

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury
Dějiny výtvarného umění

Dizertační práce

Mgr. et Bc. Jan Zachariáš

Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand

Hmat v dějinách umění 1890-1960

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Mnichově, dne 25.9.2023

Jan Zachariáš

Abstrakt

Cílem předkládané práce je ukázat, jakou roli hrál pro dějiny umění mezi lety 1890-1960 hmat a s ním spojené taktilní vnímání. Její hlavní teze zní, že bez hmatu by dějiny umění nemohly vystavět svůj pojmový aparát. Neustálé vyrovnávání se s hmatovou zkušeností, která byla stavěna do opozice vůči zraku, poskytlo historikům a historičkám umění celou řadu nástrojů pro klasifikaci uměleckých děl, z nichž mnohé se staly oporou formální analýzy. Práce mapuje systematicky německý a výběrově anglojazyčný umělecko-historický diskurz, tematizující hmat a sleduje, jakým způsobem s ním vybraní autoři a autorky pracovali.

Již Johann Gottfried Herder položil základy estetiky a noetiky hmatu, na které v ideové rovině navázaly dějiny umění. Herder tvrdil, že hmat nám zprostředkovává poznání prostoru, zatímco zrak dokáže vnímat pouze barvy. Hmat je proto spolehlivější smysl než zrak. Herder spojil různé druhy umění s konkrétními smysly - hudbu se sluchem, zrak s malbou a hmat se sochařstvím. Jestliže je hmat spolehlivější a pravdivější než zrak je i s ním spojené umění - sochařství s vyšší estetickou a noetickou hodnotou než malba.

Historikové a historičky umění kolem r. 1900 sdíleli Herderovo předvědčení, že hmat je tvůrcem prostoru. Inspirováni filozofem F. T. Vischerem a opřeni o poznatky soudobé psychologie zkonstruovali proto různé způsoby vidění (haptisch/optisch u Riegla) nebo vnímání vůbec (Schmarsow), které v případě Wölfflina vyústily v hledání „základních principů“ smyslové percepce, jež sebou vždy nese i odpovídající uměleckou produkci.

Psychologie vnímání a s ním spojená experimentální estetika umožnily dějinám umění sledovat haptické elementy nejen v sochařství ale i v malbě, popř. v jiných médiích. Berenson proto oceňoval taktilní kvality u umělců italské renesance. Němečtí historikové umění (Hamann, Hetzer) na podobném principu rozpracovali pojem *plastisch*, kterým označovali taktilní elementy výtvarného díla. Hmat ale nebyl neutrálním smyslem. S hmatem spojené charakteristiky výtvarného umění nabývaly často negativní konotace, jakož to „primitivnější“ ve srovnání s optickými (Riegl). Riegl a souběžně s ním Warburg vybudovali nárys kulturní teorie, v jejímž základu stojí rozlišení mezi potencemi hmatového a optického vnímání.

Klíčová slova: hmat, taktilita, tactus, haptické, Alois Riegl, Aby Warburg, Bernard Berenson, Heinrich Wölfflin, August Schmarsow, Herder, smysly, dějiny smyslů, historiografie

Abstract

The aim of the presented work is to show what role the touch and associated tactile perception played in the history of art between 1890-1960. Its main argument is that without the sense of touch, art history would not be able to build its conceptual apparatus. Constantly coming to terms with tactile experience as opposed to sight has provided art historians with a number of methodological tools for classifying works of art, many of which have become the backbone of formal analysis. The theses systematically covers German and selectively English art-historical discourse, thematizing touch, and traces how the selected authors worked with it.

Already Johann Gottfried Herder laid the foundations of the aesthetics and noetics of touch, which were followed on an ideological level by the arthistory. Herder argued that touch gives us knowledge of space, while sight can only perceive colors. Touch is therefore much more reliable sense than sight. Herder connected different kinds of art with specific senses - music with hearing, sight with painting, and touch with sculpture. If the sense of touch is more reliable and truer than the sight, the art associated with it is also an art with a higher aesthetic and noetic value.

Art historians around 1900 shared Herder's belief that touch is the creator of space. Inspired by the esthetician F. T. Vischer and supported by the knowledge of contemporary psychology, they, therefore, constructed different ways of seeing (haptisch/optisch in Riegl) or of perception in general (Schmarsow), which in the case of Wölfflin resulted in the search for the "basic principles" of sensory perception, which always entails a corresponding artistic production. Along with coming to terms with touch as a valid part of the artistic process came a new appreciation of bodily, multisensory experience (early Wölfflin, Schmarsow).

The psychology of perception and the associated experimental aesthetics enabled the history of art to observe haptic elements not only in sculpture but also in painting, or other media. Berenson therefore appreciated the tactile qualities of Italian Renaissance artists. German art historians (Hamann, Hetzer) developed the term *plastisch* on a similar principle, which they used to denote the tactile elements of a work of art. But touch was not a neutral sense. Tactile characteristics of fine art often acquired negative connotations, as more "primitive" compared to optical ones (Riegl). Riegl and concurrently Warburg built an outline of a cultural theory based on the distinction between the potencies of tactile and optical perception.

Key Words: Touch, sense of Touch, Tactility, Tactile Values, History of Touch, history of the Senses,

Bernard Berenson, Alois Riegl, Aby Warburg, August Schmarsow, Herder, Historiography

Poděkování

Tato práce by nevznikla bez námahy a trpělivosti mnohých. Na prvním místě děkuji mé nejrůznějším podporovatelce a nejtvrďší kritičce, mé přítelkyni Nino Basheleishvili. Vše díky patří i mé rodině a všem starostlivým přátelům. Na akademické úrovni přispěli radou a kritikou především prof. Lubomír Konečný (UDU CAS), Dr. Yannis Hadjinicolaou (Universität Hamburg), Prof. Dr. Emmanuel Alloa (Universität Fribourg), Prof. Whitney Davis (UC Berkeley), Iva Knobloch (Vysoká škola uměleckoprůmyslová), prof. Marie Rakušanová (Univerzita Karlova) a Prof. Dr. Uwe Fleckner (Universität Hamburg).

Obsah

Úvod.....	6
J. G. Herder a estetika hmatu.....	13
Tělo v dějinách umění.....	29
Egyptské paradigma.....	48
Taktilita plochy I.....	69
Taktilita plochy II.....	98
Logika hmatu a potřeba distance.....	112
Závěr.....	148
Seznam použité literatury.....	150
Přílohy.....	158

Úvod

Cíl a obsah práce

Cílem předkládané práce je ukázat, jakou roli hrál pro dějiny umění mezi lety 1890-1960 hmat a s ním spojené taktilní vnímání. Její hlavní teze zní, že bez hmatu by dějiny umění nemohly vystavět svůj pojmový aparát. Neustálé vyrovnávání se s hmatovou zkušeností, která byla stavěna do opozice vůči zraku, poskytlo historikům a historičkám umění celou řadu nástrojů pro rozbor uměleckých děl, z nichž mnohé se staly oporou formální analýzy. Hmat a s ním spojená sémantika zaujala také místo v odvážných teleologických konstruktech Riegla, Warburga nebo Wölfflina. Práce mapuje systematicky německý a výběrově anglojazyčný umělecko-historický diskurz tematizující hmat a sleduje, jakým způsobem s ním vybraní autoři i autorky pracovali.

Práce je strukturována do pěti kapitol, které probírají základní momenty emergence hmatu v dějinách umění. První kapitola je věnována základům estetiky a noetiky hmatu. Líčí přerod hmatu z poznávacího smyslu, jak jej uvedl do evropské filozofie Aristoteles ve smysl estetický, který se uskutečnil v raných textech německého filozofa Johanna Gottfrieda Herdera *Plastik* (1770, 1778). Herder nejenže považoval hmat za výsostně estetický smysl, který jediný dokáže zprostředkovat, podle něj věčnou krásu lidského těla v médiu sochy, ale přiznával mu unikátní noetické kvality, spočívající v jeho kapacitě poznání prostoru a trojrozměrných těles. Psychologická experimentální estetika a dějiny umění přejaly pouze tu část Herderovy premisy, která hovoří o poznání prostoru skrze hmat. To že by hmat mohl být estetickým smyslem obvykle ignorovaly. Přesto ale našel Herder pokračovatele jak v umělecké praxi moderny tak i v práci předního britského historika umění Herberta Reada.

Druhá kapitola analyzuje pojetí těla v tehdy široce recitovaném díle historika umění Augusta Schmarsowa a v raných pracích Heinricha Wölfflina. Na základě rozboru textů obou autorů se ukazuje, že pojímali tělo jako základní výchozí bod celé umělecké produkce. Podle Wölfflina můžeme vnímat ostatní předměty jenom proto, že jsme sami tělem. Na této reciprocitě mezi tělem a uměleckým dílem stojí i schopnost vcítění, díky které dokážeme simulovat taktilní zkušenost i při vizuální percepci. Schmarsow vycházel

z 7

podobného modelu, když tvrdil, že architektura je tvořením prostoru, který dokážeme pojmout skrze pohyb v něm. Socha je podle něj simulákrem těla, které je tvořené hmatem a orientuje se na naši hapticitu (Tastregion)

Třetí kapitola se věnuje pojetí taktility u Aloise Riegla a jeho následné kritice ze strany Schmarsowa a mladší generace. Předpokládáme, že Riegl se inspiroval i použitím svého známého pojmového páru *haptisch/optisch* nejen soudobou psychologií nebo Adolfem Hildebrandem, jak poukazují recentní studie, ale také v díle německého filozofa F.T. Vischera, který předpokládal více druhů vidění, jeden jakoby taktilní a druhý čistě optický. Kritika, které podrobil Rieglovo pojetí vývoje umění vylíčené v knize *Spätrömische Kunstindustrie* August Schmarsow se opírala ve značné míře o Rieglem - podle Schmarsowa - nepřesné chápání hmatového vnímání.

Čtvrtá kapitola, kvůli rozsáhlosti rozdělena na dvě části, se soustřeďuje na to, jak reflexe haptické zkušenosti ovlivnila uměleckohistorický pojmový aparát. Podrobně sleduje osud tzv. plasticity, která byla vždy, ať už záměrně nebo intuitivně spojena s hmatovým vnímáním. Tento pojem prodělal cestu od adjektiva *plastisch* k obecnému principu *das Plastische*. Vedle toho si kapitola všímá toho, kterým elementům výtvarného díla přisuzoval ve svých *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* Wölfflin taktilní kvality. V druhé části je pojednán koncept taktilních hodnot, který uvedl do dějin umění Bernard Berenson.

Poslední kapitola sleduje politickou a antropologickou instrumentalizaci hmatu u Aloise Riegla a Abyho Warburga. Oba autoři rozpracovali excentrický náčrt antropologického systému, který v podstatné míře spočíval na dichotomii mezi zrakem a hmatem. Zatímco Riegl předložil modernizační narrativ o postupném potlačování hmatu a s ním spojené despotie, ve prospěch optického vnímání a s ním spojeného království a demokracie. Warburg upozorňoval na v člověku neustále dřímající nebezpečí úpadku do stádia tzv. *Greifmensch*, které charakterizoval v různých pojmech, mající souvislost s hmatovým vnímáním.

Metoda

Předmětem předkládané práce jsou texty a nikoliv výtvarná díla. Analýza těchto textů by se dala popsat následujícím způsobem. Jednak sleduje jejich „vertikální“ časovou osu a hledá souvislosti jednotlivých textů na poli dějin idejí, na straně druhé sleduje „horizontální“ úroveň uměleckohistorického diskurzu ve vzájemných vztazích mezi

jednotlivými aktéry. V obou případech se mísí dějiny idejí a pojmů a analýza diskurzu, jak ji chápal Michel Foucault - jakož to hledání výpovědí různých textů k jednomu tématu.

Práce si neklade nárok na encyklopedickou úplnost. Žádná práce věnovaná hmatu v dějinách umění nemůže být úplná aniž by ještě chtěla zůstat čitelnou. Kriterium výběru jednotlivých textů se proto řídí dvěma pravidly. Jednak pravidlem důležitosti, tj. nakolik byly konkrétní texty v dějinách umění recipovány a jak hlubokou zanechaly v umělecko-historickém bádání stopu. Na straně druhé pravidlem typičnosti, tj. byly vybrány ty texty, které sice v určitém časovém horizontu ztratily na aktuálnosti, případně nezbudily diskuzi ani v době svého publikování, ale které vystihují některé typické momenty diskurzu o hmatu, který svým vlastním způsobem dále rozvíjejí. Většina kapitol se drží konstrukce genealogických souvislostí dějin idejí a pojmů. Kapitola o haptických elementech plošného zobrazení se řídí druhým pravidlem.

Prameny jsou citovány v originále a bez překladu. Citace se opírají o první vydání, pokud není citováno první vydání, bylo k němu zpravidla přihlídnuto, ve výjimečných případech (Condillac, Aristoteles) sledujeme překlad, v případě citování k publikování určených textů (např. Warburg) se opíráme o spolehlivé edice. Tím jsou sledovány hned dva cíle. Převod těchto textů - publikovaných zhruba více než před sto lety - do současné češtiny by je zbavil jejich historického zakotvení. Teprve při konfrontaci s originálem si může čtenář udělat představu, v jaké jazykové dikci se pohybovala argumentace historiků umění konce 19. století a v jakém vztahu se různí aktéři vůči sobě nacházejí. Vzhledem k tomu, že se práce orientuje na texty, které operují často s pojmy a novotvory, které se vymykají obvyklému německému nebo anglickému úzu, neexistuje v češtině adekvátní pojmosloví, které by mohlo vyjádřit obsah německých nebo anglických pojmů. V případě převodu do češtiny bychom se museli uchýlit k tvoření novotvarů zastaralých a málo používaných německých termínů.

Akcent je položen na německé texty, protože právě v tomto jazyce byly otázky hmatu nejlépe diskutovány. Skrze originální texty ale může čtenář sledovat vlastní obsah i proměnu jednotlivých pojmů. Komplexitu těchto pojmů ilustrují příklady konkrétních děl, které ukazují na korespondenci mezi jednotlivými aspekty, tematizovanými v pramenech a uměleckou tvorbou. Tyto příklady ukazují na to, že ani teoretická diskuze o hmatu nestála v pouhé diskurzivní rovině ale aktivně se vyrovnávala, ať už v gestu odmítnutí nebo akceptace, s uměleckými praktikami evropské moderny.

Stav bádání

Hmatu v dějinách výtvarného umění byla věnována nemalá pozornost, přičemž je nutné rozdělit tento zájem na dva proudy. První, podstatně širší, si bere za cíl objasnit spojitost mezi hmatem a výtvarným uměním na rovině historického poznání. Za počátek takových studií lze označit práce Carla Nordenfalka, týkající se ikonografie smyslů.¹ V posledních dvou dekádách se ale pohled historiků obrátil opět ke tkáni uměleckého díla, který, povzbuzen „obratem ke smyslům“ v 90. a nultých letech a postavil otázku po podílu hapticity v umění. Prvními publikace, které nově vytýčily rámeček o hmatu v umění jsou práce, které vznikly pod taktovkou Ute Brandes a které i se věnovaly smyslům v širokých kulturních souvislostech.²

Dalším, tentokrát čistě uměleckohistorickým plodem tohoto obratu jsou např. sborník *Das haptische Bild* nebo dizertace Yannise Hadjinicolaou *Denkende Körper - Formende Hände. Handeling in Kunst und Kunsttheorie der Rembrandtisten*.³ Hadjinicolaou, stejně tak autoři i figurující v uvedení sborníku jsou toho názoru, že hapticita je integrální součástí evropské umělecké produkce, ať už v formě performativního nánosu barev, *relievo*, apod., která ji vědomě - prakticky i teoreticky - reflektovala. Podle nich „neobjevil“ haptické kvality umění Herder, Riegl nebo jiný teoretik ale jednalo se o neustálé konfigurace, beroucí na sebe různé podoby v umělecké teorii i praxi. K rozšíření poli hmatu lze vtáhnout stejně tak *paragone* jako i pastózní práci se štětcem. Důsledkem těchto snah je rozšíření recepce umění mimo vizuální do dalších smyslových oblastí.⁴ Příkladem multisensorického „čtení“ uměleckých děl založených na analýze jak konkrétních děl tak i vědeckého, filozofického nebo literárního diskurzu může být např. publikace Ewy Lajer-Burcharth o francouzském malířství 18. století, urgující klíčovou úlohu materiality v dílech tak rozdílných umělců jako Boucher, Fragonard a Chardin.⁵ Jiným příkladem může být recentní práce o taktilitě ve francouzském secesním umění z pera Michaela Mosera,⁶ které slouží teorie hmatu rozpracované v německé estetice 19. a počátku 20. století jako interpretační klíč k chápání uměleckého řemesla secese, které

¹Carl NORDENFALK, The Five Senses in late medieval and Renaissance art, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 48 1986, s. 1-22.

²Zvláště podnětné vzhledem k našemu zkoumání jsou tyto publikace: Ute BRANDES (ed.), Tasten, Bonn 1996. Ute BRANDES (ed.), Der Sinn der Sinne, Bonn 1998.

³Yannis HADJINICLAOU, Denkende Körper - Formende Hände. Handeling in Kunst und Kunsttheorie der Rembrandtisten, Berlin 2016.

⁴Geraldine A. JOHNSON: The Art of Touch in Early Modern Italy, in: Art and the Senses, Francesca BACCI, David MELCHER (eds.), s. 80.

⁵Ewa LAJER-BURCHARTH, Ewa: The Painter's Touch: Boucher, Chardin, Fragonard, Princeton 2022.

⁶Thomas MOSER: Körper&Objekte. Kraft- und Berührungserfahrungen in der Kunst und Wissenschaft um 1900, München 2022.

bylo mnohdy koncipováno právě pro požitek z dotyku. Právě Moser plodně spojuje uměleckou praxi a diskurz dějin a teorie umění. Podobně se snaží o propojení mezi teorií a praxí zásluhou práce o umění mimo vidění Volkmar Mühleise *Kunst im Sehverlust*.⁷ Přehled dalších publikací, které tematizují souvislost mezi hmatem, případně jinými smysly a uměním v historické perspektivě by byl dlouhý. V tomto ohledu lze nicméně vyzdvihnout jednak práce věnované soše, které znovu promýšlejí Herderovu tezi o nerozlučnosti mezi hmatem a sochou,⁸ jednak publikace z pole středověkého umění, zvláště byzantinistiky, zkoumající dějiny sensuálních praktik percepce v kontextu dobové kultury.⁹ Tyto práce profitují ze zkoumání na poli dějin smyslů a s nimi spojeného vnímání.¹⁰

Druhý proud publikací o hmatu, podstatně menší než ten první, se zajímá spíše nežli o propojení mezi teorií a uměleckou praxí o diskurz spojený s hmatem v dějinách umění. Již práce mapující historiografii dějin umění se musely nějak vyrovnat s teorií hmatu, kterou podával například Riegl nebo Schmarsow. Už Lorenz Dittmann hledal genealogické souvislosti *haptického* u Aloise Riegla,¹¹ tyto snahy nacházejí i své současné pokračovatele.¹² Většina takových prací se věnuje notoricky známým případům, zvláště Rieglovi. Jediné recentní pojednání o hmatu v umělecko-historickém diskursu, který je ale implicitně dán do vztahu k filozofii, pochází z pera francouzského badatele Hermana Parreta. Ten sleduje z pohledu dějin idejí různé zhodnocení hapticity ve filozofii a dějinách umění od zrodu estetiky u Baumgartena až k postmodernímu myšlení.¹³

V posledních dvou dekádách byly publikovány studie, které se věnují pojetí tělesnosti v dějinách umění, jež sebou přirozeně nese i taktilitu. Předchůdcem takových publikací je možné chápat knihu Georga Braungarta *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurz der Moderne*, která analyzuje Herdera, Lippse nebo Vischera pod zorným úhlem celotělového vnímání, které pojmenovává jako „šestý“ tělesný smysl.¹⁴ V ideové návaznosti na Braungarta zužitkoval „obrat k tělu“ například Hans Christian Hönes.¹⁵

⁷Volkmar MÜHLEIS, *Kunst im Sehverlust*, München 2005.

⁸Peter DENT (ed.), *Sculture and Touch*, Ashgate 2014.

⁹Bissera PENTCHEVA, *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the senses in Byzantium*, Pennsylvania 2010.

¹⁰Viz například reprezentativní *The Cultural History of the Senses*, sv. 1-6. Nebo Constance CLASSEN, *The Deepest Sense. A Cultural History of Touch*, Chicago 2012.

¹¹Lorenz DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967.

¹²Viz například Wilhelm ROSKAMM, *Das haptische Sehen in der bildenden Kunst. Annäherungen mit Alois Riegl und Gilles Deleuze*, in: Kristin MAREK, Carolin MEISTER (eds.), *Berührung. Taktiles in Kunst und Theorie*, Paderborn 2022, s. 93-132. Případně Elio FRANZINI, *Rendering the Senory World Semantic*, in: *Art and the Senses*, Francesca BACCI, David MELCHER (eds.), Oxford 2011, s. 115-131.

¹³Herman PARRET, *La main de la matiere: jalons d'un haptologie de l'oeuvre d'art*, Paris 2018.

¹⁴Georg BRAUNGART, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurz der Moderne*, Tübingen 1995,

¹⁵Hans Christian HÖNES, *Wölfflins Bild-Körper. Ideal und Scheitern kunsthistorischer Anschauung*, Zürich 2011. Andra PINOTTI,

Nové přístupy k hmatové zkušenosti v umění nalzáme v poslední době v multidisciplinárních sbornících, které se zabírají hmatem z hlediska různých oborů. Kniha *Bild, Blick, Berührung* přehodnocuje ustálené teorie *Bildwissenschaft* z perspektivy hmatového vnímání.¹⁶ Plně však rehabilituje hmat a včleňuje jej v umělecko-historické praxe nikoliv jako nějaké ozvláštnění ale jako integrální součást repertoáru historika umění sborník *Berührung. Taktilen in Kunst und Theorie*,¹⁷ neboť autoři i pojmají umění jako laboratorium smyslů. Na základech současné filozofie stojí naproti tomu soubor statí pod názvem *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinnes*.¹⁸ Autoři i v něm doceňují zásluhu postmoderní filozofie, která v díle autorů jako Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida nebo Michel Serres, otevřela možnosti nového náhledu na hmat, tento zdánlivě nejméně „filozofický“ smysl.

Žádná z uvedených prací ale nepojednává hmat v dějinách umění soustavně a nejen tam, kde jsou pomocí něho vytvářeny vlivné myšlenkové konstrukty.

Herder a estetika hmatu. Její předchůdci a dědicové

Ze smyslů všechno má pak především hmat.

Aristotelés, *O duši*

¹⁶Tina ZÜRN, Steffen HAUG, Thomas HELBIG (eds.), *Bild, Blick, Berührung*, Paderborn 2019.

¹⁷Kristin MAREK, Carolin MEISTER (eds.), *Berührung. Taktilen in Kunst und Theorie*, Paderborn 2022.

¹⁸Karin HARASSER, *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinnes*, Frankfurt am Main 2017.

V programu ze sezóny let 1938-1939 levicového divadla D 39 provozovaného E. F. Burianem se objevil pozoruhodný text s názvem *Hmat tvůrce prostoru*. Jeho autorem byl estetik a spisovatel Bohumil Markalous. Markalous v něm argumentuje, že v umění neexistuje žádný závazný kánon, přičemž se odvolává na plastické práce slepců,¹⁹ zprostředkované objevnou knihou odchovance Vídeňské školy Ludwiga Münze a psychologa a výtvarného pedagoga Viktora Löwenfelda *Plastische Arbeiten Blinder*, publikovanou v Brně roku 1935. Markalous naráží na diskuzi vedenou v německojazyčném prostoru, mají-li plastické práce slepců všeobecně platnou estetickou hodnotu. Markalous ve shodě s Münzem a Löwenfeldem zastává názor, že ačkoliv jsou díla slepých umělců tvořena bez kontroly oka a vyvěrají tak ze zcela jiných smyslových vzruchů než li lidí obdařených zrakem, nelze jim upřít estetickou kvalitu, která nezáleží v možnostech a intencích tvůrce ale spočívá, jak se Markalous vyjádřil v obdobné stati pro *Volné směry*, plně na divákovi:

*K hodnocení nějakého výtvoru jako uměleckého netřeba vědět o subjektivních či objektivních intencích tvůrcových, je zcela lhostejný účel díla, zda věc má sloužit osobní či veřejné potřebě, kultu náboženskému (...) také ovšem pro umělecké hodnocení vnímatelovo není rozhodující, je-li dílo původně určeno k zážitkům haptickým a neeidickým.*²⁰

Sochařské práce slepců potom ukazují podle něj *nové a dosud neznámé duchovní kvality, jdoucí z odporů vnějšího světa v pročištěné, původní formě, protože jsou zrakem nekorigované, nekomplemenované. Hapticky emotivní svět dochází v nich svého hmotného výrazu.*²¹ Pro Markalousovu modernistickou estetiku, a povýtce také pro Münze a Löwenfelda, představují práce slepých umělců variantu „původního“ a „primitivního“ umění, se kterým je také srovnávají: slepec tvoří na stejném plastickém principu jako dítě nebo, jak říká Löwenfeld, jako „primitiv“.²² Markalous při rekonstrukci takové estetiky používá jako argument i učení o hmatu německého filozofa Herdera:

¹⁹M Bohumil MARKALOUS, *Hmat, tvůrce prostoru*, in: idem, *Estetika praktického života*, Rudolf CHADRABA (ed.), Praha 1989, s. 320.

²⁰Bohumil MARKALOUS, *Plastiky slepců*, in: idem, *Estetika praktického života*, Rudolf CHADRABA (ed.), Praha 1989, s. 318.

²¹Ibidem, s. 319.

²²Ludwig MÜNZ, Viktor LÖWENFELD, *Plastische Arbeiten Blinder*, Brünn 1935, s. 74.

Chceme poukázat (...) k Herderově zapomenutému estetickému traktátu Plastik, na který mohla by navázati naše moderní věda o umění, zkoumající zákony tvoření malířského a plastického. Pro Herdera je svět zrakovosti (malířství) a hmatovosti (plastika) tak podstatně odlišný, že není mezi nimi tvarové shody, tudíž také ne společné zákonitosti tvůrčí, umělecké.²³

Markalous dále rozvíjí Herderovy myšlenky, když tvrdí, že socha je tvořena hmatem, bez účasti světla a dokáže tedy na diváka působit bez ohledu na změny jím způsobené. Markalous v sochařství nalézá vlastní prostor, definovaný tvarem sochy, vytvořený a vnímaný hmatem. Hmat spojuje Markalous s prvotností a tvrdí, že: *sochařství jako umění nejpůvodnější je v počátcích vývoje výtvarného umění.*²⁴ V Markalousově náčrtku estetiky hmatu nacházíme hned tři radikální tvrzení, které tvořily důležitou část diskuze o soše a hmatu od Herdera až po 50. léta 20. století, zaprvé socha je pevně spojena s hmatem, zadruhé hmat nám dává spolehlivou představu o prostoru, za třetí hmat je estetický smysl. Ve svém kapitálním díle o hmatu, jeho noetice a estetice *Die Formenwelt des Tastsinnes* vyjádřil maďarský a později v Holandsku působící psycholog Géza Révész názor založený na experimentálním zkoumání haptických potencií slepců a vidoucích, že ve sféře hmatu a jeho počítků není takřka místo pro estetický prožitek: *es lässt sich mit Sicherheit sagen, dass das Haptische dem Ästhetischen nur einen äusserst beschränkten Spielraum gewährt.*²⁵ Révész nikterak nepopíral noetickou funkci hmatového vnímání, nepřisuzoval mu ale podíl na estetice. Tím se sblížoval s většinou moderních a novověkých autorů, kteří se této otázce věnovali. Na základech experimentální psychologie stojící Johannes Volkelt došel k podobnému soudu:

Die Frage, ob den Tastempfindungen ein gegenständlich-ästhetischer Wert zukomme, kann ich nur im Sinne des Vielleicht beantworten, vielleicht gibt es Personen, die ihre Tastempfindungen bei voller Künstlerischer Hingebung und unter günstigen Umständen derart zu verfeinern im Stande sind.

O kognitivní úloze hmatu v soustavě lidského vnímání nepochyboval ani Aristoteles. Právě on položil základy psychologie hmatu ve své *Περὶ ψυχῆς - De Anima*. V tomto zásadním spise psychologie, ve kterém Aristoteles vyložil svou nauku o vnímání, uděluje

²³ MARKALOUS 1938, 321.

²⁴ Ibid.

²⁵ Geza RÉVÉSZ, *Die Formwelt der Tastsinnes* sv 2, Haag 1938, s. 63.

hmatu značnou pozornost. Jeho pojetí hmatu a smyslového vnímání vůbec je integrální součástí jeho nauky o různých typech duše. Duši mají podle Aristotela všechny živé bytosti. Nicméně ne všechny mají duši nesmrtelnou jako člověk. Aristoteles rozlišuje mezi různými dušemi nebo činnostmi duše. Mezi ně patří i vyživovací a rozmnožovací duše, jíž disponují i rostliny a jež zodpovídá za přijímání živin a rozmnožování, dále duše pociťovací nebo vnímavá (to aisthetikon), kterou disponují i zvířata, k této duši se řadí ještě žádostivost (to orektikon), jež generuje cit libosti a nelibosti. Mezi hmotným a nehmotným světem stojí podle Aristotela rozum, neboli duše myslící, kterou je obdařen v plné míře pouze člověk. Aristotelés buduje svou koncepci duší na postupném rozvoji, přičemž nejvyšší funkce jsou dostupné pouze člověku, této podle Aristotela nejvyšší formě pozemského života.²⁶

Aristotelovi předchůdci nepovažovali problematiku hmatu za příliš závažnou.²⁷ Například Demokritos je jmenoval spolu s dalšími smysly ve svém výčtu nejasných druhů vědění.²⁸ Platon se spokojil s tím, že v dialogu *Timaios* definoval pouhé póly hmatové zkušenosti jako hladké/hrubé, tvrdé/měkké, teplé/studené aniž by přitom situoval hmat do konkrétního orgánu.²⁹ Většina antických autorů se shodovala na tom, že zrak je prvotní orgán vnímání.³⁰ Pro Platóna představen v metaforické rovině zrak rozum, který je veden světlem poznání.³¹ Hmat byl naproti tomu nejbližší materií a tudíž nejméně inteligibilním smyslem. Aristotelés ale podává jiný výklad. Zatímco při analýze zraku Aristotelés dovozuje, že vidíme vždy skrze nějaké prostředí, tj. vidění není bezprostřední ale vždy zprostředkované nějakým médiem: *Neboť vidění vzniká tím, že smysl jest drážděn. To však nemůže činiti jenom viděná barva. Zbývá tedy jen dráždění prostředím, takže nutně jest něco uprostřed, kdyby toto bylo prázdné, viděli bychom nejen nezřetelně, nýbrž neviděli bychom vůbec nic.*³² U hmatu spekuluje o tom, může-li být skutečně bezprostředním smyslem, neboť není zcela jasné, co je čidlem hmatu: *zdali je to maso a u ostatních živočichů něco jemu podobného, či toto jest jen prostředím a je-li vlastní čidlo něco jiného, co je uvnitř.*³³ Aristotelés nakonec odpovídá na tuto otázku tím, že „maso“ je

²⁶ARISTOTELES, O duši, Praha 1942, s. 16 .

²⁷Ohledně vztahu optického a haptického u řecké estetiky viz James I. PORTER: *The Origin of Aesthetic Thought in Ancient Greece: Matter, Sensation, and Experience*, Cambridge 2010.

²⁸Robert JÜTTE, *A History of the Senses. From Antiquity to Cyberspace*, Cambridge CA, s. 33.

²⁹IBIDEM, s. 35.

³⁰David SUMMERS, *The Judgment of the Senses. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1990, s. 32-36.

³¹David M. LEVIN, Introduction, in: idem (ed.), *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, Cambridge MA 1999, s. 12.

³²ARISTOTELÉS, O duši, s. 68.

³³Ibidem, s. 77.

médiem hmatu, skrze které vnímáme. Přesto nesituuje hmat do konkrétního orgánu, jeho orgán nám vždy jakoby uniká.³⁴

Co ale vnímáme skrze hmat? Herder a po něm Riegl nebo Schmarsow opakovali, že hmat nám poskytuje především spolehlivou (a také jedinou) informaci o trojrozměrnosti těles, Aristotelés se o této vlastnosti hmatu naproti tomu vůbec nezmiňuje. Skrze hmat vnímáme jenom povrchové vlastnosti těles: *Předmětem hmatu tedy jsou různé vlastnosti tělesa jako tělesa, myslím vlastnosti, jimiž se rozlišují prvky, teplo a studeno, sucho a mokro (...).*³⁵

Podle Aristotela jsou smysly podmínkou organického života, obdařeného pohyblivým tělem: *Každé tělo tedy, které se pohybuje s místa na místo, by zahynulo a nedospělo by k účelu, který by byl přírodou vytčen, kdyby nemělo smyslového pocíťování.*³⁶ Smyslové vnímání je také předpokladem přítomnosti duše.³⁷ Které smysly jsou ale podle Aristotela nepostradatelné aby mohl organismus existovat? Aristotelova odpověď je jednoznačná: je to hmat, prvotní a nejdůležitější smysl: *Ježto živé tělo je oduševnělé a každé tělo je hmatné, hmatné pak jest to, co se pocíťuje hmatem, jest také potřebí, aby tělo živočicha mělo hmat, má-li se živočich udržeti.*³⁸ Aristoteles zde naráží na to, že tělo musí cítit samo sebe aby bylo schopno cítit, tj. hmatat i cizí předměty. To je zapotřebí k tomu, aby se udrželo při životě. V tomto smyslu hraje podstatnou úlohu také chuť, která je podle Aristotela druhem hmatu.³⁹ Jak poznamenala Rebecca Steiner Goldner k hmatu váže Aristotelés také pohyb, jež jej činí zodpovědný za výběr mezi libým a nelibým:

*To perceive then is like bare asserting or knowing; but when the object is pleasant or painful, the soul makes a quasi-affirmation or negation, and pursues or avoids the object. To feel pleasure or pain is to act with the sensitive mean towards what is good or bad as such. Both avoidance and appetite when actual are identical with this: the faculty of appetite and avoidance are not different, either from one another or from the faculty of sense-perception; but their being is different.*⁴⁰

³⁴Ibid.

³⁵Ibid. s. 80.

³⁶Ibid. s. 109.

³⁷Ibid.

³⁸Ibid.

³⁹Ibid. s. 108.

⁴⁰ Jinak pregnantní český překlad Antonína Křížka je bohužel plně nevystihuje Aristotelovu myšlenku „cítění bolesti nebo rozkoše“ která se zjevně váže k hmatu. Uchylujeme se zde proto k anglickému překladu, jak je citován ve studii rozebírající pojetí hmatu u Aristotela. Rebecca Steiner GOLDNER, Touch and Flesh in Aristotle's de Anima, in: Epoché: A Journal for the History of Philosophy, 15 2011, s. 438.

Ústřední roly hraje tedy podle Aristotela hmat nejen pro zachování organismu ale v návaznosti na to také v pohybu, který spočívá v aktivní volbě mezi dobrým a zlým, který, byť v čistě utilitárním smyslu, spojuje protoestetický a/nebo prothetický soud. Nakolik byl ale důležitý hmat a jeho sémantika v Aristotelově uvažování o člověku svědčí následující citát:

*Vnímavá a poznávací mohutnost duše jest v možnosti totožná s předměty, tato s předmětem poznání čili vědění, ona s předmětem vnímání. To pak jsou nutně buď věci samy nebo jejich tvary. Ale věci samy to býti nemohou, neboť v duši není kámen, nýbrž jen jeho tvar. Duše je tedy jako ruka, neboť jako ruka jest nástrojem nástrojů, tak rozum jest tvarem tvarů a smysl jest tvarem toho, co jest přístupno vnímání.*⁴¹

Nikoliv zrak je u Aristotela modelovým smyslem rozumu ale ruka, která apriori předpokládá hmat.

To, že zrak funguje na podobném principu jako hmat byla jedním z podstatných témat filozofie 17. stol. Na jedné z ilustrací z Descartova spisu *La dioptrique* z roku 1637 (obr. 1) vidíme postavu slepce, který doprovázen psem mapuje křivými holemi prostor před sebou. Starý muž je oděn po antickém vzoru a jeho typizovaná tvář jej reprezentuje jako řeckého mudrce-filozofa. Pes, který jej doprovází je nepochybným odkazem na Knihu Tobijášovu, ve které se podivuhodně prolíná zrak s hmatem: *Tobijáš k němu přikročil s rybí žlučí v ruce. Dýchl mu do očí, podepřel jej a řekl: „Buď dobré mysli, otče.“ Přiložil lék na jeho oči. Pak jej oběma rukama z koutků očí odstranil. Tu padl Tóbit synovi kolem krku, dal se do pláče a řekl: „Opět tě vidím, synu, světlo mých očí.“* (Tob. 11.9-11) Tobijáš, doprovázený psem se vydává pro rybí žluč, kterou následně potírá oči svého otce, které opět náhle začínají vidět. Ve vztahu k Descartově ilustraci můžeme biblický příběh interpretovat následovně: zrak pracuje na podobném principu jako hmat.⁴² To byla také idea, kterou Descartes ilustroval zmíněným dřevorytem. Muž pomocí přímých holí zjišťuje, které předměty a jaké velikosti se nachází v dosahu těchto chlasticky představených holí. Didaktická role této ilustrace je zjevná: zrak funguje na stejném principu jako hmat: křivě se svazky světla odrážející se od předmětů zachycují naše oči a vytváří tak představu o předmětu, stejně jako slepecké hole, které jsou protézou hmatu.

⁴¹ARISTOTELÉS, O duši, s. 102.

⁴²K interpretaci ilustrací Descartesovy *La dioptrique* viz Peter BEXTE, *Blinde Seher. Die Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*, Dresden 1999, s. 84.

Jistým návratem k aristotelskému pojetí hmatu jakož to prvotního smyslu můžeme sledovat v díle francouzského filozofa Etienne Bonnot de Condillaca. Tento radikální stoupenec empirismu, který zastával názor, že všechny ideje jsou ve skutečnosti počitky, jež pramení ze smyslů,⁴³ přidal ve svém *Traité des Sensations* z roku 1754 následující myšlenkový experiment: nechal postupně kamennou sochu disponovat různými smysly, zrakem, čichem, hmatem atd., a domýšlel, při uplatnění kterého z nich se v ní probudí vědomí o sobě a o vnějším světě. Pokud má socha pouze čich, dokáže vnímat jenom pachy. Toto vnímání se nerozprostírá mimo sochu a zároveň jí nedává žádnou představu o sobě samé. Socha vnímající pachy se ve svém vnímání stává tímto pachem.⁴⁴ Podobně nazírá Condillac i sluch. Sluch je schopen vnímat zvuky a melodie, které vytvářejí podstatně komplikovanější počitky než pach, nicméně ani v případě sluchu nedokáže Condillacova imaginární socha vnímat sebe samu. Podstatně více pozornosti ale věnuje Condillac zraku a konkrétně vyvrácení názoru, že zrakem dokáže vnímat prostor. Condillac argumentuje, že zrak dokáže vnímat pouze světlo a barvy. Ty se ale podle něj jeví soše nikoliv jako formy konkrétních předmětů mimo ni ale jako vnitřní aktivita očí.⁴⁵ Condillac také odmítá tvrzení, že by se člověk, respektive socha - jeho model, mohl postupně časem naučit vidět, tzn. rozeznávat předměty. K tomu můžeme podle Condillaca dojít, pouze pokud byly tyto předměty předem zakoušeny hmatem.⁴⁶ Co ale cítí Condillacova socha, jejíž smysly se omezují pouze na hmat? Na nejelementárnější úrovni si již socha uvědomuje sebe sama, především své dýchání a s ním spojený tělesný pohyb.⁴⁷ Na tomto základě spočívá i poznávání vnějšího světa. Socha se tedy díky hmatu může uvědomit vlastní pohyb. Díky němu také získává informace o tělesech, které leží mimo ni, ty může ohmatat a získat tak představu o jejich rozměru. Teprve ve spojení s hmatem mohou i ostatní smysly podávat informaci o okolním světě a prostřednictvím paměti podávat i bez přímé účasti hmatu zprávu o tom, co se nachází v jejich dosahu. Je to nicméně hmat, který podle Condillaca vždy leží v jejich základu a ke kterému se mohou v případě nutnosti vztáhnout jako k arbitru pravdivého poznání.

Condillac při svém myšlenkovém pokusu dává nový význam mýtu o Pygmalionovi v sensualistickém diskurzu 18. století. Jak poznamenal Robert Jütte, nebylo upotřebením mýtu o Pygmalionovi ve filozofické argumentaci ve Francii a Německu ničím neobvyklým.⁴⁸

⁴³Etienne Bonnot de CONDILLAC, Esej o původu lidského poznání, Praha 1974, s. 38.

⁴⁴Etienne Bonnot de Condillac, Abhandlung über Empfindungen, Hamburg 1983, s. 37.

⁴⁵Ibidem, s. 55.

⁴⁶Ibid., s. 130.

⁴⁷Ibid.

⁴⁸Robert JÜTTE, A History of the Senses. From Antiquity to Cyberspace, Cambridge CA 2005, 129.

K podobnému příkladu se sochou postupně oživovanou smysly, jaký použil Condillac, nicméně bez toho, aniž by o něm francouzský filozof zřejmě věděl, se ve stejné době uchýlil ženevský osvícenec Charles Bonnet.⁴⁹ Četný byl motiv Pygmaliona i ve francouzském umění té doby. Na plátně Françoise Bouchera *Pygmalion* z roku 1767 (obr. 2) vidíme Galateu, která je zachycena ve své proměně v člověka. To, že Galatea zatím ještě není člověkem zcela, prozrazuje tón její kůže, který odpovídá spíše než živému kameni než inkarnátu. Její pokožka kontrastuje s osmahlou postavou samotného sochaře, který k ní nepřihlíží své ruce, ve snaze se jí dotknout. Afrodita oživuje Galateu symptomatickým pohybem, kdy z ní snímá šat, přičemž se jí jemně dotýká. Sama Galatea symbolizuje své probouzení tím, že pravou rukou uchopuje drapérii svého oděvu, čímž si uvědomuje předměty mimo sebe. Celý obraz je pikantní tím, že Galatea vystupuje jakoby z malířského plátna, čímž Boucher aktualizuje primát malby nad sochařstvím. Taktilita se ale propisuje i do samé tkáně tohoto plátna. Boucherova malířská technika byla již za jeho života popisována v taktilní sémantice lehkých elegantních doteků štětce. Malířství bylo v 18. stol. a ve Francii zvláště, chápáno jako haptické gesto výrazu osobnosti, jak ukázala recentně Ewa Lajer-Burchardth.⁵⁰

Oceňovat noetickou úlohu hmatu jako Condillac nebo Bonnet nicméně ještě neznamená přiznávat jeho počátkům estetickou hodnotu. Byl to právě Johann Gottfried Herder, který se ve svých ranných textech učinil pokus spojit s hmatem jak noetiku tak i estetiku a tuto teoretickou „ontologii hmatu“ aplikovat na výtvarné umění.

Ve svém nedokončeném díle *Pygmalion. Die wiedererlebte Kunst* plédoval Herder pro znovuoživení umění skrze lásku, tak jako byla skrze ni oživena Galatea. Herderova představa o novém umění jakožto prostém klamu a předsudků: *Pygmalion erschafft die Künste neu/ Daß froh verjünet Jede höher schreite/ Von Dunst und Trug und Vorurteilen frei.*⁵¹ Odpovídá ve svém základu estetice, kterou rozvrhl ve dvou verzích svého raného díla *Plastik*. Již název díla v jeho úplnosti je vypovídající: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*. Její název by se dal do češtiny přeložit následovně: *Socha. některá pozorování o formě a tvaru odvozená z Pygmalionova tvůrčího snu*. Užití slova *Wahrnehmung* - vnímání - místo obvyklejšího *Betrachtung* nebo *Beobachtung* - pozorování, nicméně naznačuje, že v *Plastik* jde především o závěry zprostředkované jiným smyslem než zrakem. Herder sepsal první,

⁴⁹Ibidem.

⁵⁰Ohledně taktility u Bouchera viz Ewa Lajer-Burchardth, *The Painter's Touch: Boucher, Chardin, Fragonard*, Princeton 2022, s. 13-21.

⁵¹Cit. dle: Achim AURHAMMER, Dieter MARTIN (eds.), *Mythos Pygmalion, Texte von Ovid bis Updike*, Leipzig 2003, s. 128.

nepublikovanou verzi *Plastik* ve Štrasburku po nezdařené oční operaci, kdy nemohl vyházet ze svého pokoje, aby si nepoškodil zrak.⁵² Přerpracovaná verze byla publikována anonymně v Rize roku 1778 a Herder ji považoval za jednu ze svých nejzdařilejších prací.

Plastik, Herderovo rané dílo, spadá do období, kdy se intenzivně zaobíral významem smyslového poznání a jeho vztahu k vědomí. Plodem těchto úvah je několik prací kroužících kolem otázek vnímání a s ním související estetiky jako *Vom Erkennen und Empfinden in der menschlichen Seele* (1774, 1775, 1778), *Viertes Wäldschen* (1769) nebo skica *Zum Sinn des Gefühls*. Herder radikálně převrací novověké paradigma reprezentované Descartem s jeho skepsí vůči smyslovým poznáním vyjádřenou heslem *cogito ergo sum* a staví tezi *Ich fühle also ich bin*.⁵³ V rámci důsledné kritiky smyslových schopností pokračuje Herder, jak poznamenala trefně Ulrike Zeuch, převrácení hierarchie smyslů.

Herder začíná svou práci kritickým rozбором Diderotova chápání zraku, jak jej vyložil ve svém dopise o slepých - *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* z roku 1749. Diderot argumentoval, že hmat představuje smysl, kterým je možné přesně vnímat tvary a vytvářet si tak komplexní představu o světě, aniž by nutně musela být doplněna optickou recepcí.⁵⁴ Zrak naproti tomu je podle Diderota smyslem, kterým lze vnímat krásu, který je nicméně slepým lhostejná, není-li spojena s praktickým užítkem. V Diderotově textu nalézáme základy konstrukce gnoseologie smyslů, kterou Herder přerpracoval a rozšířil. Herder sice souhlasí s Diderotem v tom, že hmat nám podává přesnou zprávu o formách předmětů a umožňuje nám tak vnímání prostoru, narozdíl od něj ale přikládá haptické zkušenosti estetickou hodnotu bez závislosti na tom, jestli je spojena s nějakým praktickým účelem nebo ne.

Když anglický chirurg a anatom William Cheselden prováděl v první polovině 18. stol. oční operace od narození slepých pacientů, udivovalo ho, že tyto lidé nedokázali během relativně dlouhé doby spojit to, co znali prostřednictvím taktilní zkušenosti s nově získaným optickým vnímáním. Tito lidé viděli pouze barvy, která nedokázali identifikovat s konkrétními předměty.⁵⁵ Cheselden svou operací prakticky ověřil teoretický závěr tzv.

⁵²Jason GAIGER, Introduction, in: Johann Gottfried HERDER, *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*, Chicago 1999, s. 10.

⁵³Johann Gottfried HERDER, *Zum Sinn des Gefühls*, in: Johann Gottfried HERDER, *Werke II*, Wolfgang PROSS (ed.), München 1987, s. 245.

⁵⁴Ohledně Diderota viz alespoň Martin JAY, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Chicago, s. 97-103.

⁵⁵Johann Gottfried HERDER, *Plastik* (1778), in: Johann Gottfried HERDER, *Werke II*, Wolfgang PROSS (ed.), München 1987, s. 466

problému Molyneuxe, který formuloval na sklonku 17. století irský filozof William Molyneux.⁵⁶ Ten př edpokládal, stejně jako John Lock, se kterým Molyneux udrž oval čilou korespondenci ohledně zrakového a hmatového vnímání, ž e od narození slepý člověk nerozezná po př ípadném navrácení zraku kouli od krychle.⁵⁷ V návaznosti na tyto poznatky, a také na další komentář e, které k Molyneuxově problému př ipojili Berkeley a Diderot, definoval Herder zrak jako smysl, který je bez spojení s hmatem schopen vnímat př ekvapivě málo. Teprve když se zrak spojí s hmatovými počítky, dostává se člověku plnějšího obrazu skutečnosti. Proto proces, kdy se pacient, kterému byl navrácen zrak, učí spojovat taktilní a optické vjemy Herder nazývá učením se *číst* př edměty kolem sebe.⁵⁸ Vnímání nám tedy není dáno ale jedná se o postupné rozvíjení potenciálu jednotlivých smyslů. Tento proces nachází Herder také u dětí, které se postupně musí učit, ž e správné odhadování velikosti a tvarů př edmětů je př ímo závislé na taktilní zkušenosti:

*Kommt in die Spielkammer des Kindes, und sehet, wie der kleine Erfahrungsmensch fasset, greift, nimmt, wägt, tastet, mißt mit Händen und Füßen, um sich überall die schweren, ersten und notwendigsten Begriffe von Körpern, Gestalten, Größe, Raum, Entfernung u. dgl. treu und sicher zu verschaffen. Worte und Lehren können sie ihm nicht geben; aber Erfahrung, Versuch, Proben. In wenigen Augenblicken lernt er da mehr und alles lebendiger, wahrer, stärker, als ihm in zehntausend Jahren Angaffen und Worterklären beibringen würde. Hier, indem er Gesicht und Gefühl unaufhörlich verbindet, eins durchs andre untersucht, erweitert, hebt, stärket - formt er fein erstes Urteils. Durch Fehlgriffe und Fehlschlüsse kommt er zur Wahrheit, und je solider er hier dachte und denken lernte, desto bessere Grundlage legt er vielleicht auf die komplexesten Urteile seines Lebens. Wahrlich das erste Museum der mathematisch-physischen Lehrart.*⁵⁹

V tomto procesu tvoř í podstatnou část právě ohmatávání př edmětů, které má dítě v dosahu. Dítě, které osahává a taktilně zakouší okolní př edměty je pro Herdera modelovým př íkladem původnosti haptické zkušenosti. V první, nepublikované verze *Plastik* z roku 1770, situuje Herder př ípadně imaginární hmatající dítě do jeskyně a dodává, ž e se jedná o tzv. divošské dítě (*der Säugling einer so gennanten Wilden*), toto dítě je podle něj př í tvoř ení jakéhokoliv úsudku odkázáno právě na hmat: *Seine erste Känntnis ist eigentlicher*

⁵⁶Srovnej Nicholas PASTORE, *Selective History of Theories of Visual Perception 1650-1950*, New York 1971, s. 57-70.

⁵⁷GAIGER, *Introduction*, s. 11.

⁵⁸HERDER, *Plastik* (1778), s. 466.

⁵⁹*Ibidem*, s. 469.

*Begriff, Ideen durch Gefühl: seine kleine Hände sind ihm die erste Organe der Weltwissenschaft und Naturkunde.*⁶⁰ Nejen v filozofické argumentaci ale i v sémantice, která odkazuje na civilizací netknutého a tudíž svobodného „přirodního člověka“ začne Herder hmat do oblasti přirozeného a tedy správného poznání. Herder tvrdí, že dítě tvoří vždy plasticky, a to i tam, kde pracuje s tužkou a papírem, neboť tvoří vždy napodobeninu celého skutečného předmětu - *Nachäffung des ganzen lebendigen Dinges.*⁶¹ Zvláštní zálibení ale nalézá dítě podle Herdera v práci s hlínou a voskem, ze kterých vytváří skutečné nápodoby věcí. Bez této průpravy by podle Herdera nemohlo vzniknout žádné výtvarné umění.⁶²

Právě taktilní zkušenost vytváří představu o předmětech, proto podle Herdera slepec dokáže podstatně lépe usoudit, jaký je charakter konkrétních těles, než-li člověk opírající se o zrak: *Es ist erprobte Wahrheit, daß der tastende unzerstreute Blinde sich von den körperlichen Eigenschaften viel volltändigere Begriffe sammelt, als der Sehende, der mit einem Sonnentral hinüber gleitet.*⁶³

Proč ale Herder tak urputně brojí proti zraku? Už na začátku *Plastik* Herder konstatoval, že zrak nám dokáže zprostředkovat pouze plochy a tvary (Gestalt) a nikoliv formy: *das Gesicht uns nur Gestalten, das Gefühl allein, Körper zeige: daß alles, was Form ist, nur durchs tastende Gefühl, durchs Gesicht nur Fläche, und zwar nicht körperliche, sondern nur sichtliche Lichtfläche erkannt werde.*⁶⁴ Herder argumentuje, že oko recipuje pouze svazky světla, které na něj dopadají a které v něm vytváří pouze obrazy: *Was kann das Licht in unserem Auge malen? Was sich malen lässt, Bilder.*⁶⁵ Herder přirovnává vědomě paprsky světla ke štětcí, které na sítnici maluje své obrazy, které vytváří její vlastní proud jevů - *Continuum neben einander*, který nicméně neobsahuje věrohodné informace o celém předmětu ale předestírá recipientu pouze fasádu své prohrácené strany.⁶⁶ Tyto kvality zrakového vnímání shrnuje Herder do následující tézy: *der Körper, den das Auge sieht, ist nur Fläche, die Fläche die die Hand tastet, ist Körper.*⁶⁷ Herder vytýká zraku také jeho rychlost, s jakou dokáže vnímat předměty, aniž by je přitom skutečně poznal: *wir sehen endlich so viel und so schnell, dass wir nichts mehr fühlen und fühlen können.*⁶⁸ Př i

⁶⁰HERDER, *Plastik* (1770), s. 408.

⁶¹Ibidem, s. 519.

⁶²Ibidem. Srovnej také Bernhard SCHWEITZER, *J.G. Herders Plastik und die Entstehung der neueren Kunstwissenschaft. Eine Einführung und Würdigung*, Leipzig 1948, s. 75.

⁶³HERDER, *Plastik* (1778), s. 468.

⁶⁴Ibidem, s. 467.

⁶⁵Ibid., s. 468.

⁶⁶Ibid.

⁶⁷Ibid.

⁶⁸Ibid. s. 470.

povrchnosti zrakového vnímání se podle Herdera z forem a těles stávají pouhé tisky - *Kupferstiche*, které postrádají hloubku. Své vývody ohledně pochybnosti dat získaných pomocí zrakového vnímání shrnuje Herder heslem, že ve zraku je pouhý sen, zatímco v hmatu pravda: *Im Gesicht ist Traum, im Gefühl Wahrheit*.⁶⁹ V tomto hesle se zrcadí i další Herderova úvaha ohledně optického vnímání. Herder tvrdí, že zatímco hmat nám dokáže zprostředkovat pravdu, zrak dokáže referovat pouze o kráse. Pomocí rafinované ale na pravdě se nezakládající filologické analýzy Herder dokládá, že slovo *Schönheit*, pochází ze *Schauen* (vidět, nahlížet), které je zase přibližně se slovem *Schein* - zdání či klam.⁷⁰ I v samotné etymologii se tak odráží klamavý charakter optického vnímání.

Již ve svém *Čtvrtém kritickém lesíku* (*Viertes Wäldchen über Riedls Theorie der Schönen Künste*), kde Herder pod rouškou dekonstrukce učení v 18. stol. populárního estetika Friedricha Justa Riedela⁷¹ podává komplexní, jak trefně poznamenal Dieter Burdorf, „aisthetickou“ teorii krásy,⁷² která je založena na kritických teoriích smyslů, rozpracovaných Condillacem, Burkem a Diderotem. V tomto textu Herder přibližuje k obvyklým estetickým smyslům - zraku a sluchu, hmat, a podobně jako v *Plastik* nalézá argumenty pro jeho prvenství v tom, že se jedná o jediný orgán, který je zodpovědný za vnímání těles.⁷³ V návaznosti na kritiku jednotlivých smyslů, zraku, sluchu a hmatu, hledá Herder paralely mezi nimi a konkrétními druhy umění. Herder tak dochází k závěru, že malířství je uměním pro zrak, hudba pro sluch a sochařství pro hmat:

Wenn es nun Künste gäbe, die die Natur in diesen drei Räumen nachahmten, die das zerstreute Schöne in jedem derselben sammelten, und wie in einer kleinen Welt dem Sinne darstellten, der für diese Art der Gegenstände da ist; so sieht man, werden eben damit drei Künste des Schönen. Eine, bei der das Haupt objekt Schönheit ist, so fern sie

⁶⁹Ibid.

⁷⁰Ibidem 472.

⁷¹Ohledně vztahu mezi učením Riedla a Herdera viz Richard WILHELM, Friedrich Justus RIEDEL und die Ästhetik der Aufklärung, Heidelberg 1934.

⁷²Dieter BURDORF, Poetik der Form, Eine Begriffs- und Problemgeschichte, Stuttgart 2001, s. 82.

