



ČESKÝ KUBISMUS A „VERTIKÁLNÍ“ KÁNON DĚJIN UMĚNÍ*

VOJTĚCH LAHODA

BAROKO, SBĚRATELSTVÍ A KUBISMUS

V roce 2002 se Lubomír Slavíček významně podílel na realizaci rozsáhlého výstavního katalogu jednoho z nejzajímavějších kubistických tvůrců u nás, malíře Antonína Procházky.¹ Publikace potvrdila, že jubilatův zájem o modernismus nebyl náhodný. Kontinuálně vyrostl ze soustavného sledování fenoménu sběratelství, kam patřily pochopitelně i kolekce sběratelů první republiky. Mnozí z nich se soustředili na tvůrce z generace Osmy, Skupiny výtvarných umělců či Tvrdošjých a jim blízké umělce. Slavíčkův odborný zájem o barokní umění získal časem nový rozměr, směřující k Vincenci Kramářovi, Alfredu Justitzovi, Emilu Fillovi a k již zmíněnému Antonínu Procházkovi.

Tak se vedle barokního umění a otázkou sběratelství objevuje v ohnisku soustředění badatele, i když nepřímo, také klíčový a doslova kanonický styl moderního umění, kubismus.

KUBISMUS A KUBISMY

Ačkoliv se kubismus, „vynález“ Picassa a Braqua, v době svého zrodu v letech 1909–1910 dočkal v Paříži ostrého odsouzení a zesměšnění, velmi záhy se stal základním stavebním kamenem kánonu modernismu první polo-

viny 20. století. Až v roce 1966 vydal americký historik umění Edward Fort Fry antologii dobových textů z doby vzniku kubismu do počátku dvacátých let, která patří dodnes k základním příručkám studia o kubismu.² Fry prokázal, že hned po objevení prvních kubistických obrazů se rozvinula diskuse o povaze kubismu, která se stala základem snahy nejen umělecké kritiky, ale od dvacátých let i dějin umění začlenit kubismus do příběhu dějin umění.

Vybrané texty ve Fryově antologii odhalily důležitou skutečnost: řada autorů reflektovala pod pojmem „kubismus“ díla nikoliv Picassa a Braqua, ale Jeana Metzingerera či Alberta Gleizeze a dalších³, čili přístupy, které byly později označeny jako „epický kubismus“⁴ nebo které sám Fry nazývá – v případě Metzingerera – jako sub-kubistické.⁵ Roger Allard, francouzský kritik, který psal o zásadách kubismu v roce 1910, neměl podle Frye o Picassově a Braquově díle tehdy ještě ani potuchy.⁶ Allardovo chápání kubismu bylo založeno na znalosti tvorby Jeana Metzingerera. Dobové výklady kubismu tak byly již od samotných počátků postaveny na různorodém materiálu, zprvu na tvorbě Metzingerera a Gleizeze a řady dalších tzv. „salónních“⁷ kubistů, a až později na díle Picassa a Braqua.

Yves-Alain Bois tento rozpor charakterizuje termíny veřejné / soukromé: zatím-

co Metzinger a spol. hojně vystavovali, dílo Picassa a Braqua bylo v prvních letech kubismu vystavováno daleko méně.⁸

Jestliže tedy již v době vzniku kubismu existovaly přinejmenším dva jeho typy, pak není divu, že dějiny umění postupem času nacházely další kubistická teritoria. Stačilo se zaměřit na některé významné modernistické tendence mimo Francii a bylo jasné, že jak v Holandsku (Mondrian), tak v Německu (Marc, Macke, Feininger ad.), Itálii (futuristé), v Rusku (kubo-futurismus) a dokonce i v Anglii (vorticismus) a v USA (nebo u amerických malířů v Paříži) lze sledovat různé variace kubismu.

Nás bude zajímat, jak se do vertikálního⁹ kánonu západních dějin umění (ne)zařazuje fenomén označovaný někdy západními historiky umění jako tzv. „český kubismus“.

ALFRED H. BARR JR.

Důležitou roli v kanonizaci kubismu měl ředitel Muzea moderního umění v New Yorku Alfred Barr jr., který v roce 1936 uspořádal velkou výstavu *Cubism and Abstract Art*.¹⁰ V katalogu výstavy bylo publikováno dnes již slavné grafické schéma, znázorňující trajektorie moderního umění od devadesátých let 19. století až do roku 1935. Z pouhého pohledu na síť šipek je zřejmé, jak velký význam přiznával Barr kubismu. Doba výstavy *Cubism and Abstract Art*, tj. rok 1936, je mezníkem v institucionálním přijetí abstrakce, ale také kubismu. Kubismus se pro Alfreda H. Barrera a vývoj modernismu stal klíčovým, takřka zárodečným článkem ve vývoji moderního umění po roce 1910. V celém spektru modernistických „ismů“ má v Barrově grafickém vyjádření označení kubismus, z něhož se odvíjí řada následujících tendencí moderního umění, největší písmo. Počínaje Barrovým katalogem, v němž došlo k začlenění kubismu do mezinárodního modernismu, se kubismus stal nedomyšlitelnou součástí

kánonu dějin umění. I když v následujících letech se nikdo nepokusil o podobný grafický záznam vývoje a vlivů jednotlivých směrů v moderním umění, je zcela zřejmé, že dominantní postavení kubismu, které mu určil Barr, se nejen nezměnilo, ale časem dokonce ještě více potvrdilo.

