

ZROZENÍ MODERNÍHO UMĚLCE A KRITIKA
V ČECHÁCH: UMĚNÍ, VĚDA A OBJEVENÍ ČASU

Jaroslav Anděl*

**Birth of the Modern Artist and Critic in the Czech Lands:
Art, Science, and the Discovery of Time**

Abstract

In his article, Jaroslav Anděl traces the changes that took place in both art and science in the Czech Lands in the course of the 19th century. In the works and commentaries of such painters as Karel Purkyně or Soběslav Pinkas, he finds early signals of the emergence of modern art. Even the scientific findings of Karel Purkyně's father, J. E. Purkyně, a renowned natural scientist of his era, divulge links to modern art-forms, such as cinematography. The exchange between art and science is apparent, for example, in the geological inspiration for Adolf Kosárek's paintings. What is particular about such works and scientific endeavors is their disruption of the static imagery and emphasis on the flow of time. The rise of urbanism and, consequently, of individualism, brought the passing and linear conception of time to the fore. Anděl claims that this "discovery of time" was a crucial element in constituting both the modern artist and critic.

Keywords: art; science; time; visuality

* Kontakt na autora: Jaroslav Anděl, DOX Centrum současného umění, Osadní 34, Praha 7, 170 00 (jaroslav@doxprague.org).

Existují různé definice modernity a moderního umění a následně i jejich různé chronologické a geografické klasifikace. Jedním z možných přístupů k tomuto tématu je zkoumání způsobu, jakým umění a věda, současně také technika a život ve velkoměstě, přispěly k proměně pojetí času, jinými slovy studium vzniku moderní interpretace času.

Zásadní význam mají z tohoto hlediska kritické texty Baudelairovy, např. jeho komentáře Světové výstavy z roku 1855, Salónu z roku 1859 anebo jeho esej o Konstantinovi Guysovi ze stejného roku, texty, které položily základy moderní výtvarné kritiky. V těchto i v dalších jiných článkách Baudelaire analyzoval městský život jako ústřední téma modernity s důrazem na jeho časový charakter. Zkoumal jej jako historický jev, který odhaluje historičnost přítomnosti, a stavěl ho do protikladu k historismu umění Salónu.¹

V Čechách byl zakladatelem moderní výtvarné kritiky malíř Karel Purkyně, jehož recenze představovaly rané příklady kritického psaní o výtvarném umění. Purkyně se snažil osvobodit umění z omezení akademického a náboženského dogmatu a prosazoval, aby bylo posuzováno podle svých vlastních kritérií. Tento jeho avantgardní přístup, který předjímal vznik jak moderního historického pojetí, tak i moderní estetiky, mu umožnil objevit a ocenit mistry českého baroka krátce po roce 1860, čímž přešel historiky umění, kteří se začali barokním uměním zabývat až na počátku následujícího století.²

Purkyně měl také slova velkého uznání pro vývěsní štíty malované Josefem Navrátillem: prohlašoval, že by měly být zarámovány a vystaveny v galerii.³ Jeho názor byl prorocký, protože o více jak půl století později se

¹ Více k Baudelairově výtvarné kritice viz Timothy RASE, *A Poetics of Art Criticism. The Case of Baudelaire*. Chapel Hill: UNC Department of Romance Languages 1988.

² Viz Hana VOLAVKOVÁ, „Výtvarná kritika Jana Nerudy a Karla Purkyně.“ *Umění*, roč. 1967, č. 15, s. 66–82, 177–201.

³ „Zdá se nám mnohem větší ctí pro malíře, může-li se o jednom z jeho vývěsních štítů říct, že zasluhuje, aby visel v galerii, než když obraz na výstavě se zdá

Navrátilovy vývěsní štíty a studie s nimi související objevily na stěnách Moderní galerie v Praze. V Purkyňově chvále se odráží jeho lhostejnost k tradičním hierarchiím v umění a také jeho přesvědčení, že „sebemenší maličkost je vhodným objektem malby“.⁴

Purkyně se tímto principem řídil i ve své vlastní tvorbě a stal se tak nejvýznamnějším představitelem českého realismu. Jak se dá očekávat, jeho obrazy nebyly soudobými kritiky doceněny a musely si počkat na nové století, aby je objevily následující generace moderních malířů a spisovatelů. Purkyně strávil na přelomu 1856 a 1857 rok v Paříži,⁵ kde našel podněty v Courbetově tvorbě. Purkyňovy obrazy s ní vykazují jisté shody: inspirovaly se ideou demokracie a oslavovaly reálné náměty na plátnech větších rozměrů. S Courbetem měl český umělec společnou i techniku utváření objemu použitím malířské pasty a černé barvy.⁶

