Dějiny umění jako příběh člověka



Radim Kaufmann

RADIM KAUFMANN

Dějiny umění jako příběh člověka

Proč lidé tvoří a jak se učíme vidět

První české vydání · 2026
Předmluva a 40 kapitol, přílohy a rejstřík.
České vydání s obrazovými srovnáními a závěrečnými přílohami.

© 2026 Radim Kaufmann. Původní české dílo.
Obálka: Kaufmann Creative AI Studio ©
Poznámky a licence reprodukcí najdete v závěrečných přílohách.

Tiráž

Autor, vydavatel a šéfredaktor: Radim Kaufmann

Spoluautoři vydavatelství

Claire Whitaker, Spencer Reed, Julian Hartwell, Tessa Monroe, Gavin Rhodes, Naomi Fletcher, Wesley Porter.

Redakční a výrobní tým vydavatelství

Redakce

Vedoucí redakčního provozu	Erin Caldwell
Odpovědný redaktor titulu	Owen Barrett
Koncepční redakce	Nora Callahan
Stylistická redakce	Lydia Shaw
Jazyková redakce	Maya Chen
Jazykové korektury	Leah Winters

Rešerše a zpracování

Rešerše	Priya Bennett
Ověřování faktů	Isaac Merritt
Zpracování rejstříku	Cora Delaney

Obrazová podoba

Výtvarné vedení	Vera Hollander
Knižní grafika	Jasper Vaughn
Grafika obálky	Roman Blake
Obrazová redakce	Celeste Rowan

Sazba, výroba a licence

Sazba	Fiona Ashby
Vedení výroby	Meredith Sutton
Elektronické vydání	Devin Cho
Práva a licence	Tara Mendoza

Ilustrace obálky: Kaufmann Creative AI Studio ©

© 2026 Radim Kaufmann · První české vydání, 2026

Licence k reprodukcím jsou uvedeny v obrazových zdrojích.

Vydavatelství Radim Kaufmann · radimkaufmann.cz/vydavatelstvi.html

Obsah

Hlavní kapitoly a přílohy. Podrobná navigace je dostupná v záložkách PDF a v obsahu EPUB.

Předmluva 7

01. Proč člověk tvoří 10

02. Jeskyně není galerie 25

03. Věci pro živé a mrtvé 37

04. Město, písmo, obraz 50

05. Egypt: trvání a proměna 64

06. Řecko: tělo a veřejný prostor 78

07. Řím: obraz pro velký svět 93

08. Cesty buddhistického obrazu 105

09. Čína: obraz, písmo, krajina 120

10. Japonsko: plocha, okamžik, vydavatel 132

11. Islámské světy: písmo, ornament, obraz 145

12. Africké umění v konkrétních dějinách 160

13. Předkolumbovské Ameriky 175

14. Oceánie: místo, vztahy, paměť 188

15. Byzanc a obraz přítomnosti 202

16. Středověká Evropa: stavět společně 216

17. Kniha, dílna a přenos dovednosti 232

18. Renesanční město a objednávka **245**

19. Perspektiva a tělo **259**

20. Renesance za hranicemi jediné země **274**

21. Barokní obraz jako událost **291**

22. Asijské dvory a setkávání obrazů **304**

23. Obraz, domácnost a trh **316**

24. Dvůr, kolonie a sbírka **330**

25. Osvícenství, revoluce, muzeum **345**

26. Romantická krajina a vnitřní svět **360**

27. Fotografie mění podmínky obrazu **374**

28. Realismus a moderní město **387**

29. Impresionismus: malovat pozornost **400**

30. Po impresionismu: více cest **415**

31. Design, plakát a každodenní život **431**

32. Metropole v mezinárodním rozhovoru **444**

33. Abstrakce a jiná pravidla obrazu **458**

34. Dada, surrealismus a hranice rozumu **472**

35. Dům, škola a utopie **488**

36. Umění pod tlakem moci **502**

37. Poválečné obrazy a nové materiály **513**

38. Koncept, tělo a událost **528**

39. Současné umění v propojeném světě **543**

40. Digitální obraz a potřeba tvořit **557**

Obrazová srovnání **571**

Detail a celek **580**

Appendix A · Poznámky **585**

Atlas děl: evropské tradice **630**

Atlas světových děl a míst: Afrika, Asie, Ameriky a Oceánie **643**

Appendix: Kde hledat díla z atlasu **656**

Appendix: Časové osy stylů a souběžných tradic **663**

Appendix: Jak vzniká dílo **672**

Appendix: Jak číst muzejní popisku a katalog **676**

Appendix: Čtenářský kompas **680**

Appendix: Slovník pozorného pohledu **684**

Výběrová bibliografie a další četba **687**

Obrazové zdroje a licence **692**

Jmenný a věcný rejstřík **707**

Předmluva

Než se podíváme na jméno

Představme si, že v místnosti visí jediný obraz. Popiska je zakrytá. Nevíme, kdo jej namaloval, kolik stojí ani zda před ním obvykle čeká fronta. Zůstaly barvy, několik tvarů a náš čas. Možná nás něco okamžitě přitahuje. Možná si všimneme hlavně toho, že bychom raději odešli. Obojí je začátek. Potíž nastává až ve chvíli, kdy se rozhodneme, že první dojem musí být také poslední.

Tato kniha zve k pomalejšímu setkání. Zajímá ji, proč někdo vynaložil úsilí na vytvoření věci, kterou právě pozorujeme. Co chtěl zachovat, komu se chtěl přiblížit, koho přesvědčit, co si vyzkoušet? A co se stalo mezi jeho prací a naším pohledem? Na té cestě mohlo dílo změnit majitele, zemi, jméno i účel. Obraz určený k modlitbě může dnes sloužit jako ukázka malířské techniky. Nástroj může být obdivován jako socha. Záznam na displeji můžeme sledovat bez vědomí, že měl původně zaplnit celou stěnu.

Slova „příběh člověka“ v názvu označují otázku, nikoli jediného hrdinu. Pod tímto jménem se skrývá množství lidí, kteří se nikdy nemohli potkat a kteří by se neshodli ani na tom, co mají společného. Budeme sledovat tvůrce, ale také pomocníky, objednavatele, diváky, sběratele a lidi, jejichž práci dochovaná jména často zastíní. Umělecký předmět vzniká v konkrétních podmínkách. Někdo musí opatřit materiál, vyhradit prostor, získat dovednost a rozhodnout, že právě tomuto úsilí stojí za to věnovat čas.

Nečeká nás soutěž, v níž každá další doba překonává předchozí. Věrnost viditelnému světu je jedním z možných cílů, nikoli univerzální známkou kvality. Zjednodušená postava může sdělovat přesně to, co má; dokonale namalovaná látka může sloužit účelu, který nám uniká. Budeme proto porovnávat rozhodnutí a jejich důsledky. Místo otázky, zda se tehdejší lidé už naučili kreslit jako my, je užitečnější ptát se, jaký obraz potřebovali a podle čeho poznávali jeho přesvědčivost.

Kniha počítá také s rukou čtenáře. Krátká pozorování a výtvarné pokusy pomohou rozlišit věci, které se při pouhém čtení snadno slijí. Ke zkoumání obrysu stačí tužka; k pochopení rámování dva papírové úhelníky. Vlastní pokus nenahradí historické poznání, může však zpřesnit otázku. Kdo jednou zkusil rozmístit tři postavy do obdélníku, začne jinak vnímat prostor mezi nimi.

Není třeba zapamatovat si všechna jména. Důležitější je odnést si schopnost rozpoznat, kdy něco opravdu vidíme, kdy už vykládáme a kdy potřebujeme další doklad. Někdy dojdeme k přesvědčivé odpovědi. Jindy zůstane mezera, přes kterou by bylo snadné přehodit líbivou historku. Právě tam se vyplatí zpomalit. Neznámé jméno není pozvánkou k vymyšlenému životopisu a nejasný obřad není prázdnou nádobou pro naše představy.

Na konci četby nemusíme mít rádi více obrazů než na začátku. Můžeme jim však lépe rozumět, přesněji vyjádřit svůj nesouhlas a snadněji poznat, kdy nás překvapilo něco, čeho bychom si dříve nevšimli. Potom bude mít smysl vrátit se k onomu jedinému obrazu. Odkrytá popiska nám něco důležitého řekne. Už za nás ale neudělá celou práci.

Jak knihu používat

Číst můžeme postupně, protože proměny obrazu se často lépe chápou v souvislostech. Přípustná je však i jiná cesta: začít dílem, které nás přitáhlo, a dohledat otázku, k níž patří. Chronologické pořadí nám pomáhá určit, co mohlo na co navázat. Samo o sobě nevysvětluje, proč se změna stala. Proto se vedle dat budeme setkávat s místy, materiály a lidmi, kteří umožnili vznik díla nebo ovlivnili jeho další život.

