

Sedlář, Jaroslav

Proměny znázornění prostoru v novověkém malířství

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1988-1989, vol. 37-38, iss. F32-33, pp. [45]-61

ISBN 80-210-0188-7

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110843>

Access Date: 04. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JAROSLAV SEDLÁŘ

PROMĚNY ZNÁZORNĚNÍ PROSTORU V NOVOVĚKÉM MALÍŘSTVÍ

V četných teoriích výtvarného umění našeho století se stále častěji řeší otázky vizuálního vnímání, a to většinou z hlediska psychologického, pomocí kterého usilují i uměnovědci o hlubší pochopení tvůrčích, ale i percepčních schopností člověka. Typickými příklady pro tuto orientaci uměnovědy jsou knihy Ernsta Hanse Gombricha *Umění a iluze (studie o psychologii obrazového znázorňování)*, vydaná v překladu nakladatelstvím Odeon v Praze roku 1985 a Pierra Francastela *Figura a místo (vizuální řád v italském malířství 15. století)*, která vyšla ve stejném nakladatelství už v roce 1984. V obou případech se dostala českému čtenáři možnost nových pohledů na aktuální problémy vědy o výtvarném umění ve světě. Zajímavé přitom je, jak oba, Gombrich i Francastel, zaujímají obdobná stanoviska konceptualismu a jak se v této vzácné shodě blíží onomu starořeckému „genera dicendi“, z něhož vycházel i Alois Riegel ve svém hledání „objektivních“ principů slohu. Dva citáty nám mohou velice přiblížit uvažování Francastelovo i Gombrichovo. Francastel napsal: „Ukázal jsem, že figurativní jazyk — forma a barva — nepředpokládá vůbec totožnost zprostorovělých prvků — předmětů —, jež zahrnuje, s nějakým stabilním výřezem přírody; dále jsem ukázal, že ani na úrovni struktur obrazu neexistuje žádná předem stanovená norma pro specifikaci času. Neexistuje žádný předpis, který by osvětlil metodu, podle níž umělci organizují ve svých dílech projekční podklad. Dílo označuje a je organizováno jen tehdy, jestliže v něm umělec uvede místa a události do dialektického vztahu — v němž časy a prostory tvoří integrální celek, aniž se ztotožňují. Každé dílo je problémovým zhodnocením zkušeností stabilizujících vjemy a poznatky. Úkolem figurativního díla není reprodukovat, ale determinovat. Jakákoli mechanická reprodukce skutečnosti je ostatně nemyslitelná; neboť každý výřez ze života je zastavení, a to znamená smrt. Je iluzorní domnívat se, že lze určit nejlepší způsob, jak plochu rozdělit na příslušný počet polí bez ohledu na to, co se na ní znázorňuje. Postupy jako perspektivní zobrazování prostoru nebo jako

komponování obrazu podle zlatého řezu objasňují metody, jimiž se v určitých kulturních okruzích stabilizovaly dílčí poznatky. Konfigurace plochy odkazuje však u výtvarného díla vždycky k nějaké obrazné představě, která není v plánu obrazu. Vždycky je rozdíl mezi věcí viděnou a její představou, stejně jako mezi figurativním dílem a představami, které toto dílo vyvolává. Umělci nevyhotovují nějaký obecně platný a použitelný inventář skutečnostních faktů; dávají vznik kombinatorickým řádům. Jejich jazyk je specifický, poněvadž na rozdíl od jazyka mluveného se v něm neužívá podkladu, jehož členění by se provádělo podle jediného zákona. Pro každé dílo vytvářejí nové kauzální vztahy a hledají nové prostředky.¹

Gombrich napsal o Constablovi: „... Propracoval se ke koncepci, kterou později shrnul ve svých přednáškách v Hampsteadu. „Malování je věda“, řekl Constable, „a mělo by se pojímat jako průzkum zákonů přírody. Proč by tedy nemohla být krajinomalba považována za obor přírodní filozofie a obrazy jen za pokusy v tomto oboru?“

To, čemu Constable říkal „přírodní filozofie“, nazýváme dnes „fyzikou“... V tradici Západu se malování skutečně provádělo jako věda. Všechna díla této tradice, která vidíme v našich velkých sbírkách, aplikují objevy, které jsou výsledkem neúnavného experimentování.

„... Pravda zobrazené krajiny je relativní, a je taková tím víc, čím víc si umělec troufá přijmout výzvu světla... A nic nám nepomůže překonat lépe tyto limity než Constablovo označení krajinářství jako zkoumání zákonů přírody.

V jednom ohledu by snad mohla být jeho formulace doplněna. To, co chce prozkoumat malíř, není povaha fyzikálního světla, ale povaha našich reakcí na něj. Jeho problém je psychologický — vykouzlit přesvědčivé zobrazení přesto, že žádný individuální odstín neodpovídá tomu, čemu říkáme „skutečnost“. Abychom pochopili tuto hádanku, pokud si vůbec můžeme činit nárok na to, že jsme ji už pochopili, musela věda probádat schopnost našeho myšlení registrovat spíše relace než jednotlivé prvky.“²

Ponecháme-li stranou fakt, že Constable byl ještě přesvědčen, že zkoumá povahu fyzického světa, pak bychom si mohli připomenout, že například Ernst Hans Gombrich načrtává ve svých předmluvách k prvním až pátému vydání knihy *Umění a iluze* přehled psychologických studií zabývajících se vizuální percepcí, o které se opíral nebo z kterých přímo čerpal. Ještě před tím, než vyšla, v tomto smyslu asi rozhodující, práce Rudolfa Arnheima *Art and Visual Perception (Kunst und Sehen)*, 1954, čerpal Gombrich, jak sám uvádí, z knih C. E. Osgooda *Metoda a teorie v experimentální psychologii*, 1953, M. D. Vernona *Další bádání v oblastí*

¹ Francastel P. 1984: *Figura a místo (Vizuální řád v italském malířství 15. století)*. Praha 143, 144.

² Gombrich E. H. 1985: *Umění a iluze (Studie o psychologii obrazového znázorňování)*. Praha, 47, 61.

vizuální percepce, 1952, W. Metzgera *Zákony vidění*, 1953, J. J. Gibsona *Percepce vizuálního světa*, 1950, a nejvíce snad z díla F. A. Hayeka *The Sensory Order (Senzorický řád)*, 1952, ale též z diskusí a z vědeckých studií Karla Poppera, zejména z jeho knihy *Logika vědeckého objevu*, a také z dlouholeté spolupráce s Ernstem Krisem, se kterým Gombrich zkoumal psychologický přístup k umění dávno před vydáním knihy *Umění a iluze*.

