

# Několik úvah nad koníkem, aneb O původu umělecké formy<sup>1</sup>

PŘEDMĚTEM tohoto článku je docela obyčejný koník na tyči. Není ani metaforický, natožpak čistě imaginární, přinejmenším o nic víc než násada od smetáku, o níž psal své úvahy Swift. Bývá spokojen se svým místem v koutku školky a nemá žádné estetické ambice. Příkrasy se mu vskutku hnusí. Jako tělo mu stačí tyč od smetáku a hlava jen hrubě tvarovaná pouze naznačující horní část, sloužící k uchycení otěží. Jak ho máme pojmenovat? Máme ho popsat jako „obraz koně“? Autoři *Oxfordského kapesního slovníku* by s tím sotva souhlasili. Definovali *obraz* jako „napodobení vnější formy objektu“, a „vnější forma“ koně se tu „nenapodobuje“. Tolik k tomu, co špatného lze říci o „vnější formě“, o tomto těžko postížitelném pozůstatku řecké filosofické tradice, která tak dlouho ovládala náš estetický jazyk. Naštěstí v našem slovníku najdeme jiné slovo, které by se mohlo osvědčit mnohem lépe, totiž *reprezentace*. Čteme, že *reprezentovat* lze užit ve významu „vyvolávat v mysli nebo ve smyslech podobnost tvaru popisem, zpodoběním nebo představivostí, sloužit, nebo být míněn jako něco podobného, ..., znamenat něco, být výskytem něčeho, stát na místě něčeho, být náhražkou něčeho“. Zpodobení koně? Jistěže ne. Náhražka za koně? Ano, to je ono. Tato formulka zřejmě říká více než se zdá.

## I

OSEDLIJME našeho dřevěného oře do bitvy proti duchům, kteří dosud straší v jazyce umělecké kritiky. Jeden z nich se opevnil právě v *Oxfordském slovníku*. Jeho definice obrazu implikuje to, že umělec „napodobuje vnější formu“ objektu, který má před sebou, na pozorovateli pak je, aby rozpoznal „předmět“ uměleckého díla podle jeho „formy“. Tomu se říká tradiční pojetí reprezentace. Z toho dále plyne, že umělecké dílo je buď věrnou kopií, vlastně dokonalou replikou, reprezentovaného objektu, nebo předpokládá jistý stupeň „abstrakce“. Dočteme se, že umělec abstrahuje „formu“ z objektu, který vidí. Sochař obvykle abstrahuje trojrozměrnou formu a abstrahuje *od* barvy; malíř abstrahuje obrysy a barvy a abstrahuje *od* třetího rozměru. V tomto kontextu můžeme slyšet, že kreslířská linie je „úžasným výkonem abstrakce, protože se nevyskytuje v přírodě“. Moderní sochař typu Brancusiho bývá veleben či zatracován za to, že(1) „abstrakci konsekventně dohnal až do extrému“. A konečně nálepka „abstraktní umění“ pro tvorbu „čistých“ forem s sebou nese podobné implikace. Stačí se však podívat na našeho koníka, abychom naznali, že sama představa abstrakce jako komplikovaného mentálního úkonu, nás přivede k podivuhodným absurditám. Vypráví se jeden starý estrádní vtip o opilci smekajícím zdvořile klobouk před každou pouliční lampou. Dá se snad říci, že kořalka tak zvýšila jeho schopnost abstrakce, že je rázem schopen izolovat formální kvalitu vztyčenosti jak z kandelábru tak z lidské postavy? Funkce naší mysli spočívá samozřejmě spíše v diferenciaci než v generalizaci, a dítě bude jistě dlouho nazývat všechny čtvernožce určité velikosti „íhahá“, než se naučí rozlišovat plemena a „formy“!<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Tento esej byl původně napsán jako příspěvek do sborníku sympózia o formě v přírodě a v umění, *Aspects of Form*, vydal L. L. Whyte, Londýn 1951.

<sup>2</sup> V oblasti umění tento proces diferenciaci spíše než abstrakce vtipně popsal Oliver Wendell Holmes v eseji „Cacoethes Scribendi“, z knihy *Over the Teacups*, Londýn 1890: Je to stejné jako můj plán ... výuky kreslení. ... Člověk se z určité vzdálenosti jeví jako tmavá tečka – nic víc. Dobře. Kdokoli umí udělat tečku. ... Lekce č. 1. Udělej tečku, tj. nakresli svého člověka ve vzdálenosti půl druhého kilometru. ... Teď ho nech přijít o kousek blíž. ... Z tečky se stal jakýsi podélný tvar. Dobře. Nechte svého žáka nakreslit podélný tvar. Je to stejné

## II

PAK tu máme prastarý problém aplikace univerzálií na umění. Klasické formulace se mu dostalo v platonizujících akademických teoriích. „Malíř historických témat,“ říká Reynolds, „maluje člověka obecně, portrétista pak konkrétního člověka, tedy nedokonalý model.“<sup>3</sup> To je samozřejmě aplikace teorie abstrakce na určitý problém. Ta implikuje, že portrét jakožto přesná kopie „vnější formy“ člověka se všemi „nedostatky“ a „případky“, odkazuje k individuální osobě přesně tak, jako vlastní jméno. Avšak malíř, který chce „vzdvihnout svůj styl“ si nevšímá konkrétního a „generalizuje formy“. Jeho obraz už nereprezentuje konkrétního člověka, nýbrž spíše třídu nebo pojem „člověk“. Tento argument se vyznačuje matoucí jednoduchostí, ale přesto obsahuje alespoň jeden neodůvodněný předpoklad, tj. že každý obraz tohoto druhu nutně odkazuje k něčemu mimo sebe – ať už to má být individuum, nebo třída. Ale ukážeme-li na obraz a řekneme „to je člověk“, nemusí to ještě implikovat nic v tomto smyslu. Přísně vzato můžeme daný výrok interpretovat tak aby znamenal, že obraz sám je prvkem třídy „člověk“. Tato interpretace vůbec není tak nevhodná, jak by se mohlo zdát. Náš koník by vlastně ani nepřipouštěl jinou interpretaci. Z logiky Reynoldsova uvažování by měl reprezentovat maximálně zobecněnou představu koňovitosti. Ale říká-li dítě tyčce kuň, zjevně tím nemyslí nic podobného. Tyč není ani znakem označujícím pojem koně ani portrétem individuálního koně. Svou schopností sloužit jako „náhražka“ se tyčka stává koněm sama o sobě, patří do třídy „ihahá“, a dokonce si může vysloužit skutečné vlastní jméno.

Když Pygmalion tesal do mramoru postavu, nereprezentoval nejprve „zobecněnou“ lidskou formu, a pak postupně konkrétní ženu. Neboť když mramor odsekáváním úlomků oživoval, nezměnil se kvádr v portrét, dokonce ani v tom nepravděpodobném případě, že by používal živý model. Tak když jeho modlitby byly vyslyšeny a socha ožila, byla to Galatea, a nikdo jiný –(2) lhostejno zda byla vytvořena v archaickém, idealistickém, nebo naturalistickém stylu. Čarodějnice, která vyrobila „zobecněnou“ voskovou figurku nepřítele, ji mohla zamýšlet jako odkazující k někomu určitému. Pak by pronesla správné zaklínadlo, aby toto spojení ustanovila – stejně jako i my můžeme umístit popisku pod generalizovaný obraz za stejným účelem. Takto označit je však třeba i příslovečné repliky přírody, voskové figuríny Madame Tussaud. Obrazy v galeriích označené štítkem jsou „portréty velkých“. Postava na schodišti vytvořená, aby oklamala návštěvníka, jednoduše reprezentuje „jakéhosi“ služebníka, pouhý prvek třídy. Stojí tam jako „náhražka“ za očekávaného strážného – ale v Reynoldsově smyslu je více „zobecněná“.

## III

PŘEDSTAVA, že umění je spíše „stvoření“ než „napodobení“ je dostatečně známa. Byla hlásána v mnoha podobách od dob Leonarda tvrdícího, že malíř je „pánem všech věcí“,<sup>4</sup> až po Kleea, který chtěl tvořit tak jako příroda.<sup>5</sup> Ale vážné konotace metafyzické moci zmizí, jakmile přejdeme od umění ke hračkám. Dítě „vytvoří“ vlak z několika kostek nebo tužkou na papíře. Je nám zatěžko zbavit se předsudku, že všechny obrazy je třeba „čist“, jakoby odkazovaly k imaginární nebo skutečné realitě, protože jsme zcela obklopeni plakáty a

---

jednoduché jako udělat vykřičník. ... Tak se model postupně přibližuje. Nadaný žák se naučí načrtnout lidskou postavu za deset lekcí, přiblížíme-li model pokaždé o 150 m.“

<sup>3</sup> *Discourses on Art* (Everymanovo vydání, s. 55). Historický vznik této představy jsem diskutoval v článku „Icones Symbolicae“, v: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, (XI) 1948, s. 187, a některé techničtější aspekty tohoto vzniku v recenzi na knihu Charlese Morrisse, *Signs, Language, and Behavior*, New York 1946, v časopise *The Art Bulletin* z března 1949. Řečeno Morrisovou terminologií se v těchto úvahách zabýváme povahou a původem „ikonického znaku“.

<sup>4</sup> Leonardo da Vinci, *Paragone*, vydal I. A. Richter, Londýn 1949, s. 51.