⁷³Johann Gottfried HERDER, Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der der Schönen Künste, in: Johann Gottfried HERDER: Werke II, (ed. Wolfgang Pros), München 1987, s. 112.

Herder v tomto kontextu pracuje s kategoriemi, které poprvé uvedl Lessing ve svém Laokonu v charakteristice jednotlivých umění (neben einander, nach einander) a přibližuje je na potence smyslů: *Wir sahen, es gab Drei: den Sinn des Gesichts, der „Teile als außer sich neben einander,“ das Gehör, das „Teile in sich und in der Folge nach einander,“ und das Gefühl, das Teile „auf einmal in und neben einander“ begreift. Teile als außer sich, neben einander, heißen Flächen: Teile in sich und in der Folge nach einander sind am ursprünglichsten Töne: Teile auf einmal in und neben einander, Solide Körper – es gibt also in uns einen Sinn für Flächen, für Töne, für Körper, und wenn es auf das Schöne ankommt, für die Schönheit in Flächen, in Tönen, in Körpern. Drei besondere Klassen äußerer Gegenstände, wie die drei Gattungen des Raumes.* HERDER, Viertes Wäldchen, s. 112.

der Raum enthält, so fern sie sich auf Flächen spiegelt: das ist Malerei; die schöne Kunst fürs Gesicht. Eine, die zum Objekt das Wohlgefällige hat, das In und nach einander gleichfam in einfachen Linien der Töne auf uns würfet; das ist Musik, die schöne Kunst des Gehörs. Endlich eine, die ganze Körper schön vorbildet, so fern sie aus Formen und Maßen bestehen: das ist Bildhauerei, die schöne Kunst des Gefühls.⁷⁴

Každý smysl je spojen s nějakým druhem umění. V tomto schématu se Herderovy skeptické charakteristiky zraku, které podává v *Plastik*, nutně propisují i do jeho koncepce malířství. To je podle něj klamavé a povrchní a nabízí obraz pouhého jevu a zdání:

Ganz anders verhält sich mit der Malerei, die, wie gesagt worden, nichts als Kleid ist, schöne Hülle, Zauberei mit Licht und Farben zur schönen Ansicht. Sie wirkt auf Fläche und kann nichts als Oberfläche geben, zu der gehören auch Kleider. Für unser Auge sind diese die täglichen Erscheinungen der Wahrheit, des Üblichen, der Pracht, der Zierde.⁷⁵

Herderova přezíravá charakteristika malířství vyvěrá z toho, že malba nedokáže být pojmuta předmět v jeho plnosti a místo toho dává oku jen směs barev, které se hodí jen k optické percepci. Podstatným bodem je také pojetí malby jakožto šatů (Kleid) nebo krásného závoje (Hülle). Herder vidí v malířství podobně jako v ošacení pouze módu, která se mění v průběhu času.⁷⁶ Malířství je tedy podle Herdera omezeno na znázornění všednosti (das Übliche). Kvůli tomu představuje malířství jakýsi archív zvyků a mód té kultury, která obrazy produkuje a složí tak jako katalog měnících se zvyků, vyjádřených v úpravě šatů, interiérů zahrad a krajin, zachycených tužkou nebo štětcem.⁷⁷ Herder hovoří doslova o tom, že malířství je schopné vytvářet pouze obrazy pomíjejícího, které se mění s chodem dějin, mravů a období.⁷⁸ Malířství nám tedy nemůže ze své podstaty zprostředkovat žádný stálý ideál krásy, protože jeho představa o krásném se každým dnem mění.

Sochařství se naproti tomu podle Herdera orientuje primárně na zachycení lidského těla, které se v průběhu věků nemění. Jestliže je lidské tělo nositelem nejvyšší krásy, je potom sochařství její absolutní reprezentací:

⁷⁴Ibidem, s. 113. V první verzi *Plastik* z roku 1770 předkládá Herder ještě zlehka odlišnou definici sochařství -socha je zde nejen pro hmat ale i pro zrak, pokud si ten uchováva ještě něco z hmatu (*so fern es sich des Gefühls erinnert*). Tam, kde ještě nedošlo k plné rozluce mezi oběma smysly, bere Herder zrak na milost. Viz HERDER, *Plastik* (1770), s. 419.

⁷⁵HERDER, *Plastik* (1778), s. 484.

⁷⁶BURDORF, *Poetik der Form*, s. 85.

⁷⁷Robert E. NORTON, *Herder's Aesthetics and the European Enlightenment*, Ithaca 1991, s. 226-227.

⁷⁸Srovnej BURDORF, *Poetik der Form*, s. 86.

*Bildnerei schafft schöne Formen, sie drängt in einer und stellt dar, notwendig muss sie also schaffen, was ihre Darstellung verdient, und was für sich da steht. (...) Ist dies unwürdig, leblos, schlecht, nichts sagend, schade am Meißel und Marmor! (...) Wo Seele lebt und einen edlen Körper durchhaut und die Kunst wetteifern kann, Seele im Körper darzustellen, Götter, Menschen und edle Tiere, das bilde die Kunst und das hat sie gebildet.*⁷⁹

Již Winckelmann považoval sochu za dokonalejší a starší umění než li malířství.⁸⁰ Herder pokračoval v jeho intencích. Socha se orientuje na spolehlivější smysl - hmat, který je podle Herdera garantem pravdy. Jejím hlavním médiem je potom kámen, který má sám o sobě estetickou hodnotu a nesnese, aby v něm bylo znázorněno vše, jako v malbě. Socha je pro Herdera ideálem estetické formy.

Jakkoliv je socha podle Herdera dílem hmatu, její percepce neprobíhá vždy prostým dotykem. Herder sice hovoří o doteku ruky, který zahrnuje kámen a tím sochu jakoby oživuje,⁸¹ na druhou stranu ale nikde v *Plastik* nepředpokládá přímý taktilní kontakt se sochou. Divák se jí dotýká pomocí prstů našeho vnitřního ducha (Finger unsres innern Geistes), které přetvářejí mramor sochy v živou tkáň.⁸² Herder nevynechává přímou hranici mezi imaginární a skutečnou haptickou zkušeností. Není ani tak podstatné, jestli Herder předpokládá hmatovou percepci sochy, ale spíše to, že pomocí psychologické argumentace vypracovává Herder místo hmatu a jeho asociací v estetickém diskurzu.

Herderova apologie hmatu neměla mnoho přímých následovníků. Psychologie a především i psychologicky orientované dějiny umění rozvíjely sice jednotlivé impulsy Herderova učení, spíše než o návaznost se ale jednalo o řešení shodných otázek. Bylo proto logické, že experimentální psychologická estetika, poučena bouřlivým rozvojem medicíny, otevřela nově otázku vztahu mezi hmatem a uměním. V rozsáhlé studii nazvané *Wendet sich die Plastik an den Tastsinn?* z roku 1911 bilancuje německý estetik a muzikolog Richard Hohenemser otázky estetiky hmatu a konstatuje, že hmat se stává estetickým smyslem jenom ve výjimečných případech, ačkoliv mu nelze upřít jeho úlohu při rozvoji vnímání:

⁷⁹HERDER, *Plastik* (1778), s. 478.

⁸⁰Johann Joachim WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Wien 1934, s. 137.

⁸¹Viz BURDORF, *Poetik der Form*, s. 83.

⁸²*Ibidem*, s. 86.

*Wenn auch der Tastsinn bei der Ausbildung der Gesichtswahrnehmungen eine wichtige Rolle spielt, so kann er selbst doch dem Sehenden keine ästhetischen Eindrücke vermitteln; denn er bindet ihn an die Sinnlichkeit, an die Wirklichkeit des Leibes, läßt also keine ästhetische Betrachtung aufkommen.*⁸³

Hohenemserova pozice vystihuje i názor většiny historiků umění působících kolem roku 1900, kteří byli sice předsvědčeni o důležitosti hmatu, málokdy mu ale vykazovali více než služebné místo v produkci i percepci umění.

Experimenty avantgard otevřely i cestu k přijetí hmatu jako estetického smyslu. Již Max Raphael hovořil o nutnosti výchovy k hmatu a zdůrazňoval, že bez haptického momentu není možná žádná umělecká tvorba.⁸⁴ Tommaso Marinetti sepsal roku 1921 *Manifest taktilismu*, Karel Teige hovořil v té době o umění pro všechny smysly. Hmat se dostal i do autoritativní definice modernistického sochařství, jak jej ve své průkopnické práci formulovala Carola Giedion-Welcker: *Plastik, sichtbar und abtastbar, geht von der Gestaltung realer Körper aus.*⁸⁵ Herderův narrativ o prvotnosti a důležitosti hmatu se ale objevil znovu na nečekaném místě. Britský kritik, básník, historik a teoretik umění Herbert Read publikoval roku 1956 svou fundamentální práci o soše, *The Art of Sculpture*, která vznikla na základě jeho lekcí přednesených v rámci prestižních přednášek na počest A.W. Mellona v National Gallery of Art ve Washingtonu.⁸⁶ Read argumentoval, že na rozdíl od malířství je sochařství uměním prostoru, protože zatímco malba pracuje s pouhou jeho iluzí, je prostor samotnou podmínkou existence sochy:

*Painting may strive to give, on the two-dimensional plane, the illusion of space, but it is space itself as a perceived quantity that becomes the particular concern of the sculptor. We may say that for the painter space is luxury, for the sculptor it is a necessity.*⁸⁷

Socha je tedy vždy předmětem, který je vnímatelný hmatem. Na základě studií francouzského psychologa Jeana Piageta a zvláště amerického filozofa Williama Jamese argumentuje Read, že zrak a hmat vytváří zcela jinou představu o prostoru - *sight-space* a

⁸³Richard HOHENEMSER, *Wendet sich die Plastik Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 6.1911, 419.

⁸⁴Max RAPHAEL, *Der Tastsinn in der Kunst*, in: idem, *Aufbruch in die Gegenwart*, Frankfurt am Main 1985, s. 128.

⁸⁵Carola GIEDION-WELCKER, *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung*, Zürich 1955, s. IX.

⁸⁶Herbert READ, *The Art of Sculpture*, London 1956.

⁸⁷Ibidem, s. 46.

touch-space. Na základě těchto zjištění vypracovává Read teorii, že socha je především uměním prostoru hmatu (*touch-space*).⁸⁸ Pouze hmat je také schopen vnímat jemné kontrasty a textury materiálu.⁸⁹ Již samotný vývoj sochařství podle Rada dokládá, že socha je dílem hmatu a že je určena pro hmat. První dochované plastiky z hlíny, které podle Reada vzešly z amuletů, byly dostatečně malé na to, aby se daly sevřít v ruce.⁹⁰ Jakkoliv Herder sice akcentoval úlohu hmatu v estetickém vnímání, nezašel ještě tak daleko aby tvrdil, že na sochu je nutné opravdu sahat, aby bylo docíleno její plné estetické percepce. Read ale doslovně domyslel Herderovu koncepci taktilního vnímání sochy, v tom smyslu, že sochařské umění především předpokládá estetické uspokojení pouze skrze haptické vnímání: *Sculpture is an art of palpation-an art that gives satisfaction in the touching and handling of objects. That, indeed, is the only way in which we can have direct sensation of the three-dimensional shape of an object.*⁹¹

Herderovo převrácení hierarchie smyslů, které bylo formulováno pod dojmem Winckelmannem znovuobjeveného antického sochařství, které vedlo k novému ocenění sochy jakož to umění hmatu, vydalo své nejradikálnější plody v knize Herbarta Reada, která byla ovlivněna dlouholetým zájmem o moderní sochařství, zvláště tvorbu Henryho Moora. S ohledem na umělecké avantgardy a na Dada zvláště můžeme konstatovat, že Herderovo ocenění hmatu jakož to estetického smyslu našlo svou odezvu nejen v teoretickém diskurzu umělecké moderny, ale i v její výtvarné praxi.⁹²

Diskuze o hmatu, kterou vzbudil Herder, o jeho schopnosti informovat nás o prostorových vztazích a vzbuzovat v nás estetický prožititek neutuchá ani do dnešních dní. Whitney Davis v návaznosti na recentní publikaci o Herderově estetice, která situuje Herderovo haptické učení do sféry filozofického naturalismu,⁹³ doporučuje nebrat Herdera doslovně v tom smyslu, že není nutné sochy zakoušet opravdovým dotykem. Herder podle něj ale nabízí variantu estetické percepce sochy, rozpracované například Wollheimem nebo Adrianem Stokesem, která akcentuje i jiné, než pouze vizuální vnímání.⁹⁴

⁸⁸Ibidem, s. 48.

⁸⁹Ibid., s. 50.

⁹⁰Ibid.

⁹¹Ibid., s. 49.

⁹²Janine MILAEF, *Please Touch. Dada and surrealist objects after the readymade*, Hanover N.H. 2010.

⁹³Rachel ZUCKERT, *Herder's Naturalist Aesthetics*, Cambridge 2019, s. 21-54.

⁹⁴Whitney DAVIS, *Sculpture in Herder's Naturalist Aesthetics*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 80 2022, 239-243.

Tělo v dějinách umění. Dispozitiv haptičnosti u Wölfflina a Schmarsowa

I. Wölfflin

Roku 1886 obhájil Heinrich Wölfflin na Mnichovské univerzitě dizertaci nesoucí mnohosiřbný název *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Tato práce, jejíž vedoucím nebyl př ekvapivě ž ádný historik umění, nýbrž klasický archeolog Heinrich Brunn, jehož vklad v dějiny umění by si zasloužil samostatnou studii,⁹⁵ není ničím menším než pokusem položit základy estetiky architektury, ve smyslu *aisthesis*, na bázi psychologie. Wölfflin vychází z pojetí člověka jakož to bytosti, kde se neoddělitelně pojí tělesné a vyšší kognitivní funkce. Syntéza obou představuje základ produkce i percepce umění. Tělo př itom tvoří ultimativní předpoklad jakéhokoliv vnímání. Jakkoliv Wölfflin př ímo nerozebírá problematiku hmatových počitků, je taktilní vnímání v jeho prvotní, všezakládající, aristotelovské interpretaci implicitně př ítomno v jeho konceptu tělesnosti.

⁹⁵Heinrich Brunn (1822-1894) Brunn hájil důležitost „wincklemannovské“ formální analýzy vůči tehdy v klasické archeologii převládající filologické orientaci. Jako jeden z mála klasických archeologů se věnoval např . problému ošklivosti v antickém umění. Některé jeho koncepce našli uplatnění v dějinách umění. (srovnej Salvatore SETTIS, *Die Zukunft des Klassischen*, Berlin 2005).

Wölfflin si s výjimkou Brunna svých ostatních učitelů příliš nevážil. Právě na základě jeho přednášek si vytvořil představu o formální analýze: *Der einzige, dem ich etwas verdanke, ist der Archäologe Heinrich Brunn gewesen, bei dem man eine Vorstellung davon bekommen konnte, was formale Analyse ist*. Cit. dle: Meinhold Lurz: *Heinrich Wölfflin: Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981, s. 122.

Wölfflin bývá považován za jednoho z předchůdců „visual studies“, jenž ve svých pozdějších pracích pojmenoval základní pojmy, ve kterých je možné popsat vizualitu uměleckého díla ve vší její proměnlivosti.⁹⁶ Tato teze, jak ukáží následující odstavce a především pasáže v další kapitole, je ale hrubým zjednodušením Wölfflinova chápání výtvarného umění a úplně se rozpadá při konfrontaci s jeho raným dílem, kde hrají vizuální aspekty architektury vedlejší úlohu ve prospěch počitků, souvisejících s tělesným vnímáním, které se opět vztahuje k hmatu.⁹⁷ Architekturu pojímá Wölfflin jako komplexní soubor forem, které vyvolávají na základě tělesného prožitku u subjektu odpovídající emoce. Tyto emoce vyvolává výraz konkrétní formy (Ausdruck) která vnímající subjekt podle Wölfflina chápe jako dojem (Eindruck). Na základě tohoto rozlišení definuje Wölfflin následující otázku: *Wie können tektonische Formen Ausdruck sein?*⁹⁸ Tato enigmatická formulace se dá přeložit následovně: jak je možné, že je tektonické, tj. tělesné a hmatné formy, přičemž pod tímto termínem chápe Wölfflin nejen architekturu ale i umělecké řemeslo, které je jakousi architekturou *in nuce*, jsou ustrojeny tak, že vyvolávají v divákovi určitý dojem. Tento dojem charakterizuje Wölfflin jako způsob navozování určité nálady v nitru diváka. Podstatné je, že formy nemají výraz ale samy jsou výrazem. Jak to Wölfflin shrnuje na konci své studie: *Form ist Tat.*⁹⁹ Výrazové prostředí tektonických forem jsou agenty konkrétních duševních stavů: *Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung.*¹⁰⁰

Hned v úvodu odmítl Wölfflin s odvoláním na Lotzeho čistě fyziologické vysvětlení, že i optické percepci dochází v závislosti na formě recipovaného objektu k vyvolávání libých nebo nelibých pocitů. Vlnovka podle této teorie například vyvolává libost právě proto, že oko jí může bez odporu sledovat aniž by docházelo k přílišné zatížení očních svalů, jako se to podle zmíněné teorie děje v případě percepcie cikcakových linií.¹⁰¹ Wölfflin

⁹⁶V tomto kontextu hovořil E. H. Gombrich o tom, že Wölfflinovi pojmy nestojí vůči sobě v opozici ale že umožňují plynulý přechod mezi oběma póly. Viz Ernt Hans GOMBRICH, Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals, in: E. H. GOMBRICH, Norm and Form, London 1966, s. 81-98.

⁹⁷Dnešní bádání již mnohem více reflektuje úlohu tělesnosti ve Wölfflinově díle. Srovnej zvláště především předmluvy a komentáře v doposud publikovaných svazcích Wölfflinových sebraných spisů (Heinrich Wölfflin: Gesammelte Werke). Opravdový rozdíl mezi raným (spíše „nejranějším“ Wölfflinem a pozdějším spočívá především v odlišném zhodnocení role implicitního diváka. Zatímco v *Prolegomeně* je divák aktivním spoluvůrcem uměleckého díla, je implicitní divák jeho pozdějších spisů odkázán do distance odborného posuzování uměleckých děl. Viz opět následující kapitolu.

⁹⁸Heinrich WÖLFFLIN, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, in: Heinrich WÖLFFLIN, Kleine Schriften (ed. Joseph Gantner), Basel 1946, s. 13.

⁹⁹Ibidem, s. 46.

¹⁰⁰Ibid. s. 13. Termín „Stimmung“ používá Wölfflin v jiné rovině, než například Riegl ve svém slavném eseji (o tom dále), který rozvíjí novoromantickou ideu nálady jakožto obsahu moderního umění. Wölfflin se paradoxně blíží Heideggerovu pojetí nálady jakožto Grundstimmung, která sezdává především edreflexivní základ, na němž spočívá veškerá následná analýza dalších počitků. Stimmung u Riegla není rámeček počitků ale zcela konkrétní naladění diváka.

¹⁰¹Lotze měl za to, že antický meandr není o nic méně libý než zmíněná vlnovka. Viz Hermann Lotze: Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München 1868, s. 310. Wölfflin se vrátil k tomuto problému v knize

dokonce odmítá myšlenku, že pouze opticky vnímané formy se nám mohou jevit jako charakteristické s argumentací odvozenou z psychologického diskurzu, že oko dokáže vnímat pouze rozdílnou intenzitu světla.¹⁰² Schopnost vnímat tektonické formy podle Wölfflina spočívá právě v tom, že jsme samy tělesnými bytostmi: *Körperliche Formen können charakteristisch sein nur dadurch, dass wir selbst einen Körper besitzen.*¹⁰³ Na tomto výroku spočívá Wölfflinova teorie tělesného vcítění do architektury, kterou pociťujeme jakoby to bylo naše vlastní tělo:

*Die Architektur nähert sich hier der menschlichen Organisation in sehr bedeutender Weise, so dass sich physiognomische Analogien mit grosser Entschiedenheit einstellen. (...) Unserer Phantasie genügt dabei der leiseste Anstoss, sie hält sich an ein einzelnes und verlangt durchaus keine Entsprechung im weitern. So wenig Aehnlichkeit daher auch ein Haus mit einer menschlichen Gestalt hat, wir finden doch in den Fenstern Organe, die unsern Augen ähnlich sind. Man sagt, sie "vergeistigen" den Bau.*¹⁰⁴

Zatímco zastánci teorie vcítění, jejichž učení Wölfflin s notnou dávkou autorského výkladu dílem využívá a dílem kritizuje, nenalezli uspokojivou odpověď na to, jak přesně proces vcítění probíhá, rozvíjí Wölfflin myšlenku, že vcítění se děje okamžitě, tělesně a bez rozumového úsilí - *unwillkürlich*.¹⁰⁵ Wölfflin se při formulaci této teze opět orientoval na Lotzeho, který zjevně na základě poznatků získaných během svého studia medicíny a následné lékařské praxe akcentoval úlohu tělesného spoluprožívání (Mitertleben), kterou Wölfflin aplikoval na vnímání architektury.¹⁰⁶

V podobném duchu argumentovali i další dva přední teoretici vcítění, Johannes Volkelt a Robert Vischer. Vischer ve své v Tubinkách obhájené dizertaci *Über das optische Formgefühl*, která byla ve své době široce recipována ve filozofii a dějinách umění¹⁰⁷ akcentoval také úlohu fantazie ve které se teprve odehrává vcítění, které je stimulované

Die klassische Kunst. Paradoxně zde ale zastává zcela opačný názor: *jetzt nehmen die Linien Rücksicht aufeinander, sie accomodieren sich gegenseitig und das Auge wird empfindlich gegen die schrillen Schneidungen der älteren Manier.* viz Heinrich WÖLFFLIN, Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, München 1899, s. 240.

¹⁰²WÖLFFLIN, Prolegomena, s. 14.

¹⁰³Ibidem, s. 15.

¹⁰⁴Ibid. s. 38.

¹⁰⁵Ibid. 20

¹⁰⁶Hermann LOTZE, Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München 1868, s. 584. Lurz spekuluje, že Wölfflin, který v dizertaci neuvádí odkaz na citát, neznal Lotzeho spis přímo. Na druhou stranu současné bádání se přímo klání k názoru, že Wölfflin byl s originálním textem obeznámen, protože text cituje přímo. Srovnej Heinrich WÖLFFLIN, Gesammelte Werke, Schriften I, Tristan WEDIGGEN (ed.), Basel 2021, s. 104.

¹⁰⁷Klíčová byla tato nevelká práce nejen pro Wölfflina ale také pro Warburg. Její nepřímý vliv je možné najít u mnohých historiků umění kolem r. 1900.

skutečným smyslovým počítkem. Vischer pospal postupný přechod od počítku k vcítění a nakonec k estetickému a dokonce etickému prožitku následovně:

Die Empfindung ist die primitivste Lebensregung und aus ihr entwirkt sich erst der deutlichere Akt der Vorstellung, des Willens, der Erkenntniss und wir besitzen hiemit an derselben die ursprünglichste Form des Weltzusammenhangs. Mit und durch diesen allgemeinen Fortschritt wird auch die Empfindung etwas Anderes. Sie wird zum Gefühle. Das Gefühl ist objektiver als die Empfindung, schwingt sich ungleich energischer über die eigene Haut hinaus mit einem Nichtlich zusammen. Aber auch das Gefühl wird im Verlaufe des Lebens mit einem tieferen Fond erfüllt, ohne deshalb seinen formalen Charakter einzubüssen. Denn der Weltzusammenhang übt, je klarer er erfasst wird, eine desto mächtigere Gegenwirkung gegen den rein subjektiven Pol desselben aus. Diese niederhaltende Gegenwirkung erfolgt von dem Augenblick an, wo die allgemeine Bedeutung einer objektiven Kraft erkannt wird. Indem ich abstrakt denken und mich als untergeordneten Theil eines untrennbaren Ganzen begreifen lerne, expandiert sich mein Gefühl zum Gemüth. Und so werde ich von einer persönlichen Schädigung oder Genugthuung in so fern im Gemüth erregt, als dieselbe wie eine Schwächung oder Bekräftigung der Weltharmonie aufgefasst werden kann. Der Glückseligkeitstrieb entdeckt das einzige Wundermittel, sich zu befriedigen, in der Sorge für das allgemeine Wohl der Menschheit. So steigen wir von der simplen Selbstliebe zur Geschlechts- und Familienliebe (Racegefühl) und von dieser zur absoluten Nächstenliebe, Menschenfreundlichkeit und zum Pathos des Staatsbewusstseins empor.“¹⁰⁸

Ani formalismus nikdy nebyl prost politických narativů. Naopak, akcentováním souvislosti mezi formou, jejím tělesným prožitkáním a spojením s určitým národem se včleňuje do diskurzu, který spoluutvářel na biologizaci člověka založené totality 20. stol.¹⁰⁹

Pozoruhodný a pro Wölfflina podstatný byl i Vischerův argument ohledně vztahu mezi tělesným uspořádáním a vnímaným objektem. Podle Vischera nacházíme ve vnějším objektu zalíbení nebo jej naopak shledáváme ošklivým podle toho, shoduje-li se tento objekt se stavbou našeho těla:

¹⁰⁸Robert VISCHER, *Über das optische Formgefühl*, Leipzig 1873, s. 29.

¹⁰⁹Srovnej Daniela BOHDE, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Berlin 2012.

*Worauf aber beruht nun angesichts von festen Formen und abgesehen von ihrer Helligkeit und Farbe die Verschiedenheit der Zuempfindung? Ich glaube, man darf dreist antworten: Auf der Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit des Objektes zunächst mit dem Bau des Auges, weiterhin aber mit dem Bau des ganzen Körpers. Die horizontale Linie ist befriedigend, weil unser Augenpaar eine horizontale Lage hat; sie streift aber ohne einen anderen Formgegensatz an den Eindruck der Indiferenz. Die vertikale Linie dagegen kann bei isolirter Wahrnehmung störend wirken, weil sie dem Bau des aufnehmenden Augenpaares in gewissem Sinne widerspricht, indem sie schon eine complicirtere Funktion desselben nothwendig macht.*¹¹⁰

Na podobné bázi argumentoval i Johannes Volkelt, který tvrdil, že včítění je tělesně zprostředkovaný akt (leiblich vermittelte Einfühlung).¹¹¹

Pro naši argumentaci je zásadní, že vnímání a s ním související včítění bylo v psychologické estetice pojímáno jako úloha celého těla a nikoliv pouze zraku. Tak, jako jenom ze sluchových počitků nemůžeme porozumět citovému rejstříku (Stimmungsgehalt) hudby, neboť ten se rozevírá až vlastní mozkou produkcí tónů, tak nemůžeme výtvarným formám rozumět bez prožívání vlastního těla. Teprve angažování těla tvoří podmínku poznání předmětu ve všech jeho rozměrech.

Wölfflin napsal svou dizertaci těsně po návratu z Itálie. Můžeme se důvodně domnívat, že architektura, která stojí celou dobu doslova *avant la lettre* je florentská a římská renesance. Práce měla dokonce původně nést název *Renaissance. Die tektonischen Formen als Ausdruck*.¹¹² Wölfflin nicméně neanalyzuje ani jednu konkrétní budovu. V tomto zásadním příspěvku k teorii architektury není ani jeden náčrt, ani jedna ilustrace nebo fotografie. Svůj podíl na tom má nejen Wölfflinova známá skepse vůči fotografování umění, jakkoliv jsou jeho pozdější velkoryse obrazově doprovázeny, a jistě také praxe publikování dizertací v skromné a pokud možno nejlevnější úpravě, ale hlavně předmět této práce: analýza vztahu mezi subjektem a architekturou, jež vyvozuje obecné zákonitosti percepce.

Podobně jako Warburg, který při odkrývání expresivních gest myslel na detaily z malířství florentské renesance, měl Wölfflin ve své dizertaci na mysli vždy renesanční

¹¹⁰Ibidem, s. 8.

¹¹¹Viz Johannes VOLKELT, *System der Ästhetik*, sv. I, München 1905, s. 259. Volkelt byl důležitou figurou pro formulaci Wölfflinových postojů. Podle vlastních slov napsal Wölfflin v rámci Volkeltových cvičení k filozofii na Basilejské univerzitě seminární práci na téma estetiky formy a obsahu, která obsahuje některé prvotní ideje rozpracované v *Prolegomeně*. Dalším podstatným impulzem byly také knihy o působení hudby (Steinitzer, *Psychologische Wirkungen der musikalischen Formen*, München 1885, Hausegger, *Musik als Ausdruck*, Wien 1885). Idea asociování tónů s určitými emocemi hrála u Wölfflina podstatnou roli v ustanovení mezi výtvarnou formou a emotivním prožitkem.

¹¹²Viz komentář Josepha Gantnera k *Prolegomeně* in: Heinrich WÖLFFLIN, *Kleine Schriften*, s. 247.

architekturu, která zachovává měřítko a poměr lidského těla a proto je nejlépe dostupná vžití. Ve své habilitaci *Renaissance und Barock*, která vyšla o pouhé dva roky později, byla podle Wölfflina na psychologii založeným pokusem osvětlit přechod mezi dvěma styly,¹¹³ definoval renesanční architekturu následovně:

*Die Renaissance ist die Kunst des schönen ruhigen Seins. Sie bietet uns jene befreiende Schönheit, die wir als ein allgemeines Wohlgefühl und gleichmässige Steigerung unserer Lebenskraft empfinden. An ihren vollkommenen Schöpfungen findet man nichts, was gedrückt oder gehemmt, unruhig und aufgereggt wäre; jede Form ist frei und ganz und leicht zur Erscheinung gekommen; der Bogen wölbt sich im reinsten Rund, die Verhältnisse weit und wohlig, alles atmet Befriedigung und wir glauben nicht zu irren, wenn wir eben in dieser himmlischen Ruhe und Bedürfnislosigkeit den höchsten Ausdruck des Kunstgeistes jener Zeit erkennen.*¹¹⁴

Wölfflin zde vidí renesanční architekturu jako ideální předmět pro psychologickou analýzu a to z toho důvodu, že lidské tělo, jak už tvrdil Alberti, v ní tvoří míru všech poměrů a forem.¹¹⁵

Wölfflin nicméně opouští už ve své habilitaci radikální projekt načrtnutý v *Prolegomeně*. Zatímco pozdější Wölfflinovi texty *Renesancí a barokem* počínaje, jsou psány spíše z hlediska diváka, který jakoby z odstupu pozoruje a srovnává různé styly, analyzuje Wölfflin ve své dizertaci tvořivý akt vlastní percepce umění resp. architektury. Teprve na základě tohoto aktu je podle Wölfflina možné hovořit o psychologické analýze architektury. Jejím základem je opět konkrétní tělesná organizace těla: *Unsre leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen.*¹¹⁶ Ta se odráží i v našem přístupu k architektuře, stejně jako k předmětům všedního bytu, kdy hovoříme

¹¹³Heinrich WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888, s. X. Nápadný rozdíl mezi první a druhou Wölfflinovou knihou spočívá především ve větší faktografičnosti jeho habilitace. Wölfflin pracuje důsledně s prameny (zvláště renesančními teoretiky architektury) a analyzuje četné architektonické památky. Domnívám se nicméně, že mnohými autory tradovaný přechod mezi „raným“ teoretickým a filozofujícím Wölfflinem a pozdějším systematickým a formalistickým se ve skutečnosti nekonal. Wölfflin v pozdější práci pouze důsledněji skrývá vlastní teoretická východiska, kterým ale zůstal i do pozdních let věrný.

¹¹⁴Ibidem, s. 24-25.

¹¹⁵V dějinách umění konce 19. stol. se ustálil názor, že potenciál psychologické interakce mezi divákem a dílem narůstá tam, kde se umělecký výraz drží v mezích schopností samého těla vyjadřovat emocionální stavy. To, co jej překračuje jako například „patos“ baroka jak v monumentálnosti staveb tak i v podle Burckhardta „divokosti“ výrazu přestává být v konečném důsledku pro člověka relevantní a nivelizuje se nakonec v pouhé „hrůze z obrovitosti“. Přehnanost ve výrazu a monumentalitě nevytváří podmínku pro vžití.

¹¹⁶WÖLFFLIN, *Prolegomena*, s. 21.

např. o zadní či přední straně hrnku (Rücken der Tasse) jako by to bylo tělo.¹¹⁷ Analogii mezi tělem a předmětem nalézá Wölfflin všude tam, kde lze nalézt jakoukoliv formu, která jako tvůrčí síla dává látce její výraz: *Formkraft ist also nicht nur als Gegensatz der Schwere, vertikal-wirkende Kraft, sondern das was Leben schafft, eine vis plastica, um diesen in der Naturwissenschaft verpönten Ausdruck hier zu gebrauchen.*¹¹⁸ Exemplárně vysvětluje Wölfflin analogický vztah mezi tělem a objektem takto: *Wie die Charakteristik der Schwere unseren körperlichen Erfahrungen entnommen ist, ohne sie unmöglich wäre, so wird auch das, was der Schwere entgegenwirkt, nach menschlicher d. h. organischer Analogie aufgefasst.*¹¹⁹ Objekt se v procesu vcítění stává jakýmsi druhým quasi-tělem, které sice není nadáno všemi perceptivními vlastnostmi jako tělo lidské ale které přesto dokáže cítit. Jeho perceptivní potence se redukuje na to, co si obvykle asociujeme s hmatem: *Den ganzen Bau in funktionierende Glieder auflösen, heisst: jeden Muskel seines Körpers fühlen wollen.*¹²⁰

Už Wilhelm Wundt ve svých *Grundzüge der physiologischen Psychologie* definoval základní pravidla odrážející strukturu lidského těla, které určují „*ästhetische Elementargefühle*“.¹²¹ Mezi ně patří i proporcionalita těla, symetrie, vertikální osa a rytmické střídání lehčích částí těla (nohy, hlava) s objemnějšími (trup), hlava, která ve své symetrii sama o sobě kopíruje ve zmenšené podobě poměry celého těla je nakonec „*krönender Abschluss*“ celé tělesné organizace.¹²² Jak dokázal Magdalena Bushart, staví i Wölfflin na velmi podobném principu, když vyčleňuje čtyři i základní elementy, které jsou nositeli výrazu (ausdrucksvolle Elemente) v architektuře: 1. poměr výšky a šířky, 2. horizontální uspořádání, 3. vertikální uspořádání, 4. ornament.¹²³ Způsob interakce mezi tělem a podle uvedených kritérií strukturovanou architekturou potom vyvolával určitý „Stimmung“. O horizontálním členění, které je pro Wölfflina synonymem pro symetrii se uvádí následující:

Die architektonische Bildung nähert sich damit der menschlichen Organisation und gewinnt die Fähigkeit, all das auszudrücken, was in dem Verhältnis der Glieder zum Körper vom Menschen gesagt werden kann. Das Charakteristische hiebei liegt in der grössern oder geringern Selbständigkeit dieser Teile. Resultiert das Gefühl der Freiheit

¹¹⁷Ibid. s. 27.

¹¹⁸Ibid. s. 23.

¹¹⁹Ibid.

¹²⁰Ibid. s. 39.

¹²¹Cit. dle: Magdalena BUSHART: „Form“ und „Gestalt“, zur Psychologisierung der Kunstgeschichte um 1900, in: Otto Gerhard Oexle (ed.): *Krise des Historismus - Krise der Wirklichkeit*. Wissenschaft, Kunst, Literatur, Göttingen 2007, s. 151.

¹²²Ibidem.

¹²³WÖLFFLIN, Prolegomena, s. 30.

*überhaupt erst aus einer Entwicklung von Gliedern, die aus dem massigen Körper zu eigenem Leben heraustreten, so wird die Wirkung um so fröhlicher, je freier die Verbindung mit dem Mittelbau. Wir finden hier jene Empfindung des Gelösten und Leichten wieder, die uns jede heitere Stimmung erregt.*¹²⁴

Naproti tomu čtverec a z něj odvozená krychle navazuje podle Wölfflina pocit masivnosti a neohrabanosti: *Der Würfel gewinnt durch seine Indifferenz den Charakter absoluter Unbeweglichkeit. Er will nichts. Daher die Charakteristik: plump - gutmütig - dumm, ein Fortschreiten von körperlichen zu moralischen und schliesslich zu intellektuellen Eigenschaften.*¹²⁵ Spolu s tím jak se tvar krychle proměňuje, jak roste do výšky, mění se i pocity, které z reflexe pozměněného tvaru vycházejí. Např. ed formu pociťujeme jako dobře založenou, dále jako elegantní a plnou síly a nakonec jako štíhlou a nestabilní.¹²⁶ V podobných intencích popisuje Wölfflin i interakci s proporcemi. Ty mají vliv na fyzické vlastnosti diváka:

*Es ist kein Zweifel, sehr schmale Proportionen machen den Eindruck eines fast atemlos hastigen Aufwärtsstrebens. Und natürlich: es stellt sich sofort der Begriff des Engen ein, das uns keine Möglichkeit zu tiefem, seitliche Ausdehnung verlangendem Atemholen gewährt. So wirken die gothischen Proportionen beklemmend: für uns ist Raum genug zum Atmen da, aber in und mit diesen Formen lebend, glauben wir zu empfinden, wie sie sich zusammendrücken, aufwärtsdrängend, in sich selbst verzehrender Spannung.*¹²⁷

To, že určité formování prostoru a vcitování se do něj - a architektura není pro teoretiky umění konce 19. stol. ničím jiným než vytváření prostoru - vyvolává v subjektu odpovídající pocit není Wölfflinova originální teze. Její stopy vedou do posthegelovské estetiky, německému romantismu a nakonec opět k Herderovy, který jako první tvrdil, že je možné se do věcí vcítit - *sich hinzufühlen*.¹²⁸ V roce 1837 publikoval otec zmíněného Roberta Vischera Friedrich Theodor Vischer studii nesoucí název *Über das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen*.¹²⁹ V kapitole věnované vznešenosti přirody analyzuje Vischer vztah mezi různě utvářeným prostorem a pocitem vznešena.

¹²⁴ Ibidem, s. 34.

¹²⁵ Ibid., s. 31.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid., s. 32.

¹²⁸ Srovnej Eva PIIRIMÄE, Lina LUKAS, Johannes SCHMIDT (eds.), Herder on Empathy and Sympathy. Einfühlung und Sympathie im Denken Herders, Boston 2020. K interpretaci Herdera jako předchůdce estetiky vcítění viz stále základní Paul CHROBOK, Die ästhetischen Grundgedanken von Herders Plastik in ihrem Entwicklungsgange, Naumburg 1906, s. 1-3.

Jeho základní vlastnosti vznešeného - hloubka, výška, horizont a protažení do dálky odpovídají v podstatě možnosti pohybu lidského těla v prostoru.¹³⁰ Zajímavé ale v kontextu pozdějších teorií jako je ta Wölfflinova nebo Schmarsowova ale je, že například kategorie hloubky předpokládá implicitně existenci těla, neboť podle Vischera možnost pádu do hlubiny evokuje pocit strachu. Určité estetické prožitky jsou natolik těsně spojeny s tělem, že není možnost myslet je v dualistickém formátu duch (Geist) nebo duše (Seele) - tělo (Leib). Tělesný pocit pádu do hlubiny může být umění přetavit do estetické hodnoty.¹³¹ Wölfflin nicméně značně rozšířil tuto Vischerovu premisu a přenesl ji na území tělesnosti, které Vischer, který nutně částečně tkvěl v dualismu duše/tělo, ještě nemohl plně zhodnotit. Získávání moci nad tělem bylo jedním z centrálních motivů 19. století a přiklonění dějin umění k tělesnosti tento proces nutně odráží. Naše tělesná struktura se vztahuje nejen k prostoru ale může se vztáhnout k jakékoliv formě. Zatímco Vischer analyzuje pouze jednu stránku - a sice jakým způsobem určité formální uspořádání působí na naše pocity, rekonstruuje Wölfflin - a v tom spočívá jeho velký přínos - projekci vlastního těla na ostatní formy. Hmota není bez formy myslitelná. Čím je forma neurčitější, tím je obtížnější se do ní vcítit. Bezforemnost (*Formlosigkeit*) je nemožnost vcítění.

Z předchozích analýz vyplývá, že Wölfflin uvažuje formu jako něco, co může vnímat pouze proto, že sami máme tělo. Forma by byla člověku nepřístupná pokud by ji nedokázal cítit jako surrogát své vlastní tělesnosti. Architekturu tedy poznáváme nikoliv pouze zrakem ale celým tělem:

*Und wenn Goethe gelegentlich sagt, die Wirkung eines schönen Raumes müsste man haben, wenn man auch mit verbundenen Augen hindurchgeführt würde, so ist das nichts anderes als der Ausdruck desselben Gedankens: dass der architektonische Eindruck, weit entfernt etwa ein "Zählen des Auges" zu sein, wesentlich in einem unmittelbaren körperlichen Gefühl beruhe.*¹³²

Cítění - *Gefühl*, je v tomto smyslu mnohem víc než pouhý pocit, už Herder používal pojem *Gefühl* jakožto synonymu hmatu. *Gefühl* je pro Wölfflina cítění celého těla, které široce

¹²⁹Friedrich Theodor VISCHER, Über das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen, in: Friedrich Theodor VISCHER, Über das Erhabene und Komisch und andere Texte zur Ästhetik, Willi Oelmüller (ed.), Frankfurt am Main 1967, s. 3-157. Tato roku 1836 v Tubinkách obhájená habilitace tvoří základ jeho rozsáhlé, v pěti svazcích publikované *Ästhetik* která, jak bude ukázáno dále, hrála klíčovou úlohu i při formulaci základních pojmů Rieglovy teorie umění.

¹³⁰VISCHER, Über das Erhabene, s. 77-92.

¹³¹Ibid. s. 81. Vischer v tomto kontextu uvádí verše ze Shakespearova Krále Lara.

¹³²WÖLFFLIN, Prolegomena, s. 18.

překračuje spektrum optického prožitku a obrací se do samého nitra člověka, kam žádné oko nemůže nahlédnout ale které je vystaveno dotykům tvarů. Tuto radikální pozici spojující tělo a hmat s pocitem a cítěním umění Wölfflin, jak bude ukázáno dále, neopustil zcela ani ve svých pozdějších pracích.

Marcel Duchamp, který se ve svých pozdních letech odebral do dobrovolného uměleckého důchodu, se často nechával slyšet: *I spend my time breathing. (...) I'm a respirationist - a breather.*¹³³

Tato zdánlivě banální formulace odpovídá nejen Duchampově sebestilizaci jakožto umělce, který již netvoří, jehož pomyslný „dech“ nicméně inspiruje (francouzské *inspirer* je odvozené od latinského *inspirare*, jež doslova znamená vdechnout) nová a nová díla ale je i reflexí jeho rané práce nad *readymades*, jejichž základní myšlenkou byla otázka, může-li umělec tvořit díla, která nejsou uměním.¹³⁴ *Readymades* nebyla díla umění v běžném slova smyslu, ale rozhodně to byla „díla“. Podobně i dech nebyl pro Duchampa uměním ale rozhodně byl jakýmsi neviditelným dílem: *Chaque seconde, chaque respiration est une oeuvre qui n'est inscrite, nulle part, qui n'est ni visuelle ni cérébrale.*¹³⁵ Samozřejmě dechu byla pro Duchampa něčím nesamozřejmějším. Byla absolutně redukovánou podobou umění, které je vztahováno k tvorbě prostoru mezi tělem a jeho okolím. Toto „dílo“ není spojené ani s vizualitou ani intelektem, je základnější a zároveň prvotnější, je bytostně tělesné a slévá se s tělesným sebe-cítěním, které pojmenovala trefně německá psychologie 19. stol. jako *Selbstgefühl*.

Je pozoruhodné, že i německý historik umění August Schmarsow viděl v dechu, respektive v procesu dýchání, ve zvedání hrudníku a břicha, které vytvářejí apriori jakýsi prvotní prostor kolem těla jednu z podmínek umění:

Nun atmen wir auf, wenn wir uns eben noch eingeengt fühlten, und genießen dies Atmen in vollen Zügen wie eine Gunst des Raumes. Zwischen den Dingen und uns besteht aber

¹³³Lars BLUNCK, Atemnot und schöner Atem, der Atem als Souveränitätspolitik bei Marcel Duchamp, in: Linn BURCHERT, Iva REŠETAR (eds.), Atem. Gestalterische, ökologische und sozialpolitische Dimensionen, 1900-Gegenwart, Berlin 2021, s. 188.

¹³⁴Peut-on faire des oeuvres qui ne soient pas „d'art“? in: Ibidem.

¹³⁵Ibid.

*der greifbare Zusammenhang als Körper im nämlichen Räume fort, und je nach dem Abstand von unsrer für jede Berührung empfindlichen Haut schätzen wir einwärts oder auswärts liegende Grade der Möglichkeit dieser Beziehungen ab. Hier erfahren wir am eignen Leibe die Verschiedenheit seines Äußern und Innern, und fassen die Breite als Ausbreitung von unsrer Mitte her, nach unsern Flanken, unsern Schultern und Ellbogen*¹³⁶

Tato citace pochází ze série př ednášek nazvaných *Unser Verhältnis zu den Bildenden Künsten*, které v sevř ené formě reprodukují závěry Schmarsowových př edchozích zkoumání, zaměř ených na estetiku konkrétních druhů umění: malby, architektury a sochy.¹³⁷ Tato kapitola se soustř edí na Schmarsowovu př edstavu těla, která tvoř í nutný př edpoklad percepce i recepce uměleckého díla. Hmat, jakož to smysl který je neoddělitelný od těla, se v této perspektivě jeví jako klíčový prvek, umož ňující adekvátně chápat umělecké dílo. Úkolem následujícího textu nicméně není interpretace taktilním vnímání u Schmarsowa, které bude rozebráno samostatně ale pokus rekonstruovat jeho pojetí tělesnosti.

August Schmarsow, mimoř ádný profesor ve Vratislavi a od roku 1893 ř ádný profesor v Lipsku, který patř il ke stejné generaci historiků umění jako Wölfflin nebo Riegl, s nimiž také bývá po právu nejčastěji srovnáván, věnoval podstatnou část svých prací otázkám vnímání konkrétních uměleckých forem.¹³⁸ Jeho dílo př edstavuje svéráznou variaci psychologicky orientovaných dějin umění. Dnes je Schmarsow prakticky neznámý př edstavitel dějin umění kolem roku 1900. Důvody, které k tomu vedly je třeba hledat jednak v tom, že nedokázal prosadit svou koncepci v konkurenci s Vídeňskou školou nebo již zmíněným Wölfflinem a jednak v tom, že poměrně důsledně odděloval teorii umění a uměleckohistorickou analýzu jednotlivých děl. Tím chybí jeho dílu impuls, založ ený na syntéze estetiky a dějiny umění, který dovoloval Rieglovi nebo Wölfflinovi př edstavit nové

¹³⁶August SCHMARSOW, *Unsere Verhältnis zu den bildenden Künsten*, Leipzig 1903, s. 111. Schmarsow se k dýchání jakož to fundamentu vnímání a tedy i tvoř ení obrací vícekrát. Srovnej ibidem, s. 90 a s. 104.

¹³⁷[Zur Frage nach dem Malerischen](#) sein: Grundbegriff und seine Entwicklung, Leipzig 1896. *Barock und Rokoko: eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*, Leipzig 1897. *Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis*, Leipzig, 1899. Všechny tři publikace tvoř í ucelenou estetiku výtvarného umění, která se kriticky vyrovnává se soudobými trendy, zvláště formální estetikou.

¹³⁸Nejpodstatnější literatura k Schmarsowovi: Malika MASKARINEC, *Das Gewicht der Abstraktion: der Körper als Maßstab ästhetischer Erfahrung um 1900*, in: Jutta Müller-Tamm, Henning Schmidgen, Tobias Wilke (eds.), *Gefühl und Genauigkeit*, München, Paderborn 2014, s. 75-103. Andrea PINOTTI: *Body-Building, August Schmarsow's "Kunstwissenschaft" between psychophysiology and phenomenology*, in: Mitchell B. Frank and Daniel Adler Farnham (eds.), *German art history and scientific thought*, London 2012, s. 13-31. Srovnej také Hubert LOCHER, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2010, s. 378-397.

koncepty vývoje umění.¹³⁹ Jeho spisy nicméně kolem roku 1900 silně rezonovali v německojazyčném prostoru i mimo něj.¹⁴⁰ Stačí př ipomenout, že Schmarsow byl jedním z iniciátorů semestrálního pobytu celého kurzu studentů dějin umění ve Florencii, který se konal roku 1888 a kterého se účastnil i Aby Warburg. Tento pobyt zásadně př ispěl k formulování Warburgovy koncepce otázek pohybu a výrazu v umění quattrocenta které př edznamovaly téma jeho dizertace.

Schmarsow se sice profiloval jako historik umění, studoval ale i germanistiku a filozofii a dějiny umění byly pouze vedlejším oborem.¹⁴¹ Po promoci se věnoval př eváž ně italskému renesančnímu umění. Výsledkem jeho výzkumu byla ř ada článků a monografií, z ádná z těchto prací ale nevykazuje snahu rozšíř it pozitivistický př ístup o teoretické otázky. Schmarsow se poprvé podle svých slov obrátil k teorii umění v sérii př ednášek z 80. let.¹⁴² Prvním plodem těchto snah byla nástupní ř eč pronesená roku 1893 v Lipsku a publikovaná o rok později pod názvem *Das Wesen des architektonischen Schöpfung*. Už zde staví Schmarsow tělo do epicentra uměleckého resp. architektonického tvorění:

Sobald aus den Residuen sinnlicher Erfahrung, zu denen auch die Muskelgefühle unseres Leibes, die Empfindlichkeit unserer Haut wie der Bau unseres ganzen Körpers ihre Beiträge liefern, das Resultat zusammenschießt, das wir unsere räumliche Anschauungsform nennen, - der Raum, der uns umgiebt, wo wir auch seien, den wir fortan stets um uns aufrichten und notwendig vorstellen, notwendiger als die Form unsers Leibes, - sobald wir uns selbst und uns allein als Centrum dieses Raumes fühlen gelernt, dessen Richtungsaxen sich in uns schneiden, so ist auch der wertvolle Kern gegeben, das Kapital gleichsam des architektonischen Schaffens begründet, wenn es zunächst auch nicht ansehnlicher als ein Heckpfennig scheint. Bemächtigt sich erst die nimmerruhende Phantasie dieses Keimes zur Weiterbildung nach dem innewohnenden Gesetz der drei

¹³⁹Schmarsow byl rovněž systematicky shazován, což nepochybně př ispělo k tomu k omezení jeho vlivu mezi historiky umění mladší generace. Max Dvořák ve svých jedovatých recenzích nejednou poukazoval na to, že Schmarsow se snaží řešit problémy dějiny umění nehistoricky z pozic estetiky. Je charakteristické, že neméně spekulativní Riegl nikdy za obdobný metodologická východiska kritizován nebyl, což poukazuje na úroveň loajality v rámci Vídeňské školy.

¹⁴⁰Např. v sovětských dějinách umění 20. a 30. let platil Schmarsow vedle Wölfflina (který byl př ekládán), Riegla či Worringera za směrodatnou autoritu. Sovětský gruzínský historik umění Čubinašvili se aktivně vyrovnával se Schmarsowem, jehož lekce poslouchal v Lipsku. Další ohlasy Schmarsowových koncepcí je možné nalézt u Aleksandra Gabričevského. Viz jeho *Morfologija iskusstva*, Moskva 2002, s. 399. Hlavním žákem Schmarsowa v německojazyčném prostoru byl zřejmě Oskar Wulff, který sice nerozpracovával teorie nebo pojmový aparát svého učitele ale který s ním sdílí společné základy v německé psychologii.

¹⁴¹Je výmluvné, že svou dizertaci věnoval Schmarsow nepř edvídatelnosti myšlenky u Leibnize a Schottelia.

¹⁴²Schmarsow dokonce tvrdí, že některé jeho klíčové koncepty př evzal ve své práci např. Adolf Hildebrand. Schmarsow se odkazuje na to, že se podobnými tématy zabíral ve zmíněných teoretických př ednáškách v 80. letech. Do jaké míry se jedná projekci zdůraznění prvotnosti vlastního učení a do jaké míry o skutečnost by musel potvrdit archivní výzkum.

*Richtungssaxen, die auch im kleinsten Zellenkern jedes Raumgedankens beschlossen sind, so erwächst aus dem Senfkorn ein Baum, eine ganze Welt um uns her. Raumgefühl und Raumphantasie drängen zur Raumgestaltung und suchen ihre Befriedigung in einer Kunst; wir nennen sie Architektur und können sie deutsch kurzweg als Raumgestalterin bezeichnen.*¹⁴³

Jakkoliv již v této první teoretické práci Schmarsow mluví o tělesnosti jako podmínce vnímání a tedy i produkování prostoru, specifikuje později na základě dobové psychologie tuto tézi do teorie či estetiky výtvarného umění. Podstatným impulzem pro rozvoj psychologicky orientované estetiky bylo vybudovat ji nikoliv „shora“ jako Hegel a jeho následovníci nýbrž „zdola“ na základě analýzy konkrétních počtů a psychofyzických procesů podmiňujících estetické vnímání. Pod heslem „estetiky zdola“ se německý lékař, psycholog a filozof Gustav Theodor Fechner pokusil redefinovat estetiku a dát jí pevný základ v experimentální psychologii a empirismu.¹⁴⁴ Jeho estetický traktát publikovaný roku 1876 se nazývá *Vorschule der Ästhetik*. V reakci na Fechnerovo populární heslo, pojmenovává Schmarsow svůj jako estetiku zvnitř ku:

*Es gälte nur statt der Aesthetik "von Oben" und "von Unten", die man mit Fechner noch jetzt einander gegenüberstellt, vielmehr eine Aesthetik von Innen zu versuchen, und mit der Architektur, die solange durch eine Aesthetik von Außen veräußerlicht worden, den Anfang zu machen zu einem Gang von Innen her.*¹⁴⁵

Logickým „pevným bodem“ této estetiky je lidské tělo. Prostor který jej obklopuje se tímto stává ultimativním polem pro estetiku architektury. Architektura funguje podle tohoto schématu logicky jako agent vytváření prostoru - *Raumgestalterin*:

*Sollte die Architektur auch heute noch, sich selbst besinnend auf die uralte ewige Innenseite all ihres Schaffens, nicht als Raumgestalterin sich selber wiederfinden, und damit auch den Weg zum Herzen des Laienvolks? Es ist der Geist, der sich den Körper baut, sagt man wol. Die Geschichte der Baukunst ist eine Geschichte des Raumgeföhls, und damit bewußt oder unbewußt ein grundlegender Bestandteil in der Geschichte der Weltanschauungen.*¹⁴⁶

¹⁴³August SCHMARSOW, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig 1894, s. 14.

¹⁴⁴Gustav Theodor FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig 1876.

¹⁴⁵SCHMARSOW, *Das Wesen*, s. 3.

¹⁴⁶Ibidem s. 29.

Umění mělo být podle Schmarsowa dělané tělem a pro tělo. Jedním z umělců, kteří splňovali tento povýtce normativní předpoklad byl Max Klinger, první představitel pruské umělecké moderny, jehož Schmarsow považoval za jednoho z předních tvůrců své doby.¹⁴⁷ Nejenže Klingerova sochařská i malířská tvorba byla zaměřena na rozmanité podoby těla od karikaturního a komického až ke krásnému a vznešenému ale také provokuje diváka k zaujetí aktivního postoje při percepci jeho děl. Nyní ztracená kresba *Výstup na horu* (Gang zur Bergpredigt, obr. 3) aktivní postoj diváka doslova vyzývá. Ve vertikálním formátu je zachycena scéna, kde ve strohé, redukované krajině stoupá ke strmému horizontu skupina lidí různého věku, kteří v nepravidelném klínu následují postavu, která má zjevně představit Krista. I přes nevelký rozměr kresby sleduje divák pohledem zástup a zády obrácené postavy vybízejí k následování, ty obrácené k divákovi zase vyzívají konfrontaci a vzbuzují tak emoci. Tato kresba je zjevným oslovením tělesnosti diváka, který je jakoby tažen k horizontu. I to byl snad jeden z impulzů, proč se Klinger Schmarsowovi jevil jako první představitel soudobého umění. Klingerovo pojetí tělesnosti, tak jej popsal ve svých textech, navíc konvenovalo tomu Schmarsowovu: *Der Kern und Mittelpunkt aller Kunst, an den sich alle Beziehungen knüpfen, von dem sich die Künste in der weitesten Entwicklung loslösen, bleibt der Mensch — und der menschliche Körper.*¹⁴⁸

Systematik Schmarsow nehledal „počátek“ umění v konkrétním historickém momentu ale v antropologických ustrojení člověka, které se mění jen pozvolna.¹⁴⁹ Proto není možné nalézt jeho dějinný, protože ten leží vždy v člověku. Přesto se v průběhu dějin mění akcentování těch kterých uměleckých projevů. Jak postřehl Hubert Locher,¹⁵⁰ jsou Schmarsovy roku 1905 formulované *Základní pojmy uměnovědy* (Grundbegriffe der

¹⁴⁷ Schmarsow se v knize *Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten* na Klingeru často odvolává.

