

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
Katedra Elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Tereza Sluková

Pohyb a multiplicita
Ontologický rozměr malby v dílech Gilla Deleuze

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Michaela Fišerová Ph.D.

Praha 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne:

Tereza Sluková

Poděkování

Děkuji Mgr. Michaele Fišerové Ph.D. za ochotu, čas a inspiraci při odborném vedení mé diplomové práce.

Úvod:	7
1. Gilles Deleuze	9
1.1 Charakteristika důležitých pojmů v kontextu rhizomatického myšlení	12
2. Malba - obraz a význam nápodoby	18
2.1 Úvod: Proč je předmětem analýzy malba?	18
2.2 Tradiční pojetí nápodoby a její odraz v současném přemýšlení o malbě	22
2.2.1 Malba a nároky realismu	23
2.2.2 Tradiční pojetí nápodoby	24
2.3 Deleuze a reprezentace	27
2.4 Mimesis, analogie a jiný druh podobnosti	30
2.5 Shrnutí myšlenek o malbě a významu nápodoby	32
3. Malba a pohyb	35
3.1 Deleuze, Bergson a fenomenologie	35
3.2 Jaká je spojitost mezi novým pojetím nápodoby a pohybem obsaženým v díle?	38
3.3 Možné formy pohybu	41
3.4 Shrnutí myšlenek o pohybu	44
4. Multiplicita a subjekt	46
4.1 Bergson, Deleuze a Multiplicita	46
4.2 Multiplicita a subjekt	51
4.3 Shrnutí myšlenek o subjektu a multiplicitě	55
5. Deleuzův Rozbor Bacona	57
5.1 Logika vjemu	57
5.1.1 Kruhový prostor – kruh – figura a pronikání materiální strukturou	58
5.1.2 Co je vjem?	60
5.1.3 Vjem, pohyb a zviditelňování sil	62
5.1.4 Deformace figury – stávání se a zóna nerozlišenosti	65
5.2 Reprezentace a diagram	66
5.3 Shrnutí myšlenek nad Deleuzovou interpretací Bacona	70
6. Bacon contra Deleuze	72
6.1 Deleuze a malba	72
6.1.1 Reprezentace a vjem	73
6.1.2 Chaos a řád, rovina imanence a rovina konzistence	75
7. Závěr	78
Použitá literatura:	83

Anotace:

Tato diplomová práce se zabývá ověřením tvrzení, že pohyb a multiplicita se v Deleuzově interpretaci práce Francise Bacona stávají novými ontologickými rysy malby, zároveň však Deleuzovo kritické gesto čtení Baconových myšlenek i dalších textů tematizuje vztah reprezentace a interpretace ve smyslu využitelnosti Deleuzových myšlenkových konceptů pro filosofickou reflexi teorie malby. Hlavními cíly této práce jsou tak uchopení rhizomatického myšlení v rámci percepce uměleckého díla malby a vyzdvižení problematického vztahu reprezentace a interpretace v dílech Gilla Deleuze. Na příkladu komparace dvou konkrétních textů pak bude ukázáno, že Deleuzova snaha dostat se skrze koncepci rhizomu za hranice reprezentace je nemožná, jestliže zůstává pouze v rovině imanence. Na pozadí konkrétních příkladů tak bude vyvstávat mnohem fundamentálnější problematika vztahu roviny imanence a roviny konzistence.

Annotation:

The aim of the thesis is to verify the claim that movement and multiplicity in the works of Francis Bacon, as interpreted by Deleuze, become novel ontological features of the paintings; at the same time, Deleuze's critical reading of Bacon's thoughts and other texts foregrounds the relationships of representation and interpretation, thus making Deleuze's concepts applicable to the philosophical reflexion of the theory of painting. The chief goals of the thesis are therefore to understand the rhizomatic thinking in the perception of the artwork and to emphasize the problem-riddled nature of the relationship of representation and interpretation in the works of Gill Deleuze. By way of comparison of two actual texts it will be demonstrated that the endeavour by Deleuze to use the rhizome concept to transcend representation is doomed when confined to the level of immanence. What is thus arrived at is a far more fundamental topic of the relationship of the levels of immanence and consistence.

Úvod:

V této práci bych chtěla ověřit myšlenku, že Deleuzova reflexe umění nabízí novou koncepci pro zkušenost s malbou spočívající zejména v Deleuzově pojetí pohybu a *multiplicity*, které autor vynáší zvláště z potřeby přehodnotit koncept tradiční reprezentace. Hlavním rysem této nové zkušenosti je rozšíření teorie *mimésis* o *strojové uspořádání*.

Základní teze se vyjadřuje k tomu, jakou roli hraje pohyb a *multiplicita* v utváření zkušenosti s malbou. Jaké závěry mohou být ze vzájemného působení těchto pojmů vyvozeny, bude rovněž předmětem této práce. Na základě Deleuzovy a Guattariho *rhizomatické* koncepce předpokládám, že umělecké dílo (malba) již není ilustrací ani dekorací, ale stává se zcela legitimním nástrojem vztahování se ke své vlastní skutečnosti, která má charakter *multiplicity* rušící distanci mezi reálným a fantazmatickým.

Svět a veškeré dění okolo nás, které jsme si zvykli pojmenovávat jako realita, je dnes více než kdy jindy virtuální¹ povahy, kterou zde uchopuji coby otevřenost – *multiplicitu* možností a cest, jimiž se naše myšlení může ubírat. Díky této otevřenosti (potencialitě) je malba, která pracuje s představou, fikcí a iluzí, legitimním nástrojem poznání, jehož ontologické rysy nejsou směřovány k fixní ideji původního vzoru, ale odehrává se v rysech pohybu a *multiplicity* přinášející do procesu percepce malby novou naléhavost. Malba tak umožňuje proniknout ke zkušenosti *stávání se* díky zprostředkování a podněcování, setkávání se s jiným – mnohým - exterioritou je subjekt procesuálně utvářen.

Deleuze staví svoje kritické pojetí malby na interpretaci díla anglického malíře Francise Bacona. Chtěla bych porovnat rozhovory s Baconem a následnou Deleuzovu interpretaci, tak abych postihla způsob, jakým Deleuze čte a jak pracuje s tím, co sám Bacon o své práci říká, a na základě čeho dochází k vlastnímu způsobu náhledu na současnou malbu. Chtěla bych se proto zaměřit nejen na výklad a komentář Deleuzových textů, ale rovněž se chci pokusit o revidování vztahu reprezentace a interpretace, který se mi zdá v kontextu *rhizomatického* myšlení paradoxní.

¹ Pojem virtuální zde neužívám ve smyslu virtuální reality nových médií, tedy jako simulované prostředí fiktivní reality. Virtualita je zde myšlena jako možnost - aktualizace určitý faktů, tedy jako možný, ale ještě nerealizovaný způsob diferenciacce. Rozdílnost se aktualizuje právě v potencialitě uskutečnění mnoha možností – tendencí – rysů.

Právě tato situace je také jedním z důvodů, proč jsem si vybrala k analýze malbu. Ta totiž chtět nechtět musí vždy něco zobrazovat - reprezentovat. Deleuze se snaží přehodnotit formu reprezentace pro něj charakterizovaného *arborescentním* způsobem myšlení a nabízí vlastní radikálně kreativní koncept myšlení *rhizomu*². Paradoxní je, že Deleuze sám využívá reprezentaci stejného druhu, jaký kritizuje, jinak by jeho texty nebyly srozumitelné. Jestliže proces reprezentace stále determinuje interpretaci, tedy nedochází k žádnému rozvratu, je diskutabilní, do jaké míry je Deleuzova koncepce použitelná nebo přípustná pro filosofickou analýzu teorie malby: jedná se ještě o interpretaci nebo se nenápadně dostáváme do oblasti manipulace?

Závěrem bych tak ještě jednou pro větší přehlednost chtěla shrnout základní stanoviska a předpoklady své diplomové práce. Chci poukázat na *multiplicitu* a pohyb jako ontologické rysy malby v textech Gilla Deleuze nahrazující zde tradiční koncepci nápodoby. Toto tvrzení vychází z autorovy polemiky nad pozicí tradiční reprezentace, kterou se snaží překonat. Autor se snaží podložit svá tvrzení myšlenkami a díly Francise Bacona. Porovnání Deleuzových koncepcí a původních myšlenek Francise Bacona mi bude sloužit jako základ pro tvrzení, že Deleuze manipuluje některé Baconovy výpovědi ve prospěch *rhizomatického* myšlení o malbě. Domnívám se, že i na základě značné kreativity se Gillu Deleuzovi nedaří rozbít tradiční pojem reprezentace ani v případě filosofické reflexe malby Francise Bacona.

² Existuje několik možných překladů tohoto pojmu. Pro svou práci přebírám formu *rhizom* z českého překladu *Tisíce Plošin*.

1. Gilles Deleuze

Prvotní inspirací vedoucí k napsání této práce bylo čtení knihy Gilla Deleuze a Félix Guattariho *Tisíc plošin*. Zájem, který ve mne tato kniha vzbudila, mne přivedl k dalším textům těchto autorů i těm, které Deleuze napsal samostatně a samozřejmě i ke komentářům věnovaným dílu tohoto autora. Výsledkem zaujetí byla pak má vlastní touha kriticky nahlédnout některá témata, kterým se autor věnuje, zvláště ta, zabývající se reflexí rozdílných médií uměleckého vyjádření, konkrétněji jsem se soustředila na jeho kritické nahlédnutí malby. Zaměřila jsem se zvláště na Deleuzův rozbor obrazů anglického malíře Francise Bacona a konfrontovala tuto jeho interpretaci s rozhovory s Baconem samotným. Tyto zdroje mi pomohou odhalit, o které malířovy myšlenky se Deleuze opírá a které doplňuje sám, jestliže tak činí. To, jak tyto dvě koncepce náhledu na malbu koexistují, ovlivňují se a možná i vyvracejí, je pro mne zajímavé téma, které mi pomůže představit lépe problematiku, kterou jsem se snažila abstrahovat v tezi této práce.

Aby mohlo být porozuměno tomu, jakou roli hraje pohyb a *multiplicita* v utváření zkušenosti s malbou v pojetí Gilla Deleuze, je mimo jiné nutné porozumět tomu, jakým způsobem čte texty, ze kterých vychází pro svá tvrzení v aktu interpretace malby. Proto je jedním ze stěžejních textů této práce *Logika vjemu* a *Rozhovory* Davida Sylvestera s Francisem Baconem. Dříve, než přistoupím k samotnému předmětu této práce, bude užitečné představit základní koncepci a ustanovit stěžejní pojmy, které Deleuze používá a ze kterých jsem vycházela i já.

Gilles Deleuze byl význačným myslitelem 20. století. Obvykle bývá řazen mezi představitele poststrukturalismu po boku Michela Foucaulta, Julie Kristevy, Jacquese Derridy a dalších. Poststrukturalismus zde přitom nereprezentuje jednotný myšlenkový koncept, ale slouží coby souhrnné pojmenování pro různorodé koncepce kriticky reagující na předcházející myšlení strukturalismu³. Společná linie poststrukturalistů se díky

³ Co je strukturalismus/poststrukturalismus? K rámcovému postižení těchto pojmů jsem vycházela z Hawkes, Terence. *Strukturalismus a sémiotika*, Brno: Host, 1999.

Hlubší pochopení tohoto pojmu jsem čerpalá z četby mnoha původních textů ale protože tato problematika není v mé práci stěžejní omezují se zde pouze na takto obecnou publikaci.

Strukturalismus je myšlenkový směr jehož hlavním znakem je struktura, která není pouhým souhrnným celkem jednotlivých částí, ale je novou kvalitou. Celek struktury dává zpětně částem, ze kterých je tvořena, novou hodnotu. Důležité jsou proto vztahy odehrávající se v rámci struktury, vzájemné postavení jednotlivých elementů určuje jejich význam. Rozdíl – diference je tu základním principem struktury.

širokému mezioborovému záběru hledá poměrně nesnadno, pokud bych ale přeci měla najít nějaké společné rysy, mohu vyjít z obecné nedůvěry k neměnnému, vnitřnímu esencialistickému pojetí světa, které věří v možnost jeho věrného popisu. Pro esenciální pojetí světa je charakteristické vnímání skrze binární opozice např: realita – fikce. Všechny proudy poststrukturalismu kladou důraz na subjekt ve vztahu ke svému okolí – poststrukturalismus přináší zcela nové pojetí metafyziky a subjektu.

Ostatně přímé autorovy myšlenky o problematice strukturalismu můžeme mimo jiné číst v eseji *Podle čeho poznáme strukturalismus* přeložené Miroslavem Marcellim a zařazené v knize *Pusté ostrovy a jiné texty*. Deleuze zde představuje sedm kritérií, na základě kterých rozpoznává strukturalismus. Přesněji řečeno Deleuze tuto otázku v zápětí mění na: *podle čeho poznáme strukturalistu*⁴ a nesnaží se přímo navrhnout, po vzoru strukturalismu, obecný systém, kostru nebo strukturu, kterým by odpovídaly všechny případy. Na místo toho se snaží odkazovat skrze jednotlivá formální kritéria k tomu, jak je strukturalističtí autoři sami představují. Já budu nyní postupovat poněkud opačným způsobem a na základě autorových příkladů budu vynášet obecná určení strukturalismu tak, jak je reverzibilně zaznamenává autor. Nebudu se pouštět do podrobného výkladu, který by podle mého názoru zbytečně odváděl pozornost od hlavního tématu práce, na druhou stranu mi ale přijde podstatné vymezit v jistém ohledu, pokud tak i Deleuze sám činí, jeho filosofii vůči strukturalismu a tímto krokem ozřejmit, z jakého důvodu je tento autor řazen mezi poststrukturalisty.

Deleuze jako první rozměr strukturalismu určuje neslučitelnost imaginace a symbolismu, jelikož ten nesouvisí s vnímatelnými formami ani figurami imaginace, ale je hlubší. Jde o vzájemné kombinace prvků, které samy o sobě nemají význam, formu reprezentace nebo empirickou realitu. Deleuze dokonce imaginární a reálné podřazuje symbolickému: „Podle všeobecného hlediska jsou reálné, imaginární a jejich vztahy sekundárním plodem fungování struktury, která se vždy počíná tím, že svoje primární

Strukturalismus klade přesné vědecké nároky. Jedinec je určen strukturou vztahů, které předcházejí jeho formování.

Podle strukturalistů jsou všechny jevy kultury projevem vědomé nebo nevědomé činnosti lidí a jsou tak produktem struktury. Veškerou kulturu tak lze považovat za komplex symbolických systémů. Základem je typ vztahů, který vyjadřuje strukturu pravidel příbuzenství, umění, vědy i náboženství.

Poststrukturalismus je směr reagující na strukturalismus a odmítající myšlenku existence struktury jako základního vzorce kultury. Reaguje na vývoj společnosti vystavené systémovému tlaku. Připouští sice pluralitu struktur, ale vyzdvihuje fenomén pohybu a změny, které nefungují v rámci binárního kódu, ale mnohosti.

⁴ Deleuze, Gilles. *Pusté ostrovy a jiné texty*, Praha: Herrmann a synové, 2010. s. 193.

účinky má sama v sobě.“⁵ Symbolické prvky tak mají pouze *poziční* význam, smysl tak vždy vyplývá až z kombinace částí, které samy o sobě nic neznačí. „Smysl je výsledkem účinku“⁶ toto tvrzení Lévi Strausse Deleuze představuje, čímž uvádí další kritéria pojednávající právě o významu prostoru konstruovaném vztahy sousedství a diferenciací v rámci struktury, pomocí nichž dochází k vzájemnému a úplnému určování symbolických prvků struktury.

Podle autora se takto vzájemně diferenciované prvky organizují v sériích a jsou dále diferenciovány ve vztahu k ostatním sériím, bez mnohosti sérií by struktura nemohla být funkční. *Multiplicity* sérií se k sobě navzájem vztahují skrze *nulový stupeň – prázdné místo*, který zajišťuje další pohyb struktury.⁷

Velice podnětným, a i autor tuto část vyzdvihuje, se mi zdá být samotný závěr eseje a poslední kritérium, a to kritérium týkající se subjektu (*Od subjektu k praxi*), jelikož motiv subjektu je místem, kde jsem spatřovala možnost nejlepšího postžení vztahu mezi strukturalismem a *rhizomatickým* myšlením. Deleuze, v odkazu na Foucaultovu *disperzi subjektu*, poukazuje na to, že subjekt se ve struktuře rozptyluje tak, že zpochybňuje společensky fixovanou identitu. Takový subjekt je *neosobní osobitostí – preindividuální jednotlivostí*.⁸ I u Deleuze můžeme pozorovat subjekt, který ztrácí společensky fixovanou identitu ve prospěch pohybu. V jeho případě se jedná o *multiplicitu stávání se*. To, čím se Deleuzův koncept liší od *struktury*, je *rhizomatický* koncept, jehož povahu budu představovat v následujících částech, stejně jako specifické uchopení subjektu. Pro tuto chvíli bych pro jejich rozlišení použila přirovnání, které používá i Deleuze a Guattari v *Tisíci plošinách*, když vedle sebe staví hry šachy a go.

Šachové figury jsou kódovány, jejich pozice je dána strukturou, ze které vyplývají jejich vlastnosti. Podle Deleuze je šachová figura jako subjekt výpovědi, který „je nadán relativní silou; a tyto relativní síly se skládají v subjektu vypovídání, v samotném hráči šachu neboli formě interiority hry.“⁹ Oproti tomu hra go spočívá v něčem jiném. Pohyb zde nejde od bodu k bodu v omezených možnostech individualizovaných figur na poli šachovnice, ale je zde možnost objevit se v jakémkoliv bodu, pohybuje se neustále bez cílového nebo výchozího určení. Nejlépe jejich vzájemnou povahu dle mého vystihuje následující myšlenka autorů: „Pěšák go může zcela sám synchronně zrušit celou

⁵ Deleuze, Gilles. *Pusté ostrovy a jiné texty*, Praha: Herrmann a synové, 2010. s 217.

⁶ Tamtéž, s. 197.

⁷ Tamtéž, s. 201 – 214.

⁸ Tamtéž s. 218.

⁹ Deleuze, Gilles. Guattari Félix, *Tisíc plošin*, Praha: Herrmann a synové, 2010. s. 400.

konstelaci, což žádná šachová figura nedokáže (nebo to dokáže, ale pouze diachronně). Šachy jsou válka, ale válka institucionalizovaná, řízená, kódovaná, s frontou, týlem, bitvami. Ale go je vlastní válka bez bojové linie, bez střetu a ústupu, v mezním případě i bez bitvy: go je ryzí strategie, zatímco šachy jsou sémiologie.¹⁰

Tímto příkladem z dvou Deleuzových textů jsem chtěla poukázat na autorův vlastní způsob vymezení pozice strukturalismu. Svou esej zakončuje Deleuze v duchu *rhizomatické* koncepce myšlenkou, že urputná snaha o rozvrácení strukturalismu nemůže být nikdy naplněna, neboť nemůže zastavit produktivní pohyb strukturalismu. Takové snažení, takové knihy nemají podle Deleuze význam. Podstatné je tvořit.¹¹

Deleuze, podobně jako ostatní autoři, kterým je přirčeno přízvisko „poststrukturalističtí“, odmítá existenci pevného centra, jež by fundamentálně předurčovalo směr jednání a dění (struktura) a znamenalo by možnost pro zachycení počátku a konce. Proto je také nutné vyvarovat se při práci s jeho texty výrazům jako základ, podstata, esence a dalším, které by obsahově šly proti jeho myšlence rozvratu metafyzického myšlení. Deleuze se rovněž vymezuje vůči idealismu, oproti tomu se přiklání k vlastní formě empirismu, který je originálním přínosem tohoto autora. Jako hlavní rys tohoto způsobu zkušenosti bych vyzdvihla, že ideje nejenže nejsou transcendentální danosti, ale jsou formovány až zkušeností. Ovšem nejsou pouhým následkem zkušenosti, ale jsou utvářeny až v jejím rozšíření, zkušenost se tak odvíjí v neustálém posunu a stává se místem inovativního kreativního způsobu myšlení.¹²

1.1 Charakteristika důležitých pojmů v kontextu rhizomatického myšlení

V Deleuzově filosofii může být nalezeno množství pojmů, které je nutno chápat v rámci celku jeho koncepce *rhizomatického* myšlení. V následující části textu bych proto chtěla představit některé pojmy a první z nich je právě *rhizom*. Protože už jenom z povahy tohoto konceptu (*rhizomatického* myšlení) není možné vnímat pojmy, které Deleuze používá, odděleně, budu se snažit *rhizom* propojit s dalšími pojmy jako jsou *stávání se*, *stroj*, *tělo bez orgánů*, *multiplicita* a mnohé další.

¹⁰ Deleuze, Gilles. Guattari Félix, *Tisíc plošin*, Praha: Herrmann a synové, 2010. s. 400.

¹¹ Deleuze, Gilles. *Pusté ostrovy a jiné texty*, Praha: Herrmann a synové, 2010. s. 218.

¹² Tento rys utváření zkušenosti je vyvozen z formy *rhizomatického* myšlení a pohybu jemu vlastní. Povaha *rhizomu* bude určována v následující kapitole.

Při vytváření pojmového aparátu chci začít příkladem, jímž si sami autoři *Tisíce plošin* častokrát pomáhají, aby své myšlenky lépe ilustrovali. Tímto příkladem je myšlenka těla, lépe řečeno specifická myšlenka *těla bez orgánů*¹³. Užití tohoto příkladu se mi zdá být vhodné i z toho důvodu, že se jedná o prostředek, který je vlastní každému z nás a následující příklad tak můžeme vztahovat k specifickému příkladu vlastní existence.

Díky obecnému vzdělání je běžné vnímat své tělo jako organismus a nemáme s tímto faktem sebemenší problém. Deleuze a Guattari rozlišují stav těla jako organismu a *těla bez orgánů*. Tělo – organismus je právě takové, které známe z učebnic biologie, hierarchizované s celou řadou soustav a daných vztahů, plně funkční a přehledné. Toto tělo je teritoriální, tedy je prostorově a vztahově vymezeno. Ovšem to, co toto tělo zažívá, když prožívá například velmi intenzivní bolest? Dalo by se říct, že právě v této situaci tělo pro Deleuze a Guattariho funguje. Zde mohu najít rys toho, co autoři nazývají *deteritorializací*: vytržením z bezpečí vlastního „běžného“ těla. Intenzivní bolest, myšlenka, pocit atd. mohou být tím, co vnímání vlastního těla změní, to, co přináší nové vztahy. Jakoby bolest narušila organizaci těla a toto nové uspořádání by se odehrávalo pouze v intenzitě *vjemu* bolesti, tělo se sjednocuje a *stává se strojem*, který funguje jako celek¹⁴. Například bolest očí, která proniká do hlavy, sklouzává po páteři do celého těla, které najednou vnímáme jinak, tělo se stává jednou pulzující žilou. Tělo prosycené libovolnou intenzitou nám umožňuje vnímat jinak a to právě v rámci vztahů – strojového uspořádání. Neexistuje už jako hierarchizované, ale jako *stroj*, jehož chod je motivovaný podle akutní potřeby a funguje právě z této potřeby uspořádání v zapojení s dalšími *stroji*.¹⁵ Deleuze a Guattari představují vlastní podobu virtuálního rozměru těla, jež funguje po vzoru neuronové sítě a odehrává se v neustálém pohybu. Jakýkoliv pokus o znázornění nebo konečný popis je nežádoucí redukcí neustále se rozvíjejícího procesu utváření a zanikání forem. Toto je jen jedním z pokusů o částečné vyjádření myšlení *rhizomu*.

¹³ *Tělo bez orgánů* je pojem, který si Deleuze a Guattari vypůjčují od francouzského dramatika, spisovatele a básníka Antoina Artauda, který toto sousloví použil ve své rozhlasové hře z roku 1947 „*Skoncovat s božím soudem*“ (To have done with the judgement of God). Častokrát zmiňovaným citátem z této hry, který zároveň dokáže ilustrovat proč si Deleuze s Guattarim tento pojem vypůjčují, je tato pasáž: „*Učiniš-li ho tělem bez orgánů, pak ho zbavíš všech jeho automatických reakcí a navrátíš mu jeho svobodu*“. Podobný motiv používá Artaud i ve svých teoretických spisech o divadle, když hovoří o znovuzískání těla skrze naplnění jedinou intenzitou.

Deleuzovi a Guattarimu slouží *tělo bez orgánů* jako metafora k vyjádření virtuálního rozměru reality jako možnost zatím nezformovaného tvaru.

¹⁴ V metafoře *těla bez orgánů* a strojového uspořádání nám přeci jenom pomáhá obecné biologické vzdělání i náš jazyk. Pokud čeština pro popis těla používá slovo ústrojí např. trávicí, dýchací atd. nemusíme se moc namáhat abychom dosáhly představy, které chtějí Deleuze a Guattari docílit.

¹⁵ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Tisíc plošin*, Praha: Hermann a synové, 2010. s. 172-173.

V *Tisíci plošinách* Deleuze a Guattari proti sobě staví *rhizomatického* myšlení a strom (*arborescentní myšlení*).¹⁶

Arborescentní myšlení pracuje na principech binární logiky a větvení, reprezentovat jej může dlouhodobá paměť. Oproti tomu *rhizomatické* myšlení je charakteristické pohybem a vývojem v podmínkách diskontinuity, přítomné jsou zlomy a místo jednoho se objevuje *multiplicita*. Toto je příznačné například pro krátkodobou paměť, kdy nevznikají trvalé spoje, ale objevují se záblesky vzpomínek zcela nelogicky a bez účelné aktuální potřeby.¹⁷

Rhizom tedy propojuje libovolné body - různé režimy znaků, není jedním, ale *multiplicitou*. Je tvořen dimenzemi, které jsou pohyblivé a nemají začátek ani konec, protože jsou postihnutebné až v průběhu - v prostředku pohybu (jsou to *plošiny*). *Rhizom* je tak určován coby necentralizovaný, nehierarchizovaný a nevýznamový systém, který se vztahuje ke všem druhům *stávání se*¹⁸. *Stávání se* je individuace skrze *Heacceitas*, nutkavou myšlenku či afekt, která se slučuje s intenzitami různých úrovní tak, aby vytvořily „jiné“.¹⁹ I přes tyto vlastnosti má *rhizom* teritoriální aspekt, který je ovšem

¹⁶ *Rhizom* a strom nejsou čistě opozitní pojmy protože Deleuze a Guattari se vyslovují proti binární logice protikladů. Jedná se spíše o pojmy komplementární. *Rhizom* může obsahovat strom, tento aspekt je obsažen v rovině konzistence představující relativní zformování významu.

¹⁷ Deleuze, Gilles. Guattari Félix, *Tisíc plošin*, Praha: Herrmann a synové, 2010. s. 24.

¹⁸ Autoři zdůrazňují, že *stávání se* nelze chápat metaforicky. Vymezují ho na odlišení vůči podobnosti nebo analogických vlastnostech. Reprezentace je v tomto případě hotová věc. Psychoanalýza postavila *stávání se* zvířetem do oblasti imaginace, což Deleuze a Guattari vidí jako další selhání, protože *stávání se* neodehrává v imaginace, ale je reálné (ne-skutečné).

Oproti *mimetické teorii* Deleuze s Guattarim píše v *Tisíci plošinách*, že *stávání se* není korespondencí vztahů ani podobností, nebo nápodobou identifikace, nemá za následek evoluci ve smyslu filiace, ale je tvořivou subverzí. Pokud se *stávání se* objevuje v rámci evoluce, děje se tak podle autorů u symbiózy, tedy když dvě nebo více heterogenních objektů - zvířat, rostlin...uzavře jakousi „alianci“, *deteritorializují se* a zvolí na okamžik společnou *linii úniku* jako v případě symbiózy vosy a orchideje, kterou zmiňují. Nejde zde o nápodobu, ale o přijetí kódu. Dvě heterogenní série v jedné linii úniku, orchidej a vosy tvoří mapu nikoliv otisk. Orchidej *deteritorializuje*, tím vytváří obraz v rovině vosy, která se stává částí reprodukčního procesu květiny. Může se zdát, že to, o co zde jde, je nápodoba, ale není tomu tak. Nejde o imitaci ani o přijetí kódu. Propojení *stávání se* a cirkulace intenzit posouvá tento vztah dál. Orchidej *se stává* vosou, vosy *se stává* něčím jiným. Stejně tak zvažují tento pohyb i v případě například ochranného zbarvení. s. 262-350.

¹⁹ Deleuze a Guattari mluví v *Tisíci plošinách* o individuaci přítomné ve *stávání se*, která není definována formou, ale vztahy – stupni potencialit. Uvádí individuaci skrze *heacceitas*, kde událost nahrazuje subjekt. *Heacceitas* se vytváří v uspořádání nesubjektivních afektů. Jde o celé usouvzažnění - vytvoření mapy, jako to autoři uvádějí v příkladě malého Hanse a jeho *stávání se* koněm. Kůň pro něj není reprezentativní (jak je chápán psychoanalýzou), ale je *afektivní*, „*Heacceitou* je celé uspořádání ve svém individuovaném celku; ono je definováno délkou a šířkou, rychlostmi a afekty nezávisle na formách a subjektech, které patří do jiné roviny. Sám vlk, kůň nebo dítě přestávají být subjekty aby se stali *událostmi* v uspořádáních, která jsou neoddělitelná od hodiny, ročního období, atmosféry, ovzduší, života“. s. 295.

