

Transparence a medialita

Autor: Jiří Bystřický

Abstract

Transparency and Mediality. – In the beginning of the 20th Century painting gets to the stage gets where it was capable of displaying a pure relationship. It is understood in an aesthetic context: that such a relationship, which derives its claim to universal testimony. To distinguish excess imaging, which is for a long time without any relation to the unchanging. This would suggest that only in a reality where beauty monitors the movement of its own truth and shows reality without limitation of invisible we can get to the beauty of the universe, a reality which makes vision visible.

Keywords: image, mediality, transparency, art, imaging, instrumentality

Klíčová slova: obraz, medialita, transparence, umění, zobrazování, instrumentalita

„Umění by mělo odkazovat k myšlení, k jeho schopnosti myslet přímo – direktně – aniž by bylo článkováno slovy.“

František Kupka

I Instrumentální sdružování

Chceme-li hovořit o pojetí transparence ve světě zobrazování, musíme si nejprve připomenout dvě východiska: první odkazuje k poznámce Pieta Mondriana, že totiž „věci nám dávají všechno, jejich zobrazení nám už nic nedává“ a současně vyvolává zdánlivý paradox: totiž otázku, v jakém rámci zobrazení věci vidíme, když samo zobrazení nic nepřináší? Prvním obvyklým krokem je připomenutí tradičního, dvojího členění: na jedné straně věc jako prostorový objekt, a na straně druhé linie ohraničení, které ho (jako objekt) určují.

V uvedeném náhledu se ovšem vytrácí způsob určování „okrajů“ předmětu, případně technika utváření ohraničujících linií: není totiž příliš jasné, čím je završena „objektovost“ předmětu, abychom mohli přijmout věci jako odlišné, nějak sebe-určující, od sebe navzájem oddělené objekty. Na tomto problému také končí snaha o využití mediačního potenciálu, neboť není k dispozici žádné pole, v němž by bylo možné dále „ukázat“ hierarchie, pořadí či vzájemný vztah mezi dominantními liniemi ohraničení. Jistě jimi mohou být barvy, tvary atp., ale to nic nemění na tom, že není k dispozici postup vyprofilování jednoho ohraničení vůči jinému: např. linie vůči barvě. Věci tak vlastně představují určité završení prostorového členění. Je v nich jakoby ustaven jeden určitý systém zobrazení.

Mondrianova věta tak směřuje k samotné záhadě zobrazování: jsou-li věci limitní stavy, pak umělecká díla jsou pokusem tyto limitní stavy obejít či alespoň nahradit. Že to do celku světa nepřináší nic nového, je v zásadě v pořádku: přínos je totiž v jiném prostředí:

v prostředí našeho myšlení. V možnosti atakovat skryté linie a vzorce zviditelňování, díky nimž se věci mohou ukazovat v jiném světle, než je obvykle nalézáme. Samozřejmě za předpokladu, že „linii lze vlastně považovat za určení plochy...“ (Mondrian 2002: 73)

Tím, že měníme výhled, z něhož nahlížíme věci, a umělecká díla jsou právě pokusem o změny výhledu, otevíráme tím pomyslné dveře působnosti mediality (chápané zde jako operátor zprostředkování): neboť medialita ponechává věci i jejich zobrazení, včetně deformací, ohybů světelného záření atp., separátně vedle sebe, aniž by se obě tyto linie „ukázání“, „vyvstání“ vzájemně neutralizovaly. Tím ovšem ponechává dostatečnou míru volnosti pro myšlení: pro vztahy mezi jednotlivými komponentami konstrukce či jinak řečeno, instrumentalizace světa, které zde panují a přitom si neuzurpují veškerou moc nad světem reálného. „Vyvážený vztah je tím, čím se jednota, harmonie, to, co je univerzální, zobrazí v rozdílnosti, mnohosti, v individuálním.“ (Mondrian 2002: 9)

Druhý krok je dán souvislostí mezi možnostmi zobrazování a transparentí: totiž poměry mezi relativitou toho, co současnými prostředky můžeme ukázat, a vztahy k univerzu jako celku, jež tyto prostředky vyjadřují. Jde vlastně o přístup k technikám zobrazení, neboť věci se nám nyní díky rozvinutým technologiím objevují v rozšířenějším a rozmanitějším smyslu. Nicméně ona různorodost a proměnlivost forem disponují myšlení k tomu, aby převracelo a popotahovalo pojmy až do té míry, do jaké mohou sledovat systémy materializace znázornění a přitom je ještě umělo myslet jako vlastní, svébytnou, protože jenom myšlenou operaci.

