

Stylistická nejednotnost a primitivistické podněty v *Avignonských slečnách* Pabla Picassa zahajují velkolepý útok na mimetické zobrazení.

Picassovy *Avignonské slečny* (*Les Femmes d'Alger*) [1] se postupně staly mýtem: jsou manifestem, bojištěm, prvním projevem moderního umění. Picasso si plně uvědomoval, že tvoří významné dílo a do své práce vložil vše: všechny své myšlenky, všechnu energii, všechno své vědění. Dnes pokládáme *Avignonské slečny* za jeden z vůbec „nejpropracovanějších“ obrazů. Patřičná pozornost je věnována šestnácti skicářům a početným studiím provedeným různými technikami, které Picasso své práci věnoval – nepočítaje kresby a obrazy, jež vytvořil vzápětí po tomto obraze a v nichž dále zkoumal celou škálu přístupů, které obraz otevřel v průběhu svého vzniku.

Ačkoli žádný moderní obraz nebyl v poslední čtvrtině století tak často probírán – v esejích o rozsahu knihy, a dokonce v celé výstavě s dvoudílným oslavným katalogem – následuje tento příliv komentářů až zarážející nedostatek diskuse. Obraz sice dlouho zůstával jaksi nejasný – dokonce by se dalo říci, že vzdoroval. (Výmluvná je historka, podle níž na konci dvacátých let, dvě desetiletí po dokončení *Slečen*, chtěl zřejmě sběratel Jacques Doucet obraz odkázat Musée du Louvre. Muzeum však nabídku odmítlo, podobně jako v roce 1894 odmítlo Cézannovy obrazy odkázané Gustavem Caillebottem). O pozdním uznání se vyprávějí legendy, zvláště v tomto případě je však to, že odložená recepce obrazu není jen spojena s jeho námětem a formální strukturou, ale je jimi přímo řízena: *Avignonské slečny* jsou především dílem o vidění, o traumatu zrozeném výzvami vidění.

Na tomto dramatickém odkladu měly podíl okolnosti. Obraz se především téměř třicet let prakticky neukázal na veřejnosti. Až do roku 1924, kdy jej od Picassa za babku koupil Doucet – na naléhání André Bretona a k bezprostřední litosti malíře – se *Slečny* dostaly z malířova ateliéru jen jednou či dvakrát, a to pouze za první světové války: na dva týdny v červenci 1916 na polosoukromou výstavu, kterou zorganizoval kritik André Salmon v Salon d'Antin (během ní dostal obraz svůj dnešní název), a zřejmě také na společnou výstavu Matissova a Picassova díla v lednu a únoru 1918 uspořádanou obchodníkem Paulem Guillaumem a doprovázenou katalogem s úvodem Guillaume Apollinaire. Na podzim a v zimě

▲ 1911, 1912

(kvůli Picassovu neustálému stěhování, často do stísněných prostor, a jeho pochopitelně touze předvést vždy poslední vytvořeného proteovského a stále se měnícího díla) byl obraz zřídka k vidění i v okruhu umělcových blízkých přátel, což vysvětluje malý počet jejich komentářů. V době, kdy byl obraz v Doucetově vlastnictví, bylo možné jej shlédnout pouze při sjednané návštěvě, což trvalo až do roku 1937, kdy jej vdova po Doucetovi prodala obchodníkovi s obrazy. Ihned poté byl obraz dopraven do New Yorku a zakoupen do Muzea moderního umění, pro něž se stal nejvýznamnějším exponátem. Tak se uzavřel soukromý život *Slečen*.

Literatura o něm má podobný osud. V nečetných starších článcích, které obrazu věnovaly pozornost (Gillet Burgess v roce 1910, André Salmon v roce 1912 a Daniel-Henry Kahnweiler v roce 1916 a 1920), nebyl dokonce ani výslovně uveden. Než se dostal do New Yorku, byl navíc jen velmi vzácně reprodukován: po Burgessově článku („Divocí muži v Paříži“ v květnovém čísle *Architectural Records*) byla reprodukce otištěna až v roce 1925 v časopise *Révolution surréaliste* (což rozhodně nebyl bestseller), a aby se nakonec objevila v malířově monografii, bylo třeba počkat až do roku 1938 na *Picassa Gertrudy Steinové* [2]. Krátce nato, po vydání knihy Alfreda H. Barra *Picasso: Forty Years of His Art*, která byla také katalogem Picassovy retrospektivy v Muzeu moderního umění v roce 1939, začal proces kanonizace *Avignonských slečen*. Barrovo vlivné pojednání, které bylo definitivně doplněno v roce 1951 při revizi textu pro publikaci *Picasso: Fifty Years of His Art* a které určilo standardní pohled na obraz, spíše upevnilo, než zbořilo stěny „odporu“, které dílo obklopovaly od doby jeho vzniku. Barrův pohled nebyl zásadně zpochybněn až do průkopnického eseje Lea Steinberga (nar. 1920) „Filozofický bordel“, vydaného v roce 1972. Žádný dřívější text nepřispěl takovou měrou k proměně významu *Slečen* a všechny pozdější studie jsou jen jeho doplňky.

„Přechodný obraz“?

Před vydáním Steinbergovy studie panovala shoda v tom, že *Slečny* jsou „prvním kubistickým obrazem“ (a tedy „přechodným obrazem“, jak se vyjadřuje Barr: důležitější možná tím, co ohlašují, než jako samostatné dílo). Barr nebral v úvahu

▲ 1927

● 1980



1900-1909

1 - Pablo Picasso, *Avignonské slečny*, červen-červenec 1907
olej na plátně, 243,8 x 233,7 cm

důsledky tohoto pojmu v Kahnweilerově pojednání, zejména to, že obraz zůstal nedokončený; tuto myšlenku nicméně nepřijal, ani nikdo další a většina autorů neukončenost hodnotila jako „nedostatek jednoty“ obrazu. Stylový nesoulad mezi levou a pravou stranou plátna byl nahlížen jako následek Picassova rychlého přesunu zájmu od iberského sochařství, které mu pomohlo při dokončení portrétu Gertrudy Steinové [2] koncem

léta 1906, k africkému umění, s nímž se konečně v půli práce na *Slečnách* setkal v Etnografickém muzeu v Trocadéru a které pro něj znamenalo nový impulz a souvislost. U toho hledání zdrojů neskončilo: Barr jmenoval Cézanna, Matisse a El Greca; další kritici později doplní Gauguina, Ingrese a Maneta.

Ačkoli Barr publikoval tři z Picassových předběžných studií ke *Slečnám*, věnoval jim pouze zmínku a zcela pominul řadu



2 • Pablo Picasso, *Portrét Gertrudy Steinové*, konec léta 1906
olej na plátně, 100 x 81,3 cm

dalších, které již byly přístupné v tehdy vznikajícím popisečném katalogu Picassova díla od Christiana Zervose. V rané fázi sestávala kompozice ze sedmi postav v divadelním rozestavení vycházejícím z barokní tradice, a byla doplněná oponou otevřenou ke scéně [3]. Uprostřed seděl oblečený námořník mezi pěti prostitutkami; všech pět bylo otočeno k vetřelci, studentu medicíny, který vcházel zleva a v ruce držel lebku (v některých studiích ji nahrazovala kniha). Tento morbidní scénář, v němž Barr viděl „jakési alegorické *memento mori* nebo frašku“, bylo podle něj možné klidně nechat stranou, neboť i Picasso sám jej rychle opustil. V konečné verzi, píše Barr, „všechny implikace moralizujícího protikladu ctnosti (muž s lebku) a nečesti (muž obklopený pokrmami a ženami) byly odstraněny a jejich místo zaujala čistě formální kompozice postav, postupně stále odlidštěnější a abstraktnější“.

Steinberg ve svém eseji odmítl většinu těchto názorů, které se mezitím změnily v klišé. Obraz nelze redukovat na „formální kompozici postav“, tak by se stal (v poněkud jednoduchém dobovém pohledu na kubismus) pouhou předzvěstí věci, které přijdou. Picasso sice opustil „alegorické *memento mori*“, ne však sexuální tematiku obrazu (to je bezpochyby důvod, proč si Steinberg vypůjčil do titulu svého textu první název, který obrazu dali Picassovi přátelé, „Filozofický bordel“). Stylistická nejednotnost

Gertruda Steinová (1874–1946)

Spisovatelka Gertruda Steinová, dcera z americkožidovské rodiny z vyšší střední třídy, prožila první léta svého života v Evropě, mládí v Oaklandu a univerzitní studia absolvovala na Harvardu a na John Hopkins Medical School. Později, v letech 1904–1905, se přidala ke svému staršímu bratrovci, který žil v Paříži. V roce 1905 sourozenci zakoupili na Podzimním salonu Matissovou *Ženu v klobouku* a začali horlivě sbírat avantgardní obrazy a hostit výtvarníky a spisovatele ve svém domě v Rue de Fleurus. Hluboce ovlivněna citem pro modernistickou kompozici, která – podle jejího chápání Cézanna – spočívala ve tvorbě stejnoměrného důrazu bez vnitřní hierarchie, středu nebo „rámce“, se Steinová rozhodla zachytit „předmět jakožto předmět“ se všemi rysy stejně přesvědčivými a živými: „Znovu a znovu muset psát hymnus opakování.“ Mezi lety 1906 a 1911, ve shodě s vývojem kubismu, použila tento princip ve svém rozsáhlém románu *The Making of Americans*. V roce 1910 se Leo obrátil proti Picassovi a jeho kubistickému „komickému obchodu“ a v roce 1913 oddělil svou polovinu společné sbírky a přesídlil do Florencie. Gertruda žila dál v Rue de Fleurus se svou celoživotní společnicí Alicí B. Toklasovou. Její vyličení výjimečných přátelských vztahů s Picassem lze najít v dílech Matisse, *Picasso and Gertrude Stein* (1933), *Picasso* (1938) a *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933).

