

- Goodman, Nelson. 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett.
- . 1978. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett. (Český preklad: *Způsoby světa-tvorby*. Bratislava: Archa, 1996.)
- Guyer, Paul. 1997. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hickey, Dave. 1993. *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*. Los Angeles: Art Issues.
- Hylton, Richard. 2000. Continental Drift. In: *Art Monthly* 239.
- Chateau, Dominique. 1994. *La question de la question de l'art: Note sur l'esthétique analytique: Danto, Goodman et quelques autres*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- Kant, Immanuel. [1790] 2000. *Critique of the Power of Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press. (Český preklad: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.)
- Kirwan, James. 1999. *Beauty*. Manchester: Manchester University Press.
- Lord, Catherine – Bernardete, José A. 1991. „Baxandall and Goodman.“ In: *The Language of Art History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marling, Karal Ann. 1984. *The Colossus of Roads: Myth and Symbol along the American Highway*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McMahon, Jennifer. 1999. „Towards a Unified Theory of Beauty.“ In: *Literature and Aesthetics* 9.
- Mothersill, Mary. 1984. *Beauty Restored*. Oxford: Clarendon.
- Nehamas, Alexander. 2000. „The Return of the Beautiful: Morality, Pleasure, and the Value of Uncertainty.“ *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58.
- Newman, Barnett. [1948] 1990. The Sublime is Now. In: *Abstract Expressionism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pacteau, Francette. 1994. *The Symptom of Beauty*. London: Reaktion.
- Robinson, William W. 1991. *Seventeenth-century Dutch Drawings: A Selection from the Maida and George Abrams Collection*. Cambridge, Mass.: Harvard University Art Museums.
- Rosenberg, Jacob. 1967. *On Quality in Art: Criteria of Excellence, Past and Present*. Princeton: Princeton University Press.
- Ross, Stephen David. 1998. Beauty: „Conceptual and Historical Overview.“ In: *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- . 1996. *The Gift of Beauty: The Good as Art*. Albany: State University of New York Press.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1987. *Basic Political Writings*. Indianapolis: Hackett.
- Scarry, Elaine. 1999. *On Beauty and Being Just*. Princeton: Princeton University Press.
- Seabrook, John. 2000. *Nobrow: The Culture of Marketing and the Marketing of Culture*. London: Methuen.
- Soderholm, James, ed. 1997. *Beauty and the Critic: Aesthetics in an Age of Cultural Studies*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Wester, Rick. 1999. „Close Encounters.“ In: *Christie's Magazine* 16.
- Wolf, Naomi. 1991. *The Beauty myths: How Images of Beauty Are Used against Women*. New York: Doubleday.
- Wölfflin, Heinrich. [1915] 1932. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. New York: Holt.

Škaredosť

Nina Athanassoglou-Kallmyerová

„V tom robíte chybu, Harry, verte mi. Pripisujete kráse príliš vysokú cenu.“
 „Ako to môžete povedať? Myslím, si, že pripúšťam, že je lepšie byť krásny než dobrý. Ale naopak, zase nikto tak ochotne neprizná ako ja, že je lepšie byť dobrý než škaredý.“
 „Tak škaredosť patrí k siedmim hlavným hriechom?“ zvolala vojvodkyňa...
 „Škaredosť patrí k siedmim hlavným cnostiam, Gladys.“

Oscar Wilde: *Portrét Doriana Graya* (1891)

Definície

Jednoducho povedané, škaredosť je estetická kategória, ktorá je protikladná kráse. Tieto dve kategórie predstavujú dialektické protipóly, ktoré tvoria chrbticu západného estetického a etického myslenia. Krása sa chápala ako „jadro“ a „kánon“. Reprezentovala ideál, rozum, pravdu, dobro, dokonalosť, jasnosť, poriadok, harmóniu, civilizáciu: najvyššie ľudské aspirácie. O týchto aspiráciách prevládalo presvedčenie, že vznikli v klasickom Grécku a boli zhrnuté v antickom ideáli „kalós kai agathós“, krásny a dobrý. Škaredosť, ako opak krásy, slúžila ako spoločné skladisko pre všetko, čo celkom nezodpovedalo tejto centrálnej a vysokej norme: pre prízemnú realitu, iracionálnosť, zlo, neporiadok, disharmóniu, nepravidelnosť, krajnosť, deformovanosť, marginálnosť – slovom, inakosť. Ewa Kuryluková opísala grotesknú škaredosť ako antitézu kánonu, „ktorému protirečí: poriadku, ktorý ničí; hodnotám, ktoré rozrušuje; autorite a mravnosti, ktorým sa posmieva; náboženstvu, ktoré zosmiešňuje; harmónii, ktorú rozbíja; nebeskému, ktoré sťahuje na zem; postaveniu tried, rás a pohlaví, ktoré prevracia; kráse a dobru, ktoré sponchybňuje“ (Kuryluk, 1987, s. 11).

