

„SKVRNU POŘÍDÍME LEHCE, ALE JAK SE JÍ ZBAVÍME?“¹⁾

Fobie a rozkoš ze skvrny ve vizuální kultuře

Václav Hájek

Celou řadu předmětů denní potřeby a také řadu míst a povrchů ve veřejném i soukromém prostoru si už dnes nedokážeme představit bez toho, že by byly nositeli umělé nebo historické a zakonzervované patiny. I v tom případě, že si pořizujeme nějaký naprosto nový, čerstvě vyrobený a dosud neužívaný předmět nebo že restaurujeme nějaký starší produkt a přizpůsobujeme ho novým funkcím, očekáváme mnohdy alespoň jakousi iluzi či impresi paměti, trvání či identity odvíjející se od individuální, autentické historie. Tento dojem autentičnosti nevkládáme naproti tomu mnohdy do produktů, které zdůrazňují jiné kvality či jiné časové vrstvy a vektory – stálou přítomnost nebo futuristickou vizi. V různých kontextech, které souzní s funkcí daného prostoru či věci a více či méně zjevnou ideologií, očekáváme různíci se povrchovou úpravu, design a vizuální fenomén.

Stroj a organismus

Občas si přejeme a dostáváme impresi budoucího rozvoje a pokroku, který implikuje zisk, nárůst moci, rozšiřování teritoria. S touto vizuální strategií pracují často finanční instituce, kde stálý progres a zhodnocování vkladu představuje jeden ze základních kamenů ideologického programu. Proto se tu často objevuje high tech design, transparentní nebo světlé a polarizační materiály, zdánlivé technické inovace, ale také důraz na konstruktivní skladebnost a nová média. Setkáváme se zde jednak s už trochu vyčpělou metaforikou stroje jakožto predikátu budoucnosti a jednak s tradiční a inovovanou metaforou záření, lesku či projekce. Schéma stroje se postupně proměňuje pod dojmem nových technologií směrem k větší organičnosti či biologičnosti.²⁾ Důraz se neklade na stá-

1) Citát pochází z filmu *CÍSAŘŮV PEKAŘ – PEKAŘŮV CÍSAŘ* (1951). Skvrna se tu objevuje v souvislosti s alchymistickou aktivitou. Cílem alchymistické transmutace mělo být vytvoření „velkého díla“. Jednou z klíčových fází jeho vzniku je „hnití“, jakýsi rozpad, ze kterého teprve povstává tvar.

2) Jens H a u s e r, *Biotechnologische Kunstkörper – Albtraum der Taxonomen: organische Konstruktionen im Spannungsfeld zwischen Präsenz und Repräsentation*. In: Beat W y s s (ed.), *Den Körper im Blick: Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft*. Paderborn: Fink 2008, s. 65–84.

lost, ale naopak proměnlivost, vnitřní růst, variabilnost a pružnost. Hranice předmětu či prostoru (stěny apod.) se tváří jako membrány, které umožňují interaktivní výměnu mezi produktem a jeho uživatelem. Starší futuristická touha i hrozba mechanizace těla postupně odeznívá a na její místo nastupuje vize oživení mechanismu. Architektury a přístroje prostupuje a obaluje organická tkáň, respektive její imprese a naznačuje budoucí transformaci našeho světa, ze kterého už těla nebudou vytlačena, ale stanou se naopak nepostradatelnými databankami forem a funkcí. Tato vizuální strategie či proměna designu zatím však občas diváka děsí svým vymknutím se z klasické tradice: viz například kauza „Blobu“ – návrhu na novou budovu Národní knihovny v Praze. Ve světě počítačových technologií je slůvkem blob, které původně znamená kapku či skvrnu, označován způsob digitálního ukládání amorfních dat. Tato amorfnost stojí zjevně v kontrastu vůči klasické tektonice tvaru, odvozené od stereometrických systémů a zákonitostí přitažlivosti či rovnováhy. Amorfní formy na nás někdy působí znepokojivým dojmem právě pro svůj výraz nestálosti, proměnlivosti, neukotvenosti. Jindy se ovšem s tímto výrazem cíleně pracuje a jeho efektem je futuristické nadšení a důvěra v pozitivní kvalitativní proměnu zaběhaných pořádků.

Světlo a temnota

Jako druhou metaforu designu implikujícího budoucí růst jsme uvedli tradiční fenomén světelných efektů. O efektu lesku, třpytu, vyzařování či zrcadlení uvažovali už starší sociologové a teoretici kultury v souvislosti s otázkou komoditního fetišu (Georg Simmel ad.).³⁾ Ani dnes ještě tyto efekty neztratily na své síle a stále představují běžný stereotyp reprezentace moci. Při různých příležitostech a v různých situacích chceme alespoň trochu „zazářit“ – odlesky metalízy svého vozu, šperkem, čistotou oděvu, hladkým oholením a podobně. Fenomén světla či světelných záblesků vizuální kultura využívá v nepřehledné řadě případů a funkcí. Jde o vyzařování sakrální síly, rozumu, krásy, o okamžiky náhlého zhuštění a transformace děje – tedy o moment „zázraku“⁴⁾, o zrození světa a řádu, o konflikt mezi binárními opozicemi dobra a zla atd. Metafora světla je všeobecně mnohem srozumitelnější než výše zmiňovaný koncept a obraz nepredestinovaného organismu a využívá jí tradičně řada světových mytologií a vizuálních strategií. Světelnými efekty zřejmě nelze nic zkazit a zaručují celkem bezproblémovou cestu ke společenské nobilitaci daného objektu či příběhu (odhlédneme-li od nepočetné skupiny světloplachých recipientů). Metaforika světla se často pojí s představami o věčnosti, řádu či kosmu, o obnově a zachování života – především v jeho duchovní dimenzi (např. světelné aury v esoterických reprezentacích), o překonání smrti atd. Samozřejmě, že je obraz světla využíván ve své dialektické provázanosti s motivem temnoty, jejíž výklady ovšem

3) Georg Simmel, *Psychologie ozdoby*. In: T. J. Ž. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Praha: Slon 1997, s. 83–91.

4) Např. v barokním divadle byl znovu velmi oblíbeným mechanismem simulace zázraku „deux ex machina“, který byl doprovázen světelnými efekty (podobně i v dobové malbě). To lze srovnat s některými motivy záblesků ve filmech.

naopak operují s pojmy skepse, melancholie, relativity. Pojem temnoty významně rozpracovali mimo jiné romantičtí myslitelé a využili jej ve svých koncepcích gnoseologie, vnímání či estetiky. Takoví myslitelé jako Immanuel Kant či už dříve Edmund Burke a David Hume byli přesvědčeni o tom, že lidské poznání a vnímání je temné, zahalené jakýmsi závojem, který naznačuje propast mezi do sebe uzavřeným a sebereflekтуjícím subjektem a distancovaným objektem, věcí o sobě, jejíž fenomén je do značné míry naší projekcí a interpretací, která má málo co do činění se skutečným stavem věcí.⁵⁾ Tento nezřetelný, temný, obskurní objekt je však do značné míry zdrojem nevšedních estetických zkušeností, evokuje kontemplaci vznešena (Burke)⁶⁾. Realita o sobě je podle romantiků zahalená v neproniknutelné temnotě, která nás staví do pozice cizinců a zároveň iniciuje naši nenaplnitelnou touhu po vzdáleném, druhém a absolutním. Tuto skepsi a osamocenost lze prožívat, děsit se jí a vážit si jí, ale nelze se v ní zabydlet. To dokládají i pozdější „neoromantické“ úvahy Heideggera, který mluví o „prosvětlování divočiny“ v rámci osídlování světa, k čemuž mimo jiné slouží i umělecké dílo.⁷⁾ Dílo kolem sebe shromažďuje místo, které teprve může subjekt obývat. Kontrast mezi „světlinou“ a „divočinou“ do jisté míry připomíná dřívější kontrast mezi „idylou“ a „hrůzou“, jehož relikty nalézáme i v romantice (idyla je tu pojímána jako náruč, zatímco hrůza jako prázdnota). Romantická krajina je vesměs pustá, její návštěvník je kontemplančním turistou, který si uvědomuje narušení tradičních vazeb. Tato krajní skepse rané romantiky sice časem poněkud vyprchala, nicméně s nějakými jejími ozvuky se setkáváme i dnes. Romantická fascinace temnotou však na sebe vzala nyní poněkud trivializovanou podobu, z níž už nevyplývá krajní děs, ale pouze lehké, vzrušující mrazení. Temné, respektive chaotické formy ovšem stále rozhodně neslouží k oficiální reprezentaci moci jako světelné obrazy, ale orientují se spíše na sféru zábavy a alternativních společenských projektů, které ještě neprošly fází disciplinace (ta ovšem v případě populárních projevů není vážně vyžadována, neboť by narušovala očekávanou impresi a emocionální iniciaci).