Slečen nebyla dilem spěchu, nýbrž promyšlené strategie: bylo to jisté pozdější rozhodnutí, ale souviselo s vypuštěním dvou mužských postav a volbou téměř čtvercového formátu orientovaného na výšku, méně „scénického“ než všechny studie celkové kompozice obrazu. Primitivistický odkaz k africkému umění nebyl ničím nahodilým (Picassa uvedl do afrického umění Matisse v roce 1906 [4], řádově měsíce před Picassovým rozhodnutím posunout maskovité tváře dvou *slečen* napravo od „iberského modelu k „africkému“ [5]): podílil se na tematické organizaci obrazu, i když Picasso později jeho význam popíral.

Steinberg zavrhl Barrovo „*memento mori*“ a obsah alegorie, kterou Picasso nechal stranou, změnil ze „smrti proti hédonismu“ na „chladné, nezaujaté studium proti žádostivosti sexu“. Jak kniha, tak lebka v Picassových studiích naznačují, že student medicíny je tím, kdo se neúčastní; dokonce se na *slečny* ani nedívá. Pokud jde o ostýchavého námořníka, ten tu má být hrůzostrašnými ženami zasvěcen. Jeho androgynie v mnoha náčrtech ostře kontrastuje s falickým symbolem, jímž je *porron* (nádoba na víno se vztyčenou hubicí) postavený na stole. Námořník brzy zmizel a student prošel změnou pohlaví. V hotovém obraze jej nahrazuje stojící akt otevírající oponu nalevo. Těla některých *slečen* byla naopak na mnoha kresbách mužská. Z toho je stále jasnější, že při práci na obraze se Picassův zájem točil kolem tématu původní sexuální diference



3 • Pablo Picasso, *Student medicíny, námořník a pět aktů v nevěstinci* (kompoziční studie pro *Avignonské slečny*),
 kresba tužkou, duben 1907 47,6 x 76,2 cm

4 • Fotografie Picassa v jeho ateliéru
 v Bateau-Lavoir v Paříži, 1908

5 • Pablo Picasso, *Studie hlavy skrčené slečny*, červen-červenec 1907
 kvaš na papíru, 63 x 48 cm

1900-1909



a strachu ze sexu. Otázkou tak pro něj zřejmě bylo, jak udržet toto téma a opustit alegorii.

Právě tady vstupuje do hry stylové rozdělení hotového obrazu, a nejen to, ale také naprostá vzájemná izolace pěti prostitutek a potlačení jasných prostorových souřadnic. (Při bližším zkoumání jsou nesrovnalosti ještě výraznější, než uvedl Barr, a nejde jen o pravou, „africkou“ stranu obrazu: ruka stojící *slečny* vlevo na kraji, která nahradila studenta, vypadá jako odsekutá od těla, a jak uvádí Steinberg, skicáře prozrazují, že její sousedka, většinou pokládána za stojící, ve skutečnosti leží, ačkoli je namalována vertikálně a souběžně s plochou obrazu.) Zatímco podle prvního scénáře postavy reagují na příchod studenta a divák přihlíží zvenčí, v hotovém obraze „toto pravidlo tradičního narativního umění ustupuje antinarativnímu protiprincipu: sousední postavy nedsdílejí ani společný prostor, ani společné jednání, nekomunikují a nereagují na sebe, nýbrž se jednotlivě a přímo vztahují k divákovi... Událost, zjevení, náhlý vstup zůstává tématem – vše je však otočeno o devadesát stupňů k divákovi, chápanému jako druhý pól obrazu“. Jinými slovy právě nedostatek stylové a scénické jednoty pojí obraz s divákem: jádrem obrazu je úděsný pohled *slečen*, obzvláště těch se záměrně zrůdnými tvářemi napravo. Jejich „afrikanismus“ podle dobové ideologie, pro níž byla Afrika „temným kontinentem“, je prostředkem, který má diváka zarazit. (Velmi dobře vystihuje zastrašující pohled Picassových aktů staré slovo pocházející z řečtiny, jehož význam je „mající schopnost odvrátit zlo“: *apotropaický*.) Složitá struktura obrazu, jak ukázal William Rubin v nejdelší studii, která byla dílu věnována (a která zdůrazňuje Picassovu hluboce zakofeněnou úzkost ze smrti), souvisí se spojením Érota a Thanata, tedy sexu a smrti.

Trauma pohledu

- ▲ Nyní vstupujeme do oblasti Freudova učení, což je poslední krok v literatuře věnované tomuto obrazu. Některé psychoanalytické scénáře pracující s „primární scénou“ a „kastročním komplexem“ pozoruhodně dobře fungují, pokud se aplikují na *Avignonské slečny*. Pomáhají nám porozumět jak potlačení alegorie, tak brutalitě výsledného obrazu. Máme tu na mysli dětský sen, který si vybavil Freudův nejznámější pacient, Sergej Pankejev (1887–1979) – „vlčí muž“ [6] – v němž chlapec najednou ztuhne, když na něj otevřeným oknem hledí nehybní vlci (sen je přitom reakcí na šok primární scény [kdy byl svědkem pohlavního styku svých rodičů]) – anebo také Freudův krátký text o hlavě Medúzy s množstvím jeho významů. K nim patří představa, že hlava Medúzy je ženským pohlavním orgánem – a její pohled vyvolává v mladém muži kastroční úzkost; dále že tu jde o samotný obraz kastrace (stěti hlavy); a odmítnutí kastrace na jedné straně zmnožením penisu (hadí představující vlasy Medúzy) a na druhé schopností Medúzy proměnit diváka v kámen, tedy jinými slovy ve vztyčený, třebaže mrtvý falus.

I před Picassovým obrazem je divák přibit k zemi děvkami.

▲ Úvod 1. 1900a

kteřé se k němu obracejí, jak zdůrazňuje Steinberg, násilněji než všechny obrazy od Velázquezových *Las Meninas*. Změnou „narativního“ (alegorického) způsobu v „ikonický“, abychom ušli Rubinovy termíny, tj. z historického tónu příběhu („Byl jedinou k osobní hrozbě („Podívej se na mě; Dívám se na tebe“), Picasso odhalil neměnnost postavení diváka, jak ji ustavila monokulární perspektiva, na níž stálo západní malířství, a tím, že ji jako ustulou přeměnil, ji zároveň demonizoval. Nezmenšená síla *Avignonských slečen* spočívá právě v této operaci, nazvané „návrat vytěsněného“: Picasso tu zdůraznil protikladné libidinální síly působící v samém aktu dívání, svým obrazem stvořil hlavu Medúzy. Obrazy z nevěstinců jsou součástí dlouhé tradice žánru erotického umění (tradice, kterou Picasso dobře znal dlouhou dobu obdivoval Degasovy monotypy a toužil je sbírat – což se mu splnilo až mnohem později). Tyto lehké pornografické scény měly uspokojit voyeurství mužských heterosexuálních milovníků umění. Picasso tuto tradici vyvrací: přerušuje příběh, pohled jeho *slečen* vyzývá (mužského) diváka a dává mu najevo, že jeho pohodlné postavení vně narativní scény není tak bezpečné, jak by si myslel. Není divu, že obraz byl tak dlouhou dobu odmítán.

Jeden z prvních oponentů obrazu jistě aspoň z části pochopil, oč tu jde. Při spatření obrazu se Matisse rozzuřil (podle některých podání se mohl potřhat smíchy, což ovšem vyjde nastejno). Trochu tím připomíná Poussina, který prohlásil o Caravaggiu (jemuž vděčíme za nejlepší obraz hlavy Medúzy a který byl ve své době kritizován za neschopnost „vytvořit skutečný příběh“), že se „narodil, aby zničil malířství“. Matissovu vnímavost jistě pobodávala rivalita (stejně jako podněcovala Picassovu), neboť právě rok a půl předtím dokončil Matisse své dílo *Račnat ze života*, jehož námět je po mnoha stránkách blízký námětu Picassova obrazu (odhalíme v něm stejně konfliktní představu



6 • Kresba vzpomínky na sen z dětství Sergeje K. Pankejeva (kol. 1910), otištěno ve Freudově „Z dějin případu dětské neurózy“, 1918.

▲ 1900



1900-1909

7 • Pablo Picasso, *Tri ženy*, 1908
olej na plátně, 200 x 178 cm

točící se kolem kastracního komplexu). Matisse věděl, že toto plátno (které Picasso spatřil vždy, když přišel na oběd ke Gertrudě a Leu Steinovým) mladého malíře silně zasáhlo, zejména pro svůj synkretický kanibalismus celé řady historických pramenů. Pro Picassa musela být jednou z nejsilnějších výzev energičnost, s jakou Matisse převzal Ingresovy *Turecké lázně*, které na oba umělce silně zapůsobily na Podzimním salonu 1905. Jak krotká byla ingresovská inspirace v Picassově vlastním růžovém období, vezmeme-li v úvahu zejména *Harém* namalovaný v Gosolu v létě 1906, jen pár měsíců předtím, než se pustil do *Avignonských slečen*, a jen pár týdnů předtím, než „pracoval na“ tváři portrétu Gertrudy Steinové! Matisse mezitím také přidal další výzvu: nedlouho poté, co Picassa přivedl k africkému umění, namaloval *Modrý akt*, vůbec první obraz, který odestetizoval tradiční motiv ženského aktu otevřeným „primitivismem“. A nyní Picasso spojil oba akty otcovraždy západní tradice: sloučil protikladné zdroje ve směsi, jež zničila jejich dekorum a historický význam, a zároveň při tom použil výpůjčky z jiných kultur. Jak v *Radosti ze života*, tak v *Avignonských slečnách* se otcovražda rafinovaně pojila s oidipovským komplexem. Picasso ale zaměřil útok na sám předpoklad vidění a dovedl boj proti mimesi mnohem dál.