Pozoruhodné jsou jeho závěry, kde říká: „Zkoumáním růstu jazyka znázorňování jsme snad získali jakýsi přehled o artikulacích jiných jazyků ekvivalencí. Skutečný zázrak jazyka umění nespočívá v tom, že umožňuje umělci vytvořit iluzi reality, ale v tom, že pod rukama velkého mistra se zobrazení stává průhledným. Tím, že nás učí vidět viditelný svět nově, dává nám iluzi, že se díváme do neviditelných říší mysli — pokud ovšem víme, jak říká Filostratos, jak užívat svých očí.

Uvedl jsem již v předmluvě, že plán mého zkoumání pocházel z jiných myšlenek, které jsem vyjádřil v knize *The Story of Art*. Jsou to pasáže, v nichž jsem se snažil spojit pokusy umělců 20. století s problémy danými vítězstvím znázorňování dovednosti ve vizuálních objevech impresionismu. Doufám, že když si je čtenář přečte v tomto novém kontextu, zjistí, že co tehdy byla poněkud nepodložená tvrzení, lze nyní číst ve světle vysvětlující teorie: „Ale s čím má malíř experimentovat a proč se nemůže spokojit s tím, že si sedne před přírodu a namaluje ji podle svých nejlepších schopností?“ Jak se zdá, odpověď na to zní, že umění ztratilo orientaci, neboť umělci objevili, že jednoduchý požadavek, aby „malovali, co vidí“, si protiřečí. Zní to jako jeden z paradoxů, jimiž moderní malíři a kritikové rádi škádlí dlouho sužované obecenstvo; avšak těm, kdo moji knihu četli od začátku, by nemělo být zatěžko jej pochopit. Vzpomíná si, jak primitivní malíř sestavoval například obličej raději z jednoduchých tvarů, než aby napodobil skutečný obličej . . . Často jsme se vraceli k Egypťanům a jejich metodám znázorňovat na obraze spíše to, co znali než to, co viděli. Řecké a římské umění vdechlo těmto schematickým formám život; středověké malířství jich pak znovu používalo k líčení posvátných příběhů a čínské pro kontemplaci. Žádné z nich nenabádalo malíře, aby „namaloval, co vidí“. Tato idea vznikla teprve v období renesance. Zprvu se zdálo, že všechno jde dobře. Vědecká perspektiva, „sfumato“, benátský kolorit, pohyb a výraz byly dalšími prostředky malíře k znázorňování světa kolem sebe, ale každá generace objevila, že ještě zůstávají netušená „ohniska odporu“, bašty konvencí, které nutí malíře používat spíše forem, jimž se naučil, než toho, co skutečně vidí. Vzbouření 19. století navrhli zbavit se všech konvencí; bourali ji jednu po druhé, až konečně impresionisté prohlásili, že jejich metody jim umožnily znázornit na plátně akt vidění s „vědeckou přesností“.

Obrazy, které vznikly na základě této teorie, byly fascinujícími uměleckými díly, ale přesto nesmíme být slepí vůči skutečnosti, že idea, na

níž byly založeny, je jen polopravdivá. Od té doby si stále víc uvědomujeme, že se nikdy nedá přesně oddělit to, co vidíme, od toho, co známe.

... Přesně vzato lze oko oklamat iluzionistickým obrazem právě proto, že se můžeme takových chyb dopouštět a považovat jednu věc za jinou. Ale vidět skvrnu na blízkém plátně jako vzdálenou horu znamená přeměnit ji zase podle jejího významu. Tyto přeměny vysvětluje paradox, že svět nemůže vypadat jako obraz, kdežto obraz může vypadat jako svět. Této shody však nemůže dosáhnout „nevinné oko“, nýbrž jen pátrající mysl, která ví, jak zkoumat dvojznačnost vidění.³

Vizualitu výtvarného díla zdůrazňuje také Pierre Francastel, který uznává i významovou funkci umění, ostatně opět ve shodě s Gombrichem, jak plyne z následující pasáže: „Od svého záměru jsem proto upustil a kladl si otázku, jak tuto nesnáz překonat: viděl jsem, že dříve než začnu srovnávat imaginární hodnoty a figurativní postupy, příliš těsně spjaté, než aby se daly oddělit, budu muset rozebrat intelektuální mechanismy, podle nichž malířské dílo nenapodobuje, ale označuje smyslově vnímatelný svět. Proměnlivá pravidla, jimiž se řídí celkové uspořádání figurativního pole, nelze směšovat s ryze optickými mechanismy iluze; na druhé straně obraz nikdy beze zbytku nenahrazuje koncept nebo pojem, neboť ty jsou výsledkem jiné intelektuální aktivity, odlišné od výtvarného, figurativního myšlení. Uvádějí-li se zkrátka výtvarné prostředky v souvislost s imaginárními představami, obvykle se neprávem zapomíná, že umění dané společnosti je nutno vidět objektivně jako specifickou činnost, která má sama o sobě jak svou materiální skutečnost — poněvadž jde o díla —, tak i svou ničím nezaměnitelnou významovou funkci. Proto jsem usoudil, že nová studie o vztazích mezi uměním, to jest malířstvím, a společností vyžaduje metodický rozbor oné současně konkrétní imaginární skutečnosti, kterou je vizuální prostředí, v němž každá společnost žije a jež se obráží především v malířství.

Žádná živá bytost není s to uchopit ani smysly, ani intelektem svět v jeho totalitě. Člověk o nic víc než zvíře. Zdá se však, že v naší krajně intelektualizované kultuře se přehlíží mezi hlavními aktivitami a systémy, jež usměrňují a zdůvodňují její postoje, aktivity bezprostředně závislé na zraku. Máme sklon srovnávat souhrnnou konceptualizovanou zkušenost vnějšího světa s nedostatečně rozlišenými produkty našich operačních postojů. Z čehož vyplývá, že pro většinu našich současníků — zvláště vzdělaných — je výtvarné umění jen nástrojem, jenž dovoluje konkretizovat — a sdělovat — zkušenost, kterou si člověk cele osvojil dříve, než vzniklo jakékoli dílo. Podle toho by společnost, jež by měla určitou pojmovou představu o světě a chtěla ji uložit do významuplných celků, jako je malba, socha nebo stavba, užívala fixačních postupů, kterými lze tlumočit pouze hodnoty vylučující jakoukoli samostatnou a o-

³ Gombrich, *ibid.*, 439—440.

pravdu tvůrčí činnost. Umění by mělo úlohu pouhého sdělovacího faktoru; bylo by jedním ze vzájemně zaměnitelných systémů šíření informace.