Hledání a odkrývání neviditelných linií a průvodních čar, které nám dovolují zachytit zjevující se celek, je ve stručném přiblížení hlavní motiv činnosti a úsilí Františka Kupky. Skryté linie doprovázející výkon materializace v díle umělce, jednotlivé prvky kompozice, tvary, charakteristické linie atp., poukazují na doprovodnou, v zásadě transparentní kostru výtvarných obrazů, s jejíž pomocí nalézáme smysl a zákony tohoto celku: takto pak můžeme stanovit skladbu (podobnou literární či hudební kompozici), „automatismus spojující obrazy různých prostorových dojmů a světelných stavů, a takto si vytvořit pojem o celkové harmonii.“ (Kupka 1999: 119)

Kupka hovoří přímo o nehmotné kostře výtvarného díla, (Kupka 1999: 122) pro níž je pak každý jednotlivý konkrétní obraz určitou procedurou „odívání šatem“, nikoliv cudné odhalování. „Ve výtvarném umění je podivuhodné, že vytváří potvrzení (skrytých) linií v prostoru, jež jdouce od bodu k bodu dovolují nám v něm číst. Ale zachytit osnovu a udržet tyto neviditelné a přece přítomné linie – toť pro umělce činem Bellerofontovým: jedouce již na bujném Pegasu, musí mu v plném letu vrazit udidlo.“ (Kupka 1999: 123)

Z tohoto důvodu je ovšem nutné hledat takové prostředky, formy mediace, jimiž lze dát „...hmotnou podobu všem pohybům a stavům ‚vnitřního světa‘ vlastního života a jimiž lze zachytit všechny abstrakce. Takto se umění odívá novými formami a obohacuje se novými tvářnostmi“ (Kupka 1999: 123)

Horizontály a vertikály jsou jednou z hlavních forem vyjádření klidového, neutrálního stavu, ne nepodobnému statickému uspořádání, ovšem bod či křivka v prostoru vytvářejí okamžitou změnu hybnosti v celku: prostorové dojmy se mění, světelné stavy nabývají

nových forem, křivka pohybu slunce sama o sobě je procesuální linií, což znamená, že obrysové linie obrazů, jsou tak jako tak vyjádřením částečné neutralizace pohybu:

Formy neutralizací, řekněme rozmanitá přerušení, prodlevy, statická zastavení průběhu linií v čase, demonstrují ustavení obrazu jako výseku, postupného nebo okamžitého zastavení procesuality (obraz, fotografie), a tudíž také omezení působnosti oné skryté kompozice: oba světy, svět abstraktní a svět reálného se kříží, srážejí se takříkajíc tváří v tvář, čímž dochází k tzv. „instrumentálnímu sdružování“. (Kupka 1999: 177)

Instrumentální sdružování je dočasným průměříím dvou odlišných světů: obraz je vyjádřením tohoto průměříí, aniž nutně evokuje onu nehmotnou kostru univerza, kterou využívá. „Dříve se líčily věci, které byly na Zemi k vidění, které byly viděny rády, anebo které chtěly být rády viděny. Nyní je relativita viditelných věcí učiněna transparentní a je přitom vyslovena víra, že viditelné je ve vztahu k vesmírnému celku pouhým izolovaným příkladem a že odlišné pravdy jsou v latentní přesile. Věci se objevují v rozšířenějším a rozmanitějším smyslu, který často zjevně odporuje včerejší racionální zkušenosti. Oč je usilováno, je podstatné zdůraznění nahodilého.“ (Klee 2009: 101)

Nahodilost spojení ovšem samo nijak nenahrazuje instrumentalitu sdružení světa abstrakce a světa reálného. Jenom posouvá hledisko směrem k dynamickým formám, v nichž lze neutralizování vlastně nekonečného pohybu ještě racionalizovat. Z tohoto pohledu lze medialitu chápat jako dynamickou rovnováhu mezi přírodní harmonií a abstraktní harmonií. Právě podle Kupkova konceptu jako instrumentální sdružování vnitřního, (univerzálního) a vnějšího, individuálního. Vhodnou explikaci tohoto pojetí najdeme např. v hledání hlubších souvislostí pojmu krásy: „Krásno je pravdivé v modu vnímání. A pravdivé je mnohostí protikladů, jestliže v krásném nalezneme pravdivé, pak musí být nalezeno jako jednota v rozmanitosti.“ (Mondrian 2002: 42)