Skvrna: pro a proti

Samozřejmě, že se v designu veřejného i soukromého prostoru setkáváme ještě s celou řadou jiných pojetí a působení, které se neshodují se zájmem o patinu, jež jsme zmiňovali na začátku. Reprezentační prostory často využívají například klasického tektonického výrazu, na němž je skvrna chápána pouze jako chyba, zneuctění či stopa ohrožení stálosti. Obchodní prostory naproti tomu využívají mnohdy dialektiky a jemných přecho-

5) Např. Hume tvrdí, že lidské poznání je „obscure“ a „uncertain“. David H u m e, *Treatise of Human Nature* (1739/40). Oxford: Oxford University Press 2000, s. 14.

6) Burke říká: „...v přírodě temné, nejasné, neurčité obrazy působí na imaginaci větší silou a vyvolávají silné vášně (...) mysl může imponovat svojí velikostí stěží něco, co se nepřibližuje k nekonečnu; toto však nedokáže žádná věc, pokud můžeme vnímat její hranice, přičemž vnímat hranice nějakého objektu a vidět ho jasně je to samé. Jasná idea je proto jen jiný název pro malou ideu (...) vznešenost spočívá především ve strašlivé neurčitosti popisované věci.“ Edmund B u r k e, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Oxford: Oxford University Press 1998, s. 60.

7) Martin H e i d e g g e r, *Umění a prostor. Výtvarné umění*, 1991, č. 2, s. I–II.

dů mezi veřejným místem a soukromím či intimitou, přičemž oba tyto systémy podléhají jinému typu organizace. Základní metaforou těchto míst je práh, zatímco reprezentační prostředí staví stále na klasickém motivu brány a trůnu. V kontextu zábavy, obchodu či vlády je však stále amorfni a chaotická skvrna vnímána spíše jako překážka, narušení funkce, nežádoucí rozptýlení, komunikační šum. Přesto známe řadu příležitostí a kontextů, v nichž je skvrna považována za žádoucí a zcela patřičnou. Máme zde na mysli třeba instituci módy, turistiky (odvolávající se na diskurs historičnosti či původnosti), erotiky (hlavně některé méně běžné praktiky jako scat a piss), umění (s představou o nezaměnitelnosti autorského gesta – tahu) a podobně. Zde všude je skvrna v řadě případů vnímána pozitivně, k čemuž existují různé důvody. Někdy se skvrna podílí na vytváření identity subjektu, jindy je vnímána jako viditelný projev skrytých kvalit, ještě jindy jde o obraz vzrušujícího překračování norem. Málokdy se však skvrna chápe jako něco, s čím lze záměrně manipulovat, co lze falšovat nebo zprofanovat. Absence reprodukovatelných a kontrolovatelných struktur však naproti tomu často vede k odporu ke skvrně, ke snaze vyvarovat se skvrn a ty stávající zahladit či utajit. Někteří výrobci dokonce už nabízejí mobilní, nenápadné odstraňovače skvrn na oděvu, aby čistící a disciplinující akce mohla být co nejrychlejší a nejúčinnější. O roli kosmetiky a různých prostředků sloužících ke stylizaci těla asi není potřeba se v této souvislosti více šířit, neboť jde o všeobecně známé praktiky.

Móda

Určitá skupina spotřebitelů by si v současnosti neoblékla šaty (především džíny), na kterých by nebyla ošoupaná místa, roztržené okraje, díry a skvrny nestejně rozložené barvy. Nedá se říct, že by tato tendence, mít na sobě oděv, který implikuje rozpad, byla příliš tradiční. V určitých případech se sice tohoto pojetí oděvu využívalo, především tehdy, když šlo o podtržení výrazu chudoby, ovšem jakožto módní trend se příliš nevyskytovalo. Přiznání vrstevnatosti a materiálnosti oděvu považují za poněkud jinou kapitolu, i když bývá v této souvislosti občas zmiňována.⁸⁾ Běžnější byla tato stylizace pouze v „karnevalovém“ kontextu, kde záplaty, odhalené podšívky a barevné skvrny hrály svou nezastupitelnou úlohu. Chce však dnes někdo v džínách například od firmy Diesel (která v dekoru svých látek využívá mimo jiné i maskovací kamufláže) vypadat jako šašek nebo účastník masopustního veselí? Pravděpodobně ne a asi by málokoho tato interpretace daného motivu vůbec oslovila. Důvod a význam této autostylizace musíme hledat jinde. Nemůžeme opominout, že skvrna je indexovým znakem (a tak se běžně využívá), který zaručuje bezprostřední kontakt s označovaným, respektive představuje relikv tohoto kontaktu. Skvrna či oděrka na džínách neoznačuje proces výroby tohoto produktu (ačkoliv s ním ve skutečnosti bezprostředně souvisí), ale proces a trvání jeho užívání, jeho autonomizace, zosobnění.⁹⁾ Pokud bychom tyto džíny pečlivě vyžehlili a vytvořili na nich

8) Monika Wagner, Schlitz, Schmutz und Flecken: Ruinenästhetik in Kunst und Mode. In: Steffen Bogen (ed.), *Bilder, Räume, Betrachter: Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*. Berlin: Reimer 2006, s. 420–435.

9) Džíny se v butikách často adjustují na ramínkách zmačkané a nakřivo.

pěkné, pravidelné puky, dostali bychom se do vnitřního konfliktu. Ze starého bychom totiž vytvořili nové, z osobního neosobní. Patinovaný materiál přiléhá k našemu tělu, kopíruje a supluje kůži, vytváří to jedinečné místo, ve kterém se zabydlujeme – domov. Tvarování materiálu zde neurčuje abstraktní konstrukce či kompoziční aktivita vnějšího autora. Látka zde získává formu nikoli díky konceptuálním operacím, ale díky kontaktu s tělem, které, ačkoli je pro tuto formu určující, teprve díky symbióze s cizí hmotou svou definitivní formu získává. Tento proces neprobíhá tak zjevně třeba v případě tesilových kalhot od pánského obleku, které se vyznačují mnohem větší predestinací své výsledné podoby, která aspiruje na neměnnost. Pohybujeme se pochopitelně stále v oblasti impressí, které se v nás snaží víceméně záměrně vyvolat určitý konzumní či masmediální produkt. Patinované džíny nejsou ve skutečnosti o nic méně predestinované než tesilové kalhoty, ale snaží se předstírat, že jsou pouze jakýmsi materiálem či polotovarem, který je určen k individuálnímu tvarování. Tato individualizace je spojena s touhou po autentičnosti a autonomii, kterou pociťuje téměř každý. Být sám sebou znamená mít paměť, vlastní minulost, jedinečnou podobu a třeba i nějakou tu vadu na kráse. Tento ideál jedinečného subjektu, který nelze falzifikovat, propaguje a prosazuje romantické myšlení již kolem roku 1800 a přes všechny pozdější úvahy o smrti subjektu, autora či individuality (která je údajně pouhým mýtem) se nevytratil z obecného povědomí a chtění. Spolu s komoditami si tedy kupujeme sama sebe, svou paměť, svůj styl. Obchod s patinou se těmto staronovým touhám po vlastní jedinečnosti výborně hodí (i když nelze tvrdit, že by tyto touhy byly jediným motivem jednání a sebestylizace). Skvrna je tradičně pojímána jako stopa náhody, popřípadě přirozenosti či božství, tedy jako něco, co diskvalifikuje naši vůli. O skvrně se mluví jako o autopoietickém znaku, který exemplifikuje sám sebe a je otevřeným polem interpretací.¹⁰⁾ Skvrnu nelze naplánovat, ale musí se autenticky udát. Tomu alespoň běžně věříme. Patina na džínách je sice zcela zjevnou „lží“, nicméně funguje přesně v tom duchu, o němž jsme se zmínili – tedy jako stopa autentické události.

