažení formy, jež je na obrazové ploše energicky dekorativní, a přitom sugeruje odolný a kolosální zobrazený objekt. Po čase se toto čtení Cézanna zanořilo do komplexních modalit, prostoupených i selektivním čtením jiných malířů – Matisse byl ve svých referencích eklektik.

Dá se dovodit, že v rozmezí let 1906–1910 Picasso pohlížel na Cézanna různými způsoby. Především pro něj Cézanne představoval součást historie zajímavého malířství, jehož si hodlal být vědom a jež tvořilo jeho zadání. Pak se mu ale věnoval pečlivěji a učinil z něj cosi víc. Z dobové kultury Picasso přijal barterem za součást svého portfeje řadu obecně cézannovských motivů: Jedním byl nejspíš Cézanne coby epický vzor odhodlaného jedince, který považoval vlastní chápání problému malířství za důležitější než jakoukoli bezprostřední formulaci, kterou mu vnucoval trh; dalším mohly být některé Cézannovy výroky o malířství – „pojednávejte přírodu pomocí válce, koule, kuželu“ a podobně –, obsažené v korespondenci s Emilem Bernardem, která

vyšla tiskem roku 1907. Zároveň byl ale Cézanne součástí problému, kterému Picasso hodlal čelit: v kompozici a některých pózách ze Slečen z Avignonu jsou náznaky toho, že se zde Picasso mimo jiné potýkal se svébytným povědomím o problémech vyplývajících ze Cézannových obrazů koupajících se postav, z pocitu, že tu je cosi, s čím je nutné se vyrovnat (obr. 6). Zároveň ale – a je to zcela očividné – Picasso využíval Cézannových obrazů jako reálného zdroje, kde může najít instrumenty pro ten či onen účel, rozmanité nástroje k řešení problémů. Výše jsem již zmínil cézannovskou *passage*, tedy zpodobnění vztahu mezi dvěma samostatnými plochami tím, že je zaznamenáme jako jednu kontinuální superplochu, avšak má se za to, že si Picasso ze Cézanna uzpůsobil i další postupy, například užití vysokých, někdy posuvných hledisek, jež se na vějířích předmětů v ploše obrazu, fenomenálně mizejících v hloubce, zplošťují. Různé aspekty Cézanna byly pro Picassa tím, čím byl „Most!“, boční víchry, princip konzol a ocel od Siemense pro Benjaminu Bakera – resp. tím, čím jsou v mém (jak je již zjevné, vysoce zjednodušeném a schematickým) popisu jejich vztahu k Bakerovi.

Shrnout toto vše slovy, že Cézanne ovlivnil Picassa, by neodpovídalo pravdě: Zastřely by se tím rozdílly v typech referencí a z Picassova počínání vůči Cézannovi by se ztratila aktivně účelná složka. Picasso působil na Cézanna velice pronikavě. Jednak přepsal dějiny umění, jelikož z Cézanna učinil v roce 1910 mnohem více obsáhlý a ústřední historický fakt, než jakým byl v roce 1906: Výrazněji ho začlenil do hlavní tradice evropského malířství. Způsob, jak k Cézannovi odkazoval, však byl tendenční. Pokud se na chvíli vrátíme k představě kulečnickového stolu, pak úhel, který Picasso vůči Cézannovi zaujal, byl zvláštní, zasažený mimo jiné faktem, že Picasso současně odkazoval kupříkladu k africkému sochařství. Picasso v Cézannovi viděl a extrahoval z něj spíše toto než ono a uzpůsobil si to úměrně vlastnímu záměru a vlastnímu univerzu zpodobnění. Tím pak navěky proměnil naše vidění Cézanna (i afrického sochařství), neboť se nám ukazuje zčásti lomený Picassovým osobitým čtením: Už nikdy Cézanna neuvidíme nepokřiveného tím, co pocézannovské malířství učinilo v Cézannovi produktivním pro naši vlastní tradici.

Mimochodem, „tradici“ nepovažuji za jakýsi estetický kulturní gen, nýbrž chápu ji jako specificky rozlišující pohled na minulost v aktivním a recipročním vztahu s rozvíjejícím se souborem dispozic a dovedností, jichž lze v kultuře, které tento pohled náleží, nabýt. O vlivu ale nechci mluvit.

## 07 Úhly vůči procesu: poziční nastavování intencionálního toku

Naléhavější a zajímavější otázkou je, jaký vztah zaujímá popis záměru či intence vůči „procesuální“ složce při vzniku obrazu.