V souvislosti ze zmíněnou výstavou a katalogem je třeba se ptát, co chápal Barr pod pojmem kubismus a koho do své výstavy zařadil. Barr rozeznával dva hlavní proudy vedoucí k abstrakci: jeden apollinský, rozumový, který směřoval ke geometrické abstrakci přes Cézanna a kubismus, druhý dionýský, „expresionistický“, od fauvistů, Matisse, ke Kandinskému a abstraktnímu umění surrealistů. V části věnované kubistům Barr zmiňuje vedle Picassa a Braqua také „*other Cubists*“ Juana Grise, Fernanda Légera, Jacquese Villona a Louise Marcoussise. Žádné jiné kubisty neuvádí, přestože v úvodu konstatuje, že „*během několika let bude čas na představení výstavy abstraktního umění třicátých let a na prezentaci současného umění vytvořeného skupinami v Londýně, Barceloně, Praze, Varšavě, Miláně, Paříži, New Yorku a v dalších centrech uměleckých aktivit*“.¹¹ Barr tedy věděl, že podstatné současné umění vzniká také např. ve Varšavě a v Praze. V knize *Cubism and Abstract Art* jej však ještě nerefletoval.

„REVIZIONISTICKÉ“, NEBO „NORMÁLNÍ“ DĚJINY KUBISMU?

Až necelých dvacet let po Barrově výstavě se objevily další možnosti v historickém zakotvení kubismu jako směru, který měl klíčovou roli pro celé umění 20. století.¹² Shodou okolností zásadním byl rok 1959. Tehdy vydal první závažnější historii kubismu John Golding.¹³ Ten v úvodu děkoval mj. Barrovi za vstřícnost a pomoc při přípravě doktorské práce, která se stala základem jeho knihy. Pod vlivem Kahnweilera se k ústřední dvo-

jici Picasso a Braque dostal u Goldinga ještě Juan Gris. Následně pak Golding sledoval vliv kubismu, nicméně výlučně ve Francii v letech 1910–1914.

V roce 1960 vydal první verzi své knihy *Cubism and Twentieth-Century Art* absolvent Yalské univerzity Robert Rosenblum. I on vděčil za mnohé Barrovi a také Douglasi Cooperovi. Rosenblum pochopil kubismus jako zdroj a základ řady klíčových tendencí moderního umění, futurismu, anglického vorticismu, abstraktního umění a dokonce „Fantastic Art“. Tyto vazby rozšířily možnosti zkoumání kubismu. Autor ovšem nerozšířil mapu kubismu. Nejvýraznější geografická anomálie je sledování kubismu v Anglii a USA.¹⁴ Střední Evropu zastupovala tvorba Franze Marca a Lionela Feiningera, kterou zahrnul do kapitoly o vztahu kubismu a „německé romantické tradice“.

Autor si uvědomoval své omezení při třetím vydání knihy v roce 1976. Nepochybně pod tlakem dobové literatury, zvláště Douglase Coopera¹⁵ a zejména knihy Nicholase Wadleyho¹⁶, Rosenblum zdůraznil Wadleyho „širší mezinárodní pohled na kubismus, zahrnující český materiál“.¹⁷ Tyto poznámky o „širším mezinárodním pohledu“ však byly marginální a vlastní výklad Rosenbluma nezasáhly. Zůstalo jen u několika řádků, komentujících na závěr knihy bibliografii. Ačkoliv John Golding a Robert Rosenblum představili „revizionistické dějiny kubismu“¹⁸, tato revize se netýkala nových oblastí, které by byly do dějin kubismu zahrnuty.

DOUGLAS COOPER A KUBISMUS „MIMO FRANCII“

Byl zde ovšem zmiňovaný Douglas Cooper, který se snažil rozšířit mezinárodní pohled na kubismus. Viděli jsme, že již v době raných kritik a diskusí o kubismu se rozlišoval kubismus Picassa a Braqua, který byl později Douglasem Cooperem označen jako pra-

vý („true“) kubismus, od „epického“ kubismu či sub-kubismu Metzingera, Gleizeze a dalších. V českém prostředí se již v letech 1913–1914 psalo o těchto tvůrcích, mezi něž patřili všichni ostatní vedle Picassa a Braqua, jako o „menších“ kubistech.¹⁹

Cooper v knize k výstavě *The Cubist Epoch* v Los Angeles v roce 1970²⁰ nejobecněji rozdělil tři typy kubismu: ten nejpodstatnější byl označen jako „pravý“ nebo „instinktivní“ kubismus, kam zahrnoval nejen Picassa a Braqua, ale také Juana Grise a Fernanda Légéra, „umělce jim blízké co do záměru i metody“.²¹ Další skupinu charakterizoval termínem systematický kubismus: zahrnoval tam umělce, kteří s kubismem flirtovali, případně z něj vytvořili systém či stylistickou formuli. V této kategorii uvedl malíře jako byli Henri Le Fauconnier, Albert Gleizes, Jean Metzinger, ale také Louise Marcoussise, Francise Picabiu či Diega Riveru. Další dělení – převzetí Apollinairova pojmu orfický kubismus a vlastní pojem kinetický kubismus – není pro naše téma podstatné.