Krise zobrazení

Nyní se můžeme vrátit k uznanému, předsteinbergovskému předpokladu, že *Slečny* byly „prvním“ kubistickým obrazem. Pokud kubismus chápeme jako určitou geometrickou stylizaci objemů, je tento předpoklad jistě nesprávný, dává však smysl, pokud kubismus chápeme jako radikální zpochybnění pravidel zobrazování. Když Picasso přenesl iberskou tvář podobnou masce na bustu Gertrudy Steinové, když si tvář představoval jako znak, který je možné vybrat z širokého repertoáru, vzal tím v pochybnost iluzionistické konvence znázornění. Ve *Slečnách* však myšlenku, že se znaky stěhují a kombinují a že jejich význam závisí na kontextu, dovedl ještě dál, ačkoli ji neprozkoumal docela. To bude dilem kubismu jako celku, jehož počátek můžeme pak hledat ve *Třech ženách* z roku 1908 (7). Zde se Picasso snažil každý prvek obrazu, ať měl zobrazovat cokoli, znázornit jedinou, znaku podobnou jednotkou (trojúhelníkem). Některé studie tváře dřepící slečny vpravo dole – na místě nejpřekvapivějšího útoku na samu myšlenku krásy ve vztahu k ženě – ale ukazují, že tušil nekonečné metaforické možnosti znakového systému, který objevil. Na těchto studiích vidíme, jak se tvář postupně proměňuje v torzo (8). Experimenty s beztvarostí přesto zůstaly stranou a bylo třeba počkat na Picassovo druhé zkoumání afrického umění v kolážích z roku 1912. Až tehdy do důsledků naplnil svůj sémiologický podnět. *Avignonské slečny* tedy byly traumatickou událostí; a jejich hluboký dopad byl odložen také pro Picassa: musel projít celým dobrodružstvím kubismu, aby dokázal vysvětlit, co udělal.

▲ 1908

● 1912

DALŠÍ LITERATURA:

- William Rubin „From ‚Narrative‘ to ‚Iconic‘ in Picasso: The Buried Allegory in *Bread and Fruitdishes on a Table* and the Role of *Les Femmes d'Alger*“, *The Art Bulletin*, sv. 65, č. 4, prosinec 1983
- William Rubin „The Genesis of *Les Femmes d'Alger*“, *Studies in Modern Art* (zvláštní číslo *Les Femmes d'Alger*), Museum of Modern Art, č. 3, prosinec 1961 (chronologii sestavily Judith Cousinová a Héléne Seckelová, kritickou antologii ranních komentářů Héléne Seckelová)
- Héléne Seckel (ed.), *Les Femmes d'Alger*, dva svazky, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1988
- Leo Steinberg „The Philosophical Brothel“, (1972), druhé vydání *October*, č. 44, jaro 1986

Pablo Picasso vrací „vypůjčené“ iberské kamenné hlavy do pařížského Louvru, odkud byly ukradeny: proměňuje svůj primitivistický styl a spolu s Georgesem Braquem začíná rozvíjet analytický kubismus.

Někdy v roce 1907 se mladý ničema Géry Pieret, kterého básník a kritik Guillaume Apollinaire zaměstnával jako sekretáře, pravidelně dotazoval Apollinairových přátel malířů a spisovatelů, zda by se jim nelíbilo něco z Louvru. Ti se domnívali, že myslí obchodní dům Louvre, ale Pieret měl na mysli muzeum Louvre, odkud kradl různé exponáty z málo navštěvovaných chodeb.

Po návratu z jedné takové loupežné výpravy nabídl Pieret dvě archaické iberské kamenné hlavy Picassovi, který tento druh soch objevil v roce 1906 ve Španělsku a využil jej ve svém portrétu Gertrudy Steinové. Picasso nahradil tvář modelu prizmatickou fyziognomií plastik – upřenýma očima s těžkými víčky; souvislou plochou spojující čelo s kořenem nosu; souběžnými vráskami formujícími ústa – neboť byl přesvědčen, že tato apatická maska je „věrnější“ podobizně Steinové, než by mohla být veškerá věrnost jejím skutečným rysům. V té chvíli byl až příliš šťastný, že dostal do ruky tyto talismanové objekty; a „Pieretovy hlavy“ později posloužily jako základ pro rysy tří aktů v levé části *Avignonských slečen*.

Ovšem v roce 1911, kdy Pieret znovu katastrofálně spadl do Apollinairova i Picassova života, zůstal primitivismus někde daleko za umělcovým objevem kubismu a hlavy se dávno vytratily z oblasti jeho výtvarných zájmů, ne-li také z hlubin jeho skříně. Picasso najednou stál před problémem: neboť koncem srpna 1911 Pieret navštívil se svým posledním „přírůstkem“ z Louvru úřadovnu *Paris Journal* a prodal novinám svůj příběh o tom, jak snadné je krást v muzeu. V Louvru právě týden předtím došlo ke krádeži nejzávažnějšího exponátu, Leonardovy *Mony Lisy*, a pařížská policie chystala záťah. Apollinaire zpanikařil, zalarmoval Picassa a oba muži předali Picassovy iberské hlavy novinám, které zveřejnily i tento vývoj událostí a obrátily pozornost úřadů k básníkovi a malíři. Oba byli předvedeni k výslechu, Apollinaire byl dokonce držen mnohem déle než Picasso, ale nakonec byli oba bez postihu propuštěni.

Vzestup analýzy

Umělecká vzdálenost, která dělila Picassa koncem roku 1911 od primitivismu, u nějž mu hlavy kdysi posloužily, byla ohromná.

Iberské hlavy a africké masky, které Picasso použil jako modely v roce 1907 a 1908 byly prostředky „pokřivení“, abychom použili termínu historika umění Carla Einsteina, který si jím posloužil v roce 1929, kdy se snažil pochopit vývoj kubismu. Toto „zjednodušující“ pokřivení, jak napsal Einstein, ukázalo cestu k „období analýzy a rozkládání a nakonec k období syntézy“. *Analýza* byla také slovem používaným pro tříštění povrchu objektů a jejich sloučení do prostoru kolem nich v době, kdy Daniel-Henry Kahnweiler, Picassův galerista v kubistickém období, napsal nejzávažnější rané pojednání o celém hnutí nazvané *Vzestup kubismu* (1920). A tak se termín *analytický* stal doplňkem *kubismu* a „analytický kubismus“ se stal záhlavím, pod nímž se uvažovalo o proměně, ke které dospěli Picasso a Georges Braque v roce 1911. Neboť v té době odhodili jednotnou perspektivu sochařské naturalistické malby a místo ní objevili výtvarný jazyk, který proměnil šálky na kávu a vinné lahve, obličejy a trupy, kytary a podstavce v množství drobně, nepatrně nakloněných rovin.

Vezmeme-li některá díla z tohoto „analytického“ období kubismu, například Picassova *Daniela-Henry Kahnweilera* z roku 1910 [1] nebo Braquova *Portugalce (Emigrantka)* z let 1911–1912 [2], můžeme na nich sledovat několik důsledně se opakujících znaků. Nejprve je tu nápadné zúžení malířské palety z úplného spektra na střídmosti jednobarevnost – Braquův obraz tvoří hnědé a žluté okry jako sépiovou fotografií; Picassův cínové s stříbrné odstíny s několika záblesky mědi. Za druhé: vizuální prostor je mimořádně zploštěný, jako by nějaký valec vytlačil z těles veškerý objem, přičemž se jejich obrysy rozletí kolem, takže nepatrné zbytky okolního prostoru mohou snadno plout uvnitř jejich rozrušených hranic. A za třetí: k popisu fyzických zbytků tohoto explozivního procesu je třeba použít vizuální slovník.

To vše spolu se sklonem ke geometričnosti přispívá k označení „kubismus“. Ten spočívá na jedné straně v nehlubokých plochách uspořádaných víceméně souběžně s povrchem obrazu, jejichž nepatrný sklon je jen otázkou skvrn světla a stínu, jež se mihotají přes celý povrch obrazu, aby jednotlivé plochy na jednom konci zastínily a na druhém osvětlily, které ale nijak neodpovídají jednomu světelnému zdroji. Na druhé straně utváří analytický kubismus síť linií, která pokrývá celý povrch nesou-

vstlou mřížkou: v některých bodech ji lze identifikovat jako okraje zachycovaného předmětu – například klopý Kahnweilera saka nebo jeho brada nebo rukáv modelu Portugalce nebo křídlo jeho kytary; v jiných bodech jako okraje ploch, které na způsob lešení zřejmě jen strukturují prostor; a v dalších bodech jako vlnité a vodorovné stopy, které nevedou vůbec nikam, pouze naplňují síť této mřížky. Nakonec je na obrazech možné najít malé ozdoby naturalistických detailů – jako osamělý oblouk Kahnweilera kníru nebo dvojitý oblouk řetízku jeho hodinek.