Klasický povrch

Podobné případy známe i z oblasti jiných komoditních a kulturních produktů. Prach na lahvích archivního vína (někdy „umělý“), patina a poškození antikvit, záměrně nedokonalé fasády a malby na stěnách rekonstruovaných historických budov, různé šумы a ručy technologických obrazů a zvukových záznamů, různá „přiznání“ toho, co se skrývá pod dříve neprůhledným povrchem atd. Hladký, celistvý povrch, který je svým způsobem opakní a svým způsobem transparentní, ale určitě není sebereferenční, očekáváme naopak v případech jiných produktů a funkcí. Hlavně tehdy, pokud se tyto produkty z nějakých důvodů snaží distancovat od minulosti, paměti, vazby na konkrétní osobu či událost. Tato tendence vytěsnit konkrétní rysy souvisí se snahou reprezentovat ideu abstraktního, obecného řádu, který nepodléhá časovým nebo jiným relativizujícím určením. Tato ideologie obecných zákonitostí, apriorních norem či nadvlády konceptuálních ope-

10) Friedrich W e l t z i e n, Von Cozens bis Kerner. Der Fleck als Transformator ästhetischer Erfahrung. In: *Sonderforschungsbereich 626: Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Berlin 2006.

rací nad smyslovými vjemy a tělesnými aktivitami převládá v západním běžném myšlení přinejmenším v jeho klasickém proudu. Hraje roli v rozvrstvení mocenské hierarchie a pro její ustálení a normalizaci se používají vhodné reprezentační strategie. Máme zde na mysli tradiční a neustále omílaná kompoziční schémata, představy o kánonu a proporcích, využívání symetrických, stereometrických a dostředivých forem, důraz na těžiště či pointu obrazu atd. Konstruktivní a tektonické schéma využívá západní reprezentace přinejmenším od raného novověku (v souvislosti s novými, vědeckými aparáty vnímání a zobrazování), přes osvícenský důraz na privilegovaný bod pozorování a jednoduché geometrické formy jakožto matrice společenského či architektonického projektování, až po avantgardní zdůrazňování vnitřní kostry a funkce tvaru. Manifestovaná ideologie se sice zdánlivě proměňuje, ale určité její body zůstávají víceméně zachovány – hlavně co se týče chápání vztahu hmoty a konceptuální prostorové kostry. Stále se vyskytuje odpor ke konkrétnímu materiálu a jeho procesualnosti, která se vymyká kontrole. Klasický koncept reprezentace operuje s pojmy rovnováha, harmonie, statuárnost, které mají zvýrazňovat ideální podstatu kulturního řádu kladeného do opozice k chaotickému barbarství. Plány ideálních měst a jiné modely hovoří o vnitřní, konceptuální povaze reprezentace (*disegno interno* atd.), která sugeruje racionální, obecné pojmy a překonává tak chaos profánních jednotlivostí.

Deformace

Oproti tomuto hlavnímu trendu se občas souběžně vyskytoval jakýsi spodní proud reprezentace, který se opíral o velmi odlišné koncepty značení, verifikace a poznání. Tyto alternativní obrazy tíhly k nepravidelnostem, neostrosti a vychýlení z rovnováhy. Toto vychýlení, úchylna či deviace, s níž se setkáváme v konkrétní vizuální podobě artefaktů, se odvíjí od pojetí reality jakožto konglomerátu různých sfér řádu a chaosu, mezi nimiž funguje jistá dialektika, cykličnost a důležitá je kontrola jejich rozhraní. Realita i obraz se tradičně strukturovaly na centrum a okraj. Právě na okraji, v pohraničních oblastech se často objevovaly deformace, narušení řádu, exces. Můžeme připomenout bordury středověkých iluminací, okraje map a podobně. V těchto okrajových územích se zabýdly nejružnější groteskní figury, které jsou chápány jako narušení řádu, jeho obrácení naruby. Vyjadřují se nekanonickým, disproportionálním formálním rejstříkem, i ikonografickými přestupky. Většinou vyjadřují to, co je cizí, nezmapované, nezařazené. Unikají z centra, překračují rám zobrazení a zároveň ho vytváří na bázi tradičního schématu binárních opozic (třeba opozice mezi nadzemským a pozemským apod.). Groteska v širokém slova smyslu hrála roli při vymezování vlastního prostoru proti jinakosti a potenciálnímu nebezpečí.¹¹⁾ Jejím nejvlastnějším výkonem bylo rozptýlení diváka, narušení centralizované pozornosti. Rozptýlení bylo mnohdy dobovými mysliteli negativně hodnoceno, nicméně vizuální kultura ho stále produkovala. Původně negativní význam rozptýlení se začal proměňovat v 18. století, kdy se kritika začala dotýkat naopak tradičních

11) Victoria von Fleming, Die Groteske: frühneuzeitliche Bilder des Selbst als anderer. In: Eva Huber (ed.), *Technologien des Selbst: zur Konstruktion des Subjekts*. Basel: Stroemfeld 2000, s. 32–49.

požadavků přehlednosti, jasnosti, transparentnosti. Strategie capriccia či pitoreskní krajiny stavěla divákovi před oči proměnlivou podívanou, v níž se kladl důraz na to, že není plně predestinovaná. Podívaná se zde nalézá v autonomním procesu, který nepodléhá konceptuální kontrole. Na významu nabývá paměť jevu, jeho přirozený původ a emocionalita pozorovatele. Tyto nové kvality vyjadřují záměrně nepravidelné, amorfní formy, které cíleně využívají výrazu rozpadu a dočasnosti. Forma už není organizovaná kolem privilegovaného středu, ale stává se excentrickou. Zájem o exces se objevuje i v ikonografii 18. století – obrazy i texty nyní často reprezentují narušování společenských či mravních norem (Hogarth, Sade ad.).¹²⁾

Otázkám proměnlivých, tekutých a disproporčních jevů se začíná věnovat i raně moderní věda (především fyziognomie). Věda zkoumá dříve „neviditelné“ jevy, na něž se nedal aplikovat klasický proporční kánon. Fyziognomové sledují nepravidelné přírodní útvary a snaží se najít klíč k jejich kategorizaci a systematizaci (v oblasti meteorologie, geologie atd.). Velkou pozornost věnuje dobová věda právě i oněm excentrickým, tedy nestandardním projevům. Zkoumá fyziognomii šílenců či zločinců. Svým způsobem jde o aktualizaci staršího zájmu o monstrozitu, jak to známe z dřívějších bestiářů, světových kronik, kabinetů kuriozit atd. Zkoumání monstra v sobě spojovalo gnoseologické aspirace, zábavu, morální poselství. Monstrum jakožto jiné či cizí překračovalo daný řád a hrálo roli při jeho orgiastickém hanobení a očišťování. V raně moderním myšlení (tj. od 13. století) už však monstrum (respektive exces či deformace) nebylo vykládáno jako „cizí“, ale jako přirozený prvek reality. Neklasické struktury a absence hierarchické kompozice jsou podle dobového uvažování vlastní původním, přírodním a živelným útvarům.¹³⁾ Tato nekulturní realita nepředstavuje sice žádný locus amoenus, který by se dal obývat, ale jedinečným způsobem iniciuje prožívání distancovaného pozorovatele. Jde o vznešenou, hroživou podívanou, respektive o podnět k autonomní konceptuální operaci vznešená. Řada autorů se shoduje na tom, že prožitek vznešená je čistě vnitřní, subjektivní. Nepravidelnost, nejasnost, prázdnota jevu a podobné kvality jsou pak nezastupitelnými roznětkami naší imaginace vznešená (Burke ad.). Tyto jevy jsou decentralizované, nepravidelné, což odporuje tradičním požadavkům exaktních i esoterických věd po privilegovaném středu jakožto bodu počátku a záruce věčnosti (např. Hieroglyfická monáda Johna Dee ze 16. století). V obrazové krajině 18. století dochází ke zmnožování ohnisek a úhlů pohledu, divák se stává rozptýleným a pohyblivým (v tzv. krajinném parku atd.).

Imaginace, pravý obraz, mimesis

Autopoietické struktury byly tradičně považovány za zdroj imaginace. Takto uvažoval například o skvrnách v omítce či o útvarech mraků Leonardo da Vinci či Piero di Cosimo. Převládá názor, že tyto útvary jsou náhodné, vytváří se samy od sebe. Nelze je jednoznačně interpretovat, představují naopak generátory mnohosti a variability. Jiný názor

12) Frédéric O g é e, „And Universal Darkness Buries All:” Hogarth and Excess. In: T ý ž (ed.), *The Dumb Show: Image and Society in the Works of William Hogarth*. Oxford: Oxford University Press 1997, s. 79–96.