Figurativní umění dává naopak jednotlivci i celé společnosti možnost objevovat určité vazby mezi vnímaným, reálným a imaginárním, jaké by jim nedovolil postihnout ani vyjádřit žádný jiný druh smyslové či duchovní aktivity. Umění je jednou z trvalých, nezbytných a specifických činností člověka žijícího ve společnosti. Umožňuje nejenom zaznamenávat a sdělovat získané představy, ale objevovat představy nové. Není jen sdělováním, ale ustavováním, není jazykem, ale významovým systémem.⁴

To všechno jsou hluboké, nové i staronové, obezřelé nebo i odvážné myšlenky. Uvítat lze především Arnheimův podnět zahrnující umění do vizuálního řádu. Do něho ovšem nepatří jistě jenom malířství, nýbrž i tanec, divadlo, architektura, sochařství, užité umění, design, pantomima, film, reklama, časopisy, móda, slavnosti kulturní i sportovní atd. Spíše tedy než o vizuálním umění můžeme hovořit o vizuální kultuře, a to ovšem v neodmyslitelné jednotě s kulturou auditivní — sluchovou. A to je oblast estetická, kterou nelze z vizuálního řádu prostě již vyřadit. Vzpomeňme na tomto místě práci francouzského psychologa Maurice Pradinese *Traité de psychologie générale, P. U. F., tomes 1 et 2*. Co to je vidění a slyšení a kde vzniká estetická senzibilita? V rovině ryzí spontaneity a instinktu je jakákoliv akce přímým pokračováním afektu. Avšak přísně vzato, v této rovině nevznikají představy. Počítky bolesti, hmatové, čichové a chuťové, které v nás vyjadřují zvířecí podstatu, se neprojevuji v obrazech a nemohou být vyvolány v podobě představ. Proto nemohou být pramenem uváženého jednání. V tomto případě je objekt téměř součástí našeho těla. Nemáme od něj žádný odstup. Z takovýcho počítků vychází spontánní a instinktivní charakter reakcí, které po nich následují: náhlé ucuknutí ruky, nadechnutí nebo nausea. Vznik čistě lidské aktivity, činnosti, je naopak spojen s rozvojem auditivních a vizuálních počítků. Ty snadno přerůstají v představy, protože už vlastně představami jsou, jak na to upozorňuje právě Maurice Pradines. Když začal studovat odlišnosti a zkoumal, jak z primární afektivní senzibility vzniká senzibilita ryze reprezentativní, pak zjistil, že takováto reprezentace je umožněna tou měrou, jak objekty, o kterých nás naše auditivní a vizuální počítky informují, jsou od nás vzdáleny: naše přizpůsobení situaci, kterou nám označují, může ztratit úplně charakter tělesné naléhavosti. Často dokonce slyšený či viděný svět nemá pro naše potřeby žádný význam; v každém případě přesahuje náš afektivní zájem. Jsou-li tedy chuťové, hmatové, čichové počítky a počítky bolesti chudé na představy, pak naopak vizuální a auditivní počítky vyvolávají přesně obrazy objektů. Je to tím, že téměř neafektivní vizuální a auditivní počítky samy o sobě nám ukazují vzdálenost

⁴ Francastel, l. c., 11—13.

předmětu a jedině ony jsou s to fixovat jeho obraz v představě, která může trvat i za nepřítomnosti objektu. Obraz se objevuje v samém lůně počítku, s hravostí a odstupem, takže divák má možnost abstrahovat od jeho vnímání a proměnit ho v podívanou. Z představy se odvozuje také vědecké poznání a promyšlená akce. Vydělit objekt ze života, jehož byl součástí, a proměnit ho v představu znamená odhalit objektivní zákony struktury této představy. Akustika a optika se zrodily tak, že člověk přestal měřit věc jejími kvalitami, jak to dělá zvíře, a nejprve oddělil zvuky a barvy. A věda o zákonech objektů zase umožňuje technickou činnost, nepřímou realizaci lidské touhy prostřednictvím pozorování vztahů, které objevil rozum tím, že člověk podřídil svou netrpělivost fyzikálním zákonům.

Avšak právě naopak se zdá, že jsme se vytvořením obrazu vzdali jedinou provzdy onoho afektivního zachycování věcí, jehož prostřednictvím se jedině dá uržet přímý styk s jejich němou existencí. Takto je dokonce ztracena i ona středověká přirozenost ve spojitosti s bytím a s lidmi, jejíž tajemství se pokoušeli nalézt alchymisté: technická věda nevytváří věci jak to dělala příroda. Tato věda se zrodila při vytváření objektů z roztržky s primárním bytím a nemůže nacházet skutečnost jinak než cestami rozumu. Zde je všechno jazyk a jazyk se nikdy nemůže zcela obrátit proti jazyku a umožnit tak, aby se ukázalo to, co tlumočí jen symbolicky. Všechno je vidění a kdo by neporozuměl, že vidět se dá jen z odstupu? Sama podstata lidského pohledu vnáší do vizuálního poznání určitou distanci.

Je nepochybné, že jakýkoli pokrok v našem vnímání, v němž se objevuje kvalita jako taková, je zdrojem uměleckého vidění a slyšení. M. Pradines zde poznamenává, že reprezentativní senzibilita poté, co se oddělila od senzibility primární, se rozděluje ještě dále a objevuje se v ní jakási druhotná afektivita, tedy ryzí estetická senzibilita. Zrak a sluch, které jsou od přírody neafektivní, pak mohou způsobit, že vznikají požitky (*plaisirs*) nového druhu, nezávislé od uspokojení jakékoliv potřeby a vlastní člověku: barva nebo čirý zvuk v nás mohou vyvolat opravdové nadšení. Z tohoto se rodí typ emoce, která dosáhne své plnosti, když bude vyvolána nějakou prostou senzibilitou, ale vztahy mezi čarami, barvami, zvuky, vztahy, které budeme nazírat zcela nezaujatě, odděleně od veškerého praktického využití, nemají pro nás žádný utilitární význam.⁵

Umění, jak plyne z Pradinesových výzkumů, je už z důvodů distance vizuálních a auditivních počítků věcí estetické senzibility, která tak trochu z konstrukcí obou autorů E. H. Gombricha i Pierra Francastela vyprchala. Jejich přínosem je důraz položený na vizuální řád výtvarného umění, odhlédneme-li ovšem od prací R. Arnheima a od prací tvarové psychologie. Gombrich i Francastel, vycházející z přísné formální ana-

⁵ Alquié F. 1955: *Philosophie du surréalisme*. Paris, 182—186.

lýzy, z „genera dicendi“, konceptualismu a apriorismu vytváření uměleckých schémat, se nakonec vracejí jak k vídeňské uměleckohistorické škole, tak k odkazu Adolfa von Hildebrandta nebo až k programově formálním dějinám umění Conrada Fiedlera, k jeho přesvědčení, že „umělecké dílo musí nastoupit na místo přírody. Teprve potom přestaneme chtít nazírat umění přes přírodu. Oddejme se spíše umění, abychom se učili vidět přírodu.“ To ovšem připomene velice nápadně Cézannovy úvahy: „Umění je harmonie paralelní k přírodě.“ Nebo Gombrichova věta: „Od té doby si stále víc uvědomujeme, že se nikdy nedá přesně oddělit to, co vidíme, od toho, co známe“, připomene opět Cézannův výrok: „Při malování je třeba dvou věcí — oka a mozku. Obě se musí vzájemně doplňovat. Člověk je musí rozvíjet — oko prostřednictvím optického studia přírody, mozek prostřednictvím logického myšlení a pořádní uměleckých zážitků.“ Tyto afinity jsou však přirozené, neboť četní teoretici umění i estetiky si občas postesknou nad tím, že dosud nebyla vytvořena modernímu umění adekvátní teorie nebo estetika. Avšak na rozdíl od Fiedlera i Francastela a Gombricha je třeba hájit zásadu, že nelze oddělovat estetiku od teorie umění,⁶ jak ostatně plyne právě z Pradinesových psychologických výzkumů, a to že právě vizuální a auditivní počítky jsou schopny vyvolat u člověka estetickou senzibilitu. Vizualita sama o sobě umožňuje člověku zažívat svět a zejména umění esteticky.

