Pierre Francastel: Malířství a společnost (Výtvarný prostor od renesance ke kubismu)

Jaroslav Vančát

Pierre Francastel: Malířství a společnost (Výtvarný prostor od renesance ke kubismu), Barrister & Principal, Brno 2003

Naše vizuální vnímání je pro nás natolik samozřejmé a svým způsobem natolik spolehlivé, že se při jeho užívání zcela přirozeně soustřeďujeme na obsahy, jež přináší, nikoli na metodu, kterou tak činí. Vidíme-li osoby, krajinu, nějaké děje, nenapadne nás, nemá-li také metoda našeho vnímání vliv na to, jaký obsah vlastně spatřujeme. Bezpochybnost spatřeného světa nás pak vede i k samozřejmému přijímání obrazových vyjádření, která ji nikterak nenarušují, jsou tedy „realistická", a ke stejně přirozené kritice těch, které vykazují odchylky, větší či menší, vůči našemu spolehlivému vidění.

Historie malířství, a zobrazování vůbec, nazíraná tímto prizmatem, získává pak dvě (vzájemně návazné) interpretace - napřed jako postupný vývoj až k „dokonalé" formě zobrazení „vyjadřujícího skutečnost", který nasměrován od renesance skončil vynálezem fotografie, posléze pak - po vzniku a postupném přijetí nefigurativního umění - jako oddělení „abstraktního" umění v opozici k umění takto „realistickému".

Autor práce Malířství a společnost se staví ostře proti takto obecně přijímanému konceptu dospění malby k „vizuálně dokonalé", „realistické" formě. „Nemůžeme vycházet z toho, že by výtvarný prostor renesance spočíval ve zvládnutí zobrazovacího systému, který by odpovídal neměnnému stavu lidské zkušenosti. Rovněž by nebylo správné se domnívat, že poznatky quattrocenta jsou založeny na záměrném přiblížení zobrazovacího způsobu přírodě". (s.71) Na základě svého velmi precizního strukturního rozboru vzniku renesanční malby a jejího postupného rozvíjení ukazuje pak malířství jako etapovité vynalézání souboru znakových prvků, které byly posléze vzájemně provazovány, až vytvořily celistvý znakový systém, který byl nakonec přijat a k jehož struktuře se vztahuje naše soudobá, mimovědomě přijatá metoda nazírání. To, čemu tedy přiznáváme „realističnost" zobrazení, je vlastně návyk na historicky podmíněný a posléze zřejmě měnitelný způsob nazírání, dostatečně však v jisté době pokrývající naši dobovou praxi.

Fragmentárnost tohoto systému zobrazení je zřetelně patrná na jeho počátku, v rané renesanci, kde můžeme nalézt jeho jednotlivé prvky (ve svém dalším díle Figura a místo je nazývá figurami) ještě izolované uprostřed předchozího, středověkého zobrazovacího systému. Francastel prokazuje, jak postupně byly vynalézány a vzájemně propojovány prvky, které by vyjádřily nová soudobá pojetí prostoru. Ukazuje, jak objev Brunellesciho „otevřeného prostoru" , který stál u jeho nového pojetí architektury, byl posléze adaptován pro dvojrozměrné vyjádření v obraze coby monokulární projekce výřezu ploch ve výřezu scény, čímž nakonec došlo k vytvoření představy uzavřeného kubického prostoru jako systému vizuální reprezentace o světě člověka. Průkazné jsou zejména analýzy segregace zobrazovacích rovin, které zautomatizovanému vnímání reprezentují jednotlivé odstupy v krajině a na způsoby dalšího průniku do větší hloubky, např. vedutou (s. 42 n).

Na základě tohoto konceptuálního přístupu k malířskému znaku Francastel již dříve, než v Čechách častěji citovaný Flusser, vyvrací představu o realističnosti fotografie a obdobně jako malířství ji považuje za stejně výrazový, konceptuální znakový systém (s. 31).

S tímto pojetím obrazového znakového systému autor slibuje analýzu cesty malby ke kubismu (viz podtitul díla). V tomto smyslu jistě slib plní - na analýze impresionismu, zejména Degasova, pointilismu, Cézanna a postimpresionismu Goghova a Gauguinova ukazuje rozpad renesančního pojetí prostoru. V objetí umění padesátých let, kdy zejména ve Francii doznívaly různé eklektické etapy postkubismu v pojetí Picassa, Légera a jeho následovníků (Est?ve, Gischia), soustředil svoji pozornost posléze na zobrazení, v nichž spatřuje otevřenost prostoru, nezatíženou renesančními znaky. Pravověrný, originální kubismus počátku století ke své škodě kromě několika poznámek nechává stranou. Ona dualita otevřeného prostoru autorovy současnosti vůči kubicky uzavřenému prostoru malířského vyjádření renesančního typu, kterou Francastel vytyčil jako hlavní znak kubistické metamorfózy, totiž z dnešního hlediska k vysvětlení této proměny nestačí. Nikoli totiž takto založený otevřený prostor, ale sémantické elementy, které vytvořil kubismus, procházejí celými dějinami malby 20. století. Jsou tak postupně základem dadaismu, kde jsou zkoumány výsledky jejich vytržení ze zavedeného kontextu, jejich vzájemné vztahy jsou principiálním obsahem tvorby surrealismu, jsou hledány nové principy jejich organizace v seriálním umění šedesátých let a jejich časoprostorové strukturní vazby v relačním vyjádření