13) Např. klasikovi Winckelmannovi se ještě z disharmonických alpských rozeklaných vrcholů dělalo nevolno, kdežto Goethe už si je při své Italské cestě pěkně užíval a také je studoval a kategorizoval.

na autopoietické útvary se objevuje v souvislosti s učením o pravém obraze či přirozeném obraze. Reprezentace, která vzniká sama od sebe a není stvořena lidskou rukou (acheiropoieton), má prý buďto nadpřirozený původ nebo představuje jakousi sebereflexi přírody. Platón ve své koncepci fysei eikonés zmiňuje takové možnosti přírodní sebereprezentace, jako otisk, odlitek, stín či zrcadlení. V antice se přirozené obrazy těšily velké úctě a aspirovaly na pravdivost (třeba posmrtné masky předků, které tvořily součást domácích oltářů římských domů). I novověká věda přirozený obraz chválila jako nositele původních kvalit objektu (Natuselbstdruck, daktyloskopie apod.). Platón, který obecně obrazům nedůvěřoval, připisoval otiskům či odlitkům přeci jen větší význam než „technickým obrazům“, které vznikly na základě lidské aktivity a vůle. Křesťanské vera icon (Veroničina rouška atd.) jakožto otisk božství hrálo roli posvátného zobrazení, na rozdíl od pouhých didaktických „umělých“ reprezentací. Problematika otisku či stopy souvisí velmi úzce s naším tématem. Nejde se sice o skvrnu jako nestrukturovaný a neidentifikovatelný jev, ale jde rozhodně o autopoietický znak, nezávislý na formovém chtění lidského autora. V duchu moderní sémiotiky bychom mohli mluvit o indexovém znaku, který se vyznačuje přirozenou a mnohdy materiální souvislostí s označovaným. Indexový znak vzniká často na základě tělesného kontaktu, dotyku, hmatu, který představuje smysl a orgán, kterému je tradičně důvěřováno víc než distancovanému vizuálnímu vnímání. Index také často tvoří jakési pars pro toto, fragment, který se později stal východiskem pro verifikaci v exaktních vědách (archeologii, znalectví atd. – fragmentarizaci umožnily i nové optické a měřicí přístroje a analytické metody). Třetí tradiční význam autopoietické obrazové struktury představuje mimesis. Plinius považoval náhodný obraz za způsobit k přesvědčivé optické iluzi. Jde však o iluzi pouze vybraného typu objektů, které nemají pravidelnou kompozici. Skvrna tu tedy reprezentuje skvrnu (respektive pěnu apod.).¹⁴⁾ Skvrnu tedy chápali už někteří starší myslitelé nejen jako autopoietickou, ale též jako sebereferenční, což proklastilo cestu pozdějším úvahám o autonomii takového typu obrazu. Několik zmíněných významů autopoietického obrazu naznačuje potíže s přesnou definicí skvrny. V jednotlivých případech totiž funguje skvrna velmi odlišným způsobem. Funguje jako záruka pravdivosti a na druhou stranu rovněž fantazie, jako obraz stvořený i nestvořený člověkem, jako pravidelný i nepravidelný tvar atd.

Skvrna, která je údajně nezávislá na vůli autora, stojí v opozici i vůči některým moderním konceptům umění. Připomeňme zde třeba Rieglův termín Kunstwollen. Umělecké chtění, úsilí o určitou formu a tvar prý strukturuje dějiny zobrazování do ambivalentních period. Skvrna se naopak periodizaci vzpouzí, a proto nelze včlenit do historické a progresivní koncepce umění. Proto skvrna podle tohoto pojetí souvisí spíše s jiným typem obrazu, především s technickou reprodukcí. Pojetí fotografie jakožto „tužky přírody“ navazuje částečně na starší grafické metody Natuselbstdruck. Diskuse o pravdivosti či přirozenosti technického obrazu jako by se vracely ke starším koncepcím vera icon a autopoietické stopy. Skvrny a stopy považovali tradičně jejich recipienti za záznamy, které

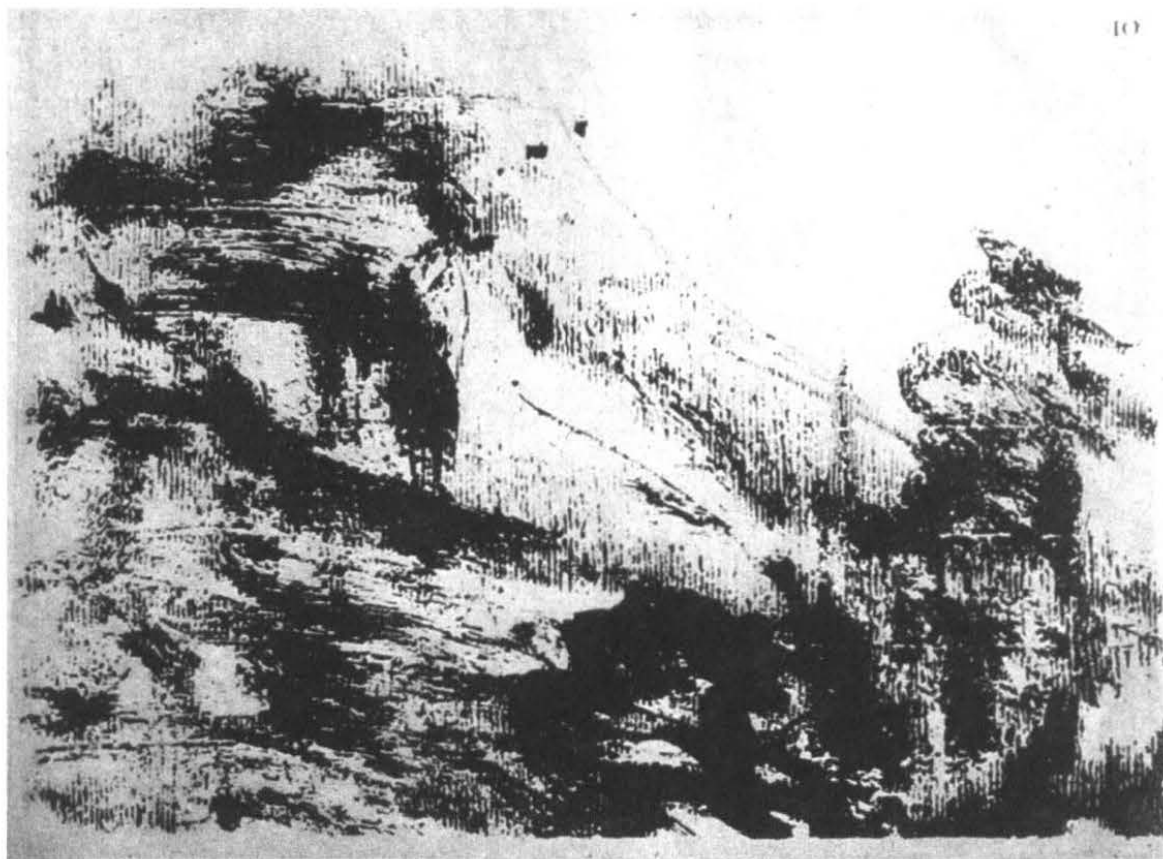
14) Plinius zmiňuje úsilí řeckého malíře znázornit věrně pěnu u tlamy psa, k čemuž nakonec posloužil náhodný vrh houbou namočenou v barvě. Gaius Plinius Secundus, *O umění a umělcích*. Praha: Melantrich 1941, části 102–104.

nelze falzifikovat, ale naopak z nich lze vyčíst určité skryté významy (s tímto předpokladem přistupovaly ke skvrnám různé věšebné metody, náboženská meditace a víceméně i psychoanalýza). Skvrny doprovázely v moderním uměleckém kontextu snahy o autonomii obrazu a autentičnost exprese či identity (přínejmenším od expresionismu). V psychoanalýze je individuální paměť chápána jako archiv skvrn či fragmentů, které dále modifikuje imaginace jejich nositele či interpretační aktivita analytika. Pozitivní ocenění skvrny, s níž se setkáváme v moderní epoše, ovšem občas střídá jakýsi děs z možnosti abjektivního narušení „symbolického řádu“. Skvrna se vzpírá konvencionalizaci a pojmovému vymezení, a proto nemůže tvořit náplň obyvatelného světa.