Škaredosť ako kategória marginality bola aj napriek tomu tematizovaná ako kľúčový prvok umeleckého procesu. Karl Rosenkranz, ktorý vyučoval filozofiu a estetiku v Kráľovci, vo svojej *Aesthetik des Hässlichen* (Estetika škaredého), publikovanej v roku 1853, vyhlásil škaredosť za podstatný komponent umenia. Theodor Adorno, kráčajúc

v šlapajach Rosenkranza (ktorého cituje), tvrdil, že v dialektike krásneho bola škaredosť prijímaná prostredníctvom negácie, ako čistá opozícia pudenia ku krásne, vytvárajúca vnútorné napätie vnútri umeleckého diela, ktoré bolo podstatným, ba implicitným komponentom pri vytváraní jeho štrukturálnej harmónie: škaredé je prvok, odporujúci zákonu formy, zákonu, „ktorý vládne dielu a integruje tento prvok, a tým ho potvrdzuje“ (Adorno, 1997, s. 67).

Krásna bola jedna. Škaredosť mala mnoho tvári. Adorno dal medzi krásu a jednotu, racionalitu a koherenciu znak rovnosti. Oproti tomu škaredosť predstavovala „primárnosť partikulárneho“ a individuálneho (Adorno, 1997, s. 66). Geoffrey Galt Harpham prirovnal krásu k stabilnej a vždy identickej forme kruhu. Škaredosť, naopak, bola paralelou beztvárnej masy heterogénnych a konfliktných atribútov, zapletených do „občianskej vojny priťahovania a odpudzovania“ (Harpham, 1982, s. 9). Táto mnohostranná fyziognómia škaredosti sa odrážala v jej mnohoznačnosti. Termíny ako „groteskný“, „strašný“, „vyvrhnutý“, „burleskný“, „komický“, „karikatúrny“ a „beztvárný“ sa všetky niekedy používajú ako atribúty alebo synonymá „škaredého“. V slovníku Samuela Johnsona je „škaredosť“ sémanticky zhodná s „deformovanosťou...“, „ohydnosťou; výsmešnosťou; vlastnosťou niečoho, z čoho sa možno vysmievať; nepravidlosťou“ (Stafford, 1991, s. 266). Podľa Schmidlinovho nemecko-francúzskeho *Dictionnaire universel de la langue française* (Univerzálny slovník francúzskeho jazyka, 1771) škaredý alebo „groteskný“ znamená čudný, neprirodzený, bizarný, cudzí, zábavný, smiešny, karikovaný“ (Kayser, 1966, s. 28). Diderot hovoril o karikatúrnej škaredosti, ktorá sa vzťahuje „princiálne na groteskné a extrémne disproporcionálne postavy (...), ktoré maliar alebo sochár alebo rytec vytvára zámerne, aby sa zabavil a vyvolal smiech (...) *Burleskné* existuje rovnako v maliarstve ako v poézii“ (Stafford, 1991, s. 266). Francúzsky Larousseov slovník 19. storočia kládol vedľa seba ako synonymá „škaredé, ohavné, deformované, ohydné, odporné“ (Larousse, 1982, zv. 10, s. 80). „Krásna má len jeden typ; škaredosť ich má tisíc,“ napísal Victor Hugo v roku 1827 (Hugo, 1968, s. 71).