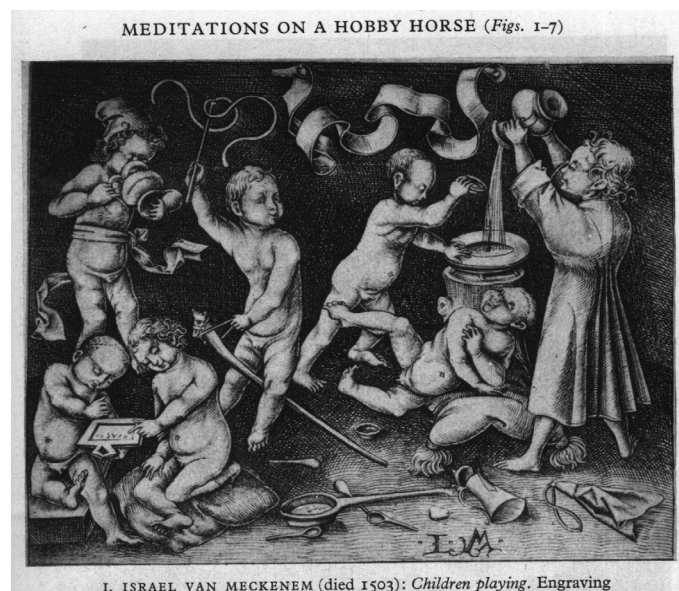
<sup>5</sup> Paul Klee, *On Modern Art*, Londýn 1948. K historii představy *deus artifex* viz E. Kris a O. Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Vídeň 1934.

novinami s obrázky zboží a událostí. Jen historikové vědí, jak těžké je dívat se na Pygmalionovo dílo, aniž bychom ho srovnávali s přírodou. Nedávno jsme však byli upozorněni, jak zcela dezinterpretujeme primitivní nebo egyptské umění, předpokládáme-li, že umělec „deformuje“ svůj motiv, nebo dokonce že se pro nás svým dílem snaží zaznamenat nějakou určitou zkušenost.<sup>6</sup> V mnoha případech tyto obrazy reprezentují ve smyslu být náhražkou. Hliněný kůň a služebník pohřbení v hrobce mocného zaujmají místa živých. Idol zaujímá místo boha. Otázka, zda reprezentuje „vnější formu“ konkrétního božstva, nebo, pro tento účel, třídu démonů, je poněkud nemístná. Idol slouží jako náhražka Boha v kultu a ritu – je to bůh vytvořený člověkem přesně v tom smyslu, v jakém je koník člověkem vytvořeným koněm; ptát se dál znamená riskovat klam.<sup>7</sup>

Je tu však další nedorozumění, proti němuž je třeba se ohradit. Často se instinktivně pokoušíme zachránit naši představu „reprezentace“ přesunem na jinou rovinu. Kde nemůžeme obraz přiřadit k motivu z vnějšího světa, bereme ho jako zpodobení motivu z umělcova světa vnitřního. Mnohé z toho, co bylo kriticky (i nekriticky) napsáno jak o primitivním tak o moderním umění, prozrazuje tento předpoklad. Ale aplikace naturalistické představy zpodobení na sny a vize – byť by samy byly nevědomými obrazy – s sebou nese celou řadu otázek.<sup>8</sup> Koník nezpodobuje naši představu koně.(3) Strašlivá příšera nebo legrační obličej bezděky načmárané na savém papíře nejsou výrazem naší mysli tak, jako je barva vytlačena z tuby. Samozřejmě, že každý obraz cosi napovídá o svém tvůrci, ale uvažovat o něm jako o snímku předem dané skutečnosti by znamenalo pojímat chybně celý proces tvorby obrazu.

#### IV

DOSTANEME se s naší náhražkou dál? Snad ano, uvážíme-li, jak se náhražkou mohla stát. „První“ koník (abychom užili jazyka 18. století) nebyl pravděpodobně vůbec obrazem. Prostě jen tyčka, která se kvalifikovala jako kůň, protože se na ní dá jezdit (obr. 1).



1. Israel van Meckenem (zemřel 1503): *Hrající si děti*. Rytina.

<sup>6</sup> H. A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement: An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, Londýn 1951.

<sup>7</sup> Tento problém, který jsem diskutoval ve článku „Icones Symbolicae“, loc. cit., se snad stává naléhavým jen v kontextu realistického umění. Pouze tam nachází oporu představa, že alegorický obraz, řekněme spravedlnosti, musí být portrétem spravedlnosti dlící na nebesích.

<sup>8</sup> K historii této chybné interpretace a jejím důsledkům srov. můj článek „Umění a obrazy v době romantismu“, vydaný znovu v tomto svazku.

*Tertium comparationis*, obecným aspektem byla spíše funkce než forma. Nebo přesněji, ta vlastnost formy, která splňuje minimální požadavky pro výkon funkce – protože jakýkoli předmět, „na němž se dá jezdit,“ může sloužit jako kůň. Je-li to pravda, budeme schopni překročit hranici, která je většinou považována za uzavřenou a zapečetěnou. Neboť náhražky v tomto smyslu zasahují hluboko do biologických funkcí společných člověku a zvířeti. Kočka se honí za míčkem, jakoby to byla myš. Dítě si saje palec, jakoby to byl prs. Palec „reprezentuje“ pro dítě prs v tom smyslu, jako míček pro kočku myš. Ani zde nezáleží „reprezentace“ na formálních podobnostech, kromě minimálních požadavků na funkci. Míček nemá nic společného s myší, kromě toho, že se dá chytat. Prs s palcem, že se dá sát. Jako „náhražky“ splňují jisté nároky organismu. Jsou klíči, které zapadnou do biologických nebo psychologických zámek, nebo falešnými mincemi, které vhozeny do otvoru uvedou stroj do chodu.

V jazyce školky lze psychologickou funkci „reprezentace“ dosud rozpoznat. Dítě odmítne dokonale naturalistickou pannu ve prospěch hroživě „abstraktního“ panáka, který je „miloučký“. Dokonce se může vůbec vzdát prvku „formy“ a oblíbit si jako svého oblíbeného „těšitele“ deku nebo příkrývku – náhražku, kterou zahrne svou láskou. Později v životě, jak praví psychoanalytici, může toutéž láskou zahrnout vhodnou, nebo nevhodnou živou náhražku. Učitelka může „zaujmout místo“ matky, diktátor, nebo dokonce nepřítel může začít „reprezentovat“ otce. Společným jmenovatelem symbolu a symbolizované věci tedy není „vnější forma“, nýbrž funkce; symbol matky lze milovat, obrazu otce se lze obávat, případně jakkoli jinak by tomu mohlo být.

Takovýto psychologický pojem symbolizování nás tedy zřejmě zavádí velmi daleko od přesnějšího významu, který slovo „reprezentace“ získalo ve figurativním umění. Může spočívat nějaká výhoda v tom, když všechny tyto významy smísíme dohromady? Možná ano, neboť se zdá, že stojí za to zkusit cokoli, abychom symbolickou funkci osvobodili z její izolace.<sup>(4)</sup>

„Původ umění“ přestal být populárním tématem. Ale původ koníka by mohl být přípustným předmětem spekulace. Předpokládejme, že se vlastník tyčky, na níž hrdě cválal krajinou, v hravé nebo magické náladě – a kdo by snad byl vždy s to mezi nimi rozlišit? – rozhodl připevnit jí „skutečné“ otěže a nakonec ho zlávalo „opatřit“ tyčku ještě dvěma očima v blízkosti horního konce. Trocha trávy by se snad hodila jako hřívka. A tak náš vynálezce „získal koně“. Vytvořil si ho. S touto fiktivní událostí, která má určitý vztah k představě figurativního umění, jsou spojeny dvě věci. Jednou z nich je, oproti tomu co se někdy říká, že se v tomto procesu vůbec nemusela vyskytnout komunikace. Vynálezce nemusel mít v úmyslu svého koně vůbec někomu ukazovat. Sloužil pouze jako ohnisko jeho fantazií, jak se tak projížděl – ačkoli spíše plnil tutéž funkci pro kmen, kterému „reprezentoval“ jakéhosi koňského démona plodnosti a síly.<sup>9</sup> Ponaučení z tohoto „příběhu vyprávěného jen tak“ lze shrnout, řekneme-li, že nahrazení může předcházet zpodobení a tvorba komunikaci. Zbývá jen nahlédnout jak takovou obecnou teorii testovat. Pokud to lze, pak by vskutku mohla objasnit mnohé konkrétní otázky. Dokonce původ jazyka, tento neblaze proslulý problém spekulativní historie<sup>10</sup> by snad bylo možno zkoumat z tohoto hlediska. Co když je totiž třeba spojit teorii „čáry máry“, která vidí původ jazyka v napodobování, s teorií „hm pche“ vidící jeho původ v emotivních citoslovcích? Výsledná teorie, již bychom mohli říkat „mňam mňam“, by pracovala s primitivním lovcem, který za probdělých hladových zimních nocí

<sup>9</sup> Příkladně by to bylo mínění Lewise Spence, z jeho knihy *Myth and Ritual in Dance, Game, and Rhyme*, Londýn 1947. A také Busyho, puritána od Bena Jonsona: „Tvůj koník je modla, sprostá a hrubá modla: A ty Nabuchodonozor ... z pohádky(?), který ho nastrojuješ dětem, aby před ním padaly a vzývaly ho“. (Bartholmew Fair, jednání III., scéna 6.).

<sup>10</sup> Srov. Géza Revész, *Ursprung und Vorgeschichte der Sprache*, Bern 1946.

vydával zvuky přijímání potravy, nikoli proto aby komunikoval, nýbrž jako náhražku požívání – možná ho doprovázel rituální chór pokoušející se evokovat přízrak jídla.