II Zobrazení a sjednocení

„Pohnutí krásou je silné v té míře, s jakou vyhraněností je zobrazen vztah, a hluboké v té míře, v jaké je zobrazení vyvážené.“ (Mondrian 2002: 72)

Ze současného pohledu na vývoj a průběh dějin „kultivace“ malířství lze říci, že počátkem minulého století dochází k poměrně zásadní a ne zcela obvyklé proměně, která nabízí kvalitativně nové hledisko: Skutečnost zobrazení v uměleckém díle může být totiž chápána jako výraz vyváženého vztahu individuálního a univerzálního. Nejedná se tudíž ani tak o to, aby jedno či druhé dostávalo přednost ve vyjádření svého vlastního obsahu, ale naopak o to, aby samo zobrazení vyjadřovalo rovnováhu obou principů.

V Mondrianově koncepci vlastně jde o ekvivalenci opozice, tedy jinak řečeno, o estetiku čistých vztahů, která znamená nalézání rozdílů a jejich harmonizaci mezi proměnlivými přírodními formami a neměnnou, „čistou realitou“. Jde spíše o výraz pro novou formu zobrazování: „Nové zobrazování je tedy vyhraněně esteticky zobrazený vztah.“ (Mondrian 2002: 8)

K tomuto hledisku se ovšem nedostáváme nijak přímočaře, řekněme postupným vylepšováním forem viditelné skutečnosti, ale naopak: ničím menším než výraznou změnou optiky náhledu, která umožňuje nahlédnout neproměnlivou krásu, již už nelze spatřovat

v řádu pouze viditelného, ale jako formu transparence: čisté měřítko pro zobrazování. „Zobrazování je čistým měřítkem toho, co se zobrazuje: i v přírodě vidíme vnitřek zrcadlit se ve formě, v pohybu, v poloze, vztahu atd.“ „Za proměnlivými přírodními formami je neměnná čistá realita. Je tedy třeba přírodní formy redukovat až na čisté, neměnné poměry.“ (Mondrian 2002: 57)

Ať už jde o sledování spektra barev a tvarovou deformaci, např. pro Cézanna, shrnující linie tvaru jako v případě Ingrese, či geometrizaci forem, v podstatě stále jde o analogický záměr, jenž zřetelně vyjadřuje Paul Gauguin: o sledování krásy v její pravé podstatě, formě.

Zobrazované už není jenom to, co se dostává k proporcím a tvarům díky rozmanité konstrukci obrazů, ale stává se samo tím, o co v malířství běží.

Tedy o viditelné, či o obrazy jako průhlednou clonu neměnných poměrů, jež kvalifikují logiku a smysl zobrazovaných vztahů. Z hlediska budoucnosti výtvarného umění, jak tomu Mondrian sám říká, bude zobrazované vždy tím objektivně určeným, jinými slovy, zobrazování vztahu je vždy principem, nikoliv zobrazování věcí. Nicméně podstatné na tomto posunu chápání je něco jiného: Totiž poukaz na hledání nové instrumentalizace proměnlivého v obrazech, na snahu najít za postupem malířského vyjádření způsob, jak jevy či věci defilují mimo samotnou produkci zobrazení, samozřejmě za předpokladu, že je to možné, neboť nová estetika je estetikou vztahu zachování iniciativy jevu.

Je také způsobem, jak učinit zobrazení předmětem tázání po věci, jež ještě zůstává k dispozici i po té, co viditelné obrazy „vykupují“ smysl uspořádání univerza, který původně měly hledat. Aby v hledání bylo i nalézání toho, co se nechá zobrazit ve vztahu k viditelnému a přitom stále ještě umělo poukazovat na neproměnlivé pozadí, aniž by něco ztratilo na svém oprávnění či statusu.