Fobie a rozkoš

V moderní době se tedy objevují dva základní přístupy ke skvrně. Jednak jde o fobii ze skvrny, obavy z narušení rovnováhy, obavy ze zločinu, incestu, znesvěcení. Takto často figuruje skvrna třeba v masmediálních obrazech (reklamy na čistící prostředky atd.). Na druhou stranu se objevuje též rozkoš ze skvrny, z přestupování řádu, odchylky od normy, deviace. To ukazují třeba alternativní sexuální praktiky či obliba obrazů krve. Skvrna se vymyká kontrole a disciplinujícím praktikám. Není náhodou, že v osvícenství se zároveň se strategií racionálního a smyslového panopticismu rozvinul výrazně i diskurs a mytologie hygieny. Zájem o nepravidelnost se vyskytuje zase v romantické fyziologii a fyziognomii („paobrazy“ subjektivního vidění, kategorizace mraků atd.). Doboví teoretici vykládají lidské vnímání jako rozostřené, nedokonalé. Toto čítí temných, rozmlžených fenoménů vyvolává prý vnitřní psychický pohyb, který nese kvality sublimního prožitku (podle Kanta či Burkeho). Romantičtí vědci a filosofové vystavěli na tomto základě koncepci konvencionality lidského vnímání a poznání. V polovině 19. století brojil proti této konvencionalitě John Ruskin, který se přimlouval za návrat k předpojmovému, naivnímu stavu lidské psýchy (prosazoval tzv. nevinné oko). Přesvědčení o autenticitě takového neforemného fenoménu panovalo i mezi impresionisty či zastánci secesní fotografie, která prý vycházela vstříc „přirozenému vidění“. Argumentace nezkaženou naivitou se objevuje již v úvahách Friedricha Schillera a v jeho rozlišování mezi „naivní“ a „sentimentální“ uměleckou reprezentací. Toto naivní, autentické je do jisté míry neviditelné, jak tvrdí Balzac ve svém textu o mistrovském díle. Neidentifikovatelného chaosu skvrn a tahů v uměleckém díle si nevšiml pouze Balzac, ale tato problematika ovlivnila i diskuse o některých umělcích 19. století (třeba případy Delacroixe, Turnera či Maneta). V tvorbě těchto autorů můžeme rozeznat tendence dobového ikonoklasmu elitní kultury, která se nesnaží už o mimetickou reprezentaci, ale tíhne ke koncepci autonomního či absorpčního díla. V tom se ovšem velmi odlišuje od množící se populární vizuální show, která se naopak divákovi snaží nabídnout co nejkomplexnější iluzi a interakci. V umělecké produkci moderní doby se nicméně stále setkáváme s důrazem na fantazijní potenciál skvrny – ať už jde o Cozensovu metodu „blotingu“¹⁵⁾, či různé surrealistické strate-

15) Alexander Cozens vytvářel své krajinné kompozice na základě inspirace náhodnými kaňkami inkoustu. A. C o z e n s, *A New Method of Assisting the Inventions of Landscape*. London 1785.



Alexander Cozens: *Náhodný obraz*

(Alexander Cozens, *An Essay to Faciliate the Inventing of Landscapes, Intended for Students in the Art*, London 1759, New Method, list 40; Aquatinta, London, Tate Gallery)

gie, kde ovšem už plně vystupuje na povrch staronový význam skvrny jakožto stopy sexuálního aktu¹⁶⁾. Zde můžeme připomenout „explosionalistickou“ metodu českého výtvarníka Vladimíra Boudníka, který nejen aktualizoval Leonardovské imaginování z náhodných struktur, ale obohatil ho i o skrytou významovou vrstvu, když barvami naválenou grafickou maticí někdy potřísnil vlastním ejakulátem. Sexuální podtext mají i záznamy skvrn, které vytvářel v 19. století německý malíř Adolph Menzel. Signifikantní je v této souvislosti jeho kresba, která zaznamenává skvrny na stěně pisoáru. Tato kresba se řadí do širšího souboru děl, v nichž Menzel sleduje téma vyměšování či skrytých partií lidského těla. Toto znechucující i vzrušující překračování společenských tabu svědčí o fetišistických preferencích autora. I sexuální fetiš vzrušuje pro svoje poskvrnění, pro svoji autentičnost fyzického otisku (použité spodní prádlo apod.). Pravým obrazem sexuálního idolu je proto spíše neforemný otisk či záhyb než distancovaná fotografie či jiná mimetická reprezentace.

Zájem o beztvartost roste v umění 20. století v souvislosti s mýtem autenticity a se snahou o destrukci zdiskreditovaných norem.¹⁷⁾ Autenticita „macchia“ (tahu), o níž hovoří

16) Starověkou anekdotu o potřísnění Praxitelovy sochy Afrodity spermatem zmiňuje třeba Berthold H i n z, *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*. München: Carl Hanser 1998.

17) Rosalind E. K r a u s s – Yve-Alain B o i s, *Formless: a User's Guide*. New York: Zone Books 1997.

už Giorgio Vasari v 16. století, přerůstá v kult skvrny (v tachismu, abstraktním expresionismu atd.). Michelangelo Antonioni využil ve filmu *ČERVENÁ PUSTINA* kontrastu skvrny jakožto symbolu psychického chaosu hlavní hrdinky (a také motivu mlhy) s obsedantním rámováním výjevů jakožto posledním pokusem o záchranu kompaktnosti subjektu – především divákova, neboť rám je zde hranicí, která ho před iluzí ještě trochu chrání.¹⁸⁾ Jde o jeden z pozdních pokusů o záchranu klasického světa jakožto celku, který se nicméně (dnes i přes různé postmoderní výpůjčky) nezadržitelně rozpadá. Skvrna tedy hraje řadu úloh a funguje velmi rozmanitým způsobem. Může posloužit k pouti před konvence (u Ruskina), pod povrch (v psychoanalýze), k autenticitě, přirozenosti, paměti atd. Zároveň stále znamená memento deviace, zločinu a smrti.

Vůně a hebkost: příklad reklamy

Reklamní spoty na prací prostředky mají často obdobnou strukturu děje. Prádlo je v průběhu nějaké akce potřísněno (v průběhu hry, jídla, práce). Takto vzniklou skvrnu snímá kamera ve velkém detailu, skvrna představuje zápletku, která je obdobná zločinu v kriminálním příběhu. Respektive skvrna je stopou určité události, jíž je třeba rozumět jako neštěstí, katastrofě. Tato událost stojí v kontrastu k pozitivním akcím, jako jsou například svatby, rodinná večeře, hra s dětmi. Reklamní příběh se odehrává v sérii kontrastů. Napětí děje se rozprostírá mezi „dobrymi“ a „špatnými“ okamžiky. Dobrý začátek (třeba dětská hra) je vystřídán katastrofou v podobě potřísnění. Tato dialektika akce a protiakce vrcholí v syntéze: prádlo očistí inzerovaný prostředek, skvrna mizí, zločin je vykoupen. Nevinná hra může pokračovat v bezpečném prostředí, které zajišťuje účinný čistící a harmonizující prvek. Prací prostředek dodává prádlu nějaké nové kvality, které dříve možná ani nemělo. Čerstvě vypraná osuška či ložní prádlo je hebké a voní. K detailu tváře se tato měkká a přesto organizovaná hmota přiblíží, dojde k dotyku pokožky a proměněného materiálu. Tvář se na diváka z obrazovky usměje. Někdy si protagonisté příběhu k vyprané látce přivoní a slastně vydechnou. Jaká vůně a hebkost!