Jeden patrný rozdíl mezi Forth Bridge a Kahnweilerovým portrétem spočíval v tom, že u mostu bylo možné snadno odlišit dvě fáze: Bakerův plánovací proces a Arrolův realizační proces. Picasso však byl sám sobě Arrolem a u Kahnweilerova portrétu je nutno předpokládat mnohem větší míru propustnosti mezi plánováním a realizací. Zvažovaný rozdíl rozhodně není

principiální: k prostupování docházelo i v Queensferry, jelikož Baker nepochybně modifikoval některé detaily a Arrol nepochybně improvizoval v reakci na aktuální zjištění. Ostré rozlišení mezi plánem a realizací však u Forth Bridge neubrало zkoumanému případu nijak zásadně na zajímavosti – zatímco u mnoha, byť ne všech dobrých obrazů by mělo zničující dopady.

Cézanne řekl – a Picasso tento jeho výrok později souhlasně citoval –, že obraz se s každým tahem štětce mění. Tím nechtěli vyjádřit, že dokončený obraz bude vyhlížet jinak, pokud z něj odstraníme nebo na něm změním jediný tah štětce. Mínili tím to, že při vytváření obrazu každý tah štětce změni efekt vyvolávaný doposud provedenými tahy štětce, a malíř se tak s každým tahem štětce vyrovnává s odlišnou situací. Například doplnění nového tónu či odstínu může změnit vztahy i fenomenální povahu předtím umístěných tónů a odstínů a v důsledku simultánní přítomnosti složek obrazu je to velice zřetelný efekt, ať už má malíř cílovou podobu obrazu na mysli sebevíc jasně. To znamená, že celkový problém obrazu se v malířství mnohdy kontinuálně vyvíjí a prochází vnitřními revizemi. Fyzické a percepční médium s postupem hry problém modifikuje – a některé části problému vyjdou najevo právě až s postupem hry. Vnímání procesuální dimenze, reformulace, objevování a reakce na nahodilá zjištění s tím, jak malíř pokládá barvy na podklad, má mnohdy významný podíl na tom, jak si obrazu užíváme, a také na tom, jak rozumíme historickému vývoji a změně stylů. Toto konstatování není nutné obhajovat na základě nějaké estetické teorie sebeobjevování; je intuitivně srozumitelné a jasné každému, kdo vůbec kdy něco vytvořil.

Statický pojem intence, jenž by předpokládal výhradně předběžný postoj, s nímž je finální produkt ve větším či menším souladu, by ponechával stranou mnohé z toho, co podněcuje zájem o obrazy – u nás i u jejich tvůrců. Popíral by setkání s médiem a zredukoval by dílo na jakési nedokonalé zrealizované konceptuální či ideální umění. Do obrazu nevstupuje *jedna* intence, nýbrž nesčetná sekvence rozvíjejících se intencionálních momentů  $I^1 \rightarrow I^2 \rightarrow I^3 \rightarrow \dots$ . Navíc v sobě tento proces zahrnuje nejenom nesčetné okamžiky rozhodování a konání, ale i mnoho kroků, jichž se malíř zřekl nebo je následně vyrušil, mnoho rozhodnutí *neučinit* to či ono nebo něco vynechat:  $I^3 \rightarrow [I^4 \rightarrow I^5 \rightarrow] \rightarrow I^6 \dots$ , jež měly důsledky pro obraz, jak jej nakonec vidíme. Dá se taková komplexita do popisu intence obrazu pojmout?

Je očividné, že odpověď bude zároveň kladná i záporná. Rozhodně ji nejsme s to pojmout na úrovni narativní rekonstrukce tisícovky rozhodnutí, jednání, vjemů a odmítnutých kroků, kterými Picasso nad svým obrazem prošel. Jasně patrné *pentimento* a občas i existence dochovaných studií k obrazu nám samozřejmě mohou dovolit zahlédnout probíhající proces, ale neskýtají základnu pro to, abychom jej vysledovali tah po tahu. To ovšem není zvláště zneklidňující zjištění: narativních ambicí jsme se zřekli. A i když proces nejsme s to odvyprávět, můžeme jej postulovat. Konkrétní proces se možná rekonstrukci vymyká, avšak obecný předpoklad procesu jakožto faktu může být pro popis intence konkrétního obrazu určující. Prakticky vzato se pak do popředí dostává otázka, z čeho a o čem si při popisu intence myslíme, že deduktivně usuzujeme. A prvním bodem, který je žádoucí si vyjasnit, je to, že námi odvozené intencionální termíny se pohybují na velice různých úrovních: jedny jsou oproti druhým sekundární.

