



„A THING OF BEAUTY IS A JOY FOR EVER“

Optickým obrazem není reprodukováno tělo, ale pohled, který na něj operatér vrhá. V životě zůstává náš pohled neustále spojen s těly, nad nimiž chce pohled vykonávat kontrolu, většinou marně.

IKONICKÁ PŘÍTOMNOST

Hans Belting vyslovuje hypotézu, že tvorba obrazů může být následným krokem na cestě objevování obrazů existujících v přírodě bez lidské intervence.¹



Anonym



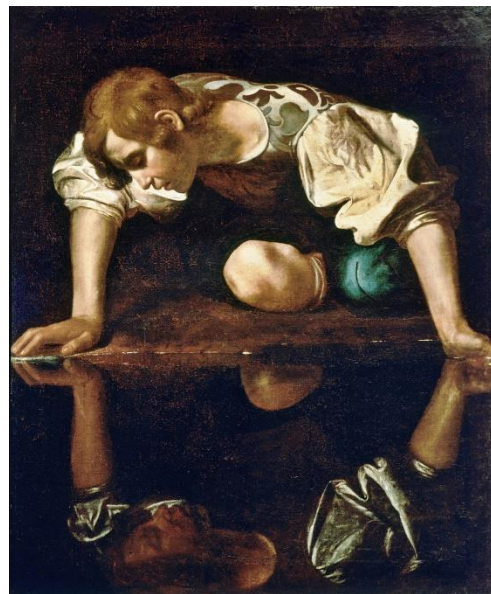
Anonym

¹ Hans Belting, *Antropologia e iconologia*, L'immagine nel mondo, il mondo nell'immagine, Nuove prospettive per un approccio pluridisciplinare alla rappresentazione testuale ed extra-testuale, Università degli studi di Napoli, "L'Orientale", Dipartimento di Studi letterari, linguistici e comparati, Napoli 2016

Obyčejně pokud mluvíme o obrazu, máme na mysli něco, co souvisí s čistě lidskou činností, humánním aktem. Uvádí se od nepaměti a dokládají to klasici, že kromě obrazů vytvořených člověkem, spontánně existují v přírodě dva druhy obrazů, a to ty dané vrženým stínem – ne příliš jasné, jak už stíny jsou a jak je chápal už Platón – a takové, jaké spatříme na klidné hladině vodní, tj. obrazy až fascinující svou čistou reprodukcí bezprostředností. Kvalitou, kterou byl uchvácen Narcis a která se mu stala osudnou, jak uvádí Ovidius v *Metamorfózách*. Vržený stín, plochý a tmavý, představuje tělo, ale neztotožňuje se s ním. S různým světlem stín neustále mění svoji velikost a tvar, takže tělo vypadá větší nebo menší, jiné než ve skutečnosti je. Objev obrazů v přírodě je objevem jejich odlišnosti. Obrazy se liší od těl, které představují, a právě tato jinakost mohla lidi inspirovat k tvorbě obrazů, které v přírodě neexistují.



Anonym, Platónova jeskyně



Caravaggio, Narcis

Setkání s vrženým stínem a zrcadlením jsou dvě zkušenosti formování vědomí vlastního já, ale existuje ještě třetí druh přirozených obrazů, i když Belting na to neupozorňuje, který v moderní době formování vlastního já a společenské vědomí podstatně ovlivnil, a jehož formující vliv je zásadní i v naší post moderní době.

Tento třetí druh obrazů je dán malou (stenopeickou) dírkou, a také čočkou a čímkoliv, co se jim podobá, jako třeba kapka rosy či dnes velmi rozšířený a běžně užívaný objektiv. Tento obraz není dán vrženým stínem ani zrcadlením, ale je všude, kde je dírka a kde je čočka a jejich kombinace dává přirozené obrazy, které se zrcadlení vyrovnají, ba je předčí a

stávají se osudné nejen Narcisovi, ale velké většině našich současníků mne nevyjímaje. I já jsem fascinován, jak vidím obraz vlákna žárovky nekonečně zmnožený na stěnách a stropu místnosti promítaný nekonečným množstvím malých dírek slaměného stínítka. I já jsem vždy znovu a znovu fascinován obrazem, který tvoří lupa na mé dlani. Je to obraz optický, jenž je třetím druhem obrazů existujících bez lidského přičinění v přírodě.