Podobizna kováře Jecha (1860), vystavená ve své době pod názvem *Politizující kovář* je typickým příkladem Purkyňova umění: dílo odvozuje svůj námět z každodenního života dělnické vrstvy a odhaluje politické sympatie umělce. Obraz, originální propojení portrétu, zátiší a žánru, nabídl nový pohled na čas zdůrazněním přítomnosti namísto minulosti. Portrét obsahuje dva prvky, které jsou v obraze obzvláště vyzdvíženy: pracovní náradí zavěšené na stěně a noviny, které kovář Jech právě čte.

být příliš špatný pro výstavní štít.“ Karel PURKYNĚ, „Umělecká výstava 1863“ (Referát o výstavě Společnosti přátel umění z roku 1863), *Politik*, roč. 1863, č. 157, 9. června; vydané znovu in Růžena POKORNÁ-PURKYŇOVÁ, *Život tří generací. Vzpomínky na velké Purkyně. Listy a články malíře Karla Purkyně*. Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy 1944, s. 327. Komentář k dílu Navrátila viz. M. THEINHERT a kol., *Die Tschechische Malerei des XIX Jahrhunderts aus die Nationalgalerie Prag*. Wien: Österreichische Galerie 1984; Jaromír PEČÍRKA, *Josef Navrátil*. Praha: S.V.U. Mánes a Melantrich 1940.

⁴ „Dopis Karla Purkyně Janu Evangelistovi Purkyně“, 22. března 1855, in R. POKORNÁ-PURKYŇOVÁ, *Život tří generací*, s. 137.

⁵ Purkyně studoval v Paříži u Thomase Coutura, avšak zůstal u něj jen několik měsíců.

⁶ Komentář k jeho výtvarné technice viz Vojtěch VOLAVKA, *České malířství a sochařství 19. století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1965.

Oba prvky poukazují na určitý sociální a politický kontext a působí jako znaky své doby, zatímco odkaz k minulosti v motivu dvou postav ustupuje na levém okraji do pozadí, což je prostředek, který připomíná renesanční a barokní kompozice.

Hlavní postava obrazu nepředstavuje pouze jedince – Purkyňova přítele – ale také kladný sociální typ, nového hrdinu, s nímž se umělec ztotožňuje. Tak se portrét stává „*allégorie réelle*“, což je termín, který razil Courbet a jímž označoval svou snahu o vytvoření nové vlastní ikonografie založené na společenských typech své doby. Sociální i kompoziční dichotomii, charakteristickou pro oba nejznámější příklady tohoto nového žánru, Courbetův *Ateliér* (1855) a *Práce* (1852–1863) od Forda Madoxe Browna, Purkyně nahradil ústřední postavou, jež se stává modelem překonávajícím sociální protiklady a ohlašujícím myšlenky týkající se úlohy umělce ve společnosti 20. století. Jinými slovy postava kováře Jecha předjímá pojetí umělce jako dělníka – jako konstruktéra, budovatele a revolucionáře.

Purkyně použil osobní předměty protagonistovy, nářadí a noviny, k proměně tradiční polarity *vita activa* a *vita contemplativa* v kontrast mezi prací a četbou, v dialektiku dvou konceptů, která bude ovládat umění 20. století. Prvek zátiší komponovaný z nářadí zavěšeného na stěně, je ve své době novátorskou oslavou předmětů vytvořených člověkem – nejspíše inspirovanou Navrátilovými vývěsními štíty – a lidské zručnosti vyrábět věci, což připomíná četné umělce 20. století, například Fernanda Légera. Pokud jde o noviny, neodkazují pouze k soudobé sociální a politické problematice, ale v širším dějinném pohledu mohou být chápány jako odkaz k nastupujícím *masovým médiím*, ke světu znaků a k významu čtení.

Tesař a smrt (nazývaný také *Stařec a smrt*) od Soběslava Pinkase, který vznikl o dva roky později než Purkyňova *Podobizna kováře Jecha*, je ještě typičtějším příkladem *allégorie réelle*. Toto dílo, namalované ve Francii, vycházelo z jedné La Fontainovy bajky a spojovalo v sobě dvě základní

témata umění poloviny 19. století: smrt a práci.⁷ Obraz se zapsal do dějin, protože byl přijat do Salónu odmítnutých v 1865 jako jediné dílo nefrancouzského umělce kromě Whistlera.

Jako Purkyně, i Pinkas přijel do Paříže po studiích v Praze a Mnichově, ale oproti svému krajanovi tam dorazil o dva roky dříve a do Prahy se vrátil o šestnáct let později.⁸ Cesta do Paříže se stane obvyklou trasou pro následující generace umělců, kteří se vydávali do francouzské metro-pole za studiem a za poznáním moderních škol a hnutí. Pinkas se zapojil do Barbizonské školy, když pobýval ve vesnicích Marlotte a Cernay-la-Ville v lese ve Fontainebleau a čerpal poučení z Courbета a Jean-Françoise Milleta.