Jednou z hlavních složek Bakerova problému v Queensferry byla nutnost dlouhého mostního pole, další významnou složkou byla nutnost zajistit dlouhému mostnímu poli dostatečnou pevnost na to, aby odolalo při bočních vichrech. Jedním prostředkem, k němuž se Baker při konfrontaci s těmito složkami problému uchýlil, bylo využití oceli. Odtud však povstaly derivativní problémy, mimo jiné relativní citlivost oceli na namáhání střihem. Tento odvozený či druhotný problém, jenž vyvstal z volby média, tvořil součást toho, co Baker následně vyřešil výběrem trubkových a žebříkových nosníků. K něčemu podobnému dochází v našem prohlížení Kahnweilerova portrétu.

Za reprezentativní ukázky problémového komplexu, který si Picasso odvodil ze svého portfeje, jsem výše ve 2. oddíle zvolil trojici pojmových uchopení – totiž napětí mezi dvou- a trojrozměrností, napětí mezi prioritou tvaru a barvy a rozpor mezi dlouhodobou zkušeností a fikčním okamžikem –, vztažených k celkové rovnováze jeho postoje k malířství v prvních letech kubismu. Tyto otázky a některé další by byly problémy primárními. Ten a onen může v průběhu let 1906–1912 dočasně ustoupit do pozadí, ale v jisté míře jsou neustále přítomné: Slečny z Avignonu jim vtiskly ostrou podobu. Jakmile s nimi ale Picasso přistoupí k médiu – vyjadřujeme se tu schematicky – a obrátí se k nim ve snaze o nalezení řešení, vyvstanou sekundární problémy a každý další obraz se potýká s jejich rozvíjejícím se repertoárem. Právě tyto otázky si malíř mnohdy nepochybně uvědomuje nejvíce bezprostředně, a v tom tkví jeden důvod, proč výroky malířů o jejich vlastní tvorbě často zvláště neladí s tím, co vidí pozorovatel. Když dospějeme k roku 1910, kdy vzniká Kahnweilerův portrét, cítíme, že primární problémy jednoznačně zůstávají ve hře jak coby východisko onoho rozsáhlejšího vývoje, který sledujeme, tak coby obecné prizma, jež nám dovoluje spatřit intenci jednotlivých obrazů. Povrchový narativ však je mnohem komplexnější: z pláten vyvstává celá proměnlivá skupina sekundárních (i terciárních atd.) problémů a způsob, jak se s nimi Picasso potýká, velmi těsně souvisí s jeho vlastním vývojem. Na čemž se nepochybně podílí naše povědomí o vývoji, povědomí o tom, co v určitém obraze přichází napřed a co později: Máme schopnost hledět dozadu a do jisté míry i schopnost předvídání.

Mezi odvozenými problémy, které v Kahnweilerově portrétu vidíme, jsou mimo jiné následující: je tu problém odlišení figury a pozadí, portrétovaného jedince a toho, co ho obklopuje a co má za sebou – přičemž tato otázka na sebe bere nový důraz vzhledem k tomu, že hrany ploch figury jsou ponechány otevřené. Bezprostřední řešení spočívalo v tom, že malíř příslušný rozdíl nastolil tonálně a pomocí odstínů: Kahnweiler je tmavší a méně nazloutlý než pozadí vedle něj. To ale vyvolává další problém. Vzhledem ke zkušenosti, kterou máme s prohlížením přírody, a zvláště s prohlížením obrazů, je těžké nevnímat toto odlišení jako zpodobnění určitého rozdílu v nasvícení. To pak zase souvisí s dalším a dalekosáhlým problémem, co se tu děje s barvami ve smyslu odstínů. Picassův obraz je v zásadě dvoubarevný. Problém měl ještě zhruba rok silít až na samu hranici monochromie, načež byl zčásti vyřešen a zčásti odsunut stranou – přičemž Braque v tomto bodě určoval směr a Picasso spíše váhavě následoval – tím, že se odstín odpoutal od objektu, jenž daný odstín nesl, a celý souhrn odstínů byl uspořádán nově s výraznější mírou samostatnosti. Toto řešení pak mělo natrvalo zůstat – coby kognitivní