Anonym

Otázkou je, proč tak dlouho byl optický obraz – na rozdíl od stínů a zrcadlení – mimo zřetel jako přírodní jev vhodný k napodobení (mimesis) a tvorbě obrazů jemu podobných. Nejspíš jsou pro to dva důvody. Prvý je fakt, že optický obraz je sice v přírodě všude přítomen a rozšířen, ale zůstává většinou dokonale maskován. Les zalitý sluncem je plný stenopeických obrazů, jak je malé otvory v listoví či kapky rosy tvoří, ale světla je tolik, že v něm tyto optické obrazy zanikají. Vlastně napřed musíme vědět, že tam určité jsou, abychom je potom našli. Tedy první důvod je jejich bytostně špatná viditelnost. Historicky vzato teprve až koncem renesance se objevují zmínky, které na přírodní jev optického obrazu soustředí pozornost a teprve barok jej bohatě zužitkovává.

A potom, i když je spatříme, když vytvoříme ideální podmínky pro viditelnost optických obrazů, když použijeme čočku nebo dokonce astigmatický objektiv, pak i poté uniká optický obraz naší pozornosti, neboť tak jasně a přesvědčivě ukazuje něco, že vidíme

jen toto něco – referenta, ale obraz sám je průhledně neviditelný. A je to především tento druhý důvod, proč optický obraz jako přirozený fenomén běžně nevede k tvorbě obrazů lidským přičiněním. Je velmi obtížné a pro většinu nemožné použít optický obraz k imaginativní inspiraci a autonomní (rozuměj ne-umělecké) tvorbě. Vidíme něco a někoho někdy a někde. Manipulujeme s referenty a je nesnadné se od nich oprostit, protože referent lpí (*le référent adhère*) na obraze tak dalece, že bez nich obraz přestává být optický a tedy to, o co by nám šlo, kdybychom chtěli optický obraz napodobit – vytvořit. Zbývá jen představa a v mnoha případech přesvědčení, že optický obraz tvoříme volbou a manipulací referentů, resp. referenčního pozadí.²



Dain Yoon, Madeup

Jsme uvyklí představě, že obraz se tvoří. Napřed je nic – *tabula rasa*. Prázdná plocha se po částech plní – obraz vzniká v čase a dvourozměrném prostoru. Ale optický obraz je v bezčasí – hotový celek se neustále pohybuje a není plošný, ale prostorový a je tak

² Myslíme-li na turínské roucho (Sindone di Torino), pak bychom mohli říci, že zachycený optický obraz náleží řádu *acheiropoietai*, tj. není ikonou, nýbrž znakem. Je otiskem optického obrazu, který existuje spontánně, fyzicky přirozeně.

prostorový, jaké je místo potencionálního tvůrce v témže prostoru, ve kterém optický obraz sám od sebe existuje. Tvorba takto nemůže začít jinak, než že se optický obraz fixuje – to je *conditio sine qua non* – a že se definuje přesné místo v prostoru zaujímané případným tvůrcem obrazu – obraz se vytrhne z trojrozměrného prostoru převodem na dvourozměrnou plochu. Tento převod je určen zákonitostmi ohraničené plochy a tedy zákonitostmi kompozičními. Ovšem jak se má kompozice uskutečnit, když optický obraz je už hotovým celkem nevznikajícím per partes.³ Kompozice komponuje, tj. vytváří, skládá celek po částech a je absurdní vyžadovat, aby kompozice vyšla z hotového celku. Takto je možná pouze dekompozice⁴ (sic), tedy rozklad *abstrakcí* hotového celku. Ne od jednoduchého k složitému, ale od složitého k jednoduššímu je tvůrčí cesta k obrazu, která využívá jako prostředku (médiu) optický obraz. Od spontánně přírodního celku k umělé (tvůrčí avšak nikoliv umělecké) partikularitě. Od referentů k figurám, tvarům a tonalitě. Od iluze věcí ke skutečnosti barev.⁵