Nicméně některé z jeho prací méně spjatých s tvorbou těchto dvou mistrů jsou objevené i ve francouzském kontextu. Na příklad *Ateliér* (1854) je projevem výjimečně novátorského realistického stylu. Ve srovnání s Courbetovým *Ateliérem*, který vznikl o rok později, a Purkyňovou *Podobiznou kováře Jecha*, je Pinkasův obraz prost jakékoli historické souvislosti a důraz kladený na přítomnost se pojí se sebereflexí umělce, což je zásadním prvkem modernistické estetiky, kterému je věnována pozornost ve statích průkopníků moderní estetiky, např. v textech Baudelairových v 50. letech a Purkyňových v 60. letech 19. století.

Viktor Barvitijs, třetí představitel moderního realismu v Čechách, se vydal do Paříže v roce 1864 a do Prahy se vrátil 1867. Již před svou cestou do Francie se zajímal o téma městského života, například o volný čas různých společenských skupin a vrstev, jak dokládá obraz *Národní slavnost ve Hvězdě*, nebo *Na ledu* (1861–1863), či *Čtvrtek ve Stromovce* (1864). Barvitijs se tak stal prvním českým malířem, který zobrazil život ve velkoměstě: malířem moderního života podle Baudelairovy definice.⁹

⁷ Viz. Linda NOCHLIN, *Realism*. London-New York: Penguin 1990.

⁸ Pinkas navštěvoval Couturův ateliér v době, kdy tam ještě pracoval Manet. Viz *Die Tschechische Malerei des XIX Jahrhunderts*.

⁹ Jako Pinkas a Purkyně, i Barvitijs studoval u Coutura, o deset let později. Nicméně na rozdíl od děl jeho dvou krajanů, kteří byli ovlivněni Courbetovým

V námětech jeho obrazů se ozývaly ohlasy témat E. Maneta a prvních impresionistů, třebaže před pařížským pobytem postrádal jeho rukopis onu samozřejmou uvolněnost francouzských malířů. S nimi ho pojal zájem o jednotlivé chvíle neustále se měnící městské scény, lákalo ho „tady a teď“, které malířský záběr, téměř fotografická momentka, vyjímala z kontinua času a prostoru. Ačkoli nemáme žádné doklady dosvědčující, že umělec používal fotografie, vztah mezi novým *médiem* a Barvitiovými uměleckými prostředky, jako je právě záběr, důraz na okamžik a na světelné efekty, je evidentní. Na příklad *Portrét Adolfa Kosárka* – umělcova přítele, který byl sám jedním z představitelů realistické malby – namalovaný krátce před rokem 1860, vypadá jako detail vyfotografovaný v neobvyklém úhlu avantgardním fotografem koncem 20. let 20. století.

V Paříži se při zobrazování široké škály situací a typických momentů z ulice, v nichž hrálo světlo rozhodující roli, Barvitiovy obrazy uvolnily a rozjasnily. Plátna jako *Place de la Concorde* (1866), *Zkouška koní* (1866) a *Rumaři* (1866) jsou příklady bezprostředně pozorované reality: momentky ze života velkoměsta. V těchto dílech je prvek voyerství; na příklad v překvapivém obraze *Před výstavní skříní* (1866) spojuje Barvitius voyerství a podívanou s tématem zboží a moderní technologie, kterou představuje umělé osvětlení. Městská krajina v Paříži a psychologie jejích obyvatel měly velký vliv nejen na Barvitia, ale i na jeho přátele umělce, kteří se vydali do francouzské metropole již v předchozích letech. 12. prosince 1856 píše Purkyně v této souvislosti Barvitiovi a různým jiným přátelům: „Zde v Paříži je to značně jiné než v malých městech, zejména v Německu. Tím, že žije tak mnoho lidí pohromadě, je každý jednotlivec odkázán sám na sebe správně se držeti; tak je tomu ve stavu měšťanském i v umění. U nás se nemůže státi, že někdo něco učiní, neb neučiní, aby jeho sousedé neohrnovali nos. Zde, kde věčným stěhováním národů sousedé se mění, je

realismem, Barvitiovy obrazy prozrazují spřízněnost s uměním Maneta a Daumiera. Pro přehled Barvitiovy tvorby viz Hana VOLAVKOVÁ, *Viktor Barvitijs*. Praha: NGVU 1959.

to jiné. Zde se mnohem spíše každý jeví, jakým skutečně je, vidíme snadněji pravou povahu jednotlivce, poněvadž skořápka konvenční zdvořilosti není nikdy, nebo jen zřídka, tak tlustá, aby byla neproniknutelná.“¹⁰