Tento jednoduchý, neustále se opakující příběh, se vyznačuje velmi rozvětveným a komplikovaným kontextem. Nejde jenom o děj obrazu, tedy o ikonografický motiv, ale i o přímé působení na diváka, organizování jeho vnímání, zážitků a jednání. Divák je v této situaci bezpochyby (fiktivně) přítomen, obraz se neodehrává v uzavřených hranicích. Blízkost a dotyk matérie (prádla), jež prošla pozitivní kvalitativní proměnou, implikuje kvality idyly. Motiv skvrny pochází naproti tomu z oblasti ošklivého, znechucujícího. „Nechutné“ ještě nebylo plně přítomno v raně moderním estetickém slovníku, rozvíjejícím dialektiku vznešeného a krásného (idyly). Tyto dvě kvality se lišily v měřítku a v hranicích, které vedly mezi objektem a divákem. Skvrna představuje spíš téma slovníku psychoanalytického, konkrétně máme na mysli termín „abject“. Abjektivní podívání je pochopitelně nechutná, ale zároveň přitažlivá a vzrušující víceméně v sexuálním

18) Carolin M e i s t e r, „Lavender mist”: Modernisms und Mimikry in Michelangelo Antonionis „Il deserto rosso”. In: Margit K e r n (ed.), *Geschichte und Ästhetik: Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*. München: Deutscher Kunstverlag 2004, s. 479–492.

smyslu. Významnou úlohu zde hrají skvrny krve a spermatu jako stopy sexuálního aktu. S vystupňovanou abjektivní podívanou se setkáváme v případě sadistických motivů, kdy je tělo destruováno. Tato destrukce představuje časový moment příběhu, připomíná smrt a konečnost těla a objektů. Julia Kristeva říká: „Abjekce ukazuje to, co existovalo v archaickém údobí před-objektového vztahu, v pradávném násilí, se kterým se tělo separovalo od jiného těla ve snaze být.“¹⁹⁾ Abjekce je momentem našeho psychosexuálního vývoje, v němž vytyčujeme hranice mezi lidským a zvířecím, mezi kulturou a přírodou. Chceme se emancipovat od animálního světa, který pro nás reprezentuje pohlaví a vražda. Na úrovni jedince tento proces spočívá v separaci mezi mnou a jiným čili primárně mezi mnou a matkou. Abjekt předchází „symbolický řád“.²⁰⁾ Svět ještě není rozdělen mezi mě a ostatní, ale představuje konglomerát, kde jsou tyto kvality promíšeny, respektive se příliš blízce dotýkají. Abjekt předchází řád, kompozici či harmonii. Je to beztvárá, nehierarchizovaná materie. Forma se teprve rodí ze základního znechucení a odporu. Vývojová psychologie i teorie ontogeneze operují s obdobnou představou vývoje jedince. Můžeme to doložit například na teorii vnímání, kdy beztvárá přítomnost počítka se postupně rozlamuje na figuru a pozadí, důležité a nedůležité, blízké a vzdálené. Nyní ale mluvíme o dvojí blízkosti. Blízkost v případě abjektu znamená nerozlišenost. Blízkost figury v našem vnímání je naproti tomu strukturálním prvkem, orientačním bodem. Abjekt strukturu předchází, neboť zde neexistuje moje distancované stanoviště. Abjekt je momentem pádu do archaického stavu, což se může projevit jakýmsi zvýrazněným vnímáním vlastního těla. Metaforicky řečeno: tělo ztrácí své hranice, orgány jsou odhaleny, zviditelněje se znepokojující „vnitřek“.

Skryté vrstvy

Tento „vnitřek“ můžeme chápat dvojím způsobem. Jednak jako vnitřní fyzický prostor těla, který zkoumá moderní fyziologie. Jednak znamená psychické obsahy, jejichž povrchové výrony mají dočasný i trvalý charakter. Máme na mysli hlavně oblast, která byla později pojmenována jako „id“ a o které se dříve uvažovalo v pojmech pudů či emocí. Tato psychická složka byla dlouhou dobu klasicky usměrňována a organizována. Ještě raně moderní, osvícenská fyziognomie pracovala s jejími kontrolovatelnými kvalitami (Lavater vytvářel jakési atlasy konkrétních rysů tváří). Rozšíření tradičních představ o expresích mentálních pochodů přišlo výrazněji až později v souvislosti s novými, časovými možnostmi obrazu (fotografie hysteriků atd.). Tyto psychologické a kvazi-fyziognomické výzkumy (operující s představou propojení charakteru, temperamentu atd. s expresí) předjímají psychoanalytické zkoumání hlubinných vrstev psychiky a jeho snahu

19) Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press 1982.

20) Zde trochu mísíme různé pojmy. Přesnější by bylo mluvit o konfrontaci „reálna“ a „symbolična“. Chceme popsat jakousi událost, která nás může třeba i vyvést z míry. Populární obraz skvrny toto často předstírá z důvodu běžné touhy po kostýmu autentického. Proto se provozují také třeba „adrenalinové sporty“ apod. K problematice „reálna“ viz Josef Fuka, *Reálno a punctum*. In: Týž, *Zmeškané setkání. Denis Diderot a myšlení 20. století*. Praha: Herrmann a synové 2004.

o zviditelňování a odhalování vnitřku (zde však vesměs ve slovech). Tyto průniky do hloubky většinou nejsou pěknou podívanou, představy a touhy, které jsou vytahovány na světlo z podprahových vrstev, se často vyznačují prvky návratu do animálního, nestrukturovaného stavu. Z hlubinných vrstev se podnikají útoky na klasickou, krásnou formu (útoky na umělecká díla za pomoci potřísnění apod.). Umělecké dílo se ve své klasické definici vyznačuje uzavřenou formou, má představovat nerozborný celek uzavřený v hranicích obrysu či rámu. V moderní době se vyskytují útoky na tento ideální celek, jež mají povahu destrukce nebo zneuctění, tedy především potřísnění. Toto zneuctění nemůžeme považovat za tradiční ikonoklasmus, ale za radikální variantu kritického soudu či útok na určitý kulturní status quo. Moderní ikonoklasmus se rodí z politicky motivované destrukce, ze snahy rozrušit dřívější sociální řád (za francouzské revoluce atd.), tj. představuje paradoxně prvotní fázi společensko-politické „hygieny“. Potřísnění, zneuctění či destrukce (motivy skvrn a ruin) nefunguje v širším měřítku jako samoučelný výron vášně, ale jako počátek nové konstrukce, kritiky a očišťování. Zkompromitovaný řád je považován za hlubinně zkažený a skvrna či povrchová destrukce tento vnitřní rozklad označuje jako znak indexového charakteru. Skvrna představuje pars pro toto hlubinných procesů, k nimž je přímo fyzicky adekvátní. Při očišťování je třeba jít do hloubky (Barthes²¹⁾). I současné komerční strategie naznačují kvalitativní úpadek určitých struktur či materiálů, jež musí být transformovány či transmutovány za pomoci po sobě následujících akcí zajišťujících dialektiku chaosu a řádu. Fáze chaosu (zneuctění) je prvním krokem na cestě k nové struktuře, která se vyznačuje klasickými vlastnostmi jasnosti, racionality a čistoty.

Překonání smrti

Hygiena, jež je důležitou pointou výše popsaného příběhu, implikuje tradičně (a hlavně v moderní době) nesmrtelnost. Eroze, nečistota či prach naproti tomu sugerují pocit nestálosti, rozpadu, dočasnosti. Prach je časovým prvkem par excellence. Jeho přítomnost je přítomností smrti (obdoba k tradičnímu tématu vanitas). Reklamní spot, který jsme si popisovali, obsahuje moment této smrti, která je překonána způsobem obdobným znovuzrození či zmrtvýchvstání. Proto má reklama bezpochyby sakrální charakter, což dokazuje nejenom samotný děj, ale i rituální jednání protagonistů. Reklamní spot ukazuje určitý typ bohoslužby, kdy jedním z nejdůležitějších okamžiků je moment „proměňování“ matérie v substanci obsahující božskou podstatu. Tato substance je následně „pozdvihována“ nebo jsou s ní prováděny jiné rituální úkony. Příznačným motivem je líbání posvátného předmětu (respektive dotýkání s tvář, jež má k líbání blízko). I v tradičních náboženských obřadech se s těmito praktikami setkáváme. Hlavně jde o činnosti, které jsou prováděny se speciálními rituálními předměty, nazývanými osculatoria, Kusstafeln a podobně. Těchto předmětů se při bohoslužbě dotýká kněz, především pak je přikládá ke rtům. Jde o předměty obsahující „proměněnou“ substanci. Dočasná matérie se pro-

21) Roland B a r t h e s, Reklama na hloubku. In: T ý ž, *Mytologie*. Praha: Dokořán 2004.

měníla ve věčnou a jako taková je uctívána, smrt byla překonána a tento zázrak sleduje obec věřících, která se snaží akci rituálně opakovat. Takto můžeme interpretovat i jednu vrstvu našeho reklamního příběhu. Největší účinnosti tento příběh nabírá v případě uplatnění významuplné látky, tedy skvrn od krve či jiných tělesných stop. Tělesná stopa je exemplárním znakem pomíjivosti, nicméně funguje i jako místo „proměňování“ právě pro svůj potenciál stát v ostrém kontrastu k představě trvalosti.