Vzhledem k minimálním informacím, které můžeme z obrazů získat o postavách nebo jejich prostředí, jsou vysvětlení, která v této době kolem Picassa a Braquea vyvstala, velice zvláštní. Ať už to byl Guillaume Apollinaire ve svých esejích shrnutých ve svazku *Kubističtí malíři* (1913), nebo malíři Albert Gleizes (1881–1953) a Jean Metzinger (1883–1956) v knize *O kubismu* (1912), nebo některý z kritiků a básníků blízkých kubistickému hnutí, jako André Salmon (1881–1969) nebo Maurice Raynal (1884–1954) – všichni autoři se snažili oprávnit tento odklon od realismu tím, že divák získal větší, a nikoli menší poznání předmětu. Prohlašovali, že přirozené vidění je ochuzené, protože z jediného bodu nikdy nemůžeme vidět trojrozměrný předmět v jeho celku – z krychle například můžeme vidět nanejvýš tři strany – a tvrdili, že kubismus tuto nevýhodu překonává, protože se rozchází s jednoduchou perspektivou a zobrazuje boční a zadní strany současně s čelní, takže divák vnímá věc ze všech stran, uchopuje ji pojmově jako kombinaci pohledů, které bychom mohli mít, kdybychom se okolo dané věci skutečně pohybovali. Nadřazením pojmového poznání čistě smyslovému realismu tihle tito autoři k jazyku vědy: rozchod s perspektivou popisovali jako směřování k neeuclidovské geometrii či jako simultaneitu různých prostorových postavení jako funkci čtvrtého rozměru.

Malířské zákony jako takové

Kahnweiler, který v roce 1908 vystavoval Braqueovy krajiny, díky nimž kubismus získal své jméno (novinář a kritik Louis Vauxcelles napsal, že Braque všechno „zredukoval na geometrické schéma, na krychle“ [cubes]), a který byl od roku 1909 Picassovým galeristou, přišel se značně odlišným výkladem vnitřního fungování kubismu, jež lze mnohem snáze smířit s tím, jak obrazy skutečně vypadají. Po vypuknutí první světové války zůstal Kahnweiler ve Švýcarsku odříznutý od své pařížské galerie i od malířského hnutí, které tak podrobně sledoval. Využil toto období k úvahám o významu kubismu a v letech 1915–1916 tu sepsal svůj výklad.

Vzpomínka na kubismus tvrdí, že jediným zájmem kubismu bylo dosáhnout jednoty výtvarného předmětu. Definuje tuto jednotu jako nutné sloučení dvou zdánlivě neslučitelných protikladů: zobrazených objemů „skutečných“ předmětů a plochosti malířova vlastního fyzického předmětu (stejně „reálného“ jako všechno ostatní ve světě před malířem), totiž plochého plátna obrazu.



Guillaume Apollinaire (1880–1918)

Guillaume Albert Apollinaire de Kostrowitzky se narodil jako nemanželský syn příslušníka nižší polské šlechty. Vyrůstal na francouzské Riviéře v prostředí kosmopolitního *polosvěta*. V sedmnácti letech pod silným vlivem básníků Paula Valéryho a Stéphana Mallarméa vytvořil anarchosymbolistické „noviny“ a naplnil je vlastními básněmi a články. Apollinaire se brzy stal aktivní postavou pařížské avantgardy, kam vedle něj patřili Alfred Jarry a André Salmon, a v roce 1903 se setkal s Picassem. Spolu se Salmonem a Maxem Jacobem vytvořil skupinu známou pod názvem *bande à Picasso* (Picassova banda). V roce 1905 začal psát výtvarnou kritiku a soustavně propagoval pokrokové umění. V roce 1913 vydal vedle své hlavní básnické sbírky *Alkoholy* také *Kubistické malíře*. Po vypuknutí první světové války narukoval Apollinaire do francouzské armády a začátkem roku 1915 byl poslán na frontu. Odsud přátelům posílal proud pohlednic se svými poznámkami a *kaligramy*, typografickými experimentálními básněmi, které vydal v roce 1918.

Začátkem roku 1916 po zásahu šrapnelem v zákopech prodělal trepanaci a vrátil se do Paříže. V roce 1917 pronesl přednášku „Nový duch a básníci“ a v roce 1918 uvedl hru *Prsy Tirésiovy*; oba texty předznamenávají surrealistickou estetiku. Oslabený zraněními podlehl epidemii chřipky, která se přehnala Paříží v listopadu 1918.

Malířským prostředkem zobrazení objemu bylo vždy stínování, které tvarům dává iluzivní obrys, uvažoval Kahnweiler, a z toho, že stínování bylo vždy otázkou pouze šedé či tónové škály, pochopil logiku vykazání barvy z kubistické „analýzy“ a částečného řešení problému použitím prostředku stínování proti jeho smyslu: tedy vytvoření co nejmělkého reliéfu, aby zobrazený objem bylo možné mnohem snadněji sladit s plochým povrchem. Dále se snažil vysvětlit logiku prorážení povrchu uzavřených objemů tím, že tak jsou potlačeny mezery rozevírající se mezi okraji předmětů a pro-sazuje se tak neporušená souvislost plochy plátna. Nakonec prohlašuje, že „tento nový jazyk poskytl malířství nebyvalou svobodu“, čímž ale neměl na mysli pojmové ovládnutí empiric-

1910-1919



1 • Pablo Picasso, *Daniel-Henry Kahnweiler, podzim-zima 1910*
olej na plátně, 100,6 x 72,6 cm

ch faktů světa – jako Apollinairovo pojetí kubismu sblížující jej s moderní vědou – nýbrž zabezpečení autonomie a vnitřní logiky obrazu-předmětu.

Kahnweilerův výklad nepřihlížel k nemalířským motivům kubismu a shodoval se s pochopením těch, kdo nový styl použili jako základu pro vytvoření čistě abstraktního umění, což bude případ Pietá Mondriana. To neznamená, že by se Mondrian stáhl z moderního světa a vývoje ve vědě a průmyslu, věřil však, že člověk, aby byl moderní, musí především a v první řadě pochopit logiku svého oboru a toto pochopení zviditelnit ve svém díle. Podobná teorie se později objeví jako doktrína „modernismu“ (protikladu k modernosti). Počátkem šedesátých let ji vysloví americký kritik Clement Greenberg, který bude tvrdit, že modernistická malba převzala přístup vědeckého racionalismu a logiku logiky a svou činnost omezila na oblast „své kompetence“, a tedy – tím, že vyjevila, „co je jedinečné a neredukovatelné v každém zvláštním umění“ – demonstrovala spíše malířské přírodní zákony.

Nijak nás tedy nepřekvapí, že Greenbergův výklad vývoje kubismu podpoří Kahnweilerův. Greenberg vyznačil nepřerušovaný postup směřující ke kompresi výtvarného prostoru, počínající v *Avignonských slečnách* a končící v roce 1912 objevem *Portugalců*. Analytický kubismus chápal jako stále větší splývání dvou druhů plošnosti: „znázorňované plošnosti“, v níž nakloněné plochy postrkují rozložené předměty stále blíže k povrchu; a „doslovné plošnosti“ samotného povrchu. Kolem roku 1911, třeba v Braquově *Portugalcích* [2], podle Greenberga oba druhy plošnosti téměř nebylo možné odlišit, takže mřížka vyjadřovala zdánlivě jen jeden povrch a jednu plošnost. Kubisté na tuto tendenci reagovali přidáním iluzivních prvků, tentokrát takových, které „nebudou klamat zrak“, místo aby jej jako v tradičním přístupu stále podváděly. Mezi takové prvky patří například nakreslený „hřebík“ jakoby zatlučený na horním okraji plátna a vrhající fiktivní stín na povrch „pod“ sebou; nebo šablonovité písmo *Portugalce*, které je demonstrativně posazeno „navrch“ plátna (což je dáno polomechanickým nanesením písma) a stlačuje malé skvrnky stínů a nepatrně nakloněné geometrické tvary zpět do roviny zobrazených obrysů „pod“ tímto povrchem.

Hora, kterou je třeba zlézt

Greenberg poukázal na to, že Braque tyto postupy použil dříve než Picasso – nejen šablonové písmo a hřebíky, na nichž je plátno iluzivně připevněno na stěnu ateliéru, ale také šablony se strukturou dřeva, jaké používali malíři pokojů – a na tomto základě usoudil, že oba malíři spolu soupeří, čímž tak trochu přetřhl jejich „cordée“ neboli prohlašování, že při ohledávání nové oblasti malířství byli spojeni lanem jako dva horolezci (svou práci sdíleli jako společnou a často své obrazy ani nesignovali). Představu závodu o dosažení plošnosti dále posiluje otázka, který z obou malířů si první přisvojil lekce pozdního Cézanna



2 - Georges Braque, *Portugalec (Emigrant)*, podzim 1911-záčátek 1912
olej na plátně, 114,6 x 81,6 cm

a začal používat vizuální přechody mezi sousedními prvky (ve francouzštině *passage*), což byla raná varianta kubistického prorážení prostorových povrchů předmětů.

Když si náš zrak postupně uvykne na tento typ obrazů, přece jen si uvědomíme, že se díla obou mužů důsledně liší větším zájmem o transparentnost u Braquových obrazů a hutnější, hmatovější povahou Picassových – což ještě podtrhuje pozdější zájem druhého z nich o možnosti kubismu v sochařství. Kvůli tomuto výraznějšímu citu pro hutnost, zájmu o hmatovou zkušenost odmítl historik umění Leo Steinberg spojovat směřování obou umělců a zastírat tak pohled na jejich obrazy.