Daleko důležitější je Cooperovo geografické sledování kubismu. Nejzajímavější je pro nás ta část, která zahrnuje vliv kubismu „outside France“. Cooper se zde zabývá také kubismem v „Československu“.²² Cooper vedle ruského kubofuturismu, který se od vydání knihy Camilly Gray v roce 1962²³ stal součástí stále rostoucího výstavního i badatelského zájmu o ruskou avantgardu, a měl tedy vlastní, na vývoji diskurzu o kubismu do jisté míry nezávislou cestu kanonizace, poprvé zařadil do kontextu kubismu „outside France“ jiný než „západní“ projev stylu. V knize *The Cubist Epoch* sice zmiňuje některé autory polského nebo maďarského původu, ovšem výlučně ty, kteří trvale působili v Paříži (Louis Marcoussis, Henri Hayden, Joseph Csaky). České „spojení“ tak zůstává jediné, které rozšiřuje pohled na kubismus dosud nezpracované *terra incognita* střední Evropy jmény malířů Vincence Beneše, Josefa Čapka, Emi-

la Filly, Bohumila Kubišty, Antonína Procházky a sochaře Otto Gutfreunda.

Velký a nutno říci oprávněný význam pro kubistické sochařství má dle Coopera český sochař Otto Gutfreund, jemuž autor věnoval záslužně výraznou pozornost. Zdůrazňuje, že první kubistické plastiky vytvářel roku 1911.²⁴ Zcela oprávněně Cooper píše, že Gutfreundova „*kubistické busta je jednou z nejvážnějších a nejinvenčnějších pokusů převést techniku syntetického kubismu do sochařství*“.²⁵ Pozornost věnuje také plastice Emila Filly *Hlava* (1913–1914).

„NORMÁLNÍ“ DĚJINY KUBISMU

Ačkoliv se některé pojmy Douglase Coopera a jejich výklady mohou zdát mechanické a dnes překonané, přece jen schopnost rozšířit diskurz kubismu například na rané dílo *Pieta* Mondriana, na ruský kubofuturismus a zejména na českou kubistickou školu byla na svou dobu velmi progresivní. Mířily do „jiného“ území kubismu, než bylo to, které ovládalo uměleckohistorický diskurz.

Všechny koncepce kubismu, počínaje názory Daniela Henryho Kahnweilera, přes Johna Goldinga, Douglase Coopera, Roberta Rosenbluma, Williama Rubina až k Leu Steinbergovi, pochopil Roger D. Cranshaw jako „normální“ uměleckohistorické dějiny kubismu, které aplikují na kubismus tradiční rámec diskurzu disciplíny, tj. chronologie, kontinuity dějin umění, reprezentace, autorství apod. Podle Cranshawa ovšem kubismus Picassa a Braqua „*byl odmítnutím označit uměleckohistorickými pojmy to, co bylo ohroženo velikostí své vlastní ambice: vyprostit umělecké dílo z jeho vlastního diskurzivního rámce*“.²⁶ Podle Cranshawa tak existují „normální“ dějiny kubismu, kam patří řada uvedených historiografů kubismu, a „nenormální“ dějiny, spočívající v pochopení kubismu jako negace tradiční a kanonické uměleckohistorické narace. Cranshaw se ovšem nezabýval otázkami

„importu“ či přenosu kubismu z jednoho kulturního prostředí (Paříž 1910–1912) do jiného. Jeho revize „normálních“ dějin kubismu tak neměla žádný geografický dosah.

„KUBISTICKÉ UMĚNÍ Z ČESKOSLOVENSKA“

Co se muselo stát, aby Douglas Cooper do ve své době nejprestižnější a nejkompletnější výstavy (a knihy) o kubismu zahrnul ve stejné době jako Nicholas Wadley také tehdy mezinárodně naprosto neznámý český materiál?