digitálních médií. Pluralistické prostory, které svými vztahy zakládají, jsou výsledkem náhledů na dříve univerzální prostor právě z pozic jejich organizace - příkladně reprezentované vzájemnou spjatostí autonomních prostorů v počítačových hrách, na něž je pohyb ve své časoprostorovosti vázán, jsou dozajista něčím jiným, než Francastelem vysněná universalistická jednota otevřeného prostoru.

Jestliže však tato konkrétní analýza Francastelovi nevyšla, můžeme mu to s klidem odpustit. Sám říká, že celek renesančního vyjádření bylo možné spatřit až po uzavření této etapy přechodem k další, z jejíhož prizmatu se zřetelně vyjeví. Na neukončenost modernistické etapy, v jejímž toku se nalézal, ostatně sám upozorňoval a chápal svoji tezi jako prozatimní. Jestliže se nám dnes z odstupu postmodernistického, pluralistického postoje vyjevuje nová, z Francastelovy pozice nezřetelná pozice modernismu, o to více se potvrzuje obecná účinnost metody přístupu k vizuálním znakům, které položil základ, když prohlásil, že „každá doba, každý člověk s sebou přináší v dané chvíli možnost nikoli vnímat svět jednou provždy daný, ale vytvářet systémy na základě určitého inventáře, ohraničeného skutky a obecnými znalostmi, pro víceméně širší (různě široké) společenství lidí. Každý prostor... je strukturou i přechodným inventářem forem a společenských vztahů". (s. 49)

Metoda Francastelova se ukazuje jako metodicky účinná i při zkoumání jiných zobrazovacích systémů, než byl renesanční či kubistický. Žeginův Jazyk malířského díla (Praha 1970) užívá Francastelova přístupu (poprvé dílo vyšlo v roce 1951) k analýze obrazového znakového systému středověkého malířství. Také Žegin odhaluje, že objekty, jejichž zobrazení a rozmístění považujeme vzhledem k renesančnímu za nedokonalé, jsou vzájemně uspořádány ve svébytném systému, vycházejícím z jiných zdrojů vědomí o prostoru, který člověka obklopoval, o umístění a postavení pozorovatele, o sociálních vztazích, než máme my i než mělo následující renesanční malířství.

Francastelem deklarovaný vztah vizuálních znaků a znakových systémů vůči lidskému myšlení a v důsledku toho i také k uvědomělému vnímání dešifruje problémy fenomenologického postoje k obrazovému vyjadřování, jak je aplikuje např. Merleau-Ponty (Viditelné a neviditelné, Praha 1998). Fenomenologické pojetí předpokládá, že náš pohled může být natolik očištěn od předsudků mínění, že je možné začít toto nazírání jaksi od počátečního stavu. Problém je však v tom, že tato rekonstrukce myšlení se nevztahuje k čistému nazírání, ale k vnímání, v němž je zakotvena jeho zautomatizovaná a tedy většinou neuvědomělá strukturace, kondenzovaná z jeho historie.

Malířství, jež je obecně považováno za způsob, jak získat estetické prožitky, mnohdy také jak získat jisté představy o viditelném (koncept malířství jako realismu), považuje tak Francastel za ten druh reflexe, který umožňuje uvedenou strukturaci vnímání nejen si uvědomovat, ale také ji aktivně transformovat.

Metoda Francastelova se ukazuje jako metodicky účinná i při zkoumání jiných zobrazovacích systémů, než byl renesanční či kubistický. Žeginův Jazyk malířského díla (Praha 1970) užívá Francastelova přístupu (poprvé dílo vyšlo v roce 1951) k analýze obrazového znakového systému středověkého malířství. Také Žegin odhaluje, že objekty, jejichž zobrazení a rozmístění považujeme vzhledem k renesančnímu za nedokonalé, jsou vzájemně uspořádány ve svébytném systému, vycházejícím z jiných zdrojů vědomí o prostoru, který člověka obklopoval, o umístění a postavení pozorovatele, o sociálních vztazích, než máme my i než mělo následující renesanční malířství.

Jaroslav Vančát