Heacceitas jako linie (jako *stávání se*) nemá viditelný počátek, můžeme ji pozorovat až v jejím průběhu. Kdyby bylo možné vidět její počátek, mohli bychom uvažovat i o konci a směru, ale to je nemožné. Linie *Heacceitas* nejsou tvořené seřazením jednotlivých bodů, ale protažením linie utváří *rhizom*. *Stávání se* probíhá mezi částicemi, je vždy molekulární nikoliv molární. „Stávat se znamená získat z forem, které máme, ze subjektu, jímž jsme, z orgánů, jež vlastnime, nebo z funkcí, jež vykonáváme, částice a nastolit mezi nimi vztahy pohybu a klidu, rychlosti a pomalosti, co *nejbližší* tomu, čím se stáváme a jimiž se tím stáváme.“ s. 307

neustále rozpořívován *linií deteritorializace* - neustále uniká. Pohyby *deteritorializace* předpokládají pohyb *reteritorializace* a pojí se s ním. *Deteritorializace* a *reteritorializace* heterogenních prvků utváří *rhizom*. Jak se k sobě mají tyto dva prvky interiority a exteriority doplňuje Deleuze a Guattari ještě takto: „Jak by mohly pohyby *deteritorializace* a procesy *reteritorializace* nebýt navzájem relativní, věčně propojené, vázané jedny v druhých? Orchidej se *deteritorializuje* vytvářejíc obraz, obtisk vosy; vosu se však na tomto obraze *reteritorializuje*. *Deteritorializuje* se naopak tím, že se stává článkem reprodukčního aparátu orchideje; tu však *reteritorializuje* tím, že přenáší její pyl.“²⁰ V případě vosy a orchideje nejsou mimikry jen nápodobou, ale jde o to, že tyto dvě entity přijaly stejný kód - dvě série v jedné *linii úniku*.

V knize *Tisíc plošin* Deleuze s Guattarim zmiňují *deteritorializaci* dvojí a to absolutní a relativní. Relativní *deteritorializaci* vždy následuje *reteritorializace*. Absolutní *deteritorializace* je spíše *rovinou imanence*, je proudem, ze kterého vyvstávají nové rytmy.

Deteritorializace se objevuje ve chvíli zlomu nebo hrozby zformování stromu (cíhající *mikrofašizmy*), je vedena *linií úniku*, ve které probíhá a na které se *reteritorializuje*, tento proces je podle Deleuze a Guattariho neustále opakován.

Deteritorializace je tedy jakýmsi odpoutáním, po kterém následuje návrat v pozmeněné formě (*reteritorializace*), přičemž celý tento proces se neustále opakuje. Nejjednodušeji si tento pojem můžeme představit jako změnu teritoria, stavu, čehokoliv, nelze jej určit jako bod, protože se ve chvíli svého naplnění ztrácí nebo spíše se začne odvíjet a dále se mění. Celý dynamický proces je tak pozorovatelný až ve svém průběhu. Pohybuje se totiž na *linii úniku*. Ke změně - *deteritorializaci* dochází vždy, když dojde k nějaké krajní situaci, konfrontaci nebo překročení změny stavu. Všechny tyto události vyžadují nikoliv zformování tuhého svazku, ale živého tvaru, který se mění v závislosti na *liniích úniku* rýsovaných *anomální* přelévavou pozicí okraje.²¹

Dalo by se namítnout, a i já pociťuji nutnost se s touto výhradou vypořádat, že Deleuzova koncepce *rhizomatického* myšlení je příliš otevřenou a směřuje k vytvoření jakéhosi univerzalistického náhledu, který není ničím omezen. Možná, že autoři sami chtěli

Stávání se je dalším posunem, další plošinou *rhizomu*, *abstraktní stroj* rozehrává *afekty*, které nás naplňují a dávají do souvislosti různá strojová uspořádání, která poukazují na pozici mimo - *anomálního* - fenomén okraje. Ten na chvíli určuje pohyb - tvar, který nemá finalitu. Relativní zformovanost je narušována dalšími *liniemi úniku* a *stávání se* tak má za následek další *stávání se*.

²⁰ Deleuze, Gilles. Guattari Félix, *Tisíc plošin*, Praha: Herrmann a synové, 2010. s. 16-17.

²¹ Tato charakteristika může být stopována napříč Deleuzovými a Guattariho *Tisíci plošinami*.

tímto rysem provokovat. To, co jejich teorii brání proti absolutní ztrátě tvaru, může být právě model *stroje a strojového uspořádání*, který je patrný i z výkladu pojmu *těla bez orgánů*. Ne nadarmo v jedné z částí *Tisíce plošin* věnované metafoře²² *těla bez orgánů* poznamenávají, že není možné překročit *tělo bez orgánů* do té míry, že bychom intenzity, jimiž se tělo naplnilo, nechali převládnout. Při takovémto přesycení už nemůžeme mluvit ani o kreativní destrukci forem, jelikož tělo – *stroj* ztratilo schopnost držet pohromadě a rozpadá se.²³ Nemění tvar, ale definitivně postrádá potencialitu jakéhokoliv tvaru, už zde není možné znovu najít žádné vymezení mezi *interioritou* a *exterioritou* (vnějším a vnitřním) a není zde tedy ani možnost nového motivu pohybu pro zprovoznění *strojové uspořádání*. *Tělo* se jaksí samo zničilo.

To, co je charakteristické pro Deleuzovo uvažování o různých aspektech lidské tvořivosti, je právě zde nastíněný pohyb neustálého balancování na okraji. Ostatně k fenoménu *anomálního* – okrajového, minoritního, který prochází celou Deleuzovou filosofií, se budu navracet a dále jej dovysvětlovat v dalších částech textu. V této kapitole uvádějící některé z důležitých pojmů jsem ponejvíce vycházela z knihy Deleuze a Guattariho *Tisíc plošin*. V souvislosti s touto knihou a způsobem kritického postoje, který se nabízí při reflexi využitelnosti Deleuzových filosofických konceptů pro interpretaci malby, je zajímavou otázkou také to, do jaké míry je *Tisíc plošin* filosoficko - vědeckou prací a do jaké míry literárním dílem. Při četbě zajisté cítíme, že forma, kterou je text psán, je v mnohém neobyčejná. Například už pouze fakt, že knihu psali dva autoři, kteří v textu splývají v jedno – v *multiplícitu* - je něco, s čím se běžně nesetkáváme. Autoři také používají mnoho příběhů jako specifickou formu metafory nebo příklady, na kterých chtějí demonstrovat své myšlenky, a jazyk jejich interpretace je

²² Metafora je v konceptu Deleuzovy a Guattariho filosofie značně problematický pojem. V *Tisíci plošinách* a také v publikaci *Kafka, za menštinovou literaturu* autoři chtějí pracovat zcela nemetaforicky, jelikož koncept metafory je spjat s klasickou představou reprezentace. Je proto nutné abych vysvětlila proč a jakým způsobem zde pojem metafory používám. Deleuze a Guattari nechtějí interpretovat Kafku, způsobem metafory, která by s literárním dílem zacházela jako s konstrukcí pro dosazování symbolických a jiných významů. Kafka, podle autorů, zabíjí každou metaforu. Metafora je pro Deleuze s Guattarim nechtěná, jelikož její užití v interpretaci jde proti kreativnímu toku, jenž je charakteristický pro způsob *rhizomatické myšlení* – metafora ničí stroj psaní tím, že vnáší řád – strukturu, v níž uzamyká proudění *touhy*. Nejde o to být „jako“.

I když chápu, z jakých důvodů se autoři chtějí metafoře vyhnout, nemůžu si pomoci v tom, abych toto slovo nepoužila. Snad ve všech textech Gilla Deleuze i těch, na kterých spolupracoval s Guattarim, si můžeme všimnout, že používají různé formy příkladů nebo spíše obrazů, které využívají jako ilustrace pojmů. Například smečka, tělo nebo nomád jsou pojmy, které slouží podle mého názoru metaforickým způsobem. Deleuze a Guattari nepracují s přesným významem těchto pojmů, ale vyzdvihují některé jejich rysy a vytváří pojmy nové, přičemž cesta, skrze kterou k těmto pojmům pronikáme, začíná právě u metafory. Používám zde pojem metafora jako určitou formu aluze vyzdvihující rysy, které umožňují další kreativní posun.

²³ Deleuze, Gilles. Guattari Félix, *Tisíc Plošin*, Praha: Herrmann a synové, 2010. s. 187-188.

velmi volný. Občas dílo směřuje jednoduše jinam, kličkuje jako lovená zvěř. Kreativita, kterou se text snaží „nakazit“ čtenáře je právě to, čím podle mého kniha lavíruje na pomezí odborného textu a literárního díla. Sama kniha usiluje o to, být vnímána jako dílo okrajového žánru.²⁴

Následující, druhá část se zaměří na první představení a zdůvodnění předmětu analýzy této práce. Rovněž i na Deleuzovo pojmání uměleckého díla, které považuji za nezbytné uvést pro plné pochopní toho jaké vlastnosti autor malbě jako uměleckému dílu obecně připisuje. Zároveň tato část poprvé předznamená problematiku reprezentace na příkladu Deleuzova reverzibilního výkladu klasické koncepce *mimésis* v Platónových textech.

²⁴ K této úvaze nás také může vést fakt, že Deleuze a Guattari takřka nepoužívají citace a zřetelné odkazy i ve chvíli, kdy jasně odkazují ke konkrétnímu filosofovi či myšlence. Lze se domnívat, že buď předpokládají vysokou úroveň vzdělání čtenáře, nebo se jedná právě o projev kreativního zacházení s textem, který je bez „zbytečného“ diskursivního zatížení převeden na novou významovou úroveň.

2. Malba - obraz a význam nápodoby

2.1 Úvod: Proč je předmětem analýzy malba?

V úvodní části této kapitoly je nutné zdůvodnit, proč je předmětem analýzy právě malba a ne jiný druh umělecké produkce. I když Gilles Deleuze ve svých textech pojednává i o jiných způsobech uměleckého vyjádření a věnuje jejich specifikům značnou pozornost²⁵, nelze si nevšimnout, že jednotlivá díla mají vždy v pozadí fundamentální celek sféry umění, ke kterému se autor čteně odkazuje. Proto bych také na začátek chtěla uvést pojem umění širěji.

Na začátku této části bych chtěla nejdříve zmínit obecnou charakteristiku malby jako uměleckého díla podle Deleuze. V knize *Co je filosofie* autoři Deleuze a Guattari uvádějí tři aspekty lidské tvořivosti, kterými jsou filosofie, věda a umění. I když mezi nimi vládne nesoulad a mají společné to, že usouvztažňují a tím jdou proti silám chaosu, i přes to, že se nejedná o stejnou rovinu řezu, tento rys je u nich shodný.²⁶

Jestliže Deleuze a Guattari uvažují o chaosu jako o absolutní rychlosti, z jejíž nekonečné potenciality vyvstávají rysy, které se zformují a náhle mizí, jsou tato tři centra lidské tvořivosti (filosofie věda a umění) tím, co tuto rychlost nikoliv dělí, ale dodává jí rytmus, ohýbá ji, distribuuje. Právě rozdílnost rytmů, se kterými filosofie, věda a umění pracují, je tím, co jednotlivé roviny tvořivosti činí neslučitelnými a vzájemně neredukovatelnými.

Zaměřím se nyní na obecnou rovinu toho, jakým způsobem vymezují autoři oblast umění a zvláště na to, jaká je konstituce uměleckého díla. Podle autorů je prvořadým rysem umění to, že uchovává. Neděje se tak ale pomocí ucelené paměti, ale pomocí bloků počítků přesněji prostřednictvím složeniny *perceptů* a *afektů*²⁷. *Percepty* a *afekty* se neodehrávají v rovině individua - subjektu jako jednotlivce, ale samy tvoří *bytosti*, které jsou schopné stát na vlastních nohou. Umělecké dílo je vždy vtělené do látky, tyto dvě části uměleckého díla však nejsou totožné ve své temporalitě, látka dává počítku

²⁵ Ať už se jedná o spisy věnované kinematografii *Obraz - Čas*, *Obraz - Pohyb* nebo *Tisíc Plošin* a další texty, kde je příkladů ze sféry umění hojně využíváno.

²⁶ Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Co je filosofie?*, Praha: OIKOYMENH, 2001. s. 60.

²⁷ Počítky - *percepty* se nerovnájí *percepce*m, jelikož k ničemu nereferují, nejsou *vjemem*, ale *děním vjemu*. Stejně tak *afekty* nejsou jednotlivé *afekce* - změny nálad fixované na subjekt, ale jsou to *percepty* v pocitové rovině. Ve spise *Co je filosofie?* Deleuze a Guattari bloky počítků a afektů určují dále jako *fabulace* „jako schopnost vidění odlišnou od imaginace.“

možnost trvat, počitek se tak děje v látce. Umění se právě prostřednictvím látky snaží vytrhnout *percept* z percepce a *afekty* ze stavů vnímajícího subjektu. Deleuze a Guattari zde ustanovují novou materialitu vjemu. Způsob extrahování čistého bloku počitků, schopnost postavit dílo na vlastní nohy je pro každého umělce jiný a ke slovu se zde notně dostává styl, který umožňuje přechod od vjemů k *perceptům* a od prožívaných afekcí k *afektům*. Autoři se snaží určit typy složenin počitků, kterými dílo prochází.²⁸

Podobnost, která se objevuje v uměleckém díle, není založená na vyvozování, nejedná se o to „být jako“. Spíš než o nápodobu jde o síly, které vyvstávají z látky a nastolují pásma, ve kterých nelze oddělit jednotlivé formy, jedná se o ne-podobnost, non-representativní a non-narativní vztah. Dílo, ve kterém dochází k pohybu *stávání se*, je *událostí*.²⁹

Vymezení uměleckého díla Deleuzem a Guattarim se zvláště soustřeďuje okolo několika motivů, kterými jsou temporalita, obsažená v tom, že dílo uchovává, na kterou ještě navazují s tematizováním rychlosti ústící do ustanovení rytmu. Dílo musí být samo o sobě nosné a funkční, musí se stát *tělem* tvořeným protnutím různých rovin skrze kontrapunktické momenty. Umění je *ritornelem*³⁰. Důležité také je charakterizování *perceptů* a *afektů* coby distancovaných forem, které nejsou přímo vztažené k emocionální rovině umělce nebo recipienta.

Nyní bych konečně přešla k vymezení malby jako specifického média oproti jiným způsobům uměleckého vyjádření. Malba byla jako předmět analýzy vybrána především ze dvou důvodů. Za prvé: malba jako tradiční médium musela v moderní době překonat potíže plynoucí z uplatňování nároků, které z povahy tohoto média nejsou vhodné. Jedná se o pojetí malby jako nápodoby, která je ontologicky vztahována k reálné existenci svého vzoru. Nutnost revidování tohoto vztahu je zvláště patrná ve chvíli, kdy se objevuje fotografie jako médium, které je pro svoji technickou povahu považováno za vhodnější nástroj k zaznamenávání „reality“. Tím, že byla malba konfrontována s technologií fotografie, byla konečně zbavena komplexu realistického zobrazení.³¹ V tomto gestu

²⁸ Deleuze a Guattari ve spise *Co je filosofie?* určují tři typy složenin počitků. Za prvé vibrace, které se rovnají prostému počitku, posléze nastupuje sevření či zaklesnutí, když spolu dva počitky rezonují a ústup, dělení distance, přicházející, když se dva počitky vzdalují. Když vjem projde touto cestou a počitky, které spolu rezonovaly, se začnou vzdalovat, vytváří se tím *blok počitků*.

²⁹ Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Co je filosofie?*, Praha: OIKOYMENH, 2001. s. 156.

³⁰ *Ritornel* používají Deleuze s Guattarim coby metaforu pronikání dvou rovin v kontrapunktu. *Ritornel* je opakující se motiv opakující se ve smyslu toho, že se stále navrácí. Díky periodickému návratu vzniká *teritorialita ritornelu*.

³¹ Vztah obrazu (malby) a fotografie je reflektovaný v mnoha filosofických spisech. Např. Roger Scruton v textu *Fotografie a zobrazení* postupuje tak, že stanovuje *ideální malbu*, která je nikoli

se malířství a jiným zobrazivým uměním otevřela nová cesta pro rozvinutí vlastních prostředků vyjádření. V takové situaci je však nutné vyvarovat se myšlenky, že specifická cesta malby směřuje pouze k abstraktnímu umění. K této myšlence se ještě vrátím v následujících částech práce.

Druhým důvodem, proč je předmětem analýzy této práce malba, je paradoxní situace pohybu, který je jedním ze stěžejních pojmů, o něž se tato práce bude opírat. Pohyb je v rámci malby přítomen na mnoha úrovních. S tradičním *mimetickým* pojetím malby jako nápodoby vzoru je spjaté zobrazení pohybu a to specificky narativní formy pohybu. Malba je tak primárně vnímána jako dílo statické a nemůžeme popřít, že se opravdu skládá z díla jako věci, které vykazuje jistou stálost, která do určité míry funguje jako matrice, jež dílo fixuje.³²

Gilles Deleuze se mimo umělecká díla obecně zabývá i reflexí jednotlivých médií uměleckého vyjádření. To, čeho si všímá a co je pro něj určitým kritériem v rozlišení způsobů takového vyjádření, je opět pohyb avšak posunutý na jinou úroveň. Znamé jsou Deleuzovy knihy o filmu. Mimo film je pro něj velice zajímavá také hudba. Obě tato média podle Deleuze tematizují pohyb svým vlastním způsobem. V knize *Obraz-pohyb*, věnované právě filmu, vytváří klasifikaci obrazu na úrovni času a pohybu. Podle Deleuze není produktivní chápat film skrze jednotlivé *fotogramy*, které jsou *nehybnými řezy* -

v kauzálním, ale v intencionálním vztahu. Malba je tak vzdálena od záruky podobnosti nebo fundování existence. Pro Scrutona je stěžejní to, že intencionální vztah nevede recipienta k předmětu zobrazení, ale k autorské intenci. Tato intence pro něj spočívá v navozování určitého druhu mentálního stavu založeném na rozpoznání .

Chtěla bych zde představit ještě jeden způsob pohledu na odlišnost mezi malbou a fotografií, který představuje Vilém Flusser. Tento autor ve spise *Za filosofií fotografie* rozlišuje mezi obrazy a technickými obrazy. Základní charakteristika rozdílů mezi *obrazem* a *technickým obrazem* můžeme formulovat tak, že existují obrazy zrcadlící svět a obrazy vytvářející fikci. Tato myšlenka nás opět navrácí k dvojímu nahlížení obrazu jako originálu a kopie.

Technický obraz pro Flussera znamená fotografii stejně jako film atd. To, co ale mají technické obrazy společné, je to, že vytvářejí *fiktivní plochu*. *Obrazem* se tato plocha stává pouze s odstupem. Základním předpokladem technických obrazů je to, že jsou produkovány aparáty, proto Flusser shledává jako nutné pro interpretaci technických obrazů znát fungování aparátů. Tato znalost také pomáhá odbourávat posvátnou fascinaci pramenící z rituální povahy zobrazení.

Tradiční obrazy mají vlastní časoprostorové uspořádání a *technické obrazy* jsou ontologicky vztažené k pojmům. Tradiční obraz Flusser pojmenovává jako „*denotativní komplex* symbolů“ odhalující prostor pro interpretaci. Způsob vnímání obrazů popisuje autor jako *scanning* , tedy pohyb na ploše obrazu, ve kterém vznikají komplexy významů.

Flusserovu interpretaci jsem zde zvolila zejména proto, že v Deleuzových textech, kterými se zde zabývám, není autorův vztah k fotografii nijak jasně nebo přímo vyjádřen. Fotografii není dána nijaká jiná specifická vizuální kvalita oproti malbě. V případě filmu mluví Deleuze o *fotogramech*, které jsou technickým aspektem vzniku filmu, ale o ně samotné mu vlastně vůbec nejde. V případě *logiky vjemu* je zde fotografie komentována jako nástroj opět s důrazem na její technický aspekt proto jsem mezi všemi komentáři k fotografii vyzdvihla právě koncepci technických obrazů Viléma Flussera.

³² Srv. Dílo – věc a dílo – znak v Mukařovský, Jan. *Umění jako sémiologický fakt*, In: Studie 1. Brno: Host 2007.

fixními obrazy, ale je pro něj nutné zaměřit se na pohyb jako na permanentní vývoj a vyzdvihnout tak proces utváření nové kvality.³³ Hudba, která postrádá možnost fixace vizuální stopou, se ve stínu této Deleuzovy myšlenky zdá být ještě dále k tomu, co chce Deleuze vyjádřit. Hudba je zcela vnímána jako proud, jehož výsostným polem je temporalita rytmu.³⁴

V *Tisíci plošinách* se o rozdílných možnostech hudby a malířství můžeme mimo jiné dočíst, že „Malíř, alespoň v představě, jakou si o něm dělám, může být sociálně mnohem otevřenější, mnohem političtější a mnohem méně kontrolovaný z vnějšku i vnitřku. Je to proto, že pokaždé musí sám vytvořit či znovuvytvořit *phylum*, a musí tak učinit na základě kvalit světla a barvy, které produkuje, zatímco hudebník má naopak k dispozici jiný druh zárodečné byt' latentní a nepřímé kontinuity, na jejímž základě vytváří sonorní kvality. Není to stejný tvůrčí postup: jeden jde od soma ke germen a druhý od germen k soma. Ritornel malíře je jakoby rubem ritornelu hudebníka, negativem hudby.“³⁵

Zásadní rozdíl, který je mezi malbou, filmem a hudbou je právě v tom jak se díla skrze pohyb dávají recipientovi. Zatímco film a hudba nás vedou k významu („který je spíše nahlížen jako svazek zkušenosti jako blok počítků,) proudem, neustálým posunem a proměnou, malba se dává jako významový celek najednou. Prozatím bych zůstala pouze u tohoto jednoduchého odlišení pohybu v malbě, o tom jaké povahy je tento pohyb, kde jej můžeme hledat a jakou roli sehrává v utváření nové zkušenosti s malbou budou pojednávat další samostatná část této práce.

Pokud bychom měli celou myšlenku shrnout, malba je vhodným předmětem analýzy, jelikož je ze svého tradičního postavení vztahována z hlediska ontologie k existenci vzoru. Věrnost zobrazení je posuzována skrze schopnost věrně zaznamenat - zobrazit pohyb. Oproti soše nabývá v malbě vztah *haptického* a *optického*³⁶ větší dynamiky právě díky

³³ Deleuze, Gilles. *Obraz-pohyb*, Praha: Národní filmový archiv, 2000. s. 11, 16-20...

³⁴ Deleuze, GillesGuattari Félix, *Tisíc plošin*, Hermann a synové, Praha, 2010. s. 353-354.

³⁵ Tamtéž, s. 349.

³⁶ Vztah haptického a optického je ve filosofické reflexi různých způsobů uměleckého vyjádření také velice zajímavým problémem. Chtěla bych zde tyto pojmy vysvětlit za pomoci dvou inspiračních zdrojů. První z nich pochází z prvního dílu spisu *Umění a čas* Jana Patočky, druhý pak z *Logic of Sensation* Gilla Deleuze.

Je obvyklé, že *optické* a *haptické* je tradičně striktně rozděleno, především v souvislosti se sochařstvím a malířstvím. Sochařství je spojováno s *haptickým* principem, malířství s *optickým*. Důvodem rozdělení je, že sochařství je pokládáno za umění *haptického* prostoru, který je přístupný hmatem, trojrozměrný prostor je přímo jeho základem. Sochařství dává vyniknout kvalitám, které jsou přístupné hmatem a mají tak schopnost poskytnout uspokojení z dotyku a kontaktu s věcmi. Kritický pohled Jana Patočky sice akceptuje jádro této teze, souhlasí s podstatou sochy, která je zachycena v baltickém prostoru, ale nesouhlasí se striktním rozdělením *haptického* a *optického* principu. Příčinu takto zjednodušené problematiky vidí v nedostatečnosti vymezení pojmu *haptický*. *Haptický* princip je spojen s pohybem vlastního těla. Kontakt a dotyk jsou až odvozeny z těchto pohybů. Dotykové a hmatové dojmy ale nejsou

dědictví zjednodušeného konceptu nápodoby, ve filmu a hudbě je pak pohyb apriori přítomen jiným způsobem. Pouze malba nás nutí přejít od tendence vnímat ji jako statickou a právě tento posun od strnulosti k pohybu a s ním nutná změna tradičního pojetí *mimese* je důvodem, proč bude mezi všemi druhy uměleckého vyjádření vyzdvihnuta právě malba. Role pohybu a nápodoby bude ještě dále rozpracována v následujících kapitolách. Jednou ze základních otázek, které jsem si pokládala, je otázka: co nám může malba jako tradiční médium, které je přeplněné všemožným klišé, v současnosti nabídnout? Ovšem ústřední myšlenkou, která mne vedla k využití malby coby předmětu analýzy, je to, že dominantním motivem Deleuzovy filosofie je vyrovnání se s tradičním modelem reprezentace, přičemž malba - obraz se nikdy nevyhne tomu, aby něco nezobrazovala, nereprezentovala. To, jakým způsobem se Deleuze s tímto faktem vyrovnává, představím v následující části pomocí jeho vlastní kritiky reprezentace „platónského“ typu a jakési pokroucené verze tradiční *mimésis*, která si myslím doposud ovlivňuje vnímání malby u mnoha recipientů³⁷.

2.2 Tradiční pojetí nápodoby a její odraz v současném přemýšlení o malbě

Již tradičně jsou zobrazivá výtvarná umění (mezi něž řadíme právě i malbu) spojována s pojmem nápodoby *mimésis*. Teorie *mimésis*, jako ontologické podstaty

nejústřednější, jsou až druhotné za vizuálními a aktuálními pohyby, kterými jsou smyslové dojmy zasazeny do pohybové imaginace. Povrchové dojmy dovede produkovat jak malba tak i socha a naopak. *Haptický*, tak optický princip, jsou tak vzájemně velmi úzce provázány, tvoří neoddělitelný celek a to v jakémkoli druhu uměleckého vyjádření. *Haptický* princip, který je Janem Patočkou pokládán za prvotní pro všechny druhy uměleckého vyjádření, projevuje pohybem manifestovaným zde jako základní touha člověka se realizovat ve světě, proměňovat se v objekt a vycházet ze sebe sama. *Haptický* princip je posléze plynule následován *optickou* zkušeností, tím, že dílo nahlížíme, můžeme podle Patočky nahlédnout i svou vlastní existenci nebo existenci druhých.

Deleuzův přístup k problematice vztahu *optického* a *haptického* principu je pochopitelně odlišný. Zvláště v tom, že odlišuje odlišné dimenze vztahu oka a ruky. V *Logic of sensation* věnuje jednu část rovněž tomu, jak se vztah těchto principů odráží v současné malbě. Deleuze tvrdí, že malba nemůže být postižena pouze v dimenzích linie a barvy, ale je v ní přítomna dynamika *optického* a *haptického*. Podle Deleuze můžeme mluvit o obecném podřazení *haptického optickému*, ale to není dostačující. V *haptickém* systému proto odlišuje *digitální*, *taktilní*, *manuální* a *haptické* hodnoty. Digitální odkazuje k maximálnímu podřazení pohybům ruky oku. Nicméně tento *optický* prostor v sobě obsahuje *raná stádia manuálních referentů* projevujících se v přítomnosti hloubky, obrysu nebo reliéfu. Přesněji řečeno Deleuze je nazývá *taktilní referenty*. Podle autora jde o uvolněný vztah podřazení ruky oku, malba tak stále zobrazuje vizuální realitu, ale ta zároveň obsahuje prostor bez určité formy – pohyb bez rytmu, který oko nemůže zaznamenat. Tento vztah nazývá Deleuze *manuálním*. *Haptický* princip je pak pro autora výsledkem vztahu, kdy přesně nemůžeme určit je-li ruka podřazená oku striktně nebo se jedná o uvolněnou subordinaci, dualita *taktilního* a *optického* je překonána, skrze *haptické* se může ustanovit *diagram*, tvrdí Deleuze.

³⁷ Za pokroucenou verzi *mimésis* zde považují ten druh jejího pojmání, kdy se reprezentace stává ilustrací. Tedy, že dílo není pojmáno jako celek vzniklý distancovanou modifikací počtů autora, ale jako doslovný překlad. Obraz je zde ve funkci jazyka nepřirozeného pro tuto formu uměleckého vyjádření. Malba může využívat svůj vlastní specifický jazyk, ale nemohou být na ni uspokojivě kladeny nároky běžného jazyka komunikace.

uměleckého díla, je velice vlivnou koncepcí, jejíž mnohdy zjednodušené relikty doposud zůstávají v běžném smýšlení o uměleckém díle (konkrétně o malbě). Pro uchopení záměru této práce je rovněž nutné poukázat na dvě stěžejní koncepce *mimésis*. Je to právě proto, že v případě malby byl, a doposud si myslím zůstává, silným konstitutivním prvkem našeho pohledu na ni vztah obrazu a reality nebo kopie a originálu. Každý, kdo se jen pokusil něco namalovat (nebo vytvořit jakékoliv umělecké dílo), či pojal intenci na nějakém díle participovat, se chtě nechtě musel nejdříve vypořádávat s myšlenkou reality, aby obraz vypadal dostatečně „jako“ předloha. Je to myšlenka, která vždy stojí na začátku a také první, která musí být překonána.