U každého obrazu se vyplatí na chvíli odložit hlavní text. Nejprve zkusme určit, co je na něm skutečně vidět. Potom přečtěme popisek a všimněme si, které informace změnily naše pozorování. Nakonec se vraťme k výkladu. Toto pořadí není povinným rituálem. Je jednoduchým způsobem, jak nenechat autorovo vysvětlení úplně překrýt vlastní pohled. Nesouhlas se stává užitečným, dokážeme-li ukázat místo, na němž vznikl.

Poznámky umožňují oddělit vyprávění od dokladů. Odkaz na katalog slouží například k ověření datace a materiálu; odborná studie může objasňovat způsob měření nebo rozdílné interpretace. Ne každý odkaz tedy odpovídá na každou otázku. Pokud zdroj uvádí nejistotu, patří nejistota i do našeho textu. V některých případech je přesnější napsat „nejméně“ nebo „pravděpodobně“ než nabídnout zdánlivě úhledné datum či příběh.

Při prvním čtení nemusíme poznámky všechny otevírat. Je však dobré vědět, že cesta k ověření existuje. To je zvlášť důležité u tvrzení, která se snadno mění v poutavé legendy: kdo koho oklamal, co si který umělec myslel nebo proč údajně vytvořil určité dílo. Doložená událost a její pozdější obliba jsou dvě různé věci, obě mohou být zajímavé, ale nemají se bez upozornění zaměňovat.

Výtvarné úkoly lze dělat samostatně i s někým dalším. Nejdříve si navzájem popišme, co jsme udělali, a teprve potom hodnoťme výsledek. Věta „tady jsi ponechal větší mezeru“ obvykle otevírá více možností než rychlé „to je hezké“. Pracujme s běžnými bezpečnými pomůckami, vlastními fotografiemi a reprodukcemi, jejichž užití máme vyjasněné. Při pozorování originálu respektujme prostředí, v němž se nachází. Zvědavost nepotřebuje dotyk, zásah do díla ani napodobování obřadu, jehož význam neznáme.

Kniha může posloužit také jako zápisník otázek. Vedle jména, které si chceme zapamatovat, si poznamenejme něco, čemu nerozumíme: proč je obraz tak velký, kdo měl stát naproti němu, proč jedna figura mizí na okraji. Právě taková konkrétní nejasnost může dát příští návštěvě galerie nebo vlastnímu kreslení lepší směr než předem připravený seznam slavných děl.



Proč člověk tvoří

Rembrandt, Noční hlídka, 1642. Celý dochovaný obraz. Postavy, gesta a světlo vytvářejí skupinový portrét amsterdamské střelecké gardy. Rijksmuseum, Amsterdam.

Obr. 1 · zdroj a licence v příloze

01. Proč člověk tvoří

Obraz jako jednání

Rembrandtova *Noční hlídka* z roku 1642 vznikla pro síň amsterdamské střelecké gardy. Rijksmuseum uvádí původní objednávku pro prostor Kloveniersdoelen a identifikuje vyobrazenou společnost pod vedením Franse Bannincka Cocqa.[1] Znalost této funkce mění otázky, které obrazu klademe. Nevidíme už pouze množství postav uspořádaných světlem. Ptáme se také, jak má skupina vystupovat jako celek a jak mají být její členové uvnitř celku rozpoznatelní.

Obraz tedy něco vykonává. Na skupinové podobizně určuje, koho si všimneme nejdříve a jak jednotlivce spojíme v celek. Jinde může označit vlastnictví, uchovat vzpomínku nebo připravit místo obřadu. Budeme sledovat nejen to, co dílo představuje, ale také práci, kterou mezi lidmi odvádí. Podobnou otázku lze položit soše, stavbě, tkanině i předmětu drženému v ruce.



Obr. 2. Rembrandt, Noční hlídka, 1642. Celý dochovaný obraz. Postavy, gesta a světlo vytvářejí skupinový portrét amsterdamské střelecké gardy. Rijksmuseum, Amsterdam. Zdroj

Rozdíl lze vyzkoušet na jednoduchém zadání. Nakresleme známý dům jako pomůcku pro návštěvníka, který ho má najít. Potom jej zachyťme jako vzpomínku na oblíbené místo. V prvním případě možná zdůrazníme vchod a sousední křižovatku, ve druhém světlo v okně či strom. Nezměnil se dům, změnil se úkol kresby. Ani jeden výsledek není automaticky hodnotnější. Posuzujeme, co se podařilo uskutečnit prostřednictvím zvolené podoby.

U historického díla obvykle tak jasné zadání v ruce nemáme. Musíme je hledat ve smlouvě, místě, nápisu, souvislosti s dalšími předměty nebo v dobovém svědectví. Jejich nepřítomnost nám dovoluje položit otázku, nikoli dosadit jistou odpověď. Výklad se tím stává pracnější, ale také zajímavější: spojuje pozorování hotového výsledku s rekonstrukcí podmínek, za nichž mohl vzniknout.

V představě umělce často zvýrazníme okamžik rozhodnutí: ruka nanáší poslední tah, oči hodnotí celek. Jenže před posledním tahem muselo být možné pracovat. Otázky po čase, materiálu a odměně neodvádějí od umění. Pomáhají zjistit, proč měla určitá volba smysl, proč se něco opakovalo a proč některý nápad nedošel uskutečnění.

Objednavatel nemusí být tvůrčímu rozhodnutí překážkou. Zadání může vytvořit problém, na němž se výtvarná představivost rozvine. Současně však může určovat námět, rozměr, materiál nebo prostředí. Chceme-li posoudit míru autorovy volnosti, potřebujeme znát konkrétní podmínky. Samotná existence zakázky nedokazuje poslušnost a odvážná kompozice automaticky nedokazuje vzdor.

Také dílnu si lze představit přesněji než jako kulisu velkého jména. Rozlišujme návrh, provedení, přípravu podkladu, výrobu rámu, přenos vzoru a konečnou úpravu. V jednotlivých případech mohly tyto úkoly připadnout témuž člověku nebo několika různým lidem. Kde nemáme doklad o rozdělení práce, nebudeme si jej domýšlet. Budeme si však všímat okamžiků, kdy označení „od mistra“ zakrývá otázku, jak vlastně dílo vznikalo.

Pro diváka má tato úvaha praktický důsledek. U velkého obrazu se může podívat na spojení ploch; u složité stavby na vztah opakujících se prvků; u tkaniny na okamžiky, kdy se pravidlo přizpůsobuje okraji. Jednotný celek nemusí znamenat jediný pracovní úkon. Citlivost k rozdělené práci nás učí obdivovat kromě výjimečného nápadu také koordinaci a vytrvalost, bez nichž by nápad zůstal neprovedený.

Modrou lze pojmenovat jedním slovem. Vyrobit modrou vrstvu je jiný úkol. Musí existovat něco, co barvu nese, způsob, jak to přichytit k povrchu, a rozhodnutí, jak silná či průsvitná vrstva má být. Výtvarný záměr se během práce setkává s vlastnostmi materiálu. Toto setkání nemusí skončit porážkou představy; může ji změnit v něco zajímavějšího.

Přírodní ultramarín se získával z lapisu lazuli. Výklad Courtauld Gallery připomíná jeho užití ve středověkém a renesančním malířství i náročnou přípravu popsanou v Cenniniho řemeslné příručce.[2] Konkrétní modrá tak mohla před vstupem do obrazu projít dlouhou cestou od kamene k použitelnému pigmentu. Než jí přidělíme symbolický význam, stojí za to zjistit, z čeho vznikla a jak se s ní zacházelo.

Totéž platí pro povrch. Hladký se chová jinak než hrubý, savý jinak než uzavřený, průsvitný jinak než neprůhledný. Malý domácí pokus to ukáže bez odborného

slovníku: nanesme měkkou tužkou podobný tah na hladký a drsnější papír. Potom popišme rozdíl. Změnilo se přerušování čáry, její okraj, odpor ruky? Neprokazujeme tím postup žádného historického umělce. Učíme se vnímat materiální otázku, na kterou bychom se u jeho díla mohli ptát.

Reprodukce část těchto vlastností překládá do jiného prostředí. Lesk obrazu, zrnitost kresby nebo hluboký stín pod římsou se na potištěné stránce promění v plošné znaky. Kniha může zachovat poměry uvnitř záběru, avšak obvykle mění měřítko. Detail, který zabere celou stránku, může v originálu odpovídat nepatrnému místu. Takové zvětšení je cenné, pokud víme, že jde o zvětšení, a nezaměníme je za zkušenost s celkem.