Vzhledem k Picassovu nepřekonatelnému zájmu o jakousi „zbytkovou“ hloubku – který se nejdramatičtěji projevil v krajinách, jež v roce 1909 namaloval v Horta de Ebro ve Španělsku [3] – se ovšem celé schéma vývoje kubismu jako postupného zplošťování prostoru obrazu jeví podivně neúplné. Neboť v těchto obrazech, kde jako bychom se dívali nahoru – domy například stoupají vzhůru na vrchol hory, do stran zkosené střechy a plochy zdi je spojují s čelním povrchem obrazu – a přece v naprostém

1910-1919

▲ 1910, 1917, 1944a

● 1942a, 1980b ■ 1907, 1912

▲ 1907, 1980b



3 - Pablo Picasso, *Domy na kopci, Horta del Ebro*, léto 1909
olej na plátně, 65 x 81,5 cm



4 - Pablo Picasso, *Dívka s mandolínou (Fanny Tellierová)*, jaro 1910
olej na plátně, 100,3 x 73,6 cm

1910 - 1919

rozporu s tím jako bychom prudce spadali dolů rozevřenými
trhlinami prostoru, otevírajícími se mezi domy – není otázkou
plošnost, ale něco docela jiného. Mohli bychom tu hovořit o roz
tržce mezi vizuální a hmatovou zkušeností; o čemsi, co proto
sledovalo psychologii 19. století jako otázka, jak mohou být
oddělené útržky smyslové informace sjednoceny v jediném
vjemovém agregátu. (agregát)

Problém vstupuje i do psaní o kubismu. Například Gleason
a Metzinger v textu *O kubismu* říkají, že „konvergence kterou
nás učí perspektiva, nemůže evokovat představu hloubky“ takže
„abychom vytvořili obrazový prostor, musíme využít hmatovou
a motorické počítky“. Představa simultánní prostorové montáže
což podle nich bylo řešení, k němuž kubismus dospěl, má velmi
daleko k Picassovým výsledkům z Horthy – kde, jak zdůrazňovala
▲ Gertruda Steinová, se zrodil styl. Neboť obrazy z Horthy tržba
montáž na kusy. Dělejí z hloubky cosi hmatového, látku i lesne
ho počítky, závratný skok středem díla dolů. A z vidění dělájí
cosi jako závoj (tedy cosi podivně zhuštěného do plochosti obra
zovky): spoustu obrazů souběžných s rovinou našeho pohledu
tvorících ono mihotání, závoj podobající se závěsu, který James
Joyce nazýval „diafán“.

Pokud se Picasso také zajímal o pozdního Cézanna, šlo me
o něco jiného než o smířlivý účinek přechodu jako Braquovi.
Picassa zajímal dojem (rozvratnosti v pozdních Cézannových
obrazech, když například v řadě zátiší předměty na stole
korektně visí ve vizuálním poli, ale podlaha, na níž stojí sůl, se
přibližuje postavení malíře/diváka a prkna jako by ustupovala
pod naše nohy. Tímto způsobem díla dramaturgizují oddělení
smyslových kanálů zkušenosti – vizuální proti hmatové –
a vedou tedy umělce proti problému vizuálního skepticizmu, že
totiž jediný nástroj, který má k dispozici, je vidění, avšak
hloubka je něco, co vidění nemůže nikdy přímo vidět. B. snik
a kritik Maurice Raynal se tohoto problému dotkl v roce 1912
když odkazoval k „Berkeleyovu skepticizmu“ a hovořil o „ne
adekvátnosti“ a „omylu“ malby, závislé na vidění. Jak jsme vidě
li, důsledným postojem takového kritika bylo nahradit vidění
„koncepty“, a tak „vyplnit mezeru v našem vidění“. Picassa pře
mě vůbec nezajímalo, jak takovou mezeru vyplnit, ale naopak se
ji snažil rozjitřit jako nehojící se ránu.

Na rozdíl od pozornosti, jakou Braque věnoval zátiší, se proto
Picasso stále znovu vracel k tématu portrétu. V něm sledoval
logiku toho, jak se jeho modely – milenky a blízcí přátelé – usu
dově vytrácely z hmatového spojení s ním za vizuálním závojem
„diafánu“ s jeho čelními tvary; současně však vyjadřoval svou
hrůzu z této skutečnosti zobrazováním nahodile „bezmocných“
kapes stínování, sametové smyslnosti stále více oddělené od
objemů, které původně měly zachycovat. To můžeme vidět za
pravou paží a hrudí Fanny Tellierové (modelu *Dívky s mandoli
nou* [4]) nebo v prostoru kolem Kahnweilerovy brady a ucha.

Nikde není toto oddělení vizuálního a hmatového tak absolut
ní a tak úsporně vyjádřené jako v *Zátiší s výpletem židle* [5], které
Picasso namaloval v roce 1912, nedlouho před koncem analytici-

▲ 1907



1910-1919

Pablo Picasso, *Zátiší s výpletem židle*, 1912
 olej na lepené voskové plátno na plátně, rámované lanem, 27 x 34,9 cm

...kubismu. Picasso nalepil kolem okraje obrazu lano, díky němuž je zátiší jakoby zarámováno v normálním vyřezávaném rámu a naaranžováno vzhledem k vertikálnímu poli naší roviny pohledu a zároveň je jakoby rozloženo na povrchu oválného stolu, jehož vyřezávaný okraj představuje totéž lano a jehož potah doslovně vytváří nalepená část potíštěného plátna. Podobně jako v pádu dolů v obraze z Horty je tu pohled na povrch stolu předložen jako jedna alternativa, jako horizontála přímo protikladná vertikále „diafánu“, tělesná perspektiva, která vyhláší hmatatelně jako oddělené od vizuálního.

Braquovo zaujetí transparentností prozrazuje jeho věrnost zrakovosti vizuálního umění, jeho podřízenost tradici malby jako diafánu. V *Poctě J. S. Bachovi* (1911–1912) umísťuje housle (naznačené výmluvným „f“ – otvory a hlavice jejich krku) na stůl za notový stojan s partiturou nadepsanou „J. S. Bach“ (souzvuk s Braquovým jménem). Díky záplatovitému stínování se předměty ukazují jasně jeden před druhým a zátiší padá před naše oči jako krajkový závěs.

- White = white
 - yellow = yellow

DALŠÍ LITERATURA:

- Yve-Alain Bois, „The Semiology of Cubism“, in Lynn Zalevansky (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium*, Museum of Modern Art, New York 1992
- Clement Greenberg, „The Pasted-Paper Revolution“, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 1: *Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, ed. John O'Brian, University of Chicago Press, Chicago 1993
- Daniel-Henry Kahnweiler, *The Rise of Cubism*, přel. Henry Aronson, Wittenborn, Schultz, New York 1949
- Rosalind Krauss, „The Motivation of the Sign“, in Lynn Zalevansky (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium*, Museum of Modern Art, New York 1992
- Christine Poggi, *In defiance of Painting*, Yale University Press, New Haven and London 1992
- Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art*, Harry N. Abrams, New York 1960, opravené vydání 1977
- William Rubin, „Cézannisme and the Beginnings of Cubism“, in William Rubin (ed.), *Cézanne: The Late Work*, Museum of Modern Art, New York 1977
- Leo Steinberg, „Resisting Cézanne: Picasso's Three Women“, *Art in America*, sv. 66, č. 6, listopad-prosinec 1978

Kubistická koláž je objevena v době konfliktních událostí: pokračující inspirace symbolistické poezie, vzestupu lidové kultury a socialistických protestů proti balkánské válce.

Ještěže modernismus sám sebe spojoval s „šokem z nového“, pak básnický výraz tomuto výroku propůjčil Guillaume Apollinaire v létě 1912, když najednou změnil název chystané knihy básní ze symbolisticky znějícího *Voda života* na lidovější džezové *Alkoholy* a spěšně dopsal novou báseň, kterou ke sbírce připojil. Tato báseň, „Pásmo“, zaznamenala otřes, který pro Apollinaira znamenala modernita, oslavou jazykového potěšení z plakátů a pouličních značek.

Apollinairovo vyjádření přišlo ve stejnou chvíli, kdy se dřívější literární avantgarda proměňovala v establishment prostřednictvím nově založeného časopisu *La Nouvelle Revue Française* (N. R. F.) a prosazováním spisovatelů jako André Gide, Paul Valéry a především – díky vědecké studii, kterou mu v té době věnoval Albert Thibaudet – Stéphane Mallarmé. Apollinaire však naznačoval, že barikáda, kterou se symbolismus – a zvláště Mallarmé – snažil vztyčit mezi žurnalismem a poezií, byla nyní zbořena. To čtenář na první pohled našel v „Pásmu“. „Nápisy prospekty a katalogy volají / To ranní poezie je zatímco prózu dodají / Noviny s vraždami za pár krejcarů / s portréty proslulých s tisícem titulů.“

Noviny oslavované v „Pásmu“ jako pramen pro literaturu se staly bodem obratu také pro kubismus, zejména pro Picasův. Ten na podzim 1912 proměnil analytický kubismus v nové médium koláže. Vezmeme-li v úvahu, že koláž doslova znamená „lepení“, pak ovšem Picasso tento proces započal již dříve v tomto roce *Zatím s výpletem židle*, obrazem ještě ve stylu analytického kubismu, do nějž vlepil pás strojově potištěného plátna. Pouhé připojení cizorodého materiálu k nezměněnému výtvarnému pojetí – jako v případě futuristického malíře Gina Severiniho, který v roce 1912 nalepil skutečné zechiny do frenetického zobrazení tanečniců – však bylo něčím zcela odlišným od cesty, již se vydal kubismus, jakmile Braque [1], následován Picassem, začal zapojovat relativně rozměrné papírové tvary do plochy kubistických kreseb.