2.2.1 Malba a nároky realismu

Ještě, než přejdu k představení tradiční koncepce *mimésis*, chtěla bych chronologicky přeskočit a podívat se na jeden z důsledků této teorie odrážející se ve fenoménu realistické malby. Realismus ve výtvarném umění je popisován jako směr, který usiluje o věrné znázornění skutečnosti. Jako výtvarný styl je pak datován do druhé poloviny 19. století, i když realismus jako pojem vyjadřující malířské tendence, se používá i pro díla starší, která ovšem vykazují zcela jinou představu o reálném. To, čeho chtěli realističtí umělci dosáhnout, byl odklon od iluzorní dokonalosti, měřítkem kvality obrazu se stala věrnost znázornění dobově podmíněného obrazu reality. Už jenom tyto tři aspekty poukazují na to, že pojem realismus v umění není snadné postihnout a nabízí se přímo pro využití diskursivní analýzy. Nechci se ovšem pouštět plně do tohoto úkonu, chtěla bych pouze představit úvahu o tom, jakým způsobem se realismus modifikoval v chápání malby dnes. Pro tuto část budu nejvíce čerpat z knihy *Oko a duch a jiné eseje* Maurice Merleau-Pontyho.

Merleau-Ponty píše o tom, že jakkoliv obraz pouze připomíná (nějakou věc), je iluzí, je něčím, co není skutečné, nemá *referent*, tedy spíše jej nemá v čisté podobě, ale je až pod nánosem kulturně determinovaného způsobu vidění. Zdání reality může být dosaženo za použití *obrazové konvence*, která je ovšem dobově a místně proměnlivá. Malovat kopii reálného předmětu tak není prakticky možné už jen z toho důvodu, že autor pokaždé pracuje skrze redukci, která vychází z vlastních schopností daného média. Je důležité uvědomit si, že každý uchopuje tentýž předmět rozdílným způsobem na základě vlastní zkušenosti vidění. Realismus je nejednoznačný pojem, který zrcadlí naše bezprostřední reakce. Očekáváme od obrazu určitý stupeň vnější

podobnosti, ale ve výsledku může stejně dobře nebo lépe fungovat pouze schématické znázornění.³⁸

Realistická malba už nemusí být nutně záležitostí formálního provedení, ale spíše záležitostí pocitů a trsů vzpomínek - proudících intenzit. Umělec nenabízí kopii, ale přetváří vybraný motiv. Uvádí pocit, který je konfrontován s realitou vážnější a naléhavější, než je samotné zobrazení. Transformovaný realismus neusiluje o opisnost - transkripci, ale je především kreativní. Není tedy důležité vytvářet obrazy, které by se významově opíraly o vzor a znázorňovaly vnější podobnosti ale o to vystavět realitu obrazu tak, aby byl schopen stát na vlastních nohách, jak říkají Deleuze s Guattarim.

2.2.2 Tradiční pojetí nápodoby

Abych mohla uchopit způsob, kterým se Deleuze staví proti nápodobě - reprezentaci, je nutné aby byly nejdříve zmíněny dva klasické proudy zabývající se nápodobou, které jsou základem pro další koncepty pojednávající o její úloze v uměleckých dílech. Jsou jimi Platónova a Aristotelova teorie nápodoby. Jsem si vědoma toho, že problematika *mimésis* je samo o sobě velice komplexní a obsáhlé téma. Pro účely této práce jsem však tuto oblast záměrně zredukovala na představení tří koncepcí.

První z nich je koncept *mimésis* představovaný Aristotelem, situovaný v kontrastu k některým motivům pojetí *mimésis* u Platóna. Dále jsem pracovala pouze s Platónovým pojetím nápodoby. Vzhledem k tomu, že Deleuze se staví proti principu, kterým Platón zavrhuje obraz, se mi zdálo toto omezení zdrojů tradiční teorie *mimésis* jako užitečné pro větší přehlednost práce.

Platón se *mimési* věnuje v mnoha spisech. Nápodoba sama o sobě je pak jedním s pilířů jeho celistvého pojetí světa jako odrazu *světa idejí*. Na principu nápodoby vlastně zakládá celou klasifikaci světa. Umisťuje sice nápodobu do lidské přirozenosti, ale z hlediska jeho myšlení o nadřazenosti původních Idejí je napodobení nežádoucím odstupem od pravdivého poznání. V mnohokrát zmiňované pasáži z desáté knihy *Ústavy* Platón píše o umění (o malířství) následující: „Věřu tedy daleko od pravdy jest napodobovací umění, a jak se podobá, proto dovede všechno vyráběti, poněvadž z každé věci zachycuje jen něco málo, a to vnější obraz“.³⁹

³⁸ Merleau-Ponty, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk, 1971

³⁹ Platón. *Ústava*. Kniha desátá. In: Platón. *Ústava*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 309.

Na druhou stranu je ale v Platónově dialogu *Faidros* přítomen motiv *anamnéze* - *rozpoznání známého v neznámém*. Tento motiv pak může být nahlížen coby základ estetického prožitku. Člověk není v tomto modelu schopen najít nic nového, jelikož vše již bylo dáno ve světě rozpomenout. Teorie *anamnéze* je klíčová v procesu utváření myšlení, v rámci kterého je zapomínání a rozpomínání přirozený idej, na který si on může, více či méně úspěšně, rys existence člověka.⁴⁰ Platónovy texty nehodnotí nápodobu nijak vysoko. Umělci, tedy ti, kteří produkují nápodobu třetího stupně, jsou tak dokonce vnímáni jako hrozba pro ideální obec jako ti, kteří klamou.⁴¹ Platónské pojetí *mimésis* je tak, dalo by se říct, strnulé a uzavřené právě v aspektu rozpomínání, které vede k tomu, že není možná potencionální existence ničeho nového, vše pouze odkazuje k již existujícímu vysoce komplexnímu celku - totalitě.⁴²

V rámci aristotelského pojetí je nápodoba vnímána také jako přirozená, ale je vyzdvižen její tvůrčí aspekt. Pro Aristotela je *mimésis* určitým způsobem osvojování si světa. O výjimečnosti, kterou umění přisuzuje, svědčí i myšlenka, že umění je filozofičtější než historie, která pouze ukazuje to, co bylo. Umění má širší záběr, ukazuje to, co by se mohlo stát. Umělecké dílo je tak z hlediska možnosti ukazování pravdy nad skutečností. Nejedná se zde přímo o nápodobu myšlenou, jako vytváření objektů podobných svému vzoru, ale o příbuznost tvořivých aktů přírody a umělce. Aristotelés uvádí ve čtvrté části své *Poetiky*, že nápodoba už není pouze prostým odrazem věci, která je kaskádovitě jen odrazem ideje, ale získává tvůrčí aspekt, který přináší člověku potěšení.⁴³ Aristotelův přístup k *mimési* stejně jako Platónův má kognitivní a temporální charakter, ale oproti Platónovu je zvláště rozdílný v tom, že odkazuje k možné existenci - potencialitě. Snad i právě z tohoto důvodu se Deleuze kriticky zabývá spíše Platónovým pojetím hierarchizace nápodoby a zavrhnutím obrazů jako lživých a zavádějících. Tato koncepce mu zřejmě nabízí větší prostor pro reflexi tradičního pojetí nápodoby skrze nové chápání vztahu kopie a originálu mezi které vnáší model jiného - *simulakrum*. Kritice platonismu a tradičního modelu reprezentace se Deleuze věnuje především v *Logice smyslu* a *Diferenci a opakování*, ale i v *Tisíci Plošinách*.

Myšlenka falešného lživého obrazu a *simulakra*⁴⁴ vede skrze Platónovým filosofickým pojetí dualismu vzoru a nápodoby, ať už píše o stínech v jeskyni,

⁴⁰ Platón. *Faidros*, Praha: OIKOYMENH, 2000 s. 37-38.

⁴¹ Platón. *Ústava*. Kniha desátá. In: Platón: *Ústava*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 305-335.

⁴² Zúška Vlastimil, *Mimésis, fikce, distance*, Praha: Triton, 2002. s. 12.

⁴³ Aristoteles, *Poetika*, předmluva M. Mráze, Svoboda 1996, s. 17 – 47.

⁴⁴ Simulakrum z latinského „*simulare*“ - jevit se. Je samozřejmé, že toto slovo nemá pouze jeden význam, ale zmiňuji jej zde v té podobě, která se mi zdá být nejvhodnější.

nebo o umění (zvláště o malbě). V dialogu *Sofisté*, ale i jiných textech, Platón rozlišuje nejen mezi originálem - ideou a nápodobou (a to dokonce špatnou a dobrou nápodobou), ale objevuje se zde i kategorie *simulakra*, které přecházejí od obrazů předmětů vytvořených člověkem k obrazům, které se nepodobají, nemají referenci k žádné předloze a vytvářejí klam.⁴⁵ Předmětem kritiky tohoto dialogu jsou sofisté, kteří podle Platóna pouze předstírají schopnost vyjádřit se ke všemu, jejich znalost je jen *simulakrum*, tedy něco, co se nám jen zdá.⁴⁶ Sofisté vládou zdáním. Díky tomu, že podle Platóna předvádí nepravdivé jako pravdivé, přisuzuje sofistům podobný status jako tvůrcům obrazů.⁴⁷

I přes to, že Platón vytváří obsáhlou klasifikaci sestupu ideje do „našeho“ světa, nedaří se mu obraz jako takový definovat. Právě tento fakt je jedním z předmětů Deleuzovy kritiky. Platón polemizuje s tím, jestli je vhodné uchovávat *simulakrum* za předpokladu, že vnáší klam a dává tak existenci nepravdě. Deleuze upozorňuje na to, že *simulakrum* nectí model, ale zároveň je obrazem a na něco se podobá, ovšem na co, když ne na ideu? Deleuzovým východiskem je, že *simulakrum* se orientuje na *jiný model*, tato skutečnost zpochybňuje univerzalistické nároky Platónova pojetí ideje.⁴⁸ *Simulakrum* uvolňující pohyb *diference* a *opakování* je pro Deleuze opakem reprezentace.⁴⁹

Další kritický krok, kterým Deleuze obrací svět idejí naruby, se odvíjí právě od klasifikace idejí. Z výše zmíněných dialogů jako například z dialogu *Faidros*, můžeme vycházet pro tvrzení, že každý smrtelník má možnost přiblížit se, nahlédnout část pravdy (ideje). Ale má někdo přístup k celé pravdě? Mají Platón nebo Sokrates takovou schopnost? Ptá se Deleuze.⁵⁰ Přes tyto otázky autor zpochybňuje celou Platónovu metodu, která by tak byla založena na tom, že Platón snad jako jediný má přístup k nazření pravých idejí. Na základě tohoto konstatuje, že obraz není nebytím, ale nachází se mezi bytím a nebytím - je neuchopitelným. Přesvědčivým argumentem také je, že *simulakrum* nelze vykořenit, jelikož jej sdílíme prostřednictvím slova. Deleuze se v závěru přiklání k tomu, aby tento druh znaku byl přijat⁵¹.

Je pochopitelné, proč se Deleuze přiklání k akceptování principu *simulakra* jako modelu jiného. *Simulakrum* je pro něj tím, co otevírá cestu silám tvořivému chaosu

⁴⁵ Deleuze, Gilles. *Logic of sense*, New York: Columbia University Press, 1990. s. 256-257.

⁴⁶ Platón, *Sofisté*, Praha: OIKOYMENH, 2009. s. 34.

⁴⁷ Tamtéž, s. 37.

⁴⁸ Deleuze, Gilles, *Logic of sense*, New York: Columbia University Press, 1990. s. 258-259.

⁴⁹ Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*, New York: Columbia University Press, s. 262.

⁵⁰ Deleuze Gilles. *Logic of sense*, New York: Columbia University Press, 1990. s. 263.

⁵¹ Tamtéž, s. 264- 265.

probuzeného v přechodech interiority a exteriority. Skrze tuto koncepci je možné přijmout potencionální, fantazmatickou stránku zkušenosti (neboť obrazy neodkazují k žádnému jinému referentu než k sobě samému, ke svému vlastnímu světu) coby zcela reálnou a zapojit ji, jako další funkční element *stroje*.

2.3 Deleuze a reprezentace

Ve světle předcházející části této práce je patrné, že Deleuze navrhuje přehodnotit koncepčně základ platonismu rozlišujícího mezi originálem – božskou transcendentální ideou, charakterizovaným coby pevná identita spočívající sama v sobě, a kopií, která je vždy nedostatečná ve vztahu k originálu, a ukázat tak jeho paradoxní založení. Platonismus je podle Deleuze neschopný myšlení jiného, *diference* jako takové. Vynesení *simulakra* jako kopie bez originálu podkopávající primát originálu je pro autora nezbytným krokem, skrze který se chce dostat dále za reprezentaci.⁵² Reprezentace, tvrdí Deleuze, nám nemůže pomoci uchopovat věci – entity ve světě způsobem, kterým se projevují v toku času a *stávání se*.⁵³ Naopak vytváří velice omezenou formu uchopení fungující na základě fixních normativních vztahů.

Deleuze se staví proti tradiční západní metafyzice představující svět coby soubor identických entit odvíjejících se ve vztazích vnější podobnosti. Na druhou stranu se nespokojuje ani s postojem fenomenologie, která identitu vlastně rozšiřuje o dynamický koncept subjektivního fundovaný fenomenologickou jednotu. Konstrukce originálu, jednoty nebo identity je pro Deleuze až druhotná.⁵⁴

Pro tuto část jsem nejvíce čerpala z Deleuzovy knihy *Diference a opakování a Tisíc plošin*, které napsal společně s Félixem Guattarim. Autor se v tomto textu snaží najít alternativní myšlení mířící proti způsobu individualizace pramenící z konceptu identity - reprezentace. Deleuze rozvíjí myšlenku jejího vnitřního rozkladu pomocí pojmu *diference*. Sama reprezentace je Deleuzem charakterizována coby jasné a jednoznačné obrazy odkazující samy k sobě v rámci kódu pomocí vnější nápodoby – *analogie* nebo *filiace*.⁵⁵ Myšlení reprezentace je postavené na konceptu reprezentace jako hotového a uzavřeného

⁵² Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*, New York: Columbia University Press, s.17

⁵³ John Marks, Representation, In: Parr, Adrian(eds.) *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh University Press, 2010, s. 228.

⁵⁴ V příspěvku Johna Markse v *The Deleuze Dictionary* pojednávajícím právě o pojmu reprezentace u Gilla Deleuze se můžeme rovněž dočíst i o inspiračních zdrojích, ze kterých autor vychází. Podle Markse a je to ostatně patrné i při četbě původního pramene, jsou to především myšlenky o podstatě metafory Friedricha Nietzscheho a koncepce percepce vjemu Henryho Bergsona.

⁵⁵ Deleuze Gilles. Guattari, Félix. *Tisíc plošin*, Praha: Herrmen a synové, s. 264-266.

celku. *Diference* je v tomto modelu až vně objektů percepce a to pouze ve formě opozice či negace.⁵⁶ Děje se tak, jelikož filosofie identity primárně disponuje jsovcy, které jsou počítatelné – kvantitativní, a těm na základě *analogie* přisuzuje specifickou identitu v rámci struktury kódu. Identifikace zde probíhá díky gestu rozpoznání vzájemných vztahů.

Deleuze se v *Diferenci a opakování*, ale i například v *Tisíci plošinách* a *Obrazu - Pohybu* snaží poukázat na to, že tato situace je až druhotná a je důsledkem dění odehrávajícího se na zcela jiné bázi. *Diference* zde není vnější vůči objektům percepce, ale je vnitřní. Neexistuje zde druhotný princip specifické individuace. Způsob myšlení nevykazuje identickou jednotu, ale je nestálý a rozvratný, jedinou formou jednoty je zde věčný návrat – *opakování*. Tato forma *opakování* ale neprodukuje přesnost, jistotu ani jednostrannou reprezentaci.⁵⁷ Jde o opakování, které je tvůrčím pohybem vynášejícím *diferenci* z hloubky na povrch. Individuace se neodvíjí od neměnného základu. Neexistuje zde „já“ coby statická reprezentace konkrétního individua. Individuace probíhá v *multiplicitě* místně nestálých forem „já“. Nelze pátrat po počátku tohoto děje, je možné pouze odkazovat k minulým stavům – předešlým formám a tím zakládat nové série *stávání se*.

V Deleuzově filosofii mohu sledovat snahu vypořádat se s statickým modelem reprezentace jako neustále se objevující motiv. Například v *Tisíci plošinách* je tato jeho snaha mnohokrát reflektována skrze vymezení se vůči, podle autorů, reduktivní povaze psychoanalytické reprezentace. Právě strnulost struktury omezující reprezentaci na binární vztah *označujícího* a *označovaného* je tím, co se snaží překonat, jak je patrné například z této pasáže *Tisíce plošin*: „Lingvistický vztah označující – označované byl jistě chápán mnoha různými způsoby: jako arbitrární, jako nutný vztah mezi rubem a lícem téhož papíru, jako korespondence mezi výrazy, někdy globální jindy tak ambivalentní, že už je není možné odlišit. V každém případě označované neexistuje mimo vztah k označujícímu a nejzazší označované, to je sama existence označujícího, která je extrapolována mimo znak. O označujícím můžeme říci jedině: je to redundance, je to Redundant.“⁵⁸ Deleuze a Guattari mívají mimo takto založený vztah reprezentace, arbitrárnost je pak podle autorů tím, co redukuje obsah a výraz, které tento vztahový model už nemohou naplňovat.

⁵⁶ Srv. Deleuzova charakteristika strukturalismu v Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?

⁵⁷ Deleuze, Gilles. *Diference and repetition*, New York: Columbia University Press, s. 294-295

⁵⁸ Deleuze, Gilles. Guattari Félix, *Tisíc plošin*, Praha: Herrmann a synové, 2010. s. 80.

Deleuzovo vypořádání se s problematikou reprezentace je dozajista jedním z gest, jímž se vyhraňuje vůči odkazu strukturalismu. Běžná představa o reprezentaci obvykle odvozována jako znázornění nebo zpřítomnění je pro Deleuze omezující právě v odkazu ke své ontologické rovině vztažené k předloze. Fixní význam – stav je Deleuzem narušován vnitřní *diferencí*, která je vynášena na povrch, tento pohyb je neustále *opakován* a podněcován imanentní existencí *jiného* a tím je umožněný neustálý pohyb *stávání se*. Otázkou ovšem je, jestli jeho vymezení není až příliš exemplární, striktní a jestli se nedopouští podobné klasifikace, kterou kriticky představuje u Platóna.

Jak se ukáže v následujících kapitolách této práce, je pro mne rozlišení pojmu reprezentace u Deleuze mimořádně důležité. Pro odhalení problematiky reprezentace přítomné v jádru mého tázání se po způsobu, jakým Deleuze zachází s Baconovými myšlenkami, jsem vycházela z článku Michaely Fišerové *Text, který rozvrátil pořádek svého světa*. Z předešlých textů, *Diference a opakování* a *Logiky smyslu*, je patrné, že Deleuze představuje model reprezentace jako ztuhlý, neschopný žádného tvůrčího počínání. Autorka článku ale přichází s pro mne podnětným řešením paradoxu reprezentace. Ta je zde pojímána coby princip umožňující sdílení viditelného, podobně jako ji představuje Deleuze. Liší se ovšem charakterizací povahy sdílení, „které není garantem univerzálně pravdivého významu, ale jedná se o diskursivní určení možného sdílení.“⁵⁹ Koncept reprezentace není překonán, pouze modifikován. Reprezentace nadále není opakem *simulakra*, jelikož je zároveň náhradou i simulací, je pravdivá i lživá zároveň, což má za následek reprezentaci, která se neodehrává v rigidním způsobu fixace významu.⁶⁰

Zcela souhlasím s tímto výkladem modifikace reprezentace, která je pro mne jedním z možných důkazů Deleuzova subverzivního čtení původních pramenů. Mým cílem je rovněž, podobně jak činí autorka článku, poukázat na to, že ačkoliv se Deleuze snaží zdiskreditovat koncept reprezentace jako celek, nemůže se z něj přesto vymanit. Jak se tato skutečnost odráží na konkrétním případě čtení rozhovorů Francise Bacona s Davidem Sylvesterem, bude nadále rozvíjeno v jedné z následujících kapitol.

⁵⁹Fišerová, Micheala. *Text, který rozvrátil pořádek svého světa*, In: *Filozofia*, 2011, s. 680. roč. 66, č.7.

⁶⁰Tamtéž, s. 681.

2.4 *Mimésis, analogie a jiný druh podobnosti*

O jaký druh nápodoby se tedy vlastně jedná? Chtěla bych nyní osvětlit, v čem spočívá ona *jiná* nápodoba, která se odehrává za pomoci nepodobných prostředků. V *Tisíci plošinách* (v kapitole Stávání - se - zvířetem...) se autoři snaží postihnout právě tento nový druh nápodoby, která se neuskutečňuje ve smyslu *analogie* vztahů v rámci série nebo struktury. Nejedná se tedy o sérii proporcionální *analogie* ani o strukturální *analogii* proporcionality.⁶¹ Podobnost zde není za účelem ztotožnění, nejde o to být jako..., ale o funkční podobnost operující v různých rytmech proudění intenzit vstupujících do individuovaného uspořádání. Jedná se právě o přechod od statického modelu *mimésis*, Deleuzem viděného jako teleonomický koncept nápodoby ke *stávání se*, které vyjadřuje možnost myslet *analogii* v rámci *rhizomu*. V *Tisíci plošinách* autoři vystihují podobnost navozenou nepodobnými prostředky takto: „Není to ani analogie ani imaginace, ale skladba rychlostí a efektů na rovině konzistence: rovina program, nebo spíše diagram, problém, otázka – stroj. /.../ Jde o to, aby se mi podařilo dát částem svého těla vztahy rychlosti a pomalosti, jež mu umožní stát se psem, v originálním uspořádání, které nepostupuje skrze podobnost nebo analogii, neboť se nemohu stát psem, aniž se pes sám stane něčím jiným“.⁶²

Když v citované pasáži z *Tisíce plošin* autoři píší o *analogii* chápané na stejné úrovni jako *mimésis*, používají ji právě ve smyslu série nebo struktury. Ovšem to, jakým způsobem Deleuze používá pojem *analogie* v *Logice vjemu*, napovídá tomu, že autor tento pojem přijal a dále jej používá, ovšem přizpůsobený svému vlastnímu pojetí. *Stávání se* nepracuje s *analogii* jako s prostou podobností, ale jako s nezávislou na *mimetické teorii*. *Analogie* se odvíjí v hledání podobnosti v nepodobných rysech. Podobnost tak není samozřejmá a uzavřená, ale naopak se otevírá a přijímá svůj tvůrčí potenciál. Nesnaží se o to dát jednotlivým částem homogenní formu, ale čerpá právě z heterogenity, která je pomocí *analogie* dále *diferenciována*, povahu tohoto pohybu jsem ostatně již předznamenala v kapitole věnující se Deleuzovu vztahu k reprezentaci.

Deleuze přímo tvrdí, že „malířství je analogickým uměním *par excellence*“⁶³. Dokonce říká, že malba je formou, skrze kterou se *analogie* stává jazykem, nebo spíše nachází svůj vlastní jazyk. *Analogie* má význačné postavení právě ve vztahu k malbě.

⁶¹ Deleuze, Gilles. Guattari Félix, *Tisíc plošin*, Praha: Herrmann a synové, 2010. s. 264.

⁶² Tamtéž, s. 290.

⁶³ Deleuze Gilles, *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003 s. 117.

Deleuze poznamenává, že musíme překonat nutkání vnímat *analogii* v kontrastu s *digitálním* jako binární opozici kódu (konvenci) a prosté podobnosti⁶⁴. *Digitální* je tak představováno jako něco, čemu se musíme učit, kdežto *analogické* jako to, co bez nutnosti osvojení přijímáme na základě přirozené podobnosti. Takto postavený problém opozic pojmů je, jak říká Deleuze, založen na zcela chybných předpokladech. Tvrdí tak na základě toho, že jestliže můžeme mluvit o *analogii* jako o jazyku, není tento jazyk výsledkem vyvozování na základě podobnosti, ale vyžaduje stejnou míru učení se jako jazyk charakterizovaný na bázi kódu coby *digitální*. *Digitální* - kód tedy pokrývá pouze určitou část podobnosti.⁶⁵

V *Logice vjemu* autor mluví o možnosti rozlišení dvou druhů *analogie* závislé na tom, jestli podobnost je tím, co produkuje, nebo tím, co je produkováno. Dále je charakterizuje tak, že podobnost je tím, co produkuje, jestliže vztah mezi částmi jednoho předmětu přecházejí přímo v části jiného předmětu, který se tak stává obrazem prvního. Oproti tomu podobnost je produkt tehdy, když se objevuje náhle jako výsledek vztahů, které jsou naprosto jiné oproti těm, které čekáme, že budou produkovány. Podobnost v tomto případě vyvstává jako hrubý produkt nenapodobujícího obsahu. Tento druh *analogie* - podobnosti je namísto symbolické produkce založené na přítomnosti kódu produkován primárně smysly skrze pocit - *vjem*. Tento druh podobnosti je Deleuzem nazýván *estetická analogie* a právě ta by měla být malířem využívána, aby prostřednictvím počítka senzuálně produkovala podobnost nepodobnými prostředky.⁶⁶

Primární zde není ani podobnost ani kód, jedná se o *analogii* non-figurativní, nekodifikovanou a non-narativní. Aby se malba stala „obrazem“, dodává Deleuze, musí dosáhnout úrovně *analogického jazyka*, který funguje coby modulátor barvy, plánů a těla tedy specifické *materiální struktury díla*.

⁶⁴ Deleuze se v *Logic of sensation* snaží pojmy *digitální* a *analogické* co nejlépe rozlišit pomocí metafory se syntetizéry, které velice trefně doplňují celou myšlenku funkčního stroje.

Analogický syntetizér je modulátorem, který zakládá přímé vztahy mezi heterogenními složkami. Reprezentuje doslova nekonečně mnoho možností spojů mezi jednotlivými elementy, tyto pohyby se odehrávají v jednom poli, jsou vnímatelné a aktuální.

Digitální syntetizéry operují skrze kód - kodifikaci. Přesněji řečeno skrze homogenizaci a binarizaci heterogenních elementů, která je prováděna v rámci oddělených prostorů.

⁶⁵ Deleuze Gilles, *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003, s. 114.

⁶⁶ Tamtéž, s. 115-117.

2.5 Shrnutí myšlenek o malbě a významu nápodoby

V závěru druhé části této práce bych ráda shrnula popsané myšlenky a nastínila směr následujícího textu. Cílem úvodní kapitoly bylo seznámit čtenáře se základní hypotézou, tedy s tvrzením, že pohyb a *multiplicita*, v takovém pojetí, jaké představuje Gilles Deleuze, se stávají novým ontologickým rysem malby díky virtuální povaze zkušenosti, která rovněž umožňuje malbě stát se plnohodnotným nástrojem poznání. Tato práce si také klade za cíl revidovat Deleuzův způsob čtení Baconových vlastních interpretací jeho prací a celkového náhledu na situaci malby jako uměleckého díla a poukázat tak na problematický vztah reprezentace a interpretace.

První část jsem koncipovala také jako prostor pro seznámení s předmětem analýzy, primárními prameny a zároveň jsem předznamenala některé další motivy (například *multiplicitu*, pohyb a okraj), které budou v textu nadále dovysvětleny.

Hlavním cílem úvodu však bylo vybudovat pojmový základ pro práci s Deleuzovými spisy. Jako první pojmy, skrze které jsem chtěla proniknout do autorova způsobu myšlení, jsem zvolila ty, které pokládám za nejvíce obrazné a tudíž ty, které je možné uchopit různými způsoby vlastního přisvojení si představy. Pojmy jako *tělo bez orgánů*, *stroj*, *stávání se* umožňují dle mého názoru posun od konkrétnější představy k vysoce komplexní abstraktní myšlence *rhizomu*. Pokusila jsem se tedy ozřejmit rysy *rhizomatického myšlení* odrážejícího se v novém pojetí myšlení o malbě. Z tohoto důvodu pokládám za důležité postihnout proměnu *mimetické teorie*, jejího posunu od statického pojetí prosté nápodoby ontologicky odvozené od vzoru, která je doposud zakořeněná v běžném chápání uměleckých děl, k dynamické formě kreativní *analogie*, kterou Deleuze popisuje v *Logice vjemu*.. Rovněž jsem chtěla představit i problematickou část Deleuzovy klasifikace reprezentace coby opozitního pojmu vůči *simulakru* a předznamenat tak jednu ze stěžejních myšlenek této práce, jež bude následně rozvíjena. Tuto, zatím ještě stále úvodní, část jsem ještě chtěla podpořit úvahou o proměně představy o realismu v malbě.

Současně s vyzdvížením podstatných stanovisek Deleuzovy filosofické koncepce jsem se snažila paralelně poukazovat také na ty aspekty, které mohou činit aplikaci Deleuzových myšlenek přinejmenším komplikovanou. Za základní rozpor v tomto smyslu považuji zejména Deleuzovo radikální přehodnocení reprezentace, jímž se snaží podpořit

novost *rhizomatického myšlení*. Autor míří proti reprezentaci tradičního typu, sám jí ovšem využívá jako nástroj srozumitelnosti textu. Deleuze se nemůže vyhnout interpretaci na základě reprezentace. Autor si je v *Tisíci plošinách*, které jsou jedním z jeho pozdních textů, vědom nutnosti vypořádat se s podřazeností jakékoliv formy výkladu kategorií reprezentace, umožňující sdílení jako takové. Řešení, se kterým přichází, je poměrně předvídatelné a dalo by se shrnout do věty, kterou autor opakuje, a to že „na *rhizomech* mohou vyrůstat stromy“. Deleuze stanovuje pojem *roviny konzistence* coby místo, kde dochází právě k tomuto fenoménu. Proudění touhy se zastavuje a vzniká struktura „genealogického“ typu a způsob pohybu, který je pro Deleuze zásadní, se mění pouze v pro něj nezáživné větvení.⁶⁷ Ve spise *Co je filosofie?* a *Tisíci plošinách* již ale určuje význam roviny konzistence jako nutné součásti pohybu, když poukazuje na to, že „Chaos chaotizuje a rozkládá v nekonečnu každou soudržnost, Problémem filosofie je dosáhnout soudržnosti(konzistence), aniž by se ztratilo nekonečno, do něhož je myšlení pohrouženo(chaos má v tomto ohledu mentální i fyzickou existenci).“⁶⁸ Nadále mne tedy bude zajímat otázka toho, za jakých podmínek je Deleuzova *rhizomatická* koncepce využitelná pro malbu a na kolik je prospěšná tomuto médiu v rámci jeho interpretace myšlenek Francise Bacona. Jaký typ čtení vlastně Deleuzovy vyhovuje? Nechci zde hledat přímé a jednoznačné odpovědi na výše položené otázky, ale chci spíše poukázat na paradoxní prvky Deleuzových myšlenek a hlavně se pokusit o vnitřní vyrovnání s jeho metodou čtení a interpretace jiných textů.