Ovšem je-li „tvorba“ optického obrazu založená na abstrakci (zjednodušení) celku, tak je nesnadné rozlišit mezi tvůrcem a divákem. Divák a tvůrce jakoby splývají. Před tvůrcem, jakož i divákem je zde tentýž výchozí celek, tentýž optický obraz. Jak se má tedy vidět (posuzovat) původní optický obraz (celek) a abstrahovaný (dekomponovaný) tentýž optický obraz? Je mezi abstrahovaným a přírodním optickým obrazem nějaký rozdíl? No, jistě je, ale v čem je rozdíl? Rozdíl je v *pohledu a přítomnosti*.⁶ Belting rozlišuje přítomnost reálnou a přítomnost ikonickou. O zásadní důležitosti pohledu se ještě zmíníme v následujícím. Přítomnost bychom mohli blíže určit jako přítomnost spontánní (de facto tělesnou, fyzickou) a přítomnost ikonickou (de facto imaginativní).

³ L'image photographique est pleine, bondée: pas de place, on ne peut rien y ajouter... elle rien ne peut se refuser, ni se transformer. Fotografický obraz je plný, přeplněný: postrádá prostor, nelze k němu nic přidat... nic nelze odmítnout ani přetvořit. (Roland Barthes, *La chambre claire*, 31)

⁴ Také bychom mohli použít vtipného termínu Massimo Leoneho a místo dekompozice říci *détrompe l'oeil*. (Come disfare cose con le immagini, *Lexia, Rivista di semiotica* 17-18, 2014)

⁵ Dekompozice optického obrazu abstrakcí se děje uplatněním Steadmanova kritéria, které stanoví, že optický obraz je zkolabovaným prostorem, v němž se prostorově solidní, tj. plastické objekty stávají plochými entitami, jejichž formy jsou rozeznatelné jen jejich obrysy, tonální modulací a vrženými stíny a kde i prostor mezi jednotlivými objekty se transformuje do plochých tvarů. Všechny tyto tvary mohou být manipulovány pohybem objektů samých. Vzniká *imago*, v němž iluze hloubky nereálně existujících objektů koexistuje s reálně hmatatelnou plochou v podobě virtuálně transparentní mozaiky neboli intarzie. (Philip Steadman, *Vermeer's Camera*, kap. 9)

⁶ Nelze zachytit dva totožné optické obrazy, *πάντα ῥεῖ*. Tvůrčí, reálný neboli operační pohled je ten před započítáním fixace optického obrazu. Divácký pohled začíná pohledem na obraz zachycený, což se týká i „tvůrce“ obrazu. Reálný pohled a přítomnost pominula, situace vnímání se mění, jak je určována ikonickou přítomností.