Tímto postupem – nazývaným *papier collé* – se najednou změnil celý kubistický slovník. Zmizely mírně nakloněné plochy s rozlámanými skvrnami modelace, někdy připojenými

k jejich rohům, jindy se volně vznášejícími nebo přitalcovanými k části mřížovaného povrchu obrazu. Místo nich se objevily papíry různého tvaru a různé popsané: tapety, noviny, etikety lahví, hudební partitury i kusy umělcových odložených kreseb. Tyto listy se vzájemně překrývaly jako papíry na pultu nebo na pracovním stole a začleňovaly se do frontální podkladu; signalizovaly nejen frontálnost povrchu, ukazovaly kromě toho, že má tloušťku papíru, že není hlubší než vzdálenost od vrchního listu k listům pod ním.

Po vizuální stránce ovšem technika *papier collé* pracuje proti jednoduché doslovnosti, když například zkombinuje několik papírů, aby posílily list v zadním plánu, takže se stane předním prvkem a – navzdory svému fyzickému umístění – je určen jako povrch hlavního předmětu na stole z dřívější – například vinné lahve nebo hudebního nástroje [2]. Vizualizovaná hra „záměny figury a pozadí“ byla klíčovým prvkem často i v analytickém kubismu. Koláž je ale nyní přesahuje a vyhlásuje rozchod s tím, co by se v sémiologické terminologii dalo nazvat „ikoničnost“.

Vizuální zobrazení vždy předpokládalo, že jeho hlavní oblast je „ikonické“ – v tom smyslu, že obraz vždy má nějakou úroveň podobnosti s vyobrazovanou věcí. Podobnost, to, že něco „vypadá jako“, může přetrvat několik stupňů stylizace a zůstat nedotčená jako důsledný systém zobrazení: tento čtverec připojen k tomuto obrácenému trojúhelníku a spojený s klikatými tvary lze identifikovat, řekneme, s hlavou, trupem a nohama. S ikonickým nemá zdánlivě nic do činění oblast, kterou sémiologové nazvali „symbolické“ a mysleli tím zcela arbitrární znaky (protože se nijak nepodobají referentu), jaké tvoří například jazyk slova *pes* a *kočka* nemají žádné viditelné nebo slyšitelné spojení s významem, který reprezentují, nebo s předmětem, k němuž tento význam odkazuje.

Vymeteno

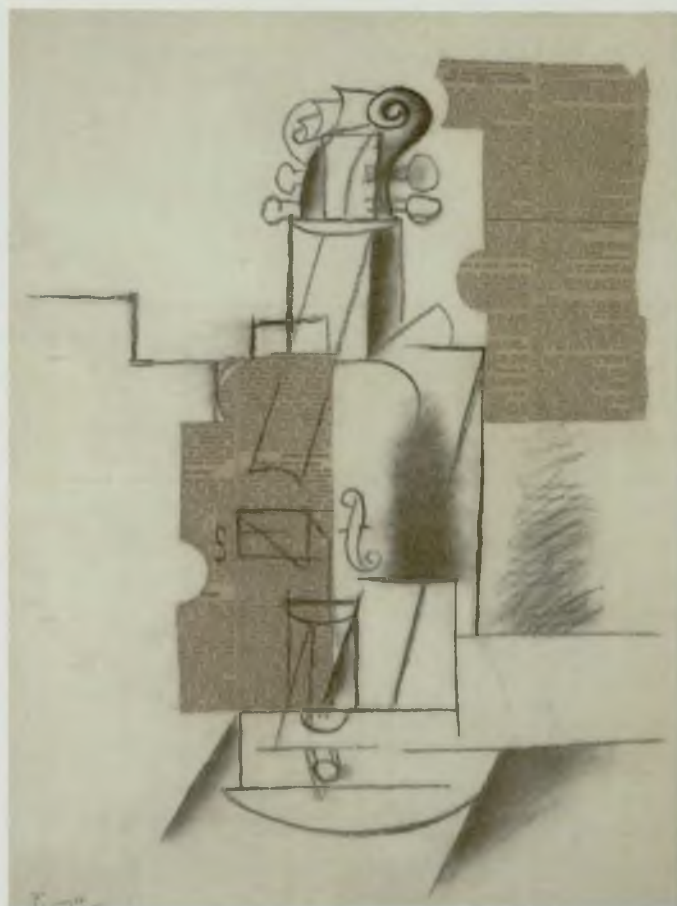
Právě tím, že převzala arbitrární formy „symbolického“, vyhlásila Picassova koláž svůj rozchod s celým systémem zobrazení založeném na tom, že něco „vypadá jako“. Zcela zřejmým dokladem je umístění dvou novinových tvarů

tak, aby bylo patrné, že byly na způsob skládačky vystřiženy z jednoho původního listu [2]. Jeden z těchto fragmentů je zasazen do části uhlové kresby a vytváří pevný vzhled houslí, přičemž řádky písma fungují jako náhrada dřevních vláken nástroje. Druhý útržek, přitahovaný k pravému hornímu rohu koláže, se staví nikoli jako pokračování svého „dvojčete“, ale naopak jako rozporný protiklad, protože řádky tohoto útržku nyní jako by zastupovaly nesouvislou barvu nebo lapuru, již malíři tradičně naznačovali světelnou atmosféru. Novinový tisk je tedy zapojen jako znak pro „pozadí“ ve vztahu k „figuře“ houslí.

Koláž využívá to, co by sémiologové nazvali „paradigma“ – hlavní protiklad, v němž jeden člen získává význam tím, že znamená druhý – a zacházení s tímto párem v koláži ukazuje, že to, co bude prvek v díle znamenat, bude výhradně funkcí souboru negativních rysů spíše než pozitivní identifikací něčeho, co „vypadá jako“. I když jsou oba prvky doslova stříženy ze stejné látky, systém opozic, do nějž jsou nyní zapojeny, kontrastuje význam jednoho – neprůsvitného, čelního, objektivního – s významem druhého – průsvitného, světelného, smorfního. V Picassově koláži tedy prvky díla fungují podle strukturální definice znaku jako „relativní, opoziční a negativní“. Tím koláž nejen přebírá vizuálně arbitrární



1 • Georges Braque, *Miska s ovocem a sklenice*, 1912
uhel a nalepovaný papír, 62 x 44,5 cm



2 • Pablo Picasso, *Housle*, 1912
nalepovaný papír a uhel, 62 x 47 cm

1910-1919

povahu jazykového znaku, ale také se podílí na revoluci západního způsobu zobrazení (podle lingvisty ruského původu Romana Jakobsona ji dokonce zahajuje), která překračuje oblast vizuálního, šíří se v literární oblasti a přechází do politické ekonomie.

Mimo zlatý standard

Je-li totiž význam arbitrárního znaku ustaven konvencí, a nikoli jakousi přirozenou pravdou toho, že něco „vypadá jako“, můžeme jej také srovnávat s penězi v moderním bankovním systému, jejichž hodnota je funkcí zákona, nikoli „reálnou“ hodnotou mince danou mírou zlata nebo stříbra nebo krytím bankovek vzácným kovem. Literární vědci tímto způsobem vytyčili analogii mezi naturalismem jakožto estetickou situací a zlatým standardem jakožto ekonomickým systémem, v němž jsou monetární znaky – stejně jako literární – chápány jako transparentní vůči skutečnosti, která jim dává záruku.

Je-li smyslem této analogie připravit literárního kritika na modernistický rozchod se zlatým standardem a přijetí „zástupných“ znaků – o sobě arbitrárních a tedy konvertibilních s libovolnou hodnotou určenou významovou maticí nebo souborem

zákonů – pak nikdo neuskutečnil rozchod s lingvistickým naturalismem tak radikálně a tak brzo jako Stéphane Mallarmé. Ve své poezii a próze zacházel se znakem, jako by byl „polysémický“ či tvořil množství – často protikladných – významů.

Zůstaňme jen u slova *zlato*. Mallarmé je nepoužíval jen v souvislosti s fenoménem kovu a s ním spojených pojmů bohatství či zářivosti, ale také těžil z toho, že ve francouzštině je slovo pro zlato (*or*) shodné se spojku, jejíž význam je *nuže*; slovo tedy tvoří určitou časovou nebo logickou odchylku jazykového proudu, který básník stále používá, nejen v rovině významu (tj. označovaného), nýbrž také v rovině látky znaku (označujícího). V básni „Or“ se tento prvek objevuje všude – jak oddělené, tak v rámci větších znaků jako označující, které se občas přehne ve své označované – *trésOR* – ale častěji nikoli – *dehOR*, *fantasmagORique*, *hORIZON*, *majOR*, *hORS*. Jako by báseň demonstrovala, že právě díky nekontrolovatelnosti fyzického rozšíření *or* je toto označující zcela odříznuté od zlatého standardu i toho nejpohyblivějšího označovaného.

Je trochu paradoxní užívat zrovna tento příklad přirovnání v rozsáhlejším pojednání o modernitě – včetně Picassových koláží – jako o něčem, co je ustaveno arbitrárností peněžní ekonomie. Mallarmé totiž rozvíjí samu značku toho, co peněžní ekonomie chce nahradit, totiž (zastaralé) zlato, a oslavuje jím volně obíhající význam nového systému. Ovšem hodnota, kterou zlatu přikládá, není hodnotou starého naturalismu, ale hodnotou smyslového materiálu básnického jazyka, v němž není průzračné pro význam nic, co neprojde tělesností tkáně označujícího, jeho vizuálního obrysu, jeho *hudby*: /zlato/ = zvuk; *or* = *sonore*. Mallarmé toto básnické zlato výslovně kladl do kontrastu s tím, co nazýval *numéraire* čili prázdňá účetní hodnota žurnalistiky, v němž podle něj dosáhl jazyk nulového bodu a stal se pouhým nástrojem zpravodajství.