Purkyňův postřeh objasňuje, jak bylo zrození individualismu determinováno proměnlivostí moderního městského života. Individualismus posílil v člověku vědomí vlastní jedinečnosti, časové podstaty života a vedl ho k odhalení historičnosti své přítomnosti.¹¹ K tomuto procesu, který je možné definovat jako „objevení času“, docházelo současně ve vědě i v umění, v jejich rozdílných oblastech a oborech. Realismus a impresionismus, spolu s rychlým rozvojem fotografie, s níž byla obě hnutí úzce spjata, je možné chápat jako ztělesnění tohoto nového pojetí času.¹²

V umění 19. století, ve kterém život moderního města a objevení času hrály hlavní roli, podléhala kromě žánrového malířství významným proměnám i krajinomalba. Město se svým okolím a neustále se vyvíjející periferií nabízelo malířům stále nové náměty a podněty, ze kterých se nakonec zrodil nový druh, městská krajina reagující jak na klasickou, tak na romantickou tradici zobrazování přírodní scenérie. Jiný podnět vzešel

¹⁰ „Dopis Karla Purkyně adresovaný Barvitiovi a dalším pražským přátelům,“ 12. prosince 1856, in R. POKORNÁ-PURKYŇOVÁ, *Život tří generací*, s. 152.

¹¹ V témže dopise Purkyně spojoval individualismus života ve velkoměstě s nastupující školou moderního umění a s jejím měnícím se chápáním minulosti: „Poněvadž však zde možno izolovati se jednotlivci jako v žádném jiném místě, nalézáme muže, kteří se svým vlastním způsobem vyšínilu a tvoří nejlepší, co od současníků možno očekávat. Jsou zde Francouzi i cizinci nejlepšího druhu s velkým vzděláním, sebezapřením, kteří pojmají staré mistry svým způsobem a dokonce začínají tvořit krásnou školu.“ *Ibid.*

¹² „Dík fotografii, v níž se zde činí zázračné pokroky, mizí bezkrevně ploché napodobování k šípku.“ *Ibid.* Je příznačné, že tento Purkyňův postřeh je součástí citované pasáže o nastupující škole moderního umění, obsažené v jeho dopise z Paříže adresovaném pražským přátelům. Vztah mezi fotografií a uměním a vliv, který fotografie měla na zrod moderního malířství je již několik desetiletí tématem studia. Viz. Aaron SCHARF, *Art and Photography* London - New York: Penguin 1970; Jaroslav ANDĚL, „Fotografie a moderní umění.“ *Československá fotografie*, roč. 25, 1975, č. 1–3, s. 18–20, 66–68, 114–116. Pro komentář k fotografii ve vztahu k objevení času viz. Jaroslav ANDĚL, „Fotografie a historismus.“ *Historismus a 19. století*. Praha: ČSAV 1982.

z vědeckého pokroku v oboru geologie, pokroku, který v první polovině 19. století přivedl další přírodní vědy k objevení času.¹³

Dílo Adolfa Kosárka je příznačné pro tento vývoj. Mezi lety 1850 a 1855 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze u Maxe Haushofera, jehož krajinářská škola byla představitelkou středoevropské romantické tradice. Haushofer a jeho žáci jezdili často do zdejších hor a svůj zájem soustředili na malebné náměty lesů, vodopádů, jezer a vrcholků hor. Ve druhé polovině téhož desetiletí se ale Kosárkovy krajiny výrazně změnilly: malebnost byla nahrazena realistickým popisem země, který odhaloval geologické vrstvy terénu.

Kosárek často zobrazoval nezalesněné krajiny, kde je země pokryta jen tenkou vrstvou půdy, takže jsou vidět geologické formace. *Osamělá krajina* (1858) nazývaná také *Selská svatba*, je nejlepším příkladem tohoto nového přístupu. Povozy s ženichem, nevěstou a svatebčany projíždějí rychle pustou krajinou utvářenou jen skálami, krajinou podobající se povrchu nějaké neobydlené planety. S přihlédnutím k tragickému osudu malíře viděli kritici v tomto překvapivém ikonografickém spojení symbol pomíjivosti lidského života kontrastující s trvalostí přírodních hmot.¹⁴

Tato interpretace nicméně opomíjí Kosárkův neoriginálnější přínos, podle něhož skalnatá krajina nebyla něčím, co je mimo čas, mimo dějiny. Naopak, jak naznačují obnažené desky čediče, které vytvářejí zvláštní tvar kopce anebo jejich odpadlé kusy ležící opodál, umělec namaloval tuto krajinu jako výsledek geologických procesů, které se udály během dějin Země.

Místo zobrazení tradiční bipolarity mezi věčností a pomíjivostí se umělec rozhodl ukázat čas v měřítku milionů let, který objevila geologie. Se znalostí soudobých vědeckých teorií postavila jeho malba vedle sebe

¹³ Viz. Stephen Toulmin a June Goodfield, *The Discovery of Time*. Chicago - London: Chicago University Press 1965.