## V

EXISTUJE jedna oblast, v níž výzkumy „reprezentativní“ funkce forem v nedávné době podstatně pokročily, tj. psychologie zvířat. Plinius, a nesčetní autoři po něm, považoval za nejvyšší triumf naturalistického umění, když se malíři podařilo oklamat špačky nebo koně. Tyto anekdoty implikují, že lidský pozorovatel na malbě snadno rozpozná hrozen vína, protože rozpoznání je u něj rozumovým aktem. V případě ptáků je však to, že na malbu nalétávají znakem dokonale „objektivní“ iluze. Tato představa je přijatelná, leč chybná. Jako past na mouchy tse-tse zřejmě postačí pouhá silueta krávy, protože na mouchy nějak přitažlivě působí a „oklame“ je. Dá se říci, že pro mouchu má hrubě tvarovaná past „signifikantní“ formu – tj. biologicky signifikantní. Zdá se, že zrakové vjemy tohoto druhu hrají ve světě zvířat důležitou roli. Změnami tvaru „atrap“, na něž zvířata reagovala, byl stanoven „minimální obraz“, který ještě stačí k tomu, aby vyvolal určitou reakci.<sup>11</sup> Tak ptáčata otevírají zobáčky, vidí-li, jak se ke hnízdu přibližuje krmící(5) rodič, budou to však dělat, i když se jim ukážou dva tmavé kruhy různé velikosti, silueta hlavy a těla ptáka „reprezentovaná“ ve své maximálně „zobecněné“ formě. Jistý druh rybiho potěru lze dokonce oklamat dvěma prostými horizontálně uspořádanými tečkami, které rybky považují za oči matky, v jejíž hubě jsou zvyklé se skrývat před nebezpečím. Zeuxidova sláva musela spočívat na jiných výkonech než na klamání ptáků.

„Obraz“ v tomto biologickém smyslu není nápodobou vnější formy objektu, nýbrž nápodobou jistého upřednostňovaného nebo relevantního rysu. Právě zde by se mohlo otevírat široké pole pro výzkum. Neboť člověk se tomuto typu reakce nevymyká.<sup>12</sup> Umělec snažící se reprezentovat viditelný svět se nesetkává jednoduše s neutrální směsicí forem, které chce „napodobit“. Naše univerzum je strukturované a jeho hlavní siločáry jsou dosud ohýbány i určovány našimi biologickými a psychologickými potřebami, jakkoli mohou být překryty kulturními vlivy. Víme, že v našem světě existují jisté upřednostňované motivy, na něž reagujeme až příliš snadno. Mezi nimi zřejmě vyniká lidská tvář. Ať už instinktivně, nebo na základě velmi raného nácviku jsme téměř kdykoli schopni izolovat expresivní rysy tváře z chaosu vjemů, které ji obklopují, a reagovat na její nejjemnější variace způsobené strachem nebo radostí. Celý náš smyslový aparát je jaksi precitlivěly ve směru fyziognomického vidění<sup>13</sup> a sebemenší náznak nám stačí k vytvoření expresivní fyziognomie „hledící“ na nás s překvapivou intenzitou. Ve stavu emotivního vzrušení, v temnotě nebo pod vlivem horečky, může citlivost spouště dosáhnout patologických forem. Lze vidět obličej ve vzorku tapety a tři jablka vystavená na míse na nás mohou zírat jako dvě oči se šaškovským nosem. Není divu, že je tak jednoduché „vytvořit“ obličej ze dvou teček a jedné čárky, byť by se jejich geometrické uspořádání značně lišilo od „vnější formy“ skutečné hlavy. Jako model experimentů, které by se v tomto směru daly provést, nám může posloužit známý grafický vtíp, „dvousměrná tvář“ (obr. 2).

<sup>11</sup> Viz článek Konrada Lorenze „Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung“, v: *Zeitschrift für Tierpsychologie* (V) 1943, a diskusi těchto experimentů v knize E. Grassiho a Th. von Uexküllu *Vom Ursprung und von den Grenzen der Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften*, Bern 1950.

<sup>12</sup> K. Lorenz, loc. cit. Cituji-li tento článek, neimplikuje to podporu autorových morálních závěrů. K tomuto obecnějšímu tématu viz knihu K. R. Poppera *The Open Society and Its Enemies*, především kapitolu I, s. 59 ad. a s. 268.

<sup>13</sup> F. Sander, 'Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie', *Berichte über den 10. Kongress für Experimentelle Psychologie*, Jena 1928, s. 47, se zmiňuje o experimentech, které ukazují, že je mnohem těžší odhadnout vzdálenost dvou teček, jsou-li izolované, než když mají reprezentovat oči ve schematicém obličejí, čímž získávají fyziognomickou signifikanci.



2. G. M. MITELLI (1634–1718): *Reversible face*. Drawing. Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio

2. G. M. Mittelli (1634-1718): *Dvoustměrná tvář*. Kresba. Boloňa, Biblioteca dell'Archiginnasio.

Obrázek ukazuje, do jaké míry má skupina tvarů, které se dají číst jako fyziognomie, přednost před jakýmkoli jiným čtením. Strana, která je ve správném směru, se bude jevit jako přesvědčivý obličej, zatímco to, co je nad ní, se rozpadne do pouhého shluku forem, který přijmeme jen jako podivnou pokrývku hlavy.<sup>14</sup> Na dobrých obrázcích tohoto druhu je vskutku obtížné vidět obě tváře naráz, a snad nikdy neuspějeme zcela. Naše automatická reakce je silnější než rozumové uvědomění.

Viděno ve světle biologických příkladů diskutovaných výše není na tomto pozorování nic překvapujícího. Můžeme se odvážit hádat, že tento typ automatického rozpoznávání závisí na dvou faktorech, a sice na podobnosti a biologické relevanci, ty pak budou v určitém převráceném poměru. Čím vyšší je pro nás biologická relevance objektu, tím spíše budeme nastaveni na jeho rozpoznání – a(6) tím tolerantnější budou naše standardy korespondence formy. V eroticky nabitě atmosféře vyvolává sebemenší náznak formální podobnosti s pohlavními funkcemi požadovanou reakci a totéž je pravda o snových symbolech zkoumaných Freudem. Hladový člověk je podobně nastaven na objevování jídla – bude prohledávat svět pro sebemenší příslib potravy. Člověk padající hladem si může jídlo promítat dokonce do nepodobných věcí nejrůznějšího druhu – tak jako Chaplin ve *Zlatém opojení*, když se mu jeho obrovský přítel najednou změní v kuře. Nemohla to snad být zkušenost podobného druhu, která naše lovce pějící „mňammm mňammm“ stimulovala k tomu, aby svou vytouženou kořist uviděli ve skvrnách a nepravidelných tvarech temných stěn jeskyní? Snad časem začali tento zážitek v hlubokých tajemných zákoutích skal vyhledávat, stejně jako Leonardo vyhledával zřícené zdi, aby napomohl své vizuální fantazii. Nemohlo je snad nakonec cosi pohnout k tomu, aby takové „čitelné“ obrysy vyplnili barevnou hlinkou – aby tak získali alespoň něco „zasazitelného oštěpem“, kteréžto by pak nějakým magickým způsobem mohlo „reprezentovat“ něco jedlého? Neexistuje způsob jak takovou teorii otestovat, je-li však pravda, že jeskynní umělci často „využívali“ přirozených skalních formací,<sup>15</sup> pak by to, spolu s „eidetickou“ povahou jejich děl,<sup>16</sup> naší fantazii

<sup>14</sup> Velkou sbírkou takovýchto obličejů je např. Laurence Whistler, *Oho! The Drawings of Rex Whistler*, Londýn 1946.

<sup>15</sup> G. H. Luquet, *The Art and Religion of Fossil Man*, Londýn 1930, s. 141 ad.

<sup>16</sup> G. A. S. Snijder, *Kretische Kunst*, Berlín 1936, s. 68 ad.

přínejmenším neodporovalo. Velký naturalismus jeskynních maleb může být ovšem velmi pozdním květem. Snad odpovídá našemu pozdnímu, odvozenému a naturalistickému koníkovi.

## VI

BYLO tedy zapotřebí dvou podmínek, aby se naše tyčka změnila v koníka: první, že její forma prostě umožňovala, aby se na ní dalo jezdit; a druhé – zřejmě rozhodující –, že na ježdění záleželo. Naštěstí dosud není třeba zvláštního namáhání představivosti, abychom porozuměli tomu, jak se kůň mohl stát ohniskem tužeb a usilování, neboť náš jazyk v sobě dosud nese metafory odrážející feudální minulost, kdy být kavalírem znamenalo být jezdcem. Tataž tyčka, která v nějakém kontextu reprezentovala koně, se mohla v jiném stát náhražkou něčeho jiného. Mohla se stát mečem, žezlem, nebo – v kontextu uctívání předků – fetišem reprezentujícím mrtvého vůdce. Z hlediska „abstrakce“ s sebou takovýto souběh významů v jednom tvaru nese značné obtíže, z hlediska psychologického „promítání“ významů je pak pochopitelný mnohem snáze. Vlastně veškeré techniky diagnostiky byly vybudovány na předpokladu, že významy načtené různými lidmi do identických forem vypovídají více o čtenáři než o formách samých. V oblasti umění se ukázalo, že těmž trojúhelníkovému tvaru, který je oblíbeným vzorem mnoha sousedících amerických indiánských kmenů, jsou připisovány různé významy, vztahující se k hlavnímu zaměstnání daných lidí.<sup>17</sup> Tento objev, totiž že jediná základní forma může být vytvářena, aby reprezentovala rozličné objekty, se může stát signifikantním i pro toho, kdo se zabývá styly. Neboť zatímco představa(7), že realistický obraz je podle uvážení „stylizován“, je jen těžko stravitelná, opačná představa omezeného slovníku jednoduchých tvarů užívaných při výstavbě různých reprezentací by se na to, co víme o primitivním umění, hodila mnohem lépe.