Ještě v jednom ohledu využiji v této své studii jak závěrů Maurice Pradinese, tak obou vyznavačů vizuality, a to v úvaze o zásadní proměně znázorňování prostoru v renesančním a opět znovu v moderním umění. I přestože dnešní teorie umění považuje otázku prostoru již více méně za probádanou, nelze ji z teorie výtvarného umění nikdy vyloučit. A to i z toho prostého důvodu, že z vizuálních a auditivních počítků jako zdroje estetické senzibility a jako zdroje umění nevycházejí jen obrazy a představy předmětů a jevů, nýbrž jediné na základě těchto dvou oblastí můžeme v nejobecnější rovině klasifikovat umění, a to na umění prostorová a časová. Mezi nimi samozřejmě existují ještě vztahy „časoprostorové“ a vztahy vzájemné variability. Zatímco časová umění jsou charakterizována sukcesivitou vnímání a mají spíš vztah k auditivním počítkům, jsou prostorová umění charakterizována vnímáním celku najednou a mají vztah spíš k vizuálním počítkům. Architektura, sochařství a užité umění jsou charakterizovány rozprostraněností, malířství a grafika znázorňováním představ o prostoru. Ovšem i rozprostraněnost architektury, sochařství a užitého umění se formuje na základě vzniklých představ o prostoru. Prostor jako forma existence hmoty je dán objektivně, avšak představy o znázorňování prostoru se historicky proměňují. A budiž v této souvislosti hned řečeno, že prostorové představy, jejich znázorňování, ať iluzivní nebo neiluzivní, patří vedle jiných znaků nepochybně k základním charakteris-

⁶ Tatarkiewicz W. 1985: *Dejiny estetiky*. Bratislava, 15.

tikám stylu. Proměny prostorových představ a způsoby znázorňování prostoru charakterizují také proměny stylů. Z Pradinesových výzkumů vizuálních a auditivních počítků také plyne, že jsou charakterizovány distancí, v níž se jeví také prostorová distance. Zejména v malířství je prostor vždy vizuální, i když při jeho vnímání se uplatňují také minulostní zkušenosti a naše vědění. Iluze dálky, i když v ní je zafixován i náš pohyb nebo lépe řečeno vzpomínka na pohyb, je závislá z největší míry právě na zraku. Malířství a grafika vytvářejí iluzi prostoru, jak o tom svědčí celá Gombrichova kniha. Avšak znázorňování prostoru tímto způsobem iluze se provádí vždy podle zcela určitých, slohově a dobově proměnlivých principů. Avšak věda o umění, která, jak bylo řečeno, se musí opírat o psychologii, se nemůže distancovat od filozofie. A protože kategorie času a prostoru jsou základními kategoriemi filozofie, v nichž si člověk uvědomuje své místo, a jak jsme viděli jim je uzpůsobeno i vnímání člověka — prostoru především a převážně vizuálně, ale i pohybem a hmatem — nelze otázku prostoru z teorie výtvarného umění eliminovat. Ostatně pojmy prostor a čas jsou také pojmy běžné řeči. Formovaly se u člověka při jeho pohybu v krajině, přírodě. Prostorovost objektivního světa se nám zprvu jeví ve vnímání jako odraz vlastností a vztahů objektů. Je charakterizována slovy „před“, „uvnitř“, „vzad“, „za“, „vně“, „mezi“, „blízko“, „daleko“, „zde“, „tam“. Člověk si uvědomuje relativní polohy předmětů, jejich velikost, tvar, rozprostraněnost, hloubku, šířku a výšku. Z této smyslové zkušenosti se vytváří smyslovou abstrakcí představa nebo obraz prostorových vztahů věcí, „smyslový“ nebo „náznorný“ prostor, který je ovšem zatížený subjektivností vyplývající z psychických odlišností jednotlivců, z jejich osobních zkušeností, z vnějších i vnitřních podmínek. Náznorné prostorové prvky jsou proto syntetizovány na úrovni reflexe.

Byl to již John Locke, který popřel vrozené ideje a tvrdil, že všechny vědomosti k nám přicházejí prostřednictvím našich smyslů. Avšak reaguje-li oko pouze na světlo a barvu, jak jsme dospěli k vědomosti o třetí dimenzi? Proto označil prostor jako „jednoduchou ideu“, k níž jsme dospěli pomocí zraku a hmatu. Po něm Berkeley ve své *Nové teorii vidění*, z roku 1709, prohlásil, že naše vědomosti o prostoru a trojdimenzionalitě získáváme prostřednictvím hmatu a pohybu. Také Adolf von Hildebrandt na konci 19. století prohlásil, že „naše mentální zobrazení . . . sestávají ze smyslových vjemů odvozených z vidění a ze vzpomínek na dotek a pohyb. Tak například koule se jeví oku jako plochý kotouč, teprve hmat nás informuje o vlastnostech prostoru a tvaru. Jakýkoli pokus umělce vyloučit tyto vědomosti je marný, protože bez nich by vůbec nemohl vnímat svět. Naopak, jeho úkol spočívá v tom, že nepřítomnost pohybu ve svém díle kompenzuje tónováním, ujasněním svého vyobrazení. Zprostředkuje tím nejen vizuální vjemy, ale také vzpomínky na dotek a tím nám umožní rekonstituovat v naší mysli trojrozměrný tvar.“⁷

⁷ Gombrich, l. c., 31, 32.