¹⁴ Libuše HALASOVÁ a V. V. ŠTECH, *Adolf Kosárek*. Praha: SNKLHU 1959; I. SLAVÍK, „Adolf Kosárek (1830–1859).“ *Umění*, roč. 39, 1991, s. 345–348.

dvě různá měřítka, dva různé typy času: čas geologický čili čas Země a čas biologický, čas lidských bytostí.

Geologická inspirace se u Kosárka vztahuje ke zcela konkrétním vědeckým zdrojům. Přírodovědný časopis *Živa* – založený a vedený nejvýznamnějším českým vědcem Janem Evangelistou Purkyně, otcem Karla Purkyně, a geologem Janem Krejčím – začal vycházet v roce 1853 a jeho první čísla obsahovala četné články věnované geologickým lokalitám a procesům, jež se později objevily v Kosárkově díle.¹⁵ Dvě umělcovy kresby se skalnatými útvary z oblasti poblíž Prahy, které byly objeveny ve dvacátých letech v archivu Geologického ústavu hlavního města, podněcují k domněnce, že Kosárek s Janem Krejčím spolupracoval; původně byly patrně zamýšleny jako ilustrace ke Krejčího knize s titulem *Horopisné obrazy pražského okolí*, která vyšla v 1857.¹⁶

Kosárkovy obrazy z 1859, jeho posledního roku života, ukazují další překvapivou proměnu. Třebaže i v těchto dílech umělec pokračoval v pozorování geologické charakteristiky terénu, jeho pozornost se přesouvala k obloze, která často zabírala víc jak horní polovinu obrazu. Při zkoumání interakce mezi vzduchem, světlem a barvou se Kosárkovy poslední obrazy prosvětlují a jejich rukopis projevuje větší uvolněnost, proto mohou být definovány jako protoimpresionistická díla. Toto hodnocení se zdá být potvrzeno směřováním Barvitia, Kosárkova blízkého přítele, během následujících deseti let.¹⁷

¹⁵ Na příklad třetí číslo třetího ročníku časopisu *Živa* (1855) obsahovalo sérii tří článků, které napsal Jan Krejčí o historii prvohorních geologických útvarů v Čechách.

¹⁶ Kresby se nyní nacházejí ve sbírkách Národní galerie v Praze. Jsou reprodukovány in: Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ (ed.) *Adolf Kosárek 1830–1859*, katalog výstavy, Národní galerie, Praha 1990.

¹⁷ Vojtěch Volavka, přední odborník na umění 19. století, přirovnával pozici, kterou ve vztahu k impresionismu zaujímal Kosárek ve středoevropském malířství, k roli Turnera v umění západní Evropy. Viz VOLAVKA, *České malířství a sochařství 19. století*.

Co přimělo malíře změnit směr v posledních měsících života, když umíral na tuberkulózu? Můžeme být v pokušení teoretizovat o psychologii umělce,¹⁸ nicméně v jeho stylovém posunu, pokud jde o tematiku různých druhů a měřítek času, se zdá být kontinuita a vnitřní logika. Zatímco země představuje dlouhý či hluboký čas, nic nepůsobí na naši představivost tak pomíjivě a prchavě jako jevy nebe: jeho světlo, vzduch, barvy. Poslední Kosárkovy krajiny tato dvě různá měřítka času spojovaly.

Několik let po umělcově smrti napsal Purkyně v komentáři k jedné své výstavě: „Umění a věda se pak zase spojí. V těchto dobách je to umění, které se své sestře vědě musí s důvěrou přiblížiti.“¹⁹ Vzhledem k tomu, jakou pozornost věnoval Kosárek novinkám v oblasti geologie, je možné se domnívat, že pokud by žil o desetiletí déle, využil by i objevů ve fyzice a fyziologii vnímání a používal by techniku malby oddělenými barevnými skvrnami, tj. děleným rukopisem impresionistů.

Purkyňova poznámka zní neuvěřitelně předvídavě a můžeme ji vnímat jako předzvěst vlivu, který měla věda na impresionismus a na neoimpresionismus o jedno či dvě desetiletí později. Současně zahrnuje i odkaz k vývoji vědeckého poznání v první polovině 19. století, v němž hrál otec umělce prvořadou roli. Jan Evangelista Purkyně byl průkopníkem v různých oborech fyziologie, mezi jinými v oftalmologii, srovnávací neurologii, histologii, daktyloskopii a embryologii.²⁰ Fyziologie vnímání měla obrovský vliv na rozvoj vědy i umění tím, že se postavila proti ustálenému

¹⁸ Viz L. HALASOVÁ, V. V. ŠTECH, *Adolf Kosárek*.

¹⁹ Karel PURKYNĚ, „Umělecká výstava 1863“ (Referát o výstavě Společnosti vlasteneckých přátel umění v roce 1863)“, s. 313.

