

# Čtvrtý rozměr v umění 20. století

*Jsem přesvědčen, že ve výtvarném umění existuje čtvrtý rozměr, který můžeme popsat jako vědomí silného a ohromujícího pocitu velikosti prostoru ve všech směrech současně a který se uskutečňuje prostřednictvím tří známých rozměrů. Nejedná se o fyzický subjekt či o matematickou hypotézu, ani o optický klam. Je skutečný a můžeme ho vnímat a cítit.*

Max Weber, The Fourth Dimension from a Plastic Point of View  
(Čtvrtý rozměr z plastického hlediska, 1910)

Pět století ovládala umění renesanční perspektiva, která se snažila zobrazit svět tak, jak ho vidí lidské oko. Vynález fotografie, který umožnil vytvořit věrný perspektivní obraz toho, co leží před fotoaparátem, však ve spojení s řadou dalších filozofických, společenských a kulturních vlivů způsobil, že umělci od renesanční perspektivy postupně upouštěli. Začali s tím nesměle impresionisté, než francouzský malíř Paul Cézanne (1839–1906) způsobil úplný průlom, který se však naplno projevil až v kubismu.

K úplnému rozchodu kubistů s perspektivou přispěly neeukleidovské a vícerozměrné geometrie. Navíc v podstatě ve všech avantgardních hnutích 20. století byl od té doby přítomen čtvrtý rozměr. Přitahoval pozornost umělců, kteří se o něj zajímali a používali jej podle vlastního pojetí ve své tvorbě, ať už z hlediska geometrického, filozofického nebo poetického.

Mnozí matematici se ohrazovali vůči nedostatečné vědeckosti, s jakou umělci ke čtvrtému rozměru přistupují. Můžeme však zavrhnout jejich zájem o čtvrtý rozměr a další matematická témata jen proto, že pracují mimo samotnou vědu? Nepatří nakonec k umělcovu způsobu práce, jeho uvažování, reakcím na společenské i osobní záležitosti to, že hledá vlastní cestu, jejímž vyjádřením je pak jeho tvorba? Proč není u matematiky přijatelný stejný přístup jako u jiných témat? Jestliže se umělci nezabývají matematikou, proč bychom od nich měli vyžadovat vědeckou přesnost? Jejich zájem o svět, vnější i vnitřní,

je nutně zavádí do všech zákoutí, včetně matematiky. Nemůžeme jim vnucovat vědeckou metodu a měli bychom jim ponechat metodu „uměleckou“. Umělci si přidávají čtvrtý rozměr, neeukleidovské geometrie a vícerozměrnou geometrii do svého zavazadla a s jeho obsahem se vydávají na svou vlastní pouť.

## Kubismus a rozchod s perspektivou

Čtvrtý rozměr byl pro tehdejší umělce, zvláště pro účastníky kubistického hnutí, symbolem osvobození a zdrojem nových myšlenek. Byli nadšeni představou existence prostorů s více rozměry, představou vyšší skutečnosti, toužili opustit renesanční perspektivu a uniknout z „viditelné skutečnosti“. Čtvrtý rozměr přispěl na konci 19. století také k rozvoji idealistické filozofie, která se stavěla proti vládnoucímu pozitivismu.

Dva z největších teoretiků kubismu, francouzští malíři Albert Gleizes (1881–1953) a Jean Metzinger (1883–1973), v knize *De cubisme* (O kubismu) vysvětlují, že kubistický malíř se na rozdíl od renesančního nesnaží vyjádřit předmět tak, jak ho on sám nebo někdo jiný vidí, nýbrž se ho pokouší zobrazit takový, jaký je. Dobře tento problém ilustruje historka o Pablu Picassovi, jehož rodištěm je Malaga. Při cestě vlakem jeden z cestujících malíře poznal a položil mu otázku, proč nemůže lidi malovat prostě takové, jací jsou ve skutečnosti, proč musí obrazy vždy pokroutit. Picasso požádal muže o fotografii jeho rodiny, a když si ji prohlédl, odpověděl mu: „Povězte mi, vaše žena je skutečně tak malá a placatá?“ Stručně řečeno, seberealističtější perspektivní obraz (dokonce ani fotografie) předmětu nebo výjevu neukazuje předmět takový, jaký je, nýbrž jeho perspektivní průmět. Kritik Maurice Raynal napsal v článku, který se objevil v časopise *Comœdia illustré* (1913): „Primitivní umělci namísto toho, aby malovali předměty takové, jak je viděli, malovali je tak, jak si mysleli, že je vidí. A právě toto pravidlo později nově použili kubisté, kteří je rozšířili a zařadili pod názvem ‚čtvrtý rozměr‘.“

Záměr malovat předměty takové, jaké jsou, a nikoli takové, jak je vidí, vyřešili kubisté použitím více úhlů pohledu na plátně. Jako příklad můžeme uvést Picassův *Portrét Marie-Thérèse Walterové* (1937). I když nebývá řazen do jeho kubistického období (které podle historika umění Douglase Coopera trvalo od roku 1907 do roku 1921), vidíme na něm několik různých perspektiv.

V počátečních letech se používal postup, při kterém se postava rozdělila



*Na obraze Portrét Marie-Thérèse Walterové namaloval Picasso svoji přítelkyni z různých úhlů pohledu. U klobouku pozorujeme dvě různé perspektivy, zdola a shora. Na její tváři (v typickém picassovském stylu) je každé oko zachyceno z jiného úhlu, z dalšího úhlu ústa, ze čtvrtého úhlu pohledu nos a z jiného vlasy. I u těla můžeme rozlišit více než jeden úhel pohledu. Křeslo je zobrazeno přinejmenším ze dvou různých perspektiv, jak prozrazují opěrky. Podlaha umísťuje diváka nad ženu, do pohledu shora, kdežto strop je namalovaný z pohledu zdola.*

na malé plochy či části, z nichž každá ukazovala pohled z jiného úhlu a které dohromady vytvářely obraz malovaného předmětu. Cílem bylo zachytit jej ze všech úhlů pohledu. Obraz tak získal určitou složitost, která připomíná zobrazení čtyřrozměrných objektů. Příkladem tohoto kubistického postupu jsou Picassovy obrazy z období analytického kubismu, jako je například *Portrét Ambroise Vollarda* (1910).



*Na obraze Portrét Ambroise Vollarda rozkládá Picasso pohled na sběratele umění do množství ploch s různými úhly pohledu.*

Dalším příkladem je Metzingerův obraz *Akt u krbu* (1910). Metzinger patřil k malířům s největším nadšením pro čtvrtý rozměr a v tomto díle množství úhlů pohledu vytváří velice složitý obraz, jenž odporuje jakémukoli pojetí trojrozměrnosti postavy, a naznačuje dokonce její čtyřrozměrnou podstatu. Mezi další Metzingerova díla, na nichž divák pozoruje vícero úhlů pohledu, ačkoli nejsou tak složitá jako předchozí příklad, patří *Žena s čajovou lžičkou* (1911) a *Tanečnice v kavárně* (1912). Zcela odlišný styl ovšem vykazuje *Žena*

v *klobouku* (1913), s různými perspektivami ženské tváře na svislých plochách. I když se metoda mnoha ploch nachází i v dílech dalších umělců, jako jsou Georges Braque, Robert Delaunay a Albert Gleizes, z kubistů ji nejdále posunuli Picasso a Metzinger.

Ve čtvrté kapitole jsme řekli, že sítnice hyperbytoti by zachycovala zároveň vnější povrch předmětu i jeho vnitřek. Součástí takového vidění je i schopnost vidět předmět ze všech stran zároveň – a to bylo, obecně řečeno, i cílem kubistů. Někteří z nich se navíc snažili v úvahách a za pomoci představivosti přiblížit ke čtvrtému rozměru, což potvrzuje Picassův výrok: „Maluji předměty tak, jak je myslím, a nikoli tak, jak je vidím.“ Pro kubistické malíře byl prostor renesanční perspektivy spojen s trojrozměrným eukleidovským prostorem, kdežto nový prostor obrazu, který zaváděli, měl podle nich souviset se čtvrtým rozměrem a neeukleidovskými geometriemi. Metzinger a Gleizes v knize *De cubisme* vysvětlují:

„Příznejme, že není možné zcela se vyhnout reminiscenci přírodních tvarů, přinejmenším prozatím ne. Umění se nemůže v prvním kroku pozvednout na úroveň ryzího citového výlevu. Toho si byli vědomi kubističtí umělci, kteří neúnavně studovali výtvarnou formu a prostor, který vytváří.

Tento prostor jsme z nedbalosti zaměnili za pouhý viditelný prostor nebo za eukleidovský prostor. Eukleides mluví v jednom ze svých postulátů o tom, že tvar se pohybem nepokřivuje, nemusíme tedy na tomto bodě trvat.

Kdybychom chtěli dát malířův prostor do souvislosti s geometrií, měli bychom se obrátit na neeukleidovské matematiky. Měli bychom podrobně studovat některé z Riemannových vět.“

Básník a kritik Guillaume Apollinaire (1880–1918) uvažuje v *Méditations esthétiques, Les peintres cubistes* (1913, česky výběr v knize *O novém umění*) podobným způsobem:

[Kapitola II] „Tajnou touhou mladých malířů radikálních škol je dělat čistou malbu. Je to umění zcela nového typu, které je teprve v začátcích a není ještě tak abstraktní, jak by chtělo být. Skoro všichni noví malíři dělají vlastně matematiku, aniž o tom vědí, nebo o ní něco vědí; zatím však neopustili přírodu a trpělivě se jí dotazují v naději, že jim ukáže cestu k životu. [...]