7. André Derain, Cadaqués, 1910.  
Olej na plátně. Národní galerie v Praze.

dohoda malíře s divákem – v napětí vůči kubistické ambici, pokud jde o objemy a hmoty. Dále tu je problém – a africká maska, jež je za něj zčásti zodpovědná, se shodou okolností dívá přesně jeho směrem – ohledně reziduální přítomnosti tonální reliéfní modelace na základě směrového nasvícení z pravé strany obrazu. Nejzřetelnější je v Kahnweilerově obličejí (obr. 1), jenž se vyznačuje hustou, pastózní malbou: pohledte na bradu nebo na konkávní pravou líci *à l'africaine*. Problémem rekompozice obličejů se Picasso v roce 1910 velice očividně zaměstnával. Když se podíváme na Portrét Ambroise Vollarda (obr. 8 kapitola 5) z jara 1910, zdá se, že se tu Picasso danému problému prostě jen vyhnul: když přimhouříme oči, fenomenální Vollard vyrazí do popředí jako fotografie. Dále tu je problém (který se vynořil v průběhu léta 1910) ohledně vztahu absolutního či zdánlivého měřítka záznamu předmětů. Velice jasně je předložen v *passage* napravo uprostřed vedle figury. A dále tu je problém lokální textury. Například všechno to tupování na okraji obrazu muselo být dost nudné pro malíře a je nudné i pro diváka. Jak to při zpětném ohlednutí vystihl Kahnweiler: vynořila se otázka, zda je olej náležitým médiem pro podnik tohoto druhu. Po roce či dvou se měl vynořit vějíř rozrůznujících postupů, v jejichž zavádění opět vedl Braque: koláž a *papier collé*, fládovací hřebeny, písek a jemný štěrk smíchaný s olejem. A především tu je problém jasně deklarovaný zátiším v levém dolním rohu (viz obr. 1). Jak víme, že to je zátiší? Podle umístění a podle rozeznatelné láhve nahoře – avšak bez těchto klíčů k rozluštění bychom si stejně snadno mohli myslet, že je to

španělská náhorní vesnice (obr. 7), kde Picasso strávil léto. Uvedený problém se týká relativní autority bezprostředně rozebíraného objektu na jedné straně a strukturálních schémat a analytické dispozice, kterou si malíř osvojil díky historii prohlížení mnoha různých předmětů, na straně druhé. Zajímavost tvorby následných let – takzvaného Picassova syntetického období – měla z podstatné části spočívat ve snaze o vyřešení této otázky.

Picassova tvorba se tak jeví jako epizoda v sérii formulovaných a řešených problémů. Při tomto způsobu uvažování pohlížíme takříkajíc kupředu, vstříc výkonu. Máme ale též k dispozici následnou deklaraci Picassova záměru, totiž sám obraz – nebo lépe řečeno skutečnost, že na něm přestal pracovat. Když někdo vydá dílo z ruky jakožto dokončené, pronáší tím podmíněnou deklaraci retrospektivního záměru, retrospektivní deklaraci záměru nebo obojí. Implicitně je tím dáno, že jej dílo do jisté míry uspokojuje, byť třeba jen tím, že dospělo do bodu, kdy se zdá prospěšnější přestat a pustit se do nového díla, ve kterém to či ono vyjde lépe a využijeme poučení nabytých z dílčího neúspěchu. To je často ošemetná chvíle, odmlka v procesu. Bylo by možné sepsat stručné dějiny evropského malířství; jež by se soustředily na trýzeň „dokončování“ či Prótogenovu situaci, a Picasso v kubistickém období by byl jejich součástí.<sup>7</sup> Trochu se podobal dávnému řemeslníkovi, který své výtvary nepodepisoval *X fecit*, „vytvořil X“, nýbrž *X faciebat*, „tvořil X“, kdy tedy sloveso v imperfektu vyjadřovalo pouze tolik, že předmět je jeho prací. Patří k několika málo dokumentovaným faktům o Picassově smýšlení v těchto letech, že byl k této obtíži vnímavý. Slečny z Avignonu prohlásil za nedokončené; obraz problémy formuloval, ale neřešil. O něco dříve v témže roce 1910 se práce na *Dívce s mandolinou* zastavily pouze proto, že dívka už odmítla sedět modelem; následně se Picasso vyslovil, že je možná lepší, pokud obraz nechal tak, jak je. Když v roce 1912 uzavíral s Kahnweilerem dohodu o odprodeji veškeré své produkce za ceny stanovené podle velikosti, stanovil si jako podmínku víceméně pouze to, že si ponechá kresby, jež nadále působí v seriálním procesu – „kresby, jež budu považovat za nezbytné pro svou práci“ –, a že je sám soudcem nad tím, zda je obraz dokončený: „*Vous vous en remettez à moi pour décider si un tableau est terminé.*“<sup>8</sup> U obrazů, jež takto obezřetný propouštěč vydal z rukou, máme k dispozici zdráhavé prohlášení, že záměr, jehož si byl malíř v daný moment vědom – nikoli *I1*, nýbrž *I1001* –, obraz zcela jistě nenaplnil, nicméně přiblížil se k němu.

Pohled na záměr obrazu s postupem odzadu kupředu – kdy jedině přístupuje k problémům různých úrovní – a zpětný pohled směrem od „dokončování“ v sobě zahrnuje pohledy na intencionální tok, jež jsou z obou stran perspektivně zkrácené – nicméně díky tomu, že k toku zaujímáme dvojici perspektiv, získává proces jistou plastičnost. Řečeno co nejjednoduššeji, můžeme porovnávat „předtím“ a „potom“ – kdy „předtím“ se v praxi výrazně opírá o starší obrazy, například když Vollardův obličej srovnáváme

s Kahnweilerovým. Ze srovnání vyvozujeme, že Kahnweilerův obličej byl zčásti pokusem vyrovnat se s problémem spatřeným na Vollardově obličejí.