Popisek nám má říci, zda vidíme celé dílo, detail, rekonstrukci, nebo novou ilustraci. Teprve pak lze reprodukci spolehlivě použít k porovnání: jinak bychom například těsný fotografický výřez mohli připsat rozhodnutí původního malíře.

Tělo, stopa a paměť



Obr. 3. Sedící socha Hatšepsut, Egypt, přibližně 1473–1458 př. n. l. Královský oděv, čelní postoj a ruce položené na kolenou dávají tělu společenskou podobu. Srovnávací příklad ukazuje, že zobrazení člověka nemusí sloužit jen k zachycení okamžitého vzhledu. Zdroj

Položme ruku na čistý papír a obtáhněme její obrys. Ruka se zvedne, čára zůstane. Není to naše tělo, přesto bychom v ní pravděpodobně poznali něco vlastního: šířku dlaně, postavení palce, nepatrně vychýlený prst. Z obyčejného pohybu vzni-

kl vztah mezi nepřítomným člověkem a přítomnou stopou. Neprožíváme tím pravěk a neodhalujeme původ umění. Můžeme si však přímo vyzkoušet jeden z problémů, které se v dějinách obrazu opakují: jak učinit viditelným něco, co právě není před námi.

Ruce skutečných dávných lidí známe také ze skalních stěn. K jejich výzkumu se stále přidávají nové poznatky; příkladem je datování motivu z indonéského ostrova Muna zveřejněné v časopise *Nature* roku 2026. Podrobněji se k němu vrátíme v kapitole o jeskynních obrazech.[3] Zde si všimněme rozdílu mezi podobností a totožností zkušenosti. Naše kresba i dávný motiv využívají tělo, ale nevznikly ve stejné situaci a nemusejí mít stejný význam.

Obrys ruky proto nemůžeme okamžitě přeložit jako zprávu „byl jsem zde“. Takový význam si umíme představit, avšak představitelnost není důkaz. Bez dalších stop nevíme, zda konkrétní člověk potvrzoval svou přítomnost, účastnil se sdíleného úkonu, vymezoval vztah k místu, nebo dělal něco, pro co nemáme vhodné pojmenování. Vlastní pokus nás učí rozumět způsobu vytvoření stopy. Její historický účel ale musíme zkoumat jinou cestou.

Jedno dílo může plnit několik úkolů současně. Také rodinná fotografie připomíná blízkého člověka, dokládá účast na události a vytváří představu o rodině. Tato současná zkušenost nevysvětluje dávný otisk ruky, ale brání nám hledat pro všechny obrazy jediný účel.

Dochovaná stopa je setkáním s výběrem. Vidíme to, co vzniklo, přežilo a bylo nalezeno; tyto tři podmínky nejsou totožné. Příběh umění proto nemůže být úplným soupisem lidské představivosti. Musí počítat i s pomíjivým pohybem, rozpadlým materiálem a ztraceným prostředím. Bílá místa na mapě našich znalostí nejsou důkazem, že tam lidé nic nevytvářeli.

Zkusme nakreslit člověka třikrát. Poprvé má být poznat, jak se opírá o jednu nohu. Podruhé má být z dálky jasné, že je nejdůležitější postavou skupiny. Potřetí má jeho tělo vyjádřit napětí, které neumíme popsat obličejem. Už zadání nám naznačí, že tutéž podobu nelze beze změny použít pro všechny tři účely. Jednou potřebujeme váhu a rovnováhu, podruhé výrazný vztah k ostatním, potřetí třeba přehnané gesto.

Rozdíl mezi tělem a jeho obrazovou rolí ukazují dvě reprodukované sochy. Hatšepsut sedí čelně, dlaně spočívají na kolenou a pokrývka hlavy nemes spojuje její podobu s královským úřadem. Kúros, řecký mladík z Attiky, stojí nahý s levou nohou vpředu a pažemi při bocích.[4] Krok nenaruší pevnou osu od hlavy

k podstavci. U obou sledujme symetrii a vztah rukou k tělu; teprve pak porovnejme, co mění sed, stoj a oděv. Nevytváříme pořadí zdařilejších těl. Zjišťujeme, jak několik rozhodnutí promění lidskou figuru v trvalou přítomnost.



Obr. 4. Mramorový kúros, Attika, přibližně 590–580 př. n. l. Mladík stojí čelně s jednou nohou předsunutou. Srovnejme jeho symetrii, postoj a vztah k divákovi se sedící Hatšepsut; rozdíl není pořadníkem správně a špatně zobrazených těl. Zdroj

Neměli bychom přitom obrátit původní předsudek naruby a prohlásit každou odchylku za záměr. Někdy je rozhodnutí doloženo, jindy lze pouze opatrně usuzovat

z opakování a souvislostí. Může existovat pracovní omezení, nehotovost, chyba, poškození i pozdější zásah. Respekt k dílu neznamená povinnost obdivovat každý jeho rys jako promyšlený triumf. Znamená ochotu nejdřív zjistit, s čím máme co dělat.

Při srovnávání postav budeme sledovat také jejich vztah k divákovi. Dívá se postava ven z obrazu? Ignoruje nás? Zve k přiblížení, nebo drží odstup? Stojí s námi zdánlivě na stejné zemi? Některé z těchto otázek lze položit bez znalosti jména tvůrce. Historické informace potom ukážou, zda jsme správně rozpoznali situaci, nebo jen přenesli současný společenský návyk do cizího prostředí.

Paměť navíc nemusí znamenat zachování přesné podoby. Někdy si chceme uchovat jednotlivý rys, jindy vztah nebo událost. Vlastní kresba známého obličeje může zdůraznit gesto, které fotografie náhodou nezachytila. Tím ještě neprokazuje, že vystihla člověka pravdivěji; pouze uchovává jiný výběr. Historický portrét také nebudeme posuzovat jako neutrální otisk osoby. Budeme zjišťovat, které její vlastnosti měly vystoupit do popředí a kdo o tom mohl rozhodovat.

Tělo je přitom zároveň námětem a prostředkem tvorby. Výsledek nese stopy pohybu, který jej utvořil, a někdy také omezení, s nimiž tvůrce pracoval. Z čáry ale nelze bez dalšího číst povahu člověka. Nejistý tah může vzniknout na neznámém podkladu, přesná linka podle pomůcky. Mezi viditelnou stopou a celým životem autora je větší vzdálenost, než jakou překlene líbivý psychologický portrét. Zůstaňme nejprve u toho, co stopa skutečně umožňuje poznat.

Co dnes nazýváme uměním



Obr. 5. Shitao (Zhu Ruoji), Pět básní, kolem roku 1700. Tušová kaligrafie na vějíři, později upevněném jako list alba. Vějířový formát dovoluje sledovat současně rytmus znaků, proměny tahu a vztah písma k okraji. Zdroj

Když vedle sebe položíme obraz, koberec, rukopis a keramickou nádobu, můžeme je rozdělit podle materiálu. Jinak je rozdělí člověk, který hledá vybavení domu, a jinak ten, kdo připravuje výstavu. Žádné uspořádání není samo o sobě nepoctivé. Každé však zvýrazní určité vlastnosti a jiné odsunuje. I výraz „umění“ funguje jako takový výběr: otevírá některé otázky a může zakrývat jiné.

Na Shitaově listu *Pět básní* z doby kolem roku 1700 se sloupce znaků přizpůsobují rozevřenému vějíři. V horní části mají více místa, směrem k vnitřnímu oblouku se prostor zužuje. Černé tahy střídá světlý papír a na okrajích přistupují červené pečeti. Jde o tušovou kaligrafii na vějíři upevněném jako list alba.[5] I bez přečtení básní můžeme sledovat hustotu písma a jeho vztah k hranici plochy. V tradiční čínské kultuře měla kaligrafie mimořádně vysoké postavení: jak vysvětluje Dawn Delbanco, výrazová síla tahu se opírá o jeho kontrolu.[6] Znalost jazyka toto pozorování rozšíří o obsah, nikoli nahradí.

Podobně nás může zaskočit slavný ardabílský koberec ve Victoria and Albert Museum. Jeho nápis umožňuje datování do let 1539–1540. Návrh velké plochy spojuje ústřední medailon, rohové části a soustavu okrajů; podle muzejního výkladu při práci tkalci vycházeli z kreseb specializovaného návrháře. Jde tedy o setkání kompozice, materiálu a koordinované dovednosti, které se nevejde do představy umění jako osamělého malování před stojanem.[7]

Z těchto příkladů neplyne, že máme všechno prohlásit za umění. Plyne z nich střízlivější úkol: zjistit, co na konkrétní věci záleželo lidem, mezi nimiž vznikala. Sloužila k používání? K obdivu? K obojímu? Byl podstatný známý tvůrce, správný postup, společenské postavení vlastníka, nebo účinek při určité příležitosti? Odpovědi nelze předem odvodit z toho, zda předmět připomíná exponát naší galerie.