²⁰ Viz Nicholas. J. WADE and Josef BROZEK, *Purkinje's Vision: The Dawning of Neuroscience*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 2001. Dále viz J. E. Purkyně in *Science and Culture, Scientific Conference*. Praha: ČSAV 1987. Purkyňovo jméno je spjato s velkým počtem objevů v oblasti fyziologie; snad žádný jiný vědec nebyl poctěn tolika eponymy: Purkyňův jev, Purkyňovy bleskové figury, Purkyňovy buňky, Purkyňovy *cylindri axis*, Purkyňova vlákna.

epistemologickému modelu myslí jako zrcadlu přírody a v důsledku toho ovlivnila zrození moderní sebereflexe.²¹

Ve výtvarném umění se tento vývoj projevil ve dvou dlouhotrvajících navzájem spjatých tendencích: ve vzniku moderního výtvarného jazyka spojeného s uměleckými směry, které jdou od impresionismu po abstraktní umění, a v rozvoji nových médií a zobrazovacích technik, od fotografie po film.

Jan Evangelista Purkyně přispěl k oběma těmto tendencím u jejich zrodu, často dokonce předstihl jejich budoucí vývoj.²² Jeho studium vnímání mezi koncem prvního a počátkem druhého desetiletí 19. století přineslo objevené poznatky, které stály na počátku vývoje vedoucího ke vzniku kinematografie.²³ Současně byl prvním vědcem, který studoval pohyby očí ve vztahu s abstrahující schopností zraku spolu s takzvanými subjektivními jevy a předpověděl rozvoj abstrakce jako nové umělecké formy. Předvídal, že význam abstraktního umění vzroste za příznivějších společenských podmínek v budoucnosti.²⁴ Jestliže tyto jeho vizionářské

²¹ Tento proces popsal Jonathan CRARY v knize *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge Mass.: MIT Press 1990.

²² K diskusi o těchto dvou souběžných tendencích viz Jonathan CRARY, *Suspension of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge Mass.: MIT Press 1999.

²³ Už v roce 1819 analyzoval Purkyně specifické podmínky vidění, které byly později využity vynálezem kinematografie, jevu popisovaného jako „doznívání zrakového vjemu“ (Purkyně použil termín „paobraz“); *Beiträge zum Kenntniss des Sehens in Subjektiver Hinsicht*. Prag: F. Vetterl 1819; znovu otištěno in J. E. PURKYNĚ, *Sebrané spisy. Opera omnia*; sv. I., K. J. Lhoták (ed.). Praha: Spolek českých lékařů 1918. Český překlad viz Jan Evangelista PURKYNĚ, *Příspěvky k poznání zraku ze subjektivního hlediska*; Vladislav Kruta (ed.). Brno: Univerzita J. E. Purkyně 1969. Viz také pozn. 28.

²⁴ „Stálo by za to vyvíjet jako speciální druh umělecké činnosti tento typ zvukomalby, která je všudypřítomná jak v přírodě, tak ve světě umění. Jistě by otevřela novou cestu tvůrčímu géniu, pokud by se její používání následně rozšířilo. Zdá se ale, že ještě nepřišla její chvíle, toto umění musí otrocky sloužit k výzdobě oděvů, budov, zahrad apod. Začalo žít svým vlastním nezávislým životem pouze v ohňostrojích a tanci a také v transparentních točivých kotoučích, a nedávno

myšlenky příliš předbíhaly svou dobu, než aby měly přímý ohlas u soudobých umělců, některé jeho jiné objevy předznamenaly princip, o němž se opíral rozvoj moderního malířství v poslední čtvrtině 19. století. Ve svém výzkumu vnímání obrazového prostoru (1837),²⁵ Purkyně provedl rozlišení mezi pohledem na obraz a pohledem do obrazu, tedy mezi pohledem na malbu jako fyzický předmět (tj. plátno pomalované barvami) a pohledem na malbu jako zobrazení; zdůraznil přitom roli rámu a orámování v „obrazotvoru zrakovém“. O třicet let později na tomto rozlišení impresionisté založili využití děleného rukopisu, tj. malbu oddělenými barevnými skvrnami, jenž bylo podnětem pro následný rozvoj moderního malířského jazyka.²⁶

Pozorování a vědecké pokusy, zejména Purkyňův výzkum v oblasti fyziologie vnímání, byly založené na měřitelných jednotkách času a místa a na jejich vzájemném vztahu, tím připravovaly cestu ke standardizaci lineárního času, která hrála ve vývoji moderní vědy zásadní roli. Tyto spojitosti jsou více než kdy jindy zřejmé ve výzkumu, v němž se Purkyně zabýval vnímáním pohybu, výzkumu, který měl v následujících letech rozsáhlý vliv jak na vědecké bádání, tak na vizuální kulturu. Na jedné straně toto studium otevřelo jedno z témat, která později povedou k teorii relativity (jak dokládá práce Ernsta Macha, který sledoval cestu naznačenou Purkyněm a měl významný vliv na Alberta Einsteina),²⁷ na straně

v kaleidoskopu, zatímco odchází do světa s nepochopenými a uměleckým vkusem neuznanými eskamotéry.“ Jan Evangelista Purkyně, *Příspěvky k poznání zraku ze subjektivního hlediska*, s. 74–75.