Teoreticky vzato máme stejný podvojný přístup ke každé složce procesu až po úroveň jednotlivých tahů štětce. Každý tah štětce je záměrný v tom smyslu, že jej vykonal člověk, jehož sklony a dovednosti se rozvíjely v průběhu účelné aktivity. Sám fakt, že jednotlivý tah štětce mohl být proveden nereflektovaně, jej ještě neodtrhává od dispozic a dovedností nabytých během historie reflektované účelné činnosti. Nad tahem odshora dolů, který provádím perem při psaní písmene *p* ve slově „problém“, sice neuvažuji, ale rozhodně je záměrný. Kdysi dávno jsem vynaložil vědomé úsilí na to, abych se naučil psát *p* a abych si osvojil účely, pro něž lze psaní písmene *p* využít: Kdyby se mne někdo otázel, proč jsem vůbec rukou vykonal tento bezmyšlenkovitý pohyb, dokázal bych v odpověď udat účelný důvod. Ten pohyb je záměrný ve dvou ohledech: Je to dispozice nabytá v průběhu historie účelné aktivity a je to akce, jež přispívá k rozsáhlejšímu účelu, totiž napsání slova „problém“. Záměrnost nereflektovaného tahu štětce je podobná. A zároveň nám tah štětce viděný na obraze dovozuje u původce předpokládat rozhodnutí, že je dobrý nebo alespoň vyhovující. Dokonce i v krajním případě nahodile provedené stopy – a zcela jistě v případě úmyslně nahodilé stopy – platí, že pokud na obraze zůstala, byla považována za příhodnou. Aby byla náhoda příznivá, musí tu být kritéria příznivosti, a ta zakládají záměr čili intenci.<sup>9</sup>

Reálně se však zpravidla nepokoušíme objasňovat progresivní záměr na této mikroskopické úrovni, stejně jako meteorologický náčrt nezachycuje jednotlivá mračna. Meteorologické náčrtky postulují rozvíjející se proces a vyprávějí o něm pomocí statického média a symbolů, jež jsou konvenční a zobecňující. My při výkladu obrazů užíváme slov a počínáme si tak trochu stejně. Sérii  $I^1 \rightarrow I^2 \rightarrow I^3 \rightarrow [I^4 \rightarrow I^5 \rightarrow] \rightarrow I^6 \dots$  nepopisujeme, nýbrž postulujeme, a to, co na ní je zajímavé, zachycujeme pomocí obsáhlých aproximací, jež provádějí generalizaci ohledně intenčního souhrnu.

Kahnweiler, Picasso a problémy

08

Jestliže o Picassově Kahnweilerovi hovořím tak neúprosně z hlediska „problémů“, přidržuji se přitom Kahnweilerova Picassa:

„Počátek Kubismu! První nápor. Zoufalé, k nebi vyrazějící zápolení se všemi problémy současně.

S jakými problémy? S prazákladními problémy malířství: zpodobněním trojrozměrného a barevného na ploše a jeho shrnutí v jednotě této plochy. „Zpodobnění“ a „shrnutí“ se tu však míní v nejpřísnějším, nejvyšším smyslu. Nikoli vyvolání iluze tvaru pomocí šerosvitu, nýbrž provedení trojrozměrného kreslením na ploše. Žádná líbivá „kompozice“,

9 K tématu přizpůsobení nereflektovaných dispozičních aktů vzorci racionálního vysvětlení viz C. G. Hempel, *Explanation in Science and His-*

*tory*, in: W. H. Dray (ed.), *Philosophical Analysis and History*, New York 1966, s. 95–126.

nýbrž neúprosná členitá výstavba. Nadto ještě problém barvy, a nakonec coby nejobtížnější bod amalgamování, smíření celku.

Picasso se s bláznivou smělostí chopí všech problémů naráz. Na plátno nyní klade hranaté útvary, především hlavy a akty v nejpestřejších barvách – žluté, červené, modré, černé. Barvy jsou nanášeny vláknitě, aby sloužily jako směrové linie a společně s kresbou vytvářely plastický účín. Po řadě měsíců svrchovaně úporného hledání Picasso pochopí, že touto cestou se problém nedá plně vyřešit. (...)

Následuje krátké období vyčerpanosti. Duch s ochromenými křídly se obrací k čistým problémům výstavby. Vzniká řada obrazů, v nichž se malíř jakoby zabývá výhradně členěním barevných ploch. Odvrat od rozmanitosti světa těles k nerušenému klidu uměleckého díla. Záhy si však Picasso uvědomí, že jeho umění hrozí pokles do ornamentiky.