## VII

UŽÍVÁME-LI již představu „reprezentace“ jako obousměrné události, jejíž původ je v psychologické danosti, budeme snad s to zjemnit pojem, o němž se prokázalo, že je celkem nevyhnutelný pro historika umění, který je však nehledě na to spíše neuspokojivý: totiž pojem „pojmový obraz“. Tím míníme způsob reprezentace více méně společný dětské kresbě a rozličným formám primitivního nebo primitivizujícího umění. Odtažitost tohoto typu vytváření obrazů od jakékoli zrakové zkušenosti byla často popisována.<sup>18</sup> Většinou podávaným vysvětlením tohoto faktu je, že dítě (a primitiv) nekreslí, co „vidí“, nýbrž co „ví“. Podle této představy je typická dětská kresba panáčka skutečným grafickým výčtem těch lidských rysů, které si dítě pamatuje.<sup>19</sup> Reprezentuje obsah dětského „pojmu“ člověka. Ale hovoříme-li (jako Francouzi<sup>20</sup>) o „znalosti“ nebo o „rozumovém realismu“, přivede nás to do nebezpečné blízkosti omylu „abstrakce“. Takže zpět k našemu koníkovi. Je v pořádku říkat, že sestává z rysů, v nichž spočívá „pojem“ koně, nebo že odráží zapamatovaný obraz viděných koní? Ne – protože tato formulace opomíjí jeden aspekt, totiž tyčku. Pokud nezapomeneme, že reprezentace je původně tvořením náhražek z daného materiálu, budeme mít pevnější půdu pod nohama. Čím větší je přání jezdit, tím méně rysů bude koni stačit. Ale v jisté fázi musí kůň najednou mít oči – protože jak jinak by přece mohl vidět? Na nejprimitivnější rovině, tedy lze pojmový obraz identifikovat s tím, čemu jsme říkali

<sup>17</sup> Franz Boas, *Primitive Art*, Oslo 1927, s. 118-128.

<sup>18</sup> Např.: E. Löwy, *The Rendering of Nature in Early Greek Art*, Londýn 1907, H. Schaefer, *Von aegyptischer Kunst*, Lipsko 1930, Mr. Verworn, *Ideoplastische Kunst*, Jena 1914.

<sup>19</sup> Karl Bühler, *The Mental Development of the Child*, Londýn 1930, s. 113-117, kde je zdůrazněna spojitost s jazykovou libovolností. Kritiku této představy přináší R. Arnheim, v článku 'Perceptual Abstraction and Art', v: *Psychological Review* (LVI) 1947.(162)

<sup>20</sup> G. H. Luquet, *L'Art primitif*, Paříž 1930.

minimální obraz – s tímto minimem, tj. s tím, co mu umožní zapadnout do psychologického zámku. Forma klíče závisí na materiálu, z něhož je tvarován, a na zámku. Bylo by však nebezpečným omylem klást „pojmový obraz“, jak se s ním setkáváme v historických stylech, naroveň tomuto psychologicky podloženému minimálnímu obrazu. Naopak. Máme dojem, že přítomnost těchto schémat je vždy vědomá, že jsou však stejnou měrou potlačována jako využívána.<sup>21</sup> Musíme počítat s možností „stylu“ který je sadou konvencí vzešlou z komplexního napětí. Obraz vytvořený člověkem, musí být ucelený. Služebník pro náhrobek musí mít dvě ruce a dvě nohy. Ale nesmí se pod rukama umělce stát dvojníkem. Tvorba obrazů je plná nebezpečí. Jeden chybný úder a strnulá maska obličeje se změní ve chtivý škleb. Pouze přísné dodržování konvence může chránit před takovým nebezpečím. A tak se často zdá, že primitivní umění se zdržuje na úzké římse mezi neživotným a záhadným. Kdyby se koník příliš připodobnil živému, mohl by sám od sebe odcvátat pryč.<sup>22</sup>(8)

## VIII

KONTRAST primitivního a „naturalistického“ nebo „iluzionistického“ umění se dá snadno překonat.<sup>23</sup> Veškeré umění je „tvorba obrazů“ a všechna tvorba obrazů má původ ve tvoření náhražek. Dokonce i přesvědčený „iluzionista“ si musí za východisko vzít „pojmový“, konvenční, člověkem vytvořený obraz. Jakkoli podivně to snad zní, nemůže prostě „napodobit vnější formu objektu“, aniž by se předtím naučil, jak tuto formu zkonstruovat. Kdyby tomu bylo jinak, nebyla by vůbec poptávka po nesčetných knihách o tom, „jak nakreslit lidskou postavu“ nebo „jak kreslit loď“. Wölfflin jednou poznamenal že každý obraz vděčí za víc jiným obrazům, než za kolik vděčí přírodě.<sup>24</sup> To je známo všem, kdo se zabývají obrazovými tradicemi, málokdy jsou však chápány psychologické implikace tohoto tvrzení. Důvodem je snad to, že, v rozporu s nadějami mnoha umělců, „nevinné oko“, které by mělo vidět svět jako poprvé, by ho vůbec nevidělo. Bylo by zdrceno bolestivým dopadem chaotické směsice forem a barev.<sup>25</sup> V tomto smyslu je konvenční slovník základních forem stále umělcovým nevyhnutelným východiskem jakožto ohnisko uspořádání.

Jak tedy máme vyložit velký předěl probíhající dějinami a vyzvedávající několik málo ostrovů iluzionistických stylů – řecký, čínský a renesanční – z nesmírného oceánu „pojmového“ umění?

Jeden rozdíl nepochybně spočívá ve změně funkce. Ve způsobu jakým je změna implicitní objevení se představy obrazu jako „reprezentace“ v našem moderním smyslu toho slova. Jakmile se obecně rozumí, že obrazu není zapotřebí existence sama za sebe, že může odkazovat k něčemu mimo sebe, a být tak záznamem zrakové zkušenosti spíše než vytvořením náhražky, lze beztravně porušit základní pravidla primitivního umění. Už neexistuje potřeba úplnosti bytostných částí, která patří k pojmovému stylu, už neexistuje

<sup>21</sup> Představu vyvarování se (sexuálních symbolů) zdůraznil A. Ehrenzweig ve knize *PsychoAnalysis of Artistic Vision and Hearing*, Londýn 1953, s. 22-70.

<sup>22</sup> E. Kris a O. Kurz, loc. cit., sesbírali řadu pověstí odrážejících tuto prastarou obavu: tak se o jednom čínském mistrovi říkalo, že nikdy nemaloval lesk do očí svých draků, aby snad neuletěli.

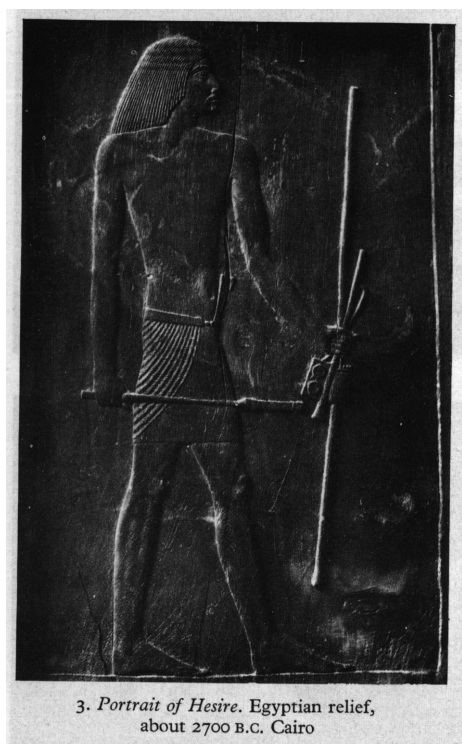
<sup>23</sup> V německých dějinách umění bylo intelektuální módou pracovat s protikladnými pojmovými páry jako haptický – optický (Riegl), parataktický – hypotaktický (Coellen), abstrakce – vcítění (Worringer), idealismus – naturalismus (Dvořák), fyzioplastický – ideoplastický (Verworn), mnohost – jednota (Wölfflin), z nichž většina by se nejspíše dala vyjádřit v termínech „pojmové“ a „méně pojmové“ umění. Byť je heuristická hodnota této metody antiteze nepochybná, směřuje často k zavádění chybných dichotomií. Ve své knize *The Story of Art*, Londýn 1950, jsem se pokusil zdůraznit kontinuitu tradice a přetrvávající roli pojmového obrazu.

<sup>24</sup> H. Wölfflin, *Principles of Art History*, New York 1932.

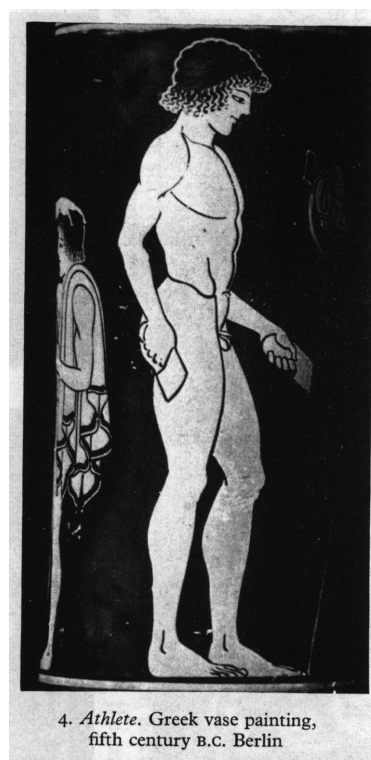
<sup>25</sup> Omyl představy pasivního vnímání podrobně diskutuje E. Brunswik v knize *Wahrnehmung und Gegenstandswelt*, Vídeň 1934. Mnoho cenných vodítek pro aplikaci na umění obsahují spisy K. Fiedlera; viz též vyhrcošenou a podnětnou prezentaci tohoto problému od A. Ehrenzweiga, loc. cit.



obava z nenucenosti, která ovládala archaické pojetí umění. Obraz člověka na řecké váze už nemusí mít ruku ani nohu v plném náhledu (obr. 4).



3. *Portrét Hesirého*. Egyptský reliéf, kolem 2700 před Kristem, Káhira.



4. *Atlet*. Řecká vázová malba, 5. století před Kristem, Berlín.