Anonym, *Spectrum*



Anonym, *Narkissos*

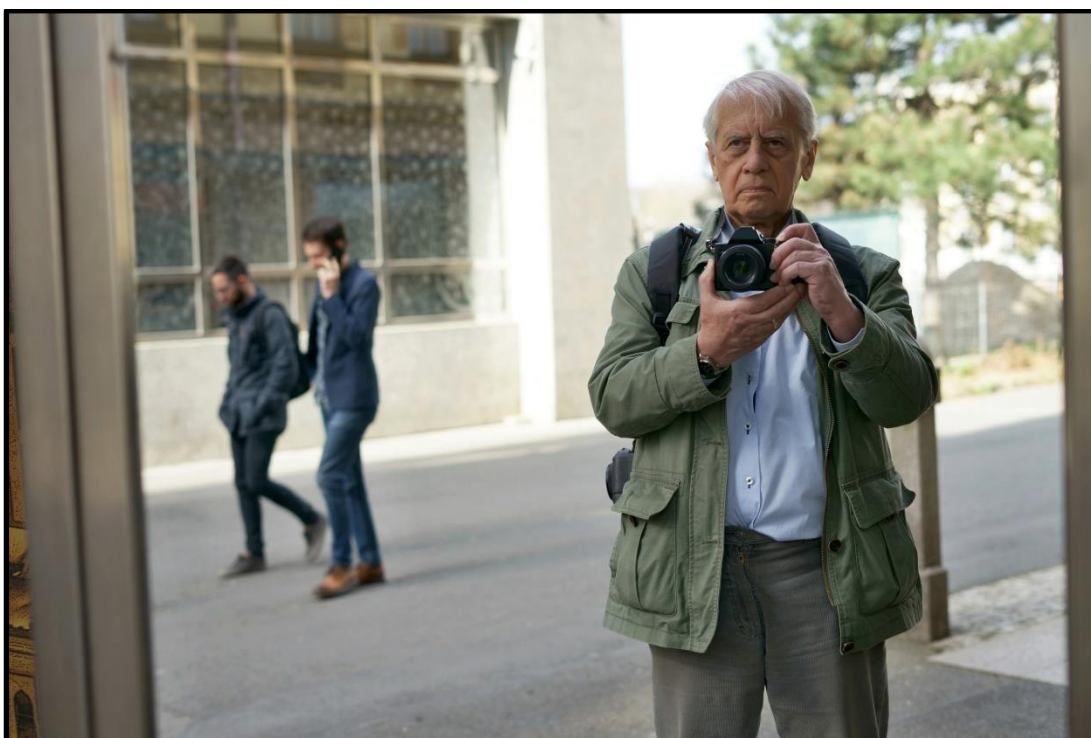
Co nás na fixovaném optickém obraze přitahuje, šokuje nebo dokonce odpuzuje, není celkový tenor daného obrazu či zřejmě cílený význam, ale je to referenční partikularita. Zde by se mohlo jednat o podobu aureoly či obřízku. Barthes by v této souvislosti zřejmě mluvil o Punctu.

Obvykle zažíváme přítomnost v čase a prostoru. Když se setkáváme s obrazem, očekáváme, že uvidíme to, co si pamatujeme a známe. Jaký druh přítomnosti tedy obrazy implikují? Za prvé my sami si nárokuje jejich přítomnost. Za druhé do obrazu, se kterým se snažíme navázat přímý vztah, přenášíme nebo mu propůjčujeme naši vlastní přítomnost. Na rozdíl od fyzického setkání s živým tělem, reagujeme na obrazy svou představivostí a pamětí. Ikonická přítomnost je tedy přítomností symbolickou i zprostředkovanou. Ikonická přítomnost znamená přítomnost jako obraz nebo prostřednictvím obrazu. Termín ikonické přítomnosti označuje kontrast se skutečnou tj. přítomností fyzickou.

Ikonická přítomnost představuje nepřítomnost jako přítomnost, jinými slovy zpřítomňuje to, co zároveň obraz jasně označuje jako chybějící, jako něco, co bylo (*Ça a été*). Prezentovat nepřítomnost jako přítomnost je paradoxem lidské tvorby obrazů. Odhaluje dvojí schopnost mysli rozlišit obraz od média, které jej přenáší, a ztotožnit neživé médium s živým obrazem, který médium prostředkuje. Absence, chápána jako neviditelnost a přítomnost, chápána jako viditelnost, jsou hluboce zakořeněné tělesné zkušenosti, které umožňují obrazům zabírat jinak prázdné místo. A takto chápeme pravý význam toho, co se nazývá ikonickou přítomností.