Již na jaře 1908 ho znovu nacházíme při práci, nyní s cílem vyřešit vyvstávající úkoly jednotlivě. Nutno bylo vyjít od toho nejdůležitějšího. Jako nejdůležitější se mu jeví přivedení tvaru k názornosti, zpodobnění trojrozměrného a jeho polohy v trojrozměrném prostoru na dvourozměrné ploše. Jak to jednou vyjádřil sám: „Na Raffaellově obraze není možné zjistit vzdálenost od špičky nosu k ústům. Chtěl bych malovat obrazy, u nichž to možné je.“ Zároveň samozřejmě zůstává v popředí problém souhrnného uchopení, výstavby. Zcela vyloučen je naopak problém barvy.<sup>10</sup>

Když se k otázce roku 1923 vyjádří Picasso – když moderní malíř mluví o malířství, je to považováno za „vyjádření“ –, je to s Kahnweilerovým svědectvím spíše v rozporu:

„Nemůžu dost dobře pochopit, proč se klade takový důraz na slovo „hledání“, pokud jde o moderní malířství. Najít, to je to podstatné. (...)

Obvinili mě, že jsem se dopustil mnoha hříchů, ale nejlživější obvinění je to, které říká, že mě vede snaha hledat, že je to hlavní cíl mé práce. Když maluju, chci ukázat to, co jsem našel, a ne co hledám. V umění nestačí úmysly, a jak říkáme ve Španělsku, láska se musí dokázat činy a ne slovy. Platí to, co uděláme, a ne to, co chceme udělat. (...)

Myšlenka hledání často svedla malířství z cesty a způsobila, že se malíř ztratil mezi svými duševními výplody. Tohle je patrně největší omyl moderního umění. Duch hledání otrávil ty, kdo plně nepochopili všechny pozitivní a výsledné činitele moderního umění, a ponoukal je, aby se pokoušeli malovat neviditelné, tedy nemalovatelné. (...)

Ty mnohé postupy, které jsem vystřídal, nesmějí být považovány za vývoj nebo za stupně k neznámému ideálu malířství. Všechno, co jsem udělal, bylo vždycky určeno přítomnosti (...)<sup>11</sup>

10 D. H. Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, München 1920, str. 18–20.

11 Text zmiňující hledání [research] vyšel poprvé v článku Picasso Speaks, *The Arts*, květen 1923, s. 315–326, a byl často přetiskován. – Vzhledem k tomu, že existuje pouze v anglic-

kém překladu ze španělštiny, lze mít určité pochybnosti o autentičnosti zvolených termínů, zejména právě *research*. – Mírně upravený český překlad podle M. de Micheli (ed.), *Picassovo literární dílo*, přel. V. Mikeš, Praha 1967, str. 37–39. – Pozn. překl.



Možná měl Kahnweiler coby čtenář filozofických textů sklon k intelektualizaci, a je jisté, že Picasso mluvil v roce 1922 či 1923 v období těžké dezorientace a jazykové rozpolcenosti, a navíc si užívá výsměch momentálním klišé. Pripustíme však na okamžik, že oba svědkové popisují Picassa v období let 1906–1912 a oba mají pravdu.

Hrozí tu riziko dvojznačnosti. „Problémem“, ať praktickým, geometrickým či logickým, se zpravidla míní stav, jenž splňuje dvě podmínky: je nutné něco učinit a neexistuje žádný čistě zvykový nebo jednoduše reaktivní způsob, jak to učinit. Současně výraz „problém“ nese konotace obtížnosti. Povědomí o problému u aktéra se však liší od povědomí o problému u pozorovatele. Aktér o „problému“ uvažuje tehdy, když čelí obtížnému úkolu a je si plně vědom, že musí vymyslet způsob, jak jej splnit. Pozorovatel o „problému“ uvažuje tehdy, když sleduje něčí účelné chování a chce mu porozumět: „řešení problémů“ tu je konstrukt, který uvaluje na účelnou aktivitu druhých lidí. Záměrné chování, které pozoruje, nemusí u aktéra vždy zahrnovat povědomí toho, že řeší problémy. Pokud pozorovatel náleží k jiné kultuře než aktér – což o Kahnweilerovi neplatí, avšak o historikovi (k němuž se vrátím mnohem později) ano –, může se stát, že konstrukt řešení problému přiloží i k chování, jež je zcela zvykové: Kultura aktérovi vstřípla trik potřebný k tomu, aby nerefleksivně vyřešil problém, o jehož existenci ani neví. Jestliže se tedy pozorovatel zajímá o „problémy“, jde o pouhý analytický návyk, vztažený k cílům a prostředkům. Pozorovatel staví předmět svého zájmu na formální půdorys.