Hygiena

Věčné trvání měla zajišťovat „hygiena“ i v případě, kdy se stala významnou součástí extrémních rasových teorií. Tento druh hygieny chtěl ale dotek naopak co nejdůrazněji eliminovat, neboť bezprostřední fyzický kontakt je podle lékařských teorií médiem přenosu nebezpečných a choroboplodných látek a částic. Většina segregáčnických opatření směřovala právě k vyloučení fyzického styku mezi „čistým“ a „nečistým“ prvkem. I současné marketingové strategie upozorňují na nebezpečí nákazy: nečistotu je třeba zlikvidovat rychle a profesionálně. K tomu je většinou využíván postup „mistrovského jednoho tahu“, jehož dynamika a přesnost připomíná ideální model „bleskové války“. Strniště vousů, nečistota na kuchyňské lince, bakterie v záchodové míse, to všechno je likvidováno rychlým, přesným a zároveň elegantním zásahem. Tradice tohoto „mistrovského tahu“ má svůj původ pochopitelně v legendách, které se snaží charakterizovat a nobilitovat „krásná umění“ (Giotto vytvořil jistou rukou kružnici alla prima, jak se zmiňuje Giorgio Vasari; lehkost tahu či linie byla měřítkem mistrovství už v antických legendách, jak tvrdí Plinius ve své *Historia naturalis*). Lehkost tahu, respektive rychlé mistrovské řešení přešlo do rétoriky extrémního rasového a nacionálního myšlení. Tah či linie je rozhraničující aktivitou, vytváří distanci mezi různými entitami, odděluje, stírá, ohraničuje. Privilegované centrum uvnitř obrysu je hranicí chráněno a vymezováno jako místo pravého řádu, kolem něhož se rozprostírá chaos, animální násilí a smrt. Vyčištění určitého „životního prostoru“ bylo cílem nacistické ideologie. Toto čisté místo si můžeme představit asi spíše jako karteziánský geometrický prostor a nikoli fenomenologické „místo“, kde metafora světla hraje sice svou roli, nicméně jde o místo orientované jednoznačně k subjektu a nikoliv o abstraktní prostor non-individuálních jednotek, organizovaných vyšší mocí.

V abstraktním prostoru může být skvrna chápána pouze jako chyba, deviace. Současné komerční reprezentace uplatňují, snad nevědomě, tento typ totalitní ideologie s veškerou její snahou o odbourání odchylek a náhod. Míra tolerance je poměrně malá, před diváky jsou stavěny vzory a stereotypy, které narušují raně moderní cézuru mezi soukromím a veřejným prostorem. Sledování a modelování soukromí se stalo prioritním masmediálním tématem. Toto kvazi-soukromí však nese všechny rysy veřejného prostoru s jeho důrazem na organizaci, jednoduchou přehlednost a kontrolovatelnost. Kontrola je pochopitelně primární moderní politickou silou (jak říká Foucault) a v zájmu jejího zabezpečení je nutné využívat určité vizuální postupy. Pouze takový pohled (třeba „oko rozumu“), kterému se nekladou do cesty žádné překážky, je schopen kontrolu bezchybně provádět. Moderní západní urbanismus proto vytváří síť maximálně prodloužených



Adolph Menzel:
Skvrny na stěně pisoáru (1900)
(tužka, 14,3×8,9 cm, skicář č. 73, s. 3,
Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett)



Vladimír Boudník: *Bez názvu* (1957)
(monotyp, 34×25 cm, soukromá sbírka,
repro: Mahulena Nešlehová, *Poselství jiného výrazu.*
Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první polo-
viny 60. let. Praha: ARTetFACT 1997, s. 37)

pohledových trajektorií (třeba přestavba Paříže v době druhého císařství). Reakcí na toto očišťování veřejného prostoru může být obrácení pozornosti k ošklivým, všedním elementům „moderního života“ (jak to praktikoval třeba Baudelaire). Konkrétní obsah pohledu je tu sice v podstatě stejný jako v případě politického dozoru, ovšem proměňuje se diskurs, v jehož rámci se vizuální aktivita uskutečňuje a vizuální kontrolu nahrazuje vizuální touha a slast. „Objekt touhy“ nejen každého správného flâneura je vzdálený a touha se uskutečňuje pouze v rámci této distance (to je přesným opakem k abjektivní blízkosti). Fyzický kontakt touhu víceméně ničí, neboť touha je mohutností subjektu, který je v dotyku relativizován. Průzračné prostředí čistoty tedy může nahrávat touze jakožto fantazijní aktivitě, neboť vytváří optickou distanci a klade jasné hranice mezi pozorující subjekt a performující objekt. Čistota je elementem této sublimované touhy a zároveň strachu, který ji nerozlučně provází. Hygiena byla vybudována na základě napětí mezi identitou a alteritou. Strach z „jiného“ či alienačního je leitmotivem moderního politického myšlení, ať už se to týká jeho genderových, rasových nebo sociálních aspektů. Všechny tyto typy „cizího“ jsou chápány jako nečisté, neforemné či disharmonické. Například ženské tělo bylo dlouhou dobu chápáno jako nekanonické a produkující obskur-ní nečistoty. Také obyvatelé vzdálených oblastí nabývali v evropském myšlení podobu

monster, vyznačujících se neklasickými deformacemi a morfologickými chybami. Hygienická aktivita se od počátků soustřeďovala výrazně na oblasti osídlené sociálně diskriminovanými vrstvami (tedy těmi „jinými“). Tyto oblasti měly podléhat určitým urbanistickým zásahům, jejichž cílem bylo zabezpečení cirkulace určitých elementů (hlavně vzduchu a vody). Pohyb představuje tedy jeden z důležitých hygienických nástrojů. Velká dynamika je potažmo charakteristickou vlastností populární kultury. Populární kultura podsouvá svým konzumentům představu věčného pohybu, věčného udržování řádu, z něhož jsou stopy eroze bleskově odstraněny. Eroze zde hraje roli onoho nešťastníka, kterého známe z řady příběhů o super-lidech. V těchto příbězích se vždy objevuje nepřítel, jehož boj je však předem prohraný. Hraje zde pouze úlohu v dialektice udržování řádu, ovšem úlohu nutnou, neboť jeho opakující se intervence iniciují dynamiku jakožto základní médium života, respektive věčného života. Zločin (poskvěnění řádu), neboť nepřitelem je vždy zločinec, zabezpečuje tedy chod masmediálně prezentovaného světa, jehož základní aktivitou je boj bez jakékoli progresivní tendence.

Dotyk

Dotyk, přímý fyzický kontakt, je velmi problematickou oblastí masové obrazové kultury. Na jednu stranu tato kultura dotyk mnohdy sugeruje a na druhou stranu ho znemožňuje v zájmu udržování distancované touhy. Velmi zřetelná je tato skutečnost v oblasti pornografie, kde divák se sice projektuje do určité role v prezentovaném příběhu, nicméně je stále fixován na optický kanál a z toho pramenící distanci. I námi sledovaný reklamní spot může být interpretován jako kvazi-pornografický příběh, jehož pointou je strach z reálného sexuálního aktu (strach z potřísnění). Předběžně zmíníme, že různé synestetické sugesce, které produkuje masová vizuální kultura, jsou na jednu stranu stále více uplatňované a na druhou stranu mohou působit kontraproduktivně, neboť osudně zmenšují množství „míst nedourčenosti“ a vytěsňují z percepce podíl diváka, jeho fantazie, jež je hybnou silou touhy. Ocítáme se v začarovaném kruhu kontaktního a možná abjektivního obrazu: příliš detailní záběry diváka demotivují a z divácké kompetence se stává divácká impotence. Snaha vytlačit kontakt optickou distancí, s níž se setkáváme od počátků novověkého obrazového projektu, skončila tam, kde začala, v jakési mutované podobě optické hypertrofie. Novověký obrazový projekt můžeme označit za vývoj „optického“ obrazu. Základní metaforou vizuálního jevu je tu abstraktní geometrická síť, jejímž vrcholem je divákův percepční aparát, chápaný jako bod a nikoli jako organismus. Mezi percipujícím vědomím a vizuálním jevem se pak nachází cézura, jež má povahu fyzicky neproniknutelné bariéry. Toto vytěsnění těla z procesu vnímání označují někteří autoři za základní model novověkého režimu vnímání.²²⁾ Zobrazování dotyku a tělesných funkcí bylo v té době nepřipustné i v oblasti ikonografického repertoáru (např. zákaz motivu kojící Madony na Tridentském koncilu). Přesněji řečeno, tento zákaz se týkal těch typů haptického kontaktu, které mohly vypadat jako relikt jakéhosi animálního,