V této knize budeme slovo umění používat široce. U každého předmětu se však vrátíme k jeho původnímu úkolu: koberec neztrácí vztah k prostoru tím, že jej obdivujeme jako soustavu barev a čar.

Seřadit kapitoly znamená vytvořit cestu. Cesta však nemusí být žebříkem. Jedna společnost nemá povinnost směřovat k podobě, kterou vypracovala jiná, a žádný jednotlivý způsob zobrazování nevyčerpává možnosti lidské pozornosti. Srovnání začne být zajímavé tehdy, když ukáže rozdíl, aniž by jej předem změnilo v nedostatek.

Přilbovou masku *wanyugo* ze sbírky Metropolitan Museum nelze plně popsat jen jako dřevěnou plastiku. Muzejní výklad ji spojuje se senufským sdružením Poro, obřadními příležitostmi a působením, na němž se podílí také pohyb a hudba.[8] To neznamená, že můžeme z fotografie rekonstruovat úplný prožitek všech účastníků. Znamená to, že při pozorování nehybného exponátu musíme vědět o rozměrech zkušenosti, které záběr nezachycuje.

Ani slovo tradice by nemělo lidi uzavírat do nehybného rámce. Je to užitečné označení předávaných postupů a významů, ne záruka, že všichni členové nějaké společnosti tvořili stejně. Když je znám konkrétní autor, není důvod jej skrývat za obecnou kulturní nálepku. Když znám není, neměli bychom nepřítomnost jména v našem záznamu zaměnit za nepřítomnost osobnosti v minulosti.

Stejná pozornost patří cestě do sbírky. Výstava nám předmět zpřístupňuje, současně jej začleňuje do nového uspořádání. Provenience, tedy doložitelná historie držby, pomáhá tuto cestu sledovat. Nevyřešené místo se nemá zaplnit uklidňující domněnkou ani automatickým obviněním. Otázka, jak dílo získalo svůj tvar, a otázka, jak se ocitlo před námi, se mohou setkat, ale každá potřebuje vlastní důkazy.

K dějinám umění proto patří i dějiny pozornosti. Co se vystavuje vedle sebe, co dostane samostatný sál, co zmizí v depozitáři a co se často reprodukuje? Takové otázky pomáhají zkoumat vznik hodnotových soudů. Nevedou nutně k závěru, že

hodnota je pouze trikem instituce. Upozorňují, že naše setkání s dílem má určité podmínky a že slavné jméno se k nám nedostává bez prostředníků.

Můžeme si zároveň ponechat vlastní vkus. Otevřenost neznamená povinnost milovat každý předmět ani souhlasit s jeho účelem. Lze obdivovat promyšlenou formu a odmítat působení, k němuž sloužila. Lze také uznat historickou důležitost díla, které nás osobně neoslovuje. Rozlišení těchto soudů je užitečnější než jediná známka. Dává prostor tomu, aby estetická zkušenost, historické poznání a etická otázka vstoupily do rozhovoru, aniž by se vzájemně nahrazovaly.

Jak číst dílo bez rychlého soudu



Obr. 6. Hans Holbein mladší, Vyslanci, 1533. Mezi dvěma muži stojí police s předměty; u dolního okraje se táhne anamorfní lebka. Změna stanoviště umožňuje rozpoznat tvar, který z čelního pohledu působí nezvykle protaženě. Zdroj

Před obrazem se v nás pozorování, pocit a výklad obvykle prolínají. Zahlédneme skloněnou hlavu a pomyslíme na smutek. Teprve potom si všimneme, že k tomuto pocitu přispěla tmavá plocha, poloha ruky nebo vlastní vzpomínka. Při pozorném čtení díla se vyplatí činnosti na chvíli oddělit. Ne proto, abychom pocity vypudili, ale abychom věděli, odkud přicházejí.

Začněme popisem, který může druhý člověk zkontrolovat: postava stojí vlevo; její tvář se obrací k okraji; nejsvětlejší místo leží pod rukou. Následuje otázka po vztazích: kam vede pohled, co překrývá co, která plocha působí těžší? Teprve pak formulujme výklad. Pocit sevření může souviset s těsným rámováním. Zda měl vyjadřovat vězení, společenskou tíseň nebo soustředění, už vyžaduje další oporu.

U stavby zkusme popis spojit s pohybem. Co se odkryje, když projdeme dveřmi, a co zmizí při otočení? Kde se mění světlo, výška stropu nebo směr cesty? Půdorys a fotografie nám mohou pomoci, každý z nich však zachycuje jinou část prostorové zkušenosti. Pocit monumentality proto nebudeme odvozovat jen z jediného efektního snímku. Budeme hledat měřítko, vztah k okolí a zamýšlený způsob užívání. Také později přistavěná zeď nebo změněný vstup mohou ovlivnit to, co dnes považujeme za původní účinek.

Na Holbeinových *Vyslancích* z roku 1533 lze tento rozdíl sledovat zvlášť názorně. Mezi dvěma muži se rozkládají předměty na policích; u dolního okraje leží podivný protáhlý tvar. Z vhodného bočního úhlu se mění v rozpoznatelnou lebku. National Gallery jej vysvětluje jako anamorfózu, tedy obrazové zkreslení spojené s určitým stanovištěm diváka, a zároveň jako připomínku smrti.[9] Optický účinek můžeme ověřit pohledem. Kulturní význam motivu poznáváme také z historických souvislostí.

Tím se neotevírá libovůle, podle níž každý výklad platí stejně. Některé čtení odpovídá dílu lépe, jiné musí ignorovat jeho důležitou část. Dobré vysvětlení unese otázku, z čeho vychází. Dokáže oddělit pozorování od domněnky a připustit, které místo zůstává sporné. Věta „mně to připomíná“ popisuje skutečný divácký zážitek; věta „autor tím mínil“ vznáší jiný a náročnější nárok.

Podobnou opatrnost potřebujeme před popiskou. Je užitečná, ale svou stručností může navozovat větší jistotu, než jakou badatelé mají. Rozdíl mezi „dílo autora“, „dílna autora“, „okruh autora“ a „podle autora“ je podstatný. Stejně tak není totéž přesný rok a přibližné datování. Místo rozmrzelosti nad nejistotou můžeme ocenit, že je viditelně přiznána. Umožňuje poznat hranici mezi objektem a současným stavem vědění o něm.

Vlastní tvoření zde nebude zkouškou talentu. Má fungovat jako způsob pozorování. Jestli se při kresbě stydíme za výsledek, můžeme jej po pokusu klidně zničit. Smyslem je zachytit rozhodnutí, kterého bychom si jinak nevšimli. Důležitý může být i neúspěch: ukáže, co jsme o úkolu zatím nepochopili.

První pokus se týká rámu. Připravme dva papírové úhelníky ve tvaru písmene L a položme je proti sobě tak, aby mezi nimi zůstal obdélníkový otvor. Jejich posunem měňme výřez vlastní fotografie. Jednou ponechme kolem postavy mnoho prostoru, podruhé ji sevřeme okraji. Potom obě varianty popišme bez hodnotících přívlastků. Co zmizelo? Jak daleko je hlava od horní hrany? Až následně řekněme, co se změnilo v našem dojmu. Naučíme se spojovat účinek s viditelným rozhodnutím.

Druhý pokus se týká času. Pozorujme tentýž předmět minutu a poté jej nakreslíme zpaměti. Vraťme se k němu a jinou barvou opravme to, co paměť změnila. Nejde o soutěž v přesnosti. Rozdíl ukáže, co jsme považovali za důležité a co jsme nahradili obecným schématem. Při dalším pohledu můžeme vědomě sledovat právě to, co se nám předtím ztratilo.

Třetí pokus je určen obrazovce. Vytvořme z vlastní fotografie barevnou a černobílou verzi a porovnejme, která místa přitahují pozornost. Zachovejme původní soubor a poznamenejme si zásah. Získáme drobnou zkušenost s tím, že digitální podoba není průhledné okno bez rozhodnutí. Má historii úprav, výběru a zobrazení, stejně jako jiné obrazové prostředky, byť jsou její pracovní kroky jiné.