Jedním odborným významem slova „problém“ v logice je otázka implicitně obsažená v sylogismu. „Všichni lidé jsou smrtelní a Sókratés je člověk, tedy Sókratés je smrtelný.“ „Problém“, jenž je v této krátké úvaze implicitně obsažen, zní: „Je Sókratés smrtelný?“, a závěr je jeho řešením. Je ale možné – a často se to děje – vyjadřovat se propozičním stylem sylogismu, a přitom problém nikdy nezformulovat jako otázku. Problém je nicméně vyřešen a pozorovatel našeho uvažování by jej mohl identifikovat coby součást základu, o nějž se opírá naše počínání. Vyřešení problému by pro pozorovatele bylo cílem, k němuž se pohybujeme. Vztah mezi Picassem a Kahnweilerem je skoro shodný. Picasso si počínal, jak si počínal, a „nacházel“ závěry čili obrazy; Kahnweiler se jeho počínání snažil porozumět pomocí toho, že formuloval implicitní „problémy“. Vyčíst mu to by znamenalo tvrdit, že Picassovo počínání nesledovalo žádný směr, a to by bylo těžko obhajitelné u libovolného malíře, který má jedny obrazy raději než jiné.

Participující Picasso a pozorující Kahnweiler zaujímalí ke shodným událostem let 1906–1912 odlišná hlediska – a také je zakoušeli na odlišných rovinách. Pro Picassa mohly být ztělesněním portfeje a jeho zásadních problémů především jeho obrazové sympatie a antipatie, zvláště ve vztahu k vlastním obrazům: nemusel si je formulovat jako problémy. Aktivní postoj, jež zaujímal k vlastním obrazům, byl skutečně vždy zajat v přítomnosti a pohyboval se na rovině procesu a vyvstávajících odvozených problémů, s nimiž trávil čas. Přesně jak říká, musel to vnímat spíše jako nacházení než hledání. A jelikož se v rozmezí let 1906–1912 vyvíjely jeho vlastní obrazové dispozice, měla jeho malířská aktivita v libovolném momentu takřka plně zvykový ráz. I „nalézání“ však předpokládá kritéria nálezu: i když si Picasso tato kritéria

ne vždy reflektivně uvědomoval, neznamená to, že je neměl. A mít kritéria, pomocí nichž hodnotíme vlastní výkon, znamená jednat záměrně.

Kahnweiler před sebou naopak měl sérii obtížných obrazů. Každý jednotlivý obraz pro něj byl východiskem, nikoli zakončením aktivity. Aktivně se vůči obrazu stavěl jakožto vůči cizí dokončené věci, kterou musí pochopit. Co se Picassovi mohlo v libovolnou chvíli jevit jako záležitost zvyku, jevílo se Kahnweilerovi jako osobité počínání, jemuž je nutno porozumět. Navíc na události pohlížel z většího odstupe: nikoli na rovině procesu při vytváření jednotlivého obrazu, ale především na rovině rozdílů mezi jedním a druhým dokončeným obrazem a pocitu vývoje, který odtud vyplýval. Ve snaze porozumět tomu všemu předpokládal záměrnost, což znamenalo, že musel uvažovat prizmatem cílů a prostředků. Ty si odvodil z povahy Picassových obrazů v porovnání s obrazy jiných lidí a také ze změny, kterou v jejich rázu s postupem času vnímal. Ke konstrukt, kterým si vyložil zajímavost viděného, se poté ostentivně a velice dovedně vyjádřil slovy. Picasso a Kahnweiler nejsou v rozporu, spíše každý zaujímá jiné stanovisko.

Konkrétní případ Picassa a Kahnweilera však je složitější – jak už to s konkrétními případy bývá. Kahnweilerův výklad Picassa je prosycen hodnotícími soudy: Nepochybně v nás vyvolává dojem, že produktivní zápolení s fundamentálními problémy je prospěšná věc. A kulturu, z níž tento hodnotící soud čerpá, Kahnweiler zčásti sdílel s Picassem. To jest: Kahnweiler nám sděluje něco, k čemu barter skýtal přístup i Picassovi. Je vyloučeno myslet si, že by si toho Picasso vůbec nebyl vědom.