Víme, že je míněn jako stín, pouhý záznam toho, co umělec viděl nebo mohl vidět, a my jsme vcelku ochotni připojit se ke hře a ve své představivosti doplnit to, co bezpochyby náleželo skutečnému motivu. Jakmile je tato představa obrazu nabízejícího něco nadto, co je skutečně přítomno, přijata se všemi svými implikacemi – a to se jistě nestane přes noc – jsme dokonce nuceni nechat naši představivost obraz rozehrát. Vybavíme ho „prostorem“ obklopujícím jeho formy, což je jen jiný způsob jak říci, že jím evokovanou skutečnost chápeme jako trojrozměrnou, že ten muž by se mohl pohnout a dokonce, že rys který je právě skrytý „je přítomen“.<sup>26</sup> Když středověké umění prolomilo narativní pojmový symbolismus, který vznikl zmrazením formulí klasického umění, používal Giotto s oblibou figuru viděnou zezadu povzbuzující naši „prostorovou“ představivost nutíc nás představit si její odvrácenou stranu (obr. 5).(9)

<sup>26</sup> To je snad smysl dosti tajemné pasáže z Plinia, *Historia naturalis*, kniha XXXV, oddíl 67, kde se říká: „nejjemnější dokonalostí dosažitelnou v malbě je nalezení obrysu ..., který by se měl jevit, jakoby pokračoval dozadu a měl by uzavírat objekt tak, aby ujišťoval o částech za ním, že by tedy jasně ukazoval dokonce na to, co zakrývá.“



5. GIOTTO: Detail from  
*The Annunciation to the Shepherds*.  
Fresco, about 1306. Padua, Arena Chapel

Tak tedy představa obrazu jako reprezentace skutečnosti mimo sebe sama vede k zajímavému paradoxu. Na jednu stranu nás nutí vztahovat každou ukázanou figuru a každý představený objekt k pomyslné skutečnosti, která je „míněna“. Tuto mentální operaci však lze dokončit pouze tehdy, umožňuje-li obraz usuzovat nejen na „vnější formu“ každého reprezentovaného objektu, ale i na jeho relativní velikost a umístění. Dovádí nás k oné „racionalizaci prostoru“, nazývané vědecká perspektiva, jíž se rovina obrazu stává oknem, skrze něž se díváme na pomyslný svět stvořený pro nás umělcem. Přinejmenším teoreticky se pak o malbě uvažuje v termínech geometrického promítání.<sup>27</sup>

Situace je paradoxní v tom, že jakmile se na celý obraz pohlíží jako na reprezentaci výřezu skutečnosti, vytváří se nový kontext, v němž pojmový obraz hraje odlišnou roli. Neboť prvním důsledkem představy „okna“ je, že si nelze pomyslet žádnou skvrnu na plátně, která by nebyla „signifikantní“, která by něco nerepresentovala. Prázdná místa tedy zčistajasna označují světlo, vzduch, atmosféru, a nejasná forma se vykládá jako obklopená vzduchem. Vývoj impresionistických metod je umožněn právě touto důvěrou v kontext reprezentace, která je dána samou konvencí rámu. Umělci, kteří se pokusili zbavit se

svých pojmových znalostí, kteří se vědomě stali pozorovateli svého vlastního díla a nikdy nepřestávali poměřovat sebou vytvořené obrazy svými dojmy ustupující o krok zpět a porovnávající tyto dvě věci – tito umělci mohli svého záměru dosáhnout jedině tak, že část tvůrčího úkolu přenesli na pozorovatele. Neboť co jiného to znamená, je-li nám nakázáno pozvolna ustupovat a sledovat, jak barevné skvrny impresionistické krajiny „rázem ožívají“? To znamená, že malíř se spoléhá na naši ochotu přijímat rady, číst kontexty a vyvolávat vlastní pojmový obraz pod jeho vedením. Stříkanec, který na Manetově malbě znamená koně už není nápodobou jeho vnější formy o nic víc než náš koník (obr. 6). Ale on ho tak šikovně nastražil, že v nás vyvolává obraz – samozřejmě jen když spolupracujeme.

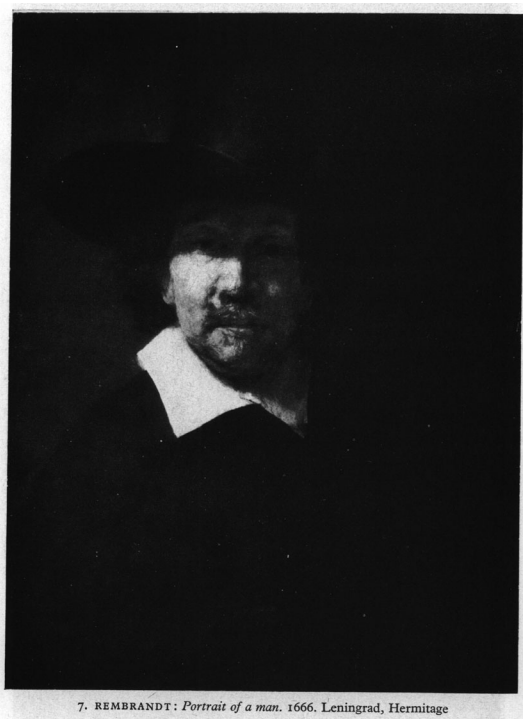
5. Giotto: Detail ze Zvěstování pastýřům. Freska, kolem 1306. Padova, kaple Arena.



6. MANET: *The Races at Longchamp*. 1872. Paris, MM. Durand-Ruel

6. Manet: *Dostihy v Longchampu*. 1872, MM. Durand-Ruel.

<sup>27</sup> Srov. E. Panofsky, „The Codex Huygens and Leonardo da Vinci’s Art Theory“, *Studies of the Warburg Institute*, sv. XIII, Londýn 1940, s. 90 ad.



Zde je zřejmě další oblast nezávislého výzkumu. Protože ony „upřednostňované“ objekty, které hrají svou úlohu v nejranějších stádiích tvorby obrazů, se vracejí – jak se dalo očekávat – i při jejich čtení. Čím živější je rys indikovaný kontextem, avšak doposud opomíjený, tím intenzivnější se jeví spuštěný proces. Na své nejnižší úrovni je tato metoda „sugestivního zahalování“ běžná v erotickém umění. Samozřejmě že ne v jeho pygmalionské fázi, nýbrž v jeho iluzionistických aplikacích. Co je zde hrubým využitím zjevného biologického stimulu, může mít obdoby, například v reprezentaci lidské tváře. Leonardo dosáhl největších úspěchů ve zpodobení živého výrazu znejasněním právě těch rysů, v nichž výraz sídlí, tak nás přiměl dokončit tvůrčí čin. Rembrandt se mohl odvážit ponechat oči svých nejpřesvědčivějších portrétů ve stínu, protože nás tak stimuloval, abychom si je doplnili<sup>28</sup> (obr. 7).

„Evokativní“ (10) obraz stejně jako jeho „pojmový“ protějšek by měly být studovány na širším psychologickém pozadí.

7. Rembrandt: *Portrét muže*. 1666. Petrohrad, Ermitáž.

## IX

MŮJ koník není umění. Nanejvýš by měl nárok na pozornost ikonologie, tohoto vznikajícího odvětví bádání, které je pro uměleckou kritiku tím, čím je jazykověda pro kritiku literární. Neexperimentovalo však moderní umění s primitivním obrazem, s „tvořením“ forem a s využitím hluboce zakořeněných psychologických sil? Vskutku experimentovalo. Ale ať bylo nostalgické přání tvůrců těchto forem jakékoli, jejich smysl nemůže už nikdy být tentýž jako u jejich primitivních předloh. Neboť onen zvláštní okrsek nazývaný „umění“ je jako zrcadlový sál či šepotající průchod. Každá forma vyvolává tisíce vzpomínek a následných obrazů. Žádný obraz se neprezentuje jako umění dříve ani jinak než právě aktem vytvářejícím nový odkazující rám, jemuž nelze uniknout. Stává se částí instituce právě tak jistě jako hračka ve školce. Kdyby se někdo jako Picasso místo keramice věnoval koníkům – což je docela dobře myslitelné – a obeslal by plody svého rozmaru nějakou výstavu, mohli bychom je snad číst jako demonstrace, satirické symboly, jako deklarační víry v prosté věci, případně jako sebeironii – avšak jedno by zůstalo zapovězeno i největšímu současnému umělci: nemohl by vytvořit koníka tak, aby pro nás znamenal to, co pro svého prvního tvůrce. Tato cesta je střežena andělem s plamenným mečem.

<sup>28</sup> Srov. J. v. Schlosser, „Gespräch von der Bildniskunst“, *Präludien*, Vídeň 1927, kde se náhodou také objevuje koník.

## Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form<sup>29</sup>

THE subject of this article is a very ordinary hobby horse. It is neither metaphorical nor purely imaginary, at least not more so than the broomstick on which Swift wrote his meditations. It is usually content with its place in the corner of the nursery and it has no aesthetic ambitions. Indeed it abhors frills. It is satisfied with its broomstick body and its crudely carved head which just marks the upper end and serves as holder for the reins. How should we address it? Should we describe it as an 'image of a horse'? The compilers of the *Pocket Oxford Dictionary* would hardly have agreed. They defined *image* as 'imitation of object's external form' and the 'external form' of a horse is surely not 'imitated' here. So much the worse, we might say, for the 'external form', that elusive remnant of the Greek philosophical tradition which has dominated our aesthetic language for so long. Luckily there is another word in the *Dictionary* which might prove more accommodating: *representation*. To *represent*, we read, can be used in the sense of 'call up by description or portrayal or imagination, figure, place likeness of before mind or senses, serve or be meant as likeness of ... stand for, be specimen of, fill place of, be substitute for'. A portrayal of a horse? Surely not. A substitute for a horse? Yes. That it is. Perhaps there is more in this formula than meets the eye.