Tuto práci jsem začínala psát s velikým zaujetím Deleuzovými spisy a dlouhou dobu mi činilo problém najít kritické stanovisko k něčemu, co se mi zdálo být tak samozřejmé a organické. Texty samy vytváří komplexní svět, jehož metafora – *Rhizom* se zdá být všeobjímajícím pojmem jistícím veškeré možné myšlení. Problém nastává, když se zaměříme na texty, ze kterých autor vychází a které používá. Mnohdy prochází značnou selekcí a z původní myšlenky zůstane jen pojem. Deleuzův radikálně kreativní způsob práce s jinými autory nás nutí neustále bilancovat mezi interpretací a možnou manipulací. Zajímavou úvahou je také vlastní využití Deleuzovy metody kreativní interpretace na jeho vlastní texty. Souhlasil by autor s takovým způsobem čtení, nebo by se ohrazoval slovy jako dezinterpretace atd.?

Na tuto otázku mohu hledat odpověď například v rozhovorech s Deleuzem, jenž vyšly pod titulem *Rokovania*, nebo ty, které uskutečnila Claire Paretová

⁶⁷ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Tisíc plošin*, Praha: Hermann a synové, 2010. s. 12.

⁶⁸ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Co je filosofie?* Praha: OIKOYMENH, 2001. s. 41.

jako audiovizuální stopu rozhovorů pod názvem *Abecedář*, vydané rovněž v knize *Dialogů*. Už pouze fakt, že Deleuze má intenci interpretovat znovu své myšlenky způsobem otázka - osvětlující odpověď mne vede k tvrzení, že autor chce sdílet svou myšlenku v její původnosti. Tedy v rámci rozhovoru neuskutečňuje kreativní posun, ale činí pouze upřesňující výklad svých myšlenek. Nevede ani čistou formu kreativního dialogu, opravuje svého tazatele pokud má pocit, že jeho myšlenka je dezinterpretována, nebo je otázka nevhodně položena, to, co činí je výklad - interpretace.

Abych mohla lépe objasnit problematiku celé situace, bude ještě nutné zabývat se dvěma pojmy, které jsou stěžejní pro kritické nahlédnutí nového způsobu interpretace malby. Těmito pojmy jsou pohyb a *multiplicita*. Ústředním motivem Deleuzovy filosofie je právě pohyb, který můžeme stopovat na mnoha úrovních našeho každodenního působení. Následující část textu tak bude věnována právě charakterizaci pohybu ve vybraných Deleuzových spisech, jeho zdrojích inspirace a tomu, jaký vliv mají výše zmíněné změny pohledu na koncept nápodoby v malířství, na klasifikaci vnímání pohybu. Dalším předmětem následující kapitoly bude také postižení toho, jakým způsobem autor aplikuje pojetí různých forem pohybu v rámci interpretaci malby Francise Bacona.

3. Malba a pohyb

3.1 Deleuze, Bergson a fenomenologie

Dříve, než přikročím k samotnému výkladu této kapitoly věnované významu pohybu v malbě, chtěla bych se alespoň krátce zmínit o Henri Bergsonovi. Jsem si vědoma toho, že problematika vztahu Gilla Deleuze a fenomenologie vztažené k Bergsonově filosofii jako společnému inspiračnímu zdroji by sama vystačila na mnoho stran, to však není předmětem mé práce. Účelem tohoto úvodu je vyzdvihnout vliv Henriho Bergsona na Deleuzovo myšlení.

V Bergsonově filosofii můžeme sledovat především pojem *trvání* obsažený na pozadí mnoha dalších pojmů. Autor se snažil o vyrovnání se s mechanickým uchopením kauzality vztahů ovládající dobové myšlení. Jeho vlastní připomínky pak mířily k tomu, že zde není dostatek prostoru pro svobodnou vůli, která by umožňovala kreativní proces. Namísto vyvozování chce Bergson zviditelnit i svobodný nepředvídatelný vývoj. Právě pojem *trvání* je tím, na základě čeho stanovuje své vlastní nové pojetí času, prostoru a kauzality. *Trvání* je pro Bergsona pohyblivé, „tekuté“, proudící a nemůže být proto uchopeno skrze nehybné řezy vědecké analýzy. Naopak je postižitelné skrze vlastní prožitek a *intuici*, která se stává metodou jeho filosofie.⁶⁹ V jednom z komentářů k Bergsonově filosofii od Josefa Hrdličky pojednávajícím právě o povaze Bergsonovy *intuice* si můžeme mimo jiné přečíst i pozitivní vymezení autorova pojmu, původně pocházející ze spisu *Myšlení a pohyb*; „Intuicí zde nazýváme *sympatii*, již se přenášíme do nitra nějakého předmětu, abychom splynuli s tím, co je v něm jedinečného, a tedy nevyjádřitelného. Oproti tomu analýza je operace, jež převádí předmět na již známé prvky, které má tento předmět společné s jinými předměty.“⁷⁰

Nebudu zde dále rozvíjet problematiku myšlenky *intuice* coby filosofické metody. Chtěla jsem podobně jako autor této studie, poukázat na to, že *intuice* se odehrává a je

⁶⁹ Fulka, Josef. *Bergson a problém paměti* In: *Filosofie Henriho Bergsona*, Praha: OIKOYMENH, 2003. s. 11-16.

⁷⁰ Hrdlička, Josef, *O intuici u Bergsona*, In; *Filosofie Henryho Bergsona*, Praha: OIKOYMENH, 2003. s 127.

možné ji uchopit pouze v tomto dění se, což zdůrazňuje tvrzení, že trvání se nám dává v *intuici*.⁷¹

Deleuze také mnoho čerpá z Bergsonových myšlenek o paměti, které ale stejně jako v případě jiných pramenů pouze nepřebírá. Opět zde můžeme pozorovat, že jeho kreativní způsob převzetí myšlenek se odráží i ve specifickém způsobu selekce motivů.

Pro tuto část jsem nejvíce čerpala z Bergsonovy knihy *Hmota a paměť* a rovněž z knihy obsahující komentáře na stěžejní témata Bergsonovy filosofie, a to z knihy *Filosofie Henriho Bergsona*, přesněji z pasáže Josefa Fulky věnující se mimo jiné problematice paměti ve filosofii Henriho Bergsona.

Podle Bergsona není možný žádný perceptivní akt, který by se nezakládal na paměti nebo vzpomínce.⁷² Bergson ve spise *Hmota a paměť* rozlišuje dva druhy paměti: „první sídlí v organismu a není ničím jiným než souborem rozumně utvářených mechanismů, zaručujících vhodnou odpověď na možné výzvy. /.../ Druhá paměť je opravdová. Disponuje stejnou extenzí jako vědomí a pohybuje se vskutku v definitivní minulosti a ne, tak jako paměť první, v neustále počínající přítomnosti, zachycuje a pořádá jeden po druhém všechny naše stavy, jak postupně probíhají, ponechává všem faktům jejich místo, a v důsledku toho jim přiřazuje i vlastní datum.“⁷³

Bergsonovo striktní rozdělení druhů paměti je pouze ilustrativní i autor sám dodává, že vnímání se může odehrávat až ve spojení obou. Minulost vzpomínky není nijak méněcenná vůči přítomnému dění, ale jejich vzájemný vztah umožňuje konstituci neabstraktního kontinuálního vjemu, což je také odrazem Bergsonova požadavku na přesnost ve filosofii, která se staví proti takovým abstrakcím, jako je například čistý vjem aktuálního dění nebo jeho druhý extrém. Právě naopak: „Vnímání nemá být založeno na abstrakci, má se naopak soustředit na konkrétní mnohost a rozmanitost idejí vznikajících v našem duchu.“⁷⁴ Aktuální vjem – to, co se děje - se nám tak podle Bergsona může dávat pouze ve formě reprezentace. Vzpomínky ovlivňují a řídí naše vnímání a pouze na jejich základě je umožněna kontinuita vnímání. Je patrné, že ke vzniku reprezentace je nutná paměť.⁷⁵ Začlenění paměti do procesu percepce probíhá ve dvou

⁷¹ Například i v : Deleuze, Gilles. *Bergsonismus*, Praha: Gramond, 2006 s. 25.

⁷² Fulka, Josef, *Bergson a problém paměti*, In; *Filosofie Henryho Bergsona*, Praha: OIKOYMENH, 2000. s. 26.

⁷³ Bergson, Henri. *Hmota a paměť*, Praha: OIKOYMENH, 2003. s. 113

⁷⁴ Fulka, Josef, *Bergson a problém paměti*, In; *Filosofie Henryho Bergsona*, Praha: OIKOYMENH, 2003. s. 23

⁷⁵ Tamtéž, s. 33.

pohybech. Zaprvé jako uchovávání obrazů pro jejich potencionální aktualizaci v závislosti na aktuální užitečnosti. Zadruhé je zde pohyb *kontrakce* nebo *komprese* zakoušených vjemů, která způsobuje vzájemný vztah vzpomínky a vjemu tím, že boří představu myšlení jako sledu jednotlivých okamžiků.⁷⁶

Deleuze využívá této formy pohybu v samé podstatě *rhizomatického* myšlení, spoje a dráhy *rhizomu* jsou vyvolávány na základě aktuální potřeby, dochází k individuaci skrze afekt, *heceitas*. Deleuze z počátku pracuje pouze s krátkodobou pamětí – *rovinou imanence*. Později, například v *Tisíci plošinách*, doplňují autoři i dlouhodobou paměť ve formě *roviny konzistence*. Poněkud jednostranná akcentace krátkodobé paměti v *rovině imanence* mne ve světe Bergsonova výše zmíněného pohybu paměti vede k úvaze, že bez přítomnosti dlouhodobé paměti by nebyla možná kontinuita *vjemu* ani ve formě, v jaké ji užívá Deleuze. Absence víru pevně nespécifikovaných vzpomínek, jakési jejich knihovny, který by umožňoval aktualizaci vzpomínek – *receptů* – *afektů* z virtuální roviny, mne vede k myšlence, že *rhizom* by v tomto světle nezanechával žádnou stopu, pohyboval by se pouze od bodu k bodu a ne po způsobu linie jako protažení bodu, Deleuze a Guattari by se tak přibližovali spíše k abstrakci čistého *vjemu*. Existence něčeho, jako je čistá přítomnost nebo čistý *vjem*, je ale problematická z hlediska *rhizomatického myšlení*. Zřejmě nutnost kontinuity k utvoření události *vjemu* je tím, co Deleuze a Guattariho později nutí přijmout i *rovinu konzistence*. V souvislosti s předmětem mé práce zde Bergsonovo pojetí pohybu paměti zmiňuji především proto, že je jím mimo jiné inspirována i Deleuzova a Guattariho charakterizace *perceptů* a *afektů*, které jsem jako důležité pojmy uvedla již výše v této práci. *Percepty* a *afekty* rovněž nejsou pouze přehledem jednotlivých vjemů, ale jsou odindividualizovanými bloky počitků promítající se v pocitové rovině, vystávající dle aktuální potřeby a tvořící tak *materiální tělo vjemu*.

Motiv pohybu paměti a zvláště pak tvrzení, že prezence, tedy dění se nám může dávat pouze ve formě reprezentace, nás znovu navrácí k otázce paradoxní situace reprezentace v rámci Deleuzovy filosofie. Přikláním se v této situaci na stranu Henriho Bergsona. Myšlenka čistého *vjemu* je zavádějící abstrakcí. Můžeme mluvit o *vjemu*, který je zbavený individuace? Tvrdím, že ne, jelikož bez významu – *roviny konzistence*, která by uchovávala *vjemy*, by nebyla možná artikulace vnímání světa. Neexistovala by zde žádná potencionality, ze které bychom mohli vynášet vzpomínky a znovu je kreativně využívat. Percepce malby, která je jedním z předmětů této práce, by tak neumožňovala

⁷⁶ Fulka, Josef, *Bergson a problém paměti*, In; *Filosofie Henryho Bergsona*, Praha: OIKOYMENH, 2003. s. 32 - 38

žádnou zkušenost. Deleuze se snaží číst Bergsona *rhizomaticky a synopticky*,⁷⁷ spojuje Bergsonovy motivy s vlastními, přičemž ty, které se mu vymykají, vynechává, nebo je jako například *rovinu konzistence* staví i přes to, že je akceptuje, do ne příliš pozitivního světla. Je zajímavé, že autoři v *Tisíci plošinách* (v kapitole Pojednání o nomádologii: válečný stroj) píší i o zvláštním rysu státního aparátu, který je v jejich koncepci postaven na základě arborescentní struktury. Tímto rysem je mezi mnoha dalšími i to, že události a myšlenky, které nemohou kategorizovat do vlastního systému ponížují, nazývají je hloupými, nebezpečnými a snaží se je vytěsnit na okraj, popřípadě eliminovat. I přes *rhizomatickou* otevřenost, kterou Deleuze a Guattari explicitně vyjadřují, se nemohu ubránit myšlence, že podobné gesto činí i oni.

Mezi všemi inspiračními zdroji jsem pro bližší představení vybrala Henriho Bergsona proto, že jeho vliv na Deleuzovo myšlení se mi zdá být tím nejdominantnějším z dalších možných zdrojů. Přesněji řečeno pojmy, které jsou stěžejní pro mou práci, jsou povětšinou převzaty právě od Bergsona. Druhým důvodem výběru je pak to, že Bergson je spojovacím můstkem mezi Deleuzem, fenomenologií, vůči níž se Deleuze vyhrazuje, a především tvoří spojnici mezi Deleuzem, Mauricem Merleau-Pontym a Paulem Cézannem. Nespojuji tyto autory ve smyslu, že bych jim dávala nějaká společná východiska, ale v obou případech slouží coby bohatý zdroj inspirace, který v případě Deleuze podléhá specifické selekci a do určité míry rovněž manipulaci.

V případě fenomenologie mohu uvažovat nad tím, že i když od Bergsona přebírá koncept pohybu, postoj vůči vědě a mnohé další koncepty, zásadně se liší například v tom, že fenomenologie sjednocuje dualismus duše a těla a na tomto základě vytváří „subjekt“ jako individuum jistící fenomenologickou jednotu.

3.2 Jaká je spojitost mezi novým pojetím nápodoby a pohybem obsaženým v díle?

Pohyb má v rámci malby - obrazu význačné postavení a je obsažen v mnoha úrovních uměleckého díla typu malby. Deleuze pohyb používá coby klíčový pojem v interpretaci díla Francise Bacona. Pojetí pohybu, které zde autor představuje, je značně ovlivněné četbou textů francouzského filosofa Henryho Bergsona. V následující části věnované pojetí pohybu v Deleuzově kritickém pohledu na malbu, bych ráda věnovala

⁷⁷ Tento výraz vystihující způsob Deleuzova čtení si vypůjčuji z jednoho dalších komentářů Bergsonovy filosofie od Miroslava Petříčka obsaženém ve sborníku *Filosofie Henriho Bergsona*, nazvaném *Fikce obrazu: Bergsonova imagologie*.

úvod právě myšlenkám, ze kterých Deleuze při tomto svém počínání čerpá. To, jakým způsobem čte Deleuze Bergsona, je nejlépe patrné z knihy *Bergsonismus*, která vyšla v roce 1966 (česky 2006) a shrnuje pro Deleuze nejdůležitější motivy Bergsonových spisů.

Bergson v úvodu knihy *Myšlení a pohyb* poznamenává, že filosofické metodě chybí přesnost. Absence přesnosti je podle něj charakterizována abstraktní povahou filosofických úvah, odtržených od skutečnosti. Dokladem přílišného odloučení od skutečnosti je pro autora vnímání času. Bergson poznamenává, že „Čára, kterou měříme, je nehybná, čas je pohyblivost. Čára je dokonalá, čas je to, co se tvoří, co dokonce působí, že se všechno tvoří. Měření času se nikdy netýká trvání jakožto trvání; počítá se jen určitý počet okrajů intervalů či okamžiků.“⁷⁸ Bergson později rozlišuje dva druhy vnímání času, *nepravý objektivní homogenní*, který je měřitelný, a počítatelný (čas, jak jej uchopuje klasická metafyzika) a *pravý heterogenní*, plynoucí v neustálé proměně.

Je patrné, že pro Bergsona reprezentuje pravý čas povahu skutečnosti, ve které je usazeno lidské vědomí. Na rozdíl od nepravého času, který rys toku postrádá a funguje pouze jako sčítání jednotlivých okamžiků, stanovuje pravý čas coby zcela novou kvalitu.⁷⁹ Za úkol filosofie považuje Bergson rozlišení *správně a špatně položených otázek - problémů*. V případě špatně položených problémů je realita rozdělena na základě kritéria využitelnosti, které je pro Bergsona značně problematické. Bergson pro rozlišení mezi pravými a nepravými problémy používá jako kritérium negaci.⁸⁰ *Koncept negace* spočívá v tom, že musíme vycházet pouze z aktuální reality a z její rozmanitosti. Bergson se staví proti vytváření jakýchsi fiktivních scénářů vyzdvižených do sféry reálného, takové problémy jednoduše nejsme schopni vyřešit.⁸¹ Chtěla bych se nyní vrátit na začátek k onomu požadavku na přesnost ve filosofii.

Z Bergsonova vyzdvižení duality (např. času a prostoru, duše a těla, homogenity a heterogenity...) můžeme vyvodit, že pojem přesnosti nelze vykládat coby prostý popis jakékoliv skutečnosti. Tento pojem funguje pro Bergsona jako *směs* věcí, ve které můžeme a měli bychom rozlišovat mezi kvantitativní diferenciací a kvalitativní diferenciací. Metodou pro rozpoznání těchto faktů je pro autora *intuice*⁸² postihující spojení skutečnosti s *vnitřním světem* člověka.

⁷⁸ Bergson, Henry. *Myšlení a pohyb*, Praha: Mladá fronta, 2003. s. 13.

⁷⁹ Srv. s Deleuzovým pojetím temporality v *Obraz-pohyb*.

⁸⁰ Gilles, Deleuze, *Bergsonismus*, Praha: Garamond, 2006. s. 12.

⁸¹ Bergson, Henry. *Myšlení a pohyb*, Praha: Mladá fronta, 2003. s. 107-109.

⁸² *Intuice* není myšlena ve formě pocitu ani inspirace nebo nějakého efemérního neurčitého pojmu zahaleného aurou mysticismu. Naopak intuice má svá pravidla, bez nichž by Bergsonem požadovaná

Význam *intuice* jako plnohodnotné filosofické metody Deleuze v *Bergsonismu* zvláště vyzdvihuje. *Intuice* jde proti vnímání čistě užitkového, kvantitativního zacházení se skutečností a je tím, co nám nabízí nahlédnutí fenoménů každodennosti skrze *trvání* a pohyb. Nestálost a nepředvídatelnost pohybu vzbuzuje touhu po přesnosti, tato touha ovšem není nikdy naplněna, tedy alespoň ne zcela. Touha neustále přechází z jedné úrovně na druhou. Proces směřování (tedy neustálý pohyb v intenci přechodů interiority a exteriority) je rysem, který z filosofie činí kreativní proces tvořící neustále nové podněty, otevírající nová teritoria.

Souvislost mezi novým pojetím nápodoby a pohybem se nabízí, pokud uvažují o hodnocení děl z hlediska jejich věrnosti realitě, tedy podle zdařilosti nápodoby v její jaksi vulgární, ale přesto dodnes ne zcela překonané podobě. Pohyb je zde vnímán jako námět – gesto, pohyb je zde tím, co je reprezentováno, co prezentuje ve smyslu čisté přítomnosti. Příkladem takového způsobu vnímání může být známá příhoda, zmiňovaná mimo jiné v již výše uvedené knize Maurice Merleau-Pontyho *Oko a Duch a jiné eseje*. Jedná se o úvahu August Rodina mimo jiné nad obrazem Theodora Géricaulta *Dostihy v Epsonu*, kde jsou koně znázorněni, jako by vzduchem přímo letěli. V porovnání obrazu a Muybridgových fotografií rozloženého pohybu koně se figura, ve které byla zvířata znázorněna, ukázala jako prakticky nemožná. Tato situace dle mého skvěle ilustruje proměnu, kterou jsem se snažila představit. Obraz, který přestal fungovat jako co nejvěrnější nápodoba, nezaniká, ale je převeden v principu podobnosti jiného charakteru. Pohyb se z roviny reprezentace narativní přesouvá do konceptuální roviny. Rodinova úvaha se ubírá tímto směrem: představa pohybu utváří obraz a znázorňuje tělo v postoji jaký v žádném okamžiku nemělo. Mezi jednotnými obrazy jsou vytvářeny fiktivní spoje. Celou myšlenku pak můžeme shrnout v Merleau-Pontyho citaci Rodinovy věty, že „Pravdu má umělec a lže fotografie, protože čas se ve skutečnosti nezastavuje.“⁸³ V tomto aspektu můžeme hledat spojovací linii mezi Bergsonovým a Deleuzovým představením pohybu.

Fotografie nebo fotogram, zaměříme-li se na film, zanechává otevřené trhliny, které tok času uzavírají a ničí překrývání, přesahování a *metamorfózu* času, jež malířství zviditelňuje.⁸⁴ Henri Michaux, který je dalším autorem citovaným Merleau-Pontym ve spojitosti s diskutovaným obrazem vystihuje paradoxní situaci pohybu koní na obraze

přesnost filosofie nemohla být nastolena. Deleuze ve spise *Bergsonismus* jmenuje tři okruhy pravidel intuice a to 1. Otázku správného kladení problémů, 2. Odhalování povahových diferencí, 3. Pojetí reálného času.

⁸³ Merleau-Ponty, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*, Praha: Obelisk, 1971. s. 30.

⁸⁴ Srv. Deleuzovo pojetí pohybu a času v *Obraz – pohyb*.

ve větě: „vždyť koně mají v sobě schopnost opouštět jedno místo a běžet dál, protože mají nohu v každém okamžiku.“⁸⁵

Podle těchto úvah fotografie není schopna uchovat trvání, je pouze nehybným řezem. Pravděpodobně je to také z části způsobeno/podmíněno její technickou povahou. Naopak malba takovou schopnost má, jelikož se namísto na poli vědy a důkazu zatím více pohybuje v prostoru imaginace. Malba už nemusí bojovat o své místo v kategorii uměleckých děl, ovšem fotografie může být z tohoto hlediska zpochybňována i dnes. Více o tom, jakým způsobem může být pohyb přítomen v malbě, se pokusím představit hned v následující pasáži této kapitoly.

3.3 Možné formy pohybu

Z předešlého textu je zřejmé, že jedním z dominantních inspiračních zdrojů Deleuzova pojetí pohybu je filosofie Henryho Bergsona. V úvodu, ve kterém jsem se zmiňovala o rozdílných formách pohybu jako o nástrojích klasifikace kategorií uměleckých děl, jsem jako příklad uvedla Deleuzovy knihy o filmu *Obraz-čas* a *Obraz-pohyb*. Vrátila bych se nyní krátce k tomuto příkladu, abych poukázala na způsob práce s pohybem ve filmu, od kterého přejdu k pohybu v malbě.

Když Deleuze uvažuje o pohybu a filmu, převrací Bergsonovy závěry tohoto vztahu naruby. Tvrdí, že film má potenciál vyjádřit povahu pohybu jako proudu.⁸⁶ Toto gesto je pro Deleuze možné, jelikož se více soustředí na film jako celek a ne na jeho technickou povahu, tedy způsob, jakým vzniká promítáním fotogramů, statických obrázků – *strnulých řezů*. Jak si ale Deleuze počíná s médiem (malbou), které je pro nás z výše zmíněných důvodů a priori statické, je vůbec možné mluvit o pohybu jinak než jako o námětu díla?

To, co vyzdvihuje Deleuze u Bacona a co se dozvíme hned v úvodu *Logiky vjemu*, je Baconova „fascinace ne pohybem, ale důsledky jeho působení na nehybná těla“⁸⁷. Nejde o reprezentaci například častého motivu násilí, ale o vjem násilí. Z výše citované pasáže je patrné, že Deleuze vytváří určitou klasifikaci pohybu spojenou právě s přítomností realistické (narativní⁸⁸) i abstraktní (symbolické) reprezentace přítomné v díle. Mohu tedy pro začátek vyvodit klasifikaci první formy pohybu a to pohyb narativní – spjatý s reprezentací. Narativní pohyb můžeme vnímat jako gesto nebo příběh, který stojí

⁸⁵ Merleau-Ponty, Maurice. *Okolo a jiné eseje*, Praha: Obelisk, 1971. s. 30.

⁸⁶ Deleuze, Gilles. *Obraz-pohyb*, Praha: Národní filmový archiv, 2000. s. 9-10.

⁸⁷ Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003. s. 11.

⁸⁸ Narativní pohyb je zde Deleuzem víceméně popisován jako ilustrativní funkce obrazu.

za dílem a skrze který máme tendenci jej vykládat. Jaký druh pohybu tedy Deleuze v malbě ještě nachází?

Deleuze novou formu pohybu spatřuje v přechodu mezi jednotlivými konstitučními složkami malby a zvláště v tenzi, která mezi nimi panuje a která určuje dynamiku díla a tvoří jeho *materiální strukturu*. Pohyb je určený konturou lemující barevné plochy, ze kterých vychází výsledný obraz. Kontura funguje jako membrána, může být dokonce přirovnána k *linii úniku*, která rýsuje proměnlivou hranici vnitřku a vnějšku, v tomto případě mezi dvěma barevnými plochami.⁸⁹

Nechci zde již více hovořit o dalších tématech spojených s uchopením pohybu v malbě a aplikovaných přímo na konkrétní příklady obrazů Francise Bacona, jelikož tato problematika bude hlouběji představena v té části práce zabývající se samotnou Deleuzovou interpretací Bacona v *Logice vjemu*.

Chtěla bych se ovšem ještě poněkud obecněji vrátit k tomu, jaké povahy je vlastně pohyb, který v této knize Deleuze představuje. Výše jsem poukazovala na přítomnost pohybu coby námětu (pohybu jako reprezentaci čehosi směřujícího významově mimo dílo samé) a pohybu v díle coby výsledku formálních vztahů jeho jednotlivých částí. V rámci postižení všech situací, ve kterých může být pohyb v percepci díla manifestován, mi v této fázi přijde nezbytné zmínit se i o pohybu, který vede ke vzniku díla a který podle mého má vysoký rituální potenciál. Deleuze takový druh pohybu nijak blíže netematizuje a například díla abstraktního expresionismu, jež se mi zdají být dobrým příkladem ritualizovaného pohybu v procesu vzniku díla, hodnotí jako nepatřičná z hlediska svého záměru. Deleuze si tedy záměrně všímá posunu jednoho typu pohybu, chce jím deklamovat pro něj zřejmě unikátní a velikou změnu představující přechod od povrchního vnímání příběhu - malby k obrazu - malbě a to zřejmě z toho důvodu, aby jeho myšlenky byly co nejvíce konzistentní, vynechává určité motivy jako například ritualizovaný fyzický pohyb umělce.

To, že Gilles Deleuze mluví zvláště o dvou různých formách pohybu, mne také přivedlo k otázce související se způsobem interpretace: z jaké pozice autor promlouvá? Pochopitelně mohu vyvodit, že autor se staví do pozice recipienta. Zdá se mi ovšem, že se na základě znalosti toho, co o svých dílech a způsobu práce prohlašoval sám Francis Bacon, Deleuze snaží pozici „pouhého recipienta“ překročit. Tento fakt může vyplývat právě z kreativního způsobu interpretace, v rámci které Deleuze rovněž nabízí nový rys pohybu v malbě, jenž podle mého do určité míry sjednocuje různé formy pohybu

⁸⁹ Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003. s. 12.

a posouvá je na úroveň zcela nové kvality – *stávání se*. Deleuze si na Baconových obrazech všimá kontrastu tenze de facto figurálního znázornění a velice intenzivních barevných polí, které mají vlastní nezaměnitelnou (často se zdá až abstraktní) kvalitu a význam v rámci celku. Tyto plochy mnohdy, jak dokládá v rozhovorech i Bacon, vydrhnuté hadrem s barvou hustě a freneticky nanášenou a v zápětí setřenou⁹⁰, jsou pro Deleuze místem, kam situuje *zónu neurčitosti* forem znázornění. Taková *místa nerozlišenosti* jsou tím, co probouzí proudění *perceptů* a *afektů* a dává průběh *stávání se*.⁹¹

Prakticky si mohu tuto situaci poměrně dobře představit. Pokud se podívám na některou z Baconových hlav, vidím cosi, co mohu identifikovat, ale nemohu to dostatečně popsat. Obrysy – *linie* před recipientem nechává vyvstávat podobě vytvořené z nepodobných rysů. Nemůže být určeno, kde se nachází oči a tváře, nebo jestli je portrét vůbec zobrazením člověka nebo pokrouceného zvířete. Představují se zde *neurčité zóny* odhalující hlavu, nikoliv však tvář⁹².

Ano, malba je stále statické médium, ale právě nemožnost zakotvení a bezpečného mapování obrazu, tedy zpochybnění vlastní pozice recipienta, spouští proces *stávání se* propojující v rámci *strojového uspořádání* sféru autora – díla – recipienta. Z Deleuzových textů, zmiňují-li se o malířství, mohu vyvodit, jaký význam přikládá autor pohybu – *stávání se* malbě, například v *Tisíci plošinách* se mimo jiné můžeme dočíst, „že malířství nezačíná abstraktním uměním, ale znovu vytváří siluety a postoje tělesnosti a také již plně působí v uspořádání tvář – krajina (jak malíři zpracovávají tvář Krista a dávají jí mizet všemi směry mimo náboženský kód). Cílem malířství bude neustále deterritorializace tváří a krajin, buď reaktivací tělesnosti, nebo osvobozením linií a barev, nebo obojího zároveň. V malířství je spousta *stávání se* zvířetem, *stávání se* ženou a dítětem.“⁹³

Význačnou formou pohybu charakteristickou právě pro malbu je pro Deleuze *stávání se*, které jsem již představila, spolu s dalšími stěženými pojmy, v úvodní kapitole. *Stávání se*, tento proces má u Deleuze v percepci malby jistou fundamentální povahu, která může být primárně uchopena na rovině díla a rovněž v rovině naší, tedy v rovině recipienta.

⁹⁰ Sylvester, David. *Rozhovory s Francisem Baconem / 1962 – 1979*, Praha: Arbor Vitae, 1999. s. 34, 88...

⁹¹ Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003. s. 21

⁹² Rozdíl mezi hlavou a tváří Deleuze vymezuje podobným způsobem jako rozdíl mezi *tělem bez orgánů* a tělem. Tvář – facialita je segmentarizovaná, organizovaná a čitelná. Hlava oproti tomu je právě organickým celkem, jehož složky nejsou organizovány dle hierarchie tváře, ale jsou individuovány skrze aktuální afekt.

⁹³ Deleuze, Gilles. Guattari Félix, *Tisíc plošin*, Praha: Hermann a synové, 2010. s. 340.

Možné formy *stávání se* v percepci malby však zásadně nelze vnímat hierarchicky, naopak je nutné přistupovat k nim jako k proměnlivým *událostem*, vzájemně se předpokládajících dějů. Pohyb zde představovaný je možný pouze na základě *multiplicity*, *stávání se* samo je tím, co se uskutečňuje díky *multiplicitě*, ale zároveň je tím, co umožňuje její existenci.

3.4 Shrnutí myšlenek o pohybu

Z úvodní kapitoly věnované představení stěžejních rysů Deleuzova filosofického počínání může být poměrně dobře vyvozeno, že autorova interpretace maleb Francise Bacona (a já se k tomuto stanovisku také přikláním) situuje pohyb novým způsobem do ontologické roviny díla. Jelikož celý akt vzniku a percepce uměleckého díla malby je pohybem přímo prosycen. Pokud se zbavíme prvoplánového pohybu určeného jako narativní (pohyb jako námět) spojeného s běžnou představou realistické malby odvozené od platónského pojetí *mimésis*, umělecké dílo, jakým je malba, se recipientovi dává bezprostředně ve své celistvosti a funguje právě až v rámci *strojového uspořádání*. Malba - obraz před námi vyvstává díky vztahům – tenzím mezi konstitutivními složkami - *materiální strukturou díla*, které se na vizuální úrovni manifestují coby rytmus daného díla. Tyto vlastnosti malby podle Deleuze uvádějí *stroj malby* do chodu. Nemůžeme ovšem hledat nějaký určitý bod, kdy pohyb *stroje malby* začíná, jelikož v rámci Deleuzovy koncepce je pohyb postihnutelný až ve svém dění. Proces percepce tak nikdy nemůže být uspokojivě a do detailů popsán nebo zaznamenán, jelikož se neodehrává v pohybu směřujícím od jednoho bodu k druhému, ale děje se v rámci *trvání*⁹⁴. Právě pasáž oživující percepci uměleckého díla o novou dimenzi jakéhosi fundamentálního kvantitativně nerozlišeného pohybu je podle mého motivem, který je nadmíru zajímavý pro oblast estetického bádání v oblasti percepce uměleckého díla a jeho vlastní konstituce.

Takto vysvětlený pohyb v rámci uměleckého díla malby je možný pouze na základě ještě jednoho neodmyslitelného rysu, který se rovněž stává ontologickým stejnou měrou, jakou je jím i pohyb . Tímto druhým zásadním pojmem je *multiplicita*. Překročit narativní rys obrazu - příběhu dovoluje Deleuzovi zvláště jedno kritické gesto a to přehodnocení subjektu jako formy vztažené k individuální existenci ve vztahu k *multiplicitě*. Pohyb a *multiplicita*, které jsou zde určeny coby ontologické rysy malby, nelze v Deleuzově pojetí vnímat hierarchizovaně, ale naopak je nutné přistupovat k nim jako ke koexistujícím navzájem se podmiňujícím entitám.

⁹⁴ Vis. Bergsonovo pojetí paměti ve spise *Hmota a paměť*.

Následující kapitola bude věnována tomu, jakým způsobem Deleuze určuje a zachází s *multiplicitou*. Rovněž bych zde také chtěla oba pojmy více propojit a vyzdvihnout jejich význam v ontologické rovině malby.

4. Multiplicita a subjekt

4.1 Bergson, Deleuze a Multiplicita

Na začátku této části bych opět chtěla představit jeden z inspiračních zdrojů, které vedou Deleuze k jeho vlastnímu konceptu *multiplicity*. Navázala bych v tomto na předešlou část a mezi všemi zde zvláště vyzdvihla koncepci *multiplicity* zpracovanou Henri Bergsonem. Následně bych se chtěla soustředit již na vlastní Deleuzovu práci s tímto pojmem. Představit *multiplicitu* v kontrastu k individualistickému pojetí subjektu a vztáhnout důsledky tohoto posunu na problematiku percepce malby v Deleuzově interpretaci malby Francise Bacona. V závěru bych pak ráda propojila pohyb a *multiplicitu* jako legitimní ontologické rysy malby.

Inspirací pro pojetí *multiplicity* je Deleuzovi, stejně jako v případě pohybu, filosofie Henri Bergsona. V *Bergsonismu* můžeme najít několik pasáží odkazujících k tomu, že koncept *multiplicity* je centrálním motivem Bergsonovy kritiky filosofické metody založené na negativismu a dialektickém přístupu.⁹⁵ Bergson používá *multiplicitu* při charakteristice *trvání*, které je určováno jako *kvalitativní multiplicita* v kontrastu ke *kvantitativní multiplicitě*. *Trvání* tak není dáno vzájemnou pozicí - *juxtapozicí* jednotlivých událostí, ale právě *multiplicitou*, jelikož to, co vědomí aktuálně zakouší, je charakterizováno *trváním*. Bergson začíná svou úvahu tímto příkladem: „Tvrdíme-li, že číslo jest jedno(un), rozumíme tím, že si je představujeme v jeho *totalitě* pomocí jednoduché a nedělitelné intuice ducha: tato jednota obsahuje tudíž mnohost, poněvadž je *jednotou celku*. Mluvíme-li však o jednotkách, které skládají číslo, nejsou – myslíme – tyto jednotky už sumami, nýbrž jednotkami čistými a jednoduchými, nepřevoditelnými a určenými tvořiti řadu čísel“⁹⁶ Ve spise *Čas a svoboda* Bergson představuje dvojí pojetí *multiplicity*⁹⁷. První druh *multiplicity* je vztažen k materiálním objektům a tento vztah vytváří jakýkoliv abstrahovaný celek bezprostředně (homogenní prostorově diferenciovaná a extenzivní kvantitativní *multiplicita*). Druhá forma *multiplicity* je založena na mnohosti

⁹⁵ Například Deleuze Gilles, *Bergsonismus*, Praha: Gramond, 2006. s. 90 – 93.

⁹⁶ Bergson, Henri. *Čas a svoboda*, Praha: Filosofía, 1994. s. 51.

⁹⁷ Dvojí pojetí *multiplicity* je původně rozpracováno Reimannem, jehož myšlenky rovněž tvoří základ Deleuzova myšlení tohoto pojmu. Autoři jej v *Tisíci plošinách* také několikrát nepřímo citují nebo na jeho myšlenky odkazují. Reimann rozlišuje diskrétní a kontinuální *multiplicitu*.

faktů vědomí, které se abstrahovaným celkem stávají až v symbolické rovině (heterogenní intenzivní a časová kvalitativní *multiplicita*).⁹⁸

Multiplicita dvojího druhu je patrná i u Deleuze. Mohu zde uvažovat o *multiplicitě* a mnohosti jako o nespécifikovaném množství faktů, které se chovají podle toho, jaký druh *multiplicity* se v nich odráží, nebo spíše podle toho, jaký druh *multiplicity* je na ně aplikován, jelikož z principu Deleuzovy filosofické koncepce by tyto jevy neměly mít fixní povahu jakéhokoliv druhu. Pojmy (fenomény) se nám dávají až ve svém užití, což ale nebrání tomu zacházet s nimi jinak (ovšem tato myšlenka nás vrací zpět k otázce problematického vztahu interpretace, reprezentace a manipulace). Není možné v tomto konceptu uvažovat *multiplicitu* ve smyslu opozitních pojmů jednoho a mnohého, neboť *multiplicita* je „jedním“, je rozvíjejícím se celkem heterogenní povahy.

Můžeme snadno vyvodit, že to, co Deleuze zajímá a k čemu vztahuje *rhizomatické* rysy, je především *multiplicita* kvalitativního typu. Autor na základě kvalitativní – heterogenní *multiplicity* vytváří zcela nový způsob myšlení. Dá se říci, že díky *multiplicitě* vytváří novou představu o světě. Hned v úvodní *plošině Tisíce plošin* v první kapitole pojmenované: Úvod: Rhizom, se nám představuje zásadní myšlenka zmnožení – rozbourání identity.

Dovolila bych si zde nyní ocitovat první odstavec úvodní části, kterému přisuzuji v rámci celé knihy mimořádnou důležitost. Uvádí totiž celý charakter a jazyk knihy a předznamenává právě podstatný rys *multiplicity*, který v textu neustále rezonuje:

„*Anti Oidipa* jsme napsali ve dvou. A jelikož byl každý z nás několikerý, tvořili jsme už celý zástup. Použili jsme tu všechno, co nám přišlo pod ruku, to nejbližší i to nejvzdálenější. Rozdělili jsme rafinovaná krycí jména, aby nic nebylo k rozpoznání. Proč jsme si svá jména ponechali? Ze zvyku, čistě ze zvyku. Abychom se i my stali nerozpoznatelnými. Aby se tím nepostřehnutelným stalo to, co nás nutí jednat, cítit a přemýšlet, ne my samotní. A pak také proto, že je příjemné mluvit jako všichni ostatní a říkat „slunce vychází“, přestože všichni vědí, že se to jenom tak říká. Nikoliv pro dosažení bodu, kde se neříká já, ale kde říkat nebo neříkat já už nemá žádný význam. Už nejsme sami sebou. Každý pozná ty své. Byli jsme podporováni, podněcováni, zmnožení.

⁹⁸ Bergson, Henry, *Čas a svoboda*, Praha: Filosofía, 1994. s. 50-55.

Kniha nemá ani objekt ani subjekt, je utvořena z různě formovaných látek, z velmi rozdílných dat a rychlostí. Připisovat knihu subjektu znamená nedbat této činnosti látek a exteriority jejich vztahů.⁹⁹

Citaci prvního odstavce knihy jsem zvolila záměrně jako úvod pro seznámení se s Deleuzovým vlastním pojetím *multiplicity*. Jelikož *multiplicita* jako taková podle autora není počítatelná¹⁰⁰, nemá počátek a tudíž ani konec, jediným možným způsobem jak ji nahlédnout je vstoupit do ní přímo, bez nároku na genealogické nebo hierarchické uchopení tohoto pojmu. Ocitáme se přímo v průběhu, nejsme schopni dohlédnout počátečního bodu zlomu, protože nevycházíme z jednoho bodu, vše se odvíjí až od posunu mezi exterioritou a interioritou, které samy nejsou místně striktně vymezeny. Pohyb se odvíjí v ustavičné extenzi, jejíž trasa nemá jasnou dráhu.

Multiplicita je u Deleuze základním pojmem tvořící platformu *rhizomatického* způsobu myšlení a také mnoha jiných jeho pojmů (například *asambláž*, *stávání se* atd.). V nejobecnějším smyslu je *multiplicita* určitým typem struktury, nebo spíše systému, která neodkazuje k žádné prvotní jednotě nebo nadřazenému celku. *Multiplicitu* můžeme považovat za Deleuzovo řešení v rámci problematiky opozitních dialektických pojmů jednoho a mnohého. Pokud zde používám pojem mnohého jako alternativní pojmenování pro *multiplicitu*, musí být zřejmé, že *multiplicita* – mnohost je obecný rys vyjadřující potencialitu čehokoliv, zatímco *multiplicita* vnímaná například jako rozmanitost - určité množství je v přímém rozporu s prvním uvedeným způsobem výkladu.

Veškeré entity je podle Deleuze možné vnímat skrze jejich *multiplicitu*, ovšem sám autor poukazuje na to, že přístupnost tohoto způsobu vidění se liší. Poukazuje například na trojí způsob klasifikace zvířat v *plošině* Stávání se intenzivním, Stávání se zvířetem..., kde píše následující: „Ano, každé zvíře je nebo může být smečkou, ale podle stupně různých sklonů, jenž činí více či méně snadným odhalování multiplicity, kterou aktuálně či virtuálně podle případu obsahuje.“¹⁰¹

⁹⁹ Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Tisíc plošin*, Praha: Hermann a synové, 2010 s. 9.

¹⁰⁰ *Multiplicita* není počítatelná, nemůže být rozdělena, aniž bychom změnili její povahu – aniž by přestala být *multiplicitou*. Rys nepočítatelnosti - nedělitelnosti *multiplicity* vystihují Deleuze a Guattari napříč *Tisíci plošinami*, například v kapitole s názvem 1914 – Jeden, nebo několik vlků (s. 39) v níž autoři představují příběh Vlčího člověka jako ilustraci rozdílnosti povah *multiplicity* a „jednoty“, zde předvedené na sporu s postupem Fredovy psychoanalýzy: „Vlčí člověk vypráví, že se mu zdálo o šesti, nebo o sedmi vlčích na stromě, a nakreslil jich pět, konečně, kdo by nevěděl, že se vlci pohybují ve smečce? Každý kromě Freuda. /.../ Výsledek je stejný, poněvadž se pokaždé jedná o návrat k jednotě, k identitě osoby nebo předmětu pokládaného za ztracený.“

¹⁰¹ Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Tisíc plošin*, Praha: Hermann a synové, 2010, s. 271. „Je pravda, že tlupy jsou podřívány také velmi odlišnými silami, které v nich utváří centra manželského a rodinného

Je patrné, že vytvářet zde jakoukoliv kvantitativní klasifikaci jevů je zcela nemístné. Místo rozpoznávání forem a jejich zařazování je nutné postihovat jednotlivé stavy – mody *stávání se*. Při snaze o osvětlení pojmů *stávání se* a *multiplicita* si Deleuze s Guattarim častokrát pomáhají metaforou smečky, dovolila bych si ji zde zmínit také, jelikož se mi zdá být velice přesným vyjádřením povahy těchto pojmů.

Smečka, hejno, tlupa...atd. jsou pro Deleuze a Guattariho právě rysem *multiplicity* u zvířat. Smečka má výsostně teritoriální aspekt a i když můžeme oponovat tím, že smečka je v mnoha případech i vysoce hierarchizovaná(i smečka je plná číhajících *mikrofašismů*¹⁰²), není hierarchie tím, co je jejím primárním principem. Uspořádání smečky je pohyblivé virtuálně i teritoriálně - aktuálně. Je důležité zmínit, že Deleuze nepoužívá nějaké zoologické nebo vědecké vymezení smečky, ale svojí vlastní obecnou představou smečky, která není rozmnožována filiací, ale nákazou (paktem). Podobným způsobem zachází autoři například i s *nomády*. Deleuzova smečka je *multiplicitou*, neustále v pohybu poháněnou vzájemným vztahem exteriority a interiority. V souvislosti se smečkou – *multiplicitou* a jejím teritoriálním aspektem, je nezbytné poukázat na specifický fenomén *anomálního* – okrajového.

Multiplicita podle Deleuze a Guattariho není charakterizována kvantitativně, ale je tvořena *liniemi* a dimenzemi. Pokud se mění dimenze – rovina, dochází i ke změně *multiplicity*, za okrajem *multiplicita* mění svou povahu.¹⁰³ *Multiplicita* má vždy okraj, který je zmnožován pohybem linie – *linie úniku*, která rýsuje nestalou hranici interiority a exteriority. Pozice *anomálního* je podle Deleuze a Guattariho výjimečnou, připisují ji nejen kouzelníkům, šamanům, ale dokonce i sami sobě¹⁰⁴. Čím ale je tato pozice tak pozoruhodná, jaké jsou její vlastnosti, kvůli kterým jí autoři přisuzují tak mimořádnou důležitost?

Pokud si představíme například smečku, jejíž jedinci se neustále pohybují, je možné, že jakýkoliv člen smečky je v rámci pohybu schopný dosáhnout pozice, ve které už není zřejmé, jestli se nachází stále uvnitř, nebo už mimo smečku. Význačnost této pozice

typu, nebo stálého typu, a jež je nutí přecházet ke zcela jiné formě sociability a nahrazují efekty smečky rodinnými city nebo státní srozumitelností.“

¹⁰² Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Tisíc plošin*, Praha: Hermann a synové, 2010 s. s. 277

¹⁰³ Tamtéž, s. 276

¹⁰⁴ To, že autoři upřednostňují pozici okrajového, *anomálního*, minoritního před majoritním je patrné i z mnoha jiných textů (například *Kafka, za menšinovou literaturu*). Sami autoři se staví na okraj.

spočívá v možnosti nahlédnout všechny ostatní členy smečky (základem tohoto postoje je tedy specifický druh pohledu), narysovat nový okraj a vrátit se zpět do smečky¹⁰⁵.

V momentě, kdy je určena pozice okraje, dochází k jeho posunu, neboť při jeho pevném ustanovení by došlo k petrifikaci *multiplicity* a vytvoření *mikrofašizmů*, které *rhizom* přemění v kořeny a větve. Skrze pakt s někým, něčím okrajovým vcházíme do *stávání se*, do *multiplicity*, která je tím sama posunuta na jinou úroveň – *plošinu*. Deleuze tento pohyb postihuje například v tomto tvrzení: „Smečky, *multiplicity* se tudíž nepřestávají transformovat jedny ve druhé, přecházet jedny ve druhé. Vlkodlaci se po smrti stávají upíry. To není překvapující, protože *stávání se* a *multiplicita* je jedno a totéž. *Multiplicita* není definována svými prvky, ani centrem nebo chápáním. Určuje ji počet dimenzí; nedělí se, neztrácí ani nezískává žádnou dimenzi, *aniž mění svou povahu*. A jelikož jsou jí variace jejích dimenzí imanentní, *lze stejně tak říct, že každá multiplicita je složena z heterogenních členů v symbióze, nebo že se nepřestává podle svých prahů a bran transformovat v řádu jiných multiplicit*.“¹⁰⁶

Multiplicita je tedy plně určena svým okrajem, který je zmnožován, a tím vzniká celek rezonující *linie – vlákno*, jenž stimuluje další pohyb a určuje lokální stabilitu *multiplicity*. Ve výše citované pasáži, ale i v jiných částech *Tisíce plošin* Deleuze a Guattari tvrdí, že *stávání se* a *multiplicita* jsou jedním. Tento výrok může vést k otázce, je-li jejich rozlišení vůbec nutné. Já sama jsem se s touto otázkou musela vyrovnat, jelikož jsem si tyto pojmy na začátku psaní práce zvolila jako stěžejní.

Oba pojmy vnímám jako velice úzce související a de facto neoddělitelné. Nechci zde představovat jejich klasifikaci na základě hierarchizace ve smyslu co čemu předchází, to by opět jen ukazovalo na naprosto špatně zacházení s těmito pojmy.

I přes to, že se pojmy vyznačují mnoha shodnými rysy, a jak jsem již výše zmínila, jsou v určitém aspektu neoddělitelné, i přes to pro mne mají poněkud významově odlišný nádech a pokusím se je proto odlišit tak, aby původní Deleuzova a Guattariho intence jejich spojení nebyla narušena. *Stávání se* je pro mne více spojováno s intencí, jelikož se jedná o proces vzdálení se a vyznačení nové trasy, má určité extenzivní rysy. *Multiplicita* je pro mne více teritoriální a spojená s intenzivními rysy. I přes všechnu provázanost a podobnost je proto důležité tyto pojmy odlišit.

¹⁰⁵ V principu stejný děj se odehrává i ve filosofii pojímané jako tvorba pojmů. Filosof opouští své teritorium, pohybuje se na okraji odkud vynáší pojem, ovšem aby byl vůbec použitelný, srozumitelný, musí se navrátit do teritoria, ovšem celé teritorium tím tak nabývá nové kvality. Změna se odehrává jako kvalitativní posun, ne jako přímý vývoj.

¹⁰⁶ Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Tisíc plošin*, Praha: Hermann a synové, 2010, s. 281.

Můžeme si ovšem také položit otázku, do jaké míry je vzájemná charakteristika představující pojmy jako „jedno a totéž“ a přitom zároveň diferenciované, vhodná pro knihu mající ambici být filosofickým nikoliv literárním dílem. To spouští další řádu podobně znějících otázek. Na některé z nich jsem již výše v průběhu knihy odpovídala. Je Deleuzova a Guattariho kniha striktně filosofickým dílem? Ano, je filosofickým dílem, jelikož odpovídá tomu, jak Deleuze a Guattari popisují úkol filosofie ve spise *Co je filosofie?*. Nicméně, komu je vlastně určena? Kdo jí má být inspirován? Jakým způsobem ji vlastně máme číst? Vždyť při vydání Deleuzovy knihy o Leibnitzovi, *Záhryb*, se objevila velice překvapivá vlna pozitivního ohlasu mezi čtenáři například z řad surfařů, nebo příznivců origami. Opět můžeme pozorovat, že ani kniha jako taková nemá pevnou pozici, což se zdá být žádaným efektem pro oba autory, kteří se i do formy knihy snaží přenést *imanentní rovinu* pohybu.¹⁰⁷

4.2 *Multiplicita a subjekt*

Po představení dvou výše zmíněných stěžejních pojmů bych ještě ráda uvedla vztah mezi *multiplicitou* a subjektem, nebo spíše důsledky, jaké má koncept *multiplicity* a *stávání se* na konstituci subjektu. Zvláště bych se zaměřila na subjekt pojímaný v intencích fenomenologie, jelikož i Deleuze se v tomto aspektu vůči myšlenkovému konceptu fenomenologie vymezuje a toto vymezení je také základem jeho nové interpretace maleb Francise Bacona i nového filosofického pojetí teorie malby.

Jsem si vědoma toho, že vlastní problematika subjektu je opět velice komplexním a složitým systémem, v rámci něhož se mi nabízí pracovat s mnoha autory. Autor, se kterým budu v této části pracovat především, je francouzský filosof Maurice Merleau-Ponty. Merleau-Pontyho jsem mezi všemi vyzdvihla proto, že Deleuze se jím též kriticky zabývá a přes jeho interpretaci malby Paula Cézanna a umění obecně vstupuje do vlastního pojetí percepce uměleckého díla. Pro účely této práce budu proto celý koncept redukovat a vyzdvihnout zvláště ty aspekty, které stojí v základu Deleuzova kritického myšlení.

Fenomenologie obecně usiluje o pevnější základy filosofie, na kterou by se tak už nemusely aplikovat stejné nároky jako na vědu. Kritický postoj, jaký zaujímá vůči vědecké interpretaci, jež umožňuje měřit svět, je základním motivem

¹⁰⁷ Autoři doporučují číst knihu tak, že není nutné ctít posloupnost stránek. Je jedno, jak do ní vstoupíme, nemusíme číst postupně stránku po stránce, kniha je *rhizom*. Můžeme jednotlivé stránky přeskakovat, jak se nám zachce, přecházet a spojovat jednotlivé pasáže podle aktuální potřeby. Podobně postupují i v případě knihy *Kafka, za menšinovou literaturu*, kde píšou o knize jako o doupetí se spleť nor, kde je jedno, kterou chodbou vcházíme či vycházíme.

fenomenologie. Nová popisná metoda funguje jako základ pro zkoumání skutečnosti, v jímž centru stojí subjekt. Fenomenologie, ze které se zrodila snaha o zachycení pravé podstaty reality, pravého viditelného¹⁰⁸ a bezprostředního, rovněž v mnoha aspektech inspirovaná Bergsonem, tak stála u vyzdvižení pozice společensky individualizovaného subjektu v rámci vnímání světa. Nezaujatá „vědecká“ pozice již není možná, vědec nemá schopnost nahlédnout celistvou a čistou podstatu fenoménu.¹⁰⁹ Člověk již od počátku světa nějak rozumí a vykládá si jej dle své potřeby. Pro Merleau-Pontyho je touto primární pozicí, ze které můžeme nahlédnout svět, prostor našeho vlastního *těla*. *Tělo* a tělesnost se stávají základními prvky Merleau-Pontyho filosofie, kterou rozvíjí v mnoha textech, například ve výše zmiňovaných esejích *Oko a duch*, *Viditelný a neviditelný* i v sebraných sedmi hovorech vydaných pod titulem *Svět vnímání*, se kterými jsem pracovala především.

Moderní myšlení podle Merleau-Pontyho rehabilituje vnímaný svět. Tím, že jedinec svět vnímá vždy z nějakého úhlu pohledu, je možný vznik představy o heterogenním prostoru, který dokáže pracovat „s myšlenkou, že člověk není duch a *tělo*, ale duch s tělem, jenž má přístup k pravé skutečnosti věcí jen díky tomu, že jeho *tělo* je mezi ně pevně vklíněno.“¹¹⁰ Vklíněnost *těla* je právě tím, co určuje úhel pohledu jednotlivce.

Tělo, myšlené coby *splet' viděného a pohybu*, je pro Merleau-Pontyho ústředním nejen v poznávání světa, ale i nás samých. Sebepoznání je možné až po setkání se s druhým, což může být doloženo následujícím úryvkem: „I několikaměsíční kojeneček je schopen docela dobře rozlišit náklonnost, hněv či strach na tváři druhého, a to ještě dříve, než měl možnost poznat prostřednictvím pozorování svého vlastního těla tělesné příznaky těchto emocí. Tělo druhého a jeho rozmanité pohyby jsou pro kojence bezprostředně nabitý emocionálním významem. S duchem se seznamuje právě tak ve zjevném chování druhých jako ve svém vlastním nitru.“¹¹¹ Merleau-Ponty sice pracuje s existencí druhého jako možného horizontu nás samých, ale subjekt je utvářen až ve zpětném návratu k sobě samému. Jedná se o pohyb směřující k ustanovení identity. „Je to konkrétní /.../ já v důsledku konfúze, narcismu, inherentního sepětí vidoucího a viděného, dotýkajícího se a dotýkaného, cítícího a pociťovaného – tedy já uprostřed věcí, já s tváří i zády, s minulostí i budoucností...“¹¹²

¹⁰⁸ Srv. Merleau-Ponty, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje a Viditelné a neviditelné*

¹⁰⁹ Merleau-Ponty, Maurice. *Svět vnímání*, Praha: OIKOMENH, 2008. s. 9 – 15.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 24.

¹¹¹ Tamtéž, s. 51-52

¹¹² Merleau-Ponty, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*, Praha: Obelisk, 1971. s. 10.

Předmětem Deleuzovy kritiky je právě pojetí subjektu, který je pro něj zde až příliš spjat s individuální a společenskou reprezentací. Myšlení mnohačetnosti – *multiplicity* vztahů nemanifestuje subjekt jako sjednocení „Jednoho“, ale utváří subjekt – *událost*. Nový přístup, tedy nahrazení „Jednoho“ *událostí* Deleuze s Guattarim shrnují například ve spise *Co je filosofie?* takto: „Zcela stručně řečeno: uvažujeme pole zkušenosti jakožto reálný svět nikoli už ve vztahu k nějakému „já“, nýbrž ve vztahu k prostému „jest“.¹¹³ Deleuze s Guattarim vnášejí do vnímání subjektu nový aspekt, a to *časovost*. Čas se stává formou niternosti a postihuje nejen následnost, ale i *simultaneitu* a setrvalost. Vzniká tak nový prostor - určitá forma vnějškovosti – exteriority, ve kterém se dějí pojmy jako *multiplicity*. Vše se odvíjí v nekonečném pohybu, který nepracuje s rozlišením podle časoprostorových souřadnic. Není zde žádný prostor pro utvoření subjektu či objektu. V Deleuzově a Guattariho pojetí je tím, co je v absolutním pohybu, i horizont. Nemožnost toho jej dosáhnout a učinit zpětné gesto návratu a reflexe brání zformování subjekt – objektového vztahu.

Velice dobrou ukázkou toho, jakým směrem se ubírá Deleuzovo myšlení subjektu, je doslov, který napsal ke knize Michela Tourniera *Pátek aneb lůno Pacifiku*.

Deleuze používá pojmy jako *subjekt* a *druhý* a mohlo by být velice snadné, podle mého názoru, sklouznout k tomu nazvat jej skrytým fenomenologem, ale jednoduše to nejde, jelikož základy, na kterých Deleuze staví *rhizomatické* myšlení, jsou kvalitativně naprosto odlišné. Způsob, jakým pracuje fenomenologie, spočívá v tom, že nabízí určitý druh popisu, jakýsi výklad světa, který je plně vztahován k subjektu a jeho specifickým schopnostem a vlastnostem. Fenomenologie vypráví příběh subjektu a jeho okolí, jeho druhého. Deleuze tuto ambici nemá, v onom doslovu píše, že Tournierův román je o člověku bez druhého, a chce zkoumat účinky této absence.¹¹⁴

Zaměřuje se proto nejdříve na to, co přítomnost druhého vytváří. Prvním účinkem přítomnosti druhého je podle něj vytvoření imaginárního světa, pozadí, na němž mohou vyvstát další rysy. Deleuze o něco později píše, že okrajové je možné právě pouze přes existenci druhého, „Druhý člověk je pro nás mocným *rozptylujícím faktorem*, a to nejen proto, že nás neustále vyrušuje a vytrhuje z toho, o čem zrovna přemýšlíme, ale také proto, že už sama možnost jeho objevení vrhá mlhavou září na svět objektů

¹¹³ Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Co je filosofie?*, Praha: OIKOMENH, 2001. s. 20.

¹¹⁴ Tourniere, Michele. *Pátek, aneb lůno Pacifiku*, Červený Kostelec: Pavel Mervant, 2006. s. 210

ležících na okraji naší pozornosti, avšak v každou chvíli připravených stát se jejich středem.¹¹⁵

Druhý podle autora, zajišťuje plynulost přechodů a okraj zároveň vnáší princip vtělený v tom, že jsme nuceni uchopit i to, co nevnímáme a reflektovat tyto entity jako možnost toho, co je schopen reflektovat *druhý*. Je to princip exteriority. Když přítomnost toho *druhého* chybí, svět se odehrává pouze v binárních opozicích a středem všeho je subjekt jako individuum, neexistuje již žádná rovina potenciality, virtuality a aktualizace. To je však podle Deleuze jen první efekt, ke kterému při ztrátě *druhého* dochází. Když už není nikdo přítomen, ale sama struktura *druhého* coby kulturní návyk je stále přítomna.

Jak tedy Deleuze nakonec charakterizuje povahu *druhého*, když se nejedná ani o objekt percepce ani o subjekt, který by recipoval nás? Deleuze tvrdí, že *druhý* „je v první řadě strukturou mého perceptivního pole, bez níž by toto pole ve svém celku nefungovalo tak, jak funguje.“¹¹⁶ Jak tomu lze rozumět? Nemluvíme zde o *druhém* jako o konkrétním individuu, ale jako o *Apriorním druhém*, fungujícím jako struktura možného. Nejedná se o abstraktní strukturu vyjadřující něco, co neexistuje, nýbrž jde o to, že možný svět je zcela reálný, ovšem existuje ve virtuální rovině, zatím přítomné pouze v tom, kdo ji vyjadřuje, a to v *druhém*. *Druhý* zcela podmiňuje perceptivní pole a umožňuje vnímání určitým způsobem. Je potřeba objasnit také to, že zde hovoříme o *apriorním druhém*, který je strukturou, ne tím *konkrétním druhým*. *Druhý* působí na prostor tak, že jej *rýhuje*¹¹⁷, vnáší do něj hloubku a organizaci, představuje uspořádání světa zaměřeného na objekty a vztahy mezi nimi.

¹¹⁵ Tourniere, Michele. *Pátek, aneb lúno Pacifiku*, Červený Kostelec: Pavel Mervant, 2006. s. 209

¹¹⁶ Tamtéž, 211.

¹¹⁷ V *Tisíci plošinách* je pro autory důležité odlišit *státní aparát* (vytváří interioritu) jako *rýhovaný prostor* a *válečný stroj* (ryzí forma exteriority), který je charakteristický pro *hladký prostor*. *Hladký prostor* je pro Deleuze a Guattariho charakteristický nezměrností. To znamená, že tento prostor má teritoriální aspekt, ale co se liší, je možnost pohybu a orientace v takovémto prostoru. Jako hlavní hladké prostory autoři uvádějí vzduch, moře a poušť nebo prales. Jednoduše místa, která nijak nenesou stopy nucené orientace podle pevných bodů *královské vědy*. Nejlépe si charakteristiku *hladkého prostoru* uvědomíme, pokud si představíme, že se octneme na moři v místě, kdy už nevidíme žádný z břehů, co nyní můžeme říct o naší poloze, kde jsme? Kde je *Já*? Kde je *Druhý*? Můžeme se nacházet kdekoliv na otevřeném moři. Naše přítomnost se odehrává jiným způsobem, než pohybujeme-li se podle souřadnic.

Hladký prostor je výsostným polem *Nomádů*. *Nomádská trasa* podle Deleuze a Guattariho nerozděluje uzavřený prostor, naopak distribuuje jednotlivce v otevřeném prostoru (paradoxní rozdělení bez dělení). Prostor usedlíků a migrantů je *rýhován* zdí - architekturou, která usměrňuje a reguluje tok pohybu v prostoru. *Nomádský prostor* oproti tomu je *hladký*, vytyčený pouze rysy, které podřizují a jsou podřízené trase. Není ovšem žádoucí uvažovat o *nomádovi* bez teritoria. *Nomád* má teritoriální aspekt, je lokalizovatelný, ale není vymežitelný. Tato diferenciací se odehrává pouze v rámci negativního vymezení interiority a exteriority.

Deleuze ale pokračuje dále, pokud zmizí *reálný druhý* a vytratí se i struktura *apriorního druhého*. Robinson, který je tím, kdo ztratil strukturu, přichází na to, že *druhý* vlastně narušoval svět. Touha už není vztažena k objektu, k možnému světu přiřčenému *druhému*, ale může proudit a uvolňovat živly, jež byly doposud hlídány a usměřňovány přítomností *druhého*. Na místo možnosti a virtuální existence se ustanovuje fantazmatická mnohost. V takovém světě se, jak tvrdí Deleuze, nevytváří *druhý*, ale zjevuje se *jiné*, které není prostou replikací, nýbrž zde vyvstává dvojník bez podobnosti pohybující se v ploše – ustanovující *hladký prostor*. Není zde nějaké popsitelné individuum, ale dochází k individuaci skrze *heaccetas* – *afekt* – živel uvolněný nutkavou myšlenkou dezorganizující dosavadní prostor.

4.3 Shrnutí myšlenek o subjektu a multiplicitě

Multiplicita je u Deleuze a Guattariho pojem hluboce svázaný s pojmem *stávání se* a společně představují určitou formu pohybu charakteristickou pro myšlení *rhizom*. V úvodní pasáži jsem se opět snažila navázat na předešlou část skrze inspirační zdroj a to texty Henriho Bergsona. Je důležité uvědomit si, že *multiplicitu* není možné vnímat jako pouhý součet částí. Rozlišuji zde tedy, stejně jako uvedení autoři, mezi *multiplicitou* kvantitativní a kvalitativní. Kvalitativní *multiplicita* je vyjádřením *rhizomatického* způsobu myšlení a autoři se snaží některé její rysy přiblížit pomocí metafory vlastního specifického pojetí smečky.

Zvláště důležité mi přišlo oba pojmy - *multiplicitu* a *stávání se* rozlišit, a to i přes to, že autoři na několika místech knihy poznamenávají, že jsou de facto jedno a to samé. *Multiplicita* je tedy neustále v pohybu, je nedělitelná a má vysoce teritoriální aspekt, který nám umožňuje nahlédnout *anomální* pozici okraje. *Anomální* – okrajové má značný význam při posouvání dimenze *multiplicity*. Skrze *multiplikaci* okrajů dochází k pohybu *stávání se*. Bod, ve kterém se mění směr (rovina – plošina), však není postihnutelný, jelikož pohyb, který je nedělitelný a neustálý, vnímáme vždy až v jeho průběhu, nemůžeme hledat počátek tam, kde není konec.

Rhizomatické myšlení, myšlení *multiplicity* a *stávání se* má rovněž značný význam pro nové pojetí subjektu. Z výše uvedených důvodů jsem využila srovnání Deleuzova (a Guattariho) konceptu s přístupem Maurice Merleau-Pontyho a následně také představení motivu *druhého* v Deleuzově doslovu k Tourniérově knize. Deleuze se obecně vymezuje vůči subjektu pojímaném v intencích fenomenologie zakotveném v subjekt - objektové

polaritě. Chtěla jsem tak zvláště zdůraznit procesualitu subjektu, který je zde použit pouze jako pojem bez toho, aniž bychom ho významově směřovali k ustanovení vztahu subjektu a objektu. Proces propojení individua a jeho okolí tak probíhá v mnoha dimenzích současně, individuální se zde směšuje s kolektivním.

Pohyb a multiplicita jsou v tomto světle zcela legitimně novým ontologickým rysem malby. Toto tvrzení je možné, jelikož v Deleuzově pojetí se nejedná o postižení pohybu jako gesta odkazujícího k nějakému příběhu mimo, vedoucího naši pozornost od díla. Nové pojetí pohybu zapojuje vlastní rytmus a tenzi díla, které jako infekci přenáší a multiplikuje tak do *strojového uspořádání*. Skrze *stávání se se Já*, spojené s identitou, stává *multiplicitou*, jejíž posun a zmnožování anomálního okraje je skvělým vyjádřením potenciálu estetické percepce pojímané jako kreativní a nikoliv pouze popisný a reflexivní soubor událostí. Důsledky převedení individua jistěného hierarchizovanou pozicí společnosti na princip *multiplicity*, se rovněž odrážejí na konkrétním případě percepce uměleckých děl – malbě.

Myšlenka proměny společensky fixovaného individuovaného subjektu v *multiplicitu - rhizom*, zvláště, když Deleuze a Guattari děj *stávání se* zamýšlí coby reálný, se mi však zdá být nevyužitelná pro klinickou praxi. Autoři sami tuto intenci však mají a vynášejí metodu *schizoanalýzy*, která podporuje bujení mnohosti. Deleuze, podle mého názoru, může mluvit o *multiplicitách* a podporovat *stávání se schizofrenika* jelikož nemá přímou psychoanalytickou praxi. O to odvážnější se mi tato tvrzení zdají být, když přihlédnu k faktu, že druhý z autorů, Félix Guattari byl zkušeným psychoanalytikem.

5. Deleuzův Rozbor Bacona

5.1 Logika vjemu

Dostávám se nyní konečně ke knize, která je pro mne mimořádně důležitá a na kterou jsem již několikrát výše odkazovala. Jedná se o knihu Gilla Deleuze *Logika vjemu*. Ve francouzštině byla kniha vydána poprvé v roce 1989, anglický překlad, ze kterého vycházím, je z let 2003-2004.¹¹⁸

Kniha je pro mne mimořádně důležitá, jelikož se jedná o vyjádření přímého Deleuzova postoje vůči konkrétním dílům, od nichž posléze odvozuje obecné závěry pro filosofickou reflexi teorie současné malby. Pro můj vlastní kritický postoj je pak stěžejní komparace některých Deleuzových myšlenek s tím, co sám autor, Francis Bacon, tvrdí prostřednictvím knihy rozhovorů s Davidem Sylvesterem.

Jde o komplexní studii práce Malíře Francise Bacona, nejedná se o klasickou interpretaci uměleckého díla. Není zde snaha sledovat příběh nebo sestavovat ikonograficko-ikonologickou interpretaci po vzoru Erwina Panofského. Jednotlivé články knihy, tak jako jednotlivé konstitutivní části, které Deleuze u Bacona v obrazech nachází, jsou Deleuzem podřazeny celkovému pohledu skrze *logiku vjemu*. Název knihy a zároveň hlavní motiv tak může být odvozen od jedné z Cézannových myšlenek a to té, v níž autor tvrdí následující: „Technika každého umění v sobě zahrnuje určitý jazyk a určitou logiku.“¹¹⁹ Pro Deleuze je to právě *logika vjemu*.

Deleuze poukazuje na specifické vlastnosti Baconovy malby a ukotvuje ji v rámci pojmů svého *rhizomatického myšlení*. Rozhodujícím faktorem ve vyzdvižení Baconovy malby je pak právě uvažování o několika modech pohybu, které Deleuze na komparaci různých děl demonstruje.

Cílem této kapitoly je využít znalost pojmového a myšlenkového aparátu osvojeného v úvodních částech práce při čtení *Logiky vjemu* a vytvořit tak základ pro porovnání některých motivů Deleuzovy interpretace s rozhovory s Francisem Baconem.

¹¹⁸ Tato kniha Gilla Deleuze doposud nebyla přeložena do češtiny. Pro překlad některých pojmů proto vycházím z již existujících překladů jiných Deleuzových knih. Zásadní pojem, obsažený i v názvu celé knihy, jsem přeložila jako *vjem*. Specifikaci tohoto pojmu bude věnována samostatná kapitola.

¹¹⁹ Cézanne, Paul. *Čist přírodu*, Praha: Arbor Vitae, 2001. s. 17.

5.1.1 Kruhový prostor – kruh – figura a pronikání materiální strukturou

Do malby lze vcházet skrze její formální znaky a námět, tedy jednoduše skrze to, co je zobrazeno, a způsob, jakým je to zobrazeno. Chtěla bych proto začít tuto kapitolu podobně jako Deleuze začíná svou knihu, a to tím, že se budu soustředit na formální znaky obsažené ve způsobu práce, kompozici a námětu. Nebudu zde zatím přímo vysvětlovat jednotlivé pojmy, ale chtěla bych rekonstruovat způsob, jakým vcházíme do malby tohoto typu.

Můžeme se všimnout, že Baconovy malby mají mnohdy kompozici kruhu, působí jako cirkusová manéž. Deleuze o nich říká, že mají povahu jako místo, jako *událost*.¹²⁰ Dříve, než přejdu dále, chtěla bych zde ještě krátce představit, jakým způsobem Deleuze přemýšlí o povaze události v *Logice smyslu*. *Událost* je totiž dalším z pojmů, který je v prostoru úvah o pohybu a *multiplicitě* jako ontologických rysech malby, klíčový. Autor zde zbavuje zmiňovaný pojem představy o jeho nahodilosti. *Událost* není něco, co se přihodí nebo jen tak objeví, ale může být uspokojivě uchopena až právě v toku času. Jestliže zde neustále narážíme na vnímání toku času, musíme tuto představu ještě více upřesnit. Čas není postihnutelný jako „božský“ *Chronos*¹²¹ nacházející se v neustálé přítomnosti, věčném kruhu. Pokud ano, *událost* by nebyla možná, jelikož ta v sobě simultánně obsahuje aspekt minulosti i přítomnosti, které jí dávají jedinečnou dynamiku. Událost obsahuje strukturu dvojího typu, jelikož je zde vždy přítomna její vlastní aktualizace soustředěná do přítomnosti jako situace. Ovšem mimo tuto aktualizovanou rovinu je zde rovněž neustále přítomna i minulost a budoucnost, jež obcházejí prostou situaci vyjádřenou nahodilostí¹²². Distinkce mezi minulostí a budoucností, kterou by vyzdvihoval primát situace, je tak zažehnána.

Vrátím se ještě jednou na začátek *Logiky smyslu*, kde Deleuze poprvé vynáší figuru *události* na příkladu *Alenky v kraji divů a za zrcadlem* Lewise Carrola. Alenka roste, *stává se* větší než byla, ale není větší i menší současně. Simultaneita *stávání se* zde podle Deleuze spočívá v tom, že Alenka „je teď větší, než byla před tím, a zároveň

¹²⁰ Deleuze, Gilles, *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003, s.1

¹²¹ Deleuze v *Logic of sense* představuje dvojí vnímání času stoiků. Prvním modem je *Chronos* prezentující jednotu budoucnosti a minulosti, tvořící celek božského času věčné přítomnosti, který ovšem této přítomnosti dokáže uniknout skrze *Aion*, tok minulosti i budoucnosti, který je druhou dimenzí času.

¹²² Deleuze, Gilles. *Logic of sense*, London: Columbia University Press, 1990. s. 151.

se stává menší, než bude.“¹²³ Událost obchází přítomnost tím, že ruší distanci mezi minulostí a budoucností, to je pravá povaha události a *stávání se*.

Nyní se vrátím zpět k prvnímu formálnímu znaku a to kruhové kompozici. Je to jedna z technik izolace *figury*, která zabraňuje vytvoření příběhu. Kruhový prostor ustanovuje *operativní pole figury*, kde vztah izolované figury a místa – *události* určuje danosti jako něco, co skutečně existuje. Zcizovací efekt, který nedovolí jít dál než za *vjem*, dál než za plochu malby. Tato izolace ale nezpůsobuje imobilitu, naopak určuje pole pohybu uvnitř.¹²⁴ Umožňuje soustředit se na *figuru*. Stejně použité jsou i další velice nápadné formy, jako jsou různé konstrukce a klece obklopující jednotlivé motivy. Bacon sám přiznává, že tyto techniky jsou samy o sobě vedlejší, důležitý je efekt jejich vzájemného propojení.

Mimo zvláštní kompoziční organizaci si můžeme všimnout toho, že Baconova malba vrací důležitost kontuře. Kontura - obrys má rovněž charakter události, nebo spíše umožňuje vznik místa jako teritoriálního aspektu *figury*. Kontura, říká Deleuze, působí jako membrána, skrze kterou se uskutečňuje výměna mezi *materiální strukturou* (pole - barva) a *figurou* a naopak. Tato výměna je počátkem pohybu, kdy jednotlivé roviny expandují na místo těch druhých.¹²⁵ Deleuze a Guattari se v *Tisíci plošinách* i v jiných spisech pojednávajících malbě mnohokrát odkazují na díla a myšlenky Paula Klee nebo Wasilla Kandinského i jiných malířů. V obrazech Paula Klee si také můžeme povšimnout význačnosti linie, která neslouží k tomu, aby napodobovala viditelné, ale naopak způsobuje, že je motiv viditelný, zobrazuje zrod věci – její *stávání se*.¹²⁶

Tuto myšlenku rovněž využívá i Merleau-Ponty, jehož zde v určitém směru stavím do opozitní roviny vůči Deleuzovi. Klee je jedním z dalších autorů, skrze které je možné oba přístupy porovnávat. V intenci Merleau-Pontyho se jedná o linii – obrys, přenesení horizontu určujícího situovanost vnímajícího subjektu. Oproti tomu u Deleuze se myšlenka - *linie* pohybuje v intencích *stávání se* a *multiplicity*, tedy funguje jako modulátor *vjemu* na vizuální rovině.

V rámci Deleuzovy interpretace Baconovy malby je rovněž důležité rozlišit mezi *figurativním*, které reprezentuje vztah obrazu k objektu, a *figurálním*, jež takový vztah nemá a je postaveno na novém druhu relace, kterou Deleuze nazývá *figurální daností*

¹²³ Deleuze, Gilles. *Logic of sense*, London: Columbia University Press, 1990. s. 1

¹²⁴ Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003, s. 2.

¹²⁵ Tamtéž, s. 12-13.

¹²⁶ Merleau-Ponty, Maurice. *Okolo a duch a jiné eseje*, Praha: Obelisk, 1971. s. 28.

a staví ji do protikladu k ideám/idejím. Jedná se o něco, co zde skutečně je a nemíří mimo obraz, základem této zkušenosti je *vjem*.¹²⁷ Izolace *figury* je vlastně styčný bod *deteritorializace*, momentem kdy dvě série zvolí stejnou *linii úniku*. Kontura je tím, kde se obraz „děje“. *Plán kompozice, materiální struktura a linie* jsou pro Deleuze časovou a prostorovou organizací obrazu.

Baconovy obrazy zachycují množství *figur*, ať už na úrovni motivu jako samostatné nebo párové *figury*, tak na úrovni malby sérií, jakou jsou například triptychy. *Figury*, tak jak je používá Bacon, mají mezi sebou specifický druh vztahu, který je *nonnarativní* a *nonilustrativní*. Obraz vždy něco zobrazuje, Bacon i Deleuze tento fakt nepopírají, ale nachází nový druh vztahu mezi *figurami*, který neodkazuje k ideální inteligibilní formě, ale odehrává se skrze *vjem*, pojmáný jako fakt, jako něco, co tu skutečně je přítomné. Kruhová oblast rovněž zajišťuje korelaci plánů nebo sektorů malby, je tak jejich společným limitem.

5.1.2 Co je *vjem*?

Deleuze se ve snaze postihnout povahu současné malby obrací stejně jako například Merleau-Ponty k myšlenkám a dílům Paula Cézanna. Deleuze říká, že jsou v moderním umění dvě cesty, jak jít za figuraci, kterou miní ve smyslu ilustrativní funkce malby vycházející z tradiční koncepce *mimésis* jako nápodoby – pro Deleuze jako reprezentace. Jedna míří k abstraktnímu způsobu zobrazení a druhá k *figuře*. Podle Deleuze se Bacon i Cézanne kloní k *figuře*.¹²⁸ *Figura* je zde považována za zobrazení *vjemu*, který působí na nervový systém bezprostředně. Oproti tomu abstrakce působí až na cerebrální - intelektuální rovině.

Ještě, než postoupím dál, je nutné stanovit, co Deleuze v tomto textu vlastně chápe pod pojmem *vjem*, kterému přikládá mimořádnou důležitost. Cézanne, z jehož myšlenkami zde Deleuze pracuje, hovoří velice prostě, ale podnětně o vztahu *vjemu* a malby. Malíř svým dílem nenapodobuje vnější skutečnosti, ale zachycuje své vlastní *vjemy*. „Obraz je podmíněn *vjemem*, ten ho sjednocuje a soustřeďuje; je třeba ho založit na jedné

¹²⁷ Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003, s. 3-4.

¹²⁸ Deleuze v *Logic of sensation* (s. 2) píše, že jsou dvě cesty, jak jít za možnosti figurace. Za první abstraktní malba a malba jako uchopení *vjemu*. Paul Cézanne také určuje druhou cestu jako tu, která se odehrává skrze *vjem*. *Figura* je „vnímatelnou formou vztahenou k *vjemu* - pocitu“. Nejedná se o myšlenku konkrétní figury jako nějaké obecné představy tvaru, lidského těla, ale spíše je myšlena coby usouvzážení částí, tělo - *figura*. *Figura* je zde myšlena ve svém užití, například jako užití figury tvaru barvy, je tedy abstraktní organizovanou formou vyjádření.

dominantní skvrně.¹²⁹ *Vjem* je opakem povrchního (ready-mades, klišé), ale zároveň i smyslového. Deleuze představuje povahu jím míněného *vjemu* také na jeho pozici v subjekt-objektovém perceptivním postoji. *Vjem* není dominantním ani v jednom z těchto možných aspektů percepce. Projevuje se zde coby nerozlučné spojení subjektu a objektu, které přechází na novou úroveň – tvoří jedno *tělo*. Jako divák mohu zakoušet *vjem* pouze, když vstoupím do malby, při dosažení jednoty viděného a pocíťovaného. *Vjem* není odtělesněn, naopak je obsažen v těle, je to právě *vjem*, co je ztvárněno v malbě. Recipient vchází (*stává se*) do *vjemu* a něco dalšího se skrze *vjem* děje. *Vjem* není v malbě přítomen, pokud je *figura – tělo – vjem* předložen jako objekt, ale musí představovat vtělenost. Cézanne říká: „Malovat *vjem*“, Bacon říká: „Zaznamenat danost“.¹³⁰

V rozhovorech Bacon mluví o tom, co chce ve svých obrazech znázornit velice jednoduše. Chce zachytit jedinečný výjev doprovázený určitou atmosférou, který skutečně je¹³¹. Bacon nezobrazuje napodobivým způsobem, ve *vjemu* se snaží zachytit co nejvíce emočních rovin. Nejedná se tedy jako v případě Cézanna o hledání tvaru, který se nám bezprostředně dává, ale naopak je zde přiznaná absolutní umělost vzniklého výtvaru, který se vzdaluje, nebo spíše mění dle deformací vzniklých vrstvením emočních rovin. Směry děl Cézanna a Bacona jsou vlastně opačné, Cézanne pod nánosem naučeného odkrývá povahu *vjemů*, kterými se nám předměty ukazují. Bacon vrství roviny a *figury* a skrze deformaci a umělost dochází k původní podobě modelu.¹³²

Deleuze poukazuje na to, že Bacon o *vjemu* hovoří podobně jako Cézanne, a to zvláště ve dvou aspektech. Zaprvé tak, že forma vztažená k *vjemu* (*figura*) je v rozporu k formě vztažené k objektu, který je předpokládán v tradičně pojímané reprezentaci, kterou pro Deleuze představuje *figurace*.

Zadruhé Deleuze poukazuje na to, že *vjem* je tím, co prochází z jednoho stupně nebo úrovně do druhé. *Vjem* je tedy „v přechodu“, neustále uniká, je mistrem deformace vzniklé posunem. Deleuze uvažuje, a Bacon o nich v rozhovorech také hovoří, o různých stupních, úrovních nebo oblastech *vjemu*. Prvek přechodu přítomný v tom, že každá *figura – tělo* představuje rozdílnou měrou úroveň nebo řád *vjemu*, je pro Deleuze důvodem, proč

¹²⁹ Cézanne Paul, *Číst Přírodu*, Praha: Arbor Vitae, 2001, s. 12.

¹³⁰ Deleuze Gilles, *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003, s. 34-39.

¹³¹ Tamtéž, s. 26, 29.

¹³² Sylvester David, *Rozhovory s Francisem Baconem / 1962 – 1979*, Praha: Arbor Vitae, 1999. s. 35.

tento proces nemůže být jistěn fenomenologickou jednotou¹³³. Uvažování o sériích pohybů jako jsou posun, přechod a únik daleko více odpovídá intencím *těla bez orgánů*.

Vjem není Deleuzem používán tak, jak jsme zvyklí s ním běžně pracovat. V kontextu celé autorovy koncepce je *vjem* nutné vnímat coby odosobněný svazek intenzit předcházejících individualizované zkušenosti.¹³⁴ Pokud mluvíme o *vjemu* manifestovaném ve *figuře* pomocí metafory *těla*, musíme mít na paměti, že se jedná o *tělo bez orgánů*. *Tělo*, které nemá hierarchii organismu, ale prochází prahy a úrovněmi. *Figura - tělo* se odehrává v intenzivní realitě, která nepodléhá determinaci svých vlastních *figurativních* (reprezentativních) rysů, ale naopak pracuje s variací zapojující všechny dimenze a *plošiny* řízené dle *afektivní* potřeby. Deleuze zde znovu připomíná metaforu vejce – *Dogonského vejce*, která podle něj odpovídá stavu těla ve fázi, kdy ještě nedosáhlo čisté organické reprezentace.¹³⁵

5.1.3 Vjem, pohyb a zviditelňování sil

Deleuze společně s Baconem neakcentují v díle rovinu zobrazení narace, nebo v případě Deleuze spíše tradiční reprezentace. Soustředí se na *vjem*, zvláště na podmínky a možnosti jeho konstituce. Tyto podmínky a místa (možnosti) hledá Deleuze ve třech fundamentálních elementech malby, které, podle svých slov, přebírá z toho, jak je v rozhovorech vyzdvihuje Bacon¹³⁶. Těmito elementy jsou: *materiální struktura* – pole (barva), *kruhový obrys* – *figura*, vzniklý obraz – místo, mající charakter *události*.

Výše jsem se věnovala některým formálním stránkám malby, jimiž recipient vstupuje do díla. Nyní bych chtěla poukázat na to, že i z roviny námětu, který je vždy možné chápat v řádu narace, je možné přejít k uchopení roviny *vjemu*. Deleuze si na Baconových obrazech mimo jiné zvláště všimá jeho nápadné fascinace násilím a skrze tento motiv se snaží k obrazům dostat ještě blíže. Nejedná se o povrchní akceptaci násilí jako námětu. Nejde tu o reprezentaci násilí, o zobrazení nestvůr nebo ukřižování rozříznutého prasete, nejde vlastně ani o reprezentaci pohybu coby námětu¹³⁷. Bacona nezajímá pohyb obsažený

¹³³ Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003. s. 34-36, 48.

¹³⁴ Srv. Deleuzův výklad pojmů *percept* a *afekt* v *Co je filosofie ?*

¹³⁵ Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003. s. 47.

¹³⁶ I když podle mého názoru Bacon v rozhovorech toto explicitně nečiní.

¹³⁷ Deleuze poukazuje na to, že rovina očividného námětu, který je možno vnímat, coby narativní, není u Bacona primární, ale naopak až druhotná. Bacon nechce malovat horor nebo děs, ale chce namalovat obraz lidského křiku. Horor – děs by opět byl uchopením obrazu skrze figurální znázornění. Vis. Sylvester, David. *Rozhovory s Francisem Baconem / 1962 – 1979*, Praha: Arbor Vitae, 1999. s. 45.

v primární *figuraci*, kterou je naopak nutno odstranit, jak můžeme číst například v této krátké pasáži z rozhovorů: „Malba je dnes v tak komplikované situaci, že jakmile se objeví několik postav – tedy několik postav na jednom plátně, začne být příběh příliš složitý. A jakmile je příběh složitý, dostaví se nuda; příběh promlouvá hlasitěji než malba. Je tomu tak proto, že jsme se znovu ocitli ve velice primitivních časech a nedokázali jsme zabránit tomu, aby se mezi jedním a druhým obrazem nevyprávěl příběh.“¹³⁸

Přítomnost pohybu nebo postavy totiž nevysvětluje míru zdařilosti zachycení *vjemu*, ale naopak pohyb je vysvětlován elasticitou *vjemu*. Deleuze tuto myšlenku shrnuje tak, že „pohyb nevysvětluje úrovně znázornění *vjemu*, ale úroveň *vjemu* vysvětluje formu zachycení pohybu“¹³⁹.

Za zřejmým pohybem je vždy nehybnost. Nejedná se o vztah látky a formy. To, co Deleuze na Baconových obrazech poutá, je zviditelňování neviditelného, konkrétně neviditelných sil, které formují *tělo* - maso, je to vztah hmoty a síly, tedy zviditelňování skrze působení, stavící tak proti sobě *reprezentaci* a *vjem*. Deleuze tak může tvrdit, že na základě těchto myšlenek „malířství není záležitostí vynalézání a reprodukování forem, nýbrž zachycuje proudění sil.“¹⁴⁰

Viditelný pohyb *figury* je totiž podřazen neviditelným silám, které působí. Deleuze hovoří o silách *izolace*, *deformace*, *rozptýlení*, v případě triptychu lze hovořit také o síle *párování* – *spojování*. Všechny tyto síly jsou možné díky zapojení času obsaženém v rytmu manifestovaném zde na vizuální rovině. Deleuze ovšem poznamenává, že můžeme v obrazech hledat i mnoho dalších jiných sil, které působí na formu – úroveň, v jaké se bude malba *vjemu* odehrávat.¹⁴¹

Síly izolace si v rámci Deleuzových intencí můžeme docela dobře představit podobně jako zcizovací efekt užívaný v dramatické tvorbě.¹⁴² Neviditelné síly, které obklopují jednotlivá pole *se stávají* viditelnými jako kontury. Nesmíme si zde ovšem představovat prosté rámování tvarů a jejich následné vyplňování barvou. Síly *izolace* obalují jednotlivá místa, jsou obrysem, který divákovu pozornost rozptýlí od harmonického celku směrem k uchopení vztahů, „nabízí se nám dvě cesty jak uniknout *figurativnímu*: cesta směrem k čisté formě skrze abstrakci; nebo čistě figurální cesta skrze vytržení

¹³⁸ Sylvester, David. *Rozhovory s Francisem Baconem / 1962 – 1979*, Praha: Arbor Vitae, 1999. s. 23

¹³⁹ Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003. s. 41.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 59.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 57.

¹⁴² Síly izolace jsou pro Deleuze dokonce jednou ze spojovacích linií mezi Baconem a Bertholdem Brechtem.

nebo izolaci.¹⁴³ *Figura* usiluje o to, aby prošla skrze bod zmizení směřujícím k utvoření obrysu a finálně se tak rozptýlila v *materiální struktuře*.

Jak se ale k motivu, který je Deleuzem považován za projev síly izolace, staví Bacon?

Když je tázán na účel, jaký mají mít *prostorové rámy*, krychle, klece, kontury a vertikální předěly pláten, odpovídá velice prostě: „Používám takový rám, abych tu vyobrazenou postavu líp viděl – kvůli ničemu jinému.“¹⁴⁴ V dalších odpovědích ale přeci jenom dodává, že v případě velkých cyklů, jakými jsou například ukřižování, těchto nástrojů využívá k přerušení příběhu, což můžeme doložit následující citací: „Oddělují jedno od druhého. A přerušují příběh mezi jedním a druhým plátnem. Když jsou ty postavy namalované na třech různých plátnech, napomáhá to vyhnout se vyprávění příběhů.“¹⁴⁵

Síly rozptýlení a párování jsou pak podle Deleuze více patrné v sériích obrazů. Silám deformace se budu hlouběji věnovat v následující části práce.

Chtěla bych zde nyní udělat malou poznámku k formě, ve které je psána Sylvesterova kniha. Na jednu stranu je kniha ve formě rozhovorů užitečná jako přímý záznam myšlenek autora, avšak nemohla jsem při její četbě ubránit úvaze o sugestivnosti některých otázek. Nicméně i přes to se jedná stále o výroky autora, jakkoliv jsou podněcované, a proto jsou pro mne stále relevantním pramenem.

Souhlasím s Deleuzem v tom, že právě díky vyzdvižení tenzí mezi působícími silami, je možné nahlédnout vjem a zamezit tak vytvoření příběhu. Tato schopnost umožňuje dostat se přes primární *figurativní mód* malby, a tento krok není vůbec jednoduchý, jelikož malba jako taková se nikdy nevymaní z toho, aby něco zobrazovala. Tak i takovou malbu, jak ji představuje Bacon a interpretuje Deleuze, může být uchopena v několika modech. Pokud to recipientovi není příjemné, nemusí jít dál než za narativní způsob zobrazování, jenž je snadné vytvořit. Na obraz jakkoliv abstraktní nebo deformovaný může být aplikovaný příběh. V případě Baconovy malby je toto počínání poněkud násilné a jde proti intenci autora přímo vyjádřené v knize rozhovorů s Davidem Sylvesterem. Nicméně troufám si tvrdit, že množství recipientů takto s jeho malbou zachází. Ať už se jedná o příběh vztahovaný k motivu nebo příběh vztahovaný k životu autora. To nás může vést k otázce, jak důležitý je autor pro dílo, jaká míra jeho

¹⁴³ Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003. s. 2.

¹⁴⁴ Sylvester, David. *Rozhovory s Francisem Baconem / 1962 – 1979*, Praha: Arbor Vitae, 1999. s. 23.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 24.

přítomnosti je v díle akceptovatelná a kdy už se jedná o vytváření příběhu v rovině autora? Nabízí se odpověď, že jestliže Deleuze vychází přímo z Baconových myšlenek o malbě, je pro něj autor důležitý, ale postavu autora jako takovou nijak zvlášť neřeší. Trochu se to ovšem liší v postoji, jaký zaujímá ke své vlastní roli autora sám Bacon, který v celku své tvorby, přiznává značný význam náhodě¹⁴⁶. Bacon přiznává, že má určitou představu o tom, co chce malovat, ale neví, jak toho dosáhnout.

Deleuze se obecně polemice o významu náhody v Baconově malbě zvláštním způsobem vyhýbá a dle mého názoru je právě toto gesto jedním z míst, kde můžu odhalit *synoptický* způsob, kterým Deleuze čte jednotlivé texty.

Pokud pozorně čteme hovory s Baconem, můžeme z jeho výpovědí vytušit, že ve fascinaci a náklonnosti k hazardu není prosté vzrušení z náhody, z neočekávaného, ale vždy je tu přítomna ambivalence toho, že náhodné je očekáváno

. Předpokládá se vše, tudíž výsledek není neočekávaný. Bacon mluví o náhodě, ale vztahuje ji zároveň i k řádu. Sám říká: „Chci dostat velice uspořádaný obraz, aby však vznikl náhodně.“¹⁴⁷

5.1.4 Deformace figury – stávání se a zóna nerozlišenosti

Nyní bych se chtěla zvláště zaměřit na *síly deformace* přítomné v Baconových obrazech. Dovolím si tvrdit, že právě *síly deformace* svou naléhavostí vedou diváka za primární figuraci, i když samozřejmě v kontextu Deleuzovy filosofie nemůžeme mluvit o těchto silách jako o separovaných entitách podléhajících nějaké vnější organizaci.

Když Deleuze mluví o deformaci Baconových hlav, zdůrazňuje rovněž důležitost uvědomění si, že se nejedná o transformaci chápanou jako změnu tvaru, ale vskutku o deformaci¹⁴⁸, která neruší přítomnost původního motivu. Jelikož se jedná o deformaci a nikoliv o transformaci, nedochází ke vzniku abstraktního motivu, ale zviditelňují se zde konkrétní síly působící na tělo. Vytváří se tak *hysterické* tělo, které je silami vypuzováno z organismu za figurální. Tělo samo ze sebe uniká skrze ústa, oči atd.¹⁴⁹ Bacon o zjevné deformaci motivů maleb mluví opět velice jednoduchým způsobem: „Chci jejich vzhled zdeformovat až k nepoznání, ale tou deformací se dostat zpátky k zachycení

¹⁴⁶ Sylvester, David. *Rozhovory s Francisem Baconem / 1962 – 1979*, Arbor Vitae, Praha 1999, s. 12, 114, 135...

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 51.

¹⁴⁸ Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003. s. 59.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 16.

jejich vzhledu.¹⁵⁰ Zde můžeme najít souvislost mezi Deleuzovou kritikou platónského pojetí obrazu a zní plynoucí nové možnosti malby – podoba se objevuje v nepodobnosti, neodpovídá žádnému modelu, to, co je zobrazeno, je aluzí na *vjem*, který už zmizel a je znovu více či méně reprodukován opětovnou percepcí díla.

Dle mého názoru deformace rovněž akcentuje plošnost malby novým způsobem. Deformace tváře totiž odkrývají hladký prostor hlavy. *Vjem* sám není deformovaný, ale zjevuje se ve své plnosti díky silám deformace, v Baconově případě skrze charakteristický způsob práce roztírání, dření, stírání barvy, který nově vyzdvihuje plochu jako prostor, který odhaluje vše.

Tělo je podle Deleuze *materiálem figury*, kterou nelze chápat jako zobrazení nějaké figury - konkrétního těla, ale jedná se o usouvstažnění částí do smysluplného celku - *těla bez orgánů*. I když je Bacon prezentován jako malíř portrétů, to, co maluje, není tvář, ale hlava. Tvář je pro něj strukturální prostorová organizace, pod kterou je ukrytá hlava. Bacon rozebere tvář a objeví hlavu, která je součástí *těla - figury*. Figurativní přístup zahrnuje *stávání se* například postavou, zvířetem, molekulárním, konstituuje se zde *zóna rozlišitelnosti/nerozlišitelnosti*. V případě Baconových motivů člověka a zvířete je *zónou nerozlišitelnosti* maso.¹⁵¹ Rozdíl mezi člověkem a zvířetem, neviditelným a *figurou* mizí. Nejedná se o přisuzování podoby, nejde o to „být jako“. Zvíře se neobjevuje jako forma, ale jako rys. Baconovy hlavy jsou vlastně *liniemi úniku* od tváře - faciality, od roviny konzistence. Hlava uniká skrze ústa a oči, stává se nelokalizovatelnou, ústa si osvojují sílu *non-lokalizace*, tak mění maso na hlavu bez tváře, celek uniká, maso odpadává, toto nazývá Deleuze u Bacona křikem. Motiv křiku Bacon opět vysvětluje o něco prozaičtěji. Mluví o fascinaci tvarem lidských úst a prostém přání namalovat dobrý obraz lidského křiku.

5.2 Reprezentace a diagram

Deleuzovým východiskem v tázání se po hodnotě a specifikách malby je přehodnocení reprezentace. Toto gesto je pro něj nutné, jelikož obraz v rámci tradiční reprezentace je již výsledkem kódování. Proto poukazuje na postupy abstraktního malířství

¹⁵⁰ Sylvester, David. *Rozhovory s Francisem Baconem / 1962 – 1979*, Praha: Arbor Vitae, 1999, s. 39.

¹⁵¹ Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003. s. 23.

jako na nedostatečné, protože mají stále organizovanou reprezentaci, která je stavěna na symbolickém kódu, stejně je tomu i v případě abstraktního expresionismu.¹⁵²

Deleuze posléze vynáší další jedinečný rys malby. Ze všech možností uměleckého vyjádření malba nezbytně obsahuje svou vlastní katastrofu umožňující posun obrazu na jinou úroveň. Malíř musí projít katastrofou, *bodem zmizení, šedým bodem*¹⁵³ a přijmout *non-figurativní* chaos a umožnit tak vyplynutí rytmu – *obrazových daností*. Gesto přijmutí chaosu je rozdělovacím nástrojem v odlišení tří různých cest malby, které jsou charakteristické pro moderní funkci malby.

První z těchto možných způsobů práce malířů je abstrakce. Abstraktní způsob malby redukuje chaos na minimum, zapojuje sice konceptuální rovinu díla, která umožňuje překlenout propast chaosu, ale zároveň jej mění v jednoduchý proud umožňující stálou oscilaci skrze propast - chaos v nově ustanoveném čistě optickém prostoru. Pro Deleuze je tedy abstraktní umění, v *Logice Vjemu* představeno ve známých dílech Pieta Mondriana, oproštěno od dynamiky *optického* a *haptického*, zůstává pouze optické. Podle Deleuze se abstraktní malba od prostých geometrických tvarů liší díky tenzi, která zvnitřňuje *manuální - haptické* v *optickém* a navrch tak získává vizuální transformaci.¹⁵⁴ Abstraktní optická forma umění se tedy vzdaluje klasicky organizované reprezentaci. Deleuze ovšem tento způsob práce nepovažuje za ideální, jelikož se odehrává a percepci rozpracovává v rámci symbolického – kódu zakládajícím se na binárních opozicích. Tento kód je digitální „ne ve smyslu manuálního, ale ve smyslu prstu, který počítá. „Digits“ jsou jednotky vizuálně seskupující opozitní výrazy.“¹⁵⁵ Koncept výběru z binárních opozic nahrazuje náhodný výběr charakteristický pro uvolnění hry intenzit.¹⁵⁶ Deleuze dodává ještě příklad, kdy si malby stojící na binárním kódu můžeme představit jednoduše jako určitou formu jazyka, nebo spíše slovníku. Například různým tvarům v závislosti na poloze v obraze přiřadíme čísla a na základě toho určíme hodnotu obrazu, nebo když některým z formálních stránek obrazu jakými jsou barva a horizontální/vertikální linie přisoudíme

¹⁵² Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003. s. 103-104.

¹⁵³ Tento pojem si Deleuze vypůjčuje od Paula Kleea. *Šedý bod* u Kleea, je pro Deleuze ekvivalentní k jeho vlastnímu pojmu *černá díra*. Šedý bod je nejprve absolutní, nelokalizovatelný, chaos, který přeskočil ze stádia absolutní rychlosti do rytmu. Získává tak teritoriální aspekt, ustanovuje prostor a umožňuje obrazu se vyjevit.

¹⁵⁴ Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003, s. 104.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 104

¹⁵⁶ Tamtéž. s. 104.

určitý neměnný význam – emoci, který vede například k různým psychologizujícím a mystickým výkladům maleb, i přes to zůstává abstraktní malba stále figurativní.¹⁵⁷

Deleuze nabízí zajímavou úvahu nad tím, čím může být tento způsob malby užitečný pro „moderního“ člověka, nebo spíše, co mu může nabídnout. *Digitální* kód abstraktního umění pro člověka otevírá spirituální, konceptuální sféru eliminující *haptický* princip redukující ruku na prst, poskytuje uvolnění od neustálé výměny mezi externím a interním, stačí mít i povrchní znalost aby tato díla mohla být recipována bez jakéhokoliv znejistění vlastní pozice recipienta.¹⁵⁸

Druhou cestou je pro Deleuze způsob malby obvykle pojmenovávaný *abstraktní expresionismus – informel*, který je druhým extrémem stejné situace jako v případě čisté abstrakce. Propast – chaos je tentokrát příliš veliká, „jako kdyby existovala mapa mající rozlohu celé země“ vtipně poznamenává autor. *Diagram* je v tomto případě totální, *optická* dimenze malby mizí ve prospěch *haptického – manuálního*. Je obtížné sledovat malbu, jejíž linie nebo barevné stopy nekonstitují žádnou konturu, která by fungovala jako konstitutivní prvek určité formy – motivu. Tento rys spočívá v pohybu *linie*, která se nepohybuje od jednoho bodu k druhému, ale prochází jimi - je protažena mezi body, přičemž neustále mění směr, rychlost a intenzitu. Malba takto sice uniká figurativním, na druhou stranu se jedná se o dekompozici hmoty namísto transformace, se kterou pracovala abstrakce. Oproti abstrakci zde již není žádná vnitřní vize jdoucí za obraz, namísto toho se dostavuje *manuální – haptická* síla rozprostírající se do všech směrů malby. Figurativní je odstraněno, ale figurální se v této situaci nemůže objevit, jelikož nedochází k modulaci figury – těla. *Diagram* představuje celou malbu najednou, není nic, co by se nám okamžitě nevydalo svým povrchem, zviditelňuje specifický *manuální – haptický prostor*.¹⁵⁹ V čem je Baconova malba pro Deleuze tak výjimečná oproti dvěma výše uvedeným způsobům malby? Vždyť i ji můžeme vidět skrze oddělenost *haptického - manuálního a optického*. I zde můžeme hledat abstraktní formy a volné stopy.

Deleuze Baconovy malby určuje jako střední cestu. Bacon podle něj netáhne ke způsobu práce abstraktní malby, i on sám se v rozhovorech proti tomuto způsobu vytváření vyhrazuje. Abstraktní malířství zvnitřňující *tenzi v optické* formě ji tímto gestem zároveň neutralizuje. Navíc taková malba podle Deleuze a Bacona táhne k tomu, aby byla

¹⁵⁷ Viz. Wasily Kandinsky o duchovnosti umění. Mám zde na mysli zvlášť jeho módní zájem o okultní vědy, mysticismus a postavu Heleny Vablastské.

¹⁵⁸ Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003. s. 104-106.

¹⁵⁹ Tamtéž, s.104.

vykládána coby jednoduchý symbolický kód figurace. Abstraktní expresionismus oproti tomu rozvíjí *diagram* až příliš rychle. Volné stopy, roztíraná a vydřená barva vytváří *vjem*, ovšem zůstává v příliš zmateném stádiu, který neumožňuje *vjem* konstituovat dostatečně pevně.

Můžeme si všimnout, že když Bacon používá volné stopy a další postupy *action painting*, zvýrazňuje jejich omezení, používá je pouze lokálně, čímž opět zdůrazňuje význam kontury. Bacon navrácí teritoriální aspekt *volným stopám*.

Bacon tedy podle Deleuze vytváří novou střední cestu, která využívá tenzi *optického* a *haptického* rysu malby. *Diagram* není redukovaný na kód a zároveň ještě nepokrývá celý obraz, vyhýbá se kódu i kódování, dodává Deleuze.¹⁶⁰

Novým východiskem pro obraz je podle Deleuze *diagram* v určitém stádiu. Bacon toto označoval za „*graf*“¹⁶¹. *Diagram* je pro oba autory non-reprezentativní, non-ilustrativní a non-narativní. *Diagram* u Bacona Deleuze označuje jako shodný s Cézannovým chápáním *motivů*.¹⁶² Cézanne je pro Deleuze dozajista velkým umělcem, který v klasifikaci, již autor představuje, stojí na pomezí střední cesty, ovšem ještě stále zobrazuje příběh, ještě stále věří v existenci čistých obrazů, které jako archeolog odkrývá pod nánosem kulturně zděděného vidění. Cézanne ukazuje příběh vidění. Bacon je podle Deleuze dál. V jeho dílech přestává platit dichotomie *označujícího* a *označovaného* a nastupuje zde *diagram* jako *nesignifikantní stopa*. „*Diagram* je tak operativní množinou signifikantních a non-reprezentativních linií, zón, tahů a skvrn“.¹⁶³ Tyto vyjadřovací prostředky ukazují cestu k obrazu, ale samy o sobě ještě obraz netvoří. Aby mohlo dojít k vytvoření obrazu – *vjemu* toho, co zde Deleuze nazývá jako *obrazová danost*, musí být tyto prostředky zpětně vztaženy k vizuálnímu celku. Následkem je pak optická reorganizace a přetvoření figurativního na figurální. „*Diagram* je dozajista chaos a katastrofa, ale obsahuje také zárodky řádu a rytmu.“¹⁶⁴ *Diagram* je tedy to, co završuje chaos a uvádí *vjem*, tedy umožňuje malbu. Ovšem není tomu tak, že chaos - katastrofa by

¹⁶⁰ Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003. s. 111.

¹⁶¹ V českém překladu je toto slovo přeloženo rovněž jako *diagram*.

¹⁶² Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003. s. 112.

Cézanne nazýval motivem přírodu bez větru, pohybu, tedy bez atributů, které v ní umožňují život, tedy bez možnosti v ní přežít.

Malíř zde uchopuje to, co pro ostatní není viditelné. Vytváří tak novou existenci, nebo lépe, zviditelňuje ji. Tato realita existuje, jen pro mnohé lidi není viditelná. Merleau-Ponty v eseji *Cézannovo pochybování* říká, že „Umělcem je ten, kdo fixuje a zpřístupňuje nejlidštějším lidem podívanou, aniž ji vidí.“ s. 45. Umělec tak jednoduše řečeno přeměňuje neviděné ve viditelné.

¹⁶³ Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003. s. 101.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 102.

byl redukován nebo usměrněn, chaos je přítomný jako neustálá tenze díla, jako hrozba, že *vjem* – obraz zanikne.

Diagram – motiv ale ještě stále nejsou obrazem, tedy ne ve smyslu „úplného“ obrazu. Aby se malba uskutečnila, musí dojít k tomu, že se stane *analogickým jazykem*, který bude sloužit k překlenutí mnohoznačnosti chaosu ve prospěch intuitivního uspořádání, nebo spíše intuitivní orientace. Uchopení celku skrze *analogii* směřuje k živému umění. Deleuze říká, že ještě před tím, než umělec začne tvořit, je dílo již hotové, je přeplněno klišé, které je nutno odstranit. Postup od *diagramu* k *analogickému jazyku* nazývá Deleuze střední cestou, jejímž cílem je navození podobnosti - analogie pomocí nepodobných prostředků. Toto se týká všech tří Deleuzem stanovených dimenzí obrazu a to jeho *plánu, barvy a těles - předmětných zobrazení – materiální struktury díla*. *Diagram* zde pak působí jako modulátor těchto dimenzí, který nekóduje, a na základě jeho přítomnosti je pak možné, aby vzájemnou modulací dimenzí vznikala nějaká nová podobnost – figura - fakt.¹⁶⁵

Podobnost, navozená nepodobnými prostředky, nevede ke ztotožnění. Podobnost se zde odvíjí jako funkcionální, tedy tak, že akt vytváření uměleckého díla nenapodobuje přírodu ve smyslu, že by napodoboval její předměty, ale vztahuje se přímo na tvůrčí akty. Analogie je vedena mezi harmonizující tvůrčí silou přírody a umělcem. Stejnou myšlenku můžeme sledovat například i u Cézanna. Podle něj by umělec neměl zůstat za přírodou, ale měl by navozovat harmonii souběžnou s její tvůrčí silou.¹⁶⁶

5.3 Shrnutí myšlenek nad Deleuzovou interpretací Bacona

Všechna umělecká díla i přes množství výše jmenovaných rozdílů mají něco společného. Jsou konstituována skrze bloky materie tvořící *tělo* díla, skrze které je možné produkovat *vjem*. To, jak zdařile nebo nezdařile je umělecké dílo schopno dostát těmto požadavkům, je předmětem Deleuzovy klasifikace zakládající se na způsobu, jakým je nastaven vztah mezi *vjemem* a *chaosem - diagramem*. Jednoduše řečeno, nesnaží se aplikovat svou teorii jako možný modus vnímání aplikovatelný na všechna díla malby. Namísto toho tvrdí, že některé způsoby malby jsou vhodnější pro cestu skrze *logiku vjemu*.

Deleuze při snaze o charakteristiku *vjemu* vychází z fenomenologických prací a zvláště také z Cézannových myšlenek o malbě, ale nenásleduje tento vzor slepě. Přináší

¹⁶⁵ Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003. s. 119-121.

¹⁶⁶ Cézanne, Paul. *Čist přírodu*, Praha: Arbor vitae, 2001. s. 34.

do jeho definice nový rys *nerozlišenosti*, který ruší možnost fundování fenomenologickou jednotou. *Vjem* jako takový nenáleží subjektu, ale je sám o sobě, je v *těle* uměleckého díla. *Vjem* sám o sobě je složen ze dvou dimenzi, typů sil, a to z *perceptů* a *afektů*. Skrze sílu události je pak přenášen přímo na nervový systém recipienta. *Vjem* je vlastně *zónou neurčitosti* mezi subjektem a objektem. *Vjem* nepůsobí skrze kód, mediaci, jelikož se podle Deleuze nepohybuje v řádu reprezentace. Není to barva, nebo tvar, ale skrze dílo jsou síly formujícího procesu obrazu zviditelněny.

Umělecká díla – malby, díky své statické povaze uzavírají obraz – zobrazení. Podle Deleuze se tak ovšem neděje v tom smyslu, že by skrze něj byl *vjem* neustále zakoušen jedním a tím samým způsobem. Malba uzamyká absolutní rychlost chaosu do vlastního rytmu - *diference*, do vlastního *stávání se* a objekt se tak stává uměleckým dílem. *Vjem* je nyní fixován na motiv malby, v případě Baconových maleb je vázán na úsměv, křik atd. Malba zpřítomňuje *vjem*, ale nefunguje pouze jako pomocná konstrukce, působí také jako místo, kde dochází k syntéze umožňující další pohyb a splynutí roviny díla a recipienta.

Percepce zaměřující se na vztahy mezi stavy - silami a předměty odehrávající se v prostoru *těla* malby *se stává* vyjádřením možnosti dostat se do procesu *stávání se*. Pohyb a *multiplicita* jako ontologické rysy malby ruší model subjekt-objektového vztahu v percepci uměleckého díla. Percepce vlastně ani není možná, pokud jsou tyto roviny smíšeny, jelikož zde není jasná perspektiva, odkud by subjekt mohl o díle promlouvat. Deleuzovi jde o to vytrhnout diváka z bezpečí distancovaného postoje a uvést jej do strojového uspořádání malby.

6. Bacon contra Deleuze

6.1 Deleuze a malba

Na základě myšlenek předešlé kapitoly si dovolím tvrdit, že je poměrně zřejmé, z jakého důvodu si Deleuze pro svou reflexi malby vybral právě dílo Francise Bacona. Z pohledu zaměřeného na formální stránky malby se jedná o zcela specifický způsob zobrazování motivů, jenž neukotvuje pozici recipienta, ale naopak způsobují nejistotu a neschopnost opticky obraz ustálit. Dalším rysem je zejména Baconova snaha o odsunutí narativní roviny díla a jeho snaha vymezit se vůči abstraktnímu malířství na jedné straně a realistickému na druhé.¹⁶⁷

Nyní chci ovšem poukázat na možné rozdíly Baconových myšlenek a způsobu, jakým s nimi Deleuze pracuje. Pokud srovnáváme oba texty *Logiku vjemu* a *Rozhovory s Francisem Baconem*, nemůže být přehlédnut fakt, že Bacon se, zřejmě z povahy sobě vlastní, o svých obrazech vyjadřuje daleko přímějším a jednodušším způsobem, k čemuž rovněž přispívá forma rozhovoru. Dozajista by mohli být nalezeni čtenáři, kteří by po přečtení obou textů došli k závěru, že Deleuze Bacona opřádá příliš složitým spletivem pojmů, které okolo jeho obrazů vytváří nabubřelou skořápku tajemna.

Jestliže jsem v předešlých kapitolách osvětlila, proč se *pohyb* a *multiplicita* u Deleuze stávají ontologickými rysy malby, považuji nyní za nezbytné přejít k ověření druhé části mé teze, a to k tvrzení, že Deleuzův způsob čtení rozhovorů s Francisem Baconem v určitém aspektu dezinterpretuje některé jeho myšlenky. I když je Deleuze velice nápaditý autor a kreativní interpret, můžeme se v jeho dílech často setkat s tím, že autorům, které vykládá mnohdy připisuje myšlenky, které v původních textech nejsou, nebo opomíjí ty, které se zdají být z hlediska jeho koncepce problematické. Naopak ty motivy, jež se mu zdají být příhodné, velice živě zapojuje do *rhizomatického uspořádání* a těží z nich pro sebe co nejvíce. V následující pasáži bych chtěla představit právě způsob, jakým se liší konkrétní příklady pojmů a myšlenek, jak je vykládá Deleuze a jak o nich uvažuje Francis Bacon v rozhovorech s Davidem Sylvesterem. V následující podkapitole bych tak ráda podpořila další z hypotéz, jež jsem vznesla v úvodu své práce a

¹⁶⁷ Sylvester, David. *Rozhovory s Francisem Baconem / 1962 – 1979*, Praha: Arbor Vitae, 1999. s. 54-57.

to, že Gilles Deleuze manipuluje některé Baconovy myšlenky, ale také to, že se nemůže vymanit z determinace svých výpovědí. Jestliže se snaží o interpretaci nebo jakoukoliv výpověď, i když v případě tohoto autora jde o velice kreativní proces, je nemožné aby dosáhl za hranice reprezentace.

6.1.1 Reprezentace a vjem

Z výše uvedených myšlenek je patrné, že Deleuze ve snaze přiblížit povahu *vjemu* čtenářům bojuje obzvláště s několika obecnými představami o významu tohoto pojmu. Prvním z nich je představa *vjemu* jako množství rozličných dojmů. Druhou obecně rozšířenou představou, kterou se autor snaží vyvrátit, je pojetí *vjemu* coby afektu, nebo spíše pocitu, který je konstitutivním prvkem ustanovení jevu – fenoménu, který je jistěn pozicí subjektu. Vymezením vůči těmto představám se snaží odpoutat vjem od fenomenologického prostředí, ze kterého jej nepřímo přebírá.

Proti těmto podle autora zavádějícím určení ustanovuje *vjem* coby *materiální koncept*. S přihlédnutím k Baconovým malbám má materiální koncept formu *spasmatu*, dále popisovaného jako chaotická tenze, křeč, ve stádiu prozatímní nezformovanosti – *dogónského vejce*. Z toho je patrné, že Deleuze staví vjem negativně vůči reprezentaci, *logika vjemu* by měla nahradit reprezentaci. V umělecké praxi je podle Deleuze Bacon tím, kdo jeho představu nejlépe naplňuje, o tom jsme se ostatně mohli přesvědčit skrze několik Baconových citací z Rozhovorů s Davidem Silvestrem použitých v předešlých kapitolách. Pokud uvažujeme o vztahu reprezentace a *vjemu*, nemůže nám uniknout Baconova snaha vymanit se z realistického – figurativního malířství a neupadnout při tom do čistě abstraktní, nebo abstraktně expresionistické malby. Tato jeho snaha je podle mého jedním z důvodů proč si Deleuze k interpretaci vybírá právě jeho malby.¹⁶⁸ Tento fakt, ale nemůže vést k závěru, že obraz není reprezentativní. Pokud ano, musela bych v rámci percepce obrazu uvažovat o čemsi jako čisté existenci – esenci, která jako pojem sama o sobě svým významem míří proti *rhizomatickým* rysům Deleuzova myšlení. Myšlenka bezprostřední přítomnosti *vjemu* by rovněž problematizovala vztah auto – dílo - recipient, a to proto, že by docházelo k odsunutí vlastní roviny autora do pozadí, autor by byl pouze nosič bez jakékoliv přiznané vlastní kreativní modifikace, narušena by tak byla i rovina díla jako *těla*.

¹⁶⁸ Srv. Sylvester, David. *Rozhovory s Francisem Baconem / 1962 – 1979*, Praha: Arbor Vitae, 1999. s.53

Přímý účinek na nervový systém recipienta, o kterém oba autoři hovoří, tak není jednoduše účinkem *materiality vjemu*, jeho přítomnosti v díle, jak uvádí Deleuze, ale je spíše důsledkem toho, jakým způsobem Bacon představuje *non-intencionální* vztah recipienta a malby.¹⁶⁹

Deleuzova materiální koncepce *vjemu* je problematická také z hlediska odlišení malby od jiných vizuálních objektů, jednoduše řečeno je až příliš široká. Deleuze vytváří klasifikaci na základě již uznaných uměleckých děl. Přímý účinek na náš nervový systém pomocí *vjemu* může být zapříčiněn například i nástěnnou dekorací, prostou špínou nebo přímo strukturou povrchu a tedy musí existovat i nějaká jiná minimální podmínka pro ustanovení uměleckého díla – specificky malby. Aby mohlo být něco identifikováno jako malba – umělecké dílo, potřebuje i rovinu reprezentace – *rovinu konzistence*. To ale nutně neznamená, že by malíř musel pracovat figurativně, nebo naopak striktně abstraktně, obecně neexistují žádná určení, která by možností uměleckého vyjádření limitovala. I přes to, že Deleuze se snaží Baconovy malby představovat coby *non-representativní*, můžeme tvrdit, že i tak jeho práce zůstávají v rovině reprezentace. Ostatně sám Francis Bacon se nestaví proti reprezentaci, ale vymezuje se vůči znázornění narativní roviny díla. Uznává dokonce důležitost umělecké teorie a módy v procesu utváření hodnoty uměleckého díla.¹⁷⁰

Mohu tak tvrdit, jelikož každá malba, pokud ji chci odlišit od jiných staticky fixovaných vizuálních objektů, musí něco zaznamenávat. Musí fungovat určitým způsobem. Malba musí něco ukazovat a může tak činit buď tak, že způsobem reprezentace odkazuje k něčemu vnějšimu, po způsobu vztahu *označujícího* a *označovaného* (pak by se jednalo právě o malbu s narativní rovinou), nebo odkazuje sama k sobě, ale i tímto způsobem reprezentuje, jinak bychom nemohli kvalitativně rozlišovat mezi malbou a například flekem na zdi.

Moje poslední poznámka odrážející se v problematice reprezentace v Baconových malbách se dotýká Deleuzovy myšlenky o *zviditelňování neviditelných sil*, která se výše v textu již několikrát objevila. Jestliže může autor mluvit o zviditelňování nebo znázorňování působících sil, mluví o nich v rovině reprezentace. Z těchto důvodů a z důvodů výše zmíněných se mi zdá být Deleuzův pokus jít za rámec reprezentace ne příliš zdařilý.

¹⁶⁹ Srv. Např. Sylvester, David. *Rozhovory s Francisem Baconem / 1962 – 1979*, Praha: Arbor Vitae, 1999. s. 76-77

¹⁷⁰ Tamtéž. s. 57.

Chtě nechtě Deleuze zůstává v rovině reprezentace – *rovině konzistence*, jelikož bez ní by jeho myšlenky nebyly sdělitelné, tudíž by nutně byly *deteritorializované* bez toho, aniž by se mohly kdy znovu *reteritorializovat*. Nejjednodušeji řečeno by nebylo možné žádné sdílení a tím ani kreativní posun, na němž Deleuze a Guattari staví tvůrčí sílu filosofie.¹⁷¹ Dalo by se říct, že se autor ve víru vlastního kreativního počínání na chvíli nechává pohltit svou vlastní tvořivostí a ničí své *tělo (tělo bez orgánů)*. Posléze, když si toto uvědomuje, vrací se zpět a přijímá, i když můžeme cítit, že nerad, koncept stromu, *roviny konzistence*, dlouhodobé paměti.

6.1.2 Chaos a řád, rovina imanence a rovina konzistence

Deleuzova hlavní pozitivní stanoviska vůči současné malbě jsou, že je postavena na vyvstávání díla z úrovně neartikulovaných *perceptů* a *afektů* a ustanovuje non - reprezentativní a nevědomý¹⁷² vztah mezi diváky a malbou charakterizovaný pohybem *stávání se a multiplicitou*. Tato zvláštní situace vyvstává podle Deleuze z *materiální struktury díla*.

V případě Deleuzovy interpretace Bacona bych se chtěla zaměřit na pojetí malby jako *dualismu* mezi ještě pevně nesformovanou *materiální strukturou* a nastávající reprezentací této materiality, která v určitém směru jde proti Deleuzově syntetickému pojetí malby. Toto tvrzení zakládám na tom, že Bacon dokonce v rozhovorech přímo říká; „ podle mne je malba dvojakost /.../ Myslím si, že velké umění má svůj hluboký řád. I když do toho řádu mocně zasahují instinktivní a náhodné prvky, přesto podle mě vycházejí z touhy skutečnosti uspořádat a navrátit ji do nervového systému s mocnější silou.“¹⁷³ O tom, že Bacon přikládá existenci pevného řádu – uspořádání v malbě značnou důležitost svědčí i další výše užitá citace. Naléhavost nebo násilnost, o níž Bacon hovoří, se kterou se skutečnost navrácí přímo do nervového systému, zde není myšlena coby důsledek překonání chaosu, jak se domnívá Deleuze, ale spíše jde o důsledek vztahu mezi řádem a chaosem. Bacon je v určitém aspektu klasický malíř. Touha po uspořádaném

¹⁷¹ Srv. Fišerová, Michaela *Text, který rozvrátil pořádek svého světa*, In: *Filozofia*, 2011, roč. 66, č.7.

¹⁷² V rozhovorech s Claire Parinet nebo i v Tisíci plošinách se můžeme dočíst, že nevědomí je pro Deleuze kreativní. Nevědomí je strojem produkujícím série uspořádání.

¹⁷³ Sylvester, David. *Rozhovory s Francisem Baconem / 1962 – 1979*, Praha: Arbor Vitae, 1999. s. 55

obrazu – významu je patrná i v jeho fascinaci klasickými díly jako například Velasquezovými obrazy.¹⁷⁴

Nejedná se o smyslové násilí působící jako podmínka pro možnost ustanovení řádu po vzoru Deleuze. Jedná se spíše o to, že naléhavost je důsledek vzájemného vztahu chaosu a řádu. Deleuze sice mluví o rytmu, ale rytmus v jeho koncepci nemůžeme ztotožnit s řádem. Chaos, propast nebo katastrofa mají být překonány a limitovány, nicméně způsob omezení není Deleuzem vymezen jinak než pomocí myšlenky *těla bez orgánů*, které samo o sobě pevný řád postrádá, je individuováno skrze *afekt*. Nutno ovšem podotknout, že Bacon sám přesnou povahu řádu také více nespecifikuje a tento fakt je nejspíše důvodem proč se Deleuze snaží aplikovat vlastní myšlenku za cenu zastínění některých protichůdných myšlenek autora maleb.

Další Baconovou myšlenkou, kterou Deleuze opomíjí je distance. Deleuze sice mluví o *silách izolace* přítomných v malbě na různých úrovních plánu *materiální struktury* nebo *figury* a tvrdím, že Bacon by s ním v tomto ohledu souhlasil, což ostatně může být doloženo i tím co v rozhovorech na toto téma pronáší a co bylo již výše v této práci citováno. Deleuze ale od tohoto bodu směřuje ještě i jinam, vnímá distanci jako *zcizovací efekt*, pomocí něhož je absolutní pozice diváka narušena a individuum je tak vtaženo do modu *stávání se*, ustanovuje se zde *non – reprezentovatelná, non – lokalizovatelná identita*. Pokud bychom měli použít Deleuzův a Guattariho slovník, nejedná se o identitu, ale o *multiplicitu*, která ji naopak ruší. Co ale Deleuze dostatečně nezmiňuje, je přítomnost přímé fyzické distance mezi dílem a divákem. Baconův postoj k distanci je patrný hned v několika jeho odpovědích na otázky Davida Sylvestera, vybrala jsem následující pasáž coby nejlepší ukázkou toho, co mám na mysli: „Zamlouvá se mi také, když se mezi tím, co se udělalo a divákem díky sklu zachovává jistá vzdálenost; zamlouvá se mi, když objekt získává co největší odstup.“¹⁷⁵

Baconovi jde o přímé fyzické oddělení recipienta a díla a co víc, potvrzuje opět dualitu percepce ve vztahu subjektu a objektu, čímž dočista boří Deleuzův model percepce, která usiluje o nahrazení tohoto schématu *strojovým modelem*. Pokud bych měla být důsledná, pak vlastně u Deleuze o percepci v tradičním smyslu mluvit nemůžeme. V tomto aspektu narážím na další možné otázky a to v návaznosti na úvahu, že jestliže Deleuze mluví o obrazech a vynáší jejich diferenciaci na základě klasifikace různých kritérii, dovoluje mu ale takové jednání postavit se proti možnostem tradiční reprezentace?

¹⁷⁴ Sylvester, David. *Rozhovory s Francisem Baconem / 1962 – 1979*, Praha: Arbor Vitae, 1999. s. 54.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 81.

Podle mého názoru to není možné. V Rozhovorech tak můžeme najít nejen myšlenky, které zpochybňují základy Deleuzovy klasifikace směrů současného malířství, přesněji mezi abstraktní malbou, abstraktním expresionismem a Baconovými pracemi, ale především i tvrzení samotného autora mířící proti ustanovení nového modelu percepce, založeného na pronikání roviny díla a recipienta ve způsobu *stávání se* aktivující model strojového uspořádání. Deleuzova koncepce se z tohoto hlediska zdá být značně problematická a ve světle Baconových tvrzení mnohdy i mylná či zavádějící.

7. Závěr

V závěru této práce bych chtěla shrnout celé své dosavadní snažení a vyzdvihnout ještě některé motivy, jež se mi zdály být obzvláště důležité nebo podnětné. Cílem první části mé práce bylo vytvořit pojmový a myšlenkový aparát, jenž by posléze umožnil nerušeně pracovat s dalšími texty Gilla Deleuze, rovněž jsem v závěru každé kapitoly chtěla poukázat na možná úskalí jednotlivých motivů a pojmů tak, aby vždy odkazovaly směrem k mé původní hypotéze. Tvrzení – hypotéza, ze které jsem vycházela je, že pohyb a multiplicita se v Deleuzově interpretaci práce Francise Bacona stávají novými ontologickými rysy malby, zároveň však Deleuzovo kritické gesto čtení Bacona i dalších textů tematizuje vztah reprezentace a interpretace ve smyslu využitelnosti Deleuzových myšlenkových konceptů pro filosofickou reflexi teorie malby. Otázky, které jsem si v průběhu práce pokládala, pocházely právě z této myšlenky.

První část mé práce byla zaměřena na vymezení pole, které by určovalo následný pohyb. Chtěla jsem zvláště koncepčně přiblížit autora a postihnout tak rysy jeho *rhizomatického myšlení* a rovněž ho tímto gestem odlišit jako poststrukturalistu vůči strukturalismu. Bylo rovněž nezbytné abych blíže určila a odůvodnila předmět analýzy a to malbu jako specifický způsob uměleckého vyjádření. V úvodní části jsem odpovídala na své vlastní tázání týkající se motivace výběru tématu, posléze také na to, proč jsem se rozhodla pracovat s texty Gilla Deleuze a proč je předmětem mé analýzy právě malba. Malbu jsem si vybrala zejména kvůli proměně, která se uskutečnila v konfrontaci s fotografií, díky ní tak mohla být naplno reflektována paradoxní povaha pohybu v malbě. Podstatným důvodem pro mne rovněž bylo to, že jedním ze stěžejních motivů Deleuzovy filozofie je rovněž vyrovnání se s tradičním modelem reprezentace a malba se, dle mého názoru, ve své podstatě nikdy nemůže vymanit z toho aby pro recipienta „něco“ nezobrazovala – nereprezentovala. Problém vyrovnání se s tradičními reprezentací neustále rezonoval v průběhu celého psaní a stal se východiskem pro některá má tvrzení.

Po zodpovězení základních otázek bylo nutné již plně vejít do osvětlení problematiky, bylo nezbytné uvést *myšlení rhizom* skrze základní pojmy. Mezi všemi jsem vybrala ty, které mi přišly nejotevřenější a tudíž pro čtenáře nejsnáze uchopitelné. Mimo *rhizomu* jako takového jsem zvolila pojem *těla bez orgánů*, na které jsem se snažila uvést

další pojmy související s teritoriální aspektem těla a to *deteritorializaci a reteritorializaci*. Po zapojení těchto pojmů jsem uvedla další, a to *stávání se*. Nechtěla jsem pojmy hierarchizovat tak aby vznikla iluze počátku a jasného vývoje, naopak snažila jsem se je postihnout v jejich funkčním zapojení, které si myslím lépe odpovídá *myšlení rhizomu* tak, jak o něm uvažuje Deleuze. V průběhu práce se ovšem objevilo ještě mnoho dalších pojmů, jejichž přítomnost byla ve světle výše uvedených již plně funkční a nepotřebovaly tudíž další výklad. Přesněji jednalo se zejména o klíčový pojem *multiplicity*, jež byl uveden skrze *stávání se*.

Nyní bych již přešla k jednotlivým předpokladům své hypotézy. Prvním z nich je tvrzení, že pohyb a *multiplicita* jsou v textech Gilla Deleuze ontologickými rysy malby. Malba dozajista prošla fundamentální změnou v rámci konfrontace s fotografií, díky ní se mohly konečně uvolnit její vlastní výrazové prostředky. Malba již není ontologicky vztahována k předloze a není hodnocena na základě zdařilosti provedení odpovídající originálu. Toto tvrzení zakládám zejména na Deleuzově kritice platónského systému idejí, nahrazující distinkci originálu a kopie věčným návratem jiného, které pohání stroj malby. Při percepci uměleckého díla malby se tak nevztahuji k žádné původní předloze, ale pouze k dílu samotnému, které funguje jako ozubené kolečko stroje percepce. Dílo je schopné fungovat jako složenina odindividualizovaných *perceptů* a *afektů* tvořících tělo díla jež dokáže fungovat jako součást strojového uspořádání. Dochází zde ke kvalitativní změně, což se snažím postihnout tím, že nemluvím o ontologickém vztahování, ale o ontologickém rysu, který více odpovídá intencím *rhizomatického* myšlení. Rys zde nefiguruje jako pevná charakteristika umožňující snadnou identifikaci a odkazování se k původu, ale jedná se o vlastnosti – rysy, které vyvstávají dle akutní potřeby.

Pokud malba není jištěna předlohou, k čemu ji pak ontologicky vztahovat? Idea originálu je nahrazena *imanentní rovinou* pohybu, která se odvíjí v sériovém posunu *stávání se*. Pohyb prochází od narace k *imanenci* což má samozřejmě i značný vliv na všechny členy účastné v procesu percepce. V Deleuzově pojetí tak zaniká subjekt-objektová polarizace percepce uměleckého díla malby, jelikož dílo i recipient tvoří *multiplicitu* s dalšími entitami. V aspektu nahrazení fixní ontologické podstaty imanentní rovinou pohybu spatřuji veliký přínos Gilla Deleuze k filosofické reflexi teorie malby, jelikož legitimizuje vlastní logiku díla, která již nemusí být obhajována skrze vnější myšlenkové konstrukty jako například jednotlivé výtvarné styly kategorizující dílo

na základě fixního kódu. Dílo – malba, autor, recipient, myšlenka, vjem, motiv a mnohé další entity jsou transversálně spojovány dle vlastní logiky – *logiky vjemu*.

Obrátila bych se nyní k druhé části své hypotézy a to k té, jenž tvrdí, že Deleuzovo kritické gesto čtení rozhovorů s Francisem Baconem i dalších textů, ze kterých vychází, je problematické z hlediska vztahu reprezentace a interpretace. Tato situace mne opět vrátila k otázce funkčnosti Deleuzova *rhizomatického* konceptu. Nechci v žádném případě zpochybňovat Deleuzův originální přístup, který alespoň pro mě otevírá novou a originální možnost vztahování se k uměleckým dílům, mezi které patří i malba. Ovšem urputnost, se kterou se snaží vyrovnat s myšlenkou reprezentace vztahované k tradiční koncepci *mimésis*, autora určitým způsobem zaslepuje. Deleuze nechce interpretovat, v *Tisíci plošinách* dokonce mluví o *interpretóze* jako nemoci, kterou je naše myšlení zasaženo, která nás nutí uvažovat pouze v kódu a jasných obrazech, tak jak to ostatně v průběhu celého textu demonstruje na příkladu kritiky metody psychoanalýzy. Zastávám ovšem tvrzení, že přes veškerou snahu se Gilles Deleuze nemůže nikdy dostat za hranice reprezentace. Tvrdím tak na základě toho, že reprezentace není pouhé zastupování významu, ale je modifikována. Díky reprezentaci je možné sdílet a tím i interpretovat a vůbec jakýmkoliv způsobem na dílu participovat. Jestliže Deleuze má ambici vyložit *myšlení rhizom*, pohybuje se stále v rovině interpretace, nehledě na to, že mnoho z jeho textů, včetně *Logiky vjemu*, jsou přímo interpretací jednotlivých autorů. Pokud má například kniha – *stroj* fungovat, musí být čtena, předpokladem čtení knihy je pro mne porozumění (ne ve smyslu absolutního pochopení – fixovaného smyslu, ale účastné percepce, která se může pohybovat v *multiplicitě stávání se*), které se odehrává právě v rovině reprezentace jako sdílení.

Další aspekt, který byl pro mě velmi podnětný, byl samotný způsob Deleuzovy interpretace textů, který je dle mého na hranici manipulace. Způsoby, jakými Deleuze interpretuje tvrzení Francise Bacona v *Logice vjemu* jsou problematické, jestliže se zaměřím na původní text rozhovorů. Tento fakt jsem zevrubněji rozebrala v posledních dvou podkapitolách shrnujících můj kritický postoj.

Je evidentní, proč si Deleuze vybírá pro reprezentaci (nyní už mohu mluvit o reprezentaci) svých myšlenek právě Francise Bacona. Spojovací linie jejich myšlení o malbě můžeme sledovat napříč oběma texty, například v tom, že oba autoři chtějí aby dílo působilo přímo na nervový systém recipienta aby tak dosáhlo maximální naléhavosti. Deleuze posléze tuto myšlenku vykládá po svém jako nutnost odstranění figurálního – ilustrativního malířství. Deleuze staví vjem do opozice vůči reprezentaci. Takto pojímaný

vjem by odkazoval k přítomnosti čisté formy nebo čisté přítomnosti, která je z protichůdná Deleuzova uvažování. Ano, i Bacon se chce zbavit figurálního, ale ve smyslu narativního aspektu. Bacon neutočí na reprezentaci jako takovou, ale jde proti zobrazování příběhů a abstrakcí, které by recipienta odvádělo od díla. Tvrdím, že malba - obraz nemůže překročit reprezentativní rovinu také proto, že s její absencí vyvstává otázka, podle čeho je možné dílo jako takové identifikovat. Bez roviny reprezentace by nebyl možný ani kreativní posun - proces, jehož cestou se chce Deleuze ubírat. Jednalo by se o čistou neartikulovatelnou přítomnost bez dynamiky významu a výrazu.

Dalším místem, na které jsem soustředila svůj kritický záměr je Deleuzova klasifikace uměleckých děl. Ta je založena na potencionálním překonání *chaosu* – *diagramu* a vnesení rytmu, tedy ustanovení těla bez orgánů. Kritérium, které Deleuze vnáší, je však v rozporu s Baconovým pojetím malby působící ve vztahu přísného řádu a *chaosu*. Dalším podstatným rozdílem obou koncepcí je fakt, že Bacon stále myslí percepci založenou na subjekt- objektové polaritě a to díky vyzdvižení přímé distance mezi malbou a recipientem, která je v zásadním rozporu s Deleuzovým syntetizujícím gestem.

I přes všechny rozdíly mezi oběma autory, jsem neustále nacházela vztyčné body, rysy, v nichž rezonovaly texty a díla – malby, které osvětlovaly proč si Gilles Deleuze vybírá právě díla Francise Bacona.

Tvrdím, že všechny předpoklady, se kterými jsem počínala psaní této práce, se mi podařilo potvrdit a dostatečně reflektovat. Pohyb a *multiplicita* jsou v Deleuzově *rhizomatickém* myšlení podle mých závěrů legitimně nazývány coby ontologický rozměr uměleckého díla malby. Myšlenka takového ontologického rysu se mi zdá být pro malbu velice podnětná a to i v situaci, kdy jsme došla k závěru, že nemůže být podepřena odmítnutím reprezentace tak, jak to v určitém aspektu činí Deleuze, ale naopak rovina reprezentace dokáže afirmovat jak ustanovený význam tak kreativní posun. I Deleuze si významu *roviny konzistence* – stromu – všímá, ale není tím, co chce on sám představit.

Filosofie Gilla Deleuze pro mne nadále zůstává podnětnou pro reflexi výtvarného umění. Obzvláště přínosné pro další filosofickou reflexi malby je to, že *rhizomatické* myšlení umožňuje překročit některé příliš zatuhlé formy a nahlédnout problém z jiné perspektivy, jakékoliv umělecké dílo můžeme transverzálně spojovat s různými dalšími entitami, motivy, aniž bychom jejich spojení museli legitimizovat skrze pro dílo vnější zákonitosti. Velice inspirativní se mi také zdá být možnost narušení primátu subjekt-objektové polarizace percepcce, která podle mě umožňuje intenzivnější participaci diváka. Deleuzova rhizomatická koncepce dle mého poskytuje zcela originální a inspirativní cestu

pro filosofickou reflexi malby a jsem toho názoru, že je inspirativní především pro umělce zejména právě ve snaze o zviditelnění čistého imanentního proudu kreativity.

Na závěr bych se ještě vrátila k problematice reprezentace. Deleuzova touha po očištění myšlení od reprezentace je z počátku úporná. Ovšem v pozdních pracích i on sám přiznává neustálou přítomnost *roviny konzistence*, která působí právě v modu reprezentace. Nemohlo mi ale uniknout, že autor o ní stále mluví jako o hrozbě. Deleuze vyznačuje pohyb *stávání se v rovině imanence*, která multiplikuje svůj *okraj* skrze *linie úniku*, jenž umožňují neustálý pohyb. Existují ovšem místa, kde pohyb *linie úniku* ustává a namísto *rhizomatického* proudění se ustanovují stromovité struktury významu Deleuzem pojmenované jako *rovina konzistence*. Podle Deleuze by *linie úniku* měla před hrozbou *roviny konzistence* uhnout a změnit tak i úroveň nebo druh *stávání se*. Já tvrdím, že *linie úniku* by neměla uhýbat, ale měla by projít *rovinou konzistence* a až skrze zde ustanovený význam přejít do nového sériového uspořádání *stávání se*. Bez *roviny konzistence* - reprezentace bez zformovaného významu by nebyla možná jakákoliv artikulace myšlenky ani její sdílení. Jak jsem již několikrát výše poznamenala, i Deleuze si je zřejmě vědom nutné přítomnosti *roviny konzistence*, ale on sám se chce pohybovat v *rovině imanence*.

Svou práci jsem začínala psát s poměrně nekritickým postojem vůči Deleuzově filosofii a i přesto, že jsem záhy narazila na mnoho problematických míst a otázek nemyslím, že jsem dané téma vyčerpala. Zaměření na konkrétní příklad filosofické reflexe Gilla Deleuze opírající se o malby Francise Bacona přede mnou otevřelo množství mnohem fundamentálnějších otázek týkajících se možností komunikace specifických způsobů malby, odrážející se ve vztahu *roviny konzistence* a *roviny imanence*. Je vůbec možné odstranit narativní rovinu díla tak aby dílo stále komunikovalo, tedy mělo rovinu reprezentace - *imanence* a je možné na základě myšlenky rozdílných dispozic sdílení významu utvářet klasifikaci různých druhů malby? Bohužel jsem této rovině problematiky ve své práci již nemohla dát prostor, nicméně bych do ní chtěla proniknout hlouběji.

Použitá literatura:

- Aristoteles. *Poetika*, Praha: Svoboda 1996. ISBN 80-205-0295-05
- Artaud, Antoin. *Divadlo a jeho dvojenec*, Praha: Hermann, 1994.
- Artaud, Antoin. *Van Gogh, aneb, Zasbevražďený společností; Skoncovat s božím soudem; Divadlo krutosti*, Pražská imaginace, 1993. ISBN 80-7110-123-0
- Bergson, Henri. *Čas a svoboda*, Praha: Filosofia, 1994. ISBN 80-7007-065-X
- Bergson, Henri. *Hmota a paměť*, Praha : OIKOYMENH, 2003. ISBN 80-7298-065-3.
- Bergson, Henri. *Myšlení a pohyb*, Praha: Mladá fronta, 2003. ISBN 80-204-1014-7.
- Cézanne, Paul. *Čist přírodu*, Praha: Arbor vitae, 2001
- Čapek, Jakub (ed.) *Filosofie Henriho Bergsona*, Praha: OIKOYMENH, 2003. ISBN 80-7298-071-8
- Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Co je filosofie?*, Praha: OIKOYMENH, 2001. ISBN 80-7298-030-0
- Deleuze, Gilles. *Bergsonismus*, Praha: Gramond, 2006. ISBN 80-86955-41-9.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*, New York: Columbia University Press,
- Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Kafka: za menšinovou literaturu*, Praha: Hermann a synové, 2001. ISBN 80-238-7471-3.
- Deleuze, Gilles. *Obraz-pohyb*, Praha: Národní filmový archiv, 2000. ISBN 80-7004-098-X.
- Deleuze, Gilles. *Obraz-čas*, Praha: Národní filmový archiv, 2006. ISBN 80-7004-127-7.
- Deleuze, Gilles. *Logic of sense*, New York: Columbia University Press, 1990. ISBN 0-485-30063-X
- Deleuze, Gilles. *Logic of sensation*, London: Continuum, 2003. ISBN 0-8264-7318-0
- Deleuze, Gilles. *Pusté ostrovy a jiné texty*, Praha: Herrmann a synové, 2010. ISBN 979-80-87054-19-2.
- Deleuze, Gilles. *Rokovania*, Bratislava: Archa, 1998. ISBN 80-7115-151-3.
- Deleuze, Gilles. Guattari Félix, *Tisíc plošin*, Praha: Herrmann a synové, 2010. ISBN 978-80-87054-25-3.

- Fišerová, Micheala. *Text, který rozvrátil pořádek svojho světa*, In: *Filozofia*, 2011, roč. 66, č.7,
- Flusser, Vilém. *Za filosofii fotografie*, Praha: Hynek, 1994
- Hawkes, Terence. *Strukturalismus a sémiotika*, Brno: Host, 1999. ISBN 80-86055-62-0.
- Klee Paul, *Vzpomínky, deníky, eseje*, Praha: Arbor Vitae, 2000. ISBN 80-901964-9-7.
- Kandinsky Wasilly, *O duchovnosti v umění*, Praha: Triáda, 1998. ISBN 80-86138-06-2.
- Merlea-Ponty Maurice, *Okolo a duch a jiné eseje*, Praha: Obelisk, 1971
- Merlea-Ponty Maurice, *Viditelné a neviditelné*, Praha: OIKOYMENH, 2004. ISBN 80-7298-098-X
- Merlea-Ponty Maurice, *Svět vnímání*, Praha: OIKOYMENH, 2008
- Mukařovský, Jan. *Studie I*. Brno: Host, 2007
- Patočka Jan, *Umění a čas*, Praha: OIKOYMENH, 2004. ISBN 80-7298-113-7
- Parnet, Claire, Deleuze, Gilles. *Dialogues*, New York, Columbian University Press,
- Parr, Adrian(ed.). *The Deleuze Dictionary, Revise edition*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010
- Platón, *Ústava*, Praha: OIKOYMENH, 2009. ISBN 80-7298-142-0
- Platón, *Faidros*, Praha: OIKOYMENH, 2000. ISBN 80-7298-015-7
- Platón, *Sofisté*, Praha: OIKOYMENH, 2009. ISBN 978-80-7298-162
- Scruton Roger, *Fotografie a zobrazení*, In: Scruton Roger: *Estetické porozumění*, Brno: Barrister a Principal, 2005. ISBN
- Sylvester David, *Rozhovory s Francisem Baconem / 1962 – 1979*, Praha: Arbor Vitae, 1999. ISBN 80-86300-04-8
- Tournier Michel, *Pátek, aneb Lúno pacifiku*, Červený Kostelec: Pavel Mervant, 2006. ISBN 80-86818-26-8
- Zuska Vlastimil, *Mimésis, fikce, distance*, Praha: Triton, 2002. ISBN 80-7254-285-0