Odpověď je jednoduchá. Od roku 1966²⁷ byl stále častěji český kubismus představován v zahraničí, a to zejména na Západě. Hlavním strůjcem tohoto procesu ve druhé půli šedesátých let byla pražská Národní galerie v Praze, kterou řídil od roku 1967 Jiří Kotalík a kde pracoval také jeden z častých autorů úvodů katalogů, Jaromír Zemina. Do roku 1970 se podařilo představit český kubismus na řadě výstav v renomovaných institucích v zahraničí. Pro anglosaskou oblast, a tedy i pro vertikální kánon dějin umění byla zvláště důležitá výstava *Cubist art from Czechoslovakia*, otevřená v londýnské Tate Gallery v září roku 1967.²⁸ Na přelomu let 1967 a 1968 putovala Belgií a Holandskem výstava *Cubisme à Prague et la collection Kramar*, pro kterou napsali texty do katalogu Miroslav Lamač a Jaromír Zemina.²⁹ Jiří Kotalík jako ředitel Národní galerie přispěl v uvedené době, která byla patrně nejpříznivější pro československé mezinárodní kontakty v době po konci druhé světové války, k výrazné propagaci českého moderního umění, avantgardy a kubismu zvláště. Osobní známost a přátelství Jiřího Kotalíka s významnými řediteli uměleckých institucí, jako například s Williamem Rubinem,³⁰ ředitelem Muzea moderního umění v New Yorku, vedla pražskou Národní galerii k velké vstřícnosti při realizaci retrospektivní výstavy Pabla Picassa v Muzeu moderního umění v New Yorku v roce 1980, kam byl zapůjčen autoportrét Picassa z roku 1907. Výsledkem ochot-

ty Národní galerie bylo reprodukování pražského obrazu na obálce katalogu.

Kotalíkův rozsáhlý projekt představení českého moderního umění v Darmstadtu v roce 1985 s obsáhlým encyklopedickým katalogem znamenal další krok k zpřístupnění českého modernismu, kubismus nevyjímaje, pro západní zájemce a badatele.³¹

Jak vystihl již Douglas Cooper, klíčovou roli pro český kubismus měl sochař Otto Gutfreund. Londýnská Grosvenor Gallery získala řadu Gutfreundových děl, a byla to ona, která v roce 1966 zorganizovala první samostatnou výstavu sochaře na Západě.³²

V OKRUHU KUBISMU: „JINÁ“ EVROPA

Skutečně „jinou“ geografii³³ kubismu popsal Serge Fauchereau v katalogu výstavy *Europa. Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* v roce 1994.³⁴ Fauchereau sleduje důsledně pronikání kubismu do střední a východní Evropy. V rámci koncepce bonnské výstavy jde právě o onu „jinou“, pro Západ nepoznanou středo-východní Evropu, v níž se také kubismus prosazoval. Fauchereau neváhá dokonce připomenout osamělou, ale zvláštní roli finského malíře Ilmariho Aalta, který v roce 1915 vytvořil několik obrazů, v nichž se blížil Picassovi a Braquovi, aniž by kdy byl v Paříži a viděl jejich díla.

Vedle všeobecně uznávaného významu kubismu pro ruskou avantgardu autor uvádí rovněž český kubismus,³⁵ ale také příklad Polska. Zde je oprávněně zdůrazněn tehdy v Mnichově sídlící sochař August Zamoyski. Lze jen dodat, že Zamoyského busta architekta Adolfa Loose z roku 1917 patří k nejpersvědčivějším kubistickým krystalinickým „portrétům“ vůbec. Přesto osobnost pozoruhodného polského sochaře zůstává zcela nepovšimnuta západními dějinami umění.

Někteří ze členů skupiny Formisci však kubismu vděčili za mnohé, zejména Zbigniew a Andrzej Pronaszкови. Władysław Strze-

minski vytvářel před unistickým obdobím velmi silná díla, v nichž se specificky vyjadřoval ke kubismu v obrazech jako *Kubismus – Napětí materiální struktury* (1919–1923, Muzeum Narodowe, Varšava). V těchto obrazech zkoumá podstatu malířské textury i roli písma ve fragmentární kompozici obrazu.

Za „vskutku jediného skutečného polského kubistu“ považuje Fauchereau sochaře Xaweryho Dunikowského, v rámci krátkého období jeho tvorby. Vedle Srba Lubomíra Miciče a několika příkladů z maďarského a rumunského modernismu zařadil francouzský historik umění do svého výběru „forem kubismu“ také např. Litevce Vytautase Kairiukštise či Lotyšše Romanse Sutu. O významu českého kubismu svědčí fakt, že kubismu v Praze byla v katalogu věnována samostatná studie.³⁶

Fauchereau v katalogu bonnské výstavy v roce 1994 poprvé v rámci dějin kubismu v části nazvané *V okruhu kubismu (Im Umkreis des Kubismus)* zmínil řadu tendencí a jmen ze střední a východní Evropy, do té doby neuváděných a pro dějiny kubismu „mrtvých“.

KUBISMUS A ARCHITEKTURA

Západní dějiny umění tak od počátku sedmdesátých let 20. století³⁷ do jeho konce velmi pomalu revidovaly geografický koncept kubistických aktivit nesmělým přidáním „českých“ oblastí.³⁸ To je jediná změna, která nastala od vydání Barrova katalogu.