V opačném případě bychom docházeli ke zjištění, kterého si Mondrian rozhodně povšimnul: „Věci nám dávají všechno, jejich zobrazení nám už nedává nic,“ neboť „...nevyhraněné nás přivádí k vyhraněnému“, a to, co je vyhraněné pro nás, se řídí časem. (Mondrian 2002: 70) Zkusme si to přiblížit:

Malířství se počátkem 20. století dostává do stádia, kdy je schopné zobrazovat tzv. „čistý vztah“, rozumí se v estetickém rámci: tedy takový vztah, který odvozuje svůj nárok na univerzální výpověď tehdy, je-li zde možnost ono univerzální vyjádřit nikoliv jako vnější formu, věc či strukturu, ale jenom tehdy, je-li výsledkem schopnosti odlišit krásu od iluze. Stručně řečeno: odlišit nadbytek zobrazování, který je už dávno bez jakéhokoliv vztahu k neměnnému. Člověk vlastně neustále hledá krásné a pravdivé skrze mnoho iluzí, řečeno s Mondrianem, hledá jako individuum dokonce jenom tyto iluze, ale malířství nachází nejhlubší spojení mezi krásou a pravdou v tom, že spojuje tři významné prvky:

Nejprve hledá člověka ze schopností ponoru do oblasti, kde krása a pravda mohou být vyjádřitelné jinak než iluzí, řekněme určitým vzorcem pozadí, a dále, vyhraněností v zobrazení, které je do té míry univerzální, že vyprofiluje jasnost ve vnímání krásy i pravdy. Za druhé to znamená, že estetické je na svém vlastním teritoriu tehdy, je-li „garantem“ vyhraněné a univerzální platnosti jasného vztahu krásy a pravdy, oproštěné od iluzí

nadbytečných zobrazení a zbytečných reliéfů reálného, neboť za obrazy konstatuje dispozice: **Možnosti toho, co řád viditelného činí obrazem.**

Teprve tam je nutné vztah krásy a pravdy hledat. Poslední komponentou této triády je pojem vyváženosti, který vybízí k uzavření kruhu hledání: k harmonizaci proměnlivého a neměnnosti na rozhraní světa viditelného.

Teprve vyvážený viditelný vztah, jenž nepostihuje pouze sféru obrazů, ale i oblast vzorců pozadí skutečně zobrazuje, a jenom díky skryté symetrii proměnlivého a neměnného lze skutečné zobrazení pocítit jako pohnutí krásou: teprve pak je to „...zobrazování, vyhranění vztahu, který činí všechno umění uměním“. Medialita se tu setkává ruku v ruce s transparentí: „Extrémně vnější zjev věcí, tj. přírodní zjev, zahaluje čistou bezprostředností exteriorizaci vnitřku (univerzálního), tedy přesný vztah. Přesný vztah se zobrazí pouze zevnějškem, který sice není krajním protikladem přírody, přece však je natolik vyvážen z individuálního omezení, že dokáže čistě zobrazit bezprostřední exteriorizaci toho, co je extrémním vnitřkem, a podstatu toho, co je extrémním zevnějškem.“ (Mondrian 2002: 33)

Je-li pro Mondriana hledání čistého vztahu mezi univerzálním a individuálním zároveň hledáním určité estetické instrumentalizace přístupu ke krásě, jež si žádá harmonizaci proměnlivého a neměnného: pak v tomto případě jakékoliv hledání odpadá. „Esteticky pro nás vyhraněné existuje skrze čisté zobrazující vidění.“ (van Doesburg in Mondrian 2002: 73)

Za těchto okolností si ovšem musíme vypomoci jinak. Nejprve připomenutí: v samotném procesu vidění předměty nejsou dány jako skutečnosti: neboť to, co je přímo zakoušeno okem, jakýsi prvotní předmět vidění, je něco, co samo v sobě nemá skutečností základ. Lze spíše říci, že k tomu, abychom v pohybech sekvencí obrazů snímaných okem rozeznávali konkrétní pohyby např. těl, jejich zrychlení či zpomalení, musí být prosté oko naváděno k vidění, aby se vymanilo z určitých mnemonických stop. To znamená, že po etapách homogenního sjednocování musí nastat etapa hetoregenního. V našem případě lze ještě dodat: „Po homogenním nastupuje heterogenní, estetika hledání nahrazuje hledání estetiky, estetika mizení obnovuje posedlost zjevy.“ (Virilio 2010: 51)

Elektronické nástroje množování tzv. světa „reálného“ umožňují nahlédnout univerzum dříve neviděné, aby nás přiváděly na cestu estetiky hledání nových forem ukázání jevů, které znovu mohou zvýznamňovat linie krásy tím, že znovu-zpřístupňují dosud zapovězené oblasti. Dodejme, že jde především o sféry individuálního, které si chce dopřát rovnováhu s univerzálním, aniž by nutně muselo rezignovat na odlišnost, jinakost.