Žádný takový experiment nás neopravňuje tvrdit, že nyní víme, jak myslel dávný tvůrce. Přibližuje nás k problému, nikoli k cizímu nitru. Tato vzdálenost není překážkou celé knihy; dává našemu zkoumání tvar. Budeme se k obrazům přibližovat pozorováním, poznáním souvislostí a občas i vlastní rukou. To, co nám odolá, nemusíme hned přemoci vysvětlením. Můžeme si toho všimnout a nést otázku dál.

Nakonec vyberme jeden obyčejný vlastní předmět a zachyťme jej ve třech podobách. První má být záznamem: pomoci někomu rozpoznat konkrétní tvar. Druhá má být symbolem, jehož význam nejprve sami výslovně určíme. Třetí má někoho oslovit, například pozvat k použití předmětu nebo varovat před jeho ztrátou. Zvolme takovou věc a takové sdělení, aby úkol nevyžadoval přebírání posvátných znaků z cizí tradice.

Položme výsledky vedle sebe a najděme rozdíly v měřítku, výřezu, barvě a podrobnosti. Pokud se téměř neliší, není úkol pokažený. Můžeme zkoumat, zda tentýž tvar opravdu obstál ve třech funkcích, nebo zda naše změna zůstala pouze v úmyslu. Druhý divák pak ukáže, co se do kresby přeneslo čitelně a co potřebovalo vysvětlení. Tím se vracíme k první otázce kapitoly: tvořit znamená nejen něco zamýšlet, ale také hledat podobu, ve které může záměr začít působit.



Jeskyně není galerie

Skalní stěna Cueva de las Manos v Argentině. Fotografie ukazuje motivy na nerovném podkladu. Jde o jinou lokalitu než Lascaux, k němuž se text obrací při srovnání povrchů.

Obr. 7 · zdroj a licence v příloze

02. Jeskyně není galerie

Na fotografii vidíme zvíře. Černý obrys drží pohromadě hřbet, břicho a hlavu, zatímco barva uvnitř připomíná srst. Obraz se vejde na stránku a můžeme si ho prohlížet vsedě, při stálém světle, tak dlouho, jak chceme. Právě tato snadnost nás však vzdaluje od místa jeho vzniku. Jeskynní stěna není list papíru a člověk, který na ni kreslil, nestál před prázdným obdélníkem. Musel se pohybovat v prostoru, pracovat s jeho nepravidelnostmi a někdy si také přinést světlo.

Zkusme tedy odložit otázku, zda je zvíře namalováno „hezky“. Představme si nejprve soubor rozhodnutí: kde se zastavit, jak vysoko dosáhnout, kterou vyvýšeninu využít, kudy vést čáru a co ponechat beze změny. Nemusíme přitom domýšlet jméno autora ani jeho modlitbu. Samotné podmínky práce nabízejí dost otázek, abychom u jednoho obrazu vydrželi déle než několik vteřin. Odpovědi nás povedou od materiálu k významu, ale také k hranici, za níž se znalost mění v hypotézu.

02.1 Stěna a reliéf skály

Na fotografii Cueva de las Manos v Argentině se červené a tmavé zvířecí siluety rozkládají po nerovné stěně. Dole vystupuje světlá skalní hrana, jinde do malované plochy zasahují trhliny a změny odstínu.[10] Podklad zde není neutrální bílý list. Jeho vlastní členění musíme odlišit od lidských značek, dříve než začneme usuzovat na vztah jednotlivých motivů. Následující příklad Lascaux nás přenese do jiné oblasti; vlastnosti jedné skalní stěny nemůžeme automaticky připsat druhé.

V Lascaux se vlastnosti podkladu výrazně liší mezi jednotlivými prostory. Francouzský výzkumný portál popisuje světlý, místy hrubozrnný kalcit v Síni býků a Osové galerii a jiný, povrchově narušený vápenec v dalších částech. Odlišná stěna podporovala odlišný postup: někde kresbu a nanášení barvy, jinde rytí. Některé figury navíc využívají přirozené tvary skály jako část těla. Není to však pravidlo pro každý výstupek ani pro každé zvíře.[11]



Obr. 8. Skalní stěna Cueva de las Manos v Argentině. Fotografie ukazuje motivy na nerovném podkladu. Jde o jinou lokalitu než Lascaux, k němuž se text obrací při srovnání povrchů. Zdroj

Při pohledu na reprodukci proto potřebujeme dvě měřítka. První ukazuje celý prostor a umístění obrazu. Druhé dovoluje sledovat drobnou čáru. Detail bez celku může budit dojem, že se zvíře vznáší na neutrálním pozadí. Celek bez detailu zase skryje pracovní rozhodnutí. Obdobně bychom nepochopili malbu v kupoli, kdybychom znali jen její rovný výřez; místo zde není obal, který lze od díla jednoduše odmyslet.

Tato vazba mění i naše hodnocení neúplnosti. Chybějící obrys nemusí být opomenutí. Někdy jej může doplnit hrana, přechod světla nebo vystouplá část stěny. Jindy je obraz skutečně nedokončený či poškozený. Rozlišení musí vycházet z konkrétního nálezu, nikoli z přání spatřit všude rafinovaný záměr. Pozorný divák se nejprve ptá, co na povrchu vidí, a teprve potom rozhoduje, zda má před sebou mezeru, ztrátu, nebo promyšlené vynechání.

Záleží také na výšce. Některé figury v Lascaux leží u přechodu stěny do stropu, přibližně dva a půl až tři a půl metru nad podlahou. Jejich dosažení vedlo badatele k úvahám o podpěrách či lešení. Ministerský výklad současně upozorňuje, že takové řešení nelze rozšířit na všechny obrazy: jednotlivé situace vyžadují samostatné posouzení.[12] Z praktického problému se tak nestává pohádka o jedné univerzální pravěké technice.

I bez rozhodnutí o lešení lze rozpoznat něco podstatného. Měřítko díla ovlivňuje práci těla. Malý tah provedeme pohybem prstů, při kreslení dlouhé linie zapojíme paži a změníme postoj. Rozsáhlá figura vyžaduje vztah mezi tím, co je právě na dosah, a tím, co má fungovat jako celek. Nejde jen o schopnost zachytit známý tvar. Jde o plánování práce, při němž nemáme všechny části obrazu stále před očima stejným způsobem.

Povrch může nést více časů. Novější kresba překryje starší, přírodní povlak zasáhne obě a pozdější poškození přeruší souvislost. Plochá fotografie tuto složitost snadno srovná do jediného současného pohledu. Divák potom čte skupinu zvířat jako scénu, přestože nemá jistotu, že vznikla najednou. Otázka „co je vpředu“ v obraze se nesmí bez dalšího zaměnit s otázkou „co vzniklo dříve“ na stěně.

Dobrý způsob pozorování spočívá v oddělení tří vrstev: přírodního tvaru, lidského zásahu a následné změny. Nemusíme je umět vždy bezpečně pojmenovat. Už samotný pokus nás chrání před dojmem, že skála byla připravenou tabulí čekající na ilustraci. Je součástí díla i jeho osudu. Z toho plyne také dnešní povinnost: originální povrch nezkoušíme dotykem, obkreslováním ani novou značkou. Otázky lze klást očima, pomocí dokumentace a při šetrném odborném průzkumu.

Z pravěkého světa obrazů známe jen to, co vzniklo, přežilo a bylo nalezeno. Představme si vlastní domácnost po zmizení papíru, textilu, dřeva a digitálních záznamů: zbylé předměty by ji zastupovaly velmi nerovnoměrně. Stejně opatrně musíme zacházet s dochovanými jeskyněmi. Chybějící tvorbu však tento nepoměr neopravňuje libovolně domýšlet.

Fotografie, plán a návštěva místa zachycují různé vlastnosti. Půdorys ukáže vztah prostorů, ale ne proměnlivé světlo; detail fotografie podá povrch, ale může skrýt jeho výšku nad podlahou. Pro porovnání potřebujeme více než jeden dramatický snímek.

02.2 Světlo, pohyb a materiál



Obr. 9. Pískovcová lampa z Lascaux, nyní v Musée national de Préhistoire v Les Eyzies. Prohlubeň a prodloužená rukojeť připomínají, že práce v temné jeskyni vyžadovala vedle pigmentu také udržovaný zdroj světla. Zdroj

Archeologické doklady přenosného osvětlení jsou konkrétní. V La Mouthe byl rozpoznán pískovcový předmět s prohlubní a stopami spalování živočišného tuku. V Lascaux se našla i pečlivě opracovaná pískovcová lampa s rukojetí; vedle propracovaných kusů existovaly jednodušší podložky pro palivo. Stopy po pochodních z některých jiných jeskyní se nemají automaticky přisuzovat Lascaux.[13] Rozdíl mezi místy je důležitější než efektní společná scéna.

Člověk může při elektrickém osvětlení zapomenout, že viditelnost je podmínka, kterou je nutné zajistit. V hloubce jeskyně se práce bez světla zastaví. Lampa nebo ohniště nejsou pouze doprovodné rekvizity obrazu. Ovlivňují, kde lze stát, co je právě patrné a kam se člověk může přesunout. Když se ptáme na autora, měli bychom se ptát také na soubor činností, který jeho tvorbu umožnil: přípravu paliva, dopravu materiálu a orientaci v prostoru.

Pohyblivý plamen mění stíny a čitelnost povrchu. Zvířecí figura se může zdánlivě rozhýbat, ale tento účinek ještě nedokládá, že ji tvůrce zamýšlel jako animaci. Rozlišujme pozorovatelnou změnu osvětlení od výkladu jejího dávného účelu.

Stejně zdrženlivě je třeba zacházet s barvou. Současná reprodukce přenáší původní povrch přes fotoaparát, úpravu snímku, obrazovku nebo tisk. Odstín na stránce proto není přímý vzorek pigmentu. Analýzy materiálů z Lascaux dokládají využití železitých a manganových sloučenin; červené tóny jsou spojeny například s hematitem. U černých barev se musí rozlišovat minerální pigment a uhlík, protože jejich složení má význam i pro možnost datování.[14]

Při pozorování nehledejme jen správnou „pravěkou hnědou“. Zajímejme se o vztah světlého a tmavého, o souvislost plochy a o místo, kde se barva ztrácí v povrchu. Stejný odstín může na hrubé stěně působit jinak než na hladkém papíru. Není třeba předpokládat obrovské množství barev, aby obraz získal sílu. Omezený počet prostředků může nutit k přesnějšímu rozhodování o každém z nich. To je zkušenost dostupná i dnešnímu začínajícímu kreslíři.

Rozbor pracovního postupu v Lascaux ukazuje kombinování ploch, obrysů a místy rytých linií. Výzkumníci u zkoumaných koní popisují opakované pořadí dílčích zásahů; hrubost podkladu zároveň mohla vyžadovat jiný způsob nanesení barvy. U některých figur byly části provedeny rozprašováním, zatímco kratší linie vznikaly jiným nástrojem.[15] Výsledná lehkost tak nemusí znamenat jediný spontánní tah. Může být závěrem promyšlené série operací.

Tady se minulost dotýká vlastní tvorby nejbezprostředněji. Vezměme běžnou kresbu a rozložme ji na úkony: volba měřítka, zkouška umístění, vytvoření velkých ploch, doplnění hran, oprava. Každý krok něco umožní a něco omezí. Jestliže začneme drobným okem, může nám později chybět místo na celé tělo. Jestliže nejprve stanovíme hmotu zvířete, drobnost se do ní snadněji usadí. Tento současný příklad neodhaluje úmysl konkrétního pravěkého tvůrce; pomáhá pochopit, proč pracovní pořadí patří k výtvarnému myšlení.

Pro jednoduchý pokus postačí zmačkaný a opět narovnaný papír, tužka a stolní LED svítilna. Najděme v záhybu náznak tvaru, doplňme jej několika čarami a pak změňme směr osvětlení. Zaznamenejme, kdy kresba drží pohromadě a kdy se rozpadá. Není třeba oheň, práškové pigmenty ani foukání barvy. Smyslem je poznat součinnost povrchu a světla v bezpečné současné dílně, ne napodobovat obřad, o němž nemáme dost znalostí.

Ještě jiný pokus lze udělat s jedinou čarou na hladkém papíru. Nakresleme jednoduchý oblouk nejprve pomalu po malých úsecích, potom jedním pohybem paže. Porovnejme, kde se ruka zastavila a kde plynule změnila směr. Pak se k reprodukci vraťme a sledujme její rytmus. Cvičení nezměří pravěkou techniku, ale učí rozeznávat, že obrys není abstraktní hranice. Je výsledkem pohybu nástroje, který má šířku, odpor a svůj pracovní dosah. I drobné kolísání se může podílet na živosti celku.

02.3 Zvíře a lidská přítomnost



Obr. 10. Negativy rukou v Cueva de las Manos, Argentina. Pigment obklopuje místa zakrytá dlaněmi a prsty; zůstává světlý tvar. Fotografie dokládá podobu motivů a jejich souběh, sama však neurčuje účel konkrétního úkonu. Zdroj

V Lascaux se vracíme především ke zvířatům: ke koním, praturům, jelenům a dalším druhům. Ministerský přehled uvádí, že nejčetnější jsou zde koně. Současně upozorňuje, že obrazový výběr není prostým přepisem jídelníčku. Vedle zvířat se objevují značky a také známá lidská figura ve scéně v Šachtě.[16] Už tato kombinace narušuje snadnou představu pravěkého alba, do kterého lidé pouze zaznamenávali to, co právě ulovili.

Zvíře lze poznat podle několika znaků, aniž bychom viděli všechny jeho části. Délka hřbetu, nasazení krku, tvar rohů a vztah nohou k trupu mohou působit přesvědčivěji než pracně vyplněná srst. Při rozboru se proto vyplatí zakrýt detai-

ly a sledovat siluetu. Která změna by z koně udělala jiné zvíře? Co se stane, když posuneme hlavu nebo zkrátíme trup? Takové otázky ukazují, jak obraz vybírá z množství pozorovaných vlastností ty rozhodující.

Není to test anatomické bezchybnosti. Obraz může spojovat pohledy, zdůraznit charakteristický znak nebo zvolit proporci, která je účinná na konkrétním místě. Z toho neplyne, že každou odchylku umíme vysvětlit. Znamená to pouze, že naše školní představa realistické kresby není univerzální měřítko. Přesvědčivost figury vzniká ze vztahů uvnitř obrazu a z jeho použití, o němž někdy víme velmi málo.

Člověk přitom může být přítomen i tehdy, když na stěně nevidíme celou lidskou postavu. Negativ ruky uchovává obrys části těla tím, že barva zasáhne jeho okolí. Výsledkem je stopa někdejší polohy ruky u povrchu. V patagonské Cueva de las Manos, v oblasti Río Pinturas, se tyto motivy spojují s obrazy zvířat včetně guanak a s loveckými scénami. Důležité je jejich umístění v krajinném prostředí a překrývání různých obrazových vrstev.[17]

Při pohledu na takovou ruku můžeme pocítit blízkost. Rozpoznáme vlastní roztažené prsty, zatímco jméno dávného člověka zůstane neznámé. Tento dnešní pocit však není důkazem jeho původního sdělení. Ruka mohla ve svém prostředí znamenat něco jiného než osobní podpis. Velikost obrysu také sama nestačí k bezpečnému určení pohlaví, věku nebo společenské role. Podobnost s naším tělem otevírá pozornost, ale nesmí se stát zkratkou přes chybějící poznání.

Významný příklad takové stopy přinesl výzkum publikovaný roku 2026. U negativu ruky v jeskyni Liang Metanduno na ostrově Muna v oblasti jihovýchodní Sulawesi stanovili autoři konzervativní minimální stáří 67 800 let. Výsledek vychází z datování karbonátového povlaku, který obraz překrývá. Nejde tedy o přesný okamžik namalování: motiv musel existovat dříve než zkoumaná vrstva.[18] Je to důležitý časový údaj, nikoli rodný list umění jako takového.



Obr. 11. Cueva de las Manos v kaňonu Río Pinturas, Argentina. Skalní stěna a otevřený prostor kolem ní doplňují blízké fotografie motivů: obraz měl místo, dostupnost a okolí, které úzký výřez obvykle vynechává. Zdroj

Srovnání Indonésie, Patagonie a jihozápadní Evropy nemá vytvářet jediný společný obřad. Podobný způsob použití těla může být součástí odlišných tradic a různých časů. V dějinách umění se budeme s touto situací setkávat často: podobnost formy je začátek otázky, ne konec vysvětlení. Abychom mohli tvrdit přenos mezi místy, potřebujeme víc než dva na pohled příbuzné obrazy. Je třeba zkoumat čas, cesty kontaktu i širší soubor dokladů.

Zvířata a ruce nás učí dvojímu pohledu. Jeden je pozorný k dovednosti: k úspornému obrysu, rytmu, opakování a volbě povrchu. Druhý sleduje situaci: kam člověk vstoupil, jaké stopy po sobě zanechal a kdo mohl jeho zásah vidět. Ani jeden pohled nestačí sám. Pouze obdivovat krásu znamená ztratit prostředí; pouze třídit stopy znamená přehlédnout sílu konkrétního rozhodnutí.