PANTA REI
DIPTYCH L,
16:33:42



PANTA REI
DIPTYCH P,
16:33:42

Nelze vytrhnout z dění, tedy fixovat dva totožné optické obrazy. Pánta rheî. Vše běží. V okamžiku probíhající fixace, která má nevyhnutelně vždy určité trvání – závisí na proměnách prostorového umístění objektů vůči sobě navzájem i vůči centru projekce objektivu – nemá manipulátor (Operator) možnost fixaci přihlížet. Nevidí ji. Ztrácí se jeho pohledu. Příklad je dán těmito dvěma snímky diptychu. Mezi fixacemi, které obě proběhly v okamžiku 1/400 vteřiny, je velmi malý časový rozdíl zlomku sekundy a to tak malý, že snímková metadata času udávána přístrojem (SONY ILCE-7) jsou identická, 16:33:42. Nicméně snímky jsou různé a manipulátor bezmocně „nepřihlíží“, jak se mu ruce i chvějí. Kromě rozdílu v morfologii zřejmě se pohybujících figur si všimněte detailů: uprostřed dole (chybějící kresba na asfaltu) na prvním snímku a uprostřed nahoře (větší vržený stín) u druhého snímku diptychu.

A konečně, ikonická přítomnost vyžaduje skutečnou a hmatatelnou přítomnost ikonického média. V širším slova smyslu je ikoničnost předpokladem prezentace, protože se vychází ze strukturální schopnosti našeho mozku, pomocí níž viděné obrazy vytvářejí vzpomínku na nepřítomnost (minulost) nebo dojem existence živé bytosti se svým vlastním životem.

KONTEXTUÁLNÍ IZOLACE OPTICKÉHO OBRAZU

Optický obraz tedy nevzniká. Optický obraz je. Je objektivním fenoménem. Je spontánní, fyzikální součástí prostředí, v němž existuje světlo. Zachycený (fixovaný) optický obraz je specificky izolovanou entitou. Je vždy **vytržením** ze souvislosti. Je stopou *vydělení (vyjmutí), otiskem výřezu (impronta di taglio, impressio conscidisti).* Je nevyhnutelnou izolací z kontextu nejenom časového a prostorového, ale především a podstatně z kontextu psychologického/psychického či obecně somaticky vitálního. To se týká konkrétní psychologie a dané situace tělesného prožívání činitele, který k fixaci obrazu dává popud, jakož i nevyhnutelné pasivní přítomnosti či aktivní účasti konkrétních referentů nebo předlohy obecně, stejně jako i životních okolností dané spontaneitou prostředí, v němž referenti resp. předloha existují. Fixovaný optický obraz je vyvrcholením nejasnosti rozdílu mezi bytím a zdáním.

Tento fakt znamená, že záleží na okolnostech/souvislostech, v jakých je z původního kontextu vytržený obraz momentálně vnímán a hodnocen. Hodnota a význam optického obrazu se bude odvíjet od explicitně vědomých, intuitivních i zcela spontánně nevědomých situací a reakcí jeho uživatelů a hodnotitelů. Svou fixací ze souvislosti vytržený optický obraz „vše ukazuje, nic neskrývá, ale mlčí“ (Barthes). Jedná se o problém hermeneutický, o problém **nevyhnutelnosti** interpretovat optický obraz.⁷ Fixace optického obrazu se nutně

⁷ I když optický obraz o sobě je rozložen v prostoru, a tedy má třírozměrný charakter, jeho fixace je dvourozměrná. Ačkoliv ve své tonální plnosti fixovaný optický obraz je pouze plochý, působí jako by byl nejen prostorový, ale čtyřrozměrný – kromě 3D prostorového efektu, je vždy přítomen čtvrtý rozměr, tj. dimenze času, a to v modu historické minulosti ve smyslu: to bylo, to se událo. Tyto kvality zachyceného optického obrazu implikují nutnost temporální projekce při jeho vnímání. Tyto momentální projekce do plochy či konfrontace obrazové plochy pozorovatelem by mohly být charakterizovány jako: **střet**(1), **zmnožení**(2), nebo **prosvětlení**(3). **Střet** je nejčastější. Konfrontují se navzájem dva protichůdné pohledy. Souboj dvou. Duel. Pohled referenta proti pohledu pozorovatele. Pohled z očí do očí. Jedná se o nejběžnější oživení fixovaného optického obrazu. Základní pohledový akt. Jde o esenciální, inherentní ikonický akt (Bredekamp). **Zmnožení** se dostavuje v situaci, v níž referent jako jednotlivina je nesnadno identifikovatelný. Pozorovatel se snaží zvládnout situaci svým pohledem, ale s jeho pohledem vystupuje mnoho jiných možných pohledů. Pohledová