Jestliže „...efekt reálného je vytvářen světelným vyzářováním“, pak krása všeho, co vyžaduje soulad aktivních opozicí, neusmířených protikladů, vychází z řádu vidění, který se ovšem stále ještě odvolává na to, jak a proč můžeme vůbec něco vidět.

Jenom v takové realitě, kde krása sleduje pohyb své vlastní pravdy zobrazení skutečnosti bez omezení neviditelným, se můžeme dostat k univerzu krásy, která vidění činí viditelným. V jiném případě by ani neměla smysl. Pro Kupku je ovšem skutečnost světa reálného obdobná Platónově pojetí a podržuje tak diferencí mediality a transparence v separaci. „Skutečně objektivní opěrné body jsou pro umělce jen v logice organizace jeho díla. To je pro umělce jediná objektivní realita, jako pro vědce fakt, jež zjišťuje.“ (Kupka

1999: 179) V zásadě se tu připomíná Adornovo pojetí krásy: „Idea krásy připomíná v umění něco podstatného, aniž to přímo vyslovuje.“ (Adorno 1997: 73)

Vlastně se tak přibližujeme k nutnému záměru, který si s velkou pravděpodobností uvědomoval Rilke „To, co se děje, je o tolik napřed před tím, co si myslíme, před našimi záměry, že to nikdy nemůžeme dosáhnout a nikdy nemůžeme opravdu poznat jeho skutečnou podobu.“ (Virilio 2010: 19)

III Neutralizace a transparence

Estetika zobrazení je strategií proti povrchní nadvládě iluzí o tom, že svět obrazů činí viditelné možným. Neboť jak nám připomíná Platón: Skutečný svět je neviditelný.

Právě procedura hledání instrumentálního spojení abstrakce a reálného k pohybům, které jsou zakrývány vlastním pohybem obrazů, jež omezují a občas i znemožňují vidění, je jistým protipohybem vůči dominanci povrchu, zakrývání toho, co ho umožňuje. **Za pohybem k vidění se musíme naučit vidět způsob neutralizací, jež vlastní vidění umožňují.**

V jisté metafoře: Pro dosud viděné už většinou nebylo nic jiného k vidění. Ptáme se po procesech neutralizací pohybu, procesuality, které umožňují vytváření statických celků, díky nimž před námi defilují objekty, předměty jako vyvážené a přitom samostatně oddělené věci, odlišnosti od toho, co vlastně vidíme:

Nevidíme objekt jako objekt, předmět jako předmět, což je jen zpětná rekonstrukce, vidíme skrze určité omezení pohybu, zastavení procesu, přerušení linií atp.: zaznamenáváme tudíž stavy, nikoliv jako fakta, tj. stavy věci podle Wittgensteina, to je už výstup z určité logické procedury, ale vidíme jen to, co se nějak nechá „vidět“: co zůstává v zorném poli jako rozlišitelné od samotné procedury vidění: hledíme na efekty transparence. Instrumentalizace sdružování jsou tudíž rámce pro zobrazování, které vybízejí k opravě viděného: nikoliv tak, abychom obraz přestali vidět, ale spíše tak, aby pokud možno, nabídl i to, co současně zakrýval právě tím, že se stal viditelným.

Skladba či kompozice spojení světa abstraktního a světa reálného je tudíž odkazem k neviděnému ve vidění, až příliš zakrytému současnou, racionalizovanou a technicky zprostředkovanou viditelností, a proto pohybem směrem k jinému řádu spojení univerzálního a individuálního. Aby mohlo dojít ke spojení proměnlivého a neměnného, které nevrcholí ve fatalitě jednou provždy viděného obrazu, ale takovému, jež ještě nabízí pohyb krásy k tomu, co se jí rovná. To znamená k harmonizaci rozdílů, která ji umožňuje. K vyjádření povrchu hloubkou, která se nepodbízí tím, že je jí prostě vidět.

Neboť již poměrně dlouhou dobu víme, že „pojmem času, jehož jedinou skutečností by podle Bachelarda byla skutečnost okamžiku, by mohl být vystaven pouze na naší nevědomosti o naší rychlosti ve světě, který je celý zasvěcen zákonu pohybu, a tudíž tvůrcem iluze nehybnosti“. (Virilio 2010: 107)

Estetika zobrazení je tak strategií odmlky vůči první nabídce zobrazení, hledající za obrazem to, co nezobrazuje.

Řekněme především z důvodů čistoty zobrazování. Aby iniciativa jevu mohla přinášet iniciativu zprostředkování, které ještě ponechává ve hře vše, co obrazy nechávají za sebou. Stručně řečeno: Mluvit tak chce v řeči obrazů i to, co dosud neumíme vidět. Paul Klee vyhodnotil danou situaci slovy, že umění umožňuje vidět a můžeme druhou část jeho věty rozšířit tím, že dodáme: Bez ohledu na to, v jaké skutečnosti se tak děje. „Esteticky se formující duch nechává před tím, čím se zabývá, pouze defilovat to, co se mu rovná, co chápe nebo o čem doufá, že to učiní sobě rovné.“ (Adorno 1979: 74)

Estetika zobrazení vede k obnově forem, které jistým typem zobrazování jsou umlčeny. Forma je ve světě obrazů celkem jenom díky řeči zobrazení a ta se nikdy nespokojuje s jednou daným. Hledá si totiž stále místo k vyjádření všeho toho, co se dosud do etablovaných celků nestačilo prodrat k vyjádření. Neboť ani tato řeč nechce být jednou provždy umlčována tím, že nenalézá adekvátní výraz.

Hledá naopak formy zdvojování, suplementace (Derrida), aby nahradilo chybějící část celku, pro kterou není ještě k dispozici způsob vyjádření, pojem (Lyotard). Myšlení se ovšem interakcí transparence a mediality neustále zdvojuje, čímž se odnaučuje jenom kopírovat tzv. realitu, která je stejně z principu nedostupná, takže ji lze jenom více či méně úspěšně nahrazovat. Transparence totiž není jenom jistá průhlednost, ale i návod jak vidět, skrze co vidět, tedy jak se dostat přes propast odtržení věcí a jevů.

IV Médium obrazu a pojmu

„Technika obrazu odkazuje vždy k metafyzice imaginace: jakoby tu byly dva způsoby chápání přechodu od jednoho obrazu k druhému.“ (Deleuze 2006: 72)

Řekněme, že zobrazení pojmů je efektivní tehdy, jestliže ukázání obrazem znázorňuje i změnu možného stavu věcí na odlišných úrovních explikace. Jestliže obrazem můžeme sledovat pohyb určení pojmu, tedy i změnu pozice, vyjadřující aktuální úroveň stavu věcí, pak ale vlastní zobrazení pojmu je ukázáním této samotné změny. Za dané situace pak můžeme říci, že „praxí“ pojmu jako svébytného média je rekonstrukce „formátu“ myšlení, aby bylo možné „stavy věcí“ znovu skládat z jiných úrovní a do nových souborů: v podstatě tak završovat zvolenou formalizaci pro abstrakci. Na druhé straně ovšem platí, že cílem obrazu jako média je formalizace vidění. Filosofie médií je potom zkoumáním a hledáním pozic, na nichž se obě média setkávají a vzájemně se mohou překrývat, tedy nezbytná „srovnatelnost“ mezi odlišnými formami mediace, často popisovaná např. jako „modulace“, a využívaná již zmiňovaným Deleuzem při popisu analogických syntetizátorů, jako nezbytné „...zavádění bezprostředních spojení mezi odlišnými elementy“, (Deleuze 2003: 95) hovoříme tak o medialitě jako původním operátoru zprostředkování.¹

¹ Medialitu v zásadě chápeme jako instantní pozadí, řekněme jako „operátor zprostředkování“: tj. víceúrovňové pozadí se skrytou hierarchií pro komunikaci odlišnými řády, tzn. komplexitou a reálným či multiverzem a univerzem. Díky medialitě dokážeme pracovat s předměty světa objektivace, aniž bychom věděli, nakolik odpovídají tomu, co subjekt ustavuje. Nicméně lze říci, že právě díky skryté systematické pozadí světa reálného jsou heterogenní objekty v určité jednotě, která tento svět činí znázornitelný. Filosofie mediality pak sleduje vlastní, tzv. nulové stádium média myšlení: „Filosofie mediality zkoumá myšlení v nulovém médiu, tj. v tom, jak si myšlení zprostředkovává samo sebe.“ (Bystřický 2007: 32)

Při uplatňování bezprostředních spojení lze říci, že pojem využívá jednu část spektra mediace a obraz jeho další část. Takto je umožněno zpracování na dvou úrovních: abstrakce a imaginace.

Pojmový řád je většinou „kodifikován“ mediací abstraktního určování, řekněme, že je ustavován jako teorie jistého typu využití forem transparence, tj. – představení v ukázání –, které jsou dané úrovní zprostředkování k dispozici.

Pojem tedy vede k určenosti vymezením, odstupňováním rozdílů mezi vnitřním a vnějším prostorem lokalizace úrovní, mezi tím, co pojem – a to jako určenost sebe-ohrazením v jedné úrovni – zároveň otevírá a postupuje za sebe na jiné úrovni: nechává takto ve hře pohyb převádění úrovní myšlení, (tranzitivitu pojmu) na nichž se změna výchozí pozice pojmu děje. Pro obě média tedy platí systém odlišování mezi „určením“ s pomocí odlišení neměnných pozic a určeností, s pomocí omezení či ohraničení změn, které naopak mohou měnit pozice. Pojmy se takto ukazují jako lokálně uspořádané distinkce, řekněme jako místa jedinečného překrytí mezi řády reálného a virtuálního, které lze používat právě proto, že je lze myslet jako formu mediace, aniž by měnily pozice, z nichž vycházejí. Tímto se pak dostáváme k dalšímu hledisku, které pojmy a obrazy jako mediační procedury umožňují: totiž, že vedle své jedinečné a nesporné transitivní funkce umožňují mediaci jako systémem transparence. Médium pojmu takto generuje formy abstraktního, médium obrazu pak režimy imaginace.

Médium obrazu jako systému transparence umožňuje nastolit téma vidění. Znázornit samo vidění jako viditelnost a tudíž i určitou systematiku průhlednosti: vidění skrze viditelnost. Samotné obrazy jsou sice sekundární operací, ale jejich přínos spočívá nikoliv v pořadí přístupu k primárním datům, ale v tom, jak zobrazením, ukázáním upozorňují na určitou funkčnost, účelnost, využití a „uplatnění“ určitých forem transparence, například malba, fotografie, filmové obrazy. A to v širokém smyslu slova zprostředkování, neboť jde i o to, co lze vlastně vidět, když to jde viditelně zobrazit.

Zatímco praxe pojmů odkazuje na možnosti využití určitého přístupového bodu pro zprostředkování mezi komplexitou a realitou, obrazy rámuji celek jeho aktuálního uplatnění: tj. určitý stav, při němž se můžeme ptát, nakolik se dané **zprostředkování chová jako operátor myšlení**, o jaký typ mediace jde, tj. jako disponibilní forma transparence (tj. ukázáním samotného ukazování v jistém smyslu je zde přímá návaznost na Kantovo pojetí reflexivity): tedy průhlednosti a ukázání, čímž činí něco „zaznamenatelným“ v tom samém režimu, v jakém to „něco“ dává.

V zásadě tak umožňuje sdílení dat jako určitých dat, obsahu jako odděleného a o sobě stojícího obsahu, atp. Hovoříme tedy o ustavení jisté skutečnosti jako určité verze nějaké mezní hodnoty, neboť „je-li každá skutečnost sestavením z možností, pak je ‚skutečnost‘ mezní hodnotou“. (Flusser 1996: 249) (Viz např. na první pohled zřetelný rozdíl mezi klasicistní malbou a mnohem pozdějším abstraktním expresionismem.)

Evidentní rozdíl je tedy už na úrovni samotného přístupu k mediaci: pojmy pracují v prvotním režimu zprostředkování, rekonstruují přístupy k tomu, co se nám dává jako danost dávání: obrazy zviditelňují ony systémy transparence, v nichž se nám danost dávání může ukázat: tedy zobrazit ve vidění.

Umožňují nám přesněji nahlédnout, skrze co se danosti dávají: iniciují totiž porozumění režimům, které určité soubory a data pustily do hry vidění a staly se tak naším technologicky zviditelněným světem. „Zatímco před-obrazoví tvůrci obrazů museli bojovat proti objektivnímu světu, jsme my už konfrontováni ‚zhmotnělým duchem‘.“ (Flusser 1981: 19)

Na závěr se tedy můžeme ptát, jak vlastně definovat pojem média, abychom splnili obě jeho hlavní charakteristiky: medialitu a transparentnost.

Pro spojení obou charakteristik pojmu média potřebujeme dvě věci: řekněme novou platformu pro sjednocení a diverzifikaci, (tedy myšlení jako ustavování celku v částech, jež ho „disponují“ ke sjednocení a rozvrstvení) jako nové pojetí samotného pojmu média, jež poukazuje na nezbytnou hierarchizaci sjednocování, přičemž odkazuje na jednotlivé úrovně racionalizace. „...to, co soubor nese a slouží jako jeho vnitřní hranice, je ten nejsevěřenější okruh aktuálního obrazu a virtuálního obrazu.“ (Deleuze 2006: 85) Dále jako ustavování platnosti forem vědění, jež zavádí i příslušnou diferenci řádu, který je následně umožňuje: nejde tedy už o statické pojetí známé rovnice pojem, předmět a vědění, ale jinak: jako formování a transparence, jako ustavení subjektu v režimu ovládnutí toho prostředí, v němž myšlení operuje jako jeho vlastní zprostředkovatel. Jde tedy o specifické sepětí obrazu virtuálního a aktuálního. „Čím dál ohromnější okruhy se budou moci rozvíjet, odpovídající čím dál hlubším vrstvám reality a čím dál tím vyšším úrovním paměti a myšlení.“ (Deleuze 2006: 85)

Tím se zároveň říká, že to, co se skrze výkon subjektivity ustavuje jako předmět, je něčím duálním, neboť to, co se z pozadí vlastního subjektu přesouvá do popředí transparence toho samého subjektu, se jakoby „zviditelňuje“ právě tím, že směr pohybu ustavení předmětu je současně směrem pojmu, praxí pojmu na vyšší úrovni, aby pojmenované bylo něčím současně oddělovaným od toho samého, co jej pojmenovává. Transparence musí vést k emancipaci myšlení od pojmu a vědění k ukázkám způsobu ovládnutí, díky němuž každé jednotlivé vědění vzniklo.

Kupkuv pohled na věc je ovšem podobný: „...umělec nemůže nikdy podat úplně a zcela autenticky ideový námět, jež si zvolil, rozhoduje (...) o pásmu linií a modulovaných poloh, profilů a vzájemných vztahů objemů. (...) velká část díla spočívá v kombinacích a v pochopení a uvědomění si toho.“ (Kupka 1999: 187) Mohli bychom to s jistou nadsázkou nazvat pokušením ze zrození.

SEZNAM LITERATURY

- ADORNO, Theodor W. *Dream Notes*. Malden, Mass.: Polity Press, 2007. ISBN 978-0-7456-3830-0.
- ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997. ISBN 80-902205-4-1.
- BYSTRICKÝ, Jiří. *Elektronická kultura a medialita*. Praha: VaN 999, 2007. ISBN 978-80-86391-28-1.
- BYSTRICKÝ, Jiří. *Virtuální a reálné*. Praha: Sofis, 2002. ISBN 80-902785-4-X.
- BYSTRICKÝ, Jiří, MUCHA, Ivan. *K filosofii médií*. Praha: Karolinum, 2007. ISBN 978-80-86391-23-6.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2003. ISBN 978-0-8166-4341-7.
- DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. Praha: NFA, 2006. ISBN 80-7004-127-7.
- FLUSSER, Vilém. *Absolute*. Freiburg: Orange press, 2003. ISBN 978-3-936086-10-2.
- FLUSSER, Vilém. *Fotografieren als Bildermachen*. In: *Standpunkte*. Göttingen: European Photography, 1981.
- FLUSSER, Vilém. *Moc obrazu. Výtvarné umění*. 1996, 3–4, s. 117–121. ISSN 0862-9927.
- FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Nakladatelství Hynek, 1994. ISBN 80-85906-04-X.
- KLEE, Paul. *Kunst-Lehre: Nauka umění*. Praha: Togga, 2009. ISBN 978-80-87258-17-0.
- KUPKA, František. *Tvoření v umění výtvarném*. Praha: Brody, 1999. ISBN 80-86112-16-0.
- MONDRIAN, Piet. *Lidem budoucnosti*. Praha: Triáda, 2002. ISBN 80-86138-31-3.
- VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-21-2.
- (*Doc. PhDr. Jiří Bystřický, Ph.D.* vystudoval sociologii a filosofii v Brně. Titul Ph.D. získal ve Filosofickém ústavu ČAV Praha. Zakladatel Katedry elektronické kultury a sémiotiky na FHS UK Praha, roku 2008 vedoucí Centra pro studium elektronické kultury FHS UK, nyní vedoucí Centra teorie médií, mediální kultury a umění AVU Praha. Aktuální výzkumné projekty: Teorie mediality ve spolupráci s Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie na Bauhaus-universität, SRN; Subjekt, obraz a pojem u Viléma Flussera – výstupy v *International Flusser Studies*.)