Od renesancie bolo najbežnejšou analógiou a konečnou náhradou za škaredosť „groteskné“. Slovo bolo odvodené od talianskeho *grottesche* (od „grotto“ – jaskyňa), termínu, ktorý označoval fantazijné dekoratívne výjavy, objavené v roku 1840 na stenách podzemných jaskynných chodieb, podobných chodbám antických rímskych chrámov, kúpeľov a palácov. V očiach klasicistov tieto inak milo bezvýznamné dekoratívne hybridy neplauzibilne a dvojzmyselne prepletených rastlinných, zvieracích a ľudských prvkov stelesňovali transgresívny charakter škaredosti: stelesňovali „ars combinatoria“ alebo „zmiešané

druhy“, ktoré opovrhovali prírodnými zákonmi, miatli rozum a urážali slušnosť (Stafford, 1991, s. 266; Harpham, 1982, s. xv). Hybridné spojenia, vyúsťujúce v monštruózne, neprirodzené, vskutku degenerované kreácie, sa stali jednou z prvých domén škaredosti. Tak Ruskin v šesťdesiatych rokoch 19. storočia odsúdil groteskné ornamente, či už sú to gotickí ošklivci alebo Raffaelove *grottesche* ako „imitácie škaredého, t. j. neprirodzených vecí“ (Herbert, 1964, s. 188). Harpham opísal vnútornú štruktúru škaredého v umení ako vyznačujúcu sa poprehádzanou hierarchiou, nekongruentnou simultánnosťou „vysokého“ a „nízkeho“ alebo, inými slovami, ako „súbeh normatívneho, plne sformovaného, »vysokého« alebo ideálneho s abnormálnym, neforemným, degenerovaným, »nízkym« a materiálnym“. Blížkosť „nízkeho“ degradovala „vysoké“, sťahovala ho dole do monštruózneho podsvetia groteskného – proces, ktorý Harpham nazýva „kombinatorická degradácia“. Ako dôkaz uvádza Leonardove kresby groteskných hláv: „Sotva, ale predsa len rozoznateľné ako ľudské, zodpovedajúce niektorým druhom na nižšom stupni evolučného alebo ontologického rebríčka, princípom beztvárnosti, primitivizmu alebo zvierackosti. Výsledkom je kompromis, tabu, absurdita“ (Harpham, 1982, s. 9).

Historicky sa dialektika krásy a škaredosti utvárala prostredníctvom dialektiky hierarchie, hodnoty a moci (pozri duchaplnú pasáž O. Wilda ako motto k tejto kapitole). Tak krásna, ako aj škaredosť artikulovali kultúrne a politické významy. Krásna stála na úrovni dominantnej „vysokej“ kultúry a vládnucich spoločenských, morálnych, rasových a estetických ideológií. Škaredosť, podobne ako zlo, sa spájala s marginalitou, politickou, ekonomickou a spoločenskou nerovnoprávnosťou, radikálnou inakosťou (napríklad černosť a Židia). Podľa Adorna je krásna v skutočnosti výnimočná, elitárska a represívna kategória, ktorú vládnuci poriadok presadzuje a vnucuje ľuďom. Adorno v tejto súvislosti spriada fascinujúci kreacionistický príbeh. Na počiatku bola škaredosť – prapôvodný, predcivilizačný amorfný prvok podobný chaosu alebo prírode v surovom stave či „všetkému, čo je nesformované (...), neúplne sformované, surové“. Krásna prišla až na druhom stupni ako výsledok apotropaického, sublimačného procesu, zameraného na vypudenie inštinktívneho strachu z primitívnej beztvárnosti: „Krásna nie je platonicky čistým začiatkom, ale vznikala zrieknutím sa toho, čo bolo kedysi predmetom strachu, čo (...) sa iba týmto odrieknutím stáva škaredosťou“ (Adorno, 1997, s. 69). Krásna je forma dodaná beztvárnosti. „Ak má niečo svoj pôvod v inom, je to krásna, ktorá vznikala v škaredosti, nie naopak.“ Adorno vidí tento proces ako násilný, ako druh násilnej autoritárskej tvorby, ako „krutosť formovania“, analogickú totalitným ideológiám v politike (Adorno, 1997, s. 72). V protiklade k tomu

voľné šírenie škaredosti znamená liberalizmus a lumpenproletariát. Škaredosť ovládla spoločensky vydedených, niesla hlas toho, „čo je potlačené a čo chce prevrat“, čo „je drsné, deformované resentmentom“ a „nesie všetky znaky pokorenia pod ťarchou neslobodnej, najmä fyzickej práce“ (Adorno, 1997, s. 70). Škaredosť proletariátu obchádzali exponenti vládnuvých tried a klasicizmu ako degenerovanú. Adorno ako marxista, ktorý v tridsiatych rokoch utekal pred nacizmom, používal klasicizmus ako metaforu pre neľudskosť fašistického útlaku: „Hitlerova ríša, rovnako ako celá buržoázna ideológia, tento verdikt vyskúšala: čím viac sa mučilo v pivniciach [veliteľstiev SS], tým neúprosnejšie sa strážilo, aby strecha stála na podporných stĺpoch“ (Adorno, 1997, s. 71). Preto Adorno obdaril škaredosť v umení, tak ako v živote, morálnou krásou a humanistickou misiou: posilnením sympatií k utláčaným s cieľom zmeniť spoločenskú nerovnosť.