udála v jiném situačním kontextu než v tom, ve kterém je pozitivně či negativně zužitkován – přijat či odmítnut. Je zřejmé, že podvědomé a nevědomé, tělesností a kulturou podmíněné mechanismy projekčního přenosu zde budou hrát klíčovou roli. Optický obraz nabývá smyslu pohledem. Bez reakce diváka je obraz „neviditelný“. Je zviditelněn, animován až jeho pohledem. Jakoby pohled byl světlem činícím obraz viditelným, živoucím organismem.

Sám o sobě tedy není optický obraz schopen význam ani hodnotu nést. Nese však svou materiálnost či spíše je to konkrétní materiální prostředí, které mu dává bytí. Hmotný substrát (originál, autograf) ve své dané konkrétnosti je pro něj zásadně důležitý, neboť skýtá a je ručitelem jeho existence, i když *prima facie* se to tak nejeví.⁸ Iluze nemateriální existence zachyceného optického obrazu má ale noematickou důležitost a nelze ji nerespektovat nebo dokonce opomíjet. Jinak přestává zachycený optický obraz existovat jako specifický obrazový fenomén, když ztrácí svůj předmětný vztah, svůj objektivní korelát, své referenční kvality.

To vše implikuje řešení nutkavého problému přirozené existence a především nezbytnost se vypořádat s pojmem externí neboli objektivní reality. Ukazuje optický obraz realitu? Je nestranným, objektivním zobrazením? Je protivníkem idealismu či solipsizmu? Je dokladem reálné existence? Pravdivým, záměrností neovlivněným a neovlivnitelným zobrazením osob, zvířat a věcí? Reprezentuje ne sebevědomý, vědomím nezatížený a takto objektivní pohled? Je *adiaphora*⁹? Nikoliv. Nic takového není ve hře. „Realita“, kterou optický obraz dokládá nebo ukazuje je iluzí, klamem, i když noematickým. Objektivně reálná je jeho materiální existence, a to, že je *formou*, tedy, že se jedná o tělově schránkovou strukturu disponující energií a vykazující tendenci k pohybu (Fontanille). Můžeme takto říci, že fixovaný optický obraz je formální iluze, která funguje jako reálné poznání.

situace je nejednoznačná. Čas vnímání obrazu je neukončený. **Prosvětlení** znamená otevření prostoru světlem. Referent je rozeznatelný, ale ne zcela jednoznačně. Má něco, co nemá mít a chybí mu něco, co by mít měl. Referent vyžaduje jasnější světlo, které může dodat jen divák sám. Divák je světloňošem. Pohled diváka je světlem, které dopadá na referenta a jednoznačně jej definuje v dvourozměrném prostoru (sic) jako plastickou entitu. Čas existence obrazu je časem jeho diváckého vnímání. Mimo takovou situaci fixovaný optický obraz nemá dostatečný výraz, nenese konkrétní význam. Neprostředkuje plnou figuralitu a samozřejmě není ani uspokojivě referenční.

⁸ Slovy Rolanda Barthes: *Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible: ce n'est pas elle qu'on voit.* (Ať již ukazuje cokoli a na jakýkoliv způsob, fotografie je vždy neviditelná: není to ona, již vidíme.)