### I

LET us first ride our wooden steed into battle against a number of ghosts which still haunt the language of art criticism. One of them we even found entrenched in the *Oxford Dictionary*. The implication of its definition of an image is that the artist 'imitates' the 'external form' of the object in front of him, and the beholder, in his turn, recognizes the 'subject' of the work of art by this 'form'. This is what might be called the traditional view of representation. Its corollary is that a work of art will either be a faithful copy, in fact a complete replica, of the object represented, or will involve some degree of 'abstraction'. The artist, we read, abstracts the 'form' from the object he sees. The sculptor usually abstracts the threedimensional form, and abstracts *from* colour; the painter abstracts contours and colours, and *from* the third dimension. In this context one hears it said that the draughtsman's line is a 'tremendous feat of abstraction' because it does not 'occur in nature'. A modern sculptor of Brancusi's persuasion may be praised or blamed for (1) 'carrying abstraction to its logical extreme'. Finally the label of 'abstract art' for the creation of 'pure' forms carries with it a similar implication. Yet we need only look at our hobby horse to see that the very idea of abstraction as a complicated mental act lands us in curious absurdities. There is an old music hall joke describing a drunkard who politely lifts his hat to every lamp-post he passes. Should we say that the liquor has so increased his power of abstraction that he is now able to isolate the formal quality of uprightness from both lamp-post and the human figure? Our mind, of course, works by differentiation rather than by generalization, and the child will for long call all four-footers of a certain size 'gee-gee' before it learns to distinguish breeds and 'forms'!<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> This essay was originally written as a contribution to *Aspects of Form, A Symposium on Form in Nature and Art*, ed. L. L. Whyte, London 1951.

<sup>30</sup> In the sphere of art this process of differentiation rather than abstraction is wittily described by Oliver Wendell Holmes in the essay '*Cacoethes Scribendi*', from *Over the Teacups* (London: 1890): 'It's just the same thing as my plan ... for teaching drawing. ... A man at a certain distance appears as a dark spot-nothing more. Good. Anybody ... can make a dot. ... Lesson No. 1. Make a dot; that is, draw your man, a mile off. ... Now

## II

THEN there is that age-old problem of universals as applied to art. It has received its classical formulation in the Platonizing theories of the Academicians. 'A history painter,' says Reynolds, 'paints man in general; a portrait-painter a particular man, and therefore a defective model.'<sup>31</sup> This, of course, is the theory of abstraction applied to one specific problem. The implications are that the portrait, being an exact copy of a man's 'external form' with all 'blemishes' and 'accidents', refers to the individual person exactly as does the proper name. The painter, however, who wants to 'elevate his style' disregards the particular and 'generalizes the forms'. Such a picture will no longer represent a particular man but rather the class or concept 'man'. There is a deceptive simplicity in this argument, but it makes at least one unwarranted assumption: that every image of this kind necessarily refers to something outside itself—be it individual or class. But nothing of the kind need be implied when we point to an image and say 'this is a man'. Strictly speaking that statement may be interpreted to mean that the image itself is a member of the class 'man'. Nor is that interpretation as farfetched as it may sound. In fact our hobby horse would submit to no other interpretation. By the logic of Reynolds's reasoning it would have to represent the most generalized idea of horseness. But if the child calls a stick a horse it obviously means nothing of the kind. The stick is neither a sign signifying the concept horse nor is it a portrait of an individual horse. By its capacity to serve as a 'substitute' the stick becomes a horse in its own right, it belongs in the class of 'gee-gees' and may even merit a proper name of its own. When Pygmalion blocked out a figure from his marble he did not at first represent a 'generalized' human form, and then gradually a particular woman. For as he chipped away and made it more lifelike the block was not turned into a portrait—not even in the unlikely case that he used a live model. So when his prayers were heard and the statue came to life she was Galatea and no one else—and that(2) regardless of whether she had been fashioned in an archaic, idealistic, or naturalistic style. The question of reference, in fact, is totally independent of the degree of differentiation. The witch who made a 'generalized' wax dummy of an enemy may have meant it to refer to someone in particular. She would then pronounce the right spell to establish this link—much as we may write a caption under a generalized picture to do the same. But even those proverbial replicas of nature, Madame Tussaud's effigies, need the same treatment. Those in the galleries which are labelled are 'portraits of the great'. The figure on the staircase made to hoax the visitor simply represents 'an' attendant, one member of a class. It stands there as a 'substitute' for the expected guard—but it is not more 'generalized' in Reynolds's sense.

## III

THE idea that art is 'creation' rather than 'imitation' is sufficiently familiar. It has been proclaimed in various forms from the time of Leonardo, who insisted that the painter is 'Lord of all Things',<sup>32</sup> to that of Klee, who wanted to create as Nature does.<sup>33</sup> But the more solemn

---

make him come a little nearer. ... The dot is an oblong figure now. Good. Let your scholar draw an oblong figure. It is as easy as to make a note of admiration. ... So by degrees the man who serves as a model approaches. A bright pupil will learn to get the outline of a human figure in ten lessons, the model coming five hundred feet nearer each time.'

<sup>31</sup> *Discourses on Art* (Everyman Edition, p. 55). I have discussed the historical setting of this idea in 'Icones Symbolicae', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI (1948), p. 187, and some of its more technical aspects in a review of Charles Morris, *Signs, Language, and Behavior* (New York: 1946) in *The Art Bulletin*, March 1949. In Morris's terminology these present meditations are concerned with the status and origin of the 'iconic sign'.

<sup>32</sup> Leonardo da Vinci, *Paragone*, edited by I. A. Richter (London: 1949) P. 51.

overtones of metaphysical power disappear when we leave art for toys. The child 'makes' a train either of a few blocks or with pencil on paper. Surrounded as we are by posters and newspapers carrying illustrations of commodities or events, we find it difficult to rid ourselves of the prejudice that all images should be 'read' as referring to some imaginary or actual reality. Only the historian knows how hard it is to look at Pygmalion's work without comparing it with nature. But recently we have been made aware how thoroughly we misunderstand primitive or Egyptian art whenever we make the assumption that the artist 'distorts' his motif or that he even wants us to see in his work the record of any specific experience.<sup>34</sup> In many cases these images 'represent' in the sense of being substitutes. The clay horse or servant, buried in the tomb of the mighty, takes the place of the living. The idol takes the place of the god. The question whether it represents the 'external form' of the particular divinity or, for that matter, of a class of demons is quite inappropriate. The idol serves as the substitute of the God in worship and ritual-it is a man-made god in precisely the sense that the hobby horse is a man-made horse; to question it further means to court deception.<sup>35</sup>

There is another misunderstanding to be guarded against. We often try instinctively to save our idea of 'representation' by shifting it to another plane. Where we cannot refer the image to a motif in the outer world we take it to be a portrayal of a motif in the artist's inner world. Much critical (and uncritical) writing on both primitive and modern art betrays this assumption. But to apply the naturalistic idea of portrayal to dreams and visions-let alone to unconscious images-begs a whole number of questions.<sup>36</sup> The hobby horse does not portray our idea of a horse.(3) The fearsome monster or funny face we may doodle on our blotting pad is not projected out of our mind as paint is 'ex-pressed' out of a paint tube. Of course any image will be in some way symptomatic of its maker, but to think of it as of a photograph of a pre-existing reality is to misunderstand the whole process of image-making.

#### IV

CAN our substitute take us further? Perhaps, if we consider how it could become a substitute. The 'first' hobby horse (to use eighteenth-century language) was probably no image at all. Just a stick which qualified as a horse because one could ride on it (Fig. 1). The *tertium comparationis*, the common factor, was function rather than form. Or, more precisely, that formal aspect which fulfilled the minimum requirement for the performance of the function-for any 'ridable' object could serve as a horse. If that is true we may be enabled to cross a boundary which is usually regarded as closed and sealed. For in this sense 'substitutes' reach deep into biological functions that are common to man and animal. The cat runs after the ball as if it were a mouse. The baby sucks its thumb as if it were the breast. In a sense the ball 'represents' a mouse to the cat, the thumb a breast to the baby. But here too 'representation' does not depend on formal similarities, beyond the minimum requirements of function. The ball has nothing in common with the mouse except that it is chasable. The thumb nothing with the breast except that it is suckable. As 'substitutes' they fulfill certain demands of the organism. They are keys which happen to fit into biological or psychological locks, or counterfeit coins which make the machine work when dropped into the slot.

---

<sup>33</sup> Paul Klee, *On Modern Art* (London, 1948). For the history of the idea of *deus artifex* cf. E. Kris and O. Kurz, *Die Legende vom Künstler* (Vienna: 1934).

<sup>34</sup> H. A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement: An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East* (London 1951).

<sup>35</sup> Perhaps it is only in a setting of realistic art that the problem I have discussed in 'Icones Symbolicae', loc. cit., becomes urgent. Only then the idea can gain ground that the allegorical image of, say, justice, must be a portrait of justice as she dwells in heaven.

<sup>36</sup> For the history of this misinterpretation and its consequences cf. my article on 'Art and Imagery in the Romantic Period', republished in this volume.

In the language of the nursery the psychological function of 'representation' is still recognized. The child will reject a perfectly naturalistic doll in favour of some monstrously 'abstract' dummy which is 'cuddly'. It may even dispose of the element of 'form' altogether and take to a blanket or an eiderdown as its favourite 'comforter'-a substitute on which to bestow its love. Later in life, as the psychoanalysts tell us, it may bestow this same love on a worthy or unworthy living substitute. A teacher may 'take the place' of the mother, a dictator or even an enemy may come to 'represent' the father. Once more the common denominator between the symbol and the thing symbolized is not the 'external form' but the function; the mother symbol would be lovable, the father-*imago* fearable, or whatever the case may be.