Škaredosť ako opozičná kategória sa musela vyvinúť do stratégie odporu. Michail Bachtin, ktorého názory boli ovplyvnené dištancovaním sa od Stalina a autoritárskej kultúrnej politiky, vo svojom diele *François Rabelais a ľudová kultúra stredoveku a renesancie* (1935) využíva groteskné ako symbol nezlomeného, slobodu milujúceho ľudu, búriaceho sa proti vládnucim politickým a kultúrnym silám spojeným s klasicizmom. Bachtin situuje svoju analýzu groteskného/škaredého do toho, čo pokladá za dve samostatné, protikladné a antagonistické kultúrne sféry: „vysokú“, oficiálnu sféru, spätú s represívnou štátnou ideológiou, a „nízku“, populárnu, folklórnu sféru. Využívajúc model stredovekého karnevalu a ako prípadovú štúdiu francúzskeho satirického spisovateľa François Rabelaisa, lokalizuje stratégie odporu do normy používania humoru, paródie, dialektu a folklórnych zvykov zakazovaných oficiálnou kultúrou. Bachtin kladie dôraz na ľudový sklon k odpudivej telesnosti (hovorí o „spodnej telesnej rovine“), ako napríklad v používaní grafického alebo skatologického jazyka a správania, sklone, v ktorom vidí zámerné porušovanie rigidného dekóra vnúteného zhora.

Peter Stallybrass a Allon White rozširujú binárny extrémizmus Bachtinovo svetonázoru za obmedzený (a vysoko idealizovaný) priestor folklóru a karnevalu, aby odhalili, takpovediac, funkčný mechanizmus škaredosti. Groteskné definovali ako to, čo „je formované prostredníctvom procesu hybridizácie alebo miešanie binárnych opozícií, najmä vysokého a nízkého, výsledkom čoho je neortodoxné miešanie prvkov, obvykle vnímaných ako nekompatibilné, a táto neskoršia verzia groteskného ruší každú ustálenú binárnosť“ (Stallybrass a White, 1986, s. 44). Takto artikulované groteskné je základom štruktúry rozmanitého množstva „domén“ či stránok kultúry, ktorých zložité ideologické,

spoločenské a ekonomické profily znamenajú ich hlbokú dvojznačnosť. Jednou z takýchto domén bol trh alebo trhovisko – takisto doména aj Bachtinovej svorne rebelantskej neviazanosti. Stallybrass a White sa však na trh vôbec nepozerajú ako na niečo „nízke“ či opozičné, ale skôr ako na kultúrnu, spoločenskú a ekonomickú križovatku, skutočne hybridné miesto, spájajúce protikladné prvky – konzervatívne a progresívne, domáce a kozmopolitné, známe a exotické, buržoázne a plebejské. Dokazovali, že zmiešané groteskné domény, ako je táto, boli sprostredkovaním „medzi klasickým a klasifikačným telom a jeho negáciami, jeho inakosťou, ktorá vylučuje vytváranie identity ako takej“ (Stallybrass a White, 1986, s. 26). Zmiešaná identita navyše nijakým spôsobom neparalyzovala transgresívnu moc tejto oblasti; naopak, potvrdzovala ju. Ako napísali: „Teda definovať groteskné ako proces hybridizácie neznamená neutralizovať jeho rolu ako druhu spochybnenia. Skôr to znamená uznať, že groteskné má sklon pôsobiť ako kritika dominantnej ideológie, ktorá už stanovila podmienky a určila, čo je vysoké a čo nízke“ (Stallybrass a White, 1986, s. 43).

Ako sa tieto myšlienky dajú využiť historicko-umelecky, môžeme ukázať, keď sa pozrieme (ešte raz) na *Olympiu* Edouarda Maneta (obr. 13.1), ktorej zámerný radikalizmus pohoršoