

ROLE REPREZENTACE V DELEUZOVĚ MYŠLENÍ O MALBĚ

TEREZA SLUKOVÁ, Katedra Elektronické kultury a sémiotiky FHS UK, Praha, ČR

SLUKOVÁ, T.: The Role of Representation in Deleuze's Considerations on Painting
FILOZOFIA 69, 2014, No 1, p. 77-88

Deleuze's critical reading of Bacon foregrounds the relationships between representation and interpretation, thus making Deleuze's concepts applicable to the philosophical reflexion of the theory of painting and its communication potential. Therefore, the chief objectives of the paper are to understand the rhizomatic thinking in the perception of the artwork and to emphasize the problem-riddled nature of the relationship between representation and interpretation in the works of Gilles Deleuze. The comparison of two actual texts should demonstrate that Deleuze's efforts to use the rhizome concept in order to transcend representation is doomed when limited to the level of immanence. Thus a far more fundamental topic appears – that of the relationship between the level of immanence and the level of consistence.

Keywords: Representation – Level of imanence – Level of consistence – Communication – Rhizom – Becoming – Painting – Deleuze – Bacon

Myšlenky, které bych na následujících stránkách chtěla představit, vycházejí z velice jednoduchých úvah, pramenících z kritického čtení Deleuzových textů a jejich následné komparace s původními prameny. Základní idea, před kterou budou čtenáři postaveni, se zabývá především Deleuzovým vágním pojetím komunikace odsuzujícím reprezentaci. Jak napovídá název, zaměřuji se specificky na oblast reflexe působení uměleckých děl, konkrétně na Deleuzovu reflexi malby Francise Bacona. Svá tvrzení stavím na přesvědčení, že se Deleuze v případě malby snaží uniknout z operativního pole reprezentace. Opomíjí však zásadní a samozřejmé vlastnosti tohoto média, což poukazuje na lichost Deleuzových nároků na malbu. Ta ze své podstaty musí vždy něco zobrazovat – reprezentovat.¹ 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 být v kontextu *rhizomatického* myšlení paradoxní. Deleuze se snaží přehodnotit formu reprezentace pro něj charakterizovaného *arborescentním* způsobem myšlení a nabízí vlastní radikálně

¹ 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. V tomto gestu se malířství a jiným zobrazivým uměním otevřela nová cesta pro rozvinutí vlastních prostředků vyjádření.

kreativní koncept myšlení *rhizomu*. Paradoxní zde je, že Deleuze sám využívá reprezentaci stejného druhu, jaký kritizuje. Jestliže proces reprezentace stále determinuje interpretaci, nedochází tak k žádnému rozvratu. Je diskutabilní, do jaké míry je Deleuzova koncepce použitelná nebo přípustná pro filosofickou analýzu teorie a komunikačního potenciálu malby: jedná se ještě o interpretaci nebo se nenápadně dostáváme do oblasti manipulace?

Malba, reprezentace a nápodoba. Jestliže chci poukázat na způsob, jakým Deleuze zahrnuje reprezentaci v případě Baconovy malby, je nutné zabývat se nápodobou jako tím, co pro něj představuje modus reprezentace pramenící z tradičních nároků realismu.² Odkazují tak na koncept *mimésis* představovaný v Platónových dialozích a následně pak Deleuzovu kritiku principu, na němž obrazy devaluje a vylučuje z ideálního státu. Pro Platóna je *mimésis* jedním ze stavebních kamenů koncepce idejí zakládajících celostní klasifikaci světa. Nápodoba sice pramení z lidské přirozenosti, ale z hlediska nadřazenosti původních idejí je napodobení nežádoucím odstupem od pravdivého poznání (Platón, 2009). Platónské pojetí *mimésis* je tak, dalo by se říct, strnulé a uzavřené v aspektu rozpomínání, které vede k tomu, že není možná potencionální existence ničeho nového, vše pouze odkazuje k již existujícímu vysoce komplexnímu celku – totalitě (Zuska 2002).

Myšlenka Iživého obrazu vede na skrz Platónovým filosofickým pojetím dualismu vzoru a nápodoby, jelikož 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 (Deleuze 1990).

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* necítí mo-

² 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.

Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 1971) 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. 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.

del, ale zároveň je obrazem a něčemu se podobá, ovšem čemu, když ne ideji? Deleuzovým východiskem je, že *simulakrum* se orientuje na *jiný model* a tato skutečnost zpochybňuje universalistické nároky Platónova pojetí světa Idejí (Deleuze 1990). *Simulakrum* uvolňující pohyb *diference* a *opakování* je pro Deleuze opakem reprezentace (Deleuze 1994).

Je pochopitelné, proč se Deleuze přiklání k akceptování principu *simulakra* jako modelu jiného. *Simulakrum* je pro něj tím, co otevírá cestu silám *tvorivého chaosu* probuzeného v přechodech interiority a exteriority. Skrze tuto koncepci je možné přijmout i potenciální, fantazmatickou, virtuální³ stránku zkušenosti a *simulakra* (neboť obrazy již neodkazují k žádnému jinému referentu než k sobě samému, ke svému vlastnímu světu), coby zcela reálné zapojit, jako další funkční element *stroje*.

Jiná nápodoba a přehodnocení reprezentace. Jestliže zde není model, na který by dílo odkazovalo, ale autor stále mluví o nápodobě, o jaký druh nápodoby se tedy vlastně jedná? Chtěla bych nyní osvětlit, v čem spočívá ona *jiná* nápodoba, jež je podle Deleuze generovaná nepodobnými prostředky a situovaná jím do obrazů Francise Bacona. V knize *Tisíc plošin* se autoři snaží postihnout tento nový druh nápodoby primárně skrze to, že se neuskutečňuje coby *analogie* vztahů v rámci série. Podobnost zde není za účelem ztotožnění, nejde o to být jako..., ale o funkční podobnost operující v 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 zasazuje *analogii* do rámce *rhizomu*.

Deleuze se v *Diferenci a opakování*, ale například i v *Tisíci Plošinách a Obrazu – Pohybu*, snaží poukázat na ustanovení identity – fixní reprezentace. Ta je pro něj 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.⁴ 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*.

Deleuze se také zmiňuje o možnosti rozlišení dvou druhů *analogie* závislé na tom, jestli podobnost je tím, co aktivně produkuje (producent), nebo tím, co je pasivně produkováno (produkt).

³ Pojem virtuální zde neužívám ve smyslu virtuální reality nových médií, tedy jako simulované prostředí fiktivní reality. Virtualita je zde myšlena jako možnost určitých faktů, tedy jako možný, ale ještě nerealizovaný způsob diferenciaci. Rozdílnost se aktualizuje právě v potencialitě uskutečnění mnoha možností, tendencí, rysů.

⁴ Srov. (Deleuze 1994, 294-295)

Analogie je producentem, když vztah mezi částmi jednoho předmětu přecházejí přímo v části jiného předmětu, který se tak stává obrazem prvního. Oproti tomu je analogie produktem 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* 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 počítku senzualně produkovala podobnost nepodobnými prostředky (Deleuze 2003). Jedná se o *analogii* non-figurativní, nekodifikovanou a non-narativní. Aby se malba stala „obrazem“, Deleuze dodává, že musí dosáhnout úrovně *analogického jazyka*, který funguje coby modulátor barvy, plánu a těla, tedy specifické *materiální struktury díla*. Běžná představa o reprezentaci obvykle odvozována jako znázornění nebo zpřítomnění je pro Deleuze omezující právě v odkazu ke své ontologické rovině vztážené 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 umožněn neustálý pohyb *stávání se*.

Jak je již nyní zřejmé, vyzdvihnutí pojmu reprezentace je mimořádně důležité pro nahlédnutí způsobu, jakým Deleuze zachází s Baconovými myšlenkami. Z textů *Diference a opakování* a *Logiky smyslu*, je patrné, že Deleuze představuje model reprezentace jako ztuhlý, neschopný žádného tvůrčího počínání. Je ale možné uvažovat o reprezentaci i jiným způsobem, který by nerušil *multiplicitní* povahu *stávání se* v rámci filosofické reflexe malby? Pro přehodnocení konceptu reprezentace jsem vycházela z článku Michaely Fišerové *Text, který rozvrátil poriadok svojho sveta*. Autorka článku přichází s podnětným řešením paradoxu reprezentace. Ta je zde pojímána coby princip umožňující sdílení viditelného, podobně jako ji představuje Deleuze.⁵ Odlišná je ovšem charakterizací povahy sdílení, „které není garantem univerzálně pravdivého významu, ale jedná se o diskursivní určení možného sdílení“ (Fišerová, 2011, 680). 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 (Fišerová 2011).

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 Fišerová, poukázat na to, že ačkoliv se Deleuze snaží zdiskreditovat koncept reprezentace jako celek, nemůže se z něj přesto vymanit. Jak se tato skuteč-

⁵ Reprezentace je Deleuzem charakterizována coby jasné a jednoznačné obrazy odkazující samy k sobě v rámci kódu pomocí vnější nápodoby – *analogie* nebo filiace (Deleuze, Guattari 2010). Myšlení reprezentace je postavené na konceptu reprezentace jako hotového a uzavřeného celku. *Diference* je v tomto modelu až vně objektů percepce a to pouze ve formě opozice či negace. Děje se tak, jelikož filosofie identity primárně disponuje jsoucny, které jsou počítatelné – kvantitativní, a těm na základě *analogie* přisuzuje specifickou identitu v rámci struktury kódu. Identifikace zde probíhá díky gestu rozpoznání vzájemných vztahů.

nost odráží na konkrétním případu čtení rozhovorů Francise Bacona s Davidem Sylvestrem, bude představeno dále.

Baconova malba a reprezentace. Nyní je nezbytné vztáhnout problematickou situaci reprezentace přímo na Deleuzovu interpretaci maleb Francise Bacona. V Deleuzově koncepci mají umělecká díla i přes množství rozdílů něco společného. Jsou konstituována skrze bloky materie tvořící *tělo* díla, jimiž je možné produkovat *vjem*. To, jak zdařile nebo nezdařile je umělecké dílo schopno dostat těmto požadavkům, je předmětem Deleuzovy klasifikace zakládající se na způsobu, jakým je nastaven vztah mezi *vjemem* a *chaosem* – *diagramem*.⁶ Jednoduše řečeno, nesnaží se aplikovat svou teorii jako možný modus vnímání uplatnitelný na všechna díla malby. Namísto toho tvrdí, že některé způsoby malby jsou vhodnější pro cestu skrze *logiku vjemu*.

Deleuze sice ve snaze o charakteristiku *vjemu* vychází z fenomenologických prací a také z Cézannových myšlenek o malbě, ale přináší 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. Je složen ze dvou dimenzi nebo typů sil, a to z *perceptů* a *afektů*. Skrze sílu *události* je pak *vjem* přenášen přímo na nervový systém recipienta. *Vjem* je vlastně u Deleuze *zónou neurčitosti* mezi subjektem a objektem. 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.

Malby jako umělecká díla 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 může stát 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, tedy jako *událost*.

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 nové ontologické rysy malby narušují model subjekt-objektového vztahu v percepci uměleckého díla. Percepce vlastně ani není možná, pokud jsou tyto roviny smíšené, jelikož zde není jasná perspektiva, odkud by subjekt mohl o díle promlouvat. Deleuzovi jde o to, vytrhnout diváka z bezpečného odstupu a uvést jej do *strojového* uspořádání malby.

⁶ Novým východiskem pro obraz je podle Deleuze *diagram* v určitém stádiu. Bacon toto označoval za „*graf*“. Diagram je pro oba autory non-reprezentativní, non-ilustrativní a non-narativní. Diagram u Bacona Deleuze označuje jako shodný s Cézannovým chápáním *motivů* (Cézanne 2001) „Diagram je tak operativní množinou signifikantních a non-reprezentativních linií, zón, tahů a skvm“ (Deleuze 2003, 101).

Deleuze a Bacon. 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 způsobuje nejistotu a neschopnost opticky obraz ustálit. Nápadný motiv spojující oba autory je zejména Baconova snaha o odsunutí narativní roviny díla a jeho úsilí vymezit se vůči abstraktnímu malířství na jedné straně a realistickému na druhé (Sylvester 1999).

Nyní chci ovšem poukázat na možné rozdíly Baconových myšlenek a způsob, 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 méně komplikovaným způsobem.

Nabízí se otázka, zda Deleuzův způsob čtení rozhovorů s Francisem Baconem není v určitém aspektu dezinterpretací některých Baconových myšlenek. 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 svou koncepci co nejvíce.

V následující pasáži bych chtěla představit způsob, jakým se liší konkrétní příklady pojmů a myšlenek, jak je vykládá Deleuze, a jak o nich v rozhovorech s Davidem Sylvestrem uvažuje sám Francis Bacon. Ráda bych tak podpořila další z předpokladů, jež jsem vznesla v úvodu: že Deleuze manipuluje některé Baconovy myšlenky; že se Deleuze 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.

Reprezentace a vjem. Z výše uvedených myšlenek je možné usoudit, že se Deleuze – ve snaze přiblížit povahu *vjemu* čtenářům – chce vyhnout několika obecně rozšířeným představám o významu pojmu *vjemu*. A to za prvé představě *vjemu* jako množství rozličných dojmů. Zadruhé pojetí *vjemu* coby afektu, nebo spíše pocitu, konstituujícího jev, jako fenomén jistěný pozicí subjektu. Vymezením se vůči těmto představám se snaží odpoutat *vjem* od koncepčního základu fenomenologického prostředí, ze kterého jej nepřímo přebírá. Ustanovuje tak *vjem – materiální koncept*. V Baconových malbách určuje *materiální koncept* formou *spasmatu*, popisovaného jako chaotická tenze, křeč, ve stádiu prozatímní nezformovanosti – *dogónského vejce*. Je tedy patrné, že Deleuze ustanovuje *vjem* negativně vůči reprezentaci a *logika vjemu* by tak měla nahradit reprezentaci. V umělecké praxi je podle Deleuze Bacon tím, kdo jeho představu nejlépe naplňuje. Pokud uvažujeme o vztahu reprezentace a *vjemu*, nemůže nám uniknout Baconova snaha vymanit se z tradičního realistického – figurativního malířství a neupadnout při tom do čistě abstraktní, nebo abstraktně expresionistické malby (Sylvester, 1999). Žádný z možných způsobů malby, ale nemůže vést k závěru, že obraz přestává být reprezentativní. Pokud by tomu tak bylo, muselo by se v rámci percepce obrazu uvažovat o jakési čisté existenci – esenci,

kteřá jako pojem sama o sobě svým významem mířá proti *rhizomatickým* rysům Deleuzova myšlení. Myšlenka bezprostřední přítomnosti *vjemu* by rovněž problematizovala vztah autor – dílo – recipient, a to proto, že by docházelo k odsunutí vlastní roviny autora do pozadí, ten by se stal pouze nosičem bez jakékoliv přiznané vlastní kreativní modifikace, narušena by tak byla i rovina díla jako *těla*. 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 (Sylvester 1999).

Deleuzova koncepce založená na *materialitě vjemu* je problematická také z hlediska odlišení malby od jiných vizuálních objektů, jednoduše řečeno je až příliš široká. Deleuze vytváří klasifikaci na základě již obecně uznaných uměleckých děl. Což vede k další řadě otázek směřujícím k ustanovení malby jako uměleckého díla. Kdy se pro nás dílo typu malba stane uměleckým dílem? Přímý účinek na náš nervový systém pomocí *vjemu* může být zapříčiněn například i prostou špínou nebo přímo strukturou povrchu, a tedy se musí předpokládat existenci i nějaké jiné minimální podmínky 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 pouze abstraktně, neexistují žádná určení, která by různé způsoby uměleckého vyjádření limitovala. I přes to, že se Deleuze snaží Baconovy malby představovat coby non-reprezentativní, 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 (Sylvester 1999).

Mohu tak tvrdit, jelikož každá malba, pokud ji chci odlišit od jiných staticky fixovaných vizuálních objektů, musí něco zaznamenávat ve smyslu, že musí fungovat určitým způsobem. Malba musí něco ukazovat a může tak činit buď tím, že způsobem reprezentace odkazuje k něčemu vnějšmu, po způsobu vztahu *označujícího* a *označovaného* (pak by se jednalo právě o malbu s narativní rovinou, kterou mohu vztáhnout k rovině tradiční reprezentace), nebo odkazuje sama k sobě, ale i tímto způsobem reprezentuje, jinak bychom nemohli kvalitativně rozlišovat mezi malbou a například flekem na zdi. Malba získává svůj status uměleckého díla díky reprezentaci.

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.

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.⁷ 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*.



Gilles Deleuze

Další nesrovnalosti: 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 neosobních *perceptů* a *afektů* a ustanovuje non-reprezentativní a nevědomý⁸ vztah mezi diváky a malbou charakterizovaný pohybem *stávání se a multiplícitou*. 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 nezformovanou *materiální strukturou* a nastávající reprezentací této materiality, která jde v určitém směru 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“ (Sylvester 1999, 55). O tom, že Bacon přikládá existenci pevného řádu – uspořádání v malbě značnou důležitost. 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 obrazu – významu – je patrná i v jeho fascinaci klasickými díly jako například Velasquezovými obrazy (Sylvester 1999). Nejedná se o smyslové násilí působící jako pod-

⁷ Srov. (Fišerová 2011, 667-682)

⁸ V rozhovorech s Claire Parnetovou nebo i v *Tisíci plošinách* se můžeme dočíst, že nevědomí je pro Deleuze kreativní. Nevědomí je strojem produkujícím série uspořádání.

mínka 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 místně 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 koncepci za cenu zastínění některých protichůdných myšlenek autora maleb.

Deleuze v případě Bacona opomíjí i další pro malíře důležitý pojem, a to distanci. Deleuze sice mluví o *silách izolace* přítomných v malbě na různých úrovních plánu *materiální struktury* nebo *figury* a tvrdí, že Bacon by s ním v tomto ohledu souhlasil, což ostatně může být doloženo i tím, co v rozhovorech na toto téma pronáší. Deleuze ale od tohoto bodu směřuje ještě dál, vnímá distanci jako *zcizovací efekt*, pomocí něhož je absolutní pozice diváka narušena a individuum je tak vtaženo do procesu *stávání se*, ustanovuje se zde *non-reprezentovatelná, non-lokalizovatelná identita*. Pokud bych měla 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. Například, když říká: „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“ (Sylvester 1999, 81).

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 – jestliže Deleuze mluví o obrazech a vynáší jejich diferenciaci na základě klasifikace různých kritérií, dovoluje mu takové jednání postavit se proti možnostem tradiční reprezentace? Podle mého názoru to není možné. Vytváří totiž fixní taxonomii znaků. 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 tedy ve světle Baconových vlastních myšlenek zdá být značně problematická a zavádějící.

Interpretace, desinterpretace a komunikace. Vráťím se nyní ještě zpět k problematice reprezentace. Deleuzova touha po očistění 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. Neuniklo mi, 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 zde, skrze 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*.

Zaměření na konkrétní příklad filosofické reflexe Gilla Deleuze opírající se o malby Francise Bacona otevřelo množství fundamentálních otázek. Týkají se možnosti specifických způsobů komunikace malby, ale i jiných druhů uměleckého vyjádření odrážejícího se ve vztahu *roviny konzistence* a *roviny imanence*. Je vůbec možné odstranit narativní rovinu malby – uměleckého díla obecně – tak aby dílo stále komunikovalo, tedy mělo rovinu reprezentace – *imanence*? Dle mého názoru ne, jelikož odstraněním této roviny by pro nás dílo vlastně zmizelo. Ztratilo by svůj status a musela by na něj být aplikována jiná významová kategorie. Komunikace je v rámci Deleuzovy filosofie dalším z problematických pojmů, o to důležitější se stává pro mne. Způsob jakým ji autor používá, poměrně jasně ukazuje, že komunikace je u něj devalvována na utilitární nástroj *arborescentního myšlení*. Dokonce slučuje pojem komunikace s míněním, když tvrdí, že komunikace je míněním, které uzavírá tok kreativního chaosu, proudícím skrze umělcem otevřenou propast (Deleuze, Guattari 2001), což je podle mého názoru zásadní slabina Deleuzovy koncepce. V podobném duchu hovoří o komunikaci i při uchopení *hladkého* nomádského prostoru v kontrastu k *rýhovanému prostoru* (Deleuze, Guattari 2010). Tato jeho nevěle k využití potenciálu komunikace pramení pravděpodobně z nedůvěry k jejímu sepjetí s modem reprezentace. Pokud bych chtěla nějaký obraz (myšlenku) sdílet, musím jej artikulovat, tedy vytvořit jeho reprezentaci. Tím se dostávám zpět k paradoxu, který zde byl již představen a je založen právě na tom, že autor chce přesáhnout reprezentaci, ale jeho nucen se v jejím řádu neustále pohybovat. Při čtení Deleuzových textů nemohu nechat bez povšimnutí, že komunikace je trpěna podobným způsobem jako *rovina konzistence*. Autor se chce pohybovat po *linii úniku*, ale pokud tak chce opravdu činit, musí zde být i něco, od čeho bude linie unikat, nějaký bod – reprezentovaný význam. Tento pohyb se může stále odvíjet afektivně, ale nemůže fungovat ve vzduchoprázdnu, které by bez *roviny konzistence* – reprezentace nastalo. Zajímavé je rovněž to, že v rozhovorech s Claire Parnetovou se Deleuze zmiňuje o tom, že osobně tihne spíš k psaní, jelikož mluvené slovo je až příliš podmanivé a předmět tak nepůsobí obsahem, ale formou. Dalo by se říct, že instituce ve formě identity nebo autora zastihuje proudění intenzit a dochází tak k rýhování prostoru nutností komunikace významu (Deleuze, Parnet 1987). V kontextu Deleuzova způsobu psaní je těžké takovou myšlenku připustit. Jeho vlastní styl je tak osobitý a především autoritativní, že není možné, aby koncepce, které vynáší, nebyly signovány

jeho jménem. Je patrné, že i on sám v případě rozhovorů znovu interpretuje způsobem otázka – osvětlující odpověď. To 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 –, jelikož i on sám má intenci komunikovat, jestliže chce sdílet své myšlenky nebo jakkoliv působit na své čtenáře či na své okolí vůbec. Dalo by se říct, že i přes veškerou nepopiratelnou kreativitu Deleuze nakopec zrazuje vlastní jazyk, který není sto artikulovat autorovu myšlenku v její komplexitě.

Závěr. Cílem tohoto článku bylo představit některá problematická tvrzení a paradoxy pramenící z četby Deleuzových textů věnovaných především filosofické reflexi umění. Zaměření na konkrétní příklad interpretace maleb anglického malíře Francise Bacona mi umožnilo lépe extrahovat povahu protichůdných rysů Deleuzovy filosofie.

Nejprve bylo nutné vymezit autorovu pozici vůči obrazům (dle autora chápaných jako reprezentaci), která je obsažena v jeho kritice Platónových dialogů a konfrontovat vyvozené závěry s malbou jakožto uměleckým dílem výsostně náležitým rovinně reprezentace. Deleuzův způsob zažehnání reprezentace pomocí převedení obrazu na *tělo* jistě *materialitou vjemu*, která se stává novým operačním modem, je ovšem poněkud vrtkavý, jelikož zcela proti povaze *rhizomatického* myšlení navozuje představu čiré existence *vjemu* jako esence díla.

Jestliže bych Deleuzovu snahu o aplikaci *rhizomu* na percepci malby vzala důsledně, dílo by zmizelo vlivem destrukce subjekt – objektové polarizace percepce pohlcené *multiplíctou stávaní se*. Další variantou by pak mohla být forma percepce založená na oscilaci mezi subjektem a jím vytvořeným *vjemem* zakládajícím fenomén. Ani jeden z těchto procesů neodpovídá tomu, co autor sám chtěl ve své reflexi malby ustanovit, ale i tak jsou obě situace nevyhnutelné, pokud je z procesu percepce malby vyjmut aspekt řádu reprezentace coby sdílení umožňující komunikaci, která nevyklučuje ani kreativní posun ani polysémii obrazu, jenž tak není fixovaný na jediný modus interpretace.

Literatura

- CÉZANNE, P. (2001): *Čist přírodu*. Praha: Arbor vitae.
DELEUZE, G., PARNET, C. (1987): *Dialogues*. New York: Columbia University Press.
DELEUZE, G. (1994): *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.
DELEUZE, G. (1990): *Logic of sense*. New York: Columbia University Press.
DELEUZE, G. (2003): *Logic of sensation*. London: Continuum.
DELEUZE, G. (1998): *Rokovania*. Bratislava: Archa.
DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2001): *Co je filosofie?* Praha: OIKOYMENH.
DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2010): *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann a synové.
FIŠEROVÁ, M. (2011): Text, ktorý rozvrátil poriadok svojho sveta. *Filozofia*, 66 (7), 667-682.
MERLEAU-PONTY, M. (1971): *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk.
PLATÓN (2009): *Ústava*. Praha: OIKOYMENH.

PLATÓN (2000): *Faidros*. Praha: OIKOYMENH.
PLATÓN (2009): *Sofisté*. Praha: OIKOYMENH.
SYLVESTER, D. (1999): *Rozhovory s Francisem Baconem / 1962 – 1979*. Praha: Arbor Vitae.
ZUSKA, V. (2002): *Mimesis, fikce, distance*. Praha: Triton.

Tereza Sluková
Katedra Elektronické kultury a sémiotiky FHS UK
Josef Martího 31
162 52 Praha 6-Vešelavín
Česká republika
email: t.slukova@gmail.com