Now this psychological concept of symbolization seems to lead so very far away from the more precise meaning which the word 'representation' has acquired in the figurative arts. Can there be any gain in throwing all these meanings together? Possibly: for anything seems worth trying, to get the function of symbolizing out of its isolation.<sup>(4)</sup>

The 'origin of art' has ceased to be a popular topic. But the origin of the hobby horse may be a permitted subject for speculation. Let us assume that the owner of the stick on which he proudly rode through the land decided in a playful or magic mood-and who could always distinguish between the two?-to fix 'real' reins and that finally he was even tempted to 'give' it two eyes near the top end. Some grass could have passed for a mane. Thus our inventor 'had a horse'. He had made one. Now there are two things about this fictitious event which have some bearing on the idea of the figurative arts. One is that, contrary to what is sometimes said, communication need not come into this process at all. He may not have wanted to show his horse to anyone. It just served as a focus for his fantasies as he galloped along-though more likely than not it fulfilled this same function for a tribe to which it 'represented' some horse-demon of fertility and power.<sup>37</sup> We may sum up the moral of this 'Just So Story' by saying that substitution may precede portrayal, and creation communication. It remains to be seen how such a general theory can be tested. If it can, it may really throw light on some concrete questions. Even the origin of language, that notorious problem of speculative history<sup>38</sup> might be investigated from this angle. For what if the 'pow-wow' theory, which sees the root of language in imitation, and the 'pooh-pooh' theory, which sees it in emotive interjection, were to be joined by yet another? We might term it the 'niam-niam' theory postulating the primitive hunter lying awake through hungry winter nights and making the sound of eating, not for communication but as a substitute for eating-being joined, perhaps, by a ritualistic chorus trying to conjure up the phantasm of food.

## V

THERE is one sphere in which the investigation of the 'representational' function of forms has made considerable progress of late, that of animal psychology. Pliny, and innumerable writers after him, have regarded it as the greatest triumph of naturalistic art for a painter to have deceived sparrows or horses. The implication of these anecdotes is that a human beholder easily recognizes a bunch of grapes in a painting because for him recognition is an intellectual act. But for the birds to fly at the painting is a sign of a complete 'objective' illusion. It is a plausible idea, but a wrong one. The merest outline of a cow seems sufficient for a tsetse trap, for somehow it sets the apparatus of attraction in motion and 'deceives' the fly. To the fly, we might say, the crude trap has the 'significant' form-biologically significant,

---

<sup>37</sup> This, at least, would be the opinion of Lewis Spence, *Myth and Ritual in Dance, Game, and Rhyme* (London: 1947). And also of Ben Jonson's *Busy, the Puritan*: 'Thy Hobby-horse is an Idoll, a feirce and rancke Idoll: And thou, the *Nabuchadnezzar* ... of the *Faire*, that set'st it up, for children to fall downe to, and worship' (Bartholomew Fair, Act. III, Scene 6).

<sup>38</sup> Cf. Géza Revész, *Ursprung und Vorgeschichte der Sprache* (Berne: 1946).

that is. It appears that visual stimuli of this kind play an important part in the animal world. By varying the shapes of 'dummies' to which animals were seen to respond, the 'minimum image' that still sufficed to release a specific reaction has been ascertained.<sup>39</sup> Thus little birds will open their beak when they see the feeding(5) parent approaching the nest, but they will also do so when they are shown two darkish roundels of different size, the silhouette of the head and body of the bird 'represented' in its most 'generalized' form. Certain young fishes can even be deceived by two simple dots arranged horizontally, which they take to be the eyes of the mother fish, in whose mouth they are accustomed to shelter against danger. The fame of Zeuxis will have to rest on other achievements than his deception of birds.

An 'image' in this biological sense is not an imitation of an object's external form but an imitation of certain privileged or relevant aspects. It is here that a wide field of investigation would seem to open. For man is not exempt from this type of reaction.<sup>40</sup> The artist who goes out to represent the visible world is not simply faced with a neutral medley of forms he seeks to 'imitate'. Ours is a structured universe whose main lines of force are still bent and fashioned by our biological and psychological needs, however much they may be overlaid by cultural influences. We know that there are certain privileged motifs in our world to which we respond almost too easily. The human face may be outstanding among them. Whether by instinct or by very early training, we are certainly ever disposed to single out the expressive features of a face from the chaos of sensations that surrounds it, and to respond to its slightest variations with fear or joy. Our whole perceptual apparatus is somehow hypersensitized in this direction of physiognomic vision<sup>41</sup> and the merest hint suffices for us to create an expressive physiognomy that 'looks' at us with surprising intensity. In a heightened state of emotion, in the dark, or in a feverish spell, the looseness of this trigger may assume pathological forms. We may see faces in the pattern of a wallpaper, and three apples arranged on a plate may stare at us like two eyes and a clownish nose. What wonder that it is so easy to 'make' a face with two dots and a stroke even though their geometrical constellation may be greatly at variance with the 'external form' of a real head? The well-known graphic joke of the 'reversible face' might well be taken as a model for experiments which could still be made in this direction (Fig. 2). It shows to what extent the group of shapes that can be read as a physiognomy has priority over all other readings. It turns the side which is the right way up into a convincing face and disintegrates the one that is upside down into a mere jumble of forms which is accepted as a strange headgear.<sup>42</sup> In good pictures of this kind it needs a real effort to see both faces at the same time, and perhaps we never quite succeed. Our automatic response is stronger than our intellectual awareness.

Seen in the light of the biological examples discussed above there is nothing surprising in this observation. We may venture the guess that this type of automatic recognition is dependent on the two factors of resemblance and biological relevance, and that the two may stand in some kind of inverse ratio. The greater the biological relevance an object has for us the more

---

<sup>39</sup> Cf. Konrad Lorenz, 'Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung', *Zeitschrift für Tierpsychologie* V (1943), and the discussion of these experiments in E. Grassi and Th. von Uexküll, *Vom Ursprung und von den Grenzen der Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften* (Bern: 1950).

<sup>40</sup> K. Lorenz, loc. cit. The citation of this article does not imply support of the author's moral conclusions. On these more general issues see K. R. Popper, *The Open Society and Its Enemies*, esp., I, pp. 59 ff. and p. 268.

<sup>41</sup> F. Sander, 'Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie', *Berichte über den 10. Kongress für Experimentelle Psychologie* (Jena: 1928), p. 47, notes experiments that show the distance of two dots is much harder to estimate in its variations when these dots are isolated than when they are made to represent eyes in a schematic face and thus attain physiognomic significance.

<sup>42</sup> For a large collection of such faces cf. Laurence Whistler, *Oho! The Drawings of Rex Whistler* (London: 1946).



will we be attuned to its recognition-and(6) the more tolerant will therefore be our standards of formal correspondence. In an erotically charged atmosphere the merest hint of formal similarity with sexual functions creates the desired response and the same is true of the dream symbols investigated by Freud. The hungry man will be similarly attuned to the discovery of food-he will scan the world for the slightest promise of nourishment. The starving may even project food into all sorts of dissimilar objects-as Chaplin does in *Gold Rush* when his huge companion suddenly appears to him as a chicken. Can it have been some such experience which stimulated our 'niam-niam' chanting hunters to see their longed-for prey in the patches and irregular shapes on the dark cave walls? Could they perhaps gradually have sought this experience in the deep mysterious recesses of the rocks, much as Leonardo sought out crumbling walls to aid his visual fantasies? Could they, finally, have been prompted to fill in such 'readable' outlines with coloured earth-to have at least something 'speareable' at hand which might 'represent' the eatable in some magic fashion? There is no way of testing such a theory, but if it is true that cave artists often 'exploited' the natural formations of the rocks,<sup>43</sup> this, together with the 'eidetic' character of their works,<sup>44</sup> would at least not contradict our fantasy. The great naturalism of cave paintings may after all be a very late flower. It may correspond to our late, derivative, and naturalistic hobby horse.

## VI

IT needed two conditions, then, to turn a stick into our hobby horse: first, that its form made it just possible to ride on it; secondly-and perhaps decisively-that riding mattered. Fortunately it still needs no great effort of the imagination to understand how the horse could become such a focus of desires and aspirations, for, our language still carries the metaphors moulded by a feudal past when to be chival-rous was to be horsy. The same stick that had to represent a horse in such a setting would have become the substitute of something else in another. It might have become a sword, sceptre, or-in the context of ancestor worship-a fetish representing a dead chieftain. Seen from the point of view of 'abstraction', such a convergence of meanings onto one shape offers considerable difficulties, but from that of psychological 'projection' of meanings it becomes more easily intelligible. After all a whole diagnostic technique has been built up on the assumption that the meanings read into identical forms by different people tell us more about the readers than about the forms. In the sphere of art it has been shown that the same triangular shape which is the favourite pattern of many adjoining American Indian tribes is given different meanings reflecting the main preoccupations of the peoples concerned.<sup>45</sup> To the student of styles this discovery that one basic form can be made to represent a variety of objects may still become significant. For while the idea of(7) realistic pictures being deliberately 'stylized' seems hard to swallow, the opposite idea of a limited vocabulary of simple shapes being used for the building up of different representations would fit much better into what we know of primitive art.

## VII

ONCE we get used to the idea of 'representation' as a two-way affair rooted in psychological dispositions we may be able to refine a concept which has proved quite indispensable to the historian of art and which is nevertheless rather unsatisfactory: that of the 'conceptual image'. By this we mean the mode of representation which is more or less common to children's drawings and to various forms of primitive and primitivist art. The remoteness of this type of

---

<sup>43</sup> G. H. Luquet, *The Art and Religion of Fossil Man* (London: 1930), pp. 141 f.

<sup>44</sup> G. A. S. Snijder, *Kretische Kunst* (Berlin: 1936) PP. 68 f.

<sup>45</sup> Franz Boas, *Primitive Art* (Oslo: 1927), pp. 118-28.

imagery from any visual experience has often been described.<sup>46</sup> The explanation of this fact which is most usually advanced is that the child (and the primitive) do not draw what they 'see' but what they 'know'. According to this idea the typical children's drawing of a manikin is really a graphic enumeration of those human features the child remembered.<sup>47</sup> It represents the content of the childish 'concept' of man. But to speak of 'knowledge' or 'intellectual realism' (as the French do<sup>48</sup>) brings us dangerously near to the fallacy of 'abstraction'. So back to our hobby horse. Is it quite correct to say that it consists of features which make up the 'concept' of a horse or that it reflects the memory image of horses seen? No-because this formulation omits one factor: the stick. If we keep in mind that representation is originally the creation of substitutes out of given material we may reach safer ground. The greater the wish to ride, the fewer may be the features that will do for a horse. But at a certain stage it must have eyes-for how else could it see? At the most primitive level, then, the conceptual image might be identified with what we have called the minimum image-that minimum, that is, which will make it fit into a psychological lock. The form of the key depends on the material out of which it is fashioned, and on the lock. It would be a dangerous mistake, however, to equate the 'conceptual image' as we find it used in the historical styles with this psychologically grounded minimum image. On the contrary. One has the impression that the presence of these schemata is always felt but that they are as much avoided as exploited.<sup>49</sup> We must reckon with the possibility of a 'style' being a set of conventions born out of complex tensions. The man-made image must be complete. The servant for the grave must have two hands and two feet. But he must not become a double under the artist's hands. Image-making is beset with dangers. One false stroke and the rigid mask of the face may assume an evil leer. Strict adherence to conventions alone can guard against such dangers. And thus primitive art seems often to keep on that narrow ledge that lies between the lifeless and the uncanny. If the hobby horse became too lifelike it might gallop away on its own.<sup>50</sup>(8)

## VIII

THE contrast between primitive art and 'naturalistic' or 'illusionist' art can easily be overdrawn.<sup>51</sup> All art is 'image-making' and all image-making is rooted in the creation of substitutes. Even the artist of an 'illusionist' persuasion must make the man-made, the 'conceptual' image of convention his starting point. Strange as it may seem he cannot simply 'imitate an object's external form' without having first learned how to construct such a form. If it were otherwise there would be no need for the innumerable books on 'how to draw the human figure' or 'how to draw ships'. Wölfflin once remarked that all pictures owe more to

<sup>46</sup> E.g., E. Löwy, *The Rendering of Nature in Early Greek Art* (London: 1907), H. Schaefer, *Von aegyptischer Kunst* (Leipzig: 1930), Mr. Verworn, *Ideoplastische Kunst* (Jena: 1914).

<sup>47</sup> Karl Bühler, *The Mental Development of the Child* (London: 1930), pp. 113-17, where the connection with the linguistic faculty is stressed. A criticism of this idea was advanced by R. Arnheim, 'Perceptual Abstraction and Art', *Psychological Review*, LVI, 1947.(162)

<sup>48</sup> G. H. Luquet, *L'Art primitif* (Paris: 1930).

<sup>49</sup> The idea of avoidance (of sexual symbols) is stressed by A. Ehrenzweig, *PsychoAnalysis of Artistic Vision and Hearing*, (London: 1953), pp. 22-70.

<sup>50</sup> E. Kris and O. Kurz, loc. cit., have collected a number of legends reflecting this age-old fear: thus a famous Chinese master was said never to have put the light into the eyes of his painted dragons lest they would fly away.

<sup>51</sup> It was the intellectual fashion in German art history to work with contrasting pairs of concepts such as haptic-optic (Riegl), paratactic-hypotactic (Coellen), abstractionempathy (Worringer), idealism-naturalism (Dvořák), physioplastic-ideoplastic (Verworn), multiplicity-unity (Wölfflin), all of which could probably be expressed in terms of 'conceptual' and 'less conceptual' art. While the heuristic value of this method of antithesis is not in doubt it often tends to introduce a false dichotomy. In my book *The Story of Art* (London: 1950) I have attempted to stress the continuity of tradition and the persistent role of the conceptual image.

other pictures than they do to nature.<sup>52</sup> It is a point which is familiar to the student of pictorial traditions but which is still insufficiently understood in its psychological implications. Perhaps the reason is that, contrary to the hopeful belief of many artists, the 'innocent eye' which should see the world afresh would not see it at all. It would smart under the painful impact of a chaotic medley of forms and colours.<sup>53</sup> In this sense the conventional vocabulary of basic forms is still indispensable to the artist as a starting point, as a focus of organization. How, then, should we interpret the great divide which runs through the history of art and sets off the few islands of illusionist styles, of Greece, of China, and of the Renaissance, from the vast ocean of 'conceptual' art?

One difference, undoubtedly, lies in a change of function. In a way the change is implicit in the emergence of the idea of the image as a 'representation' in our modern sense of the word. As soon as it is generally understood that an image need not exist in its own right, that it may refer to something outside itself and therefore be the record of a visual experience rather than the creation of a substitute, the basic rules of primitive art can be transgressed with impunity. No longer is there any need for that completeness of essentials which belongs to the conceptual style, no longer is there the fear of the casual which dominates the archaic conception of art. The picture of a man on a Greek vase no longer needs a hand or a foot in full view (Fig. 4). We know it is meant as a shadow, a mere record of what the artist saw or might see, and we are quite ready to join in the game and to supplement with our imagination what the real motif undoubtedly possessed. Once this idea of the picture suggesting something beyond what is really there is accepted in all its implications-and this certainly did not happen overnight-we are indeed forced, to let our imagination play around it. We endow it with 'space' around its forms which is only another way of saying that we understand the reality which it evokes as three-dimensional, that the man could move and that even the aspect momentarily hidden 'was there'.<sup>54</sup> When medieval art broke away from that narrative conceptual symbolism into which the formulas of classical art had been frozen, Giotto made particular use of the figure seen from behind which stimulates our 'spatial' imagination by forcing us to imagine the other side (Fig. 5).(9)

Thus the idea of the picture as a representation of a reality outside itself leads to an interesting paradox. On the one hand it compels us to refer every figure and every object shown to that imaginary reality which is 'meant'. This mental operation can only be completed if the picture allows us to infer not only the 'external form' of every object represented but also its relative size and position. It leads us to that 'rationalization of space' we call scientific perspective by which the picture plane becomes a window through which we look into the imaginary world the artist creates there for us. In theory, at least, painting is then conceived in terms of geometrical projection.<sup>55</sup>

The paradox of the situation is that, once the whole picture is regarded as the representation of a slice of reality, a new context is created in which the conceptual image plays a different part. For the first consequence of the 'window' idea is that we cannot conceive of any spot on the panel which is not 'significant', which does not represent something. The empty patch thus easily comes to signify light, air, and atmosphere, and the vague form is interpreted as

---

<sup>52</sup> H. Wölfflin, *Principles of Art History* (New York: 1932).

<sup>53</sup> The fallacy of a passive idea of perception is discussed in detail by E. Brunswik, *Wahrnehmung und Gegenstandswelt* (Vienna: 1934). In its application to art the writings of K. Fiedler contain many valuable hints; cf. also A. Ehrenzweig, loc. cit., for an extreme and challenging presentation of this problem.

<sup>54</sup> This may be meant in the rather enigmatic passage on the painter Parrhasius in Pliny's *Natural History*, XXXV, 67, where it is said that 'the highest subtlety attainable in painting is to find an outline ... which should appear to fold back and to enclose the object so as to give assurance of the parts behind, thus clearly suggesting even what it conceals'.

<sup>55</sup> Cf. E. Panofsky, 'The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory', *Studies of the Warburg Institute*, XIII (London: 1940), pp. 90 f.

enveloped by air. It is this confidence in the representational context which is given by the very convention of the frame, which makes the development of impressionist methods possible. The artists who tried to rid themselves of their conceptual knowledge, who conscientiously became beholders of their own work and never ceased matching their created images against their impressions by stepping back and comparing the two—these artists could only achieve their aim by shifting something of the load of creation on to the beholder. For what else does it mean if we are enjoined to step back in turn and watch the coloured patches of an impressionist landscape ‘spring to life’? It means that the painter relies on our readiness to take hints, to read contexts, and to call up our conceptual image under his guidance. The blob in the painting by Manet which stands for a horse is no more an imitation of its external form than is our hobby horse (Fig. 6). But he has so cleverly contrived it that it evokes the image in us—provided, of course, we collaborate.

Here there may be another field for independent investigation. For those ‘privileged’ objects which play their part in the earliest layers of image-making recur—as was to be expected—in that of image-reading. The more vital the feature that is indicated by the context and yet omitted, the more intense seems to be the process that is started off. On its lowest level this method of ‘suggestive veiling’ is familiar to erotic art. Not, of course, to its Pygmalion phase, but to its illusionist applications. What is here a crude exploitation of an obvious biological stimulus may have its parallel, for instance, in the representation of the human face. Leonardo achieved his greatest triumphs of lifelike expression by blurring precisely the features in which the expression resides, thus compelling us to complete the act of creation. Rembrandt could dare to leave the eyes of his most moving portraits in the shade because we are thus stimulated to supplement them<sup>56</sup> (Fig. 7). The ‘evocative’(10) image, like its ‘conceptual’ counterpart, should be studied against a wider psychological background.

## IX

MY hobby horse is not art. At best it can claim the attention of iconology, that emerging branch of study which is to art criticism what linguistics is to the criticism of literature. But has not modern art experimented with the primitive image, with the ‘creation’ of forms, and the exploitation of deep-rooted psychological forces? It has. But whatever the nostalgic wish of their makers, the meaning of these forms can never be the same as that of their primitive models. For that strange precinct we call ‘art’ is like a hall of mirrors or a whispering gallery. Each form conjures up a thousand memories and after-images. No sooner is an image presented as art than, by this very act, a new frame of reference is created which it cannot escape. It becomes part of an institution as surely as does the toy in the nursery. If—as might be conceivable—a Picasso would turn from pottery to hobby horses and send the products of this whim to an exhibition, we might read them as demonstrations, as satirical symbols, as a declaration of faith in humble things or as self-irony—but one thing would be denied even to the greatest of contemporary artists: he could not make the hobby horse mean to us what it meant to its first creator. That way is barred by the angel with a flaming sword.

---

<sup>56</sup> Cf. J. v. Schlosser, ‘Gespräch von der Bildniskunst’, *Präludien* (Vienna: 1927), where, incidentally, the hobby horse also makes its appearance.