²⁵ J. E. PURKYŇĚ, „O ideálnosti prostoru zrakového.“ In *Sebrané spisy Jana E. Purkyně. Opera omnia*; sv. VII. Praha: Československá akademie věd 1958, s. 114–134.

²⁶ Purkyně ve svém rozboru obrazového prostoru předjímal analýzu „vidění obrazů“ (representational seeing) Richarda Wollheima, která spočívá v rozlišení mezi viděním obrazu – fyzického předmětu, a viděním v obraze – mentálního obrazu. Wollheim toto odlišení definuje jako „duplicitu vidění obrazů“. Viz Richard WOLLHEIM, *Art and Its Object*. Cambridge: Cambridge University Press 1992.

²⁷ Ernst Mach byl jmenován profesorem fyziky na Univerzitě Karlově v roce 1867. Svou knihu *Grundlinien der Lehre von den Bewegungs-Empfindungen* (Leipzig:

druhé bylo inspirací, spolu s pozorováními a pokusy některých jiných vědců, pro rodící se moderní výtvarný jazyk v poslední čtvrtině 19. století a v prvních desetiletích 20. století a přispělo k objevu kinematografie.²⁸

Už v roce 1837 mluvil Purkyně o „strojném napínání se přes meze smyslnosti naší“, když popisoval způsob, jakým může být zachyceno zobrazení pohybu řazením různých fází předmětu, které se přemísťuje v časoprostorovém kontinuu, a tím předjímal objevení nových zobrazovacích metod a technik – svých vlastních kreseb a fotografických snímků pohybujících se předmětů, fotografií od Mareye a Muybridge, futuristických maleb a Duchampových obrazů.²⁹

1875), v níž se často odvolával na Purkyňovu práci, Mach později rozvedl do obecnějšího a uznávanějšího díla *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältniss der Physischen zum Psychischen* (Jena: 1886). Pro komentář ke vztahu Macha a Einsteina viz Gerald HOLTON, *Thematic Origins of Scientific Thought: Kepler to Einstein*. Cambridge Mass.: Harvard University Press 1988.

²⁸ „Zajímá jsem se totiž už po řadu let o teorii tak zvaných optických kouzelných kotoučů, což ovšem byl pouze důsledek mých dávno provedených pozorování paobrazu, jenž během zamrknutí oka přetrvává před vnitřním smyslem a jenž působí, že viditelnost nazíraných skutečností není přerušena. Podařilo se mi vynalézt řadu modifikací zde zmiňovaného přístroje, jímž je urychleno vyobrazování a rovněž ulehčena popularizace aparátu. Nakonec ve mně tato myšlenka natolik oživila a zdá se mi jako obor umění a dokonce i v ohledu výnosnosti natolik významná, že jsem se rozhodl zažádat si o její patentování, na jehož udělení dosud ještě čekám.“ in: F. X. HALAS, „Z neznámé korespondence J. E. Purkyně.“ *Universitas J. E. Purkyně v Brně*, 20. dubna 1987, s. 50. Viz pozn. 31.

²⁹ „Mezi změny na věci se zdařující náleží též změna jejího v prostorování, totiž její pohybování, a v ponímání toho též paměť prostorová i časová nerozlučitelně spojeny jsou. Tatáž věc v postupu času dob vždy jiné a jiné místo zanáma, místa mění, a tyto změny jí samé náležejí, an podstata její nezměněna zůstává. Na prostoru ač prázdňem, též se změna udála, místa totiž, jimiž věc šla, časovou paměti znamenána jsou a tvoří běžiště nebo dráhu pohybu, v jejímž pojímání zase názor prostorový a časový prosto sloučeny jsou. Ještě dále se znásobí názor časoprostorový změňováním poloh věcí, pak i změňováním jejich jakostí [...]. Abychom způsobu té změny času v prostorobyt vysvětlili, vezmeme, že bychom pozorovali vyvinování nějaké byliny od prvního klíčení se až do zralosti a že bychom každou dobu těch vývinků byli sobě vyobrazovali, aneb jakýmkoliv jiným prostředkem (na př. sbírkou preparátů anatomických) na tolikero jednotníkách byli ustálili, tuť

Krátce po 1860 se Purkyně sám nechal kamerou snímat z devíti různých zorných úhlů, aby vyvolal prostřednictvím speciálního přístroje iluzi pohybu. O několik let dříve nafotografoval, údajně za pomoci svého sluhy, různé snímky výrazů vlastního obličeje pro své fyziognomické studie, čímž předstihl použití fotografií Charlesem Darwinem v knize věnované stejnému námětu.³⁰