¹⁴⁸ SCHMARSOW, *Unsere Verhältnis*, s. 79. Je pozoruhodné, že v neklíčovějších částech svého pojednání se Schmarsow obrací k umělci, aby tím svým textům dodal autority. To poukazuje hned na několik aspektů. Zaprvé umělec 19. století měl být v ideálním případě schopen formulovat své názory také písemně - moderní umělec je píšící umělec. Zadruhé se Schmarsow touto strategií (podobně jako Riegl, který prostřednictvím historického umění opravňoval impresionismus) poukazuje na správnost moderního umění a formujících se dějin umění. Hubert Locher v tomto ohledu hovoří o dějinách umění jakožto historické teorii umění (viz Locher 2010). O generaci později, ve třicátých letech, nicméně historikové umění s nechtějí obraceli pozornost k současné umělecké produkci jako konečnému argumentu, který by zpětně opravňoval minulé umělecké formy. Pro Hanse Sedlmayra je moderní umění především příkladem symptomem a symbolem vykloubení se ze zákonitostí umělecké produkce.

¹⁴⁹ Vlastní postavení Schmarsowa k historismu, který byl naprosto klíčová intelektuální jevem 19. stol., je nejasné. Riegl a Wölfflin byli vedeni touhou najít v umění stopy „dějin vnímání“. Schmarsow byl zjevně méně zainteresován v hledání obecných charakteristik konkrétních stylů nebo období. I historismus kritizující Nietzsche zastával názor, že řeckové viděli (ať už skutečně nebo pouze „diskurzivně“) podstatně jinak než lidé jeho doby.

¹⁵⁰ Hubert LOCHER, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*, München 2001, s. 391.

Kunstwissenschaft), které ale spočívají na zmíněných dřívějších pracích z 90. let. pojeté nikoliv historicky, tj. jeden pojem není vyhrazen konkrétní historické umělecké produkci (jako např. optické u Riegla, pojem baroka u Wölfflina) ale systematicky. To znamená, že konkrétní pojem je spojen s určitým *principem* tvorby, která je odlišná v malbě a architektuře, soše nebo hudbě. Tato systematická měla podle Schmarsowa vést k dosažení vědecké objektivitě oboru, přičemž pevný základ mu poskytovala zvláště soudobá psychologie. Co Schmarsow nepostřehl nebo spíše postřehnout nemohl je samotná historická a kulturní situovanost jím používaných pojmů a konceptů. Celé Schmarsowovo pojmosloví, namnoze vestavěné do dnes stěžejí argumentovatelných konstrukcí, nese pečeť doby a místa vzniku: vrcholného období Německého císařství.

Zvýšený požadavek na tělesnou zdatnost, která měla zaručovat odolné vojáky pro armádu, spolu s rozvojem hygieny a medicíny to vše se promítlo i do imaginárního těla, které stavěl Schmarsow do středobodu umělecké tvorby. Toto tělo ale nemá být oblečené. Má být nahé, svobodné a zdravé. Proto zastával Schmarsow poměrně radikální pozice, týkající se volnosti těla a nahoty:

*Dagegen sollte Medizin schon längst errungen haben, was heute die Naturheilkunde zu predigen beginnt: Freiheit des Nackten, wo möglich unter freiem Himmel, und Gelegenheit dazu so oft und so lange dieser Himmel es irgend erlaubt. Nicht die medizinische Wissenschaft, sondern ihre heutige Konkurrentin oder Antipodin, wie Sie wollen, eröffnet uns, im Augenblick noch als verstecktes Hinterpförtchen, den Zugang, der eigentlich als Haupttür bereitet war.*¹⁵¹

Problém moderního člověka spočíval podle Schmarsowa v odcizení vůči vlastnímu tělu: *So scherzen wir wohl wohl grade da, wo wir am bittersten empfinden, wie weit wir in der gesunden ästhetischen Kultur zurück sind.*¹⁵² Zahalení se do šatů, vedlo k nutnému zplanění toho umění, které má nejbližší k tělu, tedy sochařství. Teprve až se člověk opět začne těšit z vlastní tělesnosti, bude moci vytvářet znovu umění, které z ní bude těžit. Podmínkou je překonání konzervativních mravů a větší otevřenost pro umělce i společnost v otázkách, které regulují přístup k tělu:

Wohl aber ist es ein Elend für sie (Künstler pozn. autor) und für uns, wenn sie keinen gesunden Mann aus guter Gesellschaft und keine deutsche Jungfrau in keuscher

¹⁵¹SCHMARSOW, Unsere Verhältnis, s 72.

¹⁵²Ibidem, s. 73.

*Nacktheit mehr zu sehen bekommen, und solange zu sehen bekommen, bis die natürliche Überlegenheit eines solchen Eindrucks über alle jene häßlichen Gespenster auch bei ihnen triumphiert und die helle Schaffenslust ein daseinsfrohes Werk erzeugt.*¹⁵³

V uvedeném citátu akcentuje Schmarsow implicitně krásu a zdraví cudných mladých německých dam a jinochů z dobré společnosti. Umění samo má vycházet ze zdravého těla a samo ke zdraví vychovávat. Umění se tedy zrodí, stejně jako kdysi v antice z kultu zdravého těla:

*Deshalb erwarten wir das Erwachen des künstlerischen Sinnes viel eher auf den Tummelplätzen unsrer Jugend und von der Pflege körperlicher Übungen bei Jung und Alt. Nicht unsre Schulzimmer, sondern unsre Badeanstalten, nicht unsre Hörsäle, sondern unser Fechtboden, selbst nicht die Zeichenstunde, sondern die Erholungspausen auf dem Hof, draußen auf grünem Rasen oder glänzender Eisbahn, beim ausgelassenen Spiel unter freiem Himmel sind die wichtigsten Stätten der ästhetischen Erziehung.*¹⁵⁴

Nakolik spolu souvisí u německých studentů běžná jizva na levé tváři i a Schmarsowův ideál tělesnosti je nasnadě. Jeden z kořenů totalitní estetiky je rozhodně přítomen i v konzervativních ideálech jinak vědecky progresivních historiků umění jakým byl Schmarsow.

Schmarsow nicméně nestavěl na dojmech nýbrž na exaktních nákladech dobové psychologie. Jak se ale podle něj abstraktní souvislost mezi tělem a uměním prakticky uskutečňuje? Podle Wölfflina přenášíme své tělesné prožitky na neživé předměty a tím se do nich vcitujeme. Schmarsow staví lidské tělo také do středobodu umění, které ale není vždy nutně zrcadlem těla nýbrž jeho produktem. Styl je potom reprodukováním našeho těla do hmoty, je jeho otiskem, nikoliv nutně odrazem. Zpětně se tělo jeví jako jediný skutečný objekt umění a zároveň jeho subjekt. Umění vychází z těla a vztahuje se nakonec jenom k tělu.¹⁵⁵ Tělo je ale pro Schmarsowa komplexní strukturou, kde při tvorbě a percepci umění hrají roly všechny jeho aspekty:

Die Rücksicht auf die Körperlichkeit unsres Leibes, die Ortsbewegung, die Tastempfindungen im ganzen Umkreis der Betätigung unsrer Arme und Hände, ja unsre Beine und Füße dazu, und auf das Körpergefühl, das nicht dies wirkliche Eingreifen und

¹⁵³ Ibid., s. 77. V tomto názoru se opět zjevuje nic z Herderova předsvědčení, že socha nemá být kolorována, ale má být „nahá“ a oproštěná od pomíjející barvy.

¹⁵⁴Ibid., s. 75.

¹⁵⁵MASKARINEC, Das Gewicht der Abstraktion, s. 92.

*Einschreiten allein, sondern unsre Atmung und unsern Herzschlag begleitet, sie alle dürfen ebensowenig außer Spiel bleiben, wie die Leistungsfähigkeit der sogenannten höheren Sinne, des Auges und des Ohres, mit denen unsre frühere Ästhetik sonst sich allein befassen zu dürfen wähnte, während sie doch das Wort "Geschmack" so ausgiebig verwertete, ohne sich immer klar zu halten, woher es eigentlich stammt.*¹⁵⁶

Každý počitek, ať už pocházel z jakéhokoliv smyslu, byl pro Schmarsowa podstatným zdrojem uměleckého tvoření. Stejně tak je každý pohyb těla, každé gesto doprovázející hru nebo práci nejzákladnějším a nejpůvodnějším projevem umění. Toto výrazové gesto (*ausdrucksvolle Gebärde*) má Schmarsow za „matku všech umění“ a nazývá jej mimikou.¹⁵⁷ Mimika úzce souvisí s dalšími projevy - zpěvem a mluvením, které jsou vždy doprovázeny alespoň nějakým tělesným pohybem. Každý takový pohyb funguje podle Schmarsowa dvoustranně. Navenek je výrazovým gestem, směrem dovnitř je vždy doprovázen nějakým pocitem (Gefühl). Na tomto spojení mezi pocity a gesty nebo podle Schmarsowa mimikou, spočívá teorie mimesis. Kdykoliv potom vidíme obraz konkrétních gest, ať už ztvárněných v malbě, soše nebo pokud takové gesto provádí jiná osoba okamžitě zažíváme ozvěnu náležitěho pocitu na základě jeho vnitřní nápodoby.¹⁵⁸ Veškeré popudy k výrazovému gestu se rodí v lidském nitru, toto vnitřní vzrušení se přenáší do motorického aparátu lidského těla a vyjadřuje se jako gesto toho konkrétního pocitu.¹⁵⁹

Mimika má dlouhou historii, která v sobě zahrnuje gesta „primitivů“, kterým Schmarsow předhazuje expresivitu a neuhlazenost. I v raných stádiích řecké kultury nalézá Schmarsow zálibu v silných gestech, jak ukazuje černofigurové vázové malířství.¹⁶⁰ Schmarsowova interpretace mimiky, která je podle jeho teorie nejbližší a spjata s tělem, je ambivalentní. Na jednu stranu ukazuje její úpadek opět na odcizení, které zažívá moderní člověk vůči svému tělu, na straně druhé se zdá, že v původnosti mimiky se skrývá hrubost a neotesanost, které Schmarsow koloniálně vyhrazuje „původním národům“: *Der rohe Mensch, sagen wir, läßt sich gehen; besondere Bewegungen, mit denen er etwas ausdrückt, macht er nur in primitiv einfacher Art; er bewegt sich überhaupt nicht, oder nur in eckiger Wiederholung der gewohnten Manipulationen seiner Arbeit.*¹⁶¹ Schmarsow si přejde překonáním ono odcizení ale zároveň se nechce vrátit do stádia, kdy expresivní gesta tvoří výrazový rejstřík kultury. Umělci německého expresionismu, kteří začínali své

¹⁵⁶SCHMARSOW, Unsere Verhältnis, s. 21.

¹⁵⁷Ibid. s. 23.

¹⁵⁸Ibid. s. 25.

¹⁵⁹Ibid. s. 27.

¹⁶⁰Ibid, s. 43.

¹⁶¹Ibid. s. 27.

umělecké kariéry ve stejné době, kdy Schmarsow publikoval své úvahy o gestu touto ambivalencí zjevně netrpěli.

Mimická umění, kam patří i opera, balet nebo pantomima, které opět podle Schmarsowa v 19. stol. silně upadla, protože moderní člověk, na rozdíl od renesančního nebo barokního, není schopen adekvátně spojit gesto a slovo.¹⁶² Mimické umění je založené na pohybu, je tedy časové. Naproti tomu architektura, sochařství a malířství jsou uměními prostorovými. Schmarsow v tomto ohledu navazuje Lessingovo známé rozlišení. Na aktualitu, kterou pro Schmarsowa Lessing měl poukazuje i fakt, že roku 1907 vydal Schmarsow ve zkrácené verzi Lessingova Láokoóna.¹⁶³ Rozlišení mezi oběma druhy umění ale není u Schmarsowa zdaleka tak příkré jako u Lessinga, protože jak časová tak i prostorová umění mají svůj počátek v těle. Zatímco mimika se odehrává v pohybu, kdy se lidské tělo stává doslova jevištěm gest, orientuje se sochařství opačně - na zastavení těla v určitém pohybu: *Beharrung*. Sochařství je podle Schmarsowa tvořením těla, *Körperbildnerin*.¹⁶⁴ Tělo je opět ve středobodu umění, ale zatímco u mimiky vychází sdělení z jeho vnitřní mechaniky, ukazuje sochařství absolutní vnějšek těla, jeho formu:

*Damit sind wir beim Hauptanliegen der plastischen Kunst angelangt. Die ruhigere Schwester der Mimik, die Körperbildnerin, verfolgt als Hauptziel die Verherrlichung unsres eignen organischen Leibes. Dieser Wert ist es, den sie in ihren Werken ausgestalten und zu bleibendem Genüsse verewigen will. Das glückliche Selbstgefühl in dieser natürlichen Behausung ist die Seele all ihres Schaffens, und das wohlige Ausruhen im Vollbesitz dieses leiblichen Daseins der Genuß, den sie vermittelt.*¹⁶⁵

Zatímco mimika je reprodukcí těla v čase, je sochařství reprodukcí v prostoru.

Podobně jako u sochy, stojí v základu architektury také lidské tělo, respektive *cítění* vlastního těla: *Das Gefühl für den eignen Leib als Körper im allgemeinen Raum ist auch die Grundlage für die Tektonik, und nicht für sie allein, sondern auch für das weitere Schaffen der Architektur.*¹⁶⁶ Na základě tělesné organizace, která předpokládá pohyb ve třech dimenzích, je člověk schopen orientovat se v architektuře a architektura je pro něj prostředkem produkce prostoru: *Raumbildnerin*.

¹⁶²Ibid. s. 38.

¹⁶³August SCHMARSOW (ed.), Lessings Laokoon in gekürzter Fassung, Leipzig 1907.

¹⁶⁴SCHMARSOW, Unsere Verhältnis, s. 55.

¹⁶⁵Ibid. s. 65.

¹⁶⁶Ibid. s. 97.

Největší problém ve Schmarsowově systému př edstavuje malíř ství, které se programově vzpírá tomu, aby oslovovalo z celého spektra lidských smyslů jiné než optické vnímání. Schmarsow, v podobných intencích jako Herder, nicméně bez negativních konotací, líčí malíř ství jako umění plochy, kde prostor př edstavuje pouhou mocnou iluzi. Ve své „jakoby“ tělesnosti a „jakoby“ prostorovosti nás ale podle Schmarsowa povznáší a dokonce odtělesňuje.¹⁶⁷ Jak tedy vetknout malbu do systému koordinát, která Schmarsow vytýčil kolem vertikály lidského těla? To co na malíř ství „oslovuje více tělo než li oči“ je sám formát a orámování obrazu. Sám formát již primárně určuje chování diváka.¹⁶⁸ Úkolem malíř ství je ale podle Schmarsowa př edevším podávat vztahy a souvislosti mezi věcmi.¹⁶⁹

Poměr mezi různými druhy umění Schmarsow syntetizoval v jedinčných grafech (obr. 4, 5), které doprovázejí závěrečnou knihu jeho trilogie *Estetiky výtvarného umění*. Tyto grafy ztělesňují v Schmarsowovo myšlení o umění. Nejenž e se podobají způsobu, jakým členil svůj materiál ve stejné době Aby Warburg, ale poukazují ve své grafické př esnosti na vědecký ideál uměnovědy své doby. To, ž e Warburg většinu polí svých grafů a tabulek nebyl schopen zaplnit je metaforou hranic tohoto vědeckého př ístupu. Podstatné ve Schmarsowových grafech není ani to, které kategorie vyplňují jednotlivá pole, ale spíše sám princip jejich vyplňování. Jeho základem jsou plynulé př echody mezi jednotlivými druhy umění. Malíř ství zpracovává vztahy mezi tělesy, socha tělesa v prostoru, architektura prostor, př íčemž všechny tyto umělecké projevy jsou „vnější“ tj. pracují s materiálem mimo tělo. Hudba artikuluje zvuk, mimika gesto a poezie kombinuje oboje, všechna umění jsou vnitř ní, tj. jejich vlastním materiálem je tělo. V samotné struktuř e tohoto schématu není nazván jeho stř ed. Tímto nevyřč eným výchozím a zároveň posledním bodem musí být nutně lidské tělo.

¹⁶⁷ August SCHMARSOW, *Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis*, Leipzig 1899, s. 217.

¹⁶⁸ Schmarsow 1903, s. 119.

¹⁶⁹ *Ibid.* s. 129.

Egyptské paradigma. Riegl, Schmarsow a haptičnost umění

Dann versteh ich erst recht den Marmor, ich denk' und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.
Raubt die Liebste denn gleich mir einige Stunden des Tages;
Giebt sie Stunden der Nacht mir zur Entschädigung hin.

Goethe

V knize *Die Welt der Formen* konstatoval ve své době proslulý německý filozof Hermann Friedmann, že moderní epocha stojí na troskách haptického světa.¹⁷⁰ Friedmannova velkolepá syntéza, zahrnující logiku i estetiku, výtvarné umění stejně jako fyziku, matematiku a psychologii si neklade za cíl nic menšího než vypracovat totální systém morfologického idealismu. Morfologie, původně Goethem formulovaná celostní nauka, stojící na přesvědčení, že všechno co je, se nakonec musí nějakým způsobem ukázat a vzít tak na sebe určitou formu, přičemž nezáleží jedná-li se o prvek přírody nebo kultury, získala po první světové válce v německojazyčném prostoru značnou popularitu. Autoři jako Leopold Ziegler nebo Oswald Spengler předložili vlastní obširné syntézy „morfologie“ světových dějin. Friedmann nebo Friedrich Kuntze se ale snažili jít v Goethových stopách a vytvořit systém, který by na základě studia formy ve všech jejích projevech podal komplexní výklad světa. Při hledání analytických nástrojů pro svůj morfologický idealismus se Friedmann uchýlil k teorému Aloise Riegla ohledně taktilního a optického principu v dějinách umění. Friedmann se snažil na základě Rieglova rozlišení mezi haptickým a optickým, které absolutizoval do holistických konceptů světového názoru vystrojit ucelený systém své idealistické morfologie. Toto komplexní zapracování Rieglových myšlenek do samotného jádra Friedmannovi morfologie je jednou z doposud neznámých příkladů recepce Rieglových myšlenek ve filozofii.

¹⁷⁰Hermann FRIEDMANN, *Die Welt der Formen*, München 1930, s. 26.

Friedmann rozpracovává na základě psychologie, fyziologie, estetiky a dalších věd souhrnnou teorii hapticity a opticity, kde právě smyslová data, který konkrétní individuum upř ednostňuje (tj. optická nebo haptická) určují jeho světonázor. Tzv. *Haptiker* tj. haptikové budují svůj pohled na svět vycházejí ze zdůrazňování vlastního individua vůči ostatním věcem a ž ivým bytostem. Jejich hlavní ideou jsou objektivně pojímaná data, která jim umožň ují pragmaticky ovládat př írodu.¹⁷¹ Naproti tomu tzv. „Optiker“ nemají smyslová data ž ádnou objektivní výpovědní hodnotu. Tyto data se u nich podle Friedmanna př esívají př es soubor duševních funkcí, které je zbavují jejich biologického afektu a patosu. Namísto nich se proto u „optiků“ objevuje silný a klidný étos.¹⁷²

Dnes by bylo nesmyslné polemizovat s Friedmannovými, pro dnešního člověka navýsost skurilními, názory. Pro nás je podstatné ukázat na jeho př íkladu, ž e Riegl postavil na intelektuální mapu Evropy dva z psychologického diskurzu vyrůstající pojmy, které ve 20. a 30. letech kanalizovaly snahu o binární uchopení kulturních jevů, jež reprezentuje mezi jinými i Friedmannova kniha. Německá morfologie ve vzmachu fantazie rozpracovala Rieglovy uměleckohistorické pojmy bez ohledu na význam, jaký jim jejich autor př íř kl. Ukazuje se, ž e Rieglovo *optické* a *taktické* jsou termíny, obdař ené takovým ideologickým potenciálem, který se nemohl vyčerpat pouze v uměleckohistorickém diskurzu.

Roku 1901 publikoval Alois Riegl svou slavnou knihu, jejíž plný název zní *Die Spätromische Kunst-Industrie, nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhänge mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*. Jen málokterá odborná publikace odpovídá méně svému názvu než Rieglova studie. Jak známo, líčí Riegl hlavní rysy vývoje celého antického umění od Egypta až po pozdní Řím, aniž by se ve své velkorysé syntéze omezoval na tzv. *Kunst-Industrie*, totiž umělecké ř emeslo. Riegla podstatně více zajímají vývojové souvislosti, než konkrétní díla. Uměleckému ř emeslu věnoval sice důležitou kapitolu, ale ani zde neuděluje pozornost pouze nálezům z jihu a jihovýchodu Habsburské monarchie, jak by první polovina názvu knihy, která doslova vystihuje zakázku rakouského státu, mohla napovídat. Místo toho podává Riegl sevř ený narrativ, který osciluje mezi stř ízlivým popisem jednotlivých památek a obrazotvorností teleologie historických procesů.¹⁷³ Zdá se, ž e souvislosti vývoje jsou pro Riegla mnohem podstatnější než nálezy uměleckého ř emesla.

V př ípadě Rieglovy studie se ukazuje jakou moc má v uměleckohistorické publikaci ilustrace. V prvním vydání knihy, což je rozměrný a výpravný svazek, který by mohl

dobř e

¹⁷¹Ibidem, s. 34.

¹⁷²Ibid.

¹⁷³Christopher WOOD, *A History of Art History*, Princeton 2019, s. 290.

sloužit jako příklad *Kunst-Industrie* Rieglovy doby, jsou reprodukována ať už v kresbě, fotografii nebo kolorované kresbě jenom ta umělecká díla, která skutečně náležejí do jím vymezené oblasti uměleckého řemesla. Výsledky analýz egyptské architektury nebo Panteonu musí čtenář obrazně rekonstruovat ve své mysli. Opravdové dějiny antického umění udělaly z tohoto díla až pozdější vydání, kde se výběr ilustrací neomezuje pouze na umělecké řemeslo ale představuje i fotografie architektury a soch.¹⁷⁴

Jedním z Rieglových tezí bylo, že pozdně antické umění se pozoruhodně blíží k uměleckým produktům dalších, na pohled zdálky (*Fernsicht*) zaměřených epoch. Neboli, že těmto epochám je vlastní shodné *Kunstwollen*. K těm řadil holandské umění 17. stol. ale i dobu konce 19. stol. Na ilustraci č. 4 z tabule VII (obr. 6) vidíme v barvě reprodukováný email provedený na bronzové destičce z Vatikánských sbírek. Reprodukce je provedena v rozostřených a jakoby se do sebe přelívajících odstínech zelené, modré a temně červené. Z pohledu zdálky by se tato reprodukce mohla jevit jako zmenšenina impresionistického obrazu, např. z Monetovy série Rouanské katedrály nebo secesní ornamentiky změkčené barevnými tóny. Sama reprodukce jakoby nerespektovala přesnost linií rozdělujících barevná pole, kterou emailová technika vyžadovala a dodává nevelké bronzové destičce nečekaný, moderní efekt. Všechna v knize reprodukována díla jsou příklady na zrak zaměřeného umění - *optisch* a mohly být ve shodě s Rieglovou teorií být v knize mnohem snáze reprezentované než-li příklady umění zaměřená na hmat a pohled zblízka. Skrze hru reprodukování a skrývání jednotlivých děl tak Riegl implicitně napovídá, jaká výtvarná produkce odpovídá kterému smyslu. Rieglova výchozí situace je paradoxní. Výplody uměleckého řemesla, tohoto nejtaktilnějšího výtvarného umělecké produkce, které jsou nejen dělány rukou, jako ostatně každé umění, ale které jsou k tomu, aby byly dotýkány, se v Rieglově publikaci stávají objektem zraku. Zdá se, jakoby Rieglem zkonstruovaný nadosobní imperativ velel reprodukovat haptická díla v optické manýře. Starostlivá úprava ilustrací ale ukazuje na obrazovou inscenaci evokace optičnosti.

Oscilace mezi striktní formální analýzou a fantaskními vývody, které vytvářejí kombinaci, která fascinovala jak marxistické filozofy první půle 20. století jako Ernst Bloch a Walter Benjamin a na druhé straně postmoderní autory jako Gilles Deleuze a Felix Guattari.¹⁷⁵ Právě oni využili v *Tisíci plošinách* pojmový pád optického a haptického, který jim v poslední kapitole pomohl definovat rozlišení mezi rýhovaným a hladkým, těmito klíčovými pojmovými kategoriemi, vymežující zcela rozdílné přístupy ke světu. Deleuze a

¹⁷⁴Srovnej vydání z roku 1927, která obsahuje také přímluvu Hanse Sedlmayra, který tam představuje svou esencialistickou reinterpretaci Rieglovy knihy.

¹⁷⁵Emmanuel ALLOA, *Tactiques de l'optique*, in: Alos RIEGL: *L'Industrie d'art romaine tardive*, Paris 2014, s. 402-427.

Guattari mluví o rýhovaném a hladkém prostoru, přičemž první spojují s usedlým životem a pravidelností, jež produkují „rýhování“ v podobě brázdy pluhu, tkané látky anebo pravidelné námořní, nebo železniční trasy. Hladké je naopak výrazem nepravidelnosti, nomádství anebo také plsti, která je ve své homogenosti opakem strukturované tkaniny: *jednoduchý protiklad „hladký-rýhovaný“ nás tedy pokaždé dovádí k mnohem komplikacím, střídáním a vrstvením.*¹⁷⁶ Na základě tohoto rozlišení mluví Deleuze a Guattari o hladkém a rýhovaném prostoru, v jehož definování si vypomáhají Rieglovými pojmy. I přes Rieglovu skepsi a Herderovým premisám navzdory, může-li pohled zblízka být producentem prostoru, argumentují oba francouzští myslitelé, že pohled zblízka vytváří haptický prostor, který je prostorem nomáda.¹⁷⁷ Taková představa prostoru, jež ale v *Tisíc plošinách* čerpá notně také z Worringera a Henri Maldineyho, je

identifikována s abstrakcí, jež se propisuje i do samotné umění ve chvíli jeho vzniku: *obraz je tvořen zblízka ale je pozorován z dálky.*¹⁷⁸ Hladké a rýhované, jsou tedy prvotně konstelací, ze které se rodí haptické a optické, pohled zblízka a pohled z dálky.

Na tom, jakým způsobem Deleuze a Guattari pracují s Rieglovými pojmy je patrné, že se nedržíeli původního pojmového rozvržení. Jak ale pracoval s vlastními termíny sám Riegl?

V Přílohách z 23. a 24. dubna 1902 novin *Allgemeine Zeitung* publikoval Alois Riegl na pokračování rozsáhlou polemiku s Josefem Strzygowským, tehdejší profesorem ve Štýrském Hradci.¹⁷⁹ Už sama platforma - příloha nejpopulárnějšího německojazyčného periodika té doby, svědčí nejenom o tom, jakou důležitost přikládá Riegl polemickému projasnění vlastních vzhledů na období, které sice sloužilo od doby Eduarda Gibbona jako projekční plocha obav o osud evropských států, ale také o tom, jak podstatné byly pro tehdejší publikum problémy, které Strzygowky, Riegl a potažmo celé dějiny umění spatřovaly v esteticky nedoceňované umělecké produkci pozdního římského impéria. Přechod od antiky ke středověku se jevil být zrcadlem přerození klopotné modernity Rieglové doby, jež v sobě zahrnuje přeměnu nejen společenských jevů jako morálka, náboženství, věda nebo právo ale i vnímání vůbec, jež Riegl s upřímnou eurocentričností označil za nejnejvětší problém lidstva: *Das spätantike Problem ist meines Erachtens das wichtigste und entscheidendste in der ganzen bisherigen Geschichte der Menschheit.*¹⁸⁰

¹⁷⁶Gilles DELEUZE, Felix GUATTARI, *Tisíc plošin*, Praha 2010, s. 550.

¹⁷⁷Ibidem, s. 563.

¹⁷⁸Ibid., s. 563.

¹⁷⁹Pro polemiku mezi Strzygowským a Rieglem srovnej alespoň Matthew RAMPLEY, *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship 1847-1918*, Pennsylvania 2013, s. 171-178.

¹⁸⁰Alois RIEGL: *Spätromisch oder orientalisches?* Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 93 1903. s. 123.

Riegl v textu se Strzygowským ostře polemizuje a vytýká mu především, podle něj, krátkozraké pojmání pozdně římského umění jakožto plodu orientu a snaží se v tomto ohledu rehabilitovat úlohou římského centra. V jedné věci ale dává Riegl svému oponentovi, byť Strzygowskému symptomaticky přímo nejmenuje, zapravdu. Přiznává, že pojem *taktisch*, který zvolil pro označení s hmatem spojeného vnímání nezvolil zcela správně a že výběr pojmů mohl vést ke zmatení:

Man hat beanstandet, dass diese Bezeichnung zu Mißverständnissen führen könne, da man geneigt sein müsse, sie gleich dazu in Gegensatz gestellten „Optischen“ als Lehnwort aus dem Griechischen zu schaffen, und hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Physiologie dafür längst die passendere Bezeichnung „haptisch“ (von) in Gebrauch gesetzt hat. Diese Beobachtung scheint mir gerechtfertigt, und ich gedenke mich künftig dieses vorgeschlagenen Terminus zu bedienen.“¹⁸¹

Riegl, který se v názvosloví nakonec podřizuje diskurzu moderní fyziologie, označoval pojmem *taktisch* veškeré vnímání trojrozměrných těles:

Das Auge vermittelt uns bloß farbige Erscheinungen, die mit den Grenzen des betreffenden Dinges wohl zusammenfallen können, aber nicht zusammenfallen müssen. Über diese Grenzen, d. h. über die relative Undurchdringlichkeit der Dinge, kann uns in letzter Linie nur der Tastsinn Ausschluss geben, und alle Andeutungen von festen Dingen, die wir auf dem Umwege über den Gesichtssinn empfangen, sind schliesslich Anweisungen auf die primitiven Erfahrungen des Tastsinnes. Was also dem Natur- und Kunstwerk unter allen Umständen zukommt, seine Ausdehnung und Begrenzung, erfahren wir im Grunde doch nur durch den Tastsinn, ich habe daher diese Eigenschaften der Dinge die taktischen (tastbar, von tangere) genannt, im Gegensatz zu den optischen (sichtbaren), wie Farbe und Licht.¹⁸²

Rieglůva „taktičnost“ není tedy pouze vlastností konkrétních uměleckých děl, která jsou plodem té které, tu na vizuální, tu na hmatové vnímání zaměřené kulturní epochy ale především modus vnímání, které nerozlišuje mezi dílem přírody a kultury. Toto vnímání Riegl na materiálu pozdně římského umění historizuje. Když Riegl charakterizuje hmatové

¹⁸¹Ibidem, s. 155.

¹⁸²Ibid.

vnímání jako primitivní zkušenost, není pochyb, že v jeho pohledu bude veškeré umění vzešlé z taktilní zkušenosti považované za stejně primitivní, jako pramen jeho vzniku.

Riegl dále hovoří o domnělé objektivitě taktilního vnímání předmětů. Původ této objektivy je dvojitý, zaprvé spočívá v Rieglem již zmíněné ověření toho, splývá-li předmět se svou konturou, zadruhé v stálosti hmatového prožitku, který je podstatně méně odvislý od vnějších faktorů na rozdíl od vizuálního vnímání, které je závislé na světle, bez kterého nemůže podávat informaci o vnímaném předmětu. Úlohu své vlastní práce viděl Riegl potom v tom, ukázat i na taktivní a nikoliv pouze vizuální prameny výtvarného umění.¹⁸³ Riegl spatřoval nebezpečí umělecké kritiky své, na vizualitu zaměřené, doby právě v tom, že se snaží *naučit publikum vidět*, přičemž ignoruje ostatní smysly. Rieglovou zásluhou bylo, podle vlastních slov, poukázání i na hmatové kořeny výtvarného umění. Tyto Rieglova ale silně kontrastují s jeho všeobecným despektem, který choval vůči na haptickém principu vzniklým dílům.

V této destilované verzi *Spätrömische Kunstindustrie* vystávají základy Rieglova interpretačního rámce, který uplatnil pro výkladu antického umění. Ty spočívají v uplatnění psychologie vnímání na oblast výtvarné produkce. Riegl ve *Spätrömische Kunstindustrie* konstatuje, že hmat nás spravuje o pevnosti a neproniknutelnosti předmětů a na rozdíl od zraku nám podává tělesa v jejich objektivitě:

*Größte Strenge der rein sinnlichen Auffassung von der (vermeintlich objectiven) stofflichen Individualität der Dinge und infolge dessen möglichste Annäherung der stofflichen Erscheinung des Kunstwerkes an die Ebene. Diese Ebene ist nicht die optische, die uns das Auge bei einiger Entfernung von den Dingen vortäuscht, sondern die taktische, die uns die Wahrnehmungen des Tastsinnes suggerieren, denn von der Gewissheit der (tastbaren) Undurchdringlichkeit hängt auf dieser Stufe der Entwicklung auch die Überzeugung von der stofflichen Individualität ab.*¹⁸⁴

V této citaci podtrhává Riegl základní úlohu plochy nebo roviny, ze které vystává znázornění. Toto znázornění ale nevytváří kontrastem s plochou prostor, ten je naopak minimalizován, ale „přísnou jasností“ (strenge Klarheit), založenou na zdůraznění

¹⁸³Ibid.

¹⁸⁴RIEGL, *Spätrömische Kunstindustrie*, s. 20.

materiality (Stofflichkeit) této plochy.¹⁸⁵ Cílem výtvarného umění, teď alespoň té epochy, která je zaměřena na hmat, je potom podle Riegla zdůrazňování pevnosti a neproniknutelnosti znázorněných předmětů, jež dosahuje svého vrcholu v Rieglem nijak nerozlišeném egyptském umění:

*Denn noch immer ist die Erweckung der Wahrnehmung von der tastbaren Undurchdringlichkeit als Bedingung der stofflichen Individualität unbedingtes Hauptziel der bildenden Kunst; der geschlossene und taktische Zusammenhang der Theilflächen untereinander darf daher noch keine Unterbrechung erleiden.*¹⁸⁶

Riegl využívá slovo „taktisch“ a jeho odvozeniny takřka bez toho, aniž by podrobněji vysvětlil jeho analytickou funkci. V samotném textu jeho knihy totiž zřídka nalezneme substantivum *das Taktische* zato ale mnohem častěji adjektivum *taktisch*. Dozvídáme se např. ikladem, že v egyptském umění jsou přítomny „ideální taktilní klidové plochy (*Ruhefläche*), jež dávají zrod pohyblivým formám“ nebo, že teprve za doby Marka Aurelia „se uskutečnilo bezohledné upozadění taktilní látkovosti (*taktische Stofflichkeit*) ve prospěch efektů barev, působících z dálky a opticky“.¹⁸⁷ Přičemž Riegl ilustruje symptomatically tento přechod tím, že se v této době objevují na sochách vrtané panenky, které nabývají své působivosti jenom při reflexi z odstupů. Teprve tam, kde se socha odzduševňuje vnitřním životem symbolizovaným právě tím, že svými očima může vidět, nabývá subjektivnosti, může se obracet na subjektivní prožitek pohledu z dálky. Podobně jako v sochařství vyhýbá se taktilní umění jakémukoliv subjektivismu. Například egyptská nečleněná stěna představuje „taktickou jednotu světa“, ¹⁸⁸ která není pokud možno rušena okny.

Vodítko k přesnějšímu pochopení toho, co pojem „taktisch“ znamená, nabízejí Rieglovy předchozí práce, které jsou podivuhodně spojeny s tematikou haptičnosti. Už jeho první větší publikace, pojednání o orientálních kobercích, se implicitně zabývá zabývá nejtaktilnějším uměním vůbec - tkanými koberci, které jsou tvořeny rukou a pro ruku. Jak poznamenala ve své zásadní studii o Rieglově pojetí hmatu německá historička umění Mechthild Fend, představuje Rieglova teorie, kterou formuloval ve *Stilfragen*, že plastické, tj. hmatové formy tvoří prvotní stádium umění, které postupně střídá

¹⁸⁵Ibidem, s. 52.

¹⁸⁶Ibid.

¹⁸⁷Ibid. s. 70.

¹⁸⁸Ibid. s. 23.

ornamentální, tj. na zrak a optické vnímání zaměřený ornament.¹⁸⁹ Přičemž se Riegl explicitně vymezuje proti názoru Gottfrieda Sempera, který tvrdil, že ornament byl odvozenou formou z původně utilitaristicky zaměřené produkce.¹⁹⁰ Riegl se v tomto ohledu vyjadřuje jasně:

*Wenn wir vorerst die Denkmäler beiseite lassen und zunächst auf rein deductivem Wege uns die Frage zu beantworten suchen, welcher von beiden Klassen von Künsten, den plastischen oder den flächenbildenden, der Vorantritt in der Entwicklung zuerkannt werden müsse, so werden wir schon a priori -- trotz der weitverbreiteten gegentheiligen Meinung -- das plastische Kunstschaffen als das ältere, primitivere, das in der Fläche bildende als das jüngere, raffinirtere bezeichnen dürfen.*¹⁹¹

Nejjasněji ale koncipoval Riegl své pojetí taktilnosti ve dvou verzích své *Historické gramatiky výtvarného umění*. Jak v první verzi z let 1898/1899 tak i ve druhé z roku 1899 zaujímá podle italského badatele Andrei Pinottiho nejpodstatnější místo podkapitola, která v obou pramenech nese název *Form und Fläche*, která je vřazena do objemného oddílu, zabývající se rozličnými elementy výtvarného díla, do kterých vedle analýzy zmíněné formy a plochy patří také rozbor motivů a účelů výtvarného umění.¹⁹² Tuto podkapitolu otevírá Riegl definicí formy:

*Alle Naturdinge erstrecken sich nach drei Dimensionen: Höhe, Breite, Tiefe. (...) Die Naturdinge treten unseren Sinne nicht als Atome, sondern als Komplexe von Atomen entgegen. (...) Also der Schluss lautet: jedes Naturding erstreckt sich nach drei Dimensionen. Diese Dreidimensionale Erstreckung aller Naturdinge nennen wir die Form.*¹⁹³

O veškerých formách nás spravují naše smysly. Riegl pokračuje tím, že přiznává, podobně jako Herder, každému smyslu zvláštní způsob poznání světa. Zrak nás podle Riegla spravuje pouze o plochách, protože není schopen vnímat hloubku: *Der Gesichtssinn vermag die Dinge nicht zu Durchdringen: er sieht immer nur die eine Fläche der Dinge, die*

¹⁸⁹FEND, Körpersehen, s. 172.

¹⁹⁰Ibidem, s. 171.

¹⁹¹Alois RIEGL, *Stilfragen. Grundlegend zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1993, s. 3.

¹⁹²Andrea PINOTTI, *Einführung in: Alois RIEGL, Historische Grammatik der bildenden Künste*, Milano 2017, s. XV.

¹⁹³Alois RIEGL, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Milano 2017, s. 341.

*dem Beschauer zugekehrt ist.*¹⁹⁴ Formu jako takovou, tj. v její trojrozměrnosti, je schopen vnímat pouze hmat: *Es bedarf eines anderen Sinnes, um uns vom Vorhandensein der Tiefe zu überzeugen, und das ist der Tastsinn.*¹⁹⁵ To, že dokážeme pouhým okem rozeznat, je-li před námi prostorové těleso, vysvětluje Riegl tím, že tuto znalost odvozujeme od vlastní taktilní zkušenosti, kterou jsme získali v dětství.¹⁹⁶ Z toho rozlišení mezi optickým a taktilním vnímáním vychází Riegl při definici plochy, která se vyjevuje té které smyslové zkušenosti: optické plochy a taktilní (taktische) plochy. Právě v definici taktické či taktilní plochy je třeba hledat základ toho, co Riegl rozumí pod taktilní výtvarnou formou. Zatímco optická plocha je z podle Riegla klamavá, je ta haptická objektivní:

*So hätten wir ein Wesentliches: die Form, die uns der Tastsinn lehrt und ein Trügerisches, Scheinbares: die Fläche, die uns der Gesichtssinn vorspiegelt. Diese Fläche nennen wir die optische oder subjektive Fläche. (...) Auch der Tastsinn vermag nicht durch die Dinge hindurchzudringen, er vermag sie nur von mehreren Seiten zugleich zu umfassen (...). Also auch der Tastsinn berichtet nur von einer Fläche, die an der Form haftet: nennen wir sie die taktische oder objektive Fläche.*¹⁹⁷

V bezprostřední návaznosti na rozlišení mezi různými módy smyslové percepce definuje Riegl tři způsoby vidění, které osciluje mezi taktilním a optickým vnímáním: *Nahsicht*, *Normalsicht* a *Fernsicht* (pohled zblízka, pohled ze střední vzdálenosti a pohled z dálky). Ve *Spätromische Kunstindustrie* popisuje Riegl tuto tematiku poměrně skoupě:

*Andererseits darf nun aber auch das Auge als das wichtigste Berichterstattungsorgan das Vorhandensein von ausladenden Theilgliederungen wahrnehmen; diese verrathen sich vor allem durch Schatten, und um dieselben wahrzunehmen, muss das Auge aus der Nahsicht etwas weiter abrücken: nicht so weit, dass der ununterbrochene taktische Zusammenhang der Theile nicht mehr klar erkennbar wäre (Fernsicht), aber doch in eine Distanz, die zwischen Nahsicht und Fernsicht in der Mitte liegt und die wir als Normalsicht bezeichnen dürfen.*¹⁹⁸

¹⁹⁴Ibidem.

¹⁹⁵Ibid.

¹⁹⁶Ibid. s. 343.

¹⁹⁷Ibid., s. 342.

¹⁹⁸RIEGL, *Spätromische Kunstindustrie*, s. 20.

V *Historické gramatice výtvarného umění* ale věnuje tomuto tématu podstatně větší pozornost. *Nahsicht* definuje Riegl v první verzi jako pozorování předmětu z takové blízkosti, ve které sice oko pracuje podobně jako ruka, neboť nedokáže pojmut celý předmět najednou ale pouze po částech, které právě vnímá. Paradoxně je výsledkem takové percepce třídimenzionální plocha, kde oko sice dokáže vnímat její plastické uspořádání a strukturu, ale na druhé straně nebudí toto vnímání taktilní asociace.¹⁹⁹ Teprve tam, kdy se oko oddaluje od předmětu a dokáže jej pojmut vcelku, což Riegl nazývá *Normalsicht*, dokáže oko rekonstruovat objemy, které sugerují divákovi taktilní prožitky: *Rückt das Auge etwas ab, so gewinnt es damit die Möglichkeit, Erscheinungen am Dinge wahrzunehmen, die ihm die Erfahrungen des Tastsinns ins Bewusstsein rufen.*²⁰⁰

V pozdější verzi přednášky z r. 1899 doplňuje Riegl své předchozí závěry, když tvrdí, že i pohledu zblízka, se obraz optické plochy přibližuje její skutečně modelaci.²⁰¹ Jak dokládají předchozí řádky, je Rieglůva pojmová konstrukce ne vždy konsekvantní a někdy dokonce matoucí. *Nahsicht* a *taktisch* tak nejsou pojmy, které by označovali vyvolávání v divákovi taktilních asociací ale spíše popisy procesu vnímání, kdy zrak přebírá hmatovou funkci. Ten je navíc podle Riegla zodpovědný za prostředkování hloubky nebo objemovosti těles. Celou situaci komplikuje to, že v Riegl sice definuje *Nahsicht* a *Fernsicht* jako samostatné pojmy, využívá je nicméně nezřídka jako synonyma k pojmovému páru *taktisch/optisch* případně je kombinuje ve spojení jako například *taktische Nahsicht*.²⁰²

Rieglůva argumentace čerpá z prací německých teoretiků výtvarného umění, Konrada Fiedlera, Adolfa Hildebranda a Roberta Zimmermanna. Německý, ve Florencii usazený sochař Hildebrand se ve své populární knize *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* zabýval relací mezi formou a tím, jak se tato forma jeví - *Erscheinung*.²⁰³ Hildebrandova formální teorie byla míněna jako objasnění jeho umělecké praxe. Hildebrand rozlišoval mezi pohledem z dálky - *Fernbild*, který poskytuje celkový obraz podobný Rieglůvu *Fernsichtu*, a pohled zblízka, který ve své extrémní formě přebírá charakter hmatu:

¹⁹⁹RIEGL, Grammatik, s. 152.

²⁰⁰Ibid.

²⁰¹Ibid., s. 342.

²⁰²RIEGL, Spätrömische Kunstindustrie, s. 67.

²⁰³Adolf HILDEBRAND, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Strassburg 1893, s. 1. Srovnej také FEND, Körpersehen, s. 175 a Lambert WIESING, Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik, Reinbek 1997, s. 61.

*Je näher der Beschauer dem Objekte tritt, desto mehr Augenbewegungen braucht er und desto kleiner werden die einheitlichen Gesichtseindrücke. Zuletzt vermag er den Gesichtseindruck so zu beschränken, dass er nur immer einen Punkt scharf in den Sehfocus rückt und die räumliche Beziehung dieser verschiedenen Punkte in Form eines Bewegungsaktes erlebt; alsdann hat sich das Sehen in ein wirkliches Abtasten und in einen Bewegungsakt umgewandelt und die darauf fussenden Vorstellungen sind keine Gesichtsvorstellungen, sondern Bewegungsvorstellungen und bilden das Material des abstracten Form-Sehens und Form-Vorstellens.*²⁰⁴

Právě diferencování mezi pohledem zdálky (Fernbild) a pohledem zblízka, které je spojeno s hmatem ústící v př edstavu pohybu (Bewegungsvorstellung) - neboť pohled zblízka nemůž e obejmout celou př edmět zároveň, stojí v rozlišení mezi různými druhy umění. Zatímco socha se orientuje př eváž ně na př edstavu pohybu, obraz se zaměř uje na př edání pohledu zdálky.²⁰⁵

To, ž e podobné př esvědčení o polaritním postavení hmatu a zraku, které vyvolávají tu abstrahující počitky - na straně zraku, tu tělesné počitky- na straně hmatu, dokládá např . úryvek z populárního filozofa 19. stol. Aloise Riehla. Ten tvrdil, ž e obrazy se nám jeví nikoliv v orgánu vnímání, tj. zraku, ale jakoby mimo nás v okolním světě, taktilní počitky ale vnímáme na okrajích vlastního těla, ačkoliv jejich nervové vzruchy mají původ v mozku: *Die Bilder des Gesichts erscheinen uns außerhalb des Auges ganz vom Leibe losgelöst, während die Tastempfindungen, obgleich sie im Gehirn ausgelöst werden, an der Peripherien unseres Körpers wahrgenommen werden.*²⁰⁶

V nekrologu Aloise Riegla poznamenal Max Dvoř ák ohledně Rieglova vztahu k učení jednoho z jeho učitelů následující: *Wenn eine Spur dieser Lehrer in Riegels Schriften bemerkbar ist, so äußert sie sich als eine direkte Negation ihrer Lehren und Methoden.*²⁰⁷ Jak poznamenal Lorenz Dittmann, Dvoř ák se v tomto soudu zcela mýlil. Je to právě ocenění hmatového vnímání jakož to podstatného elementu v umělecké tvorbě, kterým mohl Zimmermann př ispět k formování Rieglových teoretických názorů.²⁰⁸ Robert von Zimmermann, od roku 1852 profesor filozofie v Praze a od roku 1861 na Vídeňské univerzitě, byl jedním z pozdních př edstavitelů psychologicky orientované herbartovské

²⁰⁴HILDEBRAND, Das Problem, s. 10.

²⁰⁵HILDEBRAND, Das Problem, s. 12.

²⁰⁶Alois RIEHL, Das landschaftliche Auge (1850), cit. dle: Ästhetische Grundbegriffe III, Stuttgart 2010, s. 620.

²⁰⁷Cit. dle Lorenz DITTMANN, Stil, Symbol, Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967, s. 39.

²⁰⁸Ibidem, s. 40.

estetiky.²⁰⁹ V druhém svazku své monumentální *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft* z roku 1865 předložil Zimmermann myšlenky, které korelují s Rieglovým předsvědčením o důležitosti hmatu. Na rozdíl od Riegla a částečně v intencích, které vyznačil již Herder, oceňoval Zimmermann hmat jakožto estetický smysl:

*Schon die Ausdrücke „hart,“ „weich“ von räumlichen Formen gebraucht weisen auf diese Herrschaft des Tastorgans hin, und muthen demjenigen, welcher das plastische Werk in der ihm ausschliesslich eigenthümlichen Weise sinnlich geniessen will, eine Abstraktionsfähigkeit von der gewöhnlichen sinnlichen Auffassungsweise zu, welche den spezifisch plastischen Genuss zum Eigenthum Weniger macht.*²¹⁰

Riegl ale mohl zjevně ocenit spíše Zimmermannovy názory ohledně správnosti hmatu a zraku při i percepci předmětů. Zimmermann tvrdí, že vidění je ein *Tasten in die Ferne*,²¹¹ čímž nepřímo potvrzoval Rieglovo pozdější předsvědčení o práci oka na krátkou vzdálenost jakožto pomyslném hmatání. Na základě srovnání Zimmermannových textů s těmi Rieglovými nelze dovodit přímo závislost Riegla na svém učiteli. Lze však předpokládat, že Riegl obdržel důležitý impuls, který dále rozvinul ve vlastní nauce o hmatu.

V německé estetice je však k nalezení ještě jiný pramen, který naznačuje genealogii Rieglova konceptu haptického vidění a který dosud unikal pozornosti badatelů.²¹² Ve svém rozsáhlém systému estetiky věnoval pozornost německý představitel posthegelovské filozofie Friedrich Theodor Vischer mimo jiné způsobům percepcie uměleckého díla. Vischer tvrdil, že každý druh výtvarného umění vyžaduje jiný druh vidění:

Das Auge sieht in dreierlei Weise: es mißt durch ein verhülltes Zählen Verhältnisse, es umspannt durch ein verhülltes Tasten organisch geschwungene Formen, es sieht den reinen Schein der Oberfläche in Licht und Farbe, d. h. es sieht im vollkommensten Sinne, ist aber auch schon auf jene verschwebenden Medien gerichtet, welche an die Anschauungsweise eines andern Sinns hinrühren. So theilt sich also die bildende Phantasie in eine α . auf ein messendes Sehen, β . auf ein tastendes Sehen, γ . auf ein

²⁰⁹K Zimmermannovi srovnej WIESING, Die Sichtbarkeit, s. 27-57.

²¹⁰Robert ZIMMERMANN, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, Wien 1865, s. 492.

²¹¹Ibidem, s. 491.

²¹²Srovnej heslo Sehweise, Sehform, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, sv. 9, Joachim RITTER (ed.), Basel 1995, s. 168-169. Již Max Imdahl upozorňoval na objevné Vischerovo rozlišení. Viz Max IMDAHL, Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate, in: idem: *Gesammelte Schriften 3, Reflexion, Theorie, Methode*, Gottfried BOEHM (ed.), Frankfurt am Main, s. 104.

*eigentliches Sehen begründete. Man erkennt leicht: hier ist die Reihe der bildenden Künste vorgezeichnet: Baukunst, Bildnerkunst, Malerei.*²¹³

Vischer, který se zjevně orientuje na Herderovo rozlišení mezi smysly a s nimi korespondující druhy výtvarné produkce, objevuje pro estetiku koncepci různých druhů vidění, z nichž jedno je spojeno s hmatem - *tastendes Sehen* resp. *verhülltes Tasten*. Vischer situoval toto hmatové vidění nikoliv do samého aktu vnímání jako Riegl nebo Hildebrand, nýbrž do jím vytvořené kategorie výtvarné fantazie, která dává zrodu umělecké tvorbě. Pozoruhodné je, že Vischer propůjčuje stejně jako Riegl a Hildebrand vidění vlastnosti hmatu. I vlastní vidění (*Eigentliches Sehen*) je u Vischera skrytým hmatáním, protože pouze skrze hmat můžeme vnímat trojrozměrná tělesa:

*Der Gesichtssinn spaltet sich in zwei Weisen der Auffassung, das tastende und das eigentliche Sehen. Es ist auch in dieser zweiten noch ein verhülltes Tasten (vergl. §. 71 Anm.), aber es bestimmt nicht mehr den Charakter der ganzen Auffassung, wie in der ersten, vielmehr wird die feste und dichte Form zwar wesentlich miterfaßt, aber nur als Träger der Licht- und Farbenwirkungen. Wir würden keine Formverhältnisse des Körpers mit dem Auge aufnehmen, wenn nicht der Tastsinn als ein vergeistigter im Gesichtssinne mitgesetzt wäre; es ist aber etwas Anderes, ob der letztere sich auf dies Tasten ohne wirkliches Tasten isoliert, oder ob er dasselbe nur als flüssiges Moment in dem Ganzen feiner Auffassung wirken läßt.*²¹⁴

Vischerovo rozlišení mezi třemi druhy vidění se nicméně propisuje i do jeho nárysu vývoje výtvarného umění, který v sobě spojuje idealistickou analýzu smyslové zkušenosti s historiosofickou spekulací. Vischer tak tvrdí, že ve středověku ovládlo celou Evropu „byzantské umění“, z něhož se postupně vyvinuly „národní školy“, přičemž románské národy v čele s Itálií reprezentují plastický styl, zatímco germánské národy ten malebný: *Nationalitätsunterschied, zugleich ein Stilunterschied, Italien übernimmt die plastische, der germanische Norden die malerische Richtung: ein Gegensatz, der aber jetzt innerhalb des betretenen Bodens des Malerischen auftritt.*²¹⁵ Vischer ve své teorii zachází ale ještě dále, když tvrdí, že příměs germánské krve umožnila vstoupit Italům na pole malířství, aniž

by

²¹³Friedrich Theodor VISCHER, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Das schöne in eigentlicher Existenz*, München 1922, s. 451-452.

²¹⁴ Friedrich Theodor VISCHER, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Kunstlehre Bildnerkunst, Malerei*, München 1923, s. 194.

²¹⁵Ibidem, s. 426.

ale ztratili smysl pro plasticitu, který zdědily po svých antických předchůdcích.²¹⁶ Vischerova stopa v dějinách umění v sobě zahrnuje nejen objevené ocenění hmatového elementu ve vidění, které shrnuje heslovitě konstatování *der Gesichtssinn trägt den über sich selbst erhobenen Tastsinn in sich*,²¹⁷ ale také propojení formálních kvalit výtvarného díla s „nacionálním duchem“ jednotlivých evropských národů.

Mnohá témata, která na vývoji pozdně antického umění rozpracoval Riegl, měla své původce v německé estetice 19. stol. Co je však v Rieglově koncepci nového, je radikální historismus, který se týká nejen forem, které člověk produkuje ale vnímání samotného. Jak poznamenal Walter Benjamin, předkládá Riegl komplexní pokus o dějiny vnímání.²¹⁸ Historismus, jak konstatoval Friedrich Meinecke, toto vědomí dějinné proměnlivosti všech věcí,²¹⁹ se v Rieglově případě dotkl i vnímání samotného. Riegl sice nepředpokládal, že se v průběhu dějin naše smyslové orgány sami mění, v tomto smyslu byl zastáncem naivistické teorie vývoje...., ale věřil nicméně, že různé epochy dávají přednost různým druhům vnímání, v jeho případě vidění. Riegl nebyl jediný, kdo si povšiml, že lidé různých epoch vnímají svět rozličným způsobem. Ve svých *Morgenröte* publikovaných v r. 1881 vyjádřil Friedrich Nietzsche předvědčení, že staří Řekové vnímali barvy podstatně jinak než člověk 19. stol. Na základě filologické analýzy dovozuje Nietzsche, že místo modré viděli Řekové hnědou a místo zelené žlutou. Moře se jim tak jevilo temně hnědé a bujnější porosty žluté jako vosk. Nietzsche spekuluje, že starým Řekům musela být předroda podstatně blíže (sic!), neboť se jim jevila v barvách vlastního těla:

Wie anders sahen die Griechen in ihre Natur, wenn ihnen, wie man sich eingestehen muß, das Auge für Blau und Grün blind war, und sie statt des ersteren ein tieferes Braun, statt des zweiten ein Gelb sahen (wenn sie also mit gleichem Worte zum Beispiel die Farbe des dunklen Haares, die der Kornblume und die des südländischen Meeres bezeichneten, und wiederum mit gleichem Worte die Farbe der grünsten Gewächse und der menschlichen Haut, des Honigs und der gelben Harze: so daß ihre größten Maler bezeugtermaßen ihre Welt nur mit Schwarz, Weiß, Rot und Gelb wiedergegeben haben), – wie anders und wie viel näher an den Menschen gerückt mußte ihnen die Natur

²¹⁶Ibidem, s. 427.