Hledání na okrajích

Interpretace Picassovy koláže představuje v oblasti dějin umění bitevní pole, kde různé části zmíněných diskusí stojí proti sobě. Neboť na jednu stranu existuje pouto mezi Picassem a Apollinaiem, malířovým nejlepším přítelem a neaktivnějším obhájcem, které by podporovalo model Picassova „novátorského“ (nebo Apollinairovými slovy *esprit nouveau*) postoje vůči žurnalistice a novinám – skoro jako by „poezii rána“ vmetl Mallarméovi do tváře. Tento postoj, zdůrazňující Apollinairův jásot nad vším moderním ve smyslu toho nejejemnějšího i toho, co bylo nevíce ve sporu s tradičními formami zkušenosti, se přidá k Picassovu používání novinového tisku i dalších levných papírů v tvrdohlavém útoku na olejomalbu jako médium výtvarného umění a na její úsilí o trvalost a kompoziční jednotu. Značně nestálá povaha novinového tisku od začátku odsuzuje koláž k pomíjivosti; a postupy rozvrhování, uchycování a lepení



3 • Pablo Picasso, *Stůl s lahví, vinnou sklenkou a novinami, podzim-zima* 1912
nalepovary papír, uhel a kvaš, 62 x 48 cm

papiers collés připomínají spíše komerční design než protokoly výtvarného umění.

Tento postoj také ukazuje Picassa i Apollinaira ve vlně najit estetickou zkušenost na okrajích toho, co bylo společensky usměrňováno, protože jen z takového místa mohl moderní umělec vytvořit obraz svobody. Podle historika umění Thomas Crowa toto úsilí avantgardu soustavně vedlo k „nízkým“ formám zábavy a „nesešněrovaným“ prostorům (pro Henriho de Toulouse-Lautreca [1864–1901] to byly pochybné noční kluby, pro Picassa dělnické kavárny), ačkoli hledání většinou poněkud ironicky končilo tím, že se tyto prostory otevřely další socializaci a komercializaci právě těmi silami, před kterými chtěli moderní umělci uniknout.

Jestliže tyto výklady předpokládají Picassovo nadšení pro „nízké“ a „moderní“ hodnoty novin, jsou také komentátoři, kteří jeho důvody pro využívání tohoto materiálu popisují jako primárně politické. Upozorňují na to, že Picasso vystřihoval sloupce novinového tisku tak, abychom mohli přečíst články, které vybral a z nichž na podzim 1912 mnohé informovaly o válce, která tehdy zuřila na Balkáně. To samozřejmě platí na úrovni titulků – raná koláž [3] nám předkládá *Un Coup de Thé[âtre]*, *La Bulgarie*, *La Serbie*, *Le Monténégro sign[ent]* („Obrat udalosti, Bulharsko, Srbsko, Černá Hora podepisují“) –



4 • Pablo Picasso, Sklenka a lahev Suze, 1912
malířský papír, kvaš a uhlí, 65,4 x 50,2 cm



1910-1919

8 • Pablo Picasso, *Lehe Vieux Marc*, sklenica a noviny, 1913
uhlí a nalepovány a přilpenděny papír, 63 x 49 cm

ale kolem kavárního stolu jsou poskládány i texty drobným písmem, v nichž proti sobě stojí reportáže z bojiště a zprávy o oficiálních protiválečných manifestacích v Paříži [4]. Umělecká historička Patricia Leightonová předkládá různé Picassovy důvody a tvrdí, že malíř uvádí čtenáře/diváka do kontaktu s politicky napjatou situací na Balkánu nebo že čtenáři/divákoví předkládá prudkou debatu, která se mohla odehrát v nějaké pařížské kavárně, kam si dělníci, kteří si nemohli předplatit noviny, chodili pro denní informace; nebo také že Picasso rozebírá řízenou kakofonii novin – a jejich zájem předkládat zprávy jako množství nesouvisejících zábav – a využívá koláž jako prostředek „protiřeči“, která má schopnost přeuspořádat izolované příběhy do souvislé zprávy o tom, jak kapitál manipuluje společenským polem.

S takovými tvrzeními se stále více vzdalujeme myšlenky koláže, která uskutečňuje zásadní rozchod se starším naturalistickým, „ikonickým“ systémem zobrazení. Ať už si totiž představujeme Picassa, jak rozkládá novinové zprávy, aby vyobrazil vzdálenou skutečnost, nebo je používá k vyličení konverzace v kavárně, anebo je pořádá do souvislého ideologického obrazu tam, kde předtím byl pouze zmatek – stále uvažujeme o vizuálních znacích, jako by se přímo pojily s věcmi ve světě, které by měly znázorňovat. Picassovou jedinou novinkou by pak bylo to, že

diskutéry nahradil bublinami s jejich řečí a usadil je v dokonale reprezentativním dekoru kolem víceméně konvenčně nakresleného kavárního stolku. Měli bychom tedy politicky angažované umělce (ačkoli Picassovy politické názory z této doby jsou diskutabilní), ale ztratili bychom Picassa jako uměleckého novátora důležitého pro celé dějiny zobrazování, jímž jsme se zabývali na začátku.

To je důvod, proč Mallarméovy nároky začínají zpochybňovat Apollinairovy – i nároky toho Apollinaira, který byl vzdán blízký Picassově koláži svým objevem sloučení ve bálmu a vizuálního v *kaligramech*, které začal tvořit v roce 1911. Nebo kaligramy jako psané znaky nakupené do grafických obrazů stávají dvojnásobně „ikonickými“: například písmena, která graficky tvoří tvar kapesních hodinek, ve vizuální rovině posilují to, co vyjadřují v rovině textu: „Zbývá pět minut“! I když tím *kaligramy* přijímají něco z dráždivosti reklamy nebo loga, přece jen zrazují to nejradikálnější v Picassově problematice zobrazení: jeho odmítnutí nedvojznačného „ikonu“ ve prospěch nekonečně proměnlivé hry „symbolu“.

Tak jako v Mallarméově hře proměn, kde nic není v dy jedinou věcí – když se například označující dělí, zdvojuje „son or“ (jeho či její zlato) o „son or“ (zvuk „or“ a tím také *sonoria* poezie) – Picassovy znaky se mění vizuálně, když jeden překrývá druhý a vytvářejí dvojici protikladů v paradigmatu. Stejně jako ve starších *Houslích* je to patrné v *Lahvi Vieux Marc*, sklenici a novinách [5]. Tvar podobající se kuchařské čepici, vystřižen z kusu tapety, tu má význam *průhlednosti*, protože artikuluje okraj lahve vína i její tekutý obsah, zatímco dole obrácením silueta po vystřížení „čepice“ z tapety zaznamenává neprůhlednost stopky sklenice a spodní části předmětu a prohlašuje se z figurou (jakkoli přízračnou) na pozadí ubrusu-tapety. Paradigma je vyjádřeno dokonale: označující – shodná co do tvarů – tvoří jedno druhému význam a jejich protiklad v prostoru (hlavou vzhůru/hlavou dolů) odráží jejich sémantické převrácení.

Je-li hra vizuálních významů v kolážích takto proměnlivá, pak je také textová hra, kterou Picasso uvádí do chodu pomocí novinových výstřížků, oddělená od pevnosti jakéhosi „mrtvého“, jehož hlasu, mínění nebo ideologickému postoji bychom nemohli přisuzovat. Neboť sotva usoudíme, že Picasso vystříhl zprávu z finančních stránek, aby odsoudil vykořisťování pracujících, a tedy „hovořil“ prostřednictvím těchto výstřížků, musíme vzpomenout, že Apollinaire byl jako novinář v polo-podvodném finančním magazínu proslulý vypouštěním falešných informací o akciovém trhu a že hlas zasazený v koláži by docela dobře mohl být „jeho“.

Picasso nechal i Mallarméa promluvit z plochy různých koláží. V koláži *Au Bon Marché* zdvojuje hlas jakoby Fernandy Olivierové (Picassovy bývalé milenkyně) – hovořící o bílém týdnu a výbavě – o různé hlasy, které Mallarmé používal jako pseudonymy v elegantním módním časopise *La Dernière Mode*, nebo když se v titulku *Un coup de thé* ozývá název Mallarméovy nejprezratnější básně „Un coup de dè“.

Bylo napsáno mnohé o Picassově inspiraci v deformacích a zjednodušeních, jaké najdeme v africkém domorodém umění. Kahnweiler nicméně zdůrazňoval, že „tyto malířské oči“ otevřela jedna konkrétní maska v Picassově sbírce. Tato maska kmene Gcebo z Pobřeží slonoviny je sama o sobě sbírkou „paradigmat“.

Vliv této masky ukazuje Picassův odvážný pokus o konstruovanou skulpturu z roku 1912. V *Kytáře* [6], vytvořené z plechu, pletivu a drátu, představuje tvar nástroje jediný kus plechu, v němž zeje ozvučný otvor velmi podobný očím masky. Všechny plochy se vznášejí proti ploše-reliéfu jako figura proti pozadí – což je podoba paradigmatu, kterou tak úžasně ukázaly starší *Hvosty*. Nejstarší koláží, ve které je patrná lekce této masky, je *Kytara list s notami a sklenice* [7], kde se každý kus koláže jakoby vznášel proti listu pozadí, spodní část kytary ve tvaru černého srpku se zdvojuje, jako by její stín dopadal na stůl; ozvučný otvor kytary na pohled vyčnívá jako pevná trubka z čela nástroje.