V Chauvetově jeskyni nabízí konkrétní příklad vztahů mezi figurami Panel lvů. Carole Fritzová a Gilles Tosello popisují soubor šelem obrácených k bizonům jako kompozici pronásledování: směr hlav vede divákovu pozornost k dalším zvířatům. V jiném souboru, Panelu koní, rekonstrukce překryvů ukazuje postupné přidávání různých druhů.[19] Jde tedy o rozbor uspořádání, nejen o určení zoologických jmen. Zvířata získávají sílu také tím, kam se dívají a jak se jejich obrysy setkávají.

Pro diváka je užitečné sledovat tuto kompozici beze slov „příběh“ a „lov“ a nejprve popsat směry. Oči jedné hlavy míří k vedlejšímu tvaru, opakování krků

vytváří rytmus, prázdná místa oddělují skupiny. Teprve potom přichází pojmenování děje. Když význam odvodíme přímo z viditelných vztahů, umíme také říci, která část našeho čtení by se změnila při jiném výkladu překryvů. Formální pozorování tak není ozdoba odborného výkladu. Je jeho kontrolovatelnou součástí.

02.4 Co víme a co pouze vykládáme



Obr. 12. Obecný princip datování překryvné vrstvy. Pigment musel být na stěně před vznikem kalcitu, který jej překrývá. Datování tohoto kalcitu proto může stanovit minimální stáří malby; neurčuje přesný okamžik jejího vytvoření. Schéma bez měřítka. Zdroj

U jeskynních obrazů je lákavé doplnit ticho vyprávěním. Shromáždí se skupina, někdo promluví, malíř přistoupí ke stěně a zvíře získá magickou moc. Taková scéna může být působivá v románu, ale historický výklad musí přiznat, co k ní schází. Máme materiál, prostor, stopy činností a někdy datovatelné vzorky. Nemáme záznam rozhovoru, který by nás provedl motivacemi konkrétních lidí. Čím přesněji popisujeme domnělý obřad, tím větší nároky klademe na důkazy.

Rozlišujme proto tři otázky. Z čeho je obraz vytvořen? Kdy mohl vzniknout? K čemu sloužil? Každá vyžaduje jiný druh poznání. Chemická analýza může určit složení pigmentu, aniž vysvětlí význam zvířete. Datování může vymezit čas, aniž pojmenuje autora. Dobře doložený technický výsledek nemá automaticky přenášet svou jistotu na výklad náboženství nebo společenského uspořádání. Přesnost jednoho měření není univerzální přesností celého příběhu.

Chauvetova jeskyně ukazuje, proč se časová představa musí opírat o více než styl. Radiokarbonová měření černých kreseb přinesla podstatně starší výsledky, než část badatelů očekávala. Rozsáhlejší výzkum následně spojil datování kreseb, uhlíků, zvířecích pozůstatků a přírodních změn jeskyně. Ukázal více fází lidské přítomnosti a umožnil sestavit podrobnější chronologii.[20] Výrazně zvládnutá kresba tedy není spolehlivým důkazem pozdního data a jednoduchá figura automatickým důkazem časnosti.

Také mezi čísly musíme číst jejich vztah k předmětu. Uhlík souvisí s organickým materiálem, zatímco minerální povlak může omezovat stáří obrazu z jedné strany. Pro představu: dopis nalezený v zapečetěné schránce musel být napsán před jejím uzavřením, ale rok pečeti sám neříká, jak dlouho už existoval. Je to pouze vysvětlující přirovnání; skutečné laboratorní postupy navíc pracují s nejistotou měření a kontrolou vzorků. Proto má v historickém textu své místo „nejméně“, „přibližně“ a časový interval.

Obdobně nesmíme každému obrazu z Lascaux přidělit stáří předmětu nalezeného na podlaze. Přítomnost lidí, použití lampy a vznik konkrétní malby jsou související, ale ne totožné události. Archeologie podlah dokládá různé činnosti a předměty, jejichž funkci známe jen zčásti.[21] Vztah mezi nálezem a stěnou se musí teprve doložit. Jméno lokality není kouzelné spojení, které všem jejím stopám automaticky přisoudí jediný čas.

Výklady účelu obrazů mají vlastní dějiny. Objevovaly se představy volné estetické činnosti, lovecké magie, plodnosti, uspořádaných znakových soustav i šamanských praktik. Některé hypotézy upozornily na důležité vztahy, ale žádná jednoduchá formule nevysvětlila celý rozsah nálezů. Například spojení všech zvířecích figur s magickým zajištěním lovu naráží na výběr námětů i na omezené doklady předpokládaných zásahů.[22] Učebnicová jistota může být ve skutečnosti dávnou hypotézou, která přežila své původní argumenty.

Nejistota přitom nemusí znamenat bezradnost. Můžeme porovnávat umístění motivů, pořadí vrstev, techniky i opakující se tvary; sledovat, které vysvětlení potřebuje nejméně nepodložených předpokladů; a připustit, že různé obrazy sloužily různým účelům. Důležitá je schopnost změnit názor po novém nálezu. Dějiny umění nejsou pevná řada hotových odpovědí. V nejstarších obdobích je zvlášť viditelné, jak se poznání skládá z malých, různě jistých částí.

Do dějin obrazů nakonec vstoupila i naše touha vidět je na vlastní oči. Lascaux, objevené roku 1940, bylo roku 1963 uzavřeno veřejnosti kvůli ochraně. Francouzské ministerstvo kultury ve zprávě z roku 2021 zdůraznilo křehkost prostředí

a přísně omezenou dobu pobytu konzervátorských týmů.[23] Uzavření není zánikem kulturní hodnoty. Je rozhodnutím, že přístup dnešního diváka musí brát ohled na možnost zachovat dílo dalším lidem. Reprodukce a dokumentace v této situaci plní skutečnou veřejnou službu. Připomínají zároveň, že dnešní poznávání minulosti vždy nějak organizujeme: vybíráme světlo, měřítko, trasu i výklad. Poctivá prezentace své prostředky ukáže, aby si čtenář nespletl současně připravený zážitek s nedotčenou zkušeností dávného člověka.

Při příštím pohledu na jeskynní malbu zkusme napsat tři krátké věty. První pouze popíše viditelný tvar. Druhá uvede ověřenou informaci o místě nebo materiálu. Třetí nabídne vlastní výklad a výslovně jej tak označí. Rozdíl mezi těmito větami není akademická překážka zážitku. Pomáhá nám vidět více: krásu, práci i vzdálenost, kterou zatím neumíme překročit. Jeskyně se potom nestává chudou předchůdkyní galerie. Zůstává místem, kde obraz působil v podmínkách, které se snažíme trpělivě znovu pochopit.

Slovo autora

Na jeskynním umění mě nejvíc přitahuje jistota rozhodnutí tam, kde o člověku samotném víme tak málo. Vidíme vedení čáry, využití kamene a pozornost ke zvířeti. Neznáme však všechny důvody, které tuto práci nesly. Připadá mi poctivější nechat některé otázky otevřené, než autora proměnit v postavu našeho vlastního příběhu.

To platí i pro vlastní tvoření. Nemusíme mít hned hotovou teorii, abychom si něčeho všimli a pokusili se to zachytit. Často stačí přesněji uvidět tvar, který jsme dosud míjeli. Výsledek nemusí být mistrovské dílo, aby změnil naši pozornost. Právě tuto možnost považuji za podstatnou: tvorba začíná ještě před veřejným uznáním a před rozhodnutím, co si zaslouží místo v galerii. Čtenáři bych přál, aby si z této kapitoly odnesl chuť zkoumat, nikoli strach z toho, že nezná správnou odpověď. Někdy je dobře položená otázka cennější než působivá jistota.

Radim Kaufmann



Věci pro živé a mrtvé

Göbekli Tepe, pohled do odkrytých staveb roku 2019. Pilíře tvaru T a obvodové zdivo ukazují, jak se jednotlivé kameny stávají součástí společného prostoru. Zastřešení, návštěvnické lávky a podpěry patří k dnešní péči o lokalitu.

Obr. 13 · zdroj a licence v příloze

03. Věci pro živé a mrtvé

Nádoba má v sobě prázdné místo. Právě kvůli němu ji vyrábíme: abychom do ní něco vložili, přenesli, uchovali nebo podali druhému člověku. Zároveň však dostává tvar, povrch a okraj, které lze poznat pohledem i dotykem. Není snadné určit bod, v němž se potřebná věc mění v umění. Často by takové dělení ani nepomohlo. Dobře navržená nádoba může sloužit tělu, oku, společné hostině i obřadu, a tyto možnosti se mohou během jejího života proměňovat.