⁹ *Adiaphora* z řeckého ἀδιάφορα (mn.č. ἀδιάφορον), je negací διάφορα, ve smyslu indiferentní, neutrální, nerozlišený.

Fixovaný optický obraz neprezentuje objekty a subjekty o sobě, ale implikuje formu pohledem na ně. Fixovaný optický obraz se stává prostředníkem, nástrojem pohledu. „Obraz se stává světem, který existuje jen do té míry, v jaké je vnímatelný a současně představitelný“ (Belting). Takto nejde o fixaci optického obrazu, ale o fixaci pohledu – individuálního, ale také společensky daného, konvenčně přijatého a přijímaného pohledu. Optický obraz počíná pohledem a pohledem končí. Naplňuje se jím. Optický obraz je vyvrcholením vývoje pohledové kultury, jak se prosadila v renesančním manýrismu a své dospělosti nabyla v iluzivním baroku. Zachycením optického obrazu vrcholí barokní snaha o dokonalou iluzi pohledu. Je to jeho *theos ek mēkhanēs non plus ultra*.

Souladně *forma mentis* Hanse Beltinga a v parafrázi k jeho přednáškám na Collège de France¹⁰ umění optického obrazu spočívá v ovládnutí (dominanci) pohledu tvůrce-operátora. Jedná se o živé bytosti a věci ve smyslu modelů, které si operátor¹¹ přivlastňuje svým pohledem. Modely se operátoru nabízejí, soustředí na sebe jeho pozornost a zároveň udržují jeho pohled v bezpečné vzdálenosti od sebe samých. Operátor-zapisovatel – muž nebo žena – fixuje svůj pohled pomocí stroje. Distanci modelu a operátora zaručuje stroj a odstup je symbolicky reprezentován hledáčkem (monitorem) stroje. Na zachycených obrazech nejsou repro-dukovány předměty nebo bytosti, nýbrž pohled, který na ně operátor-zapisovatel vrhá.

Jinými slovy, rozhodujícím tématem optického obrazu je pohled. Že je pohled suverénem optického obrazu, platí stejně pro jeho tvorbu, jakož i jeho konzumaci, protože v pohledu a pohledem hraje svou roli i divák, který je sice mimo obraz a přesto v něm identifikuje svůj pohled. Často se stává, že se pozorovatel dívá, ale nevidí, co má před očima. Divák svět mimo rám obrazu reflektuje asymetricky, protože se dívá do jiné situační doby, která jej konfrontuje svou halucinační přítomností. Divák se bezmocně ztrácí ve svém vlastním světě. Pohled promítá své vlastní obrazy na obrazy vnější a specifické čtení obrazu se opírá o eidetické, tj. podstatně formující prvky. V téže souvislosti mluví Barthes o *Studiosu* a *Punctu*.

¹⁰ Hans Belting, *Iconologia dello sguardo*, lezioni al Collège de France, 2003

¹¹ Operátor z francouzského *Operator*, termín ražený Rolandem Barthesem ve smyslu činitele, který dává popud k fixaci optického obrazu.

TRIÁDA TVORBY OBRAZU

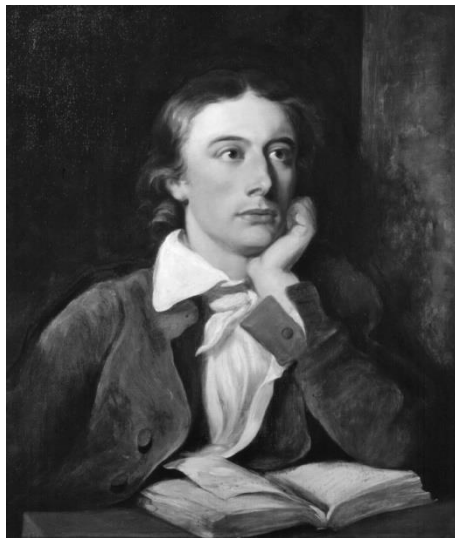
Belting říká, že konfigurace **obraz, médium, tělo** představuje triádu prvků, které se vzájemně určují a ovlivňují při tvorbě obrazu a jeho konzumaci. V této konfiguraci je třeba médium chápat jako vektor, agent neboli *dispositif*, který obraz vyžaduje, aby se zviditelnil a zhmotnil. Každý obraz je časově lokalizován nejen v okamžiku svého vzniku, ale i v okamžiku jeho následné konzumace (vnímání). Mentální obrazy jsou zakořeněny v naší mysli, a proto zahrnují paměť, opakují se ve snech, dominují myšlence nebo se objevují v symbolickém diskurzu. Vedou nás také při posuzování vnějších obrazů, a tedy při potvrzování nebo odmítání účinku, který na nás mají.