Je přitom až obdivuhodné, do jaké míry dokážeme využít optických odchylek a zkreslení k tomu, abychom zvýraznili plasticitu a prostorovost nebo využili optických klamů k perspektivnímu zobrazení prostoru, jak ještě uvidíme ke konci této studie. Optické zkreslení znali už v antice. Vitruvius o něm napsal: „Oční klam se musí vyrovnávat výpočty.“ Proto například dórský sloup byl uprostřed díky mírně vypouklý (entasis), aby se při pohledu z dálky vyrovnalo optické zkreslení a linie sloupu se jevily rovné, nebo vnější sloupy řeckých chrámů se ze stejného důvodu nakláněly mírně do středu. Ve skutečnosti tedy Řekové deformovali tvary, aby jejich optický efekt byl „přirozený“.⁸

„Obraz prostoru, jak se odráží ve smyslové zkušenosti, nelze přesně definovat. Je prožíván prostřednictvím zrakových, hmatových a kinéztetických vjemů a představ. Jsou všeobecně známy individuální rozdíly v představování velikosti, odhadování vzdálenosti, určování tvaru, nebo rozdíly mezi smysly při srovnání vzdálenosti či sbíhání čar zrakem a hmatem (kinéztetickým smyslem). Ale už v tomto porovnávání se objevuje snaha odstranit individuální a subjektivní zkreslení z vnímání prostoru a nahradit ho i v běžné řeči užívanými pojmy, jakými jsou místo, vzdálenost, velikost, tvar, výška, šířka, hloubka. Je to proces stabilizace, konzolidace a syntetizace opakovaných individuálních praktických zkušeností, které vystupují v pojmoslovném procesu. Tento proces výrazně pokročil v okamžiku, kdy se člověk pokusil „změřit“ velikost a vzdálenost a vymyslel pojem „bod“ jako označení velmi malého předmětu, abstrakci, která sice v přírodě neexistuje, ale pro kterou nám přírodní struktury poskytují hrubou předlohu. Byla to tedy již ‚abstrakce‘, základ vědeckého pojímání prostoru, které vytvořila euklidovská geometrie. Její pojmy, z nichž je vytvořen pojem prostoru („bod“, „čára“, „plocha“, „vzdálenost“ apod.), mají bližší nebo vzdálenější koreláty v smyslové zkušenosti, takže je můžeme „rozpoznávat“, „vidět“ v přírodě.“⁹

Člověk si prostor uvědomuje jako představu šířky, výšky a hloubky proto, že ve světě se pohyboval vždy třemi základními směry. Právě z tohoto uvědomění vznikla euklidovská geometrie, která spočívá především v teorii trojrozměrnosti prostoru, tedy v názornosti prostoru. Víme ovšem, že i daná trojrozměrnost „je omezení, které novodobá věda překonala. Překročením hranice smyslových obrazů zůstává názornost už jen doprovodným jevem, nemusí být vůbec součástí geometrické úvahy a není formou důkazu. Přednostní postavení euklidovské geometrie, mezi ostatními geometriemi, vyplývá především z šíře jejího použití v běžné zkušenosti a technické praxi, částečně pak i z její přístupnosti zrakovým představám.“¹⁰ Euklidovská geometrie tedy vzniká na samém počátku

⁸ Tatar kiewicz, l. c., 85, 87.

⁹ Tlustý V. 1963: *Prostor a čas*. Praha.

¹⁰ Tlustý V., *ibid.*

vědeckého výkladu prostoru a teprve z jejích logických konstrukcí se stopami skutečnosti vychází novodobá věda, která postupuje dále k mimo-smyslové abstrakci.

Euklidovská geometrie nachází právě pro svou přístupnost zrakovým představám mimořádné uplatnění při znázorňování prostoru v malířství a vůbec v umění, které patří ke smyslovým strukturám, a tedy do oblasti „názorného“ myšlení.¹¹ Výtvarné umění reflektovalo představy prostoru na smyslové úrovni od svého vzniku. Dokonce i v paleolitických malbách na stěnách jeskyní, které prováděl pravěký lovec, můžeme mluvit o určitém prostorovém uspořádání, které vycházelo z rodících se kosmologických představ.¹² Tento naturalismus pak přežíval ještě v předoasijských kulturách Egypta a Mezopotámie. Avšak už se vznikem architektury v neolitu a potom v Egyptě si člověk uvědomuje na elementární úrovni šířku, výšku a hloubku. V Egyptě, např. při stavbě pyramid, používá dokonce velmi přesného měření. Rovněž v Řecku vychází člověk při stavbě domů a chrámů z přesného měření, Euklides formuluje základní teze geometrie. Ovšem zajímavé při tom všem je, že zatímco řecká architektura, stejně jako plastika, je budována na principech geometrických, na míře a čísle a vychází zřetelně z lidských proporcí, malířství, jak ho dosud známe, přebírá egyptský, v podstatě ještě schématický a spíše časový než prostorový způsob vyjádření.

Euklidovská geometrie s určitou mírou abstrakce se však neuplatnila ani v pozdním římském malířství. Ernst Hans Gombrich ve své knize *Dějiny umění* píše: „Pompeje byly oblíbeným prázdninovým místem bohatých Římanů... To, co bylo už předtím vyobrazováno, nachází se v těchto pompejských a římských nástěnných malbách. Jsou zde půvabná zátiší s citróny a sklenicí vody. Ta byla snad největší novotou helénismu. Starověk ani nemohl mít nic společného s krajinomalbou, kromě toho snad, když ji využíval jako zarámování scén ze všedního života nebo při vyobrazování válečných výprav. V době Feidiové a Praxitelově byl totiž nejdůležitějším tématem řeckého umění člověk. Teprve v helénismu, když básníci jako Theokritos odhalili kouzlo pastýřského života v přírodě, začali také výtvarní umělci líčit blazeovaným měšťákům radost ze života na venkově. Tyto malby však nejsou pohledy na určité venkovské domy nebo krajiny. Spojují dohromady všechno, co patří k idyle: pastýře a stáda, venkovské svatyně, vily přátel a daleké kopce. To všechno a často i mnohem více se nachází na těchto obrazech v půvabném uspořádání, které nám předvádí venkovský život v nejlepším světle. Máme vskutku dojem, že

¹¹ O názorném myšlení srov. Arnheim R. 1965: *Kunst und Sehen*. Berlin; Arnheim R. 1973: *Anschauliches Denken*. Köln; Katz D. 1969: *Gestaltpsychologie*. Basel; Weber J. 1978: *Gestalt, Bewegung, Farbe (Kunst und anschauliches Denken)*. Berlin.