Nejlepším dokladem je kniha Neila Coxe *Cubism*, vydaná v edici Art and Ideas londýnským nakladatelstvím Phaidon v roce 2000, kde je českému kubismu, včetně architektury, věnován relativně velký prostor.³⁹ Coxovo ocenění českého kubismu jako celku – sochařství (Gutfreund), malířství, architektury i užitého umění – se mohlo odvolat na velké výstavy a cizojazyčné katalogy českého kubismu (jedna byla zahájena ve Vitra Design Museum ve Weilu am Rhein,⁴⁰ dru-

há v Kunstverein v Düsseldorfu),⁴¹ které na počátku devadesátých let putovaly Evropou a jedna v pozměněné formě dokonce dorazila do USA. Přesto bylo Coxovo ocenění české kubistické architektury z hlediska západní uměnovědy spíše výjimečné.

Jeden z prvních zahraničních článků o architektuře kubismu v Čechách byl publikován až v roce 1969.⁴² Například Walter Pehnt⁴³ ji v sedmdesátých letech řadil do expresionismu a i v devadesátých letech 20. století se ozývaly silné hlasy, že tato architektura vlastně není kubistická.⁴⁴

Yve-Alain Bois to shrnul takto: „*Existuje kubistická architektura? Asi ne. Neshledávám nic, ale vůbec nic kubistického například v oslavovaném Maison Cubiste Duchampa-Villona. A i když mám pouze omezené znalosti, řekl bych to samé o tzv. 'kubistické' architektuře v Praze. Vše je věcí definice. Moje definice kubismu je rozhodně úzká.*“⁴⁵

„KUBISTICKÉ“ A „KUBO-ISMY“

Pokud Neil Cox zahrnuje českou problematiku do části nazvané *New Forms. New Places. Cubism at the World's Stage*,⁴⁶ má pro to své důvody. Jakmile se s novým stylovým fenoménem začne pracovat v jiných geografických, kulturních a pochopitelně i sociálně-politických podmínkách po roce 1910 – většinou se zpožděním minimálně dvou až tří, ale mnohde i deseti let – výsledný tvar lokálního kubismu musí nutně být jiný než ten, který vyzařuje z pařížského centra, ať už je to podoba Picassa a Braqua, nebo „*cubistic*“ (dle Yve-Alaina Boise, česky „kubizující“) verze Metzingera a spol. Cox si je dobře vědom, že je třeba hledat nejen „nová“ místa kubismu, ale také sledovat, jak se změnila forma.

Vzhledem k zakladatelskému centrálnímu kubismu může takový „regionální“ kubismus vypadat nově, ale spíše bude vždy hybridní, bude křížením něčeho původního, často i nepochopeného, s lokálním, nezřídka velmi překvapivým. Není náhodou, že právě

Vincenc Kramář s oblibou používal pro charakteristiku vývoje moderního umění pojem „křížení“: sám kubismus mu byl takovým křížením různých drah a směřování, a podobně kubismus vytvářený kupříkladu v Čechách byl tendencí, kde se křížil „pařížský“ kubismus s místní zkušeností, potřebami a ideologií modernismu.

Strategie mixáže, křížení čili nové syntézy přechází v novém regionu i do uměleckohistorických pojmů: v Rusku se hovoří o kubo-futurismu, neboť samotný pojem kubismus nepostačuje k charakteristice kombinace kubistických faset a dekonstrukce se snahou zachytit simultaneitu pohybu, ale také zdůraznit v obraze „zaumné“ a logické prvky.

V českém prostředí se o zvláštním rysu kubismu zejména kolem roku 1911, ale i v době první světové války do počátku dvacátých let píše jako o kuboexpresionismu.⁴⁷ Nezřídka je tento termín kritizován západními badateli, jako v případě Elisabeth Cleggové.⁴⁸ Petr Wittlich v recenzi její publikace podotkl, že pojmy jako kuboexpresionismus slouží spíše k významovému vyjasnění poněkud hybridní fáze stylu než k jeho zatemnění.⁴⁹

Také Steven Mansbach se ve svých známých dějinách moderního umění východní Evropy⁵⁰ nevyhnul podobné pojmové strategii, zdůrazňující synkretizaci a hybridizaci kubismu. V případě českého modernismu používá již zmíněný pojem kuboexpresionismus. Uvádí jej rovněž, když chce charakterizovat tvorbu poznaňských členů skupiny Bunt, mezi které patřil Stanislav Kubicki.⁵¹

Jako nejbizarnější hybridní a synkretický pojem bývá uváděn český rondo-kubismus, který je zejména u zahraniční odborné veřejnosti takřka neakceptovatelný.⁵²

NEJVLIVNĚJŠÍ STYL RANÉHO DVACÁTÉHO STOLETÍ?

Jaké jsou nové formy a nová místa, která můžeme spojovat s kubismem? Proč je obje-

vujeme až nyní, ačkoliv v konkrétních zemích jsou dostatečně známé? A proč se tak obtížně dostávají do kontextu „vertikálního“ kanonického kubismu, o němž se učí masa studentů dějin umění? Proč o nich vesměs západní dějiny umění mají velmi malé povědomí a neprojevují zájem rozšířit spektrum kubismů „mimo Francii“?

Podíváme-li se na některé základní západní publikace shrnující přehled dějin umění od počátků do 20. století, které vyšly v devadesátých letech, zjistíme, že tam je kubismus chápán velmi úzce, většinou jako produkt Picassa a Braqua. Přestože se v knize *Art across Time* dozvíme, že to je „*the most influential style of the early twentieth century*“, ⁵³ jeho vliv již není popsán, a pokud ano, jen v barrovském smyslu jako zárodek dalších „*related styles*“ (souvisejících stylů), tj. futurismu, suprematismu apod. Je to o to zajímavější, že v časové tabulce historických událostí je uvedeno, že státy „*Rakousko, Československo [...] a Polsko vznikly v roce 1918*“, ⁵⁴ ale ani zmínka o nějakém díle např. z Československa nebo Polska.

Na jedné straně máme tedy „*nejvlivnější styl raného dvacátého století*“, na straně druhé otázku, proč nesledujeme kubismus za hra-

nice tradičních center, jestliže byl tak vlivný. Přitom dnešní dějiny umění se zaměřují v některých případech na dříve naprosto neslýchané a revizionistické vztahy kubismu a teritoria.⁵⁵

Fenomén českého kubismu se do vertikálního kánonu západních dějin umění nedostává snadno. Podle Piotra Piotrowského se vlastně nemá šance tam dostat, neboť nesplňuje určité parametry stylu, pro takový kánon nezbytné. Coxova publikace, která mu věnovala velkou pozornost, byla výjimečná.

Významná a, přes zřejmý revizionismus, kanonické čtení dějin umění podporující kniha kolektivu autorů spjatých s časopisem *The October*, mezi něž patří Hal Foster, Rosalind Krausová, Yve-Alain Bois a Benjamin H. D. Buchloh,⁵⁶ ukázala meze kritických dějin umění, které se snaží pojmout velké vyprávění dějin moderního umění jinak, ale současně nejsou schopny korigovat či rozšířit geografii modernismu. Spočívá v naprostém, takřka cíleném opomíjení jiných oblastí dějin umění, tj. těch, která nejsou zapojené do západoevropské uměleckohistorické narace. Český kubismus se v tomto kontextu příznačně opět neobjevuje.

CZECH CUBISM AND “VERTICAL” CANON OF ART HISTORY (VOJTĚCH LAHODA) – SUMMARY

Soon after the first cubist painting had appeared, discussion on the nature of cubism evolved. This debate became the basic effort of art critics, and since 1920s of art history as well, to incorporate cubism into the story of art history.

Art criticism, and art history later too, distinguished more types of cubism and would find new cubist territories. The study follows the process of incorporation of non-French cubism (especially Czech one) into the vertical canon of art history, as Piotr Piotrowski has called the traditional Western canonic concept, from Alfred H. Barr, Jr. and John Golding to Robert Rosenblum. In the case of Douglas Cooper, his passion for cubism in “Czechoslovakia” is being traced. Cooper had opportunity to see Czech cubism during numerous exhibitions in Western countries organized since 1966 most commonly by Prague’s National Gallery. Geographical

range of cubism was radically opened by Serge Fauchereau in the exhibition catalogue *Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* in 1994 in Bonn. Fauchereau consistently traces penetration of cubism into the Central and Eastern Europe. The most profound revision of vertical canon of art history was made by the book *Cubism* by Neil Cox (London 2000), dedicating relatively large space to Czech cubism including architecture. On the one hand, there is “the most influential style of the early 20th century”, but on the other hand, a question emerges: If cubism were that influential, why it is not studied out of the boundaries of the traditional centres.

- * Text vznikl výrazným přepracováním části přednášky *Regional Cubism? How to write on Cubism in Central and Eastern Europe*, přednesené v odlišných mutacích na Univerzitě Adama Mickiewicze, Poznaň, 18.–20. dubna 2008, na Univerzitě v Bělehradě, 7.–9. listopadu 2008, a na Akademie der Bildende Künste, Vídeň, 24.–25. listopadu 2008, a částečně publikované in Martina Handler (ed.), *Writing Central European Art History. PATTERNS Travelling Lecture Set 2008/2009*, Vienna 2008, s. 52–62.
- 1 Marcela Macharáčková – Lubomír Slaviček (eds.), *Antonín Procházka 1882–1945*, Brno – Praha 2002.
 - 2 Edward F. Fry, *Cubism*, London 1966.
 - 3 Henri Le Fauconnier, Roger de la Fresnaye, Louis Marcoussis, Serge Férat ad.
 - 4 Daniel Robbins, From Symbolism to Cubism: the Abbaye of Créteil, *Art Journal* (Winter) 1963–1964, s. 111–116.
 - 5 Fry (pozn. 2), s. 32.
 - 6 Ibidem, s. 62–63.
 - 7 Pracovní označení „salónní“ vychází z jejich časté účasti na výstavách Salónu Nezávislých.
 - 8 Yve-Alain Bois, Cubistic, Cubic and Cubist, in: Eve Blau – Nancy J. Troy (eds.), *Architecture and Cubism*, Cambridge (Mass.) – London 1997, s. 188.
 - 9 Pojem užil Piotr Piotrowski pro pojetí centrálního západoevropského příběhu dějin umění, které je založeno na určité hierarchii centra a regionu. „The center provides the canons, the hierarchy of values and the stylistic norms; it is the role of the periphery to adopt them in process of reception. [...] It was art history that developed the hierarchical, vertical discourse ordering artistic geography in terms of center and periphery.“ Piotr Piotrowski, On the Spatial Turn, or Horizontal Art History, *Umění* 56, 2008, s. 378–384, zvl. 378.
 - 10 Srov. Susan Noyes Platt, Modernism, Formalism, and Politics: The „Cubism and Abstract Art“ Exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art, *Art Journal* 47, 1988, 4, s. 284–295.
 - 11 Alfred H. Barr jr., *Cubism and Abstract Art*, New York 1936 (reprint New York 1986), s. 9.
 - 12 Barrovu nezastupitelnou roli ve formování historiografie kubismu zdůraznil Daniel Robbins, Abbreviated Historiography of Cubism, *Art Journal* 47, 1988, 4, s. 277–283, kde o českém kontextu není zmínka.
 - 13 John Golding, *Cubism: A History and an Analysis 1907–1914*, London 1959.
 - 14 Srov. např. Percy North, Bringing Cubism to America: Max Weber and Pablo Picasso, *American Art* 14, 2000, 3, s. 59–77. – Stacey Epstein (ed.), *Inheriting Cubism: The Impact of Cubism on American Art. 1909–1936*, kat. výst., New York 2001.
 - 15 Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, Los Angeles 1971.
 - 16 Nicholas Wadley, *Cubism. The Movements in Art*, London 1970.
 - 17 Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art*, New York 1976, s. 337–338.
 - 18 David Cottington, *Cubism and its Histories*, Manchester – New York 2004, s. 218.
 - 19 Byla to teze Vincence Kramáře, kterou přijal malíř Emil Filla a někteří jeho přátelé ze Skupiny výtvarných umělců, mezi něž patřil např. Vincenc Beneš. Pojem „menší kubisté“ užil později Douglas Cooper (viz pozn. 15), kam řadil mj. Marchanda, Lhotea, Herbina, Riveru, Chagalla, Marcoussise a de la Fresnaye (s. 127–136).
 - 20 Cooper (pozn. 15).
 - 21 Ibidem, s. 111.
 - 22 Správně by mělo být v českých zemích, případně v Čechách a na Moravě, neboť Československo vzniklo jako samostatný stát až v roce 1918 a Cooper uvádí řadu příkladů děl před první světovou válkou.
 - 23 Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922*, London 1962.
 - 24 Cooper (pozn. 15), s. 247–249.
 - 25 Ibidem, s. 249.
 - 26 Roger Cranshaw, Cubism 1910–12: The Limits of Discourse, *Art History* 8, 1985, 4, s. 467–483, zvl. 477.
 - 27 *Paris – Prague. Les Braque et Picasso de Prague et leur contemporains tcheques*, Paříž, Musé National d’Art

- Moderne, 17. března–17. dubna 1966. Texty do katalogu napsali Bernard Dorival, Adolf Hoffmeister, Miroslav Lamač a Jaromír Zemina.
- 28 Proběhla od 14. září do 29. října, texty katalogu napsali Gabriel White a Jaromír Zemina.
- 29 V Palais des Beaux-Arts v Bruselu probíhala od 10. listopadu do 27. prosince 1967, v Museu Boymans van Beuningen v Rotterdamu na počátku roku 1968.
- 30 K metodologickému přístupu Williama Rubina, spojujícímu formalistickou analýzu s biografickým přístupem, srov. Aruna D'Souza, *Biography becomes form: William Rubin, Pablo Picasso, and the subject of art history*, *Word and Image* 18, 2002, 2, s. 126–136.
- 31 Jiří Kotalík (ed.), *Tschechische Kunst 1878–1914. Auf den Wege in die Moderne*, Darmstadt 1984.
- 32 Otto Gutfreund, 1889–1927. *Czech Cubist: Sculpture and Drawings (First One-Man Exhibition outside Czechoslovakia)*, Grosvenor Gallery, Londýn, červen 1966. Následovala výstava v Museum des 20. Jahrhunderts ve Vídni v roce 1969, s texty Wernera Hofmana a Jiřího Kotalíka, a na přelomu let 1969–1970 výstavy Gutfreunda ve Städtische Kunstgalerie v Bochumi a v Kunsthalle v Norimberku.
- 33 Srov. Katarzyna Murawska-Muthesius, *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*, Warsawa 2000.
- 34 Serge Fauchereau, Die Formen des Kubismus, in: Ryszard Stanislawski – Christoph Brockhaus (eds.), *Europa. Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994, s. 104–108.
- 35 Autor věnoval pozornost českému kubismu již v knize *La Révolution Cubiste*, Paris 1982, s. 191.
- 36 Vojtěch Lahoda, Bohumil Kubišta, Emil Filla, Antonín Procházka, Josef Čapek, Václav Špála, Otakar Kubín, Jan Zrzavý. Kubismus, Prag, und die ismen, in: Stanislawski – Brockhaus (pozn. 34), s. 129–134.
- 37 Průkopnickou byla kniha Ivan Margolius, *Cubism in Architecture and the Applied Arts. Bohemia and France 1910–1914*, London – Vermont 1979. Na ní navázala v Itálii vydaná kniha Francois Burckhardt – Milena Lamarová, *Cubismo cecoslovacco: architettura e interni*, Milano 1982.
- 38 Důkazem stále silnějšího prosazování v minulosti přehlíženého kubismu v Čechách, a tedy jeho začleňování do kánonu západních dějin moderního umění je zmínka v hesle Cubism, in: Ian Chilvers, *A Dictionary of 20th-Century Art*, Oxford – New York 1999, s. 147–150.
- 39 Neil Cox, *Cubism*, London 2000, s. 328–337.
- 40 Alexander von Vegesack (ed.), *Czech Cubism: Architecture, Furniture and Decorative Arts 1910–1925*, New York – Weil am Rhein 1992; recenze mj. David Crowley, *Journal of Design History* 6, 1993, 3, s. 222–224. Výstava byla v pozměněné formě představena v Cooper Hewitt National Museum of Design v New Yorku (6. dubna–21. června 1993); recenze Wanda Bubriski, *The Journal of the Society of Architectural Historians* 52, 1993, 4, s. 483–486.
- 41 Jiří Švestka – Tomáš Vlček (eds.), *Kubismus in Prag 1907–1925*, Düsseldorf – Stuttgart 1991, anglická verze pod názvem *Czech Cubism 1909–1925* byla vydaná v Praze 2006.
- 42 Friedrich Czagan, Kubistische Architektur in Böhmen, *Werk* 16, 1969, 2, s. 75–79.
- 43 Walter Pehnt, *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart 1973.
- 44 K tomu existuje poměrně rozsáhlá literatura. Termín „architektonický kubismus“ zpochybňuje Alena Janatková v reakci na článek Otokara Máčela. Viz Otokar Máčel, Bohemian Architectural Cubism: Between Avant-Garde and Regionalism, *Architectura*, *Zeitschrift für Geschichte der Baukunst* 25, 1995, 2, s. 214–223. – Alena Janatková, Der böhmische Architekturkubismus: zwischen Avantgarde und Regionalismus, *Architectura* 27, 1997, 1, s. 83–86. Dalibor Veselý dává přednost termínu „nová architektura“ namísto kubistická architektura (v Čechách). Toto spojení dle jeho soudu umožňuje vidět českou architekturu členů Skupiny jako ústřední, a nikoliv periferní (ovlivněný) zápas o „novou architekturu“ v rámci celé Evropy. Dalibor Veselý, Czech New Architecture and Cubism, *Umění* 53, 2005, s. 586–604. Na hlubší reflexi chápání architektury členů Skupiny výtvarných umělců jako „nové“ či „kubistické“ zde není místo.
- 45 Bois (pozn. 8), s. 188.
- 46 Cox se zde kromě českého kubismu zabývá situací v Holandsku, Německu, Rusku a částečně USA, čímž přebírá model konstituovaný již Douglašem Cooperem v *The Cubist Epoch*.
- 47 Pojem se již dostal do západních slovníků dějin umění. Srov. Chilvers (pozn. 38), s. 151.
- 48 Elizabeth Clegg, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890–1920*, New Haven – London 2006, s. 164.
- 49 Petr Wittlich, recenze v *Umění* 55, 2007, s. 253.
- 50 Steven Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*, Cambridge 1999.
- 51 Ibidem, s. 106.
- 52 Srov. např. Penelope Curtis, Otto Gutfreund and the Czech National Decorative Style, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 4, 1987, s. 30–45. – Crowley (pozn. 40), s. 223.
- 53 Laure Schneider Adams, *Art across Time, vol. II, The Thirteenth Century to the Present*, Boston – Toronto –

- London 1999, s. 835. – Larry Silver, *Art in History*, New Jersey 1993, s. 369–375, uvádí jako reprezentanta kubismu výlučně Picassa.
- 54 Adams (pozn. 53), s. 857.
- 55 Srov. např. zájem o australskou keramičku Anne Dangar, tvořící pod vlivem Alberta Gleizeze ve Francii, viz Bruce Adams, *Rustic Cubism: Anne Dangar and the Art Colony at Moly-Sabata*, Chicago 2004, nebo výstava *Cubism in Asia: Unbounded Dialogues*, National Museum of Modern Art, Tokio 2005.
- 56 Hal Foster – Rosalind Kraussová – Yve-Alain Bois – Benjamin H. D. Buchloh, *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007.