Tělo poskytuje pohled, jehož schopnost se zase neomezuje na prostý akt vnímání, ale oživuje hmotné postavy tím, že jejich mrtvou substancí proměňuje v živý obraz. Naše těla jsou média sama o sobě, živá média, schopná interakce s médii konstruovanými. Sny a imaginace poskytují hmotné postavy, které vytváříme ze svých mentálních obrazů, a které jako stopy paměti do nich následně přenášíme. Jinými slovy, mentální obrazy jsou vepsány do materiálních obrazů a materiální obrazy jsou tvořeny prostřednictvím mentálních obrazů.

Antropologie neumožňuje jasné rozlišení mezi „niternou“ a „vnější“ reprezentací nebo reprezentací „endogenní“ a „exogenní“, abychom použili současnou terminologii neurobiologického výzkumu: náš mozek je ve skutečnosti místem niterné reprezentace, ale v okamžiku, kdy mentálně zpracovává to, co vidí, interaguje s vnější reprezentací. Obrazy nemají autonomní život; žijí v „inter-akci“ (v doslovném toho slova smyslu) s příjemcem, který na ně reaguje komplexní činností, ať už je věřící (ikonofil) nebo nevěřící (ikonoklast). Potud Hans Belting.

V případě optického obrazu Beltingova triáda tvorby obrazu, tj. **obraz, médium, tělo** nabývá zvláštní podoby v tom, že médium (vektor, agent, *dispositif*) a obraz jsou od sebe *nesnadno až nemožně* odlišitelné. Nesnadno v případě konzumace obrazu a nemožně v případě tvorby, tedy vlastně fixace optického obrazu. Manipulátor (Operator) nedokáže či spíše nemůže v okamžiku fixace obrazu rozlišit mezi médiem a obrazem, s nimiž pracuje – vlastně ztrácí v té chvíli pohled a vliv na věc – a konzument fixovaného obrazu (Spectator) musí ze souvislostí vytržený obraz interpretovat a stěží přitom rozlišuje mezi referentem a obrazem (Spectrem) téhož, jak jsme se o tom již výše zmínili. Je-li v kreativní triádě prvek obrazu a média špatně až nemožně rozlišitelný, pak o to více vystupuje do popředí vliv prvku

tělesného neboli citového. Barthes říká, že nejde o to, jaký obraz je, ale co mu osobně, tedy jeho tělu dělá. Jinak řečeno, jde o problém estetický. Nejde o to, jaký referent (to jen prima facie), ale jde o to, jak se mi obraz líbí, jak je mi pěkný, což objevuji až ve chvíli, kdy „naléhavost“ významu referenta pomine, kdy se zbavuji jeho fascinující dominance a vracím se k sobě a vnímám obraz (artefakt) svou tělesně živou schopností. Ne, co vím, ale co cítím. Nejde už o obrazy něčeho, ale o obrazy pěkné, a estetická hodnota nabývá nejzazších (transcendentních) kvalit, pokud referent splývá s pěkným (obrazem) a kdy zobrazení „věci krásy je radost na věky“.¹²



© Bořek Sousedík, Ostrava, 2022

¹² John Keats (1818), *Endymion*, Book 1 incipit: *A thing of beauty is a joy for ever*