22) Třeba Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters*. Dresden/Berlin: Verlag der Kunst 1996.

archaického stavu. Tato tendence měla pochopitelně své výjimky, které jsou nejzjevnější v případě reliquií a votivních předmětů. Zde všude hrálo roli tradiční přesvědčení, že „sacrum“ se přenáší bezprostředním kontaktem a nikoli optickým kanálem. Relikvie a obdobné předměty jsou zřejmě tvrdým oříškem pro sémiologii. Označující a označované splývá v jedno, úcta je věnována „realitě“ a nikoli reprezentaci. Tento typ vztahu k věcem, bez zprostředkující role znaku, se velmi podobá abjektivnímu, archaickému stavu před zrozením „symbolického řádu“. Tento těsný vztah diváka a věcí byl zpravidla odmítán klasickou vizuální kulturou. „Stejně“ a „jiné“ se neprostupují, divákovo tělo zůstává odloženo, přičemž toto odložení těla představovalo mimochodem jeden z cílů novověké obrazové iluze. Tato skutečnost je nejzřejmější v oblasti karteziánského klasicismu a s ním souvisejících optických teorií. Zamysleme se například nad zdánlivě abjektivním motivem špinavých chodidel, které zobrazil Caravaggio na své *Růžencové Madoně* z roku 1607. Tento motiv hraje roli v celkové hierarchii obrazu, reprezentuje diváka, divák se s ním může ztotožnit jakožto pozemský činitel. Obrazové osy však vedou pohled diváka k opticky distancované pointě, jíž představuje sakrální výjev. Naturální rysy světeckých figur neznamenaají v tomto případě reálnou přítomnost „sacra“, ale jsou spíše indexem diváka samotného. Prach na chodidlech znamená, že v obraze je otištěna stopa diváka, stopa jeho tělesnosti a smrtelnosti. Barokní naturalismus nezažíval takový strach z rozpadu a nečistoty jako současná masová kultura. Musíme zdůraznit, že diváka tu zastupuje pouze fragment těla a tato fragmentárnost nás právě vede k tomu, abychom tento znak chápali primárně jako index a nikoli jako nápodobu. Obraz tedy do jisté míry tělo diváka „odkládá“, ale skrz motiv nečistoty či skvrny se mu zároveň otevírá ve své potencialitě tělesného kontaktu.

Fragment

Moderní „kult fragmentu“ je z masové vizuální kultury téměř vytlačen. Úvahy o vztahu fragmentu, respektive blízké jednotliviny a hmatu se začínají ve větší míře objevovat kolem roku 1900 hlavně v oblasti uměleckých teorií.²³⁾ S určitými předzvěstmi těchto úvah se setkáváme ve starších vizuálních teoriích, které se stavějí kriticky vůči klasické optice.²⁴⁾ Reprezentace fragmentu a jeho latentních haptických kvalit se například v epoše romantiky odvíjí od dobové gnoseologické skepse. Fragment se stal důležitým pojmem v oblasti moderní estetiky, umění a vědy a představuje reakci na klasické myšlení. Moderní skepticismus však není použitelný pro masovou produkci, která chce konzumenty zásobovat dojmy nadčasových jistot. Pouze okamžiky ohrožení, které hrají roli v dialektice masmediálních příběhů, mají fragmentární (či skvrnitou) povahu, která je překonána syntézou. Tato syntéza je rituálně či iteračně opakovanou pointou děje, divák jí zná a z její neměnnosti čerpá útěšlivé vědomí stálosti řádu a potažmo vlastní nesmrtelnosti. Námi popisovaný reklamní spot končí scénou, kdy se protagonista příběhu dotýká čers-

23) Např. Adolf H i l d e b r a n d, *Problém formy ve výtvarném umění*. Praha: Triáda 2004.

24) George B e r k e l e y, *Esej o nové teorii vidění. Pojednání o principech lidského poznání*. Praha: Oikoy-men 2004.

tvě vypraného prádla a blaženě se usmívá. Ačkoliv je zde zobrazen haptický kontakt, jde spíše o dotyk s věčností a celkem, jako je tomu v případě dotýkání posvátných relikvií. Hmat zde hraje roli bezprostředního kontaktu, který zajišťuje přímý přenos „sacra“. Takto je prováděno třeba léčení za pomoci posvátných předmětů. Tuto schopnost přímého ovlivnění distancovaný zrak v novověkém myšlení ztratil. Pouhý pohled na nějaký předmět by nestačil, aby se v realitě cosi změnilo, novověký zrak není schopen „konat“, ale pouze „konstatovat“²⁵⁾ (na rozdíl třeba od tradičního „uhrnutí“ apod.). Reprezentace skvrny hraje velkou roli v oblasti taktilního potenciálu fragmentárního obrazu – otevírá se zde prostor důvěry, radikálního zásahu do intimity, prolomení bariér. Skvrna tedy v našem příběhu nemá jednoznačnou úlohu. Není jen nepřítelem a hrozící zkázou. Implikuje i tělesný kontakt, naplnění touhy, které by v setrvalém čistém a organizovaném řádu bylo neustále odkládáno. V nekonečných dimenzích čistoty toužíme vždy po nové jedinečné skvrně.

Václav Hájek (1974)

Je doktorandem Ústavu pro dějiny umění FF UK. Přednáší na Katedře filmových studií FF UK a na Kreativním modulu FHS UK. Věnuje se otázkám ikonografie a naratologie populární vizuální kultury.

(Adresa: ekva@seznam.cz)

Citované filmy:

Císařův pekař – Pekařův císař (Martin Frič, 1951), *Červená pustina* (Il deserto rosso; Michelangelo Antonioni, 1964).

25) John Langshaw Austin rozlišuje mezi konstativy a konativy v oblasti řečových aktů. J. L. A u s t i n, *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia 2000.

SUMMARY

“STAINS APPEAR EASILY, BUT HOW CAN
THEY BE REMOVED?”*The Stain: Inducing Phobia and Delight in Visual Culture*

Václav Hájek

This text discusses the representation and perception of the stain in mass visual culture. The image of the stain is often associated with a number of negative concepts. Disintegration, death, violation, contamination etc. Thus hygienic images, for example, show a battle with the stain which is waged in a ritual manner and has a quasi-religious character. At other times, the stain might be understood as a sign of an authentic event, like some kind of memory within the material, or a testimony of the personal history of the bearer and user of the stain. Various abrasions and patinated surfaces in the world of fashion or restoration have a similar purpose. The stain as an autopoietic symbol is also traditionally regarded as a source of fantasy and imagination. The amorphous then acquires shape (e.g. flaking plaster, cloud clusters and so on). The image of the stain is moreover considered authentic, an immediate “impression” of reality bearing the characteristics of an index mark (*vera icon* [true image], dactyloscopy etc.). Viewers often appreciate the seeming authenticity and uncontrollability of the stain which supposedly gives the image a specific quality or value (authorial gesture etc.). At other times, however, the recipient is afraid of the stain as a sign of processes which do not succumb to his will, or directly go against it (i.e. they threaten the viewer). The stain then plays the role of some kind of violator of established symbolic order. The stain is something of an extremely intimate and often tactile origin. It disturbs the conventional distance between the integral, private persona and the outside world. It is not governed by the conventional linguistic code, it cannot be preconceived or categorised. For its alternative nature it is sometimes regarded as a desirable “periphery” of culture, a change, a breath of the “real world”, in which one cannot settle permanently, however, nor communicate intelligibly or find a rational consensus. The stain functions as a crucial moment of catharsis within the constant symbolic order.

Translated by Karolina Hughes