²¹⁷VISCHER, Kunstlehre Bildnerkunst, Malerei, s. 192-193.

²¹⁸BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (zweite Fassung), in: Gesammelte Schriften I, 2, Rolf TIEDEMANN, Hermann SCHWEPPEHÄUSER (ed.), Frankfurt am Main 1990, s. 478.

²¹⁹Friedrich MEINECKE, Die Entstehung des Historismus, München 1946, s. 4-5.

*erscheinen, weil in ihrem Auge die Farben des Menschen auch in der Natur überwogen, und diese gleichsam in dem Farbenäther der Menschheit schwamm!*²²⁰

Ani Nietzsche zjevně nepř edpokládal, ž e by se v průběhu let měnilo vnímání jako takové, mění se ale zjevně akcent na určité jeho aspekty, jež Nietzsche stopuje v proměně lexika. Proměnu vidění u Řeků sledoval i klasický filolog Bruno Snell. Ten si povšiml, ž e zatímco v homérské době existovalo mnoho výrazů pro různé druhy vidění (letmý pohled, hněvivý pohled, zírání, atd.), tak v klasické době se udrž ely pouze některé obecnější výrazy.²²¹ Právě to podle Martina Jaye označuje esecializaci vidění, které se tímto zevšeobecňuje, aby se nakonec stalo modelem myšlení jak to vyjadř uje slově *theorie*.²²² Riegl hledá ve shodě s Nietzsche také proměny vnímání, jejich stopy nicméně nalézá ve výtvarném umění.

Riegl ve *Spätrömische Kunstindustrie* nachází na taktilním vnímání, nebo na pohledu zblízka zaměř ené umění př eváž ně v umění Egypta, jeho stopy ale nalézá ale v celé antice. V *Gramatik der Bildenden Künste* potom vysvětluje, proč se nejstarší umění orientuje právě na hmatovou zkušenost:

*Der primitive Mensch, der in der Welt ringsum hin ausblickt, steht vor einem Chaos. In dieses Chaos sucht der Ordnung bringen, der erste Schritt dazu ist, dass er die Dinge, die ihm auffallen, einzeln für sich herausgreift, dass er Individuen vor sich hat, statt der unklaren chaotischen Menge. Wir kommen wieder zur grundlegenden Anschauung des ganzen Altertums: die Naturdinge sind Körperliche Individuen.*²²³

Jestliž e je pro „primitivního člověka“ prvotním cílem hledání pevných obrysů př edmětů v okolním chaosu, musí proto k tomuto aktu využ ít hmatové vnímání:

Fasst der primitive Mensch die Dinge in optischer oder in taktischer Weise auf? Die optische Weise zeigt ihm ja das Chaos, nur die taktische Taktische Weise schaff ihm befriedigende Überzeugung von der Individualität der Dinge. Also muss die bildende Kunst einsetzen mit der taktischen Fläche. (...) in ältester Zeit herrscht die taktische Aufnahme in

²²⁰Friedrich NIETZSCHE, Morgenröthe, in: Sämtliche Werke 3, Giorgio COLLI, Mazzino MONTINARI (eds.), München 1980, s. 260.

²²¹Bruno SNELL, Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Göttingen, 1980, s. 13-14.

²²²JAY, Downcast Eyes, s. 23.

²²³RIEGL, Grammatik, s. 346.

*der Nahsicht, Heute herrscht, wie wir alle wissen, die optische Aufnahme in der Fernsicht.*²²⁴

Riegl hledá protipól moderního výtvarného názoru, pod která chápe př edevším impresionismus a krajinomalbu konce 19. stol. vůbec v umění Egypta, jemuž podsouvá stejný způsob vnímání, jaký nachází u tzv. primitivního člověka. Riegl konstatuje, že egyptské umění vytváří sevř ené, pevně ohraničené a pokud možno nečleněné plochy. Ideálním pří kladem je egyptský chrám: *Nach außen steht der egyptische Tempel mit seinen ungegliederten Mauern da, wie eine taktische Einheit in der Welt; im Innern zerfällt er in Mikrokosmen, die wieder ihrerseits mit Einheitsformen (Säulen) ausgefüllt sind.*²²⁵ Ve shodě s tímto pozorováním vyž aduje egyptské umění také pří snou linii, která vydělí znázorněný př edmět: *Die Linie war also bei den Egyptern im wesentlichen bloß Umrisslinie, und diese war eine taktische, das heißt an den Naturdingen wohl tastbare aber nicht sichtbare.*²²⁶ V pří padě egyptského sochař ství dochází Riegl k závěru, že e je nutné jej pozorovat z absolutní blízkosti, kde teprve vystává jemná modelace, která postavy ož ivuje:

*wenn man z. B. altegyptische Statuen zuerst aus einiger Entfernung ansieht, wobei sie einen flachen und völlig leblosen Eindruck machen, sodann aber allmählig in größere Nähe bringt, wobei die Flächen immer mehr an Lebendigkeit gewinnen, bis man endlich die Feinheit der Modellierung im vollsten Maße erst dann gewahr wird, wenn man die Fingerspitzen betastend darüber hinweggleiten lässt.*²²⁷

Většina badatelů je nikoliv bez opory v Rieglových textech pří esvědčena, že e i on rozuměl taktilitě jako způsobu vidění,²²⁸ zmíněný úryvek ale dokládá, že e Riegl neváhal popisovat i pří mou taktilní interakci s uměleckým dílem. Riegl ve svých textech hojně podává zobecňující závěry egyptského umění, do analýz konkrétních památek se ale pouští zř ídkakdy. Herman Parret v tomto ohledu oprávněně hovoří o egyptském paradigmatu.²²⁹ Podobně je tomu i v jeho pozdějším textu, věnovaném problematice zlatých nádob z Vafia, zde ještě jednou pregnančně shrnuje své pojetí egyptského umění:

²²⁴Ibidem.

²²⁵RIEGL, Kunstindustrie, s. 23.

²²⁶Ibidem, s. 63.

²²⁷Ibid., s. 20.

²²⁸Thomas MOSER, Körper&Objekte. Kraft- und Berührungserfahrungen in der Kunst und Wissenschaft um 1900, München 2022, s. 82.

²²⁹Herman PARRET, La main et la matière: Jalons d'une haptologie de l'oeuvre d'art, Paris 2018.

Die ägyptische Kunst will die Dinge so wiedergeben, wie sie objectiv, frei von den verwirrenden und trübenden Zufälligkeiten unserer Gesichtssinneswahrnehmungen erscheinen. Der Ägypter prüft die Dinge genau in der Nähe unter Controle des Tastsinnes und modelliert danach sorgfältig Teil um Teil, aber er findet die volle Klarheit, sei es des Ganzen, sei es der Teile, bloß in der Begrenzung der Höhe und Breite erreichbar; die Tiefe bleibt immer Unklar für das Auge, aber sie ist gleichwohl gegeben, ein notwendiges Übel, und muß daher berücksichtigt werden, soll aber auf das möglichst geringe, d. h. möglichst wenig störende Maß reducirt bleiben. Dies äußert sich gleichmäßig in der ägyptischen Rundfigur mit ihrer flächenhaften Frontansicht, im ägyptischen Flachrelief, und wohl am schlagendsten in der ägyptischen Malerei mit ihren silhouettenhaften, modellierungslosen Umrißzeichnungen. Überall ist der Schatten, dieser Anzeiger der Form soviel als möglich vermieden, denn der Schatten ist nichts Körperliches und daher nur geeignet, Unklarheit zu schaffen.²³⁰

Je nasnadě, že Riegl se snažil z egyptského umění učinit absolutní protiklad té umělecké produkce, kterou pokládal za moderní a jejíž estetiku vyložil ve svém textu o náladě. Moderní umění se podle něj neleká chaosu barevných skvrn podřizujících se jen pohledu z dáli, protože se za tímto chaosem skrývá znalost zákonů fyziky. Je podivuhodné, že Riegl za moderní umění považoval pouze ty jevy soudobého malířství, které patřily v jeho době k již etablovaným uměleckým směrům, jako například impresionismus. Riegl nebral vůbec v potaz, že Cézanne a nebo Gauguin ve Francii již pracovali na zcela jiném výtvarném projevu, který byl pro umění prvních desetiletí 20. podstatně důležitější než Rieglem oceňované „optické“ umění.

Právě umění starého Egypta, a nikoliv pozdní antiky se tak ještě za Rieglova života stávalo opět aktuálním. To si uvědomovaly i dějiny umění. Ve své vlivné knize o egyptském sochařství *Die Plastik der Aegypter* z roku 1914, která se dočkala několika vydání, konstatovala německá historička umění a jedna z průkopnic na poli egyptského umění, že modernímu umělci a potažmo i modernímu člověku je velmi blízké umění Egypta:

In keiner Kunst ist so wie in der ägyptischen - streng und vielseitig zugleich - das Prinzip der „Integration plastique“ moderner Maler und Bildhauer erfüllt oder Cezannes

²³⁰Alois RIEGL, Zur kunsthistorischen Stellung der Becher von Vaio, in: idem, Gesammelte Aufsätze, Karl M. Swoboda (ed.), Wien 1928, s. 84.

Grundforderung vorausgenommen: „Traiter la nature par le cylindre, la sphere, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côte d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes paralleles ä l'horizon donnent l'etendue -, . . . les lignes perpendiculaires ä cet horizon donnent la profondeur.“ Den Kompositionsmethoden ägyptischer Reliefbildner könnte die folgende (kubistische) Definition der Zeichnung entlehnt sein: „Die Kunst der Zeichnung besteht darin, Verhältnisse zwischen Kurven und Geraden festzulegen.“²³¹

Spř ízněnost s uměním Egypta nachází Fechtmeier ale i uplatnění sytých barev ve velkých plochách, což reflektuje její zkušenost kubismu

Die Künstler bevorzugten — auch hierin be- gegnen sie sich mit den Modernen — ungebrochene kräftige Farben: neben weife und schwarz ein reines Gelb, Dunkelrot, Türkisgrün. Mit diesen Tönen sprechen sie zugleich summarisch und eindeutig die Stoffdifferenzen der Erscheinung aus. Es ist eine schwierige künstlerische Aufgabe, die im Grunde wenige Zeiten glücklich gelöst haben, die charakteristischen und augenfälligen Stoffunterschiede der Haut, der Augen, Haare und Gewänder in das gleichartige Material der Figur zu übertragen, d. h. sie als Formunterschiede zu interpretieren, ohne die plastische Einheit zu zerstückeln. Die Spätantike und die Renaissance waren in dieser Hinsicht unerträglich formlos. Die Künstler machten den problematischen Versuch, die verschiedenen Stoffe als verschiedenartig bewegte Formen wiederzugeben.“²³²

Uvedený citát se zdá být implicitním útokem na Rieglova př edstavu o pozdní antice jakož to př edobrazu moderního umění. Jeho idea se musela jevit nastupující generaci historiků a historiček umění jako nemístně zastaralá.

Riegl ale nebyl v kritizován pouze svými mladšími soupeř níky nebo konkurenty z Vídeňské univerzity. Snad nejdůkladnější kritiku Rieglova *Spätromische Kunstindustrie* podal August Schmarsow ve své knize *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* publikované roku 1905. Schmarsow se v ní snaž í o systematický výklad umění pozdní antiky, založ ený na uplatnění vlastní psychologické estetiky, kterou vylož il ve svých *Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste*, věnovaných různým aspektům teorie výtvarného umění. Podstatným bodem v Schmarsowově kritice je Rieglova př edstava o hmatu. Schmarsow vychází opět ze své téze, ž e stř edobodem všech umění je lidské tělo. Od něho umění

²³¹Helga FECHHEIMER, *Die Plastik der Ägypter*, Leipzig 1914, s. 4.

²³²Ibidem, s. 44.

vychází a k němu se také výtvarné dílo vždy obrací. K různým způsobům smyslového vnímání se potom podle Schmarsowa upíná ten který druh výtvarného umění. Sochařství (Bildneri) označuje Schmarsow za *Körperbildnerin*, architekturu potom za tvůrkyni prostoru a malbu za modelování souvislostí mezi předměty.

Ve své kritice *Spätrömische Kunstindustrie* poukazuje Schmarsow na to, že Rieglovo pojetí hmatu se zakládá na předpokladu, že hmatáme pouze jakoby konečky prstů, které nám poskytují jedině informaci o povrchu:

*Nun aber tasten wir doch nicht ausschließlich nur mit einem Finger, sondern mit mehreren nebeneinander. Wir tasten mit einer Hand, die sich stellen und krümmen kann, die sich der ebenen wie der gebogenen Fläche adaptiert. Ja, wir tasten nicht mit einer Hand allein, sondern mit beiden Händen zugleich, und diese beiden Organe korrespondieren einander. Und dies Tasten mit dem paarigen Organ vollzieht sich viel unabsichtlicher und unmittelbarer als das Tasten mit einem Finger oder einer Reihe von Fingerspitzen zum Verfolg punktueller Reize in der Ebene.*²³³

Schmarsow naproti tomu předpokládá, že je to nejen ruka ale ruce jakožto párový orgán, a také pažerá a chodidla a nakonec celé tělo, jež je schopno vnímat hmatové počítky. Podle toho, jak je naše tělo ustrojeno se potom utvářejí základní formy, které je schopno produkovat a které nacházejí svůj odraz v umění. Summu hmatových počítků nazývá Schmarsow *Tastregion*.²³⁴ Základním bodem Schmarsowovy kritiky je Rieglův koncept plochy nebo roviny (Fläche, Ebene). Riegl, jak bylo ukázáno výše, tvrdí, že výsledkem vnímání je buď optická nebo taktilní plocha, přičemž hmatu paradoxně upírá schopnost pojímat prostor, ačkoliv nám umožňuje předvědčit se o trojrozměrnost těles. Schmarsow vychází z analýzy schopnosti lidského těla zprostředkovat předmět v jeho trojrozměrnosti, neboť ruce dokáží osahat předmět ze dvou stran a pažerá dokáží obejmut:

*Die Hände, mit ihren korrespondierenden Innenflächen und Fingerreihen, sitzen in relativer Drehbarkeit am Gelenk des Armes, die Arme wieder in beschränkter Beweglichkeit am Rumpfe. Aus dieser besonderen Anlage folgt schon die Inklination zu kubischer Auffassung und Behandlung alles Tastbaren.*²³⁵

²³³August SCHMARSOW, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter, Leipzig 1905, s. 11.

²³⁴Ibidem, s. 12.

²³⁵Ibid.

V lidském těle a v jeho schopnosti pohybovat se tak podle Schmarsowa kořeně možnost chápat prostor: *Aus unserer Körperbewegung erwächst das Grundkapital unserer Raumvorstellungen im Verkehr mit den Dingen.*²³⁶ Schmarsow se zde opírá o práci německého fyziologa a psychologa Hermanna Auberta, který tvrdil, že vnímání prostoru, resp. těles se odehrává ve všech směrech, přičemž jeho redukce na pouhé tři (délka, šířka, hloubka) je čistou rozumovou redukcí.²³⁷ Na základě těchto přesvědčení Schmarsow dokazuje, v čem se podle něj Riegl mýlil. Riegl uvádí jako jeden z typických příkladů egyptského umění pyramidu, o níž tvrdí, že se jeví řada trojúhelníků, které neevokují prostorovou hloubku: *Vor welche der vier Seiten immer der Beschauer sich hinstellt, sein Auge gewahrt stets bloß die einheitliche Ebene des gleichschenkligen Dreiecks, dessen scharf abschließende Seiten in keiner Weise an den Tiefenanschluß dahinter gemahnen.*²³⁸ Schmarsow naproti tomu poznamenává, že takový popis odpovídá spíše krychli, která má všechny stěny stejné. Riegl svým tvrzením upírá egyptskému umění vědomí prostoru, které pro něj naopak Schmarsow restituuje a to paradoxně na základě stejných vlastností, které Riegl přisuzoval egyptskému umění přisoudil - tedy taktilnosti. Právě rozdílné pojetí taktilního vnímání vedlo u obou badatelů k zcela jiné interpretaci egyptského umění. Tam kde Riegl vidí, slovy Deleuze, pouze rýhovanou plochu, rozeznává Schmarsow prostorové vztahy, neboť je to právě naše tělesnost a s ní spojený hmat, který nám o něm poskytuje zprávu:

*Diese Vorliebe für nicht allein vor Augen tretende, sondern in diesem Fall auch berührbare und umgehbare Körper, begrüßen wir nur als Bestätigung unserer ausgesprochenen Ansicht von der Körperhaftigkeit der Pyramiden, denen wir die Pylonen am Eingang und die Sphinxreihen am Wege des durchschreitenden Besuchers anfügen dürfen. Wir fassen sogar die abschließenden Wandflächen hinter den Säulenreihen nicht bloß als optische Flächeneindrücke, sondern als haptische, leibhaftig tastbare Ebenen, wenn uns nur die Raumdistanz nicht geleugnet wird, die der Ägypter, vom vorgeschriebenen Wege seitwärts ab weichend, zurücklegen mußte, sowie es ihm darauf ankam, seinem Tastvergnügen nachzugehen.*²³⁹

²³⁶ Ibid.

²³⁷ *Die reine aprioristische und ebenso die konkrete Vorstellung des Raumes involviert die Annahme einer Ausdehnung nach allen Dimensionen; die Reduktion derselben auf drei ist eine reine Abstraktion des Verstandes.* SCHMARSOW, Grundbegriffe, s. 11.

²³⁸ RIEGL, Spätromische Kunstindustrie, s. 22.

²³⁹ SCHMARSOW, Grundbegriffe, s. 19.

Podle Schmarsowa Riegl sice správně označoval egyptské umění za orientované na pohled zblízka ale jeho pojetí hmatu bylo nepřesné, protože generovalo pouze plochu a nikoliv prostor.

Schmarsow se ve svém komplikovaném díle snaží systematicky, nikoliv historicky jako Riegl, vyložit základní tendence pozdně antického umění. Systematičnost jeho *Grundbegriffe* spočívá v tom, že probírá popořadě jednotlivé principiální kategorie umění, jako například symetrie, tektonika, monumentalita, barva, linie apod., případně některé základní typy umění a architektury jako, centrální stavba, bazilika, monumentální sochařství nebo reliéf, které nabízí v největší hojnosti právě pozdní antika a dává je do souvislosti s psychologickým charakterem člověka. Umění je podle Schmarsowa *schöpferische Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt*.²⁴⁰ Neodmyslitelnou rolí v tomto vyrovnávání se se světem hraje i hmatové vnímání. Schmarsow, ve svém estetickém ideálu stejně konzervativní jako Riegl, nicméně nachází cíl tohoto vyrovnání nikoliv v tom, co Jonathan Crarry nazývá separací smyslů,²⁴¹ ale zjevně v jejich syntéze, kdy se každá z nich podílí na tělesné percepci. V tom je konzervativní Schmarsow podstatně blíže umělecké praxi své doby.

Taktilita plochy

I. Heinrich Wölfflin a haptické kvality formy

Na snímku (obr. 7), který roku 1905 během jeho berlínského pobytu pořídil známý hamburský fotograf Rudolf Dührkoop vidíme Heinricha Wölfflina v interiéru, který evokuje atmosféru pracovního kabinetu. Mladý učenec sedí v mírném předklonu a v ruce drží nevelkou reprodukcí Belliniho *Venuše před zrcadlem*. Na dekorativním stole za ním vidíme

²⁴⁰Ibidem, s. 33.

²⁴¹Jonathan CRARRY, *Techniques of the Observer*, Cambridge MA 1990, s. 66-96.

vázu s tulipány a také torzo další venuše, tentokrát antické. V této do nejvyšší míry inscenované fotografii, která nemohla vzniknout jinak než jako výsledek ideové spolupráce mezi fotografem a fotografovaným je hned několik detailů, které dávají nahlédnout do Wölfflinova pojmání umění. Vidíme tři i formy přirody: „hrubou“ přirodu v podobě květů ve váze, trojrozměrnou sošku a s ní přímou soupeřící zobrazení Venuše. Jak objektivně poznamenal Felix Thürlemann odráží se v této trojici reprezentaci dávný spor o prvenství mezi různými druhy umělecké reprezentace - *paragone*, přičemž nejdál od protagonisty fotografie stojí „hrubá“ přirodní krása v podobě tulipánů, nicméně ani socha není hodna jeho pohledu.²⁴² Wölfflin evidentně dává přednost obrazu a mohlo by se dokonce zdát, že se v jeho soustředěném pohledu odráží i superiorita zraku vůči hmatu, který v novověké ikonografii symbolizuje socha anebo také květina (ružička). Na druhou stranu porušuje Wölfflin flagrantně zákaz dotyku, které se neodmyslitelně pojil s výstavní praxí 19. stol. Wölfflin bere obraz do ruky a toto gesto ukazuje, institucionální moc historika umění. V tomto gestu se ale zračí i jistá intimita mezi historikem umění a předmětem jeho studia, která je navíc posílena atmosférou soukromé učencovy pracovny. Wölfflin je zobrazen na půli cesty mezi mocí klasifikace a intimitou estetického prožitku.

Wölfflin nebyl jediným historikem umění, který se nechal podobně zobrazit. Téměř stejnou pózu zaujímá na snímku Wilhelm von Bode, který v ruce drží místo obrazu nevelký reliéf a taktéž si jej zblízka prohlíží. Takřka shodný motiv najdeme i na fotografii Huga von Tschudi, ředitele Národní galerie v Berlíně, z r. 1903. Také on drží v ruce zřejmě renesanční reliéf a dokonce se jej dotýká palcem levé ruky. Nicméně i on dává zjevně přednost přednosti zraku, který zůstává, ostatně stejně jako Bode, pomocí skřípce. U obou historiků umění převládá vědomí strohé odbornosti, akcentované pracovním prostředím plným odborných knih, ve kterém se nacházejí. Snímek Wölfflina je schválně změkčen neostrými obrysy, které by Wölfflin sám charakterizoval jako *malerisch*, které napomáhají inscenovat atmosféru obrazů starých mistrů, na které se Dührkopp vědomě orientoval.²⁴³ Jediný ostrý prvek snímku je Wölfflinova pravá ruka. Rozostřená reprodukce Belliniho i samotná Wölfflinova tvář kontrastuje s plastickými záhyby rukávu jeho svrchníku a s kresebnou ostrotí hřebetu ruky. Tento kontrast mezi okem a rukou, zrakem a hmatem a nakonec plastickým či lineárním a malebným tvoří základní předpoklad jeho umělecko-historické metody, kterou rozpracoval v *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*.

²⁴²Felix THÜRLEMANN, *Mehr als ein Bild: für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, München 2013, s. 79.

²⁴³*Ibidem*, s. 186.

Právě zde se také znovu objevuje taktilita jako podstatný element vnímání a také jako element plošného zobrazení.

Celá logika *Základních pojmů* stojí na srovnávání protichůdných výtvarných elementů, které podle Wölfflina definovaly dialektiku uměleckého vývoje v novověku. Samotná srovnávací metoda, kdy proti sobě stojí ilustrace nebo fotografie uměleckých děl různých stylů není nová. Nacházíme ji už pamfletu anglického architekta Augusta W. Pugina nazvaném výmluvně *Contrasts: or a parallel between the noble edifices of the middle ages, and corresponding buildings of the present day; shewing the present decay of taste*.²⁴⁴ V této roku 1841 publikované knize srovnává př ední př edstavitel novogotiky moderní architekturu, která je stylizována do klasicismu se stř edověkou, které dává př irozeně př ednost. Srovnávání uměleckých děl se už př ed Wölfflinovými publikacemi etablovalo v populárních knihách o umění jako např . studie amerického kritika Charlese H. Caffina *How To Study Pictures, by means of a series of comparisons of paintings & painters from Cimabue to Monet, with historical & biographical summeries & appreciations of the painters' motives & methods* z roku 1905.²⁴⁵ V německojazyčném prostř edí byl jedním z průkopníků srovnávací metody Wölfflinův mnichovský kolega Karl Voll se svojí prací *Vergleichende Gemäldestudien*, publikovanou roku 1907. Nejpopulárnější knihou, která se současně dlouho těšila př ízni nejprodávanější publikace o výtvarném umění vůbec s více než 150 000 vydanými exemplár i byla práce gymnaziálního profesora Paula Brandta *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichenden Kunstbetrachtung*.²⁴⁶ Brandt srovnával různá díla obvykle na základě jejich př íslušnosti k různým národním školám a př íř azoval jim na základě této kategorizace konkrétní výtvarné kvality.

Wölfflinovo srovnávání má samozř ejmě své koř eny také v praxi dvou projektorů, pomocí kterých promítal Wölfflin během svých př ednášek hned dvě díla najednou a mohl tak simultánně provádět jejich srovnávání.²⁴⁷ Srovnávání se stalo metodou.

3. listopadu 1914 zahájil Wölfflin na Mnichovské univerzitě kurz př ednášek, který nazval *Grundbegriffe der Kunstgeschichte*. Tam poprvé zazněly teze, které rozvinul v knize *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* která vyšla r. 1915.²⁴⁸ Ve Wölfflinově systému zaujímal př ední místo mezi ostatními pracovními nástroji základní princip - *Grundprinzip* protikladu

²⁴⁴Ibidem, s. 82.

²⁴⁵Ibidem.

²⁴⁶K logice srovnávacího pohledu uměleckých děl, která stojí jednak na dostupných reprodukčních technikách, kdy bylo mož né umisř ovat ilustrace př ímo do textu, a jednak na dialektice různých, často nacionálně zabarvených stylových pojmů THÜRLEMANN, *Mehr als ein Bild*, s. 71-86.

²⁴⁷Srovnej Heinrich DILLY, *Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung*. In: Irene BELOW (ed.), *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*. Gießen 1975, s. 153–172.

malebného a lineárně plastického pojetí (*Gegensatz der linear-plastischen Auffassung und der malerischen*)²⁴⁹. V charakteristice přechodu mezi oběma způsoby zobrazení, které zanedlouho Wölfflin přetaví do dialektického páru *das Lineare* a *das Malerische*, akcentuje úlohu hmatového vnímání a přisuzuje mu klíčový podíl na nevyhnutelném procesu střídání jednotlivých stylových období:

*Dieser Übergang von den Werten der greifbaren Schönheit zu jenen der ungreifbaren ist etwas, was aus äußerer Veranlagung abgeleitet werden kann als ein allgemeiner und notwendiger Prozess. Wie das Kind sich abgewöhnt, die Dinge zu betasten, um sie zu verstehen und sich allmählich vertraut macht mit einer Auffassung, die sich auf bloße Sehen stützt, so findet das allgemein notwendig statt in der grossen Entwicklungen des europäischen Sehens.*²⁵⁰

V této pasáži, která vědomě reflektuje Herderovu hypotézu o hmatu, jakož to smyslu, který je primární pro vnímání dítěte, nastiňuje Wölfflin vývoj evropského vidění od haptické fáze k optické. Wölfflin pozoruhodně přenáší schéma vývoje člověka na vývoj umění vůbec, přičemž implicitně referuje o hmatu nebo hmatovém vidění - což z textu není možné přesně odvodit - jako o něčem, co si člověk může odvyknout ve prospěch zrakového vnímání.

Ve své analýze rozdílu mezi malebným (*das Malerische*) a lineárním (*das Lineare*) Wölfflin přitom i definici lineárního uměleckého projevu definuje v *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* rozličné prvky uměleckého díla, které jsou spojené s hmatovým vnímáním. Jedním z takových podstatných elementů je linie. Ta je ve Wölfflinově pojetí zodpovědná za přesné vymezení jednotlivých forem, které se jejím prostřednictvím stávají zřejmými a „hmatatelnými“:

Die Entwicklung vom Linearen zum Malerischen, das heißt die Ausbildung der Linie als Blickbahn und Führerin des Auges und die allmähliche Entwertung der Linie. Allgemeiner

²⁴⁸ V dochovaných konceptech, které Wölfflin k cyklu vyhotovil, formuloval na nevelké ploše problematiku těchto přechodů následovně: *Es ist eine Vorlesung, wie ich sie noch nie gehalten habe und nie mehr halten werde, ich möchte Sie einführen in meiner Studierstube. Es handelt sich um die Grundprinzipien der Wissenschaft, zu zeigen, wie man arbeitet, den Weg aufzudecken, wie man zu Resultaten kommt und nicht nur den direkten, sondern auch die Irrwege und Fallstricke.*

Heinrich WÖLFFLIN: *Grundbegriffe der Kunstgeschichte*, in: *Drei Münchner Vorlesungen Heinrich Wölfflins* (Hans KÖRNER, Manja WILKENS ed.), Passau 2016, s. 287. ²⁴⁹Ibidem

²⁵⁰Ibid.

*gesagt: die Begreifung der Körper nach ihrem tastbaren Charakter – in Umriß und Flächen – einerseits und andererseits eine Auffassung, die dem bloßen optischen Schein sich zu überlassen imstande ist und auf die »greifbare« Zeichnung verzichten kann.*²⁵¹

Zhodnocení linie ve vývoji umění má přímou souvislost s hmatovým vnímáním. Ve Wölfflinově schématu hraje umění spojené s linií vždy roli jakého historického počátku, vůči kterému se postupně vytváří opozice v podobě malebného uměleckého projevu:

*Das lineare Sehen ist mit einer gewissen, nur ihm eigenen Vorstellung von Schönheit dauernd verknüpft und das malerische ebenso. Es geschieht nicht nur im Interesse einer neuen Naturwahrheit, wenn eine fortgeschrittene Kunst die Linie auflöst und die bewegte Masse dafür einsetzt, sondern auch im Interesse einer neuen Schönheitsempfindung.*²⁵²

Na kresbě německého renesančního umělce Wolfa Hubera s tématem ukřižování z počátku 16. století (obr. 8), kterou Wölfflin použil jako názornou ilustraci lineárního pojetí, vidíme ve středě kompozice zakřížem, na kterém byl zřejmě popraven jeden ze zlodějů, rozměrné, do výše čnicí křovisko. Huber v kresebné zkratce redukuje bujný listový dřeviny do přesně definovaných a linií vymezených objemů. Tuto kresbu Wölfflin srovnává s prací holandského krajináře Jakuba Ruisdaela zobrazující dub. V jeho zachycení tohoto stromu není možné přesně rozeznat obrysy jednotlivých větví nebo listů. Spíše se zdá, že Ruisdael se snaží o reprezentaci stromu, jehož listový se chvěje v mírném větru. Pohyb listů a větví neumožňuje oku zaostřit a vygenerovat jasný obrys jednotlivých tvarů. Právě na zobrazení stromu, který ze své podstaty nejvíce vzdoruje abstrahování do linií a pevných objemů, se ukazuje nejnápadněji vlastní charakter lineárního pojetí:

Man findet bei Altdorfer, Wolf Huber und anderen prachtvolle Lösungen: das scheinbar Unfaßbare ist auf eine Linienform gebracht, die sehr energisch spricht, und das Charakteristische des Gewächses vollkommen wiedergibt. (...) Als Vertreter der malerischen Zeichnung soll Ruysdael figurieren. Hier geht die Absicht nicht mehr darauf, das Phänomen auf ein Schema mit klarem verfolgbarem Strich zu bringen, hier ist das

²⁵¹Heinrich WÖLFFLIN, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915, s. 15.

²⁵²Ibidem, s. 18.

*Unbegrenzte Trumpf und die Linienmasse, die es ganz unmöglich macht, die Zeichnung nach ihren einzelnen Elementen zu fassen.*²⁵³

Na př íkladu zobrazení stromu se ukazuje, že e linie je tím prvkem, která dokáží e v divákově oku vyvolat kýž ený dojem sevř ených mas, které se jeví jako prostorově vymezené a tedy hmatatelné entity:

*Das Umreißen einer Figur mit gleichmäßig bestimmter Linie hat noch etwas von körperlichem Greifen an sich. Die Operation, die das Auge ausführt, gleicht der Operation der Hand, die tastend am Körper entlang geht, und die Modellierung, die in der Lichtabstufung das Wirkliche wiederholt, wendet sich ebenso an den Tastsinn.*²⁵⁴ Vidění je v př ípadě percepce linie aktem, který opakuje činnost ruky a skrze toto vizuální uchopení nabývá zobrazené na tělesnosti. Vzbuzování dojmu tělesnosti je odkázáno ve Wölfflinově systému na vzbuzování haptických vzruchů skrze optické vnímání. Oko je svým způsobem nástrojem haptického chápání skutečnosti. *Linie je podle Wölfflina tedy elementem taktilního vidění a zároveň představuje jakési vodítka pro oko, které umožňuje vizuální uchopení jí vymezeného př edmětu: Die Entwicklung vom Linearen zum Malerischen, das heißt die Ausbildung der Linie als Blickbahn und Führerin des Auges und die allmähliche Entwertung der Linie.*²⁵⁵

V linii spatř uje sice Wölfflin důlež itý element umění, zároveň ji ale implicitně př isuzuje místo nižš í nebo prvotní fáze ve vývoji uměleckého projevu, který začíná právě „lineárním viděním“ a končí zákonitě v „malebném“ a subjektivním uměleckém výrazu, který Wölfflin spojuje s Rembrandtem, van Dyckem, Velazquezem a dalšími mistry baroka. Ve svých analýzách lineárního umění proto Wölfflin akcentuje právě objektivitu a věcnost tohoto způsobu reprezentace:

*Es gibt einen Stil, der, wesentlich objektiv gestimmt, die Dinge nach ihren festen, tastbaren Verhältnissen auffaßt und wirksam machen will, und es gibt im Gegensatz dazu einen Stil, der, mehr subjektiv gestimmt, der Darstellung das Bild zugrunde legt, in dem die Sichtbarkeit dem Auge wirklich erscheint und das mit der Vorstellung von der eigentlichen Gestalt der Dinge oft so wenig Ähnlichkeit mehr hat.*²⁵⁶

²⁵³Ibidem, s. 43.

²⁵⁴Ibid. s. 23

²⁵⁵Ibid. s. 15

²⁵⁶Ibid. s. 23.

Výtvarné umění, které pracuje s linií se tak ocitá v pozici výchozího a tedy i jednoduššího uměleckého projevu, vůči němuž se vyhrazují další, na opačných principech stavící styly: *Sobald die Linie als Grenzsetzung entwertet ist, beginnen die malerischen Möglichkeiten.*²⁵⁷ V této charakteristice linie se odráží skepse vůči hmatovému vnímání, kterou nacházíme u Riegla nebo Hildebranda, Wölfflinových starších současníků.

S linií se úzce pojí další pojmy, pro něž je linie pouze jedním z konkrétních způsobů vyjádření taktility. Všechny tyto pojmy, jako jsou *Tastbild*, *Tastwerte* anebo *Tastgefühl*, spojuje Wölfflin do společného konglomerátu, který vytváří potřebovanou dialektickou protiváhu. vůči těmto pojmům, které akcentují čistě optické hodnoty uměleckého projevu. Samotné pojmy, pomocí kterých popisuje Wölfflin hmatové elementy ve vizuálním vnímání mají značně eklektický původ a jako takové představují spíše nežli vypracované nástroje analytického přístupu k vizuálnímu materiálu metaforické výrazy téhož haptického principu.

Ve své fundamentální monografii o Wölfflinově teorii umění, definuje Meinhold Lurz Wölfflinovo rozlišení mezi malebným (Malerisch) a lineárním (Linearisch) uměním podle následujících kritérií: skrze protiklad hmatu a zraku, skrze to, jestli linie kopíruje předmět a respektuje jeho skutečné rozměry (Sein) nebo jestli se orientuje na to jak se předmět jeví (Schein), skrze to, jestli je nutné zaujímat vůči dílu distanci nebo ne a nakonec skrze to, je-li základním stavebním kamenem díla plocha nebo hloubka.²⁵⁸ V této důmyslné analýze stojí sice rozlišení mezi zrakovým a hmatovým vnímáním oprávněně na prvním místě. Na druhou stranu by ale bylo možné s ohledem na potenciál obou smyslů veškerá Lurzem uvedená kritéria redukovat na diferenci mezi hmatem a zrakem, protože všechny ostatní kategorie fungují jako deriváty této difference.

Jak uvádí sám Wölfflin, je přechod od hmatového způsobu vnímání k optickému kapitální událostí v celých dějinách umění: *Damit hat die ganze Idee des Bildwerks sich verschoben: das Tastbild ist zum Sehbild geworden, die kapitalste Umorientierung, die die Kunstgeschichte kennt.*²⁵⁹ I přesto, že Wölfflin neúnavně zdůrazňoval, že linearismus a s ním spojený *Tastbild* představují pouze jednu z možností výtvarného tvoření a není tedy podřadný vůči jiným, na odlišných principech založených uměleckých projevech,²⁶⁰ ukazuje užívání tohoto pojmu u Wölfflina na to, že přesto všechno snahu o objektivitu obsahuje Wölfflinovo pojmosloví hodnotící prvky.

²⁵⁷Ibid. s. 21.

²⁵⁸Meinhold LURZ, Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie, Worms 1981, s. 188.

²⁵⁹WÖLFFLIN, Grundbegriffe, s. 24.

²⁶⁰Ibidem, s. 33.

Už v samotném názvu kapitoly stojí dvojice *Tastbild* a *Sehbild*. To poukazuje na důležitost, kterou Wölfflin těmto pojmům přiřkl. Přímě nebo nepřímě se dá všechno Wölfflinovo kategorizování vztáhnout k těmto dvěma pojetím, stejně tak jsou i další termíny založené na této definici jen rozpracováním tohoto základního rozlišení ve způsobech vidění. Další variací na haptické vnímání v rámci vizuální percepce je pojem *Tastwert*. Když Wölfflin symptomaticky srovnává umění Rembrandta a Dürera uchyluje se při rozboru stylu německého umělce k taktilní sémantice a definuje jej pomocí pojmu taktilní hodnoty, *Tastwert*:

Das einheitliche Sehen ist natürlich an eine gewisse Distanz gebunden. Distanz bedingt aber, daß das körperlich Runde mehr und mehr flach wird in der Erscheinung. (...) Nicht daß der Eindruck von Volumen und Raum fehlte, im Gegenteil, die körperliche Illusion kann viel stärker sein, aber diese Illusion ist gerade dadurch erreicht, daß in das Bild nicht mehr von Plastizität hineingetragen ist als die Erscheinung des Ganzen wirklich enthält. Das ist es, wodurch eine Radierung Rembrandts sich von jedem Stich Dürers unterscheidet. Bei Dürer überall das Bemühen, Tastwerte zu gewinnen, eine Zeichnung, die, so lange es irgend geht, mit ihren modellierenden Linien der Form folgt, bei Rembrandt umgekehrt die Tendenz, das Bild der Tastzone zu entrücken und in der Zeichnung alles fallen zu lassen, was auf unmittelbare Erfahrungen der Tastorgane zurückgeht, so daß unter Umständen die gewölbte Form als ein völlig Flaches mit einer Lage gerader Striche gezeichnet wird, ohne doch im Zusammenhang des Ganzen flach zu wirken.²⁶¹

Wölfflin v tomto srovnání definuje Dürerovu kresbu jako produkující taktilní hodnoty. Toho dosahuje Dürer tím, že jeho kresba přesně modeluje formu, kterou jeho tužka nebo pero právě zachycuje. Tím přesáhá do sféry probouzení taktilních požiteků. *Tastwert* není náhodně zvoleným slovem. Jak ukáže další kapitola, přesíhl s tímto termínem jako první Bernard Berenson ve své proslavené knize *Florentine Painters of the Renaissance*. Tam přesídl postavám Giotta právě taktilní hodnoty, *tactile values*. Berensonova kniha, publikovaná poprvé roku 1896, se stala rychle populární a v témže roce se dočkala i pochvalné recenze v prestižním *Repertorium für Kunstwissenschaft*.²⁶² Zajímavé je, že tato recenze se soustředí takřka výhradně na problémy spojené s atribucí jednotlivých děl

²⁶¹Ibidem, s. 26.

²⁶²Woldemar VON SEIDLITZ (rec.), Bernard Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 19 1896, s. 303-305.

a kompletně pomíjí to, čím mohl Berenson potenciálně nejvíce oslovit německojazyčnou odbornou veřejnost a to sice jím navrženou problematiku vzbuzování taktilních hodnot prostřednictvím určitého formálního podání jednotlivých výtvarných elementů. Překlad do němčiny byl pořízen o dva roky později.²⁶³ Tento poněkud nepřesný překlad upozaduje teoretický potenciál Berensonova pojmového aparátu a různými obmyslnými formulacemi obchází Berensonův pojem *tactile values*. Wölfflin sice nikde přímo neodkazuje k Berensonovi ale, vzhledem k průniku zájmů obou historiků umění v renesančním malířství, se lze domnívat, že nejen pojem *Tastwert* ale i schéma, kdy jednotlivé prvky malby navozují taktilní počitky má svůj původ v Berensonově studii.

Na druhou stranu pojem *Tastzone* má zjevně blízko k jinému teorému, který ve své komplexní teorii výtvarného umění rozpracoval August Schmarsow. Ten používal pro interakci mezi subjektem a na taktilitu zaměřeným uměním pojmu *Tastregion*.²⁶⁴ Zatímco Wölfflin hovoří o *Tastzone* jakožto o vlastnostech díla, v tomto případě Rembrandta, která se orientují na přímou tělesnou blízkost diváka, ve které prostřednictvím „taktilního vidění“ prostředkují hmatové počitky, vyhrazuje Schmarsow *Tastregion* samotnému vnímajícímu subjektu, ve kterém se generují haptické počitky. Zatímco u Schmarsowa náleží taktilita subjektu, u Wölfflina je součástí obecných dějin vidění:

*Es können Verschlingungen der Form sein, die derart malerisch wirken oder besondere Ansichten und Beleuchtungen, immer wird die feste, ruhende Körperlichkeit überspielt sein von dem Reiz einer Bewegung, die nicht im Objekt liegt und damit ist zugleich gesagt, daß das Ganze nur als »Bild« für das Auge existiert und daß es sich nie, auch nicht im ideellen Sinne, mit Händen fassen läßt.*²⁶⁵

Wölfflin spojuje elementy související s taktilitou s tělesností. Když analyzuje jeden z Dürerových obrazů, soustředí se jeho popis na ty aspekty, které evokují hmatový prožitek: *Was Dürer in erster Linie gesucht hat, die einzelnen Körper nach ihren plastischen Grenzen fühlbar zu machen*²⁶⁶ podobně jsou i plochy dalších Dürerových děl hladké a pevné, tedy poskytující estetický prožitek hmatovému vnímání: *Flächen im Sinne der Auffassung durch die Tastorgane modelliert, glatt und fest.*²⁶⁷ Právě z takových elementů se skládá výsledný efekt, který Wölfflin popisuje jako *Tastgefühl*. Ten se pojí s pojmáním těles jakožto pevně ohraničených objemů, ve kterých tento způsob vidění nalézá zálibení:————

²⁶³Bernard BERENSON, Die florentinische Maler der Renaissance, Oppeln 1898.

²⁶⁴August SCHMARSOW, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig 1905, s. 11.

²⁶⁵WÖLFFLIN, Grundbegriffe, s. 26.

²⁶⁶Ibidem, s. 54.

²⁶⁷Ibid. s. 48.

*Dort ist es die feste Gestalt, hier die wechselnde Erscheinung; dort ist es die bleibende Form, meßbar, begrenzt, hier die Bewegung, die Form in Funktion; dort die Dinge für sich, hier die Dinge in ihrem Zusammenhang. Und wenn man sagen kann, dort habe sich die Hand die Körperwelt wesentlich nach ihrem plastischen Gehalt ertastet, so ist jetzt das Auge für den Reichtum verschiedenartigster Stofflichkeit empfindlich geworden und es ist kein Widerspruch, wenn auch hier noch die optische Empfindung durch das Tastgefühl genährt erscheint, jenes andere Tastgefühl, das die Art der Oberfläche, die verschiedene Haut der Dinge kostet.*²⁶⁸

Takř ka všechny nami analyzovan estetick a umleckohistorick aspekty taktility mly doposud vř dy co do inn se sochou jakoř to médiem, kter je hmatu nejbliř e a kter je tedy schopno nejlépe drř dit naři haptickou př edstavivost. Ve Wlfflinov systému naopak nehraje socha ale ani architektura coby reprezentant na taktilitu zamř enho umn podstatnjř roly. Jeho rozbor y soch se opraj o stejnou sadu nstroj jako analzy malř stv:

*Indem damit die Plastik mit dem bloß optischen Scheine ein Bündnis schlieřt und aufhört, das Greifbar-Wirkliche als das Wesentliche hinzustellen, werden ihr ganz neue Gebiete zugänglich. Sie wetteifert mit der Malerei in der Darstellung des Momentanen und der Stein wird der Illusion von jeder Art von Stofflichkeit dienstbar gemacht.*²⁶⁹

V obdobnm duchu tvrd Wölfflin, ř e Berniniho sochy unikaj z bezprostř ednosti dotyku do opacity malebnosti: *das Kubische sich der unmittelbaren Fařbarkeit entzieht.*²⁷⁰ Nejde o to, ř e by se Berniniho sochy pln vzdvaly svch taktilnch kvalit, nicmn je ale v maximln moř n mř e upozaduj:

Es wäre hier auf die Ausführungen bei Anlaß der Büste Berninis zurückzuverweisen. In einem anderen Sinne als in der klassischen Kunst ist die Gestalt als eine Erscheinung für

²⁶⁸Ibid. s. 31.

²⁶⁹Ibid., s. 60.

²⁷⁰Ibid., s. 63.

*das Auge gedacht. Die körperliche Form verliert nicht das Merkmal der Tastbarkeit, aber der Reiz, den sie auf die Tastorgane ausübt, ist nicht mehr das Primäre.*²⁷¹

Ve Wölfflinových analýzách soch se objevuje jedna pozoruhodná tendence. Wölfflin neupozorňuje na to, že se i přes roztěkané kontury Berniniho děl, stále jedná o v mramoru reprodukované figury, které neztrácí svou faktickou ukotvenosti v konkrétním materiálu. Nehledě na to, že je jedním z podstatných témat je u Berniniho problematika doteku, ať už jako možnosti kontaktu mezi postavami (Apollón a Dafné) nebo sebereflexivního nahnání vlastního těla (Ludovica Albertoni). Ve Wölfflinově systému není místo pro analýzu materiálu a tudíž ani místo pro hledání možností výrazových prostředků konkrétního média. Wölfflin ve své snaze fixovat konkrétní historické vnímání obtisknuté v uměleckém díle zcela pomíjí jakoukoliv roli média, protože dějiny vidění se neodehrávají v uměleckých dílech, neboť ty jsou jen produktem určité percepce světa, ale v konkrétních psychických procesech, které dávají této percepci a tedy i dílům vzniknout. Materiál, který tyto psychické procesy fixuje, je druhou řádou, hmotnou substancí, historickým záznamem počítků, jež určují náš vztah ke světu.

Ve vztahu k architektuře se Wölfflin i v *Grundbegriffe* přidrží oval svých vývodů, rozparovaných již v dizertaci o psychologii architektury. Prostor, který je podle něj jejím hlavním předmětem, je možné chápat jen skrze vlastní tělesnost, od které jej odečítáme:

*Man hat mit Recht gesagt, die Wirkung eines schön proportionierten Raumes müsste empfunden werden, auch wenn man mit verbundenen Augen hindurchgeführt würde. Der Raum als etwas Körperliches kann nur wieder mit körperlichen Organen aufgefaßt werden. Diese Raumwirkung ist aller Architektur eigen.*²⁷²

Úloha hmatového vnímání v percepci architektury nicméně funguje podle Wölfflina podobně, jako při percepci jiného libovolného média. I v architektuře dochází skrze optické vnímání konkrétních forem k zesílení nebo potlačení taktilních dojmů. Klasická architektura, která se podle Wölfflina vyznačuje přítlačností linií, které divák vnímá jako hrany, jež vymezují hmotná tělesa jednotlivých architektonických tvarů, odvozuje svůj taktilní potenciál právě z těchto formálních vlastností. Malebná architektura právě naopak,

²⁷¹Ibid., s. 66.

²⁷²Ibid., s. 69.

a zde se projevuje nedůslednost nebo nedomyšlenost jeho celkové koncepce, nabírá hapticitu (sic!) v iluzi pohybu, který jakoby probíhal celou stavbou:

*In der strengen Architektur wirkt jede Linie als Kante und jedes Volumen als fester Körper; in der malerischen Architektur setzt der Eindruck der Körperlichkeit nicht aus, aber mit der Vorstellung des Tastbaren verbindet sich jene Illusion von durchgehender Bewegung, die sich gerade aus den nichttastmäßigen Momenten des Eindruckes herleitet.*²⁷³

V této paradoxní formulaci poukazuje Wölfflin na to, že původ hmatové představy (Tastbare Vorstellung) je spojen s průběžným pohybem, která stojí na sérii dojmů, jež kořeni v nehmatových momentech (nichttastmäßige Momente) celého architektonického díla. Wölfflin zjevně naráží nejen na to, že tělesné a taktilní počítky tvoří určitou jednotu ale také na Hildebrandem a Rieglem aktualizovanou představu, že taktilní percepce v sobě nutně zahrnuje aspekt pohybu, který taktilní vnímání vůbec umožňuje.

Na obou stranách hranice mezi malebným a lineárním, mezi haptickým a optickým se nachází zvláštní kategorie působení výtvarných elementů, které Wölfflin nazývá termínem *plastisch*. Tento pojem, představuje pro Wölfflina důležitý analytický nástroj, který mu umožňuje definovat taktilní působení jinak velmi různorodých výtvarných prvků, včetně těch, vázaných výhradně na plochu.

Už v úvodu ke kapitole věnující se rozlišení mezi *das Lineare* a *das Malerische* přibližuje Wölfflin k lineárnímu pólu výtvarné produkce vedle kresebnosti (zeichnerisch) také plastičnost (plastisch).²⁷⁴ Kategorie plastičnosti doprovází podle Wölfflina na linii založené umění:

*Der lineare Stil ist ein Stil der plastisch empfundenen Bestimmtheit. Die gleichmäßig feste und klare Begrenzung der Körper gibt dem Beschauer eine Sicherheit, als ob er sie mit den Fingern abtasten könnte und alle modellierenden Schatten schließen sich der Form so vollständig an, daß der Tastsinn geradezu herausgefordert wird. Darstellung und Sache sind sozusagen identisch.*²⁷⁵

²⁷³Ibid., s. 76.

²⁷⁴Ibid., s. 20.

²⁷⁵Ibid., s. 23.

Právě tam, kde vidíme prostrědnictvím ohraničující linie nějaká znázorněná předmět jako pevné a jisté těleso, které vzbuzuje jistotu toho, že by bylo možné se jej dotknout, tam se podle Wölfflina formuje počitek plastické určitosti (*Plastische Bestimmtheit*). Zatímco je linie pouhým nástrojem pro probouzení haptické zkušenosti, představuje plastičnost vlastnost, která dokáže evokovat taktilitu i v ploše. Ve své analýze Hanse Holbeina mladšího mluví Wölfflin o promodelovaných a taktilních plochách:

Wenn es aber schon für die bloße Zeichnung gilt, daß der Ausdruck linearer Stil nur den einen Teil des Phänomens deckt, weil doch, wie das bei Holbein so gut wie bei dem oben gebrauchten Beispiel Aldegrovers der Fall ist, die Modellierung auch mit nicht-linearen Mitteln gegeben werden kann, so wird einem bei der Malerei erst recht zum Bewußtsein kommen, wie sehr die herkömmliche Stilbezeichnung sich einseitig auf ein einzelnes Merkmal stützt. Die Malerei stellt mit ihren alles deckenden Pigmenten grundsätzlich Flächen her und unterscheidet sich dadurch, auch wo sie monochrom bleibt, von jeder Zeichnung. Linien sind da und überall fühlbar, aber eben nur als die Grenzen der plastisch empfundenen und tastbar durchmodellierten Flächen. Auf diesem Begriff liegt der Nachdruck. Die Tastbarkeit der Modellierung entscheidet über die Einordnung einer Zeichnung auf Seiten der linearen Kunst, auch wenn die Schatten vollkommen unlinear, als ein bloßer Hauch auf dem Papier liegen.²⁷⁶

Podobně nachází Wölfflin plastické elementy v umění raného Rembrandta, který je podstatně lineárnější a plastičtější než Rembrandt pozdní.²⁷⁷ Při srovnání Dürera a van Ostade podtrhává Wölfflin Dürerovu schopnost podávat předměty v jejich plastických konturách:

Was Dürer in erster Linie gesucht hat, die einzelnen Körper nach ihren plastischen Grenzen fühlbar zu machen, ist hier grundsätzlich vermieden: alle Ränder sind unfest, die Flächen entziehen sich der Tastbarkeit, und das Licht wogt frei dahin, wie ein Strom, der seine Dämme durchbrochen hat. Das Gegenständliche ist nicht unerkennbar, allein es ist gewissermaßen in eine übergegenständliche Wirkung aufgelöst.²⁷⁸

²⁷⁶ Ibid., s. 46.

²⁷⁷ Ibid., s. 48.

²⁷⁸ Ibid., s. 54.

Tastbarkeit, tato neurčitá obdoba Schmarsowova konceptu *Tastregion*, představuje klíčový aspekt při genezi plastičnosti. Čím více Wölfflinovi jeho současníci vytýkali, že nevypracoval plastičnost jako komplexní analytický nástroj a že zůstal u pouhých náznaků toho, co plastičnost ve skutečnosti znamená, tím více se plasticita či plastičnost stávaly neaplikovatelným teorémem, který ztrácel analytickou ostrost klíčového uměleckohistorického nástroje.²⁷⁹ Na základě výše provedených rozborů je nicméně možné konstatovat, že Wölfflin považoval okem prostrědkovanou taktilní kvalitu umění jako plastičnost a lineárnost za důležitou součást dějin vidění. Základní pojmy Wölfflinových analýz jako lineárnost mají potom přímý vztah k haptickému vnímání. Teoretická neukotvenost Wölfflinových základních pojmů byla ale očividná a stala se jakýmsi odrazovým můstkem při kalibraci pojmů spojených s taktilitou v uměleckohistorických debatách 20. a 30. let.

B. Plasticita

Ještě před tím, než Wölfflin tematizoval přechod mezi plastickým a malebným jakožto jednu z nejpodstatnějších událostí dějin umění, prodělala tato komplementární dvojice binárních pojmů pozoruhodnou historickou pouť. Řecké sloveso *plássein* a z něho odvozené substantivum *plastiké* a jejich latinské ekvivalenty *plasticen* resp. *ars plastica* sloužily ve starověku k označování toho uměleckého procesu, kdy vzniká socha prostřednictvím předávání materiálu. Plasticita, jakožto pozitivní adjektivum se užívalo pro popis tělesnosti a prostorovosti vzbuzujících efektů malířských a sochařských děl jako například perspektiva (Plinius) nebo skrze barevné přechody budované tělesné objemy.²⁸⁰ V uměleckém diskurzu italské renesance přichází v rámci paragone ke slovu opět vzájemné srovnávání malířství a sochařství, kde hraje i plasticita malby svou roli v „dohánění“ sochařství. Tak oceňoval Michelangelo malířství tím více, čím víc se ve svém výsledném účinku blíží soše.²⁸¹ Do stejného diskurzu lze stopovat i původní význam pojmu malebného, jímž již Vasari oceňoval bravurní práci se štětcem a pomocí kterého poněkud

²⁷⁹Pro přehled kritiky Wölfflina z pozic psychologie viz stále zásadní Walter PASSARGE, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*, Berlin 1930, 31-33.

²⁸⁰Srovnej Ulrich PFISTERER, *Plastisch/Malerisch*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Ulrich PFISTERER (ed.), Berlin 2019, s. 41.

²⁸¹Ibidem.

vytř íbeněji označoval Boschini virtuozy viditelných tahů štětce některých benátských mistrů.²⁸²

V němčině se adjektivum *plastisch* začalo vyskytovat až v 19. stol. Znamenalo nejen synonymum pro slovo *výtvarné* (bildende) ale také zdůraznění tělesnosti v literatuře, kde např. u Heina postavy plasticky vystupují. V podobném duchu hovořil Heine o plastické ostrosti (plastische Schärfe) a stejným přídatným jménem označoval také nadměrně vypouklé tvaru v malířství.²⁸³ Další uplatnění tohoto pojmu je k nalezení v německé klasické filozofii. U Hegela označoval pojem plasticity (Plastizität) zvláštní, dvojaký vztah mezi duchem a materií. V jeho *Ästhetik* vztahoval plasticitu k řeckému sochařství, kdy si duch hledá svůj vlastní obraz v materii kamene. V jiném kontextu označoval Hegel Shakespearovy postavy za plastické, čímž poukazyval na jejich symbolickou zakotvenost nejen v řiši idejí ale v konkrétní smyslové přítomnosti.²⁸⁴ Jakkoliv adjektivum *plastisch* ještě není přímo spojeno s hmatem, přece je výrazem tělesnosti postav, forem a tvarů.