Mimořádným přínosem let 1906–1912 byl náhlý a pronikavý přechod zpodobněné narativní látky do zpodobňovacího média zrakově vnímaných tvarů a barev. Picasso dlouhodobě projevoval jistý příklon k látce kuriózně spřízněné s viktoriánským „problémovým obrazem“. Příkladem je obraz *Život*, ale také původní myšlenka s námořníkem, studentem a lebkou, z níž se nakonec vyvinuly *Slečny z Avignonu*. Dlouhodobě také vykazoval sklon k akrobátům a hercům ve strakatém odění, mnohdy po představení, k autoportrétům, k lidem, kteří se na sebe dívají v zrcadle, a k lidem ve vypětí v meditativních situacích. V letech 1906–1907 tato témata prakticky vymizela a místo nich se Picasso vrátil k čistým subnarativním tradičním žánrům: aktu, zátiší, krajíně, portrétu. Zároveň do sebe Picassův vlastní výkon absorboval dřívější narativní témata: co na plátně předtím zobrazoval, nyní na plátně uskutečňoval v podobě akrobatické a postdramatické, chvílemi žertovné meditace nad procesem vlastního vnímání. Především pak jsou obrazy z této doby problémovými obrazy nového a dvoutvárného typu. Staví diváka před hádanku, protože jsou obtížně srozumitelné, a to Picasso jistě věděl. Podstatnější však je, že aktivně předehrávají Picassův vlastní seriální výkon nacházení a řešení problémů. Z Picassa se stal kognitivní akrobat ostentativního a oslnivého typu. Kahnweilerův popis těchto let je současně zvenčí pořázeným popisem toho, jak se situace jevila, a popisem jedné položky Picassova portfeje, jenž je veden zevnitř kultury.

Výjimečná potěšitelnost kubistického podniku samozřejmě pramení z celé řady věcí. Jednou příčinou je oslnivý talent Picassa a Braqua. (Díky Braquově roli je Picassova kubistická epizoda chvílemi vedle autoportrétu též konverzační hrou.) Další tkví ve vytrvalosti, s níž u tohoto epického seriálního

výkonu vytrvali přes pět let. Další spočívá v tom, že Picasso zdárně splnil hlavní podmínku efektivního hledání, která tkví ve vyhmátnutí správných problémů: právě díky tomu, že v prekubistických obrazech let 1905–1906 začaly vyvstávat v jeho vlastním idiomu, byl jeho idiom médiem, v němž je bylo možné rozvíjet a následně se s nimi vyrovnat. Když je poprvé formálně předstřel ve Slečnách z Avignonu, nejednalo se o svévolné vybírání kusů nářadí, na němž se může atleticky kroutit: byly to *jeho* problémy. Ale Kahnweiler je plným právem označil za fundamentální: Problémy, jež Picasso nejprve odhalil u sebe a poté je aktivně zrealizoval, představují skutečnou a významnou problematiku u obrazů i ve viditelném světě. V současném kontextu však je na Kahnweilerově portrétu i Picassových obrazech z let 1906–1912 fascinující to, že obsah narativu tu zajišťuje půdorys samotného záměru.

## Shrnutí

09

Vyšel jsem od vyslovení hypotézy, že když mluvíme o záměru či intenci obrazu, nepředkládáme narativ o mentálních událostech, nýbrž popisujeme vztah obrazu k okolnostem na pozadí předpokladu, že jeho tvůrce jednal záměrně. Poté jsem navrhl, že malířovo obecné zadání vyvolat „záměrný vizuální zájem“ se v každém konkrétním případě mění ve specifický portfej, který klidně může z valné části chápat jako kritický vztah ke staršímu malířství; a prohlásil jsem, že když tento kritický vztah konceptuálně uchopujeme, postihujeme pro naše vlastní racionální potřeby jistou rovnováhu v jeho postojích ke staršímu malířství, kterou vyvozujeme z jeho tvorby; a zdůrazňoval jsem, že na jedné straně si malíř portfej sám pro sebe upravuje, avšak na druhé straně to činí coby společenská bytost vprostřed kulturních okolností; a vyslovil jsem názor, že pro účely inferenční kritiky je pro tento jeho vztah vyhovujícím modelem model směny či barteru, v němž se uspokojení skýtané jeho obrazy recipročně váže na přízeň, podrážděnost, myšlenky, role, dědičné vazby, dovednosti a peníze; a konstatoval jsem, že s barterem interferují „tržní“ vazby a pobídky v obvyklém smyslu slova „trh“. Považoval jsem za důležité upozornit, že barter i trh dávají malíři na výběr a malíř recipročně působí na vlastní kulturu; a poté, co jsem se vyhnul podrobnější diskusi o ideologii i uměleckém vlivu, jsem zdůraznil, že malířův komplexní problém tvorby dobrých obrazů se ihned poté, co nastoupí proces skutečného malování, mění v seriální výkon, jenž prochází neustálou redefinicí, a v permanentní reformulaci problému; a v průběhu toho všeho jsem nabídl zcela schematický pohled na Picassa v roce 1910, jehož simplifikace se vykoupí faktem, že tento pohled zaujímá vztah přímé ostenze k samotným komplexním obrazům.