Podobně složité jsou drobné figury a rané stavby. Dnes je rozdělujeme mezi vitríny archeologie, sochařství a architektury. Lidé, kteří je vytvořili, však nemuseli používat stejné hranice. V této kapitole budeme sledovat především vztahy: mezi rukou a materiálem, figurou a tělem, domem a skupinou, živými a mrtvými. Nebude to jediný pochod od jeskyně k vesnici. Vybrané příklady vznikly v různých místech a časech a každému musíme ponechat jeho vlastní souvislosti.

03.1 Hlína a každodenní práce

Nádoba OA+.20 z Britského muzea má mírně rozevřený okraj a na fotografii vedle ní leží samostatné víko. Její vnitřek byl mnohem později opatřen lakem a nádoba sloužila jako zásobník vody při čajovém obřadu.[24] K tomuto druhému životu se vrátíme na konci kapitoly; nyní sledujme hliněný tvar a členění povrchu. Provazcovým vzorům vtlačeným do hlíny vděčí za své označení japonská keramika džómon. Britské muzeum popisuje její tvůrce především jako lovce, rybáře a sběrače; nádoby sloužily mimo jiné k přípravě a podávání jídla.[25] Tento příklad narušuje snadnou posloupnost, v níž má hrnčířství začít teprve se zemědělskou vesnicí. Materiál, obživa a způsob osídlení se nemusely měnit současně.

Měkká hmota dovoluje změnu. Palec vytvoří prohlubeň, tlak dlaně rozšíří stěnu a přidaný kousek může napravit příliš úzké místo. Práce přitom vyžaduje předvídat, co bude následovat. U nádoby se vnější tvar a vnitřní prostor rodí společně. Příliš tenká stěna neunese to, co po ní chceme; příliš silná zvýší hmotnost. Materiál tak nečeká pasivně na hotový nápad. Svým chováním se účastní rozhodování a učí tvůrce hledat přiměřenost.



Obr. 14. Nádoba raného období džómon, Japonsko, kolem 5000 př. n. l., British Museum, OA+.20. Pozdější lak a víko patří k jejímu dalšímu životu při čajovém obřadu; dnešní podoba není totožná s prvním použitím nádoby. Zdroj

Výpal přináší jiný druh vztahu mezi záměrem a výsledkem. Vytvarovaná hlína po něm získá keramickou podobu, kterou už nelze prostě navlhčit a vrátit do původního stavu. Zvládnout tvarování proto ještě neznamená zvládnout celý výrobní postup. Dnešní návštěvník muzea často vidí pouze zdařilý dochovaný kus. Za jeho hladkým obrysem si však musí představit také poznávání materiálu, sušení, ohně a chladnutí. Není třeba vymýšlet konkrétního učitele a žáka, abychom rozpoznali, že taková dovednost vyžaduje zkušenost.

Provazec zanechá stopu, která se dá opakovat, otáčet i křížit. Jednoduchý nástroj tak poskytuje mnoho možností. Můžeme sledovat pravidelný rytmus, změnu směru nebo přerušení u okraje. Výzdoba nemusí být přídavek, který se řeší až po dokončení všech důležitých úkolů. Vzniká v určité fázi práce, dokud povrch přijímá tlak, a její umístění se podřizuje tvaru nádoby. Její výroba je součástí stejné rukodělné pozornosti jako vytvoření stěny.

Přesný význam konkrétního vzoru nemusíme znát, abychom dokázali pozorovat jeho stavbu. Vodorovný pás může vést pohled kolem nádoby, svislé členění jej rozdělit na úseky, hustší vzor zvýraznit okraj. To jsou možnosti účinku, které ověřujeme na vybraném předmětu; nejsou automatickým překladem pravěkého

symbolického jazyka. Podobný geometrický tvar se může objevit v různých prostředích bez totožného významu. Je rozumné nejprve popsat jeho vztah k celku.

Samotná silueta vypráví o zacházení s předmětem. Široké hrdlo umožní snadný přístup, úzké mění způsob nalévání; základna určuje, jak nádoba stojí nebo do čeho se musí opřít. Tato pozorování nejsou důkazem, že každá mísa sloužila stejnému pokrmu. Pomáhají však položit konkrétní otázky. Archeolog pak může připojit stopy opotřebení, zbytky obsahu a místo nálezu. Tvar je začátek výzkumu použití, nikoli jeho úplná odpověď.

Na papíře si lze nakreslit tři nádoby se stejně velkým vnitřním prostorem a odlišnými hrdly. Představme si, že do každé potřebujeme nabrat hustou směs, přenést vodu nebo vysypat drobná semena. Náš současný model nemá představovat rekonstrukci určité pravěké kuchyně. Ukáže však, proč výtvarný tvar není oddělen od činnosti. Křivka může působit elegantně a zároveň usnadňovat manipulaci; jindy je výrazný okraj užitečný pro obřadné vystavení, ale nepohodlný pro časté přenášení.

Při hodnocení řemesla je lákavé zaměnit pravidelnost za pokrok. Dokonalá souměrnost ovšem není vždy jediný cíl. Ruka může využít drobnou odchylku, zdůraznit jednu stranu nebo přizpůsobit úchop konkrétnímu tělu. O kvalitě rozhoduje vztah provedení k zamýšlenému použití, pokud je dokážeme zjistit. Průmyslově opakovatelný tvar a jedinečný ručně modelovaný předmět odpovídají na různé podmínky. Nemusíme jeden považovat za nedokonalou přípravu druhého.

Pro vlastní pokus použijme malé množství běžné modelovací hmoty. Vytvořme z něj tři jednoduché nádoby a označme, kde je budeme držet. Potom jejich povrch rozčleňme hladkým nástrojem nebo provázkem. Zkusme rozeznat stopu stlačení od dodatečně přidané ozdoby. Není nutný domácí výpal a předmět určený k pokusu se nebude používat na jídlo. Cílem je zaznamenat rozhodnutí ruky, ne vyrábět falešný archeologický nález.

Po dokončení si napišme krátký pracovní postup. Který zásah už nešel vrátit bez poškození sousední části? Kde jsme museli přidat materiál? Kdy se ozdoba stala překážkou? Takový záznam připomíná, že věc v muzejní vitríně má za sebou čas výroby. Její povrch není pouze dekorativní výsledek. Je také stopou řady voleb, které se navzájem podmiňovaly.

Vydavatelský tým

Dějiny umění jako příběh člověka

Vedení a spoluautoři

Autor a vydavatel: **Radim Kaufmann**

Šéfredaktor: **Radim Kaufmann**

Spoluautoři: **Claire Whitaker, Spencer Reed, Julian Hartwell, Tessa Monroe, Gavin Rhodes, Naomi Fletcher, Wesley Porter**

Redakce

Vedoucí redakčního provozu: **Erin Caldwell**

Akviziční redaktor: **Camille Foster**

Vedoucí knižní řady: **Audrey Nolan**

Odpovědný redaktor titulu: **Owen Barrett**

Vedoucí rubriky: **Marissa Cole**

Koncepční redaktor: **Nora Callahan**

Stylistický redaktor: **Lydia Shaw**

Jazykový redaktor: **Maya Chen**

Jazykový korektor: **Leah Winters**

Odborné zpracování a výuka

Rešeršér: **Priya Bennett**

Ověřovatel faktů: **Isaac Merritt**

Překladatel: **Daniel Kim**

Zpracovatel rejstříku: **Cora Delaney**

Odborný recenzent: **Elena Sandoval**

Technický redaktor: **Andre Wallace**

Obrazová podoba

Výtvarný ředitel: **Vera Hollander**

Knižní grafik: **Jasper Vaughn**

Grafik knižních obálek: **Roman Blake**

Obrazový redaktor: **Celeste Rowan**

Ilustrátor: **Hazel Corbin**

Sazba a výroba

Sazeč: **Fiona Ashby**

Vedoucí výroby: **Meredith Sutton**

Specialista na elektronické knihy: **Devin Cho**

Práva, propagace a distribuce

Manažer práv a licencí: **Tara Mendoza**

Kaufmann Creative AI Studio©

Kreativní ředitel studia: **Nolan Pierce**

Výtvarnice návrhů obálek a scén: **Ivy Carver**

Ilustrátorka výukových materiálů: **Lucia Vega**

Specialista na retuš a obrazovou postprodukci: **Felix Archer**

Původní ilustrace a výtvarná koncepce © Kaufmann Creative AI Studio. Autorské údaje a licence převzatých fotografií, reprodukcí a dalších děl zůstávají uvedeny u příslušných děl a v obrazových kreditech této knihy.

Tým vydavatelství

Doplněná tiráž · 17. listopadu 2026