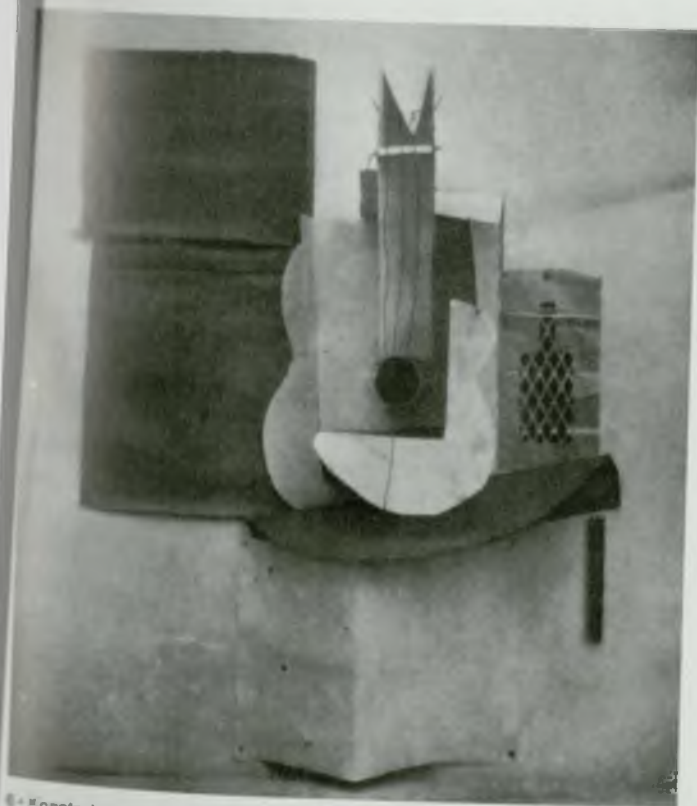
LITERATURA

- Yves-Alain Bois „Kahnweiler's Lesson“. *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1990
- Yves-Alain Bois „The Semiology of Cubism“, in Lynn Zelevansky (ed.), *Picasso and the Avant-Garde Symposium*, Museum of Modern Art, New York 1992
- Thomas Crow „Modernism and Mass Culture“, in Serge Guilbaut, Benjamin H. D. Buchloh (eds.), *Modernism and Modernity*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1983
- Richard Krauss *The Picasso Papers*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1998
- Richard Lighten *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton University Press, Princeton 1989
- Richard M. Panken (ed.), *Modernism and Twentieth-Century Art*, Harry N. Abrams, New York 1977



7 • Pablo Picasso, *Kytara, list s notami a sklenice*, podzim 1912
nalepovaný papír, kvaš a uhlí, 47,9 x 36,5 cm

1910-1919



8 • Konstrukce postavená v Picassově ateliéru v rue Schoelcher 5, 1913
obstavená lepenkovou maketu Kytary (zničeno).



8 • Guillaume Apollinaire, „La Cravate et la montre“, 1914
Z *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre, 1913-19, Part I: Ondes*, 1925

hal foster
rosalind kraussová
yve-alain bois
benjamin h. d. buchloh

637 ilustrací,
413 barevných

umění po roce 1900

modernismus antimodernismus postmodernismus

Věnováno Nikosi Stangosovi (1936–2004) in memoriam

S láskou, obdivem a zármutkem věnujeme tuto knihu Nikosi Stangosovi, výjimečnému redaktorovi, básníkovi a příteli, jehož víra v úspěch tohoto projektu podněcovala a podpírala naši práci, když vznikala.

Rádi bychom poděkovali Thomasi Neurathovi a Peteru Warnerovi za trpělivou podporu a Nikosi Stangosovi a Andrewu Brownovi za redakční odbornou pomoc. Bez Nikose by tato kniha nezačala; bez Andrewa by nebyla dokončena.

First published in the United Kingdom in 2004 by Thames & Hudson Ltd,
181A High Holborn, London WC1V 7QX

Published by arrangement with Thames & Hudson, London
© 2004 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois,
Benjamin H. D. Buchloh

Czech edition © 2007 Nakladatelství Sloart, s. r. o.
Translation © 2007 Josef Hrdlička, Irena Ellis, Jitka Sedláčková

All rights reserved

Z anglického originálu *Art since 1900* přeložili Josef Hrdlička, Irena Ellis
a Jitka Sedláčková
Redigovala Andrea Poláčková
Jazyková spolupráce Lucie Kučová

Vydalo Nakladatelství Sloart, s. r. o., v Praze roku 2007
Odpovědný redaktor Jan Heller
Sazba Oleg Kolomijec, Bratislava

Printed in Singapore
ISBN 978-80-7209-952-8

10987654321



Obsah

- 10 Jak pracovat s touto knihou
- 12 Předmluva

- 14 Úvody

- 15 Psychoanalýza v modernismu a psychoanalýza jako metoda
- 22 Sociální dějiny umění: modely a pojmy
- 32 Formalismus a strukturalismus
- 40 Poststrukturalismus a dekonstrukce

1900 – 1909

- 52 1900a Sigmund Freud vydává *Výklad snů*: rostoucí vliv expresivního umění Gustava Klimta, Eгона Schieleho a Oskara Kokoschky ve Vídni spadá do stejné doby s počínající psychoanalýzou.

- 57 1900b Henri Matisse navštívuje Augusta Rodina v jeho pařížském ateliéru, odmítá však sochařský styl staršího umělce.

- 64 1903 Paul Gauguin umírá na Markézách v jižním Pacifiku: Gauguinovo východisko v domorodém umění a primitivistických fantaziích ovlivňuje rané dílo André Deraina, Henriho Matisse, Pabla Picassa a Ernsta Ludwiga Kirchnera.
 - Exotické a naivní

- 70 1906 Paul Cézanne umírá v Aix-en-Provence v jižní Francii: po retrospektivách Vincenta van Gogha a Georsese Seurata v předchozím roce ukazuje Cézannova smrt postimpresionismus jako historickou minulost a fauvismus jako jeho dědice.
 - Roger Fry a Bloomsbury Group

- 78 1907 Stylistická nejednotnost a primitivistické podněty v *Avignonských slečnách* Pabla Picassa zahajují velkolepý útok na mimetické zobrazování.
 - Gertruda Steinová

85 1908 Wilhelm Worringer vydává *Abstrakci a vcítění*, v níž proti sobě staví abstraktní a zobrazující umění jako ústup ze světa a zapojení se v něm: německý expresionismus a anglický vorticismus rozpracovávají tento rozdíl svým osobitým způsobem.

90 1909 F. T. Marinetti vydává první futuristický manifest na titulní stránce pařížského listu *Le Figaro*: avantgarda se poprvé spojuje s mediální kulturou a staví se proti dějinám a tradici.

- Eadweard Muybridge
- a Étienne-Jules Marey

1910 – 1919

- 100 1910 *Tanec II a Hudba* Henriho Matisse jsou odmítnuty na Podzimním salonu v Paříži: v těchto obrazech dovedl Matisse do krajnosti své pojetí „dekorativnosti“ a vytvořil obtížně zachytitelné expandující barevné vizuální pole.

- 106 1911 Pablo Picasso vrací „vypůjčené“ iberské kamenné hlavy do pařížského Louvru, odkud byly ukradeny: proměňuje svůj primitivistický styl a spolu s Georgesem Braquem začíná rozvíjet analytický kubismus.
 - Guillaume Apollinaire

- 112 1912 Kubistická koláž je objevena v době konfliktních událostí: pokračující inspirace symbolistické poezie, vzestupu lidové kultury a socialistických protestů proti balkánské válce.

- 118 1913 Robert Delaunay vystavuje v Berlíně své malby „oken“: po celé Evropě jsou rozpracovávány výchozí problémy a paradigmaty abstrakce.

125 1914 Vladimír Tatlin vyvíjí své konstrukce a Marcel Duchamp představuje ready made, první jako proměnu kubismu, druhý jako rozchod s ním; oba umělci tak předkládají komplementární kritiky tradičních médií umění.

- „Peau de l'Ours“

130 1915 Kazimír Malevič představuje svá suprematistická plátna na výstavě „0.10“ v Petrohradě a spojuje tak ruské formalistické koncepte výtvarného umění a literatury.

135 1916a V Curychu zahajuje činnost mezinárodní dadaistické hnutí jako dvojité reakce na pohromu první světové války a futuristické a expresionistické provokace.

- Dadaistické časopisy

142 1916b Paul Strand proniká na stránky časopisu Alfreda Stieglitze *Camera Work*: kolem složitých vztahů mezi fotografií a ostatním uměním se formuje americká avantgarda.

- Armory Show

148 1917 Po dvou letech intenzivního bádání se Piet Mondrian prosazuje v abstrakci; tuto událost ihned následuje založení časopisu *De Stijl*, prvního avantgardního časopisu věnovaného otázkám abstrakce v umění a architektuře.

154 1918 Marcel Duchamp maluje *Ty mě*: jeho vůbec poslední malba shrnuje odchylky, které uskutečnil ve svém díle – využití náhody, uvedení ready made a status fotografie jako „indexu“.

- Rose Sélavy

160 1919 Pablo Picasso má v Paříži po třinácti letech první samostatnou výstavu: první pastiše v jeho díle se objevují ve stejné době jako všeobecná antimodernistická reakce.

- Sergej Ďagilev a Ruský balet
- *Rappel à l'ordre*