Pokusy přivedly Purkyně k vynálezům různých mechanismů, které mohly vylepšit existující přístroje na simulaci pohybu, např. Stampferův stroboskop nebo Hornerův zoetrop.³¹ Krátce po 1840 navrhl Purkyně svoji verzi stroboskopu, přístroj pojmenoval forolyt a o dvacet let později jej přepracoval a nazval kinesiskopem. Tento přístroj byl realizován jako výrobek určený k prodeji. Purkyně ho používal při své výuce, ukazoval na něm různé jevy, na příklad činnost srdečních svalů. Ve článku pro *Riege-rovu encyklopedii* z 1865 popsal kinesiskop jako nastupující druh umění a průmyslového odvětví; vyslovil tak jedno z nejpřesnějších proctví o vynálezu filmu a o jeho rozvoji.³²

bychom měli proměnu časobytů v prostorobyty.“ J. E. PURKYNĚ, „O ideálnosti prostoru zrakového“, s. 133–134.

³⁰ Podle soudobých svědků zhotovil Purkyně velký počet takových fotografií. Šest z nich je známo díky dobovým reprodukcím, které zhotovil ve vizitkovém formátu Jindřich Eckert. Charles Darwin publikoval svou práci pod názvem *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), česky pod názvem *Výraz emocí u člověka a zvířat* (1964).

³¹ Ve článku „Kinesiskop“ pro Riege-rovu encyklopedii popsal Purkyně svůj vynález jako oddělený šterbinový kotouč připevněný na Stampferův stroboskop z doby kolem roku 1840 a jako mechanismus navržený o dvacet let později pro vytvoření takzvaného „krokového posunu“ kotoučů. „Kinesiskop.“ *Riegrův slovník naučný*, Praha: Kober 1865; otištěno znovu in J. E. Purkyně, *Sebrané spisy. Opera omnia*, sv. VIII., s. 112–113. Viz pozn. 28. Podle Jindřicha Brichty Purkyně mezi lety 1860 a 1862 zkombinoval krokový posun kotoučů s kouzelnou svítilnou, aby mohl promítat pohyblivé obrázky na stěnu a tím předběhl o dvacet let praxinoskop Emila Reynauda. Jindřich. BRICHTA, „Jan E. Purkyně a jeho přínos k vynálezu kinematografie.“ *Přehled fotografické a filmové techniky*, roč. 1952, č. 5, s. 110–114. Jindřich BRICHTA, „Purkyňův přínos k vynálezu kinematografie.“ *Vesmír*, roč. 1955, č. 32, s. 250–255.

³² *Kinesiskop*.

Jestliže Purkyňova pozorování a pokusy, zejména ty, které se týkaly vnímání pohybu, předpokládaly pojetí lineárního času, moderní technika – včetně nových zobrazovacích technik, jež mohly vzniknout díky studiu Purkyňovu i dalších vědců – učinila z pomíjivosti prvek všudypřítomný v každodenním životě.³³ Karel Purkyně v dopise z roku 1856 adresovaném otci píše: „Uměním je nutno zabývat se vědecky, jinak celý ten shon má malou cenu. Obzvláště malířství má široké pole s mnoha obměnami; jednak myšlenkovými, a nápady, vyplývajícími ze řemesla a pak zase jiné, jak by třeba napadly všem ostatním lidem.“³⁴

Ačkoli nezmiňuje žádnou specifickou myšlenku, jeho obrazy a jeho texty – stejně jako práce Pinkasovy, Barvitiovy a Kosárkovy – spolu s dílem jeho otce ukazují, že mezi „množstvím rozmanitých idejí a vynálezů“ tu byl jeden rozhodující aspekt, který více než cokoli jiného přispěl ke zrození moderního umělce a výtvarného kritika: objevení času.

Jaroslav Anděl je autorem četných publikací a výstav o moderním a současném umění, včetně malířství, architektury, grafického designu, fotografie a nových médií. Pracoval jako ředitel muzea, kurátor, konzultant a pedagog. V současnosti je uměleckým ředitelem DOX Centra pro současné umění v Praze. Žije v New Yorku a Praze.

³³ Pro analýzu způsobu, jakým přispěla modernizace ke standardizaci lineárního času, viz Stephen KERN, *The Culture of Time and Space: 1880–1918*. Cambridge Mass.: Harvard University Press 1985. Viz také Peter L. GALISON, *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps: Empires of Time*. New York W. W. Norton 2003.

³⁴ „Dopis Karla Purkyně z Mnichova adresovaný J. E. Purkyňovi,“ 29. března 1855. In: R. POKORNÁ-PURKYŇOVÁ, *Život tří generací*, s. 135.