¹² Giedion S. 1965: *Ewige Gegenwart. Die Entstehung der Kunst*. Teil I, Kunst als Uraussage. Köln.

jsme nahlédli do mírumilovné krajiny. A přesto všechno jsou tyto obrazy mnohem méně realistické, než bychom na první pohled uvěřili. Kdyby člověk chtěl přesně vědět, jak to všechno spolu souvisí, nebo kdyby se pokusil načrtnout plán vyobrazené krajiny, pak by velice brzy poznal, že to není možné. Nemůžeme říci, jak daleko je od svatyně k vile nebo jaký vztah k sobě mají oba mosty. Helénističtí umělci neměli totiž jasnou představu o zákonech perspektivy a jejím užití... kreslili sice vzdálené předměty, malé a blízké nebo věci, které se jim zdály být důležité jako velké, avšak zákony, podle kterých se všechno do dálky zmenšuje, tedy pravidla, podle kterých vytváříme naše obrazy, byla starověku neznámá. Trvalo to ještě další tisíciletí než byla tato pravidla objevena. I ty nejpozdější, nejsuverénnější a nejsebevědomější památky antického umění uchovávají poslední zbytky oněch principů, o kterých jsme mluvili v pojednáních o egyptském malířství. Stále zde totiž platí více znalost charakteristického nazírání na jednotlivé věci než průzkum skutečného dojmu vycházejícího z vnímání zrakem.⁴³

Z citace ovšem v žádném případě neplyne, že by v těchto obrazech nebyly vyjádřeny prostorové představy, ostatně jako už v paleolitickém umění. K využití „abstraktních“ euklidovských teorií trojrozměrnosti prostoru došlo teprve v renesančním malířství. Trojrozměrnost na ploše obrazu, tedy zrakovou iluzi trojdimenzionálního prostoru, vypracovala italská renesance na základě onoho euklidovského axiómu, podle kterého každým bodem lze vést pouze jedinou rovnoběžku s danou přímkou (a z něho vycházejících pouček o rovinách). V malířském znázorňování světa z toho vyšel objev centrální perspektivy, který v malířství znamenal přímo revoluční převrat, charakteristický pro novověk. Vypracování pravidel lineární perspektivy, směřující k novodobému „reálnému“ zobrazení skutečnosti proti středověkému symbolickému nebo substanciálnímu prostoru, bylo především matematickým problémem. Zkoumaly se přitom také problémy zobrazení tělesného objemu a tzv. vzdušné perspektivy (perspektivy dálky). Významnou roli zde sehrály vědy, zejména přírodní, jejichž objevů využilo právě výtvarné umění k úplné a rozsáhlé reprodukci objektivního nebo smyslového světa v tělesně prostorovém smyslu. Tato spolupráce vědy s uměním se intenzivně rozvíjela nejdříve ve Florencii, kde nově založená Akademie pěstovala novoplatonismus a kde se studovala nauka o prostoru, a to na základě filozofických učení antického starověku, podle kterých základním principem všech jevů je prostor. O spolupráci vědců s umělci svědčí i to, že na počátku 15. století psal o perspektivě fyzik Paolo Toscanelli. Malíř Paolo Uccello se řídil při konstruování svých strmých perspektivních obrazů radami a výpočty matematika Antonia Manettiho. Po těchto praktických pokusech s konstruováním perspektivy, například architektem a sochařem Filippem Brunel-

⁴³ Gombrich E. H. 1982: *Geschichte der Kunst*. Stuttgart—Zürich.

leschim, vzniká novodobá teorie Léona Battisty Albertiho. V roce 1436 vydal *Tři knihy o malířství* (*Della pittura libri tre*), v nichž se opřel o Plátónovu teorii vidění, o Démokritovy názory na vznik zrakových počitků a o Euklidův výklad optických a geometrických otázek. Aristoteles ho inspiroval svou naukou o barvách. Všech těchto poznatků využil Léon Battista Alberti ve své první knize, v níž v protikladu k praktikovi Brunelleschimu teoreticky formuloval zákony lineární perspektivy, a to na základě optiky. Dospěl nakonec k závěru, že malovaný výjev na ploše desky nebo na zdi neznamena nic jiného než příčný řez myšlenou pyramidou vycházející z oka umělce. Jím zdůvodnil trojrozměrné zobrazení světa v malířství. Ve druhé knize, odvolává se na Plinia, chválí malířství a vyzývá umělce, aby praktikovali nauku o správném vidění přírodních věcí a vysvětluje, jak toto vidění mají projektovat na rovinnou plochu. Ve třetí knize mluví o poměru umělce k uměleckému dílu a o jeho povinnostech, mezi jiným o tom, že malíř má být univerzálně vzdělán. Je to dílo, které vyjadřuje plně ideály renesance. Alberti se v něm vyznává z lásky k fyzické kráse. V tom je vidět návrat před středověk, k antice. Zajímá ho však i morální výraz. Za ideál v malbě považuje plastickou formu, kterou umožňuje vyjádřit právě perspektiva.

Albertiho teorie dále rozvinul nejvýznamnější malíř té doby, Piero della Francesca, který spojil praxi rané renesance s euklidovskou teorií prostoru. Zejména ve svém traktátu zabývajícím se perspektivou pro malíře (*De prospectiva pingendi*, 1483) a v knize *O pěti pravidelných tělesech* (*De quinque corporibus regularibus*) zevrubně a vyčerpávajícím způsobem shrnul dosavadní vědomosti o geometrické konstrukci prostoru a podnítil tak současníky k jejímu hlubšímu studiu.

Vyvrcholením renesančních teorií bylo nedokončené *Pojednání o malířství* od Leonarda da Vinciho, které vyšlo knižně teprve v roce 1651 v Paříži. Shrnovalo a rozpracovávalo do dokonalého teoretického systému a do všech podrobností i ty otázky, které byly u jeho předchůdců mnohdy jen naznačeny nebo předpokládány. Leonardova kniha o malířství je klasickým dílem právě v oblasti teorie prostoru. Rozeznává tři perspektivy, lineární, barevnou a perspektivu dálky. Leonardo zde zároveň formuloval teorii světla a stínu a úvahu o stupnici světelnosti barev, v podstatě tedy teorii valérů. Za syntetizující prvek ve světelnosti barev považoval stín. Krása podle něho spočívá v gradaci stínu a zároveň ve vyjádření pohybu, který je pramenem života. Pohyb figur, světla a stínu doplňuje požadavkem pohyblivé kontury, obrysové kresby, která má při komponování obrazu matematickou povahu, podobně jako geometrická konstrukce lineární perspektivy. Těmito teoriemi Leonardo vyjádřil již názory vrcholného období renesance, které se staly programem umění 16. století. Pro úplnost teoretického výkladu malířství jeho úvahy také znamenaly vyvrcholení renesančního teoretického zdůvodnění znázorňování trojrozměrnosti smyslově nazíraného světa malířstvím. I když například Pierre

Francastel odhaluje v renesančním malířství dualismus ve vyobrazování figury a krajiny, která je viděna z jiného úhlu a z jiného bodu pozorování, zůstává euklidovská konstrukce prostoru rozhodujícím způsobem znázornění v malířství evropského kulturního okruhu až do našich dnů.¹⁴

Jinak je tomu v malířství zakladatelů moderního umění, stejně jako u jejich pokračovatelů v současné době, kteří se pokusili o pozoruhodnou proměnu euklidovského prostoru, a to opět pod vlivem novodobých vědeckých teorií. Víme, že od poloviny 19. století vzniká několik typů neeuklidovských a tedy nenázorných geometrií (sférická, parabolická, hyperbolická, s nulovým, konstantním nebo proměnlivým zakřivením), které vypracovali Lobačevskij, Riemann, Bólyai, Gauss a další. Důležité pro náš problém je, z hlediska celého vývoje geometrie, že význam pojmů geometrie, prostoru, rozprostraněnosti se změnil, stal se daleko obecnějším, abstraktnějším. „Geometrie se spojila s algebrou a analýzou v matematickou disciplínu, jejím předmětem se stala obecná vztahová struktura a specifický pořádek ‚prostorovosti‘ byl zařazen pod všeobecný systém možných pořádků. Tím bylo umožněno prohlédnout její vnitřní logickou strukturu. Prostor se stal mnohorozměrnou rozmanitostí, která může nabývat různých vlastností. Jako souhrn abstraktních vztahových schémat a abstraktních prvků je chápán jako matematický nebo formální prostor.

Geometrie se stala povýtce ‚čistou‘ geometrií, její prostory ‚čistými‘ prostory. ‚Prostorovost‘ jako kvalitativní určenost daná v smyslovém vnímání v ní vůbec nevystupuje, i když slovo ‚prostor‘ se zachovává. Tento matematický, formální prostor nemá o sobě žádný přímý vztah ke konkrétním určitým formám hmoty. ‚Prostorem‘ se ještě nazývá proto, že výstavba názorného prostoru může být do něj zahrnuta jako zvláštní omezený případ... Tak jako se ujasnilo, že systém euklidovské geometrie je spjat s analýzou pohybu pevných těles, přestávalo být opravdovým vědeckým problémem (přes všechny ideologické spekulace), zda je geometrická abstrakce odrazem objektivní reality, odrazem vlastností konkrétních struktur hmoty. Do popředí vystoupila otázka, jaký je prostor, v němž žijeme, jaký je prostor hmotného vesmíru, které z geometrických systémů odrážejí prostorové vztahy skutečnosti správněji a pravdivěji. Z tohoto hlediska se úvaha, zda i jiné systémy geometrie (než euklidovský) pravdivě odrážejí prostorové vztahy skutečnosti, rovná úvaze, zda existují i jiné oblasti skutečnosti než oblast mechanických pohybů těles.

Podotkněme předem, že mnohé typy čisté geometrie byly s velkým úspěchem použity v moderní přírodovědě, což přesvědčivě a s konečnou platností dokazuje, že ‚roztržka‘ geometrie se skutečností není absolutní a že není na úkor poznávání podstaty prostoro-

¹⁴ Francastel P. 1984: *Figura a místo*, l. c.; Badt K. 1963: *Raumphantasien und Raumillusion*. Köln.

ru hmotného vesmíru. Spíše naopak: obecné formy rozprostraněnosti v různých modelech rozmanitosti jsou nástrojem, kterým můžeme logicky obsáhnout každý pořádek vztahů. Takto se dobíráme zákonitostí, jež se týkají všech hmotných forem a přesahují omezenou oblast již zjištěných skutečností, oblast zvláštního a jedinečného.

Vidíme, že i v oblasti geometrie se prosazuje dialektika poznání. Geometrie uskutečnila přechod z oblasti skutečného do oblasti možného. Geometrické axiomy . . . vyjadřují množství možných forem, zahrnují svým způsobem nejširší oblast skutečnosti a nejobecnější vlastnosti prostorových forem.¹⁵

Poslední část věty nám umožňuje hledat odraz takovýchto úvah též v moderním malířství. Je známo, že umělci na konci 19. století, zvláště v kosmopolitně orientované Paříži, byli velmi dobře informováni o nových vědeckých poznacích a že „v tradici Západu se malování skutečně provádělo jako věda“. Nebyli to pochopitelně jen malíři, ale také hudebníci a zejména básníci, často filozoficky fundovaní, kteří byli schopni pochopit obrovské možnosti, jež otvírala před člověkem právě bouřlivě se rozvíjející věda. Byly to mimo jiné také otázky nového pojetí prostoru, jak o tom svědčí výrok G. Apollinaira, že „pro výtvarná umění je geometrie tím, čím je gramatika pro umění spisovatelské“. Právě proto, že teorie prostoru, reprezentovaná především geometrickými axiomy, vyjadřovala množství možných forem vyjádření prostoru, inspirovala nepochybně i malíře a mezi nimi na prvním místě Paula Cézanna. Cézanne vystupuje jako kritik impresionismu, odmítá jeho perspektivní iluzi a optickou slupku povrchu věcí a postupně se rozchází s renesančním obrazovým prostorem.¹⁶ U Cézanna dochází ke zcela novému způsobu práce s přírodou. Příroda mu ovšem i nadále zůstává podmínkou, na základě které se realizuje výtvarný duch. Malířství bylo Cézannovi procesem výtvarného realizování světa. „V umění je všechno teorií rozvíjenou a používanou v kontextu s přírodou“, říká Paul Cézanne. Nejjednodušeji to lze ilustrovat tímto Cézannovým výrokem, v němž se jeví snad nejvýrazněji rozchod s renesancí: „Obraz není nic jiného než průnik formální roviny věcmi, například sklenicí a jablkem. Na ní se pak rozvíjí abstraktní seskupení forem — trojúhelník vedle kruhu.“ Tyto abstraktní formy však můžeme opět aplikovat na přírodu a naplnit je věcností — obraz jako takový je pak někde mezi oběma směry řezu.¹⁷ Cézannův obraz je přímým produktem vyrovnání mezi formálními útvary geometrického tvaru a mezi optickými jevy v přírodě. Je konkrétnem, realizací, výsledkem práce v samostatném světě obrazového čtyřúhelníku.¹⁸ Je zcela autonomním výtvořem, zároveň však také „znovuvytvořeným“ vnějším světem. Příroda zde není použita ve svém

¹⁵ Tlustý V., l. c.

¹⁶ Haftmann W. 1962: *Malerei in 20. Jahrhundert*. München.

¹⁷ Novotný F. 1983: *Paul Cézanne*. Wien.

¹⁸ Badt K. 1956: *Die Kunst Cézannes*. München.

surovém stavu, stejně jako ani sluneční světlo. Jako toto světlo, nemá být ani příroda „reprodukována“, nýbrž spíše „reprezentována“, a to barevnými ekvivalenty.