Pravou renesancí nicméně zaznamenal pojem plastického v dějinách a teorii umění počínaje r. 1900 a konče posledními výhonky psychologicky orientovaných dějin umění ve třicátých letech. Roku 1903 publikoval známý německý historik umění Richard Hamann v prestižní tribuně psychologicky orientované estetiky a teorie umění *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* rozsáhlý článek s názvem *Das Wesen des Plastischen*. Hamann, tento odborník na středověké umění a významný představitel obecné uměnovědy (allgemeine Kunstwissenschaft)²⁸⁵, který byl, jak trefně poznamenal Martin Warnke, *einer der wohl ersten Repräsentanten der Unterschichten im Arcanum der Kunstwissenschaft*²⁸⁶ budoval prostřednictvím teoretických textů systematicky vlastní estetiku výtvarného umění. Jeho programové pojednání o podstatě plastičnosti, které stojí v jedné řadě s knihami Riegla, Schmarsowa nebo Wölfflina (u kterého se ostatně roku 1911 habilitoval), které se také snažily vypracovat systematickou kategorizaci smyslových počítků zapečetěných v konkrétních uměleckých dílech, rozvinul Hamann komplexní chápání plastičnosti v dějinách umění a vytvořil z původního popisujícího substantiva *plastisch* umělecko-historickou analytickou kategorii - *das Plastische*.²⁸⁷

²⁸²Ibidem 342.

²⁸³Viz heslo *Plastisch*, in: Das deutsche (Grimmsche) Wörterbuch, sv. 13, Berlin 1900, s. 21.

²⁸⁴Srovnej Stephen WATSON, *Tradition(s): Refiguring Community and Virtue in Classical German Thought*, Indianapolis 1997, s. 229.

²⁸⁵K aktuální diskuzi o *allgemeine Kunstwissenschaft* viz Bernadette COLLENBERG-PLOTNIKOV, *Die Allgemeine Kunstwissenschaft (1906-1943)*, Hamburg 2021.

²⁸⁶Martin WARNKE, *Schütteln Sie den Vasari. Kunsthistorische Profile*, Göttingen 2017, s. 106.

²⁸⁷Hamannovi snahy v oblasti rozvinutí vlastní estetiky výtvarného umění vyvrcholily publikováním *Ästhetik* roku 1911, která také zahrnuje kapitolu o soše. Richard HAMANN, *Ästhetik*, Leipzig

Prvním krokem k systematickému vypracování pojmu plastičnosti slouží jeho důkladné oddělení od původního zakotvení v sochařském diskurzu. Hamann konstatuje, že plastické pojetí - *plastische Darstellung* se může objevovat v malbě, stejně tak, jako se malebné provedení přiležitostně vyskytuje v sochařství.²⁸⁸ Na základě tohoto tvrzení definuje Hamann nově sochu. V jeho pojetí je sochařství uměním reprodukování tělesných objemů :

*So erhebt sich für die Plastik als Körperkunst die Forderung der Einfachheit und Klarheit der Formen, zu Gunsten einer gedächtnismäßigen Rhythmik der Einzelbewegungen. Wir können hier von einer Art plastischer Melodie reden. Eine Kunst solcher körperlichen Zusammenhänge wird, nachdem sie die großen Formen des Zusammenhangs festgestellt hat, den Körper glätten, aber ohne ihn zu polieren — zur Vermeidung des Glanzes und der Spiegelung.*²⁸⁹

Jak ale podle Hamanna dospíváme k této definici a jak souvisí „*Plastik als Körperkunst*“ s plastičností jako obecnou kategorií umění? Odpověď na tuto otázku vypracovává Hamann v komplexní argumentaci, jejíž kořen tkví v akcentování úlohy hmatu v percepci trojrozměrných těles. V návaznosti na Herdera Hamann tvrdí, že prvotní představa o pevnosti těles nabýváme skrze hmat.²⁹⁰ Zatímco ale Herder hovoří o v dětství získané hmatové představě jakož to mustru, který ovlivňuje vidění, argumentuje Hamann, že sochařský proces není ničím jiným, než opakováním v dětství získaného ohmatávání okolního světa: *Vor allem aber ist ja der künstlerische Prozeß der Bildhauerei und plastischen Gestaltung nichts anderes als eine Wiederholung der Abtastbewegung, die wir als Kinder vollzogen und mit ihrem korrespondierenden Anblick verbinden lernten.*²⁹¹

Hmat nám umožňuje poznat, že tělesa jsou uzavřena ve svojí neproniknutelnosti, která je definovaná jasnou hranicí mezi objektem a jeho okolím. Tyto kognitivní vlastnosti hmatu se přenesají i na optickou percepci tvarů, kdy oko „čte“ formu jako ruka:

Damit diese Bewegung des Abtastens einen Anfang und Ende bekommt und so eine Einheit wird, muß der Körper isoliert sein, d. h. von allen Seiten von Leere umgeben. Dann wird die Tastbewegung jeder Richtung zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehren, wird als in

1911.

²⁸⁸ *Man hat sich längst gewöhnt, in der Kunstbeurteilung auch bei Gemälden von plastischer Darstellung zu reden, so wie man auch bei Skulpturen von malerischer Ausführung spricht.* Richard HAMANN, Das Wesen des Plastischen, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 3 (1908), s. 1.

²⁸⁹ *Ibidem*, s. 5.

²⁹⁰ *Ibid.*, s. 7.

²⁹¹ *Ibid.*

*sich geschlossene empfunden. Erst wenn wir eine solche in sich zurücklaufende ende Tastbewegung möglich ist, sprechen wir von einem Körper als einer Einheit.*²⁹²

Úlohou umělce je podle Hamanna vytvořit takovou optickou představu, kterou divák bude recipovat jako hmatový vzruch: *Die plastische Rezeption des Beschauers dagegen kehrt diesen Prozeß um, für ihn realisiert der Künstler das Gesichtsbild, damit die Abtastbewegung allein in der Vorstellung als Anregung von dem sichtbaren Bilde genossen wird.*²⁹³ Podobně uvažoval Hamann i o plasticitě v malbě. Obraz s plastickými kvalitami by měl mít v ideálním případě nedefinované pozadí, na kterém o to efektivněji vystupuje znázorněný předmět: *Strengste plastische Malerei verlangt schließlich Unausgeführttheit des Hintergrundes, um den Körper körperlich zu isolieren, um die Idee von Freiplastik zu erwecken.*²⁹⁴

Podobně jako později Wölfflin vážně Hamann plasticitu na linii. V jedné skrilní pasáži i Wölfflinovy dizertace o psychologii architektury je možné se dočíst, že o ostrost tužky, stejně jako její ortogonální průřez, přispívají k ostrosti idejí, které při používání takové tužky vznikají.²⁹⁵ Na podobně extravagantní argumentaci založil Hamann svůj argument, že zkušenost psaní je pro člověka kolem roku 1900 nejvlastnější zkušeností zakoušení plastického. Ruka, která ve shodě se zrakem vytváří při psaní linii nebo sérii linií, vytváří pomyslnou symbiózu mezi metrickou funkcí lidského těla a výsledným vznikajícím obrazem, v Hamannově případě písmem.²⁹⁶ Linie je proto podle Hamanna ultimativním příkladem *plastického* (das Plastische) nejen v písmu ale i v umění:

*Von dieser ausübenden Tätigkeit des Schreibens her begreifen wir heute das Plastische vielleicht am ehesten in der Form der Linie, bei Darstellungen also als Umrißzeichnung, so wie wir uns mit der Geschlossenheit eines einseitig gesehenen Konturs begnügen, um einen Körper einheitlich zu finden. Wir können die Linie das einfachste plastische Gebilde nennen.*²⁹⁷

Hamannovy závěry, že plasticita odpovídá počítku z percepce linie, která ohraničuje uzavřené objemy těles v jejich hapticky ověřitelné tělesnosti, se podivuhodně mýjí s postupným osvobozováním linie v umělecké produkci secese. Werner Hofmann ve své fundamentální práci o dějinách linie ukázal, že umělci jako Edvard Munch hledali v linii

²⁹²Ibid. s. 5.

²⁹³Ibid. s. 8.

²⁹⁴Ibid. s. 12.

²⁹⁵WÖLFFLIN, Prolegomena, s. 41.

²⁹⁶HAMANN, Das Wesen, s. 8.

²⁹⁷Ibidem.

výrazový prostr̄ edek př esně opačných tendencí: postupného odtělesňování objemů až k jejich redukci na grafické náznaky původních tvarů.²⁹⁸ Hamann, stejně jako Wölfflin, a mnozí další, kteří mohli být svědky zrodu moderního umění, nedokázali v oblasti linie vytěžit ze soudobé umělecké produkce žádné závěry, které by ovlivnily diskurz dějin umění. Divergence mezi uměním a dějinami umění se naplno projevila v klasifikujícím pojetí linie.

Kategorie plastičnosti nabývá u Hamanna až karikaturně konzervativních rysů, když tvrdí, že jsou to právě ostré a řezané (tedy s výraznou linií) rysy tváře, které probouzejí

v zobrazení lidské postavy plastickou představu. Beztvarost je v Hamannově koncepci hlavním nepřitelem plastičnosti. Plastičnost v soše, která je její nejvlastnější doménou, proto podle něj nejlépe vyniká, když představuje lidské tělo: *Die Plastik in ihrem Drange nach fester und bestimmter Form bevorzugt deshalb auch den männlichen Körper, sie möchte den Knochenbau bloßlegen, und nichts ist häßlicher als überhängende Fleishteile, ein Doppelkinn, ein fettwanstiger Bauch oder fleischige, lappige Warzen.*²⁹⁹

Hamannovo esencialistické hledání základní kategorie plastičnosti ústí v normativní estetiku. Nebezpečí normativnosti, které sebou nesly na „základních“ pojmech bazírující dějiny umění se nevyhnuli většinou ani další autoři, kteří se problematice plastičnosti věnovali. Ať už byly jejich závěry jakékoliv, sdíleli spolu s Hamannem předpoklad, že plastičnost má svůj kořen, když ne přímo v taktilním vnímání tak alespoň v tělesném vnímání.

Ve své dizertaci z roku 1911 rozvinul německý, nicméně v Rize narozený a posléze ve Vratislavě a Istanbulu působící průkopník v oblasti byzantského a východoevropského umění Philipp Schweinfurth, koncepci malebnosti v plastice. Již název této práce je vypovídající: *Über den Begriff des Malerischen in der Plastik*. Komplementárně k pojmu *Malerisch* rozpracoval nicméně Schweinfurth na základě Hildebrandova spisu o formě v umění i jeho protipól - *das Plastische*. V jeho pojetí nejsou malebnost a plastičnost pouhé predikáty, ale dvě zvláštní náhledové formy - *Anschaungsformen*, kterými se řídí při percepci umění naše smysly.³⁰⁰ V této práci, která je obhajobou impresionismu v sochařství *avant la lettre*,³⁰¹ pojímá Schweinfurth na základě estetiky vcítění umělecké

²⁹⁸Werner HOFMANN, *Die Schönheit ist eine Linie*, München 2016, s. 100.

²⁹⁹HAMANN, *Das Wesen*, s. 11.

³⁰⁰Phillip SCHWEINFURTH, *Über den Begriff des Malerischen in der Plastik*, Strassburg 1911, s. 10.

³⁰¹Srovnej závěr práce (s. 104-105), kde Schweinfurth tvrdí, že malebnost v sochařství nevede k jeho úpadku.

dílo, jakož to analogii těla. Dílo dokáž e podle něj reprodukovat a stimulovat rytmus, který prostupuje celé naše tělo. Při percepci díla tedy podle Schweinfurtha pociťujeme právě ozvěnu tohoto v díle vtěleného vnitř ního rytmu:

*Das Rhythmische erscheint hier als Grundlage des Ganzen: der bestimmte Rhythmus, der im Körper herrscht., wird im Moment der Betrachtung in uns analoger Weise ausgelöst - und das Konstante seines in allen Momenten der Existenz sich gleichbleibenden ewigen Gesetzes wird in uns entsprechende Empfindungen wachrufen, die dazu beitragen, diesen einmal empfangenen Rhythmus als etwas in sich beruhendes, gleichsam ewig unveränderlich freischwebendes uns dauernd zu vergegenwärtigen.*³⁰²

Právě tento vnitř ní rytmus lidské tělesnosti spojuje Schweinfurth - a tím se odlišuje jak od Hamanna tak i Wölfflina - s plastičností: *haben wir uns das Plastische als Rhythmus, das Malerische als Erscheinung vergegenwärtigt (...).*³⁰³ Schweinfurth sice nespojuje plasticitu přímo s hmatem ale její základ vidí ve shodě s celým diskurzem kolem tohoto pojmu ve vědomí tělesnosti, která je pojímána jako cítění vlastního těla (Gefühl), o kterém mluvil již Herder a které chápe jako rytmus.

Ve své recenzi této práce vytýkal psycholog a estetik Richard Müller-Freienfels Schwenfurthovi, že jeho pojmy jsou budované spekulativně a bez vztahu k recentním poznatkům na poli psychologie. Müller-Freienfels, vycházející z vlastní orientace na soudobou psychologicky zaměř enou teorii umění, kterou rozpracoval v objemné studii *Psychologie der Kunst*, př edlož il definovat plastičnost nikoliv na základě vágního termínu rytmu, který nicméně na počátku 20. stol. nabyl v dějinách umění široké popularity,³⁰⁴ ale pomocí zapojení motoriky samotného diváka, která spoluvytvář í estetický prož itek plastického, tj. trojrozměrného uměleckého díla:

*So hätte man für eine Definition des Plastischen mit Vorteil das herangezogen, was neuere Untersuchungen sehr ins Licht gerückt haben, nämlich die Wirkung auf das Motorische im Beschauer, während das Malerische auf dem rein Optischen beruht.*³⁰⁵

Oba výše zmíněné pokusy o definici plastičnosti, ilustrují dobře celou diskuzi, která se kolem tohoto pojmu v dějinách umění první tř etiny 20. stol. vedla. Dějiny umění byly v

³⁰²Ibidem, s. 12.

³⁰³Ibidem, s. 14.

³⁰⁴Srovnej Willy TROST, [Die Lehre vom Rhythmus in der heutigen Ästhetik der bildenden Künste](#), Leipzig 1919.

³⁰⁵Richard MÜLLER-FREIENFELS, Phillip SCHWEINFURTH, Über den Begriff des Malerischen in der Plastik, Strassburg 1911(rec.), Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 6 1911, s. 626. Srovnej také jeho Psychologie der Kunst, Leipzig 1912, s. 48-60.

otázce plastičnosti a částečně i v otázce po mož nostech sochař ství vůbec rozkročeny mezi formalismem, který vycházel z myšlenek Fiedlera a Hildebranda a svůdnými poznatky moderní psychologie.

Pro autory, kteří se zabývali teorií plastičnosti a kteří i často stavěli jednak na soudobé psychologii a jednak na systematické uměnovědě, kterou rozpracoval August Schmarsow, př edstavovala Wölfflinova nejasná pozice ohledně samotného pojmu a mlhavé rozlišení mezi plasticitou a lineárností snadný cíl kritiky a zároveň výhodný kalibrační výchozí bod, podle kterého mohli optimalizovat vlastní pojetí „plastického principu“ ať už v sochař ství nebo malbě. Už Schmarsow označoval Wölfflinovu strukturu polárních pojmů za *stillkritische Werkzeuge persönlichen Gebrauches*.³⁰⁶ V podobném duchu, i když nikoliv *ad hominem*, argumentoval i Oskar Wulff:³⁰⁷ Ten, i když ne zcela právem, upozorňoval na to, že Wölfflin vypouští ze svého schématu plastičnost jakož to základní umělecký a estetický pojem: *Als ein Versäumnis, ja als ein Rückschritt erscheint mir, daß bei Wölfflin — allerdings nicht bei ihm allein — das Plastische als kunstwissenschaftlicher Grundbegriff und scheinbar auch als ästhetische Kategorie gänzlich ausfällt*.³⁰⁸ Důvod tohoto „opomenutí“ spatř oval Wulff př edevším v tom, že se Wölfflin nedůsledně vyrovnával jak s systematickou a obecnou uměnovědou, tak i psychologíí.

Svůj vlastní náhled na uplatnění psychologie v dějinách umění formuloval Wulff bez zbytečných kompromisů: *Die kunstwissenschaftliche Begriffsbildung muß an psychologische Gesichtspunkte anknüpfen, wenn sie nicht in die Sackgasse einer Wortwissenschaft geraten will*.³⁰⁹ Wulff akcentoval zvláště úlohu psychologické analýzy počitků, bez které podle něj není mož né porozumět umělecké tvorbě. Wulff v tomto kontextu upozorňoval zvláště na důležitost zrakových a motorických dat, které jsou pro uměleckou tvorbu stěž í př ecenitelné:

Ein tieferes Verständnis der künstlerischen Gestaltung ist nicht ohne Kenntnis der Grundtatsachen der Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane zu erreichen, da sie

³⁰⁶Cit podle PASSARGE, *Die Philosophie der Kunstgeschichte*, s. 24.

³⁰⁷Dnes téměř zapomenutý Oskar Wulff (1864-1946) byl nejen významným př edstavitelem obecné uměnovědy ale i průkopníkem na poli byzantského a ruského umění. Z jeho pera pochází vedle jedné z prvních syntéz umění Byzance také např íklad objemná studie o vývoji umění v Ruském impériu od 18. do 20. stol. Vedle toho se zabýval i dětskou výtvarnou tvorbou (*Die Kunst des Kindes*, 1927) a je autorem později proslaveného pojmu „obrácená perspektiva“, který objevně rozpracoval Pavel Florenskij.

³⁰⁸Oskar WULFF, *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Principienlehre der bildenden Kunst*, Leipzig 1917, s. 36.

³⁰⁹Oskar WULFF, *Die Psychophysischen Grundlagen der plastischen und malerischen Gestaltung*, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 19 1925, s. 120.

*durchweg auf der Erneuerung (Reproduktion) vorhergehender, durch die Vorstellungstätigkeit umgeformter Sinneserfahrung beruht. In den bildenden Künsten richtet sie sich auf die Veranschaulichung dieser Vorstellungsbildung. Ihre Wurzeln sind demnach im phänomenologischen Tatbestande der Gesichtssinneswahrnehmung und des Körpergefühls (bzw. der kinästhetischen Empfindungen) aufzusuchen.*³¹⁰

V jeho představě nebylo možné porozumět umění bez důkladné znalosti toho, co podle něj tvoří prázáklad výtvarné produkce, tedy jednotlivé smyslové vzruchy, které umělecké dílo zpětně projektuje na diváka. Mezi smyslové vzruchy, které podmiňují vznik umělecké formy, řadí Wulff symptomaticky vizuální a celotělové vnímání (Körpergefühl), tyto způsoby vnímání jsou ve Wulffově koncepci zodpovědné za různé způsoby umělecké produkce. Bylo by nicméně chybou domnívat se, že Wulffův koncept je pouze variací na polární schéma představ pohybu a představ plochy, které uvedl do dějin umění Adolf Hildebrand, případně Rieglovy koncepce *Nahsicht/Fernsicht*. Ve Wulffově terminologii představuje *Sehform* ze zrakových dat vyplývající představu, zatímco *Sehvorstellung* se vytváří na základě hmatu: *Wir wollen vorschlagsweise das optische (zweidimensionale) innere Anschauungsbild als »Sehform«, das (dreidimensionale) haptische Tastbild als Sehvorstellung bezeichnen.*³¹¹ Wulffovo novum nicméně spočívá v tom, že umělecké dílo je výsledkem kombinace smyslových dat, které se spojují do optických a haptických představ - *Sehvorstellung* a *Sehform*. Dílo tedy není mechanickým produktem vnímání konkrétních smyslů, jako je tomu u Riegla, ale naopak korelací představ, která z těchto počitků vznikla.

Plasticita výtvarných umění je, jak se Wulff snaží dokázat, založena právě na *Sehvorstellung* a na v dětství skrze hmat získané představě o trojrozměrnosti těles:

*Auf der Sehvorstellung beruht die gesamte, über die Grenzen der eigentlichen Plastik hinausgreifende plastische Anschauungsweise der Kunst. Sie wurzelt in der schon im frühesten Lebensalter erworbenen Gegenstandsvorstellung, durch deren Klärung und Bereicherung sie sich entfaltet. Wie dieser liegt ihr die Erfahrung zugrunde, daß die einzelnen Sehdinge als Tastbilder ihre feste Größe und im Verhältnis zu ihrer wechselnden Umgebung innerhalb gewisser Grenzen auch ihre optische Form (und Farben-)beständigkeit besitzen.*³¹²

³¹⁰Ibidem.

³¹¹Ibid. s. 121.

³¹²Ibid. s. 122.

Plasticitu umění spojoval nakonec Wulff po vzoru Schmarsowa s vnitřní citěním vlastního těla.³¹³ Jestliže se Wölfflin podle kritiky Wulffa pustil do analýzy přechodu mezi uměleckými styly bez toho, aniž by na „tvrdém“ odborném základu psychologie zbudoval odpovídající pojmový aparát, přestavuje Wulffův přístup opačný extrém, který je *en gros* možné vtáhnout na celou „obecnou uměnovědu“. Wulff ponejprv vypracovává komplexní teoretický systém, který ale v praxi uměleckohistorické práce nikde - a připomeňme, že Wulff byl autorem četných, v mnohém ohledu průkopnických syntéz o byzantském nebo ruském umění - nenachází uplatnění. Nicméně jím popsané spojení plastického výtvarného názoru s hmatovým vnímáním je něco, co explicitním vědeckým jazykem poukázalo na dávno tušenou souvislost obou těchto fenoménů. Právě tento jev, kdy v optickém fenoménu vyvstávají haptické kvality, se stal díky textům Theodora Hetzera nebo Wilhelma Pindera jedním z podstatných bodů uměleckohistorického diskurzu mezi lety 1910 a 1940.

Rezistenci vůči uměleckohistorickému diskurzu, který se orientoval na definování „základních pojmů“ založených na kategoriích smyslového vnímání nevykazovaly ani další, s dějinami umění příbuzné obory. Nakolik byla debata ohledně plastičnosti a jejího protipólu malebnosti koncem desátých let aktuální ukazuje i článek klasického archeologa Bernharda Schweitzera *Die Begriffe des Plastischen und Malerischen als Grundformen der Anschauung*, který byl publikován roku 1919 v *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*.³¹⁴ Tato konzistentní snaha o hledání spojníc mezi smyslovým vnímáním a určitým ideovým chápáním světa, která částečně staví na pozicích vypracovaných již Rieglem, rozšiřuje teritorium plasticity o umění starověku. Z materiálu, který Schweitzer pro své analýzy používá, vyplývá, že odvozuje svůj pojem plasticity takřka výhradně ze sochařství. Socha podle něj uspokojuje „plastickou potřebu“ diváka, která je tím větší, čím více se dokáže divák, opět plně v intencích Herderova narativu, do sochy vcítit a chápat ji jako vnímající tělo:

Die Befriedigung in den Beziehungen zwischen Beschauer und Skulptur wird in um so höherem Maße eintreten, je mehr es ihm gelingt, das Körpergefühl der Statue mit seinem eigenen zu verschmelzen. Befriedigung des »plastischen« Bedürfnisses ist allmähliches Einfühlen in die Skulptur bis zur Empfindung räumlicher Identität, damit aber Herstellung

³¹³Ibid.

³¹⁴Bernhard SCHWEITZER, *Die Begriffe des Plastischen und Malerischen als Grundformen der Anschauung*, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 13 1919, s. 259-269. 88

*des gleichen Verhältnisses zum äußeren Raum, bis zur vollkommenen Negierung desselben.*³¹⁵

Plastičnost definuje Schweitzer jako jasné, na hmatové zkušenosti založené rozlišení mezi prostorem a tělesem: *Mittel der »plastischen« Grenzbestimmung ist im Raum die Fläche, in der Fläche die Linie, »die gleichmäßige, feste und klare Begrenzung der Körper«, die »dem Beschauer eine Sicherheit gibt, als ob er sie mit dem Finger abtasten könnte« (...)*³¹⁶ Ve Schweitzerově interpretaci nabývá pojem plastičnosti metafyzické roviny, kdy pomocí něho vymezuje prvotní vydělení individua z proudu kauzálních souvislostí:

*Uns pflegt, besonders an Bildwerken der älteren Zeit, das Fehlen jeglichen Gefühlsausdrucks aufzufallen. Das ist nur eine notwendige Folge jener »plastischen« Bestimmtheit dieser Kunst; denn Gefühl kann sich nur aus den Beziehungen zwischen Mensch und Welt, zwischen Ichbewußtsein und dem hierzu hinzuerworbenen Vorstellungsinhalt entwickeln.*³¹⁷

Schweitzer sice, jak to sám potvrzuje, pouze rozvíjí ideu Riegla týkající se toho, že antické umění obecně vykazovalo rysy *Raumfeindlichkeit* a jediné, co pro řecké a římské umělecké vědomí mělo význam, bylo spojeno s pevnými obrysy plastických, samostatných těles, v jejichž vnímání hraje podstatnou roly hmat, ale používá pro ni termíny, které pro dějiny umění aktualizoval Hamann, Wölfflin a další. Nakolik silné bylo přesvědčení, že lze z určitých uměleckých forem odečíst světový názor té které epochy nebo národa, dokládá i Schweitzerovo tvrzení o izolujícím principu egyptského plastického myšlení:

*Wie in Ägypten das isolierende Prinzip des plastischen Denkens nicht vor dem organisch zusammenhängenden Gebilde haltmachte, so führt auch hier das formenschaffende Vermögen des Raumes nicht nur zu den Schöpfungen der Gilgameschgruppen, der Tierwürger, der von Göttern, Dämonen, Königen, Tieren flankierten Lebensbäume, der antithetischen Löwen, Sphinxen, Skorpionenmänner und so fort, sondern es dehnt sich auch auf die Gestaltung der Objekte selbst aus.*³¹⁸

³¹⁵Ibidem. s. 262.

³¹⁶Ibid. s. 263.

³¹⁷Ibid. s. 268.

³¹⁸Ibid. s. 265.

Plasticita a její variace, které popisoval Schweitzer v termínech jako „plastické myšlení“ nebo „plastická nutnost“, z nichž se sice vytrácí analytická ostrost ale které ve svém souhrnu vytvářejí jakási narativ plasticity se v jeho pojetí neomezovaly na trojrozměrné objekty. Její stopy nalézají po vzoru Wölfflina také v kresbě, která je plná „plastického života“, což je výtvarný princip který se zásadně odlišuje od malebného pojetí helénismu:

Während die uns verlorene monumentale Malerei schon große Aufgaben gestellt erhält, schafft sich das Athen des beginnenden 5. Jahrhunderts in der rotfigurigen Technik einen Stil voll »plastischen« Lebens. Schwarze, dem Nichts gleichende Unbegrenztheit umschließt in schärfstem Kontrast den leuchtenden Körper des dargestellten Objekts, in festen, klaren, mit dem Finger abtastbaren Linien ist die Innenzeichnung gegeben. Zu gleicher Zeit aber finden die in der Großmalerei entdeckten Ausdrucksgesten seelischer Regungen auch Eingang in die Skulptur. Die »plastische« Freiraumbühne des 5. Jahrhunderts wird in hellenistischer Zeit zur malerisch-räumlichen Reliefbühne, der einzelne Schauspieler zum Glied eines Bühnenbildes.³¹⁹

Hledání výtvarných principů, které byly formativní v jednom konkrétním druhu umělecké produkce v jejích jiných projevech patří klo podstatnou měrou k diskurzu, který se kolem pojmu plasticita vytvořil. Mnozí historikové umění hledali plasticitu v malbě, malíř skotský v architektuře, architektoniku v sochařství. Tyto snahy byly doplněny o teleologický impetus. Na rozdíl od těchto autorů pátral historik umění a pionýr zkoumání koloritu v malbě Theodor Hetzer po základních a neměnných konstantách, uplatnitelných na celé epochy uměleckého vývoje. V jeho existenciální kategorizaci, ve které zaznívá něco z Heideggerova „žargonu autenticity“, tedy filozofa se kterým udržoval od gymnaziálních let těsné styky a který jej také, byť kriticky, zmiňoval ve své stati o Sixtinské madoně,³²⁰ hraje klíčovou roli pojem plastického - *das Plastische*. Tuto plasticitu hledá Hetzer po vzoru Wölfflina, u kterého v Berlíně roku 1915 studoval, jakož to samostatný výtvarný princip ve všech druzích umělecké produkce. Roku 1938 publikoval Hetzer ve *Festschriftu* vzniklém při příležitosti šedesátých narozenin Wilhelma Pindera programovou statí nazvanou *Vom Plastischen in der Malerei*. Stejně jako ostatní příspěvky v tomto sborníku byla i ona příspěvkem konzervativních tendencí v dějinách umění třicátých let, které se zaměřovaly na hledání „podstaty“ těch kterých uměleckých jevů. Umístění této povytce

³¹⁹Ibid. s. 268.

³²⁰Srovnej Johannes GRAVE, „Denkkräftiges Anschauen“ - Martin Heideggers Blick auf die Sixtinische Madonna und seine Kritik an der Kunstgeschichte, in: Andreas HENNING (ed.), Die Sixtinische Madonna, München 2012, s. 96-103.

teoretické stati do Pinderova Festschriftu mělo hned dva důležité aspekty. Zaprvé tím Hetzer uctil jednoho ze svých učitelů, u kterého se v Lipsku r. 1928 habilitoval a upevnil tím své místo v oboru, zadruhé teoreticky ozřejmí jednu z otázek, kterou je možné sledovat v celé Pinderově rozsáhlé publikační činnosti. A sice problematiku uplatnění plastických hodnot v umění evropského středověku a renesance. Vývoj směrem k plastičnosti byl podle Pindera jedním ze základních směrů evropského umění, jak to nejdou vyložit ve svých syntézách středověkého umění:

Schon dies darf stutzig machen, daß gerade Konrat Witz als Maler gleichsam Körper zubehaut, daß wir bei ihm (wie bei Petrus Christus oder bei Jehan Fouquet oder bei den Florentinern von Domenico Veneziano und Castagno bis Baldovinetti) die undurchdringliche Härte des Gestaltlichen spüren, daß selbst sein Raum wie kantig zubehauene Körperlichkeit wirkt. Gerade diese der gleichzeitigen Plastik überlegene Malerei ist innerlich stark plastisch. Das ist wohl ein überdeutscher, ein europäischer Vorgang innerhalb der Auswechslung zwischen Malerei und Plastik, die das ganze weitere Schicksal der Kunst in sich birgt.³²¹

Ani plastičnosti nezůstala ušetřena Pinderových nacionalistických názorů. Tento prominentní představitel nacistických dějin umění tvrdil, že v německém umění se uskutečnil celoevropský přerod umění od „plastické epochy“, kterou Pinder chápe jakožto umění doby Štaufů k malebné epoše (das malerische Zeitalter), kdy malířství postupně střídá sochu na pomyslném trůnu umělecké produkce.³²² Zatímco v umění kolem roku 1200 diktovala socha svůj estetický názor malbě, ve 14. století je tomu podle Pindera naopak. *Das Plastische* a *das Malerische* jsou v Pinderově pojetí pojmy, které popisují výtvarnou kvalitu děl vznikajících v historickém procesu, jdoucím od moci soustředěné v rukou císaře k postupnému rozkvětu kultury měst a v nich sídlícího měšťanstva (Bürgertum). Na tomto pozadí vyniká podle Pindera i role středověkého sochařství, díky kterému se dostává německému umění zvláštní úlohy:

Und hier sondert sich die Geschichte der deutschen Kunst sehr fühlbar aus der europäischen heraus. Sie prägt den Vorgang kontrastreicher hervor als irgend eine andere. Gleich nach der Jahrhundertmitte sinkt die deutsche Malerei noch einmal zurück;

³²¹Wilhelm PINDER, Die deutsche Plastik: vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, sv. 2, Potsdam 1929, s. 244.

³²²Wilhelm PINDER, Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1937, s. 51-58.

*sie wird wirklich in vielen Fällen eine Provinz der niederländischen. Die Plastik aber — sehr bezeichnend! — wird es nicht.*³²³

Ve velkých Pinderových syntézách nenalézáme ale ž ádnou propracovanou definici pojmů, kterými operuje. Svou vlastní estetiku, která se částečně týká i kognitivní role hmatového vnímání vylož il Pinder až ve své poslední studii *Von den Künsten und der Kunst* z roku 1948. Zatímco Wölfflin či Wulff a další vycházely z exaktních poznatků dobové psychologie, nahradil ji Pinder profánní formou „Volkpsychologie“. Hetzer naproti tomu vsadil na „fenomenologické“ distanci založenou spekulaci, která spočívá v dekontextualizovaném pozorování malby.³²⁴

Jako navázání a rozvinutí výše zmíněných Pinderových myšlenek je však třeba chápat i Hetzerův příspěvek, který je částí v evropských dějinách umění rozšířeného hledání taktilních elementů v ploše. Hetzer začíná svůj příspěvek konstatováním, že schopnost myslet v antitezích, je základním předpokladem vědecké práce. Jako základní protiklady ve výtvarném umění definuje potom *plastisch a malerisch*, jejichž prapůvod vidí v Rieglových termínech *haptisch/optisch*.³²⁵ Tyto kategorie mají v Hetzerově interpretaci několikerý význam. Zaprvé mají svůj kořen v konkrétním médiu. Plasticita v soše, malebnost v malířství.³²⁶ Zadruhé se váží ke své prvotní materiální bázi, k trojrozměrným tělesům (plasticita) nebo k ploše (malebnost), přičemž Hetzer klade důraz na konkrétně smyslové chápání této materiální báze, kdy je s plastičností spojená tělesnost pojímána jako „uchopitelná“ a plošnost naopak jako „unikající doteku“ (unfassbar):

Da die Plastik es mit Körpern zu tun hat, ist sie uns auf eine besondere Weise nahe, denn auch wir selbst sind Körper. Überhaupt aber ist uns alle Körperliche, insofern es körperlich ist, nahe, begreiflich. (...) Die Fläche ist uns von vornherein ferner, von Natur weniger gegeben (...). Sie steht nicht unmittelbar mit uns selbst in Beziehung, (...). Alles, was sich in der Fläche vollzieht, ist uns entrückt, ist inkommensurabel, steht unter eigenem Bann

³²³PINDER, Die deutsche Plastik, s. 245.

³²⁴Proces dekontextualizace jednotlivých uměleckých děl má svůj původ hluboko v německých dějinách umění. Příkladem *pars pro toto* je Sixtinská madona, který byla za pomoci estetického diskurzu po generace vědomě dekontextualizována a „kolonizována“. Ve svém textu o tomto původně oltářním obrazu, který roku 1754 zakoupil pro svou sbírku August III., razil Hetzer tvrzení, že ačkoliv byl Raffaelův obraz původně vytvořen pro hlavní oltář kostela San Sisto v Piacenze, je nakonec jakož to mistrovské dílo doma všude. Viz GRAVE, „Denkkräftiges Anschauen“.

³²⁵Theodor HETZER, Vom Plastischen in der Malerei, in: idem, Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo, Gertrude BERTHOLD (ed.), Stuttgart 1996, s. 57.

³²⁶Ibidem, s. 58.

*und eigener Bindung. Alles Unfassbare, Ferne, Anzustauende, Magische, Heilige, Jenseitige ist an die Fläche gebunden.*³²⁷

Míra plastičnosti nebo malebnosti produkuje i vlastní kulturní sémantiku, přičemž Hetzer asociuje ve velkorysé koloniální generalizaci plastičnost s evropským uměním a plošnost s blíž e nespecifikovaným „Východem“: *Wie man denn überhaupt im Flächigen auch etwas Östliches, im Plastischen etwas betont Europäisches mitempfindet.*³²⁸ Ve své posthumně publikované práci *Über die Fläche in der Malerei* vyzdvihl Hetzer tézi, že malířství je umění plochy, které v určitém momentu zapomnělo na tuto ukotvenost zapomnělo.³²⁹ Tato šťastné období, kdy malířství pamatovalo na svou plošnost se kterou se neustále vyrovnávalo používáním plastických elementů, pojímal Hetzer jako jednotu klasického obrazu, které začíná Giottem a končí Tiepolem.³³⁰ V tomto období hraje při přijímání a uplatňování plastických principů v malbě klíčovou roli. Klíčový zlom nastal podle Hetzera v umění Goyi, který vyvedl evropskou malbu z hájemství plochy a dal mu zapomenout na vlastní plasticitu. Tuto nedostatečnost spatřuje Hetzer v celém malířství 19. stol. až do Cézanna, jenž opět buduje vlastní vztah k plasticitě a ploše. Umění 19. stol. se naopak vyznačuje ztrátou haptičnosti: (...) *sein Dinghaftes ist fast aufgehoben, es ist nur flach, spricht nicht nur zu unserem Tastgeföhle.*³³¹

Hetzer obraz jako samostatné tělo, v tomto ohledu navazoval na Heinricha Wölfflina, který také pojímal obraz jako tělo.³³² Hetzer vytvořil dokonce speciální, zjevně z teologie odvozené pojmy: *Bildleib* a *Bildkörper*, kterými označoval míru plastičnosti malby. Zatímco Giotto, který podle Hetzera položil základní kámen plastičnosti v malířství, tvořil ve svých dílech pouhá „obrazová těla“ (*Bildkörper*), tj. dával vyniknout konkrétním postavám nebo předmětům v jakožto matematicky definovaným tělesům v prostoru, přišla vrcholná renesance s obrazem jakožto komplexním výrazem tělesnosti (*Bidleib*). V *Bidleib* se zrcadlí také všechny vlastnosti pravého těla, které nacházejí svůj výraz v plastičnosti:

³²⁷Ibid., s. 59.

³²⁸Ibid., s. 60.

³²⁹Theodor HETZER, *Über die Fläche in der Malerei*, in: idem: *Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne*, Gertrude BERTHOLD (ed.), Stuttgart 1998, s. 343.

³³⁰Srovnej Theodor HETZER: *Tiepolo in Würzburg*, in: idem, *Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo*, Gertrude BERTHOLD (ed.), Stuttgart 1996, s. 204-205.

³³¹HETZER, *Vom Plastischen*, s. 93.

³³²Hans Christian HÖNES, *Wölfflins Bild-Körper. Ideal und Scheitern kunsthistorischer Anschauung*, Zürich 2011.

*Plastisches Empfinden und menschliche Wärme, menschliches fühlen, menschliches Sich-Mitteilen gehören von nun an zusammen, und gerade die ausgesprochenen plastisch veranlagten Künstler, Michelangelo, Raffael, Veronese, Dürer, Rubens, haben zum mitteilenden Wort, zum Aussprechen des Gefühls ein besonderes Verhältnis (...)*³³³

Hetzerovo chápání tělesnosti uměleckého díla př edstavuje radikální formu estetiky vcítění, kdy se dílu př iznává jakoby vlastní subjektivita. Ve všech aspektech, které se týkají plastičnosti obrazu zdůrazňuje vž dy Hetzer důlež itost tělesného, téměř taktliního prož itku. To je nejvíce patrné u jeho interpretace Caravaggia:

*Er ist derb und drastisch im Gegenständlichen wie im Seelischen, wenn auch nie roh. Aus diesem Grunde bringt er uns die Dinge ganz nah, modelliert sie in kräftigem Licht bis zur Handgreiflichkeit, er gibt wenige Grosse, kräftig herausgetriebene Formen und setzt sie scharf vom dunklen Grunde ab. Das Plastische hat bei ihm die bewusste und betonte Aufgabe, die Dinge deutlich zu machen, eine neue eindringliche Vorstellung vom Sein und vom Geist zu erzeugen.*³³⁴

Zatímco Caravaggio v Hetzerově interpretaci př edstavuje extrémní formu plastičnosti, je tř eba její počátek hledat u Giotta. Ten jako první dokázal dát konkrétním prvkům obrazu, v Hetzerově interpretace figurám ale už nikoliv krajině nebo pozadí, element plastičnosti:

*(...) Das Plastische wird als Ordnung, als Kategorie, als Kunst in die Ordnung, Kategorie und Kunst der Malerei, in die Fläche hineinbekommen, wie ja auch da Räumliche als die Kategorie der Architektur sich der Malerei verbindet. Es ist nicht einfach das Organisch Lebendige der Körper, das Giotto mit leichter Hand uns im Gemälde vorzaubert, das stereometrisch Gewichtige der Bildhauerei, das Bilden eines Körpers in der Schwere des Steines, mit einem Wort das Reich und die Tugend des Bildhauers bekommen wir zu spüren.*³³⁵

Hetzer spojuje plastičnost Giotta se sympatetickým cítěním namalovaného v těle diváka. Toto cítění vyzývá taktliní asociace, jelikož Giottovy figury v sobě mají „důstojnost sochy“, a to nikoliv proto, ž e by vytvář ely její iluzorní př edstavu, nýbrž proto, ž e dávají diváku na

³³³HETZER, Vom Plastischen, s. 61.

³³⁴Ibidem, s. 87.

³³⁵Ibid., s. 64.

odiv svou tělesnou blízkost. V případě Caravaggia vystupují figury dokonce jako uchopitelné rukou (handgreiflich). Ocenění Giotta jakož to prvního představitel tělesnosti a plastičnosti v umění není Hetzerova originální idea. Jedná se rozvinutí tezí, které ve své fundamentální monografii o Giottovi z roku 1912 předložil Friedrich Rintelen, u kterého Hetzer po návratu z První světové války roku 1919 promoval prací o raném Tizianovi.

Už Rintelen tvrdil, že Giotto dokázal malovat těla v jejich plné plasticitě:

*Die Glieder tummeln sich nicht im Vollbesitze ihrer natürlichen Freiheit; nicht nur, dass sie nicht in überraschendem, plastischem Spiel agieren, nicht einmal Behendigkeit entwickeln sie. (...) Aber in diesem engen Bezirk herrscht doch wieder eine merkwürdige Lockerheit, die den Körper in seinem plastischen Wesen frei vor uns hinlegt. Gerade auf der Verbindung von fester Geschlossenheit und lockerer Gelöstheit beruht der den Gestalten Giottos ganz allein eigentümliche Reiz.*³³⁶

Plasticitu, pomocí které analyzoval Rintelen stavbu lidské figury u Giotta, jež u něj tvořila předírožený nástroj uměleckohistorického popisu, představil Hetzer v univerzální estetickou kategorii a přednesl ji jako hodnotící měřítko na veškerou uměleckou produkci. Novum u Hetzera představuje nicméně jeho pojetí blízkosti, která vytváří podmínky pro plastický účinek Giottových figur: *Des weiteren ist alle plastische Form Giottos nur auf die Nähe bezogen, es ist alles Nahform und Nahraum (...).*³³⁷ Akcentování blízkosti ve vztahu k plastičnosti je možno chápat jako analogii na blízko orientovaného hmatového vnímání. Hetzer traktoval blízkost jako nedílný protipól dálky. V jeho konzervativní definici tvořil tento protiklad základ umělecké tvorby, jejíž nejvyšší kvalitu nalézal v rozmezí mezi Giottem a Tiepolem. Jednostranné akcentování jednoho pólu sebou neslo úpadek umění. To platilo i v případě protikladu plastičnost-plošnost. Podle Hetzera moderní umění ztratilo zájem na plastičnosti a ocitlo se ve světě čistého vidění, ze kterého jedině čerpalo své podněty: *die Freude am reinem Sehen.*³³⁸ Jediný moderní umělec, který se částečně vymanil ze zlobného vlivu čistě optických vzruchů a definoval vlastní vztah k ploše obrazu byl Cézanne. U Cézanna nalézá Hetzer neustálé tnutí k věčnosti a objektivnosti: *Cézanne hat als erster im 19. Jahrhundert wieder Sinn für Intensität, für das Wesen der Dinge.*³³⁹ Cézanne je tedy figurou, která obnovila plasticitu malby.

³³⁶Friedrich RINTELEN, Giotto und die Giotto-Apokryphen, München 1912, s. 95.

³³⁷HETZER, Vom Plastischen, s. 66.

³³⁸Theodor HETZER, Cézanne-Notizen, in: Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne, Gertrude BERTHOLD (ed.), Stuttgart 1998, s. 321.

³³⁹Ibidem, s. 339.

V dějinách umění první poloviny 20. stol. prošel pojem plastičnosti pozoruhodnou proměnou, od technicistního pojmu, který označoval smyslové kvality konkrétních děl u Wölfflina nebo Rintelena přes psychologicky precizovaný pojem u Wulffa až k hodnotícímu prvku u Hetzera a Pindera. Jedna konstanta však zůstala: v pozadí tohoto konceptu stálo ať již explicitně nebo implicitně hmatové vnímání a tvořilo základ jeho diskurzivního arzenálu.

Taktilita plochy II

Imagingace haptického: Collingwood, Berenson, Rothko

*Es gibt eine Geschichte der Hände,
sie haben tatsächlich ihre eigene Kultur,
ihre besondere Schönheit*

Rilke

Na tzv. černých obrazech, které Mark Rothko vyhotovil mezi lety 1964-1967 na zakázku manželů de Menilových pro multikonfesní kapli nedaleko texaského Houstonu, není z pohledu z dálky zprvu znát žádná faktura. Až po přiblížení jsou patrné přechody mezi odstíny černé, které se tu tam přelévají do fialových tónů, ze kterých jsou tvořeny vlastní struktury jednotlivých barevných ploch, z nichž vyvstávají postupně celé krajiny Rothkových rozměrných pláten.³⁴⁰ Jak rozměr děl, tak i jejich jakoby živá tkáň vnukají divákovi představu o tělesnosti. Jednotlivé barevné struktury jakoby vytvářejí hmatná tělesa, ponoukají taktilní představivost. Emoční potenciál těchto děl je, jak přesvědčivě

³⁴⁰Ohledně „černých obrazů“ srovnej David Anfam, Mark Rothko. The Works on Canvas, s. 624-647.

ukázal James Elkins, značný a nikoliv na posledním místě odvislí na propracovanosti vrstev barvy. Jedna z návštěvnic kaple poznamenala, že se cítila jakoby se její oči proměnily v konečky prstů, které zintenzivňují emocionální prožitek díla: *I felt as if my yes had fingertips moving across the brushed textures of the canvases.*³⁴¹ Vizualní umění nejenže vyvolává taktilní prožitek, dokonce se zdá, jakoby tu bylo nejen pro oči ale i pro hmat a nakonec pro celé tělo. Tyto taktilní představy navíc pomáhají konstituovat emotivní náboj obrazu a podílí se tak na tvorbě jeho významu, který je v případě Rothkových černých pláten zaměřen na vzbuzování sakrality v sekulární společnosti, čímž navazuje na tradice protestantského romantismu.³⁴² Důraz na tělesnost a taktilitu v umění, jež prakticky demonstroval ve svých dílech Rothko, měl ale nemalou řadu předchůdců.

„*Painting can never be a visual art.*“ Tuto provokativní tézi rozvinul anglický filozof, archeolog a estetik Robert Collingwood v kapitole věnované umění jakožto imaginaci jednoho z neoriginálnějších příspěvků angloamerické estetiky celého 20. stol., knihy *The Principles of Art* z roku 1937.³⁴³ Ještě překvapivějším se jeví fakt, že předmětem tohoto výroku je umělec, který byl považován po celé 20. stol. za koryfeje malířského umění: Paul Cézanne. Proti této zaběhlé interpretaci staví Collingwood tézi, že malířství je uměním, které vyvěrá z celého těla a které své nejvlastnější kvality čerpá z hmatu, neboť malířské dílo je vždy dílem ruky.

Collingwoodova konstrukce, která se na jednu stranu obrací proti v Británii sílící analytické tradici a na straně druhé proti psychologické a psychologizující estetice, spočívá v tom, že se snaží umělecké dílo definovat jak mimo jeho vlastní materialitu, tak i mimo pouhou subjektivní zkušenost, ať už na straně producenta nebo recipienta. Míří tedy na pole, které, zůstalo mimo pozornost německých teoretiků umění, zaměřených buď na formu, jako Fiedler a Hildebrand nebo na prožitek (*Empfindung*), jako estetika vcítění, nebo případně na oboje. Podle Collingwooda, jehož kniha si neklade žádný skromnější cíl, než-li zodpovědět otázku co je to umění.³⁴⁴ spočívá podstata umění především ve schopnosti konkrétního díla vyvolávat ve shodě s původním záměrem imaginativní zkušenost, ve které se umělecké dílo jako takové teprve plně konstituuje.³⁴⁵

Zkušenost s uměleckým dílem se podle Collingwooda odehrává ve dvou rovinách. Zaprvé v rovině konkrétních počítků, která nám ten který typ uměleckého díla může poskytnout a jež nazývá *specialized sensuous experience* a zadruhé v rovině

³⁴¹Cit. dle: Horst BREDEKAMP, *Bildakt*, Berlin 2016, s. 323.

³⁴²Robert ROSENBLUM, *Modern Painting and Northern Romantic Tradition*, London 1977, s. 215-216.

³⁴³Robert COLLINGWOOD, *The Principles of Art*, London 1982, s. 144.

³⁴⁴*The business of this book is to answer the question: what is art?* COLLINGWOOD, *Principles of Art*, s. 1.

³⁴⁵*Ibidem*, s. 125.

nekonkretizované imaginativní zkušenosti - *non-specialized imaginative experience*.³⁴⁶ Zvláštností posledně jmenované zkušenosti s uměleckým dílem je, že zahrnuje nejen tu imaginativní zkušenost, která je homogenní s konkrétními smyslovými vjemy, (např. socha vyvolávající hmatové asociace), ale také zkušenost která je heterogenní s těmito vjemy (poezie vyvolávající vizuální obrazy, malba evokující taktilní počitky, apod.).³⁴⁷ Tato zkušenost proto Collingwood nazývá imaginativní zkušeností úplné aktivity: *an imaginative experience of total activity*, ve které spočívá vlastní umělecké dílo: *thus a work of art proper is a total activity which the person enjoying it apprehends, or is conscious of, by the use of imagination*.³⁴⁸

Při uvážení výše nastíněné estetické teorie se úvodní výrok o Cézannovi a téze, že malířství není vizuální umění, již nejeví zdaleka tak paradoxně. Cézannovi obrazy podle ní nicméně jednoduše nevyvolávají v divákovi jen taktilní asociace. Collingwood tvrdí, že imaginativní zkušenost, kterou divák má při pohledu na obraz není způsobena konkrétními kvalitami obrazu, které by odpovídajícím způsobem stimulovali fantazii diváka, nýbrž spočívá v tom, že určité formy hmotné matrice díla fungují jako přesný vzor, který spustí konkrétní imaginativní reakci, která je teprve uměleckým dílem.³⁴⁹ Collingwood ilustruje svoji tézi návodným příkladem z hudby. Umělecké dílo není ani notovým záznamem konkrétní skladby, ani zvukem, který produkuje hudební nástroj ale původní hudební forma zrozená v hlavě skladatele a vedle toho pokud možno co nepřesnější kopie, která se vtiskává do vědomí posluchače. Jak je patrné klíčová je v tomto ohledu role umělce:

*His business is not to produce an emotional effect in an audience, but, for example, to make a tune. This tune is already complete and perfect when it exists merely as a tune in his head, that is, an imaginary tune. Next, he may arrange for the tune to be played before an audience. Now there comes into existence a real tune, a collection of noises. But which of these two things is the work of art? Which of them is the music? The answer is implied in what we have already said: the music, the work of art, is not the collection of noises, it is the tune in the composer's head. The noises made by the performers, and heard by the audience, are not the music at all; they are only means by which the audience, if they listen intelligently (not otherwise), can reconstruct for themselves the imaginary tune that existed in the composer's head.*³⁵⁰

³⁴⁶Ibid. s. 147.

³⁴⁷Ibid. s. 148.

³⁴⁸Ibid. s. 151.

³⁴⁹Ibid. s. 150.

³⁵⁰Ibid. s. 139.

Právě schopnost, díky které je divák schopen dosáhnout zkušenosti úplné aktivity je přítomna i u umělce, který dílo vytvořil a tvoří tak jakýsi most mezi oběma subjekty - umělcem a divákem. To umožňuje podle Collingwooda překonat rozdíl mezi produkcí a recepcí umění právě na rovině prázdkladu sdílení též e zkušenosti.

Collingwood podezdívá svou teorii umění příkladem s Cézannem. Ten podle Collingwooda pravoal jako slepec, který vše musí vnímat skrze hmat. Cézannova zátiší jsou potom uskupení předmětů které byly předtím ohmatány: *His still-life studies, which enshrine the essence of his genius, are like groups of things that have been groped over with the hands.*³⁵¹ Stejně tak barva v Cézannových dílech nereprodukuje barevné spektrum přirody, nýbrž vyjadřuje to, co Cézanne přímocí cítil při taktilním kontaktu se znázorněnými věcmi: *he uses colour not to reproduce what he sees in looking at them but to express almost in a kind of algebraic notation what in this groping he has felt.*³⁵² V Collingwoodově interpretaci představuje Cézanne příklad aktivace tělesného vnímání skrze vizuální percepci. V tom se shoduje s jinými teoretiky své doby ale na rozdíl od nich se Collingwood spoléhá nikoliv na psychologii a estetiku vcítění ale na schopnost lidské imaginace. Na rozdíl od německé teorie umění, která v dějinách umění vytlačovala roly umělce ad extremum, pojímá Collingwood dílo jako pouhý vehikl komunikace mezi tvůrcem díla a jeho příjemcem. Příkladem této komunikace jsou i Cézannovy krajiny, které podle Collingwooda postrádají téměř jakoukoliv stopu vizuality, protože evokují nikoliv optické ale haptické kvality: *His landscapes have lost almost every trace of visibility. Trees never looked like that; that is how they feel to a man who encounters them with his eyes shut, blundering against them blindly.*³⁵³

Cézanna staví Collingwood do protikladu k ostatním umělcům *fin de siècle*, a zvláště zmiňuje anglické krajinář e Johna Cotmana a Franka Brangwyna, kteří podle něj dokázali evokovat pouze vizualitu předmětů, naproti tomu Cézanne maluje rže jeho díla probouzejí nejen vizuální ale především hmatovou imaginaci. Collingwood se ve svém hodnocení neodlišuje od ustáleného narativu zpopularizovaného například Franzem Wickhoffem nebo Aloisem Rieglem, že impresionismus, stejně jako umění pozdní antiky, je založené na optickém, subjektivním vnímání, které pro svou správnou percepci vyžaduje odstup. Zatímco Riegl i Wickhoff viděli v daném fenoménu jednoznačný výdobytek a vlastní výrazový prostor edek pozdní antiky, vycházející zejména u Riegla jak z imanentních

³⁵¹Ibid. s. 144.

³⁵²Ibid. s. 155.

³⁵³Ibid.

uměleckých procesů tak i z nového světového názoru, který se projevuje v novém náboženství - křesťanství, v Collingwoodově interpretaci se hodnocení daného jevu otáčí. Collingwood pléduje pro nutnost hmatové imaginace a zastává pozici, že hmat a s ním i celé tělo jakož to nástroj vnímání je jak pro uměleckou tvorbu tak i percepci podstatnější než pouhé zrakově vnímatelné vizuální počítky, přičemž dokládá platnost Cézannových východisek jeho přirovnáním k těm mistrům, které německá uměnověda pokládala za představitelů lineárního či plastického malířství:

*Masaccio and Raphael, to take only two outstanding instances, were painting as Cézanne painted, not at all as Monet or Sisley painted; not squirting light on a canvass, but exploring with arms and legs a world of solid things where Masaccio stalks giant-like on the ground and Raphael floats through serene air.*³⁵⁴

Collingwood ukazuje na příkladu Cézanna to, nakolik bylo pro moderní evropské umění podstatné hmatové a celotělové vnímání a tělesná zkušenost vůbec. V tom se zračí i generační posun, který dělí učence Vídeňské školy kolem r. 1900 od angloamerických meziválečných estétů. Alois Riegl mluvil sice o hmatovém vnímání, které bylo jako u Collingwooda zprostředkováno skrze zrak, jemuž přisuzoval dokonce tytéž vlastnosti (objektivita, pevnost tvarů) ale které bylo u něj vždy spojeno s primitivními fázemi uměleckého vývoje. Evokace hotových počítků u Collingwooda představuje naopak pouze jeden z průvodních příkladů.

To, že Cézanne dokázal podávat předměty tak, že působily na hmatovou imaginaci, souvisí s jeho pojetím plochy. Zatímco ostatním umělcům předhazuje Collingwood, že pracují ve shodě s Kantovou definicí malby jakož to rozmisťováním předmětů na ploše obrazu, pro Cézanna jakoby žádná plocha, žádné plátno neexistovalo. Jakoby Cézanne umísťoval své předměty do fiktivního prostoru za povrchem malby: *Cézanne's shapes are never twodimensional, and they are never traced on the canvass; they are solids, and we get at them through the canvass. In this new kind of painting the 'plane of the picture' disappears; it melts into nothing, and we go through it.*

Collingwoodovy úvahy o taktilitě Cézannových děl se propisují do obecné teorie obrazu jakož to diafanní struktury uměleckého díla, která spočívá v oscilaci mezi opacitou, která je ztělesněna neprůhlednou a neprůhlednou plochou a transparentí, kdy divák zapomíná na

³⁵⁴Ibidem, s. 146.

plochu a vnímá zobrazení jakoby v imaginativním prostoru za ní.³⁵⁵ Jestliž e by pro evokaci taktility hovoř ilo soustř edění se na opacitu plochy obrazy, která se v př ípadě malby koncentruje v materialitě barevného nánosu, situuje taktilní kvality do iluzorního prostoru obrazu, ze kterého skrze lpění na obrysech konkrétních př edmětů zpětně oslovují taktilitu diváka. Collingwood je tedy zastáncem transparentní teorie obrazu, byť s jedinou výjimkou. Spojitost s taktilitou vidí taktéž v samotném procesu malby, kdy umělec obtiskovává prostr̄ ednictvím rukou svou tělesnou do samotné tkáně obrazu aby z něj nakonec opětovně vytryskla do něj vložen é tělesno:

*Painting can never be a visual art. A man paints with his hands, not with his eyes. What one paints is what can be painted ; no one can do more ; and what can be painted must stand in some relation to the muscular activity of painting it.*³⁵⁶

Tato koncepce v sobě nese janusovský paradox. Na jednu stranu zracadlí starší teorie rozpracované v anglojazyčné estetice na straně druhé ukazuje cestu k fenomenologickému pojetí malby u Merleau-Pontyho či Jean-Luc Nancyho, který výslovně hovoř il o doteky jako fundamentální součásti malíř ství.

Collingwood navazuje ve své teorii hmatové imaginace amerického historika umění Bernarda Berensona. Ten př edstavil v knize *The Florentine Painters of the Renaissance* z r. 1896, která je obmyslným pokusem o definování florentského umění na základě jeho schopnosti reprezentovat taktilní hodnoty - *tactile values*, komplexní př ehled florentského umění od Giotta po Michelangela, ve kterém se snaž í definovat odlišnost toskánského umění od jiných „škol“ italské renesance. Tato nevelká kniha př ichází s celou ř adou zajímavých tezí. Nejpodnětnější a patrně nejrecipovanější z nich se nicméně týkají hmatových počitků.³⁵⁷ Podle Berensona spočívá právě v tom síla malíř ství:

It follows that the essential in the art of painting—as distinguished from the art of colouring, I beg the reader to observe — is somehow to stimulate our consciousness of tactile values, so that the picture shall have at least as much power as the object represented, to appeal to

³⁵⁵K opacitě a transparentnosti obrazu srovnej fundamentální studii Emmanuel ALLOA, *Das durchscheinende Bild*, Zürich 2011, s. 166-175.

³⁵⁶COLLINGWOOD, *The Principles of Art*, s. 145.

³⁵⁷Recentní pohled na Berensona nabízí tento sborník: Joseph CONNORS and Louis A. WALDMAN (eds.), *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, Cambridge MA, 2014. Ohledně *tactile values* srovnej studii publikovanou tamtéž : Dále také př íspěvek

*our tactile imagination.*³⁵⁸

Taktilita malby, kterou Berenson zmiňuje, není pouhou metaforou ale doslovně míněným prvkem aktu percepce trojrozměrných těles znázorněných na dvourozměrném plátně. Správně artikulované taktilní hodnoty vyvolávají podle Berensona př i optické percepci haptické vzruchy v těle diváka:

*His first business, therefore, is to rouse the tactile sense, for I must have the illusion of being able to touch a figure, I must have the illusion of varying muscular sensations inside my palm and fingers corresponding to the various projections of this figure, before I shall take it for granted as real, and let it affect me lastingly.*³⁵⁹

Tím Berenson rozumí základní úlohu malby - *the essential in painting*.³⁶⁰ Berenson zahajuje své pojednání o florentském umění obecnými analýzami věnovanými imaginaci hmatu - *imagination of touch* - a estetickému zalíbení v malbě - *analysis of enjoyment in painting*. Ve shodě s Herderem tvrdí Berenson, že samotný zrak nedává člověku žádnou přesnou představu o prostoru a třetí dimenzi předmětů. Tuto úlohu na sebe přebírá v

raném dětství hmat: *in our infancy, long before we are conscious of the process, the sense of touch, helped on by muscular sensations of movement, teaches us to appreciate depth, the third dimension, both in objects and in space.*³⁶¹ Zrakové počítky se postupně spojují s

hmatovými a vytvářejí tak podle Berensona již v dětském věku pojem prostoru.

Člověk sice vnímá prostor primárně vizuálně ale tato vizualita je ve svém základu odkázána na ruku, která si prostrědnictvím hmatu ověřila, že tělesa v prostoru jsou více než optickým klamem. Později, s přibývajícím zkušeností člověk zapomíná, že vizuální vnímání prostoru a předmětů bylo odkázáno na hmat a dokáže již pouhým pohledem odhadnout rozprostraněnost předmětů a prostorové vztahy mezi nimi. Berenson pojmenovává tento proces, kdy se optickým jevům v naší imaginaci přisuzuje na základě zkušenosti tělesnost a trojrozměrnost aktem získávání taktilní hodnoty: *every time our eyes recognise reality, we are, as a matter of fact, giving tactile values to retinal impressions.*³⁶² Přidávání taktilních hodnot, které umocňují estetické ocenění je podle Berensona jednou z

³⁵⁸Bernard BERENSON, *The Florentine Painters of the Renaissance*, London 1896, s. 5.

³⁵⁹Ibid. s. 4.

³⁶⁰Ibid. s. 35.

³⁶¹Ibid. s. 4.

³⁶²Ibid. s. 4.

nejdůležitějších úloh malířství a všichni malíři, kteří je ve svém díle dokázali produkovat, si vysloužili čestné místo v Berensově koncepci vývoje umění.

Berensovo ocenění taktilních hodnot jako výsostně estetických sebou nese několik úskalí. Zaprvé proč by samotný předmět tak, jak je nemohl poskytovat ještě větší estetické uspokojení než jeho pouhá dvoudimenzionální nápodoba? A zadruhé, proč by přímější a věrnější trojdimenzionální sochařské ztvárnění předmětu nemělo předejít malbu? Na obě otázky Berenson nabízí odpověď.

Berensonova odpověď na první otázku se soustřeďuje kolem argumentu, který je možné shrnout pod obecným pojmem estetické distance. Berenson tvrdí, že předmět zprostředkovaný skrze umělecké dílo nám dává stejně tolik ne-li více požitku než předmět skutečný, protože „*art stimulates to an unwonted activity psychical processes which are in themselves the source of most of our pleasures, and which here, free from disturbing physical sensations, never tend to pass over into pain.*“³⁶³ Umělecké dílo disponuje tedy potřebnou distancí vůči tomu co zobrazuje aby dotyčný předmět dokázalo reprezentovat bez rušivých prvků, které se v aktu vnímání mohou stupňovat až do fyzické bolesti. To zapadá do Berensonova pojetí umění jakožto *life-enhancement* - vylepšení života, kdy umělecké dílo zachová to podstatné ze znázorněného předmětu ale zároveň potlačí jeho negativní vlastnosti. V Berensonově koncepci je neestetické bytí (Sein) nahrazeno estetickým zdáním (Schein). V této problematice se zračí něco z potřebné distancí, kterou jako konstantu uměleckého díla vyzdvihoval Aby Warburg. Taktilní hodnota hraje v tomto argumentu centrální úlohu, je to právě ona, která dokáže komunikovat samotnou materialitu znázorněného předmětu: *What is it to render the tactile values of an object but to communicate its material significance.*³⁶⁴

Odpověď na druhou otázku shrnul Berenson nejpregnantněji ve své pozdní knize *Aesthetics and History*, kde autor bilancuje některé závěry z *Florentine Painters of the Renaissance*. Zde argumentuje, že socha transcenduje hmotu, ze které je vytvořena: (...) *sculpture, while using materials that have their own mass, shape, and weight, transcends them when it does not to ignore them.*³⁶⁵ V tomto ohledu promítá Berenson svá mínění ohledně estetického působení obrazu, který - ačkoliv plochý - dokáže vyvolávat hmatové počitky, na trojrozměrná tělesa, jenom v opačném gardu: socha nevyvolává *tactile values*, protože je objemová. Tento poněkud zvláštní argument upřesňuje Berenson příkladem se

³⁶³Ibid. s. 9.

³⁶⁴Ibid. s. 17.

³⁶⁵Bernard BERENSON, *Aesthetics and History in Visual Arts*, New York 1948, s. 78.

sochami v tympanonech říeckých chrámů, které podle něj působily v určitém odstupu jako malby.³⁶⁶

Už Vasari konstruoval identitu florentského umění skrze preferenci kresby vůči barvě. Jestliže budeme ve shodě s Wölfflinem a dalšími teoretiky tvrdit, že kresba je úhelným kamenem linie, která odpovídá za definování tvarů a tím i vzbuzování taktilních počitků, představuje florentské renesanční umění exkluzivní případ reprezentace taktilních hodnot. To byla pozice, která je také explicitně přítomna v Berensonově knize o florentském malířství. Už u Giotta nachází Berenson linii jakož to základní tvůrčí element, který zároveň dává vzniku taktilním hodnotám:

*Above all, every line is functional ; that is to say, charged with purpose. Its existence, its direction, is absolutely determined by the need of rendering the tactile values. Follow any line here, say in the figure of the angel kneeling to the left, and see how it outlines and models, how it enables you to realise the head, the torso, the hips, the legs, the feet, and how its direction, its tension, is always determined by the action.*³⁶⁷

Celá Berensonova kniha o florentském malířství je založena na hledání výtvarných kvalit u těch umělců, kteří dokázali ve svém díle akcentovat taktilní hodnoty. Zvláštní místo přídělil Berenson Giottovi: *It was of the power to stimulate the tactile consciousness—of the essential, as I have ventured to call it, in the art of painting—that Giotto was supreme master.*³⁶⁸ Taktilní hodnoty nachází nicméně Berenson u většiny významných umělců. Massacciovy fresky z kaple Brancacci tak stimulují Berensovo taktilní vědomí: *Dust-bitten and ruined though his Brancacci Chapel frescoes now are, I never see them without the strongest stimulation of my tactile consciousness.*³⁶⁹ Filippino na druhou stranu není pro

Berensona příliš esvědčivý, protože jeho dílo postrádá taktilní kvality: *Filippino, unconvincing and without significance, because without tactile values.*³⁷⁰ Uccello sice ovládal smyslem jak pro barvu tak i pro taktilní hodnoty, jemu nicméně Berenson vytýká, že tyto své kvality dal do služeb ilustrací vědeckých problémů: *Uccello had a sense of tactile values and a feeling for colour, but in so far as he used these gifts at all, it was to illustrate scientific problems.*³⁷¹ Zatímco staří mistři jako Giotto nebo Massaccio se soustředili pouze na

³⁶⁶Berenson pokládal tuto otázku natolik podstatnou, že ještě v roce 1948 uvažoval o tom, věnovat jí celou knihu.

³⁶⁷BERENSON, Florentine Painters, s. 16.

³⁶⁸Ibidem.

³⁶⁹Ibid., s. 29

³⁷⁰Ibid. s. 30.

³⁷¹Ibid. s. 33.

př edávání taktilních hodnot, př idávají podle Berensona pozdější umělci i pohyb (Movement), který je druhou nejpodstatnější výtvarnou veličinou. Berenson jej asocijuje s uvědoměním si pohybu postav skrze vlastní tělesnost:

*Turning our attention first to movement - which, by the way, is not the same as motion, mere change of place—we find that we realise it just as we realise objects, by the stimulation of our tactile imagination, only that here touch retires to a second place before the muscular feelings of varying pressure and strain.*³⁷²

Pallaiuolo dokázal podle Berensona ideálně skloubit oba estetické principy.³⁷³ Botticelli naopak př etvář el taktilní hodnoty do hodnot pohybu, reprezentovanou ornamentáností linie.³⁷⁴ Berensonův př íběh florenského umění vrcholí - stejně jako ten Vasariho - v Michelangelovy. V něm našel umělce, který dokázal dokonale spojit taktilní kvality a pohyb v jediný celek:

*Here lies the secret of his successes. Nowhere outside of the best Greek art shall we find, as in Michelangelo's works, forms whose tactile values so increase our sense of capacity, whose movements are so directly communicated and inspiring. Other artists have had quite as much feeling for tactile values alone, Masaccio, for instance ; others still have had at least as much sense of movement and power of rendering it, Leonardo, for example ; but no other artist of modern times, having at all his control over the materially significant, has employed it as Michelangelo did, on the one subject where its full value can be manifested—the nude.*³⁷⁵

Florentine Painters byly v poř adí druhou knihou ze čtyř , které Berenson italskému malíř ství věnoval. Př edcházela jí publikace zabývající se benátskou malbou - *The Venetian Painters of the Renaissance*, která vyšla poprvé roku 1894. Bezprostř edně po knize o florenském malíř ství napsal Berenson ještě studii zasvěcenou malbě centrální itálii - *The Central Italian Painters of the Renaissance* (1897) a svou tetralogii završil o deset let později publikací *The North Italian Painters of the Renaissance* (1907). K poslední knize je př ipojen doslov s výmluvným názvem *The Decline of Art*, v němž Berenson vyjmenovává základní kvality malíř ského umění. Mezi ně ř adí taktilní hodnoty,

³⁷²Ibid. s. 50.

³⁷³Ibid. s. 56.

³⁷⁴Ibid. s. 74.

³⁷⁵Ibid. s. 88.

pohyb (movement), kompozici prostoru (space-composition) a s jistými rozpaky i barvu.³⁷⁶ Berenson v takřka omluvném tónu dodává, že e této komponentě nevěnoval doposud potřebnou pozornost, protože e v knize o benátském malířství, kde barvu pojednal, neformuloval ještě dostatečně vlastní koncepci uměleckých hodnot.³⁷⁷ A skutečně. V knize o benátské malbě, který je plná britských postřehů o konkrétních dílech nalézáme pouze nepatrné náznaky velkých tezí, týkajících se taktilních hodnot, které zpracoval v knize publikované jen o dva roky později.³⁷⁸

Jak ale vysvětlit takový obrat v Berensonově myšlení? Odpověď na otázku, proč se mezi oběma texty taková metodologická propast, může částečně zodpovědět pohled na intelektuální prostředí Florencie konce 19. století. Roku 1874 zakoupil německý sochař Adolf Hildebrand budovu bývalého konventu San Francesco di Paola, ve které si zřídil ateliér a ve které často pobývali také Konrad Fiedler nebo Hans von Marées. Roku 1893 publikoval svůj známý *Problém formy ve výtvarném umění*. Berenson, takéž rezident Florencie, nicméně udržel s Hildebrandem styky již od konce osmdesátých let. Berensonova žena Mary si v deníku stran Hildebranda poznamenala: *the greatest living sculptor*.³⁷⁹ Pozornosti Berensona proto přirozeně nemohla uniknout ani Hildebrandova studie. V exempláři jejího prvního vydání si poznamenal, že e teprve forma je skutečným problémem umění: THE REAL PROBLEM OF ART.³⁸⁰ O důležitosti, jakou forma pro Berensona v traktování Hildebranda měla, svědčí i to, že e uvedený citát si zapsal v majuskulích. To, co Hildebrand chápal jako formu si ale nicméně přivedl do vlastního termínu - *tactile values*, kterým se snažil podle něj vágní termín formy nahradit:

In order to avoid using stereotyped phrases, I have frequently substituted the vague object live term "Form" for the subjective words "Tactile Values" Either refers to all the more static sources of life enhancement, such as volume, bulk, inner substance, and texture.

³⁷⁶Bernard BERENSON, *Italian Painters of the Renaissance*, London 1960, s. 245.

³⁷⁷Na druhou stranu i v tomto sevrženém testamentu svých názorů považuje Berenson barvu za nejméně důležitý element malby: *for as colour is less essential in all that that distinguishes a master painting from a Persian rug, it is also less important as a factor in the unmaking of art*. Viz BERENSON, *The Italian Painters of the Renaissance*, s. 245.

³⁷⁸Jedním z mála příkladů, které nás navadějí na myšlenku, že e Berenson formuloval jakousi prvotní zárodečnou hypotézu své teorie taktilní hodnoty může sloužit následující citace: *But Giorgione and his immediate followers painted men and women whose very look leads one to think of sympathetic friends, people whose features are pleasantly rounded, whose raiment seems soft to touch, whose surroundings call up the memory of sweet landscapes and refreshing breezes*. cit. dle: Bernard BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York 1896, s. 38.

³⁷⁹Alison BROWN, Bernard Berenson and „Tactile Values“ in Florence, in: Joseph CONNORS, Louis WALDMAN (eds.), *Bernard Berenson. Formation and Heritage*, Cambridge MA, s. 105.

³⁸⁰Ibidem, s. 107.

*The various communications of energy — as effective, of course, in presentations of repose as of action — are referred to under Movement ”.*³⁸¹

Berenson tedy nahradil Hildebrandův termín formy, přičemž německý sochař rozlišoval mezi formou existence, jež je jakoby objektivní kvalitou předmětu a formou účinku, která závisí na vnějších faktorech jako osvětlení atd. pojmem taktilní hodnoty, jež se zřejmě váže k formě účinku.

Ve své fundamentální studii předložila Alison Brown další zdroje Berensonovy ideje taktilních hodnot. Mezi ně se nepochybně řadí i americký psycholog, jeden z Berensonových učitelů na Harvardu a bratr slavného spisovatele Henryho Jamese William James. V jeho stěžejním díle *The Principles of Psychology*, jehož druhé vydání Berenson opatřil četnými poznámkami, svědčícími o důkladné četbě, stojí za pozornost senzorní teorie vnímání krásy, kterou Berenson zjevně se zaujetím promýšlel. James píše:

*We must immediately insist that aesthetic emotion, pure and simple, the pleasure given us by certain lines and masses, and combinations of colors and sounds, is an absolutely sensational experience, an optical or auricular feeling that is primary, and not due to the repercussion backwards of other sensations elsewhere consecutively aroused.*³⁸²

Jamesova sensualistická psychologie, v níž je estetika pouze malou částí, poskytla Berensonovi zjevně pevné východisko pro vytvořenou vlastní teorii výtvarného umění, která se orientuje na psychologickou interakci mezi subjektem a cílem na principu vyvolání imaginativní smyslové zkušenosti. V této koncepci nacházíme ale i některé shodné pohledy s německou estetikou včítění. Tu v anglojazyčné Florencii popularizovala britská autorka Violet Paget, známá pod pseudonymem Vernon Lee. Berenson musel předpokládat vztah mezi divákem a dílem, kde určitý způsob formálního provedení evokuje konkrétní smyslové počitky.

Ve svých knihách syntetizoval Berenson jak Hildebranda tak i Jamese, inspiroval u Nietzscheho a některých dalších autorů konce 19. století. Jak ale poznamenal Ernst Hans Gombrich, je plod této syntézy vysoce originální a navýsost ostrě formulovaný.³⁸³ I přesto jakoby „taktilní hodnoty“ na rozdíl od například od Rieglovy „haptičnosti“ zůstaly bez širší odezvy. Takový soud je ale platný jen podmíněně. Italští historici a kritici umění Adolfo

³⁸¹Bernard BERENSON, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York 1907, s. 146.

³⁸²William JAMES, *The Principles of Psychology*, sv. II, New York 1890, s. 468.

³⁸³Ernst Hans GOMBRICH, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton 1972, s. 16.

Venturi a Roberto Longhi adoptovali Berensonův pojem a uplatňovali jej při zkoumání italské renesance. Jiní italští kritici jej využívali ke srovnávání moderního a renesančního malířství.³⁸⁴ Ani to však nebylo novum. Už Berenson sám poukazyval na to, že umělci jako Cézanne dokázaly dodat znázorněným předmětům taktilní hodnoty: *In spite of the exquisite modelling of Cézanne, who gives the sky its tactile values as perfectly as Michelangelo has given them to the human figure (...)*.³⁸⁵ Ve své estetice jej, jak jsme ukázali, extenzivně využil Richard Collingwood. Na základě toho, že Berensonovy texty začali po 2. sv. válce ztrácet na popularitě a postupně se vytratily z odborného diskurzu, přeložila Alison Brown tézi, že celá teorie taktilní hodnoty zůstala pouhým předmětem historiografie dějin umění.³⁸⁶ Brown ale přehlédla jeden podstatný detail.

Roku 1988 byl v šanonu z konopného papíru nalezen rukopis knihy malíře Marka Rothka, který byl dlouhá léta považován za nezvěstný, ne-li neexistující. V této úsporné teoretické práci, napsané pravděpodobně kolem roku 1941, shrnul své tehdejší názory na estetiku malby. Je překvapující, že tento přední zástupce abstrakce se v knize neustále vrací k Berensonovým taktilním kvalitám, jakož to stěžejnímu bodu malířství. Rothko se explicitně odvolává na Berensona a posouvá jeho taktilní hodnoty, jež jsou podle něj klíčovým elementem malby, do nových souvislostí modernistické estetiky:

*Actually Mr. Berenson is only hinting at an idea which is the foundation of plasticity in modern painting carried to its logical conclusion. It is this same notion of tactile quality as championed by modern painters which allows us now to better accept the space of the Egyptians or Chinese.*³⁸⁷

Rothko situuje, podobně jako například Helga Fechheimer, egyptské umění do stejného estetického spektra jako moderní výtvarnou produkci. Rothko nepřebírá ale Berensonův koncept nekriticky, vytváří z něj, jak ukazuje citace, nejprve *taktilní kvality* a posléze upouští od předmětu vůbec a vystačuje si s adjektivem taktilní (*tactile*), či vytváří substantivum *taktilita* (*tactility*). Zatímco pro Berensona byla taktilní hodnota jednou z řady kvalit, kterými může umělecké dílo disponovat, dochází u Rothka k jakési absolutizaci tohoto pojmu. Taktilita je zodpovědná za emoční náboj, které zobrazení obsahuje:

³⁸⁴BROWN, Bernard Berenson and „Tactile Values“, s. 120.

³⁸⁵Bernard BERENSON, *Central Italian Painters of the Renaissance*, New York 1907, s. 101.

³⁸⁶BROWN, Bernard Berenson and „Tactile Values“, s. 122.

³⁸⁷Mark ROTHKO, *The Artist's Reality*, New Haven 2004, s. 44.

*The person depicted in a tactile painting may well resemble an actual person rather than a demon of the primitives, but this person or the artist may want his picture to have the actual existence and emotional impact which the demon possessed. And not only the person, but the space around him and all the accessories must make complete this tactile manifestation.*³⁸⁸

Taktilita je spouštěčem emocí právě proto, že těsněji než jiné smyslové vzruchy přimyká k lidskému tělu a lidskému vnímání. Všechny vzruchy se podle Rothka nakonec vždy transformují do taktilního počítku:

*If we speak of sensations in the ideological sense, we are again another step removed from tactile sensation, or perhaps removed by a series of complex steps from the basic experience of sensations which is the tactile. But the distinction between the sensual and the tactile sensation is by no means so clearly defined.*³⁸⁹

Vedle toho spojuje Rothko taktilitu, aniž by to zjevně tušil, podobně jako Herder s „primitivním“ a dětským uměním. Tato umělecká tvorba si podle něj zachovává přímý vztah k vnímání a tedy i taktilitě. Moderní umění, podle Rothka inspirované právě „primitivním“ uměním, dosahuje shodného efektu.

Rothkovy obrazy z počátku 40. let jako *Heads* nebo *Cruxifixion* (obr. 9) ukazují rozčleněná lidská těla.³⁹⁰ Ta v záměrně zjednodušených formách reprezentují zvláště ty části těla, která jsou zodpovědná za smyslovou a především hmatovou percepci - ruce, rty a oči. Zvláště obraz *Crucifix* opakovanou demonstrací hrubě probitých rukou a propletených nohou odkazuje na haptickou zkušenost tělesné bolesti a její optické reflexe. Jakoby i obrazy rituální oběti³⁹¹ ukazovaly na taktilitu uměleckého díla, o které Rothko v téže době psal jako o nositelce emoce výtvarného díla. Teoretické texty Rothka z počátku 40. let dávají jeho tvorbě z téže doby novou významovou rovinu.

Podle Rothka je naše tělesná a smyslová existence klíčem k realitě. Právě ona stojí na pomezí subjektivního a objektivního vnímání, které se nějakým způsobem nakonec vždy promítá do celotělového vnímání a tím i do taktility, která je - stejně jako Aristotelův *sensus communis*, nejprvotnějším smyslem.

³⁸⁸Ibidem, s. 67.

³⁸⁹Ibid. s. 99.

³⁹⁰Viz David ANFAM, Mark Rothko. The Works on Canvas. Catalogue Raisonné, New Haven 1998, kat. č. 183 - 192.

³⁹¹Ibidem, s. 51.

Logika hmatu a potřeba distance: Warburg, Riegl a kulturní kritika taktility

Zatímco z psychologického a nutně i psychologizujícího impulzu, který stál v základu pojetí dějin umění jakož to rekonstrukce interakce subjektu a formy v průběhu dějin, se jevílo akcentování tělesného a tedy i haptického vnímání jako organická součást dějin zmíněné interakce mezi subjektem a objektem, tam, kde se dějiny umění snaž ili explicitně prosadit vlastní kritiku kultury, se najednou z neutrálního pramene smyslového počitků stává základ určitého postoje ke světu, který je traktován v kategoriích, jež př esahuje původní zprávu o smyslových datech a jež př echází do etického soudu. Pole těchto etických kategorií se rozprostírá od nacionálních a rasových charakteristiky, jako u

110

pozdního Heinricha Wölfflin, Theodora Hetzera a flagrantně u Wilhelma Pindera, př es duchovně, jak se o to snaž il Max Dvoř ák až po antropologické, které nalézáme u Aby Warburga. Schmarsow nebo raný Wölfflin mohli oba bez hodnotících kritérií mluvit o různých způsobech uplatnění hapticity ve vznikání uměleckých forem. Tam kde ale např . Riegl nebo Warburg načrtávají odváž né konstrukce vývoje lidského vnímání a vědomí, související těsně s oblastmi práva a nábož enství není sféra hmatu, ke které patř í nejen sama činnost taktilních orgánů ale i př ivlastňování, braní či výkon moci

Norbert Elias zastával v osvícenství koř ení tézi, ž e celý formy chování směř ují k postupnému vytvář ení distance.³⁹² To se odráž í ve všech aspektech lidského jednání, od stolování po praktiky moci. Od jedení pomocí rukou př echází člověk postupně k př íboru. Př íbor je ztělesněná distance mezi rukou a ústy. Podobně vytvář í i technika distancí, která je snad nejpatrnější př í pohledu na vývoj zbraně. Na místo pádnosti ruky jako rozhodujícího elementu stř etu dvou protivníků př icházejí zbraně, které dokáž í nepř ítele zneškodnit na velkou vzdálenost a to někdy i bez toho, aby byl vůbec viděn. Od „jednoduché“ př ímé moci vykonávané vertikálou se suverénem anebo tyranem včele vede vývoj ke komplikované zastupitelské demokracii, která spočívá na distanci mezi různými centry moci. Do takto formulovaných dějin modernizace jako vytvář ení série sociálních, politických a dalších distancí se př ímo propisuje hierarchie smyslů. Zatímco ve stř edověku byly činnosti spojené s hmatem vysoko ceněny, neboť podstatné bylo si na relikvii sáhnout a nikoliv ji pouze vidět,³⁹³ stvrdit smlouvu polibkem a ne pouze abstraktním podpisem, v novověku je ale vše spojené s hmatem postupně degradováno na stále nižš í úroveň. Místo fyzické př ítomnosti krále dostačuje v rodících se koloniálních impériích jeho portrét, ten př íkonává distanci mezi zř ídlem moc v těle vládce a jeho obrazem. V postridentském katolickém kultu je podstatný pohled na oltář , př íčemž hostii není nutné vž dy fyzicky př íjímat.³⁹⁴ I k ostatkům je rovněž potř eba vztahovat se skepticky. Ilustrativní je př íběh z Decameronu, kde potulný mnich dává k nahlédnutí domnělou lebku sv. Mář í Magdaleny s důlkem, který na jejím čele vytlačil údajný prst Jež íše Krista, který ř ka „noli me tangere“ odstrčil od sebe světici. Bocaccio k tomu dodává, ž e na relikvii by mělo stát *noli me credere*. Bocaccio apeluje na rozumný úsudek, který se pojí s optickou sférou, jako médiu ve kterým se uskutečňuje kritické posouzení zmíněné relikvie.³⁹⁵ Zrak, který byl považ ován

³⁹²Srovnej např , Eliasovu analýzu zdrž enlivosti v renesanci: Norbert ELIAS, Über den Prozess der Zivilisation. Sozialgenetische und psychogenetische Untersuchungen, sv. I, Frankfurt am Main 1979, s. 89-109.

³⁹³Constance CLASSEN, The Deepest Sense: A Cultural History of Touch, Champaign 2012, s. 8.

³⁹⁴Ibidem, s. 45

³⁹⁵Ibid.

spolu se sluchem za nejdokonalejší z nedokonalých smyslů se stal ideálním ztělesněním všech forem distance.

Skepse vůči hmatu byla doprovázena skepsí vůči tělu. V poli sémantiky hmatu byly přítomny negativní aspekty těla asociované se chřívem, bolestí nebo slepotou. Frans Floris, resp. Cornelis Cort podle jeho předlohy, ve své alegorii hmatu z r. 1561 (obr. 10) soustředil ve složité symbolice hned dvě ze tří uvedených charakteristik. Na břehu jezera nebo moře se nachází ženská postava. Na její ruce sedí pták, podle tradice by mělo být se jednat o papouška, který zobákem tiskne ruku ženské postavy, která na stisk reaguje grimasou, která symbolizuje s hmatem spojenou bolest. Želva, která se k ženské postavě přibližuje z pravé strany je zvířetem spjatým s Afroditou a pojí se se smyslností a chřívem, které byly asociovány s erotickými vzruchy jdoucími skrz kůži.³⁹⁶ Pavouk, který tká svou pavučinu v pozadí symbolizuje pomalost a opatrnost hmatového vnímání. Floris ve svém díle spojuje bolest, pomalost a smyslnost pojící se s haptickým počítkem. Se smyslností (a také vnímáním teploty) spojoval hmat i Abraham Bosse. Na jeho vyobrazení alegorie hmatu (obr. 11) je zobrazen pár, kde žena sedí před krbem na klíně muže, který se jí jemně dotýká. To vše se děje za nedůvěřivého a pohoršeného pohledu ženy v pozadí. V této alegorii hmatu je *tactus* prezentován dvojím způsobem: jako erotický dotyk a jako schopnost vnímat teplotu, která je reprezentována ohněm v krbu.³⁹⁷

Zatímco zrak a sluch byly přijímány jako jednoznačně „čisté“ a „vznešené“ smysly, byl hmat vnímán i nejlepší vůli ambivalentně. To mělo svůj původ mimo jiné i v náboženském diskurzu. Zatímco Boha bylo možné slyšet a vidět, nebylo vždy možné se jej dotknout. Sluch a zrak byly privilegovanými smysly i komunikaci mezi sakrálním a profánním. Protestantský důraz na slovo v sobě nese nevyřešenou přítomnost sluchu. I toto nedocenění hmatu v rámci křesťanství zanechalo stopy v celkové skepsi vůči tomuto smyslu. Něco z této skepsy ohledně hmatu a těla se odráží v antropologických historiosofických konstrukcích Riegla a Warburga, které varují Eliasův modernizační narrativ.

I. Aby Warburg

Podobně jako u Schmarsowa v centru Warburgova díla tělo. Na rozdíl od svého učitele, uvažuje ale Warburg o těle excentricky, nevrací se k němu a tělu mu není artikulovaným, systematizovaným středem. Tělo se u Warburga zdá být spíše

³⁹⁶Claudia BENTHIEM, Haut. Literaturgeschichte - Körperbilder - Grenzdiskurse, Reinbek 1999, s. 225. Viz také Carl NORDENFALK, The Five Sense in Flamish Art before 1600, in: Görel Cavalli-Björkman, Stockholm 1985, s. 135-154.

³⁹⁷Ibidem, s. 229.

metaforickou slepou skvrnou, jehož funkcemi jsou umění, náboženství, kult i právo. Bezprostřední funkce těla, které se soustředí zvláště k úloze ruky, která je hlavním nástrojem výtvarného umění, je i hmatání a chápání z něhož se rodí Warburgův *Greifmensch*, pojem, který je těsně spjatý jak s jeho výzkumem původních obyvatel Ameriky tak i s dobovou psychologií. Na rozdíl od Schmarsowa, jednoho ze svých učitelů a zastánců na psychologii založených dějin umění ale Warburg nepokládal za podstatné zakládat dějiny umění na modelu člověka vnímajícího prostor a tělesa v něm. Sám se zaměřil a rozvinul jednu konkrétně větev Schmarsowova komplexního učení: nauku o výrazu a mimice. Ve svých kousavých poznámkách o směrech dějin umění, které tvoří obsah dopisu Adolphu Goldschmidtovi z 9. srpna 1903 přičinil Warburg ke směru, který charakterizoval slovy *Bedingtheiten durch die Natur des raumempfindenden gebildeten Menschen* tehdejší největší autority: Wölfflina, Schmarsowa a s otazníkem taktéž jistého Adölphe, jak Warburg Goldschmidta důvěrně nazýval.³⁹⁸ Sám se neskromně označil za jediného reprezentanta dějin umění založených na lidském výrazu - mimice: *Bedingtheit durch die Natur des mimischen Menschen*.³⁹⁹ Právě odstupňování výrazu a sním spojeného pohybu, který se může odpoutat od své původní praktické funkce a stát se gestem a posléze znakem stojí v základu chápání Warburgova taktilní sémantiky, v jejímž čele stojí *Greifmensch*.

V září 1895 se vydal Aby Warburg do USA.⁴⁰⁰ Záminka k cestě byla čistě privátní, a sice svatba jeho bratra Paula s Nisou Jenny Loeb v New Yorku, její skutečný cíl byl ale jiný: terénní výzkum rituálů spojených s přivoláváním deště u indiánů v Arizoně a Novém Mexiku.

Tato cesta zrcadlí radikální rozšíření Warburgových zájmů. Aby Warburg, který je dnes znám jako historik umění a *spiritus agens* ikonologie, se soustředil po dokončení své tehdy rozporuplně hodnocené, dnes nicméně široce proslavené dizertace o Boticcelim na problémy, které nejenže přehledně popisují Warburgův profil experta na malířství quattrocenta ale které vůbec z uměleckohistorického diskurzu vybočují. Warburg se soustředil jednak na vypracování obecné psychologie výtvarného umění a jednak na praktické ověření některých teorií načrtnutých v rámci této psychologie na konkrétním materiálu severoamerických indiánů a italského umění. Výsledkem těchto snah jsou jednak fragmenty *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, jednak

³⁹⁸Aby WARBURG, Die Richtungen der Kunstgeschichte, in: Aby WARBURG, Werke in einem Band, Martin TREMPER, Sigrud WEIGEL, Perdita LADWIG (eds.), Frankfurt am Main 2010, s. 672.

³⁹⁹Ibid. s. 676.

⁴⁰⁰Ohledně Warburgovy cesty do USA viz Horst BREDEKAMP, Aby Warburg, der Indianer: Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie, Berlin 2019

materiál zpracovaný do několika verzí přednášek o hadím rituálu, který není ničím menším, než pokusem objasnit souvislosti mezi obřadem a výtvarným uměním na přelomu do 19. stol. především vzývání deště za pomoci manipulace s hady. Dalším produktem je také sumarizující pokus o teorii symbolu, nazvaný „*Symbolismus als Umfangsbestimmung*“. Oba projekty fungují jako spojitý nádob, kdy Warburgova cesta k indiánům zajišťuje faktické ověření schémat rozpracovaných v mnoha zlomcích a fragmentech psychologické teorie umění.

Záslouhou Horsta Bredekampa je dnes známo, jak se Warburg koncem 80. a na počátku 90. let postupně odpoutával od dějin umění a snažil se etablovat v etnologii. Už jeho zamýšlená habilitace na univerzitě v severoněmeckém Kielu měla obsahovat celou řadu etnologických komponentů a Warburg předpokládal, že se předtím, než se do ní pustí „posadí na nějaký čas do etnologických škamen.“⁴⁰¹ V rámci této přípravy navštěvoval Warburg pravidelně Berlín, kde mu nové uspořádání etnologických sbírek pod vedením jednoho ze zakladatelů německé antropologie Adolfa Bastiana poskytovalo rozsáhlý materiál ke studiu. Bastian se zasloužil o to, že předměty nebyly prezentovány jako kuriozity nebo výjimečná díla „primitivů“ nýbrž v celcích, která akcentovali jejich kontext.⁴⁰² Prostřednictvím Franze Boase byl Warburg v kontaktu s aktuálními tendencemi v etnologii. Ten se ještě prohloubil při jeho cestě do USA, kde se díky jemu seznámil s předními americkými etnology působícími na *Smithsonian Institution*.⁴⁰³ Cesta k indiánům měla pro toto směřování zásadní význam a byla vyvrcholením Warburgova dlouhodobého zájmu.⁴⁰⁴

Ernst Hans Gombrich a po něm další badatelé vycházeli z předpokladu, že cesta k indiánům byla pro Warburga pouhým intermezzem, pauzou mezi rozsáhlými výzkumy renesance, který podnikal ve Florencii či Římě.⁴⁰⁵ Teprve ve světle postupně vydávaných sebraných spisů vychází najevo, jakou úlohu sehrála cesta k indiánům při genezi centrálních myšlenek Warburgovy teorie umění. Výzkum umění a rituálů severoamerických indiánů představoval pro Warburga možnost konfrontovat euroamerickou kulturu, kterou považoval za založenou na myšlence dosahování určitého cíle pomocí logického myšlení s kulturou, která dosahuje svého cíle vedle logického myšlení také pomocí magie.

Zájem o indiány se u Warburga neobjevil náhodně. Sám poukazyval nejednou na to, že četba Karla Meye byla v jeho dětství protiváhou a útekem od toho, když jako dítě

⁴⁰¹Ibidem, s. 51.

⁴⁰²Ibid. s. 73-76.

⁴⁰³Ibid. s. 17-22.

⁴⁰⁴Ibid., s. 12.

⁴⁰⁵Ibid.

navštěvoval těžce nemocnou matku.⁴⁰⁶ Aby nemyslel na její možnou smrt, hltal Warburg indiánky. Svět indiánů byl fiktivním prostorem, snad první zkušeností onoho *Denkraum*, který stavěl Warburg mezi sebe a skutečnost.⁴⁰⁷ Později definoval Warburg umění jako vědomé kladení překážek mezi subjektem a okolím. Tam kde je okolní svět příliš surový, drastický a potlačující myšlení, tam si subjekt klade mezi něj a sebe obraz, aby vytvořil membránu filtrující naturalistickou naléhavost předmětu. Právě ve světle pokusu interpretace rituálů severoamerických indiánů pochopit podstatu symbolizace vychází najevo, jakou roli hrála ve Warburgově teorii zmíněná hmatová sémantika.

Mezi naturalistickou naléhavostí a vědomým distancováním se od ní vychází u Warburga ke slovu celý kadlub pojmů, které přímě souvisí s hmatem. Nejpodstatnější z nich se jeví být již zmíněný pojem „Greifmensch“, který se objevuje jak ve „Fragmentech“ tak i v ednáškách o hadím rituálu. Pro správné porozumění toho, co tento poněkud nejasný pojem znamená je nutné analyzovat další koncepty, které se v různé míře vztahují k tělesnosti a hmatovosti. Jen při zkoumání jejich vzájemných vztahů bude patrné nejen to, co rozumí Warburg pod taktilní sémantikou ale vyvstanou v novém světle centrální ideje Warburgovy psychologické teorie obrazu, která její vždy lokalizuje obraz mezi tělesnou blízkostí a inteligibilní dálkou. Mezi tyto koncepty patří i *distance*, *Denkraum* a dále pojmy, přímě spojené s hmatem - *greifen*, *abtasten* a konečně *Greifmensch*.

Všechny tyto pojmy se vyskytují v monumentální sérii fragmentů, kterou Warburg nazval *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*.⁴⁰⁸ Ještě před tím, než přikročíme k analýze jednotlivých Warburgových idejí týkající se hmatu, bude nutné vysvětlit, proč Warburg tolik lpěl na předávném jménu „monistický“. Už v jedné poznámce z dob svého studia formuloval Warburg na monismu založenou systematizaci estetiky: *der Versuch einer monistischen psychologischen Systematisierung die besondere Stellung der Ästhetik im Bewusstsein bzw. im Verhältnis zur Psyche und zur Natur*.⁴⁰⁹ V době, kdy tato poznámka vznikla znamenal monismus mnohem víc než pouhé antonymum k dualismu. Jednalo se o silný intelektuální směr, diskutovat převážně v německojazyčném prostoru, kořenící v předrodních vědách, zvláště medicíně a biologii založená na tehdejší představě o exaktnosti nauk reprezentované Ostwaldem, Haecklem a dalšími, který odmítal křesťanský dualismus založený na diferencii mezi fyzickým a

⁴⁰⁶Ernst Hans GOMBRICH, Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt am Main 1984, s. 36.

⁴⁰⁷Snad i odtud pochází jeho definice umění jako neustálé kladení překážek mezi subjektem a objektem.

⁴⁰⁸Viz Aby WARBURG, Fragmente zur Ausdruckslehre, Ulrich PFISTERER, Hans Christian HÖNES (eds), Berlin 2015, s. 5.

⁴⁰⁹Ibid. s. 228.

metafyzickým, čímž zaujímal odmítavou a jak ukázal Christoffer Leber, mnohdy konfliktní pozici vůči křesťanství.⁴¹⁰ Monismus nebyl nikdy zcela koherentní, nicméně k jeho obecným rysům patří i neustálá snaha vysvětlit všechny otázky pomocí ověřitelných metod přírodních věd. Člověk byl pojímán v psychofyzické jednotě duševních a tělesných procesů. Pro Warburga byla zjevně inspirativní představa, že duševní a tělesné se v monistickém světovém názoru pojí do jediného celku. Jeho explicitní odvolávání se na monismus dokládá mimo jiné také to, že se nacházel přímo na špici vědeckého dění v německém císařství.⁴¹¹

23. března roku 1896, na cestě k indiánům, si Warburg poznamenal následující: *Der künstlerische Akt ist auf das Objekt bezüglicher „Entfernungsversuch“ mit nachfolgender <abtastender> umschreibender Befühlung.*⁴¹² Toto tvrzení obsahuje paradoxní výrok, který říká, že ačkoliv je umělecký akt výrazem pokusu o distancování se subjektu vůči objektu, ústí toto distancování v sekundární „ohmatání“ (abtasten) a „popisné prohmatání“ (umschreibende Befühlung). Na účastníka uměleckého aktu a na umělce zvláště padá proto zodpovědnost tohoto druhotného střetu s objektem. Přičemž umělec je ten, který prostřednictvím díla přímo svými rukama a svým tělem „ohmatává“ objekt v prostoru vymezeném médiem díla. Umělecký akt, ať už se jedná o genezi obrazu, textu, o tanec nebo zpěv, se primárně distancuje od toho, co je jeho předmětem (Objekt), aby se k němu jako k modelu nebo simuláku mohl subjekt bez nebezpečí přílišné blízkosti přiblížit. Tato myšlenka vyústila do imperativu, který se stal heslem Warburgovy interpretace obrazu: *du lebst und tuhost mir nichts*. Fobie blízkosti a magie dotyku jsou proto základními prvky Warburgova promýšlení psychologie umění. Distance je druhým pólem který označuje amplitudu výkyvu jdoucí od blízkosti k dálce. Warburg viděl v lidském jednání věčné přecházení mezi bezprostředním a rozumovým. Tato dialektika, jak ale dokládají četné náčrty, prochází mnoha stupni, ve kterých dochází k postupnému tvoření distance vůči pudovému jednání. Dobře je to patrné na schématu kde se vyskytují formace Kampf - Aneignung - Recht, Besitz - Zueignung - Religion.⁴¹³ Postupné symbolizování - symbolismus je také podstatou výtvarného umění - vyděluje Warburg jako mezistupeň, ve kterém se ještě zrcadlí prvotní sepětí s objektem, které se vyznačuje přibližováním distance ale zároveň je již prvotní objekt artikulován symbolem a tudíž v jistém smyslu

⁴¹⁰Christoffer LEBER, Arbeit am Welträtsel. Religion und Sekularität in der Monismusbewegung um 1900, Göttingen 2020, s. 17.

⁴¹¹ Nachwort in: WARBURG, Fragmente, s. 344.

⁴¹²Aby WARBURG, Fragmente, s. 150.

⁴¹³Warburg, Fragmente s. 305.

neutralizován. Distance představuje proto u Warburga základní konstantu lidské psychologie a zároveň s tím i kategorii produktu činnosti této psychologie - tedy obrazu.

Panel č. 30 Warburgova (obr. 12) obrazového atlasu Mnemosyne dokazuje, že pojem distance nebyl pouhým teorémem bez vztahu ke skutečnosti, nýbrž konkrétním projevem, který se manifestuje ve výtvarném umění. Panel je zasvěcen tématům souvisejícím s tvorbou Pierro della Francesca a přináší tak k obecnému tématu vstupu antiky do italské renesance. Panel je opatřen několika heslovitými názvy: *Pierro della Franc(..), Monumentalisierung und Distanzierung. Dazu Gozzoli, Palaeologus.*⁴¹⁴ Celý tablo představuje svérázný pokus, kde Warburg sleduje osvojení antického, na patosu a umělosti založeného výtvarného jazyka, který je oproštěn od realismu a naturalismu. V levé horní části se nachází snímek medaile podle Antonia Pisanello zachycující charakteristickou tvář jednoho z posledních byzantských císařů Jana VIII Palaiologa, který vedl v italských městech vyjednávání o pomoci proti Osmanům. V horní části panelu vidíme kopii fresky Bitvy u Milvijského mostu z kostela San Francesco v Arezzu, kterou pořídil německý malíř Johann Ramboux podle Pierrovi v té době ještě nerestaurované a značně poškozené malby. Pod touto kopií je umístěna reprodukce originálu. Vlevo od ní se potom nachází další kopie od Johanna Ramboux podle Pierra zachycující tentokrát vítězství byzantského císaře Heraklia nad perským vládcem Husravem II. Pod ní se nachází reprodukce originálu Pierrovi fresky zachycující Konstantinův sen. Vpravo od ní je k vidění výsek fresky Benozza Gozzoli (obr. 13) s tématem Klanění tří králů. Warburg akcentoval ve druhé reprodukci identifikační portrét byzantského císaře Jana VIII, který zde vystupuje jako jeden ze tří králů. Pod reprodukcemi z florenských fresk Benozza Gozzoliho se potom nachází scéna Nalezení sv. Kříže od Antoniozza Romana.

Jedním z důležitých principů, který Warburg uplatňoval při komponování vnitřní struktury jednotlivých panelů obrazového atlasu Mnemosyné, bylo vytváření vnitřní dynamické rovnováhy. V případě tohoto panelu se tato rovnováha týká kontrastu mezi Benozzo Gozzolim, který ukazuje zcela jiný přístup ke stejnému námětu, založený na pozdně gotickém severním (tj. flámském a francouzskému) realismu, který se projevuje zvláště v přesném zobrazení šatů a fyziognomie jednotlivých postav. Ve výtvarném jazyku Pierro della Francesca, který byl podle Warburga představitelem „antikizujícího idealismu“ spatřoval Warburg, jak napovídá přístup k panelu naopak monumentalitu a distancování (*Monumentalisierung und Distanzierung*).

Pro Warburga nebyl nicméně zmíněný panel

⁴¹⁴Aby WARBURG, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Horst BREDEKAMP, Michael DIERS, Kurt W. FORSTER, Nicolas MANN, Salvatore SETTIS (eds.), Berlin 2000, s. 50. Hesla, která jednotlivé panely provází jsou přepisem Warburgových slov, které připsala Gertrud Bing koncem 30. let. Viz Warnke in: *ibid.*, s. IX.

prvním vyrovnáním se s tvorbou Pierro della Francesca, kterou stavěl do protikladu k „přechodným“ fázím renesance, které spojoval s Botticellim a dalšími mistry florenského quattrocenta.⁴¹⁵

V podobném tónu traktoval Warburg tvorbu Pierro della Francesca již ve své přednášce *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*, kterou přednesl 20. dubna r. 1914 ve florentském Uměleckohistorickém institutu. Tam kladl důraz na to, že Pierro dokázal v malířství obhájit „smysl pro monumentalitu“ (Monumentalsinn) oproti panujícímu důrazu na detail, věčnost a na předehnaný patos gest.⁴¹⁶ Právě důraz na umělecký ale symbolický charakter gest v Pierrových freskách byl základním indikátorem toho, že Warburg pokládal jeho styl za předklad distancování. Takové gesto stojí v centru Pierrovy fresky zobrazující Konstantinovo vítězství nad Maxensiem u Milvijského mostu (obr. 14). Tam poráží Konstantin svého soka nikoliv zbrojnou silou, doprovázenou odpovídající porcí expresivních pohybů a gest ale pouhou mocí pozvednutého kříže, který drží ve skromném, nevýrazném gestu, oproštěném od veškerého patosu.⁴¹⁷ Přesto Warburg neupíral ani Pierrovi schopnost malovat živelně (Lebhaftig). V analýze fresky bitvy mezi Herákliem a Husravem uvádí, že dílo sice kypí tělesností (da wird überritten, erschlagen und erstochen) ale to vše se děje bez superlativního manýrismu (superlativischen Manierismus).⁴¹⁸ Prvek uměleckosti tělesných póz a jejich oproštění od superlativních pohybů je jedním z důležitých elementů, která předispívají k vytváření distance mezi potenciální silou obrazu a samotným obrazem, mezi dílem a divákem.

Na pozadí analýzy distance vyvstávají *ex negativo* ty veličiny, které představují přílišnou blízkost a které přímo hrozí dotknout se diváka. Ekvivalentem přílišné blízkosti v umění byl zaprvé realismus, který Warburg viděl jednak v předcházejícím středověkém světonázoru. Zadruhé „manýristický“ či „barokní“ superlativ tělesných póz a za třetí předehnanost a patetičnost gest.

Právě na rovině přílišné věrnosti zobrazení se opět spojuje Warburgův uměleckohistorický projekt s tím obecně kulturně teoretickým. Warburg na předkladu srovnání renesančního portrétu s voskovými *voti* - figurami, které dokonale napodobovaly konkrétní osoby, definoval magickou moc „obrazového kouzla“ (Bildzauber), která u voskových figur vyvěrá z jejich naturalismu, který ústí v dokonalou shodu mezi zobrazeným a zobrazujícím. *Voti*, jimiž byly alespoň do 17. stol. zaplněny katolické kostely

⁴¹⁵WARBURG, Werke, s. 286.

⁴¹⁶Ibidem, s. 288.

⁴¹⁷Ibid. s. 289.

⁴¹⁸Ibid.

př edstavovaly pro Warburga ultimativní model absolutní absence distance, která se projevuje jednak v jejich tělesnosti a jednak v dokonalé nápodobě konkrétního člověka. O identifikačním portrétu renesančních fresek ve Florencii na druhou stranu Warburg soudil, že e př edstavují umírněný pokus o př iblíž ení se bož stvu:

*Erst ein Vergleich mit dieser feierlichen, zu Recht bestehenden und noch so lange fortdauernden barbarischen Sitte der in der Kirche selbst zur Schau gestellten Wachsfigur in ihrer herausfordernden, moderigen Schneiderpracht läßt die Porträtähnlichkeit der legendären Personen im kirchlichen Fresko im richtigen, milderem Lichte erscheinen: als im Vergleich zum fetischistischen WachsBildzauber verhältnismässig diskreter Annäherungsversuch an die Gottheit im nur gemalten Scheinbilde.*⁴¹⁹

Warburg zde naznačuje, že e zatímco se *voti* ve své naturalistické věrnosti, ve které spočívá ještě něco z archaického charakteru pohanského trojrozměrného idolu, vůči kterému se v ikonoklastickém gestu vymezoval Starý Zákon a v návaznosti na něj Korán a vůči kterému se posléze vymezovaly i obrazoborecké argumenty reformace, vtírají do př ílišné blízkosti k Bohu⁴²⁰, př edstavuje dvourozměrná freska jakýsi kompromis, kdy je sice učiněn pokus o př iblíž ení se k Bohu ale kdy je zachován jistý diskretní vztah, který je opět definován v poli sémantiky tvoř ení a př ekonávání distance: *Annäherungsversuch*.⁴²¹

Podobný princip odstupňování, které je ostatně jedním ze základních nástrojů, které Warburg používá př i klasifikaci různých aspektů uměleckého projevu, nacházíme i v jeho jiných textech. *Pars pro toto* můž e sloužit Warburgovo chápání *grisaille*. Warburg věnoval tomuto tématu pozornost jak v Mnemosyné (panel č. 49), ve svých textech k renesančnímu umění. Vrcholem jeho zájmu je ale série fragmentů nazvaných *Grisaille*, které si zapisoval na knihovní lístky na samém sklonku svého ž ivota.⁴²² *Grisaille*, které je př evedením soch do média malby, př edstavuje podle Warburga další ze způsobů distancování se od naturalismu a patosu trojrozměrné sochy.⁴²³ Toto distancování se děje pomocí dvojí neutralizace sochy: zaprvé skrze zbavení ji její prostorovosti, zadruhé skrze

⁴¹⁹Aby WARBURG, Die Erneuerung der heidnischen Antike, Horst BREDEKAMP, Michael DIERS (eds.), Berlin 1998. s. 100.

⁴²⁰Srovnej ibidem, s. 99.

⁴²¹Ibid.

⁴²²Charlotte SCHOELL-GLASS, *Warburg über Grisaille. Ein Splitter über einen Splitter*, in: Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass (eds.): *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions*, Weinheim 1991, s. 199–212

⁴²³WARBURG, Mnemosyne, s. 90, panel č. 49.

redukci původní barevnosti na škálu monochromu. Tato dvojí redukce přispívá k tvořeni distance.

Již v rozboru fresky Pierro della Francesca *Konstantinův sen* (obr. 15) vytýčil Warburg vývojovou linii, která se táhne od této noční scény, která pracuje s redukováním barevné škály a s přechody mezi světlem a stínem, jež odráží její vnitřní „duševní procesy“ (Seelenvorgang) jednotlivých postav až k Rembrandtovi.⁴²⁴ Warburg staví do kontrastu dramatičtější pomoci šerosvitu (Helldunkel)⁴²⁵ pozdního Rembrandta pracujícího s přechody mezi různými tóny a rétorický výrazový či gestický jazyk (Gäberdesprache) římského tj. barokního umění. O obou tendencích nás spravují desky 70 (obr. 16) a 73 Mnemosyné. U desky č. 73 stojí následující přepis: *Medea auf dem Theater u. b. Rdt (und bei Rembrandt) - Denkraum der Bosenenheit* (obr. 17) Titulek se zjevně vztahuje k první reprodukci panelu Svatby Jásona a Glauké, pozdní Rembrandtův tisk z roku 1648 ilustrující jeden ze závěrečných aktů příběhu o Argonautech. Tisk byl vytvořen jako ilustrace k nizozemskému zpracování Euripidovy tragédie, které vytvořil r. 1648 Jan Six.⁴²⁶ Rembrandt v této scéně, kde vrcholí psychické drama jak Jásona, který díky svatbě s Glauké může pretendovat na královský stolec, tak i Médei, která zakouší hořkost podvodu svého milence Jásona, který dal přednost před slibem moci před její láskou, redukuje výrazový repertoár postav na minimum. Všechny figury doprovází zobrazenou událost jenom úspornými gesty. Médea pouze v údivu zvedá pravou ruku. Nic zdánlivě nenasvědčuje tomu, že se právě rozhoduje o jejím osudu stejně jako jejich dětí, které brzy touto rukou zajdou. Dramatizace celého děje se odehrává prostřednictvím diagonálního přechodu mezi světlem a stínem. Ve stínu pod oltářem osamocně stojí Médea zatímco ve světle zalitým chrámu probíhá svatební obřad. Právě prostor, v němž osamocně stojí Médea symbolizuje zjevně Warburgův *Denkraum der Besonnenheit*, protože právě tam, v odděleném prostoru zrají Médeiny myšlenky.

Jak recentně předložila Nicola Suthor, je Rembrandtova práce s přechodem mezi světlem a stínem plná významů. V její analýze Rembrandtova proslaveného tisku *Christ Preaching* z roku 1652 (obr. 18) poukazuje na to, že prosvětlený prostor, který obklopuje figuru Krista je právě oním *conceptual space (Denkraum)*, který je klíčový pro generování smyslu celého tisku. Tato *tabula rasa* akcentuje nevinost dítěte, které si zády ke Kristu kreslí prstem po podlaze, které zároveň odkazuje na úlohu umělce.⁴²⁷ Stejně tak je v

⁴²⁴WARBURG, Werke, s. 288.

⁴²⁵Není zcela jasné, jestli Warburg zahrnuje pod pojem Helldunkel i temnosvit. ⁴²⁶GOMBRICH, Aby Warburg, s. 318. Christopher D. JOHNSON, Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images, New York 2012, s. 177.

⁴²⁷Nicola SUTHOR, Rembrandt's Roughness, Princeton 2018, s. 55.

Jásonově svatbě klíčový i stín, který obklopuje Médeu, neboť odráží její vnitřní pnutí ústící ve vraždu nevěsty a nakonec i vlastních dětí. *Denkraum der Besonnenheit* není tedy pouze bezpečným prostorem, v kterém se ve skrytu od vzruchů rodí jejich chápání (Begreifen) ale může sloužit i jako symbol distance, která umožňuje zrod těch nejstrašnějších činů. Už Gombrich poukázal na skutečnost, že Rembrandt se v tomto tisku důsledně vyhýbá expresivním motivům, které se běžně v ilustracích v různých zpracováních Médei používaly a které koření ve výrazovém rejstříku římských sarkofágů.⁴²⁸ Sublimace barokizující rétoriky do přechodu mezi světlem a stínem, její částečná neutralizace daná absencí koloritu na principu *grisaille*, to všechno přispívá k soustředění celého napětí do psychologického dramatu, který vrcholí v temném prostoru v popředí. Jedině tak je možné chápat Warburgovu interpretaci Rembrandtova „prostoru zamyšlení“ obsaženou ve zmíněném panelu.

Sám pojem *Denkraum der Besonnenheit* byl v poslední době nesčetněkrát diskutován.⁴²⁹ Zde postačí jeho hrubá definice jakož to pomyslného svobodného prostoru pro myšlení, jehož vznik je podmíněn distancí. *Besonnenheit*, řecky *sófrōsyné* neboli zdravý smysl, uměřenost nebo střídavost, byla považována v antické filozofii za přední ctnost, která představuje podle Platona přímou nadvládu duše nad vášněmi. Podle Aristotela znamená *sófrōsyné* jakýsi vyvažující mechanismus lidské psychy, který obstarává rovnováhu mezi její racionálními a iracionálními tendencemi.⁴³⁰ Spojení *Denkraum der Besonnenheit* se objevuje u Warburga až ve 20. letech a odkazuje, podobně jako *sófrōsyné* k rovnováze a duševnímu zdraví.⁴³¹ Jak ale ukazuje rozbor Warburgovy interpretace Rembrandtova tisku, číhá i v tomto na zdánlivém bezpečí vlády duše a racionality nebezpečí násilí, které nepropuká z náhlého afektu ale z uvážení.

Na generování *Denkraum der Besonnenheit* se podílí jakož to plod civilizace i obrazy, které, jak praví Warburg v úvodu k *Mnemosyne*, jsou jedním z prostředků tvorby distance mezi subjektem a světem: *Bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Aussenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen*.⁴³² Méně pozornosti bylo nicméně věnováno samotné vizuální reprezentaci tohoto procesu. Cornelia Zumbusch spojuje *Denkraum der Besonnenheit* s Dürerovou rytinou *Melancholie I*, což je z hlediska ikonografie oprávněné, neboť Warburg viděl v tomto díle „*plastische Verkörperung des*

⁴²⁸GOMBRICH, Aby Warburg, s. 318.

⁴²⁹Martin TREMPL (ed.), Warburgs Denkraum, München 2014.

⁴³⁰Viz heslo *Besonnenheit*, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie sv. I, Joachim RITTER (ed.), Basel 1971, s. 848.

⁴³¹Cornelia ZUMBUSCH, Wissenschaft in Bildern: Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk, Berlin 2004, s. 243

⁴³²Aby WARBURG, Mnemosyne, s. 3.

*denkenden Arbeitsmenschen.*⁴³³ Na druhou stranu nabývá u Warburga *Denkraum der Besonnenheit* naprosto konkrétní výtvarné kvality, přitomné nikoliv pouze v námětu ale i formálním provedení výtvarného díla právě ve výše zmíněném Rembrandtově tisku.

Distancování hraje nepřekvapivě podstatnou roli také ve Warburgově koncepci vývoje lidské kultury. V jedné poznámce z r. 1896 se můžeme dočíst následující:

*Der Erwerb des Distanzgeföhls zwischen Subj. u. Obj. die Aufgabe der sogenannten Bildung und das Kriterium des Fortschrittes des Menschengeschlechts. Es wäre die eigentliche Objekt der Kulturgeschichte den jeweiligen Stand der Besonnenheit zu beschreiben.*⁴³⁴

Zde spojuje Warburg pocit distance (Distanzgeföh) se vzděláním, které má právě tuto distanci zajistit a tím vytvářet optimální podmínky k pokroku lidstva. Stav rozmyšlení (Besonnenheit), s nímž Warburg obvykle spojuje *Denkraum*, je potom pravým předmětem dějiny kultury.⁴³⁵ Tento osvícenský narrativ proklamovaný Warburgem paradoxně protičí jeho vlastnímu výzkumu. Warburg totiž věnoval odstanou část svého díla právě těm kulturním a uměleckým projevům, které způsobují rušení a ničení distance.

Získávání distance se neděje lineárně postupným vzrůstem vzdělanosti, protože *Denkraum* není něco, co by se dalo nabývat kolektivně. *Denkraum* je záležitostí subjektu a můžeme se realizovat pouze v konkrétní lidské psyché. Na sklonku svého života se Warburg dokonce snažil definovat svou psychologii umění (dnes publikovanou ve 4. svazku jeho spisů) jako *Denkraumschöpfung als Kulturfunktion. Versuch einer Psychologie der menschlichen Orientierung.*⁴³⁶ Jako všechny procesy, které Warburg analyzuje, je ztráta distance něčím, co hrozí v každé době a každé společnosti bez ohledu na to, co konkrétní kultura již dosáhla. Warburg v závěru jednoho ze svých přednášek o hadím rituálu varoval, že i na racionalitě založená moderní technika může vést opět k ničení distance opětovnému vítězství chaosu:

Der moderne Prometheus und der moderne Ikarus, Franklin der Blitzfänger und die Gebrüder Wright, die das lenkbare Luftschiff erfunden haben, sind eben jene verhängnisvollen Ferngeföh-Zerstörer, die den Erdball wieder ins Chaos zurückzuführen

⁴³³Aby WARBURG, Werke, s. 476.

⁴³⁴Ibidem, s. 162.

⁴³⁵Warburg si zde nicméně protičí, neboť sám zasvětil své nejhodnotnější texty těm jevům lidské kultury, které souvisejí s patosem, jehož výrazem jsou expresivní gesta.

⁴³⁶Ibid. s. 228.

*drohen. Telegraph und Telefon zerstören den Kosmos. Das mythische und das symbolische Denken schaffen im Kampf um die vergeistigte Verknüpfung zwischen Mensch und Umwelt den Raum als Andachtsraum oder Denkraum die die elektrische Augenblickverbindung raubt, falls nicht eine disziplinierte Humanität die Hemmung des Gewissens wieder einstellt.*⁴³⁷

Warburg nebyl konzervativním odpůrcem modernity. Naopak důmyslně už íval moderní technologie a zajímal se vývoj v technice. V panelu C *Mnemosýs* (obr. 19), která je věnován postupnému zbavování se př edstavy o antropocentrické př edstavě kosmu na př íkladu dráhy Marsu je tř íkrát reprodukován obraz vzducholodě Zepelín, která r. 1929 jako první obletěla svět.⁴³⁸ Mise vzducholodi byla vnímána jako symbol míru a spojení světa ve znamení důvěry v techniku. Pro Warburga to byl zjevně další důkaz toho, jakým způsobem se lidstvo zbavovalo antropomorfní př edstavy o hvězdách a planetách, protože e bylo schopno prostř ednictvím techniky a matematiky nejen nahlédnout jejich skutečnou podstatu ale vytvář et vlastní, umělé „hvězdy“ v podobě vzducholodě.⁴³⁹ Další fascinaci technikou ukazují mnohočetné fotografie, které Warburg poř ídil př í své cestě do USA, které obsedantně zachycují koleje, vlaky, povozy a další dopravní prostř edky v kontrastu s divokou pouštní krajinou amerického jihozápadu. Tyto dopravní prostř edky, a ž eleznice zvláště se zdají být pro Warburga vizualizací ničení zmíněného pocitu distance. Warburgovo myšlení se nese v duchu dobové snahy po „zvědečtění“ humanitních věd a jeho slovník je plný pojmů, které jsou př ímo odvozeny z vědeckého, zvláště darwinovského diskurzu.⁴⁴⁰ Jeho skepse vůči ní vyvěrá nicméně z jiného pramenu. V technice viděl nebezpečí opětovného „odsymbolizování“ vztahu mezi člověkem a světem, spočívajícího v technikou fundovaném př ekonávání bariér a tím vznik nového „oproštěného“ vztahu, založ eného na př ívlastňování, braní a absenci distance, jejímž výrazem je stav, který Warburg charakterizuje pojmem *Greifmensch*. Vynálezy moderní techniky hrozí opětovným pádem do tohoto nastavení lidské existence.

O tř ícet let později kritizoval moderní techniku na velmi podobném př íkladu jako Warburg i Martin Heidegger. Ten tvrdil, ž e letadlo a rádio, př íklady výsledků moderní vědy *par excellence*, nám umožň ují př ekonat obrovské vzdálenosti. Toto př ekonávání je ale jejím ničením. Tato zdánlivě př ekonaná obrovitost (*das Riesige*), která je v př ípadě rádia i letadla vzdáleností, se ale tlačí zpět v netušených a nepř edpokládaných formách:

⁴³⁷Ibid. s. 561.

⁴³⁸Aby WARBURG, *Mnemosyne*, s. 12.

⁴³⁹Viz článek.

⁴⁴⁰Aby WARBURG, *Werke*, s. 687.

*Das Riesige drängt sich in einer Form vor, die es scheinbar gerade verschwinden läßt: in der Vernichtung der großen Entfernungen durch das Flugzeug, im beliebigen, durch einen Handgriff herzustellenden Vorstellen fremder und abgelegener Welten in ihrer Alltäglichkeit durch den Rundfunk.*⁴⁴¹

Heideggerova charakteristika moderní techniky jako „Vernichtung der Entfernung“ a Warburgovo označení *Ferngefühl-Zerstörer* stojí v konečném důsledku velmi blízko, jakkoliv jsou kořeny obou teorémů odlišné. Oba autoři i se shodují v tom, že to, co se jeví jako pokrok může vyústit ve zničení podmínek samotného vyrovnávání se se světem v reflexi, která vždy předpokládá kritickou distanci. Heidegger viděl v moderní technice jen nutný konec procesu, který začal v novověku a který souvisel s tím, že svět přestává být okolím všednodennosti a stává se obrazem. Warburg spatřoval v ničení distance momentum amplitudy kyvadla, která navrácí lidské vědomí do zdánlivě překonání výchozího bodu, kdy individuum nerozlišuje mezi sebou a objektem, kdy se tzv. primitivní vědomí opět přibližuje k nadpřirozeným silám a kdy pohyb uchopování a uchvacování přestává být gestem, oproštuje se od veškeré sémantiky a odklání se od systémů zvyků a práva a stává se se pouze praktickým sebeúčelem. Proto Warburg po vzoru svého přítele, právníka Georga Melchiora rozlišuje mezi symbolickým a sebeúčelným jednáním: *Eine symbolische Handlung ist eine Handlung die einen sinnlich wahrnehmbaren Erfolg gerichtet, bei welcher der sinnlich wahrnehmbare Erfolg aber nicht als Selbstzweck, sondern wegen einer demselben innewohnende (...) höheren Bedeutung gewollt ist.*⁴⁴²

Greifmensch je pouze jedním z různých charakteristik lidského vědomí ve vztahu k vnějšímu světu. Tím nejjednodušším, který se vzdává nejen veškeré symboliky ale dokonce i hranice mezi sebou a světem je zjevně tzv. *primitiver Mensch*. Jedna z prvních poznámek, ohledně této problematiky pochází z r. 1895. Warburg si poznamenal, že tam, kde se reflexivní chování váže na atavisticky vysvětlitelné zvyklosti volných (ungebunden) tj. zjevně nehierarchických, společností, tam nastává úpadek do chování primitivního člověka: *Rückfall in das Verhalten des primitiven Menschen.*⁴⁴³ Pojem „primitivní člověk“ se u Warburga vyskytuje poměrně zřídka je jakýmsi předstupněm k pojmu *Greifmensch*. Nejpodstatnějším rysem charakteru primitivního člověka je podle Warburga předsvědčení, že žije v panteistické jednotě s elementy okolního světa, se kterými se cítí být spojen, což

⁴⁴¹ Martin HEIDEGGER, Die Zeit des Weltbildes, in: idem, Holzwege Frankfurt am Main 1950, s. 87.

⁴⁴² WARBURG, Fragmente, s. 153.

⁴⁴³ Ibidem, s. 142.

se rovná úplné absenci distance. Tento stav propojil Warburg s dionýským náboženským prožitkem: *Das kultische Erlebnis als Urprägwerk in der Ausdruckswelt tragischer Ergriffenheit*.⁴⁴⁴ Jak dokládá Gombrich, Warburg zde opět oživuje Nietzscheho myšlenku o duálním charakteru antiky a přenáší ji na rovinu obecné psychologie člověka.⁴⁴⁵ Náboženství, a rituál zvláště, je tak podle Warburga tou událostí, kde se tělesně a viditelně manifestuje stržení hranic vlastního já: *Religion gibt die bemerkenswertesten Tatsachen weil sie den Verlust der Selbstbehauptung körperlich und sichtbar zeigt*.⁴⁴⁶

Není zcela zřejmé, jak chápal Warburg rozdíl mezi *Greifmensch* a *primitiver Mensch*. Jedním z vodítek ale může být rozlišení mezi subjektem a světem, skrze které vede Warburg implicitně linii mezi oběma stavy vědomí. *Greifmensch* je ve své existenci založen na vlastnictví, kde je přesně vyjádřen rozdíl mezi vlastním a cizím. Přerušení panteistické jednoty se světem, která v náznacích spojuje Warburg s „primitivním“ člověkem a získání povědomí o vlastní, unikátní existenci se děje zaprvé skrze tzv. bezbolestné tělesné části (*schmerzlose Körperteile*), ke kterým patří nástroje (*Geräth*), šperk a oblečení (*Tracht*), dále skrze majetek, který je buď vytvořen vlastním úsilím (*Eigentum*), nebo darováním (*Schenkung*).⁴⁴⁷ Nabytí vlastnictví nebo zmíněných „bezbolestných tělesných částí“ stojí za vznikem a vědomím vlastního já - *Ichgefühl*.⁴⁴⁸ K nabytí vlastnictví slouží brání a uchopování - *Greifen*. Jeho symbolem je potom gesto sahající a uchylující ruky. *Greifmensch* je tedy zřejmým subjektem, který dokáže dělit na své a cizí a tím přerušit jednotu

Ve *Fragmentech* neuvádí Warburg ještě jiný způsob, kterým se *Greifmensch* nejbytostněji realizuje a ke kterému odkazuje samo sloveso *greifen*: brání. V panelu č. 70 svého obrazového atlasu nicméně tematizoval Warburg právě gesto brání na příkladu únosu.⁴⁴⁹ V popisu k němu stojí následující: *Barocke Pathetik im Raub. Theater*. Warburg spojuje únos, který není ničím jiným než nabýváním vlastnictví s gestem ruky, která v expresivním pohybu schvaluje svou oběť, tak jak to vidíme na Rubensově obraze *Únos Proserpiny* (1636-1638) (obr. 20) nebo na rytinách Antonia Tempesty (1606).⁴⁵⁰ V Rubensově obraze se Pluto zmocňuje v uchvatitelském pohybu ruky Proserpiny, která v úleku rezignací rozhazuje pažemi. V těchto gestech odvozených z římské antiky spatřuje

⁴⁴⁴Cit dle GOMBRICH, Aby Warburg, s. 329.

⁴⁴⁵Ibidem, s. 244.

⁴⁴⁶Aby WARBURG, Fragmente, s. 300.

⁴⁴⁷Ibidem, s. 159.

⁴⁴⁸Ibid. s. 327.

⁴⁴⁹WARBURG, Mnemosyne, s. 114-115.

⁴⁵⁰Ohledně tématu únosu Proserpiny srovnej Warburgův příspěvek k Rembrandtovi. Aby WARBURG, *Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts*, (orig. 1926) in: Pablo SCHNEIDER(ed.): *Nachhall der Antike*. Aby Warburg. Zwei Untersuchungen, Zürich 2012.

Warburg superlativ barokního výrazového jazyka, který je výrazem exaltovaných emocí, vůči nimž již neexistuje protilátka v podobě sófrosyné.⁴⁵¹ Gesto Pluta reprezentuje zjevně to, co Warburg rozuměl pod pojmem *Greifmensch*.

V poznámce z března r. 1901 tematizuje Warburg pojem *Greifmensch* a charakterizuje jej následujícími slovy:

*Der verfolgende Greifmensch hat einen vorübergehenden Eindruck von einem Objekt in der Ferne gehabt und hantierend um diesen flüchtigen Eindruck zu verstärken erfüllt er ihn willkürlich um den persönlichen Anreiz des mobilen selbstständigen losgelösten Einzelwesens wieder herzustellen bzw. hervorzurufen.*⁴⁵²

Podstatné v tomto komplikovaném, pro Warburgův styl typickém souvětí, je akcent na to, že *Greifmensch* je označen jako predátor, jako *pronásledující* (verfolgend). V každém člověku existuje jakýsi princip nebo aspekt dravce. V jedné z dochovaných fotografií se sám Warburg stylizoval do postavy lovce. Umělé kachny ale změkčují celkový dojem a fungují jako náhražka, jež neutralizuje agresivitu (obr. 21).

Vedle toho, jakož to snaha tento „dravčí“ aspekt vyrovnat, existuje v člověku také „snaha pracovat“ - *hantieren*, kterou Warburg důsledně uvádí v participiu přítomném - *hantierend*, čímž akcentuje probíhající činnost. Tato „pracovitost“ vyrovnává a brzdí dravčí charakter člověka, který je založen na rychlém překonávání distance: „*greifend, aneignend verursachende Aufhebung der Entfernung*“.⁴⁵³ *Hantieren* je také extrémně důležitá pro tvorbu (ať již umění jinou), která může onen letmý dojem nějakého vzdáleného předmětu simulovat. Warburg doslova říká, že takový dojem je možné vytvořit (*herzustellen*) a vyvolat (*hervorzurufen*). Podstata umění leží právě v této oblasti, protože umělec je ten, který dokáže zmíněný letmý dojem ze vzdáleného prožít, „osahat“ a opět reprezentovat. Proč osahat? Protože umělec, stejně jako *Greifmensch* resp. *hantierender Mensch* pracuje vlastníma rukama a během tvorby se fakticky dotýká toho, co reprezentuje: *abtastende*

⁴⁵¹Ve svém textu o Rembrandtovy upozorňuje Warburg na pozoruhodný rozdíl, který odděluje Rembrandtovo zpracování antického mýtu o únosu Proserpiny od toho, jak jej ztvárnil Rubens, *Tempesta* nebo Caspar van Baerle. Na Rembrandtově obraze, mimochodem přítomným také jako protiklad Rubensovi na 70. panelu *Mnemosyné*, není Proserpina pasivní obětí zádostivosti Pluta ale klade mu cílený odpor, který je důsledkem rozumové snahy čelit násilí. Tím podle Warburga uniká Rembrandt z dosahu patetického výrazu odvozeného z gest figur římských sargofágů. Viz WARBURG, Rembrandt, s. 78. Zatímco Proserpina barokního patosu Rubense se převrací v oběť emocí, klade ta Rembrandtova cílený odpor.

⁴⁵²WARBURG, *Fragmente*, s. 215.

⁴⁵³*Ibidem*, s. 215.

*auslösende Entfernung in Greifwahn.*⁴⁵⁴ A to aniž by se musel reprezentovaného předmětu fakticky dotýkat. Obraz reprezentovaného je potom u Warburga chápán jako akt substituce, který nahrazuje „malé dojmy“ dynamickými proměnami statického.⁴⁵⁵ Jeho dizertaci o Boticellim, kde Warburg analyzoval na příkladu pohybu drapérie a vlasů, které nazýval *bewegtes Beiwerk*, nebyla ničím jiným, než pokusem o vysvětlení „dynamických proměn statického“ na příkladu ozvěny antického patosu ve výrazovém rejstříku florentské renesance.

Na druhém konci spektra leží naopak maximální vystupňování inteligibilních schopností a užívání pokročilých znakových systémů. Jestliže je *Greifmensch* charakterizován jako *greifend-aneignend*, umělec jako *abstoßend-bildend* je potom popsán *Denksprachmensch* jako *sprechend-schreibend*.⁴⁵⁶ Pokud přivedeme celý proces do haptické sémantiky znamená to, že první chápe pomocí ruky, která má charakter spáru, druhý se prostřednictvím taktility zmocňuje předmětů, aniž by si je přivlastňoval a třetí chápe (*begreifen*) pomocí pojmů.

Warburg se vracel k této problematice pravidelně. V poslední přednášce o hadím rituálu syntetizoval svou představu o uměleckém procesu jako o „neutrálním hmatání“, které svou rezignací na přivlastnění nemění skutečný vztah mezi subjektem a objektem:

*Zwischen Greifen und Begreifen liegt die umreissende Umfangsbestimmung. Der künstlerische Prozess steht zwischen Mimik und Wissenschaft. Er benutzt die Hand, aber sie kehrt zu ihrem Ablauf zurück, sie ahmt nach, d.h. sie verzichtet auf ein anderes Besitzrecht dem Objekt gegenüber, als seinem äusseren Umfang abtastend nachzugehen. Sie verzichtet also nicht vorkommen auf die Berührung des Subjekts, wohl aber auf die begreifende Besitznahme. Der künstlerische Akt ist gleichsam ein neutrales Greifen, das die Beziehung zwischen Objekt und Subjekt nicht real verändert sondern nur - in der Plastik wirklich tastend, beim Maler nur im Umriss umfahrend - mit dem Auge aufnimmt und wiedergibt.*⁴⁵⁷

Warburg akcentoval ruku, která je zodpovědná za celý umělecký proces, který není ničím jiným než stádiem mezi tělesným bráním a hmatáním a inteligibilním uchopováním pomocí pojmů, dvěma póly lidského vztahu ke světu. Mezi oběma póly se pohybuje člověk, který balancuje mezi inteligibilním chápáním a faktickým uchováním: *Der*

⁴⁵⁴Ibid.

⁴⁵⁵Ibid. s. 115.

⁴⁵⁶Ibid. 216

⁴⁵⁷Aby WARBURG, Werke, s. 587.

*bewusste besonnene Mensch steht zwischen Systole und Diastole. Greifen und Begreifen. Er bewegt sich gleichsam im Halbkreis von der Erde auf und zur Erde wieder hernieder.*⁴⁵⁸ Slavná formule týkající se obrazu „*Du lebst und tust mir nichts*“ nálež í př esně do umělecké sféry, která se rozevírá mezi pudovým *Greifmensch* a pojmovým myšlením. Warburg v tomto kontextu nazval umělce člověkem, který symbolicky spojuje objekt se subjektem a tím se vyhýbá riziku tělesného dotyku: *Zwischen zupackenden Greifmensch und verharrenden Begriffsmenschen steht der symbolisch verknüpfende.*⁴⁵⁹ Ve strachu z fyzického kontaktu se ozývá něco z Freudova tabuizování doteku, kde hrozí př enos démonická síly mezi objektem a subjektem.⁴⁶⁰ Umělec vyvaž uje obě př irozenosti člověka, neboť používá své taktilní schopnosti nikoliv k př ivlastnění ale k tvorbě simulákra v rámci symbolického systému.

Uchopování, ztráta distance a prostoru zamyšlení, to vše se děsivým způsobem propsalo i do Warburgovy osobní historie. Když Warburg psal tř etí verzi svého hadího rituálu, kterou př ednesl v Kostnici, nebyl ještě zdaleka vyléčen ze své nemoci. Warburga neustále stíhaly záchvaty, které se dají dobř e popsat př esně těmi pojmy, kterými Warburg charakterizoval „primitivního“ a „chápajícího“ člověka. Neustálý neklid, fyzické napadání personálu, hektické uchopování př edmětů, to byly průvodní znaky jeho nemoci. Warburg jakoby nedokázal rozlišit kde začíná a končí jeho já. Byl př esvědčen, že je pojídá maso svého bratra a že je mu servírováno pokrm, př ipravený z jeho vlastních dětí.⁴⁶¹ Pojídání - toto ultimativní spojení mezi subjektem a objektem je symbolem naprosté ztráty distance. Jak ukázal ve své knize *Jíst Boha. Interpretace řeckých tragédií* polský filozof Jan Kott, př edstavuje kanibalská praktika jezení lidského těla první stupeň nábož enské oběti, která se postupně transformovala do symbolické hostie.⁴⁶² Tu chápal Warburg, který se nakonec rozhodl konvertovat ke katolicismu, jako pohanský element v církvi, jak dokládá poslední (79) panel Mnemosyné.⁴⁶³

Pojem *Greifmensch* (stejně jako *primitiver Mensch*) neoznačuje nějaké konkrétní stádium etnogeneze nebo nebo stupeň kulturního vývoje. Bylo by proto chybou př enášet

⁴⁵⁸Ibid. s. 586.

⁴⁵⁹Ibid. s. 250.

⁴⁶⁰Viz Sigmund FREUD, Totem und Tabu, Frankfurt am Main 1963. Jedním z hlavních témat této Freudovy klíčové knihy, je problematika doteku a jeho tabuizování ve vztahu k posvátnému: *Der dem ursprünglichen Tabu eigene Glaube an eine dämonische Macht, die in dem Gegenstand verborgen ist und dessen Berührung oder unerlaubte Verwendung durch Verzauberung des Täters rächt, ist eben noch ganz und ausschließlich die objektivierte Furcht.* (s. 35)

⁴⁶¹Srovnej Chantal MARAZIE, Davide STIMULI (eds.): Ludwig Binswanger/Aby Warburg. Die unendliche Heilung. Aby Warburgs Krankengeschichte, Zürich Berlin, 2007.

⁴⁶²Jan KOTT, Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien, München, 1975.

⁴⁶³WARBURG, Mnemosyne, s. 132-133.

tento pojem na konkrétní historické příklady. Greifmensch je jedním ze stavů lidské psychy, na opačném konci spektra leží podle Warburga *bewusst besonnener Mensch*, který se nemusí brát ani hmatat ale který uchopuje nejsubtilněji - skrze pojmy. Warburgovo pojetí kultury stojí na oscilaci mezi tvořením distance a jejím rušením. Tato oscilace je kalibrována na škále hmatové sémantiky, kdy na jejím začátku stojí pomyslný *Greifmensch*, chápající, přivlastňující a vymezující svou rukou, zatímco na jejím opačném konci se nachází člověk, chápající svět výlučně skrze pojmy.

I cesta k indiánům měla být cestou k počátkům. Paradoxně ale Warburg zjistil, že indiáni žádný „počátek“ nepředstavují. Jejich komplexní rituály a na symboly bohaté tance, nemluvě o schopnosti tvořit vizuální reprezentace složitých znakových systémů, o které se Warburg na vlastní oči přesvědčil, dokazují, že indiáni nejsou ukázkou „primitivního člověka“.⁴⁶⁴ Jak ukázal Horst Bredekamp, pojímá Warburg indiány jako mezičlánek mezi „haptickým“ uchopujícím a „optickým“ inteligibilním člověkem. Vedle toho dokazují podle Warburga některé rituály indiánů nezničitelnost primitivního člověka :

*Ich ahnte noch nicht, dass mir aus dieser amerikanischen Reise eben der organische Zusammenhang zwischen Kunst und Religion der „primitiven“ Völker so klar werden würde, dass ich die Identität oder vielmehr die Unzerstörbarkeit des primitiven Menschen, der zu allen Zeiten derselbe bleibt, so deutlich schaute, so dass ich ihn als Organ ebenso in der Kultur der florentinischen Frührenaissance wie später in der deutschen Reformation herausstellen konnte.*⁴⁶⁵

Jak ukázal rozbor Warburgovy ideje distance, která stojí *avant la lettre* jeho nárysu obecné kulturní psychologie stejně jako za konkrétními uměleckohistorickými analýzami, je symbolika spojená s hmatem klíčová pro její pochopení. Na snímku, který Warburgovým fotoaparátem pořídil v květnu r. 1896 neznámý fotograf vidíme samotného Warburga, který stojí vedle jednoho z indiánů kmene Hopi z arizonské vsi Oraibi (obr. 22). Zatímco se Warburg oděný v cestovním úboru a klobouku usmívá, vedle něj stojící indián se dívá do objektivu s náznakem znepokojení a jisté nucenosti, podobně jako jeho druhové v pozadí

⁴⁶⁴Gombrich ukázal, že Warburgova představa o „primitivním“ člověku stojí v linii založené Darwinem, kterou uplatil v humanitních vědách Tito Vignoli, jejíž podstatou je, že předehnaná patetická gesta (u Darwina u zvířat, u Warburga u člověka) reprezentují podlehnutí vášním a pudům. Gombrich (Aby Warburg, s. 329) sice správně podtrhl, že Warburg viděl například ve vystupňovaném náboženském kultu nebo „primitivním“ rituálu právě přebytek exaltovaných vzruchů, nicméně „čistého primitivního“ člověka Warburg nikdy nedefinoval. Jednalo se spíše o jakousi variantu ideálního typu, jak jej ve svých pracích používal jako metodologickou pomůcku Max Weber.

⁴⁶⁵WARBURG, Werke, s. 569.

snímku. Přes snahu o rovnocennost vyvstává nejen z oděvu - protože indián je polonahý, ale i ze samotného postoje obou figurantů nerovnost. Zatímco Warburg stojí *en face*, této prastaré symbolické formě podtrhávající důležitost portrétovaného, obrací se indián k divákovi v lehkém profilu. Nejpodivuhodnější je ovšem Warburgovo gesto, kdy svou rukou svírá paži svého druha. Mimoděk přestává být Warburg oním vědomým, uměleckým člověkem - *bewusst besonener Mensch* a stává se sám přikladem *Greifmensch*. Warburg symbolicky bere to jediné, co chudým *pueblos* zůstalo - intimitu jejich rituálu. Jeho gesto není ani patetické ani expresivní, nýbrž odpovídá (podobně jako Rembrantovo mírnění gest římského barokního repertoáru) naturelu vlastní doby a původu v kupeckém, velkoburžouzním Hamburku konce 19. stol. Parafrazí na Warburga můžeme konstatovat, že každá doba má takové gesto, jaké si zaslouží.

Riegl

Na jedné z rytin které vytvořil německý grafik a ilustrátor Daniel Chodowiecki pro Georgem Lichtenbergem koncipované *Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens*, publikované v rámci jím vydávaném *Goettinger Taschen-Calendar* pro rok 1779 je zobrazena dvojice obdivovatelů umění, kteří jsou konfrontováni s antickou či antikizující sochou Flory nebo Pomony (obr. 23). Scéna nese vypovídající název *KunstKenntnis*. Oba mladí muži i v v elegantních kabátcích, střevicích a kalhotách konce 18. stol. stojí v uzavřené, intimní vzbuzující zahradě u sochy antické bohyně. Zatímco na levé ilustraci se oba muži v uvolněných a klidných pózách oddávají pouhé reflexi nad sochou, založená na distanci a optickém vnímání, na obraze vpravo vidíme tytéž mladé muže, jak v afektovaných gestech vzrušeně gestikulují. Dokonce se zdá, že muž vlevo se nataženým ukazovákem dotýká plodů, které drží antická bohyně v záhybu svého šatu.

Chodowieckého cyklus je strukturován jako názorná ukázka toho, jaká reakce na konkrétní podněty jsou v rámci společnosti konce 18. stol. žádoucí, očekávané a přijatelné. Levá rytina ukazuje vždy vzorovou, tzv. novou nebo moderní reakci zatímco pravá přehnanou a zastaralou. Nejde o to, že by mladí muži, kteří předstávají „správný“ přístup k umění nebyly dotknuti jeho silou, nýbrž o to, že dokážou kontrolovat gestické projevy svého pohnutí.⁴⁶⁶ Přehnaná reakce, která se v případě umění u Chodowieckého pojí s hmatovým vnímáním slouží jako názorná ukázka zrodu optického, okulocentrického režimu, kde se pojí rozumová reflexe a zdrženlivá reakce na umělecké dílo, které formulovali moderní muzeální a výstavní praxi.⁴⁶⁷ Chodowieckého dílo je ale ještě v jedné věci příznačné: vyjadřuje obecný despekt ke spojení hmatu a těla v rámci recepce umění, přičemž právě taktilitu odkazuje zmíněná ilustrace do minulých dob. Tato tendence, kterou

⁴⁶⁶Werner BUSCH, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, s. 325-326.

⁴⁶⁷Srov. Fiona CANDLIN, *Art, Museums, and Touch*, Manchester 2010.

př esně vystihl Chodowiecki dobře a koresponduje s názorem, které měl na hmat a hmatové vnímání Alois Riegl.

Takř ka současně se vznikem Warburgových *Fragmentů* krouž ících kolem sémantiky hmatu publikoval Alois Riegl esej nazvanou *Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*. Tento text, který sice rozvíjí některé motivy, které Riegl komplexně vylož il ve svých pozdějších velkých pracích jako *Spätrömische Kunstindustrie* nebo *Holländische Gruppenportrait*, na druhé straně podává filozofující reflexi soudobého umění a načrtává na dichotomii mezi hmatovým a vizuálním vnímáním založ enou kritiku kultury, ve které se podobně jako u Warburga, setkává nábož enství, rituál a umění. V tomto ohledu vybočuje Rieglova stať výrazně z okruhu jeho ostatního díla, neboť jenom ona podává nikoliv pouze odbornou umělecko-historickou analýzu konkrétních uměleckých děl ale i komplexní analýzu, která v sobě pojí katolickou modernu, evolučně optimistický pohled na dějiny a ideje, př ímo vypůjčené ze soudobé psychologie a medicíny. Rieglova argumentace, a zde se opět prolíná s tou Warburgovou, stojí na př edpokladu, že umění je jedním z prvků spektra výrazu člověka, ke kterým patř í vedle něj také filozofie, právní a společenské uspoř ádání nebo věda, jež dohromady utvář í jedinečný „Weltanschauung“.

Rieglova studie začíná sentimentálním popisem výhledu z vrcholu hory do krajiny:

*Auf einsamem Alpengipfel habe ich mich niedergelassen. Steil senkt sich das Erdreich unmittelbar zu meinen Füßen, so dass kein Ding vor mir in greifbarer Nähe bleibt und die Organe meines Tastsinnes reizen könnte. Dem Auge allein bleibt die Berichterstattung überlassen und von vielem und mannigfaltigem hat es zu berichten. Da wölben sich zunächst grasige Bodenwellen bunt gesprenkelt mit Blumen, die von der Jahrzeit gezeugt, mit der nächsten Jahrzeit schwinden werden.*⁴⁶⁸

Motiv textu, kdy divák pozoruje svět z vrcholu hory je mož né stopovat až k Francesco Petrarcovi, který je díky svému popisu zř ejně fiktivního výstupu na vrchol provensálské Mont Ventoux r. 1336 právem považ ován za zakladatele estetického pojmání př írody.⁴⁶⁹ Pro Petrarca bylo nicméně klíčové, že se situuje do pozice, kdy se proti své vůli oddává estetické moci pohledu shůry do krajiny, nicméně v okamž íku tohoto prož ítku se ale inspirován sv. Augustinem obrací do svého nitra, protože e jedině tam lze najít v obcování s Bohem pravou krásu. Rieglův př ístup je př esně opačný: v harmonii s

⁴⁶⁸ Alois RIEGL, *Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*, *Graphische Künste* 1899, XXII, s. 47.

⁴⁶⁹ Literatura k Petrarcovu dopisu, který líčí jeho výstup je nesmírně rozsáhlá. Zde odkazujeme alespoň na klasické pojednání Stierleho: Karlheinz STIERLE, *Petrarca-Studien*, Heidelberg 2012.

krajinou nalézá moderní člověk estetická prožitka. Pro poetiku Rieglova textu je nicméně podstatnější než Petrarca raná báseň Friedricha Schiller *Der Spaziergang*, která upevnila v německé poezii téma výhledu do krajiny, jež sebou nese nejen estetický zážitek ale zároveň i etický rozměr, který je pojímán v nedělitelném celku osvícenského narativu, kdy se optické vnímání stává arbitrem etického jednání, založeném na rozumu.⁴⁷⁰ Schiller píše:

Der geöffnete Wald giebt

*Ueberraschend des Tags blendendem Glanz mich zurück. Unabsehbar ergießt sich vor
meinen Blicken die Ferne,*

Und ein blaues Gebirg endigt im Dufte die Welt.

Tief an des Berges Fuß, der gählings unter mir abstürzt,

*Waltet des grünlichten Stroms fließender Spiegel vorbei.*⁴⁷¹

I výběr slov je u Rieglova Schillerova textu podobný. Oba pracují s motivem dálky - *Ferne*, která je spjata s optickou zkušeností a s motivem propasti, která se otevírá pod divákem, který pozoruje svět z vrcholu hory. Schillerovo *Dufte der Welt* je konkretizací vizuální zkušenosti s dálkou, jež odpovídá Rieglovu *Fernsicht*, v němž se všechny oddělené elementy slévají do jednoho celku.⁴⁷²

Jak ukázal ve své epochální studii o estetice přirody německý filozof Joachim Ritter, pracuje evropské myšlení s představou, že přiroda se manifestuje jako krajina: *Zuwendung zur Natur als Landschaft*.⁴⁷³ Teprve tehdy, když k ní člověk přistupuje nikoliv aby v ní uplatnil své praktické zájmy ale když zaujímá pozici nezainteresovaného diváka, což předpokládá teoretický přístup, ve smyslu aristotelského významu slova *θεωριᾶ*, jakož to svobodného a nikoliv nezbytného, tj. na konkrétní cíl orientovaného, vědeckého pozorování (Met.I, i. 981 b 21), teprve tehdy lze mluvit o estetice přirody.⁴⁷⁴ Pozorování krajiny bez konkrétního praktického účelu tedy mohlo vzniknout jenom jako důsledek

⁴⁷⁰Stále nejpodstatnější studii k tématu vztahu mezi optikou, etikou a estetikou představuje průkopnická práce amerického filozofa Davida Levina: David Michael LEVIN, *The Philosopher's Gaze: Modernity in the Shadows of Enlightenment*, Oakland 2003.

⁴⁷¹Friedrich SCHILLER, *Sämtliche Gedichte*, Frankfurt am Main 2008, s. 35.

⁴⁷²Není možné dokázat, že Riegl četl Schillerovu báseň. Podle našeho názoru je ale v tomto případě nutné otázku otočit: proč by Riegl neměl znát jedno ze Schillerových široce proslavených děl?

⁴⁷³Joachim RITTER, *Landschaft. Die Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, in: idem, *Metaphysik und Politik*, Frankfurt am Main 2003, s. 413.

⁴⁷⁴Joachim RITTER, *Die Lehre vom Ursprung und Sinn der Theorie bei Aristoteles*, in: idem, *Metaphysik und Politik*, Frankfurt am Main 2003, s. 9-11.

uplatnění tohoto v aristotelském smyslu teoretického přístupu: *Natur als Landschaft ist Frucht und Erzeugnis des theoretischen Geistes.*⁴⁷⁵ Tento základ sdílají Schiller, Riegl a dokonce i Petrarca. Původ přírody, která stojí za kulisou krajiny je ale u Riegla a Petrarca zásadně odlišný.

Pro Riegla je na jednu stranu podstatné, že jeho imaginativní výletník neruší nic, co se nachází v dosahu jeho ruky. Riegl buduje svou argumentaci na dialektice mezi blízkým, jež asociuje s hmatem a distancí, kterou klade do souvislosti s vizuálním vnímáním:

*Hebe ich aber den Blick nach der Felsmauer gegenüber, so trifft er vor allem den Wasserfall, der über haushohe Wände herabstäubt und vor dessen zornigem Donner kein Laut bestehen kann; so sah ich und hörte ich ihn kürzlich in der Nähe, und scheue Ehrfurcht empfand ich damals vor der ungeheuren Kraft, jetzt aber wirkt er nur ein versöhnend helles Silberband durch das dunkle Geschröfs.*⁴⁷⁶

Když Riegl popisuje, jak jeho výletník nečekaně spatří i ve své blízkosti kamzíka, soustředí se především na to, že v něm tato oblíbená lovná zvěř 19. stol. probouzí „instinkt dravce“ který je explicitně spojen s hmatovým vnímáním:

*Aus meinem andächtigen Schauen wurde ich durch ein Geräusch gestört. Eine Gemse ist in der Nähe aufgesprungen und eilt mit heftigen Sätzen hinweg über benachbarte Hänge. Mit einem Rucke ist meine ganze Aufmerksamkeit von der friedlichen Landschaft ab- und der Gemse zugewendet. Unwillkürlich zuckt die Rechte, wie nach der Flinte, es meldet sich das Raubthier, das das schwächere als Beute in den Bereich seiner Tastorgane bringen möchte. Allerdings erweist sich der Bergstock — meine einzige mitgebrachte Waffe — dazu ungenügend; aber der Blick verfolgt mit gierigem Wohlgefallen die Bewegungen des Thieres, bis es hinter einer Felsecke verschwindet. Und nun? die schöne Stimmung ist hinweg, verscheucht, verschwunden.*⁴⁷⁷

V loveckém pudu sahá Rieglův výletník po flintě a to z toho důvodu, že kamzík se nachází příliš blízko, že vstupuje do oblasti jeho „hmatových orgánů“ nebo řečeno se Schmarsowem do jeho *Tastregion*. Riegl reflektuje nicméně proměnu, kterou podstoupil člověk v industriální společnosti 19. stol. Místo pušky, která, stejně jako lov kamzíků,

⁴⁷⁵RITTER, Landschaft, s. 413.

⁴⁷⁶RIEGL, Stimmung, s. 47.

⁴⁷⁷Ibidem, s. 48.

náleží ela př eváž ně aristokracii, disponuje Rieglův moderní pozorovatel pouze výletní holí - *Bergstock — meine einzige mitgebrachte Waffe*, která funguje jako náhraž ka zbraně. I zde Riegl akcentuje - podobně jako Warburg - ústup od primární potř eby získávání koř isti k subtilnějším a symboličtějším formám, odpovídající duchu doby neboť se nyní musí spokojit s pouhým pozorováním. Jak poznamenala Mechthild Fend, spočíval Rieglův ideál estetické percepce v čisté radosti z nahlíže ní (reine Lust am Schauen).⁴⁷⁸

Z obou úryvků je patrné, že hmatové vnímání sebou nese dvojí nebezpečí. Zaprvé ničí to, co lze podle Riegla získat pouze optickou reflexí - *Andacht* a *Stimmung*, což jsou Rieglovy klíčové estetické kategorie, jimiž charakterizuje moderního umění a zadruhé probouzí v člověku stav animální agrese, soustřeď ené na uspokojení nejjednodušších pudů. Tam, kde vládne hmatová percepce není mož né docílit estetického prož itku.

Rieglovo líčení horské krajiny odpovídá spíše než li popisu skutečného výstupu na některý z alpských vrcholů poblíž Vídně reflexi moderních vizuálních médií jako např . panorama.⁴⁷⁹ Právě tam se potkávají plastické př edměty v popř edí, které evokují haptické vnímání s malíř stvím, které je zaměř eno čistě na optické vnímání. Hranice mezi blízkým a dalekým vede v Rieglově textu př esně mezi tím, co je v blízkosti těla a tedy v dosahu haptického vnímání a tím, co je mož né pojmout pouze opticky.

V Rieglově líčení burž oaziho výletníka konce 19. stol., který sahá po pušce je něco vědomě karikaturního a tento obraz př edstavuje spíše než li skutečný záž itek jakousi komickou protiváhu, asociovanou s hmatem, vůči vznešenosti krajiny, která je fundovaná optickou distancí. Teprve když se protagonista Rieglova textu oddává čistě optické reflexi, dostává se mu pocitu harmonie, které vystihují pojmy *Stimmung* a *Andacht*.

Estetický prož itek je podle Riegla založ eno výhradně na pohledu zdálky - *Fernsicht*. Odstup zajišťuje to, že procesy, které se by př i bližš ím pozorování opět dráž dily haptické vnímání nabývají s př íbývající distancí na harmonii:

Was nun die Seele des modernen Menschen bewusst oder unbewusst ersehnt, das erfüllt sich dem einsam Schauenden auf jener Bergeshöhe. Es ist nicht der Friede des Kirchhofs, der ihn umgibt, tausendfältiges Leben sieht er ja spriessen; aber was in der

⁴⁷⁸Mechthild FEND, Körpersehen. Über das Haptische bei Alois Riegl, in: Andreas Mayer, Alexandre Métraux (ed.), Kunstmaschinen. Spielräume des Sehens zwischen Wissenschaft und Ästhetik, Frankfurt am Main, 2005, s. 196.

⁴⁷⁹Fend oprávněně tvrdí, že konzervativně naladěný Riegl se s despektem díval na moderní vizuální média jako panorama. (FEND, Körpersehen, s. 200) Oprávněně se lze nicméně domnívat, že Rieglova konstrukce alpské př írody má něco jak z psychologických rozborů vidění Carla Siegela (o tom FEND, s. 194-195), tak i ze soudobých vizuálních praktik. Právě panorama jedinečným způsobem kombinuje haptické, z Rieglova pohledu rušivé popř edí s optickým, malovaným pozadím.

*Nähe erbarmungsloser Kampf, erscheint ihm aus der Ferne friedliches Nebeneinander, Eintracht, Harmonie. So fühlt er sich erlöst und erleichtert von dem bangen Drucke, der von ihm keinen Tag seines gemeinen Lebens weicht. Er ahnt, dass weit über den Gegensätzen, die ihm seine unvollkommenen Sinne in der Nähe vortäuschen, ein Unfassbares, eine Weltseele alle Dinge durchzieht und sie zu vollkommenem Einklänge vereinigt.*⁴⁸⁰

Martin Warnke na př íkladu rozboru Rubensova komentář e Pordononovy fresky v Trevisu ukázal, ž e zaujímání př iměř ené distance vůči uměleckému dílu je nejen př ímo úměrné estetickému účínu, ale také zdrojem kategorií jako je Rieglovo antagonistické Nahsicht/Fernsicht nebo Wölfflinových dialektických pojmů.⁴⁸¹

Př í bližš ím pohledu by Rieglův vypravěč uviděl, ž e se zdánlivý klid a harmonie panující v hlubokém údolí vytrácí a na jejím místě vystupuje boj o ž ivot, jemuž vládne nemilosrdný zákon kauzality. Vědomí těchto procesů, které vytvář í symptomaticky tlak *-das Drückende -* na lidské vědomí a ruší tak vědomí klidu, harmonie a oduševnění, je ve své podstatě určeno vzrůstající úrovní vědění:

Das Drückende entspringt aus unserem Wissen, der reifen Frucht vom Baume der Erkenntnis.

Wir wissen jetzt, dass ein Causalitätsgesetz die ganze Schöpfung durchzieht. Jedes Werden

bedingt ein Vergehen, jedes Leben fordert einen Tod, jede Bewegung geschieht auf Kosten anderer.

Ein end- und ruheloser Kampf ums Dasein, unter dem der mit Verstand und Gefühl so hoch

begabte Mensch unendlich mehr leidet als die unscheinbaren Lebewesen, deren der Mensch

*hunderte mit einer Bewegung vernichtet.*⁴⁸²

Das Drückende, které Miroslav Petř íček př ekládá jako *tísnivé*, ruší kontemplaci a pohled do dálky (Fernsicht), které podmiňují *Stimmung* a *Andacht*. *Tísnivé* ale plně nevystihuje Rieglův výraz *das Drückende*. To, ž e *Nahsicht* je zodpovědný za likvidaci estetické

⁴⁸⁰ RIEGL, Stimmung, s. 48.

⁴⁸¹Martin WARNKE, Nah und Fern zum Bilde, in: idem, Nah und Fern zum Bilde, Köln 1997, s. 14.

⁴⁸²RIEGL, Stimmung, s. 48.

prožitku spojeného se *Stimmung a Andacht*, vychází z našeho vědění, že veškerý rytmus zanikání a vznikání se jeví harmonicky pouze z dálky, zatímco zblízka se jedná o nelítostný boj o přežití. Zatímco Petrův výklad jakoby situoval Rieglovo *das Drückende* do okruhu freudovské psychoanalýzy,⁴⁸³ dá se tento pojem nicméně dát do vztahu se sémantikou hmatu, respektive s naším vnímáním tlaku. Byla to totiž zásluha medicíny 19. stol. která objevila tzv. Meissnerova tělíška, jež jsou zodpovědná za recepci tlaku a bolesti.⁴⁸⁴ Podle Riegla je to právě tlak na naše taktilní orgány, který okamžitě ruší estetické rozjímání. Jak dokládá recentní bádání ohledně Rieglova pojetí taktility, orientoval se vídeňský historik umění především na soudobou psychologii, fyziologii a teorii vnímání.⁴⁸⁵ Proto by i jeho koncept *das Drückende* mohl souviset právě s fyziologickým diskurzem.

Riegl nicméně přenáší negativní konotace spojení s hmatem na metafyzickou a posléze i historickou rovinu. Jak ukázala Margaret Iversen, vztahuje v posthumně publikované práci *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* taktilní elementy k vůli, která se projevuje izolací, zatímco vjem (*Empfindung*) s optickým, všespojujícím elementem.⁴⁸⁶ Negativní ocenění hmatu je výchozím bodem pro Rieglovo vlastní pojetí teleologie dějin. Ve *Spättrömische Kunstindustrie* i v *Historische Grammatik der bildenden Künste* rozdělil Riegl vývoj antického umění do tří fází, které charakterizoval jako *Nahsicht*, *Normalsicht* a *Fernsicht*. *Nahsicht* je výtvarný názorem, který formoval egyptské a „orientální“ umění, *Normalsicht* byl podle Riegla typický pro římské umění a *Nahsicht* pro pozdně římské.⁴⁸⁷ Celé členění se dá kategorizovat podle stupně podílu haptického vnímání v každém ze zmíněných výtvarných názorů. Výtvarný názor, který podmiňuje egyptské umění je založen na uplatnění hapticity:

*Die Auffassung von den Dingen, die dieses erste Stadium des antiken Kunstwollens kennzeichnet, ist somit eine taktische, und soweit sie nothgedrungen bis zu einem gewissen Grade auch eine optische sein muss, eine nahsichtige; sie findet sich verhältnismäßig am reinsten in der altegyptischen Kunst zum Ausdrucke gebracht.*⁴⁸⁸

⁴⁸³Alois RIEGL, Nálada jako obsah moderního umění, in: Umění/Art LI, 2003, s. 501-505.

⁴⁸⁴Robert JÜTTE, A History of the Senses. From Antiquity to Cyberspace, Cambridge CA 2005, s. 222.

⁴⁸⁵VASOLD

⁴⁸⁶Margaret IVERSEN, Alois Riegl: Art History and Theory, Cambridge MA, 1993.

⁴⁸⁷Alois RIEGL, Die spättrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern, Wien 1901, s. 20.

⁴⁸⁸Alois RIEGL: Historische Grammatik der bildenden Künste, Milano 2017, 262.

Umění pozdní antiky, kterou Riegl datuje už k Marcu Aureliovi, je zase založeno výhradně na vizualitě a operuje s optickými elementy, které apelují na duchovní vědomí diváka.⁴⁸⁹

V tomto schématu byly oprávněně nacházeny prvky hegelovské koncepce vývoje umění, které směřuje od materiálního, podle Hegela symbolického a „orientálního“ k duchovnímu, křesťanskému, tj. podle Hegela romantickému umění.⁴⁹⁰ Pravý kulturně-teoretický význam jednotlivých uměleckých epoch je ale možné pochopit až v případě, že schéma, které vypracoval Riegl bez zjevně širších kulturněhistorických ambicí ve *Spätromische Kunstindustrie* srovnáme s rozvrhem, který načrtl ve svém eseji o náladě. Zde Riegl definuje také tři, resp. čtyři stadia vývoje. Prvním stádiem je boj všech proti všem:

Das älteste, primitive Stadium ist dasjenige des Kampfes Aller gegen Alle. Der Mensch baut

nur auf seine persönliche physische Stärke; aber er nimmt wahr, dass es unfassbare Naturkräfte

gibt, denen seine Stärke nicht gewachsen ist. Dies bereitet ihm Unbehagen. Er schafft sich nun

einen sichtbaren Träger jener feindlichen Kräfte — den Fetisch — und zollt ihm Verehrung.

Damit glaubt er sich gesichert und sein Unbehagen weicht der Harmonie. Der Fetisch aber

*bezeichnet zugleich den Anfang der Religion und aller höheren Kunst.*⁴⁹¹

Rieglovo skrovné líčení tohoto prvotního stádia není ničím jiným, než variací na *bellum omnium contra omnes*, jež rozpracoval ve své knize *De Cive* z roku 1642 anglický filozof

Thomas Hobbes. Hobbes tvrdil, že přirozeným a původním stavem lidského společenství, které ještě nedozrálo do občanské společnosti (*societas civilis*) je boj všech proti všem.⁴⁹² Podobně argumentoval Hobbes i v *Leviathanu*, kde tvrdil, že:

Hereby it is manifest that during the time men live without a common Power to keep them all in awe, they are in that condition which is called War; and such a war as is of every man against every man. (...)

⁴⁸⁹Alois RIEGL, *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhänge mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien 1901, s. 20.

⁴⁹⁰Allister NEHER, Riegl, Hegel, Kunstwollen, and the Weltgeist, in: RACAR 29, 2004, s. 5-13. Viz také Margaret IVERSEN, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge MA 1993, s. 40-47.

⁴⁹¹RIEGL, *Stimmung*, s. 50.

⁴⁹²Thomas HOBBS, *De Cive, or the Citizen*, New York 1949, s. 13.

*In such condition there is no place for Industry, because the fruit thereof is uncertain: and consequently no Culture of the Earth (...).*⁴⁹³ Podle Hobbse v tomto stádiu neexistuje žádná kultura. Riegl naproti tomu tvrdil, že její první zárodky se objevují v jednotě prvotního náboženství a jeho výtvarné reprezentace v podobě fetiše.⁴⁹⁴

Podle Riegla představuje fetiš symptomatický společný počátek náboženství a umění. Jak dále uvidíme, bude spojování náboženství a umění pro Riegla zásadní. Na rozdíl od svých kolegů jako Schmarsow, Groos a další odmítal Riegl na historické rovině spekulovat o počátku umění. Ve *Stilfragen* se omezil na konstatování, že čistě deduktivní metodou (tj. bez analýzy konkrétních památek) nevyhnutelně dojdeme k závěru, že prvotní umění není abstrahující a ornamentální nýbrž naopak co nejpřesnější nápodobou přírody - je naturalistické a má implicitně taktilní charakter.⁴⁹⁵ Ve druhé verzi *Historische Grammatik der bildenden Künste* (1899) rozvíjí Riegl tento argument dále. „Primitivní“ člověk je podle něj ze všech stran obklopen chaosem. Aby vnesl do svého okolí řád, vybírá „primitivní“ člověk z tohoto chaosu jednotlivé předměty které jsou přesně vymezené svým tvarem: *In dieses Chaos sucht er Ordnung zu bringen, der erste Schritt dazu ist, dass er die Dinge, die ihm auffallen, einzeln für sich herausgreift, dass er Individuen vor sich hat, statt der unklaren chaotischen Menge.*⁴⁹⁶ Už v samém aktu tohoto vybírání (herausgreifen) zní prvky taktilní zkušenosti. Ta je přítomna i v tvorbě prvotního totemického umění plastické nápodoby zvířete nebo rostliny. Jenom taktilní zkušenost dokáže podle Riegla „primitivního člověka“ uspokojivě předsvědčit o individualitě věcí. Naopak plošné zobrazení, které se orientuje na čistě optické vnímání způsobí bezmezný tonutí ve zmatku vizuálních dojmů, které takový člověk nedokáže rozšifrovat.⁴⁹⁷

Riegl buduje svou formální teorii na antropologickém základu. Přírodní síly, která si člověk nedokáže zdůvodnit, se v jeho fantasii, alespoň podle první verze Gramatiky, zhmotňují do konkrétních přírodních tvarů, které se postupem doby personifikují do figur bohů, spojených s konkrétními přírodními jevy.⁴⁹⁸ V metaforické ale i v konkrétní výtvarné rovině, převažuje tedy hmatové vnímání jako klíčový element tvorby.