Z nutnosti né reprodukovat, ale reprezentovat, vyplynul Cézannovi závěr: „Umění je harmonie paralelní k přírodě.“ Proto je obraz podřízen vlastním zákonům. Místem realizace se stává formální rovina obrazu „paralelní“ k přírodě. Obraz sestává podle Cézanna z hustých barevných skvrn, do nichž vrůstají předměty. I kresbu povýšil na barevnou hodnotu — na raport černé a bílé. V kontrastu a raportu tónů je skryto tajemství kresby a modelace. Barvou však nemodelujeme, nýbrž barvu spíše „modulujeme“, protože toto slovo vystihuje lépe její prostorovou vibraci. V tomto procesu spojování a sjednocování barev a ploch se začíná rýsovat nové chápání prostoru. Obraz takto sestavený má určitý prostorový rozkvy. Z distančních hodnot barvy jsou budovány obrazové plány, které zapadají pomocí „modulace“ barvy vzájemně do sebe. Je to prostor, který již nelze označit termínem iluzionistický, protože vzniká bez pomocných prostředků perspektivy. Využívá snad jen ve smyslu Gombrichova chápání iluze optického působení barvy a jejích různých vlnových délek k vyvolání dojmu nehluboké prostorové distance. Cézanne často nakláněl obrazovou rovinu dopředu nebo kladl barvy zcela plošně. Jeho obraz již neotevřel „okno do jeviště“, jak to dělalo celé malířství od renesance, nýbrž zůstává vždy plochou, která se „prostorově“ pohybuje. Tento obraz-prostor je tedy aperspektivní. Autonomnímu životu výrazových prostředků odpovídá autonomní obrazový prostor. Je to racionální přístup k umění, jak plyne i z Cézannova výroku: „Při malování je třeba dvou věcí — oka a mozku. Obě se musí vzájemně doplňovat. Člověk je musí rozvíjet — oko prostřednictvím optického studia přírody, mozek prostřednictvím logického rozvíjení a pořádání uměleckých zážitků.“

Vypracováním zásad konstrukce aperspektivního prostoru, ale i přesvědčením, že obraz je nejprve sestava abstraktních linií a geometrických forem a teprve barvou jim dáváme podobu věcí přírody, položil Cézanne základy celému modernímu malířství, a jak jsme viděli, inspiroval i teorii a estetiku. Cézanne se stal vskutku průkopníkem nového uměleckého znázorňování, „primitivem nové cesty“, jak sám prohlásil. Nic neubere na jeho zakladatelském významu ani daleko větší proslulost Picassova, ani to, že Picasso v duchu neeuklidovských geometrií, zprostředkovaných ovšem v uměleckém myšlení právě Cézannem, posunul Cézannovy výboje ke konstrukci aperspektivního prostoru obrazu tím, že rozkládal předměty do základních geometrických tvarů, které pak kladl plošně na sebe a přes sebe. Cézanne se totiž přihlásil k těm moderním tendencím ve vědě a umění, které se pokusily hledat jiný „neeuclidovský“ prostor jako jednu z možností nového a snad i hlubšího poznání světa a skutečnosti.

Umění přirozeně nelze klást na roveň s moderní geometrií, která se spojila s algebrou a analýzou v matematickou disciplínu, jejímž předmě-

tem se stala obecná vztahová struktura, i když i umění v pojetí Cézannově směřovalo do obecnějších poloh a vyvolalo později dokonce vznik tzv. abstraktního umění. Patří, jak již víme, ke smyslovým strukturám a i v případě „abstraktních uměleckých směrů“ obraz vždy závisí, vedle barvy a světla, na bodech, liniích (přímkách) a plochách. Konečně, jak se uvádí například i v Malé encyklopedii matematiky (Bratislava 1981), zůstává nám ještě odpovědět na poslední otázku: „Jak je možné, že nejen v tom prostoru, ve kterém žijeme, ale i v tom, který je nám dostupný přístroji, se dosti dobře uplatňují poučky a zákony Euklidovské geometrie?“

Moderní teorie prostoru nevzrušují tedy jen filozofy, přírodovědce, matematiky a fyziky, nýbrž i umělce. Vtipně to vyjádřil Max Ernst na svém obraze z roku 1947, kterému dal název Euklidovská hlava obtěžovaná ne-euklidovskou mouchou.¹⁹

LES MÉTAMORPHOSES DE LA FIGURATION DE L'ESPACE DANS LA PEINTURE MODERNE

Plusieurs théories des arts plastiques de notre siècle s'occupent de plus en plus du problème de la perception visuelle, c'est-à-dire du problème tout particulièrement psychologique. Ces derniers temps, c'étaient surtout les livres de Pierre Francastel *La Figure et le lieu* (ordre visuel dans l'art italien du 15^e siècle) et d'Ernst H. Gombrich *L'Art et l'illusion* (étude concernant la psychologie de la représentation picturale) qui englobent l'art dans la culture visuelle de notre époque. Cependant, E. Gombrich est prudent et prouve dans toute son oeuvre qu'on ne peut jamais séparer exactement ce que nous voyons de ce que nous savons.

L'auteur de la présente étude rappelle, à ce propos, les recherches se rapportant aux sensations visuelles et auditives de Maurice Pradines, psychologue français, publiées dans le livre *Traité de psychologie générale*. Ce n'est qu'à ce niveau que surgissent les idées et les images et ce n'est que dans les sphères visuelle et auditive qui facilitent un recul de l'objet de la perception que se forme la sensibilité esthétique. C'est pourquoi il n'est pas toujours possible de séparer nettement l'esthétique de la théorie de l'art. La classification des arts qui divise les arts, au niveau le plus général, en arts temporels et spatiaux, s'en réfère aussi aux sphères visuelle et auditive. Les arts plastiques appartiennent aux arts spatiaux. Cependant, l'espace se rattache actuellement en général à la géométrie, l'algèbre et les mathématiques. L'auteur suit l'influence de la science sur la méthode de représenter l'espace par la peinture surtout à l'époque de la renaissance où s'est développée, sur la base de la géométrie euclidienne, la construction de la perspective centrale comme base de la représentation illusoire de l'espace. Avec la renaissance il compare ensuite le changement essentiel de la représentation de l'espace dans la peinture moderne, surtout dans l'oeuvre et la théorie de Paul Cézanne, fondateur de la peinture moderne. Sous l'influence des géométries non euclidiennes, Cézanne s'efforce de créer les principes fondamentaux de représentation de l'espace aperspectif sur la base des conditions visuelles de la perception de la forme, de la couleur, de la lumière et de la ligne. Ainsi, il a ouvert le voie à l'art moderne comme l'une des possibilités d'une

¹⁹ Waldberg P. 1962: *Le Surréalisme*. Genève, obr. na str. 128.

nouvelle et peut-être plus profonde connaissance du monde et de la réalité dans l'esprit de la pensée scientifique moderne provoquée par les théories de conception non euclidienne de l'espace. Bien sûr, l'art en tant que structure sensorielle et sphère de la pensée intuitive ne peut pas renoncer à la couleur et la lumière, aux points, aux lignes et aux surfaces et, par conséquent, aux éléments principaux de la géométrie euclidienne. C'est pourquoi, les problèmes de l'espace n'impressionnent pas seulement les mathématiciens, les physiciens et les philosophes mais aussi les artistes modernes comme l'a très spirituellement exprimé Max Ernst dans le titre donné à sa peinture de 1977 — Tête d'homme intriguée par le vol d'une mouche non euclidienne.

Traduit par *Lubomír Bartoš*