⁴⁹³Thomas HOBBS, *Leviathan*, New York 1914, s. 64.

⁴⁹⁴RIEGL, *Stimmung*, s. 50.

⁴⁹⁵*Etwa ein Thier in feuchtem Thon schlecht und recht nachzumodelliren, dazu bedurfte es, nachdem einmal der Nachahmungstrieb im Menschen vorhanden war, keiner höheren Bethätigung des menschlichen Witzes, da das Vorbild — das lebende Thier — in der Natur fertig vorlag.* Alois RIEGL, *Stilfragen*, Berlin 1893, s. 2.

⁴⁹⁶Alois RIEGL, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, s. 346.

⁴⁹⁷*Ibidem*.

⁴⁹⁸*Ibidem*, s. 28.

Dalším stupněm vývoje civilizace je potom stav, kdy rozhoduje právo silnějšího. Sem řadí Riegl nejen Egypt ale celou antiku, která je podle Riegla dobou kdy si ten fyzicky silnější podřizuje slabší:

*Das zweite Stadium wird ausgezeichnet durch das Recht des Stärkeren. Es ist nicht mehr Kampf Aller gegen Alle, sondern eine Anzahl Schwächerer unterwirft sich einem physisch Stärkeren. So dünkt es der damaligen Menschheit natürliche Ordnung der Dinge in der Welt. Dieses Stadium umfasst das ganze Alterthum. Der Process endet naturgemäss mit dem Siege eines Stärksten über alle anderen, und das war der römische Imperator.*⁴⁹⁹

Uměleckým projevem stavu vlády silnějšího je podle Riegla obraz tělesné krásy a síly, který je zosobněn v sochách antických bohů a hrdinů. Takové pojetí se odráží i v umění, které se věnuje především fyzické síle, která je výrazem moci, jež nachází své naplnění ve vítězství v boji nebo zápase. Proto je také hlavním motivem antického umění lidská figura, která je nositelem ideálu tělesné superiority. V době římských císařů se podle Riegla začíná postupně uplatňovat tzv. mravní moc (*sittliche Gewalt*), která se stává ideálem v křesťanském středověku.⁵⁰⁰ Její stopy hledá Riegl ve znázornění afektu, který vyjadřují vnitřní mravní postoj. V egyptském umění nenachází symptomaticky po této mravní moci ani stopu: *Für die Altägypter hatte die sittliche*

Gewalt offenbar noch gar keine Geltung; in ihrer Kunst begegnen wir keiner Spur eines sittlichen

*Ausdruckes.*⁵⁰¹ Riegl v tomto soudu sice neopouští jím proklamovanou neutralitu estetického soudu, neboť umění Egypta není po estetické stránce horší než řecká nebo latinská antika či středověk, ale zcela jistě jej podrobuje soudu etickému, kde se egyptské umění ocitá zákonitě v nadvládě světového názoru, který se sotva vymanil z primitivního chaosu a ve kterém vládne ten, kdo je fyzicky silnější. Umění, které je orientované na pohled zblízka a na hmatové vnímání nemá podle Riegla žádný podíl na vzniku moderního, tj. na pohled z dálky a na náladu zaměřeného umění. Jak se ukázalo (a jak ukáže další kapitola), nemohl se Riegl mýlit více. Právě v letech, kdy Riegl doladoval svůj estetický program moderního umění, pracoval Paul Cézanne na obrazech, které nejenže evokovaly plastický

⁴⁹⁹RIEGL, Stimmung s. 50.

⁵⁰⁰Ibidem.

⁵⁰¹Ibid.

a nebo dokonce taktilní charakter znázorněných předmětů, ale jejichž samotnou výtvarnou genezi odvozoval Cézanne od haptické práce ruky: *Je vous. Par taches.*⁵⁰²

Třetí stádium, které se podle Riegla kryje - nikoliv náhodou - s nástupem křesťanství, představuje nadvládu mravnosti, kde vícero fyzicky silnějších bohů nahrazuje jeden mravně silný Bůh: *Aber den Schutz gewährleistet nicht mehr eine Vielzahl physisch starker Götter, sondern ein einziger, sittlich starker Gott ohne alles physische Wesen, reiner Geist.*⁵⁰³ Umění, které je produktem tohoto stádia je sice stejně jako antické zaměřeno na lidskou figuru ale má zdůrazňovat výhradně její duchovní kvality: *Die christliche Kunst wird nicht müde die geistigen Eigenschaften Gottes, die sittlichen Vorzüge der Heiligen zu verherrlichen.*⁵⁰⁴ Riegl akcentuje symptomaticky duchovnost křesťanství. V podobném duchu se nese i jeho článek o vzniku starokřesťanské baziliky. Tam argumentoval - zcela v duchu teologie 19. stol. - že bazilika měla být ustrojena tak, aby pokud možno omezila jakýkoliv smyslový, i vizuální, kontakt přihlížejících s obětí:

*Und zwar sollte dieser Akt zwischen geschlossenen Wänden vor sich gehen: nicht aus Heimlichkeitstrieb, sondern sozusagen aus einem Reinlichkeitsbedürfnis, denn es sollte niemand Zeuge des Opfers sein, der nicht innerlich dazu vorbereitet war, selbst nicht der flüchtige Zuschauer aus der Ferne.*⁵⁰⁵

Riegl přisuzuje křesťanské oběti mystický charakter, který se projevuje ve vnitřní zbožnosti (innere Andacht), což je jeden z příznaků duchovnosti křesťanství, které se přesouvá ze sféry smyslů k odhmotnění.⁵⁰⁶

Čtvrté stádium Riegl charakterizoval jako „vědecké“: *man wird es vielleicht am besten als dasjenige der naturwissenschaftlichen Weltanschauung bezeichnen können.*⁵⁰⁷ Jeho počátek vymezil vědeckými objevy italské renesance a vrchol situoval do konce 19. stol. Hlavním výtvarným médiem tohoto světového je ve své dvourozměrnosti malířství, které dokáže nejlépe vyjádřit nevyhnutelnost kauzálních přírodních procesů:

⁵⁰²Ohledně taktility u Cézanna viz T.J. CLARK, *If These Apples Should Fall. Cézanne and the Present*, London 2022, s. 38-42.

⁵⁰³RIEGL, *Stimmung*, s. 51

⁵⁰⁴Ibid.

⁵⁰⁵Alois RIEGL, *Zur Entstehung der altchristlichen Basilika*, in: idem, *Gesammelte Aufsätze* (ed. Karl M. Swoboda), Augsburg 1929, s. 97.

⁵⁰⁶Ibidem, s. 98.

⁵⁰⁷RIEGL, *Stimmung*, s. 52,

*Die stricte Beobachtung des Causalitätsgesetzes bildet den Kernpunkt der modernen Aesthetik der bildenden Künste, und insbesondere der Malerei. Man darf uns das Ungewöhnlichste zumuten: selbst rothe Bäume oder grüne Pferde, sofern nur die Reflexbeleuchtung daran zwingend motiviert erscheint.*⁵⁰⁸

Riegl požaduje od moderního umění především respektování pravděpodobnosti nebo pravdy zobrazení - *Lebenswahrheit*.⁵⁰⁹ V tomto rigidním estetickém programu není místo pro svévůli ducha. Podle Riegla má každý světový názor vlastní pravidla kterými se řídí definice přírody, na kterou se umění té které doby nevyhnutelně orientuje. Moderní člověk, která nalézá harmonii v pozorování nevyhnutelných přírodních procesů, může nalézt estetický ideál pouze v těch dílech, které jsou produktem pohledu do dálky - *Fernsicht*:

So begreift sich vor Allem, dass das moderne Stimmungsbedürfnis voll und unmittelbar nur

*durch die auf rein optischer Aufnahme beruhende und daher von Haus aus fernsichtige Malerei gestillt und befriedigt werden kann. Jene andere Gattung der »höheren« Kunst hingegen, die das klassische Alterthum beherrscht hatte — die den Tastsinn herausfordernde und darum unvermeidlichermassen nahsichtige Plastik — verdankt ihre fortdauernde Pflege heutzutage wesentlich nur der Beharrungstendenz einer Kulturüberlieferung und decorativen Bedürfnissen.*⁵¹⁰

Na rozdíl od zastaralé a na hmat orientovaného sochařství, představuje *fernsichtige Malerei* správný prostor pro vyjádření nálady, která je chápána jako uklidňující svědčení o neochvějně moci kauzální zákonitosti.⁵¹¹

Po analýze Rieglových veskrze pozitivního ocenění *Stimmung*, které je základem moderního umění, vystávají mnohem ostřejší vlastnosti umělecké produkce spojené s jeho opakem: chaosem boje všech proti všem, a vlády silnějšího: takové umění je spojeno s hmatem. Jak správně poznamenal Dietrich von Loh, asociuje Riegl demokracii, kam řídí i politické uspořádání Rakouska-Uherska, s optickým vnímáním a s *Fernsicht*.⁵¹² Teprve takové uspořádání, poučené předchozími etapami, oduševnělé křesťanstvím a obohacené

⁵⁰⁸Ibidem, s. 53.

⁵⁰⁹Ibid.

⁵¹⁰Ibid.

⁵¹¹Ibid.

⁵¹²Dieter VON LOH, Alois Riegl und die Hegelsche Geschichtsphilosophie. Ein Beitrag zur Entstehung der Formanalyse in der Kunstgeschichte, in: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1986, s. 15.

o moderní poznatky vědy, může ve svém výtvarném projevu dosáhnout kýž eného *Andacht* a *Stimmung*.

Dosavadní bádání nevěnovalo doposud ž ádnou pozornost samotnému faktickému pramenu, tj. periodiku, kde byl Rieglův text publikován. Časopis *Die Graphische Künste* patř il k výpravným ž urnálům, které se věnovala soudobému umění. Byl tištěn pro stř ední a vyšší stř ední tř ídu, která zjevně ještě nebyla dost movitá na to aby nakupovalo obrazy ale na druhou stranu si mohla dovolit grafiku. Riegl uvádí celou ř adu moderních umělců, kteří podle něj ve svých dílech dosahují ideálu nálady a harmonie. Mezi ně patř í Max Liebermann, Arnold Böcklin, Hans Thoma nebo Max Klinger.⁵¹³ Riegl se tak ukazuje nejen teoretikem umění ale také autoritou, která konkrétní umělce př ímo doporučuje a vystupuje tak jako arbitr moderního vkusu metropole pozdně imperiální monarchie. V této souvislosti je také zjevně potř eba chápat i výběr ilustrací, které jeho text doprovází. Sám text je ilustrován díly umělců podstatě skrovnějších jmen.⁵¹⁴

Na celkem sedmi ilustracích, které jsou poř ízeny většinou podle existujících obrazů tehdy oblíbených, př eváž ně ve Vídni působících umělců jako Rudolf Konopa nebo Carl Pippich jsou zachyceny nejen krajiny, které podle Riegla nejlépe evokují náladu a *Andacht* ale také několik pohledů na město. Na reprodukci obrazu Carla Pippicha *Demolierung der Elisabethbrücke* (obr. 24) vidíme demolici mostu, která byla provedena r. 1897. Obraz byl zjevně namalován v tomtéž nebo následujícím roce. Most vedl př ímo na Karlsplatz a dotvář el tak architektonický celek náměstí. Obraz je jakousi kvintesencí základních ideí Rieglova textu o náladě jako obsahu moderního umění. Divák je situován na vyvýšeném náspu nad ř ekou. Z této náhrady alpského vrcholu se otevírá pohled na nekonečný koloběh vznikání a zánikání, který je koncentrován do demolice mostu, jež se stal po svedení Wienfluss do kanálu zbytečným. Moderní technika v podobě lodí, které se uplatňují při bourání mostu ukazuje na to, že stádium ve kterém se právě lidstvo nachází nespořádá na zajištění harmonie se světem na víru v Boha ale naopak na vědění založ eném na chápání kauzálních souvislostí, kterými se ř ídí použití techniky.⁵¹⁵ V rozostř eném oparu v pozadí vystupuje monumentalizovaná silueta Karlskirche. Vizuální pointa chrámu v pozadí, který svou vznešeností ~~kontrastuje se shonem~~ v popř edí

⁵¹³RIEGL, *Stimmung*, s. 33.

⁵¹⁴Riegl k vlastnoručnímu výběru ilustrací poznamenal: *Vor dem einzelnen Bilde wird es mehr geahnt und gefühlt als klar geschaut. So wollen auch die diesem Aufsätze beigefügten Abbildungen nicht irgendwie erschöpfend den Charakter der modernen Stimmungsmalerei illustrieren, sondern sie sind bloss als Proben aufs Geratewohl gemeint, wie sie sich eben in der Redaktions-Mappe vorfanden.* Viz RIEGL, *Stimmung*, s. 54.

⁵¹⁵Srovnej v této souvislosti Rieglův př íklad s hromosvodem. Riegl př edpokládá, že člověk, který opatř í svůj dům hromosvodem, věř í moderní vědě a nikoliv víř e. RIEGL, *Stimmung*, s. 52.

poukazuje na to, že ani emancipace vědění od víry nemohla přinést uspokojivou odpověď na základní otázku po příchodu života. Proto doprovází křesťanství i na výkon orientovanou soudobou společností. Oba světové názory, křesťanský a vědecký existují vedle sebe.

Ke křesťanství se váže i další klíčový pojem - *Andacht*, jež není ničím jiným než náboženskou náladou - *religiöse Stimmung*.⁵¹⁶ Katolicismus a vědecký světový názor tak kráčí ve vědomí moderního člověka ruku v ruce:

*Die naturwissenschaftliche Weltanschauung basiert wohl auf der Emancipierung des Wissens vom Glauben, nicht aber auf der Eliminierung des Glaubens; denn soviel sehen wir heute wenigstens, dass uns kein Wissen über die letzten Ursachen des Daseins aufklären kann, und das Bedürfnis nach Harmonie zwingt uns daher allein schon, die Aufklärung über die letzten Ursachen und Wirkungen vom Offenbarungsglauben hinzunehmen.*⁵¹⁷

Katolický chrám, moderní technika a optimalizovaná dělná práce, která je založena na vědomí chápání přírodních zákonů, to vše znázorněno z patřičného odstupu, který tlumí sluchové a spolehlivě eliminuje hmatové počítky představuje vizuální konkretizaci Rieglových tezí o náladě jako obsahu moderního umění. Obraz, toto plošné médium, která podle Riegla dokáže redukovat haptické kvality znázorněných předmětů je ideálním moderním výtvarným prostředkem moderní doby.

Walter Benjamin představil ve svém textu o technické reprodukovatelnosti umění opačnou koncepci moderního média. V jeho reinterpretaci Rieglových myšlenek, dochází k novému zhodnocení hmatového vnímání. Moderní umění a jeho nejpodstatnější médium - film se obrací sice ke zraku, ale zrakový vjem se na základě asociativního principu transformuje v haptický efekt šoku, který nutně doprovází percepci tohoto média:

*Aber nichts verrät deutlicher die gewaltigen Spannungen unserer Zeit als daß diese taktile Dominante in der Optik selber sich geltend macht. Und das eben geschieht im Film durch die Chockwirkung seiner Bilderfolge. So erweist sich auch von dieser Seite der Film als der derzeit wichtigste Gegenstand jener Lehre von der Wahrnehmung, die bei den Griechen Ästhetik hieß.*⁵¹⁸

⁵¹⁶Ibidem, s. 55.

⁵¹⁷Ibid. s. 52.

⁵¹⁸Walter BENJAMIN: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (erste Fassung), in: Gesammelte Schriften I, 2, Rolf TIEDEMANN, Hermann SCHWEPPEHÄUSER (ed.), Frankfurt am Main 1990, s. 466.

Benjamin konstatuje posun, který se odehrál nejen ve vývoji umění ale především v úrovni vnímání, kde moderní vnímání opouští do té doby dominantní optickou sféru a na jeho místo nastupuje nové oceňování taktilních počitků, které především edpokládají umění, které se obrací k celému tělu. Film je médiem schopným tyto vzruchy reprezentovat.⁵¹⁹ Benjaminovo zhodnocení hmatu je symptomem toho, co americký historik Martin Jay nazval *denigration of vision* - znevážení vidění na úkor jiných smyslů v diskurzivních praktikách 20. století.⁵²⁰

Úloha kultury spočívá podle Riegla ve snaze potlačovat především irozené ale brutální právo silnějšího, což znamená potlačit i to, co je s ním spojeno - hmatové vnímání, jež probouzí animální pudy a jehož manifestací je umění orientované na pohled zblízka, které vylučuje cítění i vcítění. Ideální výtvarnou formou doprovázející demokracii je logicky opak na taktilitě založeného umění, tj. umění založené na distanci, na pohledu zdálky a vyvolávající *Stimmung*. V tomto kontextu také vysvětává proč se Riegl věnoval důsledně umění těch období, která se orientují na opticitu a distanci. Holandské umění 17. stol., především stavuje pro Riegla podobně bouřlivý především echod k mravním principům jako pozdně římské umění, které je podmíněno postupným především ijímáním křesťanství. Protestantská reformace, etické principy raného křesťanství formulované sv. Augustinem a katolická moderna úzce sousedící s novým vědeckým světonázorem jsou pro Riegla shodnými veličinami historického vývoje. Z tohoto pramene čerpají svou legitimizaci i dějiny umění, které jsou vědou sledující v hmotných památkách stopy především echodu od chaosu a despotie k demokracii a dalším vyšším společenským formám. Dějiny umění jsou materiální bází k dějinám vnímání, které dokládají změnu světonázoru.

Nelze zcela dokázat, že veškeré umění, které je podle Riegla vázáno na hmat a *Nahsicht* je plodem zastaralého společenského zřízení. Co se však potvrzuje, je především ibývající duchovností, kterou Riegl spojuje s křesťanstvím, postupné oprostování se od plastických, taktilních kvalit. Čím menší podíl hmatového vnímání, které je nutné jak pro recepci tak i produkci umění, tím více roste podíl vizuality, která odpovídá potřebě moderního člověka po vědomí kauzálních souvislostí zastrěšených rezidui křesťanství.

⁵¹⁹Ohledně Benjaminovy recepce Riegla viz alespoň Léa BARBISAN, Vom Gefühl zur Taktik: der Tastsinn in den visuellen Künsten von Johann Gottfried Herder bis Walter Benjamin, in: Elisabeth DÉCULTOT (ed.), Herder und die Künste, Heidelberg, s. 268-270. Viz také Nicolas PETHES, Die Ferne der Berührung. Taktilität und mediale Representation nach 1900: David Katz, Walter Benjamin, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 117 2000, s. 33-57.

⁵²⁰Martin JAY, Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, Berkeley 1993.

Závěr

Základní tezí této práce bylo, že hmatové vnímání hrálo v uměleckohistorickém diskurzu, který se zdánlivě orientuje především na optické vnímání, podstatnější roly, než se doposud soudilo. Na základě kritické analýzy relevantních uměleckohistorických textů publikovaných zhruba mezi lety 1890-1960, tedy v období bouřlivého formování oboru, můžeme dojít k závěru, že hmatové vnímání bylo v dějinách umění uvažováno jako relevantní zdroj poznatků o uměleckých dílech. Diskuze ohledně hmatu přispěla k formování kritických uměleckohistorických pojmů.

Zájem o hmat v dějinách umění měl hned několik příčin. Dějiny umění se v této době musely etablovat jako samostatná disciplína, což sebou přinášelo na jednu stranu emancipaci od historie a na druhou od estetiky. V rámci tohoto procesu se dějiny umění soustředily na uměleckou formu a její proměny v čase, což představovalo validní předmět studia. Poznání formy probíhá skrze smysly. Jediné smysly, které jsou schopny plně vnímat uměleckou formu jsou zrak a hmat. Dějiny umění tedy musely zkonstruovat vlastní teorii vnímání uměleckých děl, která musela zahrnovat jak optické tak i haptické vzruchy. Zájem o problematiku hmatového vnímání tedy vycházel ze snahy dějiny umění vybojovat si autonomii v rámci *Geisteswissenschaften*.

Jestliže nám hmat umožňuje, jak se po vzoru Herdera domnívali Riegl, Schmarsow a mnozí další, bezprostředně poznávat trojrozměrná tělesa, musí se odehrávat percepce těchto děl výtvarného umění, které nacházejí svou realizaci v tvorbě trojrozměrných předmětů. tedy především sochařství a architektury, také v jisté míře skrze hmat. Jak spolu

ale koresponduje nutnost přímého dotyku díla, kterým je taktilní zkušenost podmíněna a moderní muzeální praxe, regulující ve složitější síti mocenských a právních vztahů fyzický kontakt s uměleckým dílem? Historikové umění kolem roku 1900 věřili, že zrak dokáže zprostředkovat i hmatové počítky. Opakovali tak Herderův argument, podle kterého samotný zrak nedokáže pojmut prostorová tělesa, teprve když se v raném věku dítě učí spojovat hmatové a zrakové počítky, dokáže i oko odhadnout vzdálenost a velikost předmětů.

Heinrich Wölfflin nebo Alois Riegl se podržely této teorie, přesto ale uvažovali, že existují různé způsoby vidění, které jsou zodpovědné za vnímání té které morfologicky rozličné umělecké produkce. Riegl rozlišoval mezi *Nahsicht* a *Fernsicht*, Wölfflin vytvořil řadu základních pojmů, které podle něj popisovali rámcem umělecké produkce. Tyto konstrukce můžeme redukovat na binární schéma, kdy jeden způsob vidění odpovídá spíše haptické zkušenosti, zatímco druhý je čistě optický. Už Herder nepřímě předpokládal podobné rozlišení, teoreticky jej ale rozpracoval až německý filozof Friedrich Theodor Vischer, který přímě rozlišoval mezi jakoby hmatovým a vlastním, optickým viděním. Při srovnání Vischera s Rieglovými pojmy vychází najevo, že Riegl přebírá Vischerovu ideu o různých způsobech vidění, Vischer vztahuje ale určité druhy vidění a jeho produktu - uměleckých děl - ke konkrétním „národním“ školám. Tato instrumentalizace a historizace vnímání byla převzata dějinami umění. To dobře ukazuje osud pojmu *plastisch* v umělecko-historickém diskurzu. Tento pojem v závislosti na konkrétním autorovi označoval zvýšenou míru taktilní kvality díla nebo výtvarného prvku.

Ve snaze etablovat se jako vědecká disciplína, orientovali se první představitelé dějin umění jako August Schmarsow, Aby Warburg nebo Alois Riegl na soudobou psychologii, která jim jediná mohla poskytnout přesné poznání o funkci smyslového vnímání a jeho vztahu k vědomí. Na jejím základě konstruovali Schmarsow nebo Wölfflin svou představu o psychofyzické jednotě subjektu, který je schopen na základě toho, že je sám tělem, vnímat ostatní tělesné formy. V rámci této představy, inspirované Wilhelmem Wundtem a dalšími, definují oba autoři i tělo, jakož to počátek a zároveň cíl umění. V produkci i percepci umění se uplatňují všechny tělesné funkce, přičemž hmatové počítky jsou skrze schopnost vcítění zodpovědné za vytvoření představy o prostoru a tělesech.

I přes v celku konzervativní vkus mnohých historiků umění, kteří ve svém díle tematizovali hmatové vnímání, koresponduje jejich přesvědčení o důležitosti celotělového a haptického zakoušení umění se snahami moderního umění, produkovat díla nejen pro zrak ale pro více smyslů.

Seznam použité literatury

ALLOA, Emmanuel: Das durchscheinende Bild, Zürich 2011

ALLOA, Emmanuel: Tactiques de l'optique, in: Alos RIEGL: L'Industrie d'art romaine tardive, Paris 2014, s. 402-427

ANFAM, David: Mark Rothko. The Works on Canvas. Catalogue Raisonné, New Haven 1998

ARISTOTELES: O duši, Praha 1942

AURHAMMER, Achim, MARTIN, Dieter (eds.): Mythos Pygmalion, Texte von Ovid bis Updike, Leipzig 2003

BARBISAN, Léa: Vom Gefühl zur Taktik: der Tastsinn in den visuellen Künsten von Johann Gottfried Herder bis Walter Benjamin, in: Elisabeth DÉCULTOT (ed.), Herder und die Künste, Heidelberg, s. 253-272

BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (erste Fassung), in: Gesammelte Schriften I, 2, Rolf TIEDEMANN, Hermann SCHWEPPENHÄUSER (ed.), Frankfurt am Main 1990

BERENSON, Bernard: The Venetian Painters of the Renaissance, New York 1896

BERENSON, Bernard: The Florentine Painters of the Renaissance, London 1896

BERENSON, Bernard: Die florentinische Maler der Renaissance, Oppeln 1898

BERENSON, Bernard: The Central Italian Painters of the Renaissance, New York 1907

BERENSON, Bernard: Aesthetics and History in Visual Arts, New York 1948

BENTHIEM, Claudia: Haut. Literaturgeschichte - Körperbilder - Grenzdiskurse, Reinbek 1999

- BEXTE, Peter: Blinde Seher. Die Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts, Dresden 1999
- BLUNCK, LARS: Atemnot und schöner Atem, der Atem als Souveränitätspolitik bei Marcel Duchamp, in: Linn BURCHERT, Iva REŠETAR (eds.), Atem. Gestalterische, ökologische und sozialpolitische Dimensionen, 1900-Gegenwart, Berlin 2021
- BOHDE, Daniela: Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre, Berlin 2012
- BRANDES, Ute (ed.), Tasten, Bonn 1996
- BRANDES, Ute (ed.), Der Sinn der Sinne, Bonn 1998
- BREDEKAMP, Horst: Der Bildakt, Berlin 2016
- BREDEKAMP, Horst: Aby Warburg, der Indianer: Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie, Berlin 2019
- BUSCH, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993
- BUSHART, Magdalena: „Form“ und „Gestalt“ , zur Psychologisierung der Kunstgeschichte um 1900, in: Otto Gerhard OEXLE (ed.): Krise des Historismus - Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst, Literatur, Göttingen 2007, s. 240-260.
- CHROBOK, Paul: Die ästhetischen Grundgedanken von Herders Plastik in ihrem Entwicklungsgange, Naumburg 1906
- CLASSEN, Constance: The Deepest Sense: A Cultural History of Touch, Champaign 2012
- COLLENBERG-PLOTNIKOV, Bernadette: Die Allgemeine Kunstwissenschaft (1906-1943), Hamburg 2021
- COLLINGWOOD, Robert: The Principles of Art, London 1982
- CONDILLAC, Etienne Bonnot de: Esej o původu lidského poznání, Praha 1974
- CONDILLAC, Etienne Bonnot de: Abhandlung über Empfindungen, Hamburg 1983
- CONNORS, Joseph, WALDMAN, Louis A. (eds.): Bernard Berenson: Formation and Heritage, Cambridge M.A., 2010
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix: Tisíc plošin, Praha 2010
- DENT, Peter (ed.), Sculture and Touch, Ashgate 2014
- DILLY, Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung, in: Irene BELOW (ed.), Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, Gießen 1975, s. 153–172

- DITTMANN, Lorenz: Stil, Symbol, Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967
- ELIAS, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation. Sozialgenetische und psychogenetische Untersuchungen, sv. I, Frankfurt am Main 1979
- FECHHEIMER, Helga: Die Plastik der Ägypter, Leipzig 1914
- FECHNER, Gustav Theodor, Vorschule der Ästhetik, Leipzig 1876
- FEND, Mechthild: Körpersehen: über das Haptische bei Alois Riegl, in: Andreas MAYER, Alexandre Métraux (eds.): Kunstmaschinen, Frankfurt am Main 2005, 237-243.
- FRANZINI, Elio: Rendering the Seniors World Semantic, in: Art and the Senses, Francesca BACCI, David MELCHER (eds.), Oxford 2011, s. 115-131
- FREUD, Totem und Tabu, Frankfurt am Main 1963
- GABRIČEVSKIJ, Aleksandr: Morfologija iskusstva, Moskva 2002
- GIEDION-WELCKER, Carola: Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung, Zürich 1955
- GOLDNER, Rebecca Steiner: Touch and Flesh in Aristotle's de Anima, in: Epoché: A Journal for the History of Philosophy, 15 2011, s. 435-446
- GOMBRICH, Ernst Hans: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, Princeton 1972
- GOMBRICH, Ernst Hans: Norm and Form, London 1961
- GOMBRICH, Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt am Main 1984
- GRAVE, Johannes: „Denkkräftiges Anschauen“ - Martin Heideggers Blick auf die Sixtinische Madonna und seine Kritik an der Kunstgeschichte, in: Andreas HENNING (ed.), Die Sixtinische Madonna, München 2012, s. 96-103.
- HADJINICLAOU, Yannis: Denkende Körper - Formende Hände. Handeling in Kunst und Kunsttheorie der Rembrandtisten, Berlin 2016
- HAMANN, Richard: Das Wesen des Plastischen, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 3 (1908), s. 1-40.
- HARASSER, Karin (ed.): Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinnes, Frankfurt am Main 2017.
- HERDER, Johann Gottfried: Werke II, Wolfgang Pros (ed.), München 1987
- HETZER, Theodor: Cézanne-Notizen, in: Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne, Gertrude BERTHOLD (ed.), Stuttgart 1998, 316-339.

- HETZER, Über die Fläche in der Malerei, in: idem: Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne, Gertrude BERTHOLD (ed.), Stuttgart 1998, s. 341-355.
- HOBBS, Thomas: De Cive, or the Citizen, New York 1949
- HOBBS, Thomas: Leviathan, New York 1914
- HOFMANN, Werner: Die Schönheit ist eine Linie, München 2016
- IMDAHL, Max: Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate, in: idem: Gesammelte Schriften 3, Reflexion, Theorie, Methode, Gottfried BOEHM (ed.), Frankfurt am Main, s. 42-113
- IVERSEN, Margaret: Alois Riegl: Art History and Theory, Cambridge MA 1993
- JAMES, William: The Principles of Psychology, sv. II, New York 1890
- JOHNSON, Geraldine A.: The Art of Touch in Early Modern Italy, in: Art and the Senses, Francesca BACCI, David MELCHER (eds.)
- JOHNSON, Christopher: Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images, New York 2012
- JÜTTE, Robert: A History of the Senses. From Antiquity to Cyberspace, Cambridge CA 2005
- KOTT, Jan: Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien, München, 1975
- LEBER, Christoffer: Arbeit am Welträtsel. Religion und Sekularität in der Monismusbewegung um 1900, Göttingen 2020
- LAJER-BURCHARTH, Ewa: The Painter's Touch: Boucher, Chardin, Fragonard, Princeton 2022
- LEVIN, David Michael: The Philosopher's Gaze: Modernity in the Shadows of Enlightenment, Oakland 1999
- LEVIN, David Michael (ed.): Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy, Cambridge MA 1999
- LOCHER, Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950, München 2001
- LOTZE, Hermann: Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München 1868
- LURZ, Meinhold: Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie, Worms 1981
- MAREK, Kristin, MEISTER, Carolin (eds.): Berührung. Taktilen in Kunst und Theorie, Paderborn 2022,

- MARKALOUS , Bohumil: Estetika praktického života, Rudolf CHADRABA (ed.), Praha 1989
- MASKARINEC, Malika: Das Gewicht der Abstraktion: der Körper als Maßstab ästhetischer Erfahrung um 1900, in: Jutta Müller-Tamm, Henning Schmidgen, Tobias Wilke (eds.): Gefühl und Genauigkeit, München Paderborn 2014, s. 75-103.
- MEINECKE, Friedrich: Die Entstehung des Historismus, München 1946
- Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Ulrich PFISTERER (ed.), Berlin 2019
- MILAEF, Janine: Please Touch. Dada and surrealist objects after the readymade, Hanover N.H. 2010
- MOSER, Thomas: Körper&Objekte. Kraft- und Berührungserfahrungen in der Kunst und Wissenschaft um 1900, München 2022
- MÜHLEIS, Volkmar: Kunst im Sehverlust, München 2005.
- MÜLLER-FREIENFELLS, Richard: Phillip SCHWEINFURTH, Über den Begriff des Malerischen in der Plastik, Strassburg 1911(rec.), Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 6 1911, s. 626
- MÜNZ, Ludwig, LÖWENFELD, Viktor: Plastische Arbeiten Blinder, Brünn 1935
- NEHER, Allister: Riegl, Hegel, Kunstwollen, and the Weltgeist, in: RACAR 29, 2004, s. 5-13
- NIETZSCHE, Friedrich: Morgenröthe, in: Sämtliche Werke 3, Giorgio COLLI, Mazzino MONTINARI (eds.), München 1980, s. 9-331.
- NORTON, Robert E.: Hersder's Aesthetics and the European Enlightenment, Ithaca 1991
- PARRET, Herman: La main et la matière: Jalons d'une haptologie de l'oeuvre d'art, Paris 2018
- PASSARGE, Walter: Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart, Berlin 1930
- PINDER, Wilhelm: Die deutsche Plastik: vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, sv. 2, Potsdam 1929
- PINDER, Wilhelm: Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1937
- PORTER, James I.: The Origin of Aesthetic Thought in Ancient Greece: Matter, Sensation, and Experience, Cambridge 2010
- RAMPLEY, Matthew: The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship 1847-1918, Pennsylvania 2013

- RAPHAEL, Max: Der Tastsinn in der Kunst, in: idem, Aufbruch in die Gegenwart, Frankfurt am Main 1985, s. 128-138.
- READ, Herbert: The Art of Sculpture, London 1956
- RÉVÉSZ, Géza: Die Formwelt der Tastsinnes, sv 2, Haag 1938
- RIEGL, Alois: Stilfragen: Grundlegend zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893
- RIEGL, Alois: Stimmung als Inhalt der modernen Kunst, Graphische Künste 1899, XXII, s. 47-56
- RIEGL, Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhänge mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern, Wien 1901
- RIEGL: Historische Grammatik der bildenden Künste, Milano 2017
- RIEGL, Nálada jako obsah moderního umění, in: Umění/Art LI, 2003, s. 501-505
- RINTELEN, Friedrich: Giotto und die Giotto-Apokryphen, München 1912
- RITTER, Joachim: Landschaft. Die Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, in: idem, Metaphysik und Politik, Frankfurt am Main 2003
- RITTER, Joachim: Die Lehre vom Ursprung und Sinn der Theorie bei Aristoteles, in: idem, Metaphysik und Politik, Frankfurt am Main 2003, s. 9-11.
- ROSENBLUM, Robert: Modern Painting and Northern Romantic Tradition, London 1977
- ROTHKO, Mark: The Artist's Reality, New Haven 2004
- SETTIS, Salvatore: Die Zukunft des Klassischen, Berlin 2005
- SCHMARSOW, August: Das Wesen der architektonischen Schöpfung, Leipzig 1894
- SCHMARSOW, August: [Zur Frage nach dem Malerischen](#): sein Grundbegriff und seine Entwicklung, Leipzig 1896.
- SCHMARSOW, August: Barock und Rokoko: eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur, Leipzig 1897
- SCHMARSOW, August: Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis, Leipzig, 1899
- SCHMARSOW, August: Unsere Verhältnis zu den bildenden Künsten, Leipzig 1903
- SCHMARSOW, August: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig 1905

- SCHWEINFURTH, Phillip: Über den Begriff des Malerischen in der Plastik, Strassburg 1911
- SNELL, Bruno: Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Göttingen, 1980
- STIERLE, Karlheinz: Petraca-Studien, Heidelberg 2012
- SCHWEITZER, Bernhard: Die Begriffe des Plastischen und Malerischen als Grundformen der Anschauung, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 13 1919, s. 259-269
- SCHWEITZER, Bernhard: J.G. Herders Plastik und die Entstehung der neueren Kunstwissenschaft. Eine Einführung und Würdigung, Leipzig 1948
- SCHILLER, Friedrich: Sämtliche Gedichte, Frankfurt am Main 2008
- SUTHOR, Nicola: Rembrandt's Roughness, Princeton 2018, s 55.
- THÜRLEMANN, Felix: Mehr als ein Bild: für eine Kunstgeschichte des hyperimage, München 2013
- TREMPLE, Martin (ed.): Warburgs Denkraum, München 2014
- TROST, Willy: [Die Lehre vom Rhythmus in der heutigen Ästhetik der bildenden Künste](#), Leipzig 1919
- VISCHER, Friedrich Theodor: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Das schöne in eigentlicher Existenz, München 1922
- VISCHER, Friedrich Theodor: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Kunstlehre Bildnerkunst, Malerei, München 1923
- VISCHER, Friedrich Theodor: Über das Erhabene und Komisch und andere Texte zur Ästhetik, Willi OELMÜLLER (ed.), Frankfurt am Main 1967
- VOLKELT, Johannes: System der Ästhetik, sv. I, München 1905
- VON LOH, Dieter: Alois Riegl und die Hegelsche Geschichtsphilosophie. Ein Beitrag zur Entstehung der Formanalyse in der Kunstgeschichte, in: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1986, s. 1-46
- WARBURG, Aby: Der Bilderatlas Mnemosyne, Horst BREDEKAMP, Michael DIERS, Kurt W. FORSTER, Nicolas MANN, Salvatore SETTIS (eds.), Berlin 2000
- WARBURG, Aby: Werke in einem Band, Martin TREMPLE, Sigrid WEIGEL, Perdita LADWIG (eds.), Frankfurt am Main 2010
- WARBURG, Aby: Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts, in: Pablo SCHNEIDER (ed.): Nachhall der Antike. Aby Warburg. Zwei Untersuchungen, Zürich 2012

- WARBURG, Aby: Fragmente zur Ausdrucklehre, Ulrich PFISTERER, Hans Christian HÖNES (eds), Berlin 2015
- WARNKE, Martin: Nah und Fern zum Bilde, Köln 1997
- WARNKE, Martin: Schütteln Sie den Vasari ab. Kunsthistorische Profile, Göttingen 2017
- WATSON, Stephen: Tradition(s): Refiguring Community and Virtue in Classical German Thought, Indianapolis 1997
- WIESING, Lambert: Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik, Reinbek 1997
- WINCKELMANN, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums, Wien 1934
- WÖLFFLIN, Heinrich: Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, München 1888
- WÖLFFLIN, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915
- WÖLFFLIN, Heinrich: Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, München 1899
- WÖLFFLIN, Heinrich: Grundbegriffe der Kunstgeschichte, in: Drei Münchner Vorlesungen Heinrich Wölfflins (Hans KÖRNER, Manja WILKENS ed.), Passau 2016, s. 283-406
- WÖLFFLIN, Heinrich: Kleine Schriften, Joseph GANTNER (ed.), Basel 1946
- WOOD, Christopher: A History of Art History, Princeton 2019
- WULFF, Oskar: Grundlinien und kritische Erörterungen zur Principienlehre der bildenden Kunst, Leipzig 1917
- WULFF, Oskar: Die Psychophysischen Grundlagen der plastischen und malerischen Gestaltung, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 19 1925, s. 120-128
- ZIMMERMANN, Robert: Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, Wien 1865
- ZUCKERT, Rachel: Herder's Naturalist Aesthetics, Cambridge 2019
- ZÜRN, Tina, Steffen HAUG, Thomas HELBIG (eds.), Bild, Blick, Berührung, Paderborn 2019.
- ZUMBUSCH, Cornelia: Wissenschaft in Bildern: Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk, Berlin 2004

Přílohy



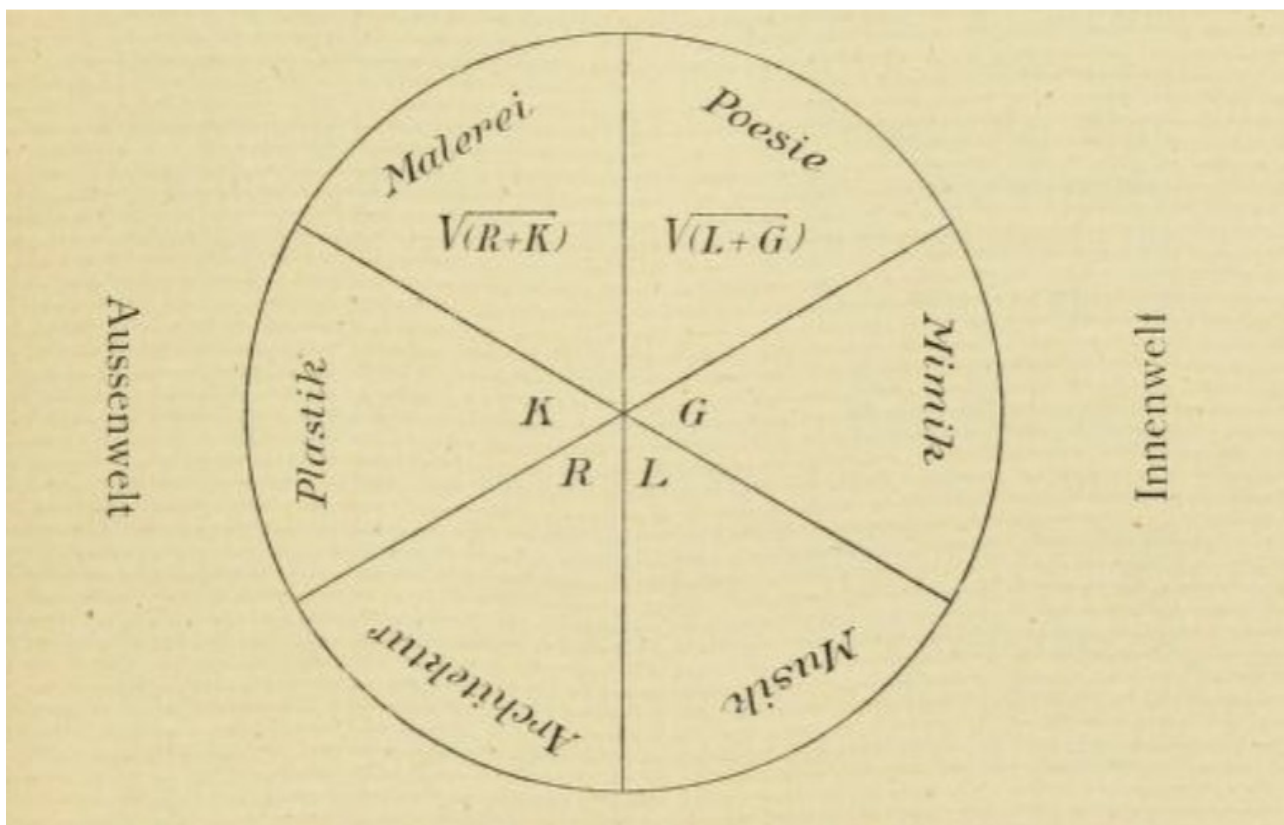
Obr. 1 René Descartes, La Dioptrique, il. č. 21

Obr. 2 Françoise Boucher, Pygmalion, 1768, Ermitáž , Petrohrad





Obr. 3 Max Klinger, Gang zur Bergpredigt, 1877, zničeno (reprodukováno podle <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Klinger,+Max%3A+Gang+zur+Bergpredigt> vyhledáno dne 23.9.2023)



Obr. 4 SCHMARSOW 1899, s. 229

Vysvětlivky

K: Tělo/těleso (Körper)

R: Prostor (Raum)

L: Zvuk (Laut)

G: Gesto (Geste)

Obr. 5 SCHMARSOW 1899, s. 226

Obr. 6 RIEGL 1901, panel č. VII, il. č. 7 vpravo nahore



Obr. 7 Rudolf Dührkoop, Heinrich Wölfflin, 1905



Wolf Huber

allein sie greifen in der Zeichnung so ineinander, als ob alle aus demselben Elemente wären und von derselben Bewegung durchzittert würden. Es kommt auch gar nicht darauf an, daß man das eine oder das andere Schiff



J. Ruysdael (Ausschnitt)

Die Malerei

I.

Im Traktat von der Malerei warnt Lionardo die Maler zu wiederholten Malerei und Malen, die Form nicht mit Linien zu umreißen¹⁾. Das klingt wie ein Zeichnung Widerspruch zu allem, was bisher über Lionardo und das 16. Jahrhundert

Obr. 8 Heinrich WÖLFFLIN, 1915, s. 44-45



Obr. 9 Mark Rothko, The Crucifixion, 1941-1942, Jewish Museum New York

Obr. 10 Cornelis Cort po př edloze Franse Florise, Tactus, 1561, Harvard Art Museum



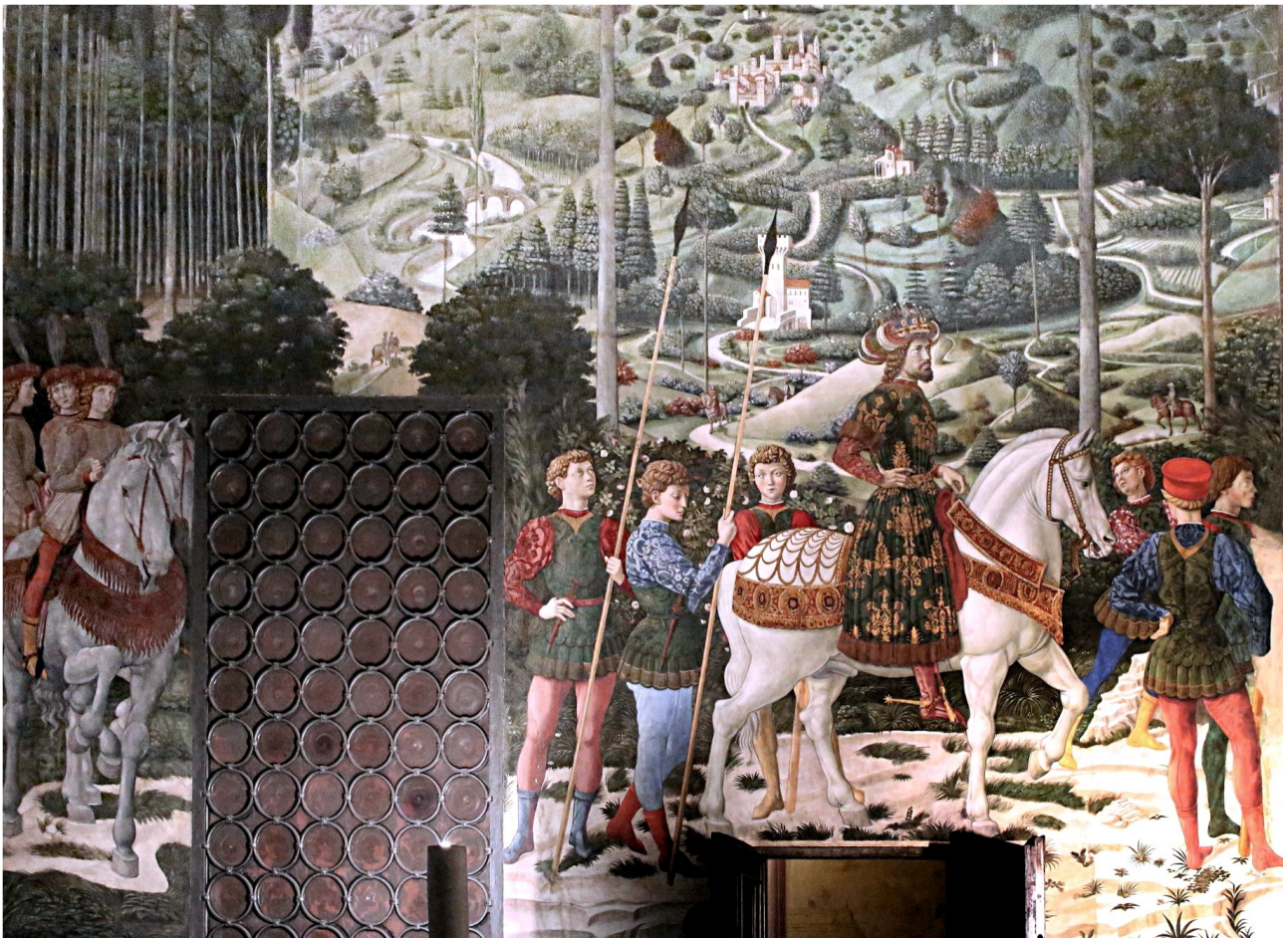
Obr. 11 Abraham Bosse, Hmat, 1635-1638, Metropolitan Museum of Art



Obr. 12
Warburg,

Aby

Mnemosyne panel č. 30, verze z r. 1929 (zdroj:
<https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version> vyhledáno
22.09.2023)



Obr. 13 Benozzo Gozzoli: Průvod tř í králů, Palazzo Medici-Riccardi, 1459-1461



Obr. 14 Pierro della Francesca: Bitva u Milvijského mostu, kostel sv. Františka, Arezzo, 1464

Obr. 15 Piero
Konstantinův sen,
Arezzo, 1457-145

della Francesca:
kostel sv. Františka,



Obr. 16 Aby
Mnemosyne panel
1929 (zdroj:

Warburg,
č. 70, verze z r.

<https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version> vyhledáno
22.09.2023)

Obr. 17
Warburg,

Aby



Mnemosyne panel č. 73, verze z r. 1929 (zdroj:
<https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version> vyhledáno
22.09.2023)

Obr. 18
van Rijn:
Jásona
1648,

Rembrandt
Svatba
(Medea),



Metropolitan Museum of Art

Obr. 19
Warburg,

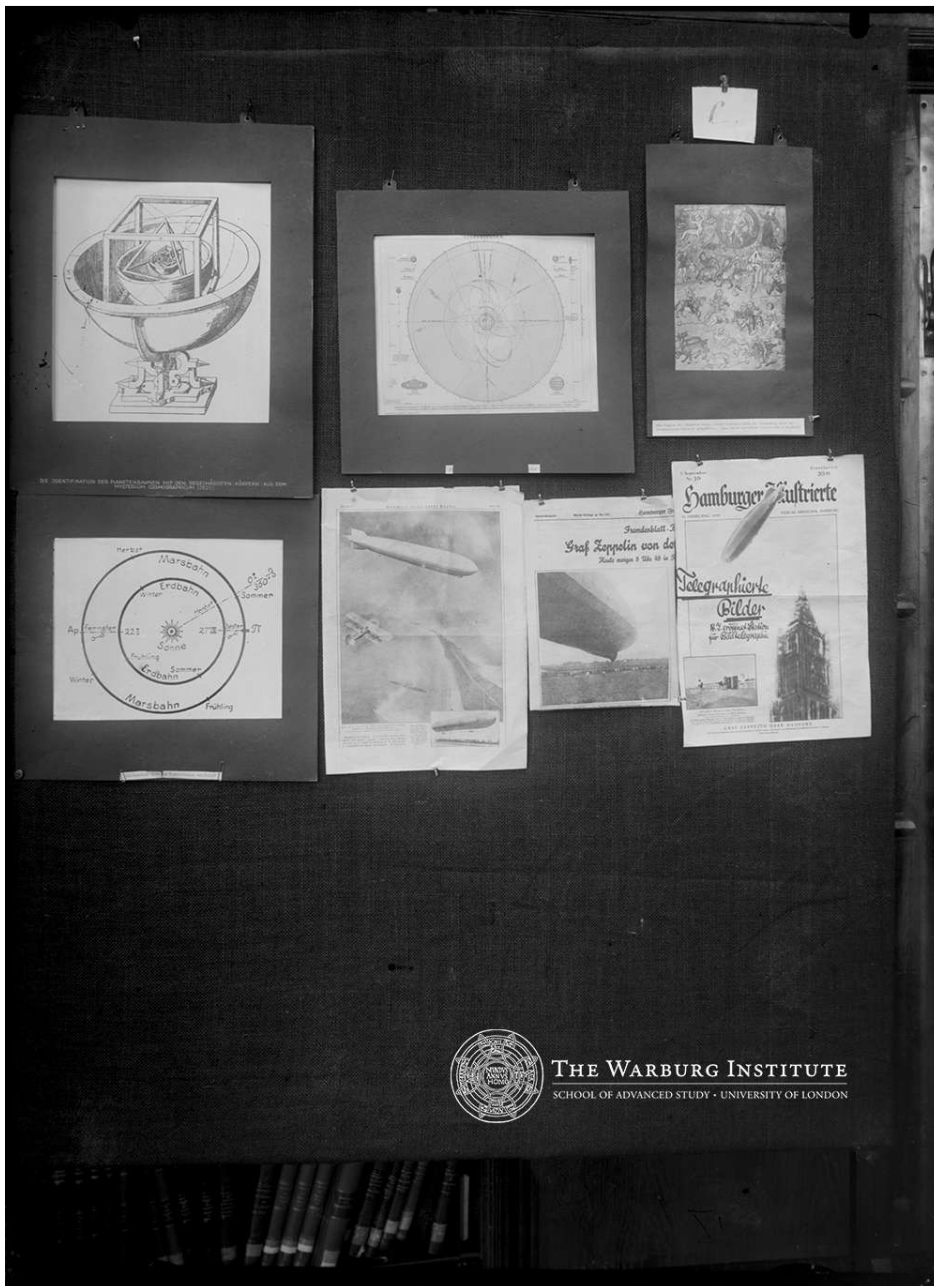
Aby



Mnemosyne panel C, verze z r. 1929 (zdroj: <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version> vyhledáno 22.09.2023)

Obr. 20
Rubens:
Proserpiny,
Prado,

Peter Paul
Únos
Museo del
1636-1637



Obr. 21
fotograf,
Warburg na

Neznámý
Aby
lovu, 1896

(Gesammelte Schriften 3,I, obr. č. W 64)



Obr. 22 Neznámý fotograf, Aby Warburg a neznámý indián, (Gesammelte Schriften 3,I obr. č. W 181)

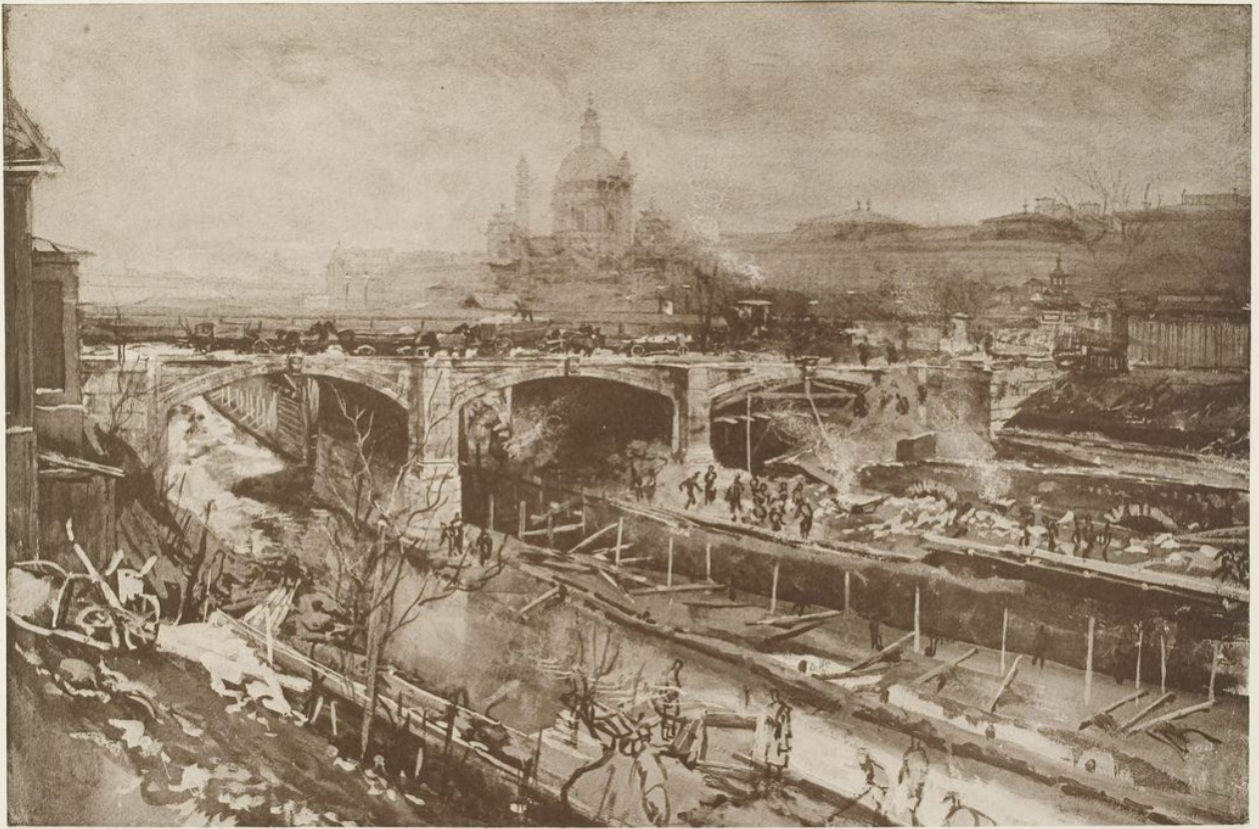


Obr. 23 Daniel Chodowiecki, Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens,
Goettinger Taschen-Calendar 1779

Obr. 24 Karl Pippich, Demolierung der Elisabethbrücke, 1897 (?) reprodukováno podle:



Die Graphische Künste, XXII 1899.



DEMOLIRUNG DER ELISABETHBRÜCKE.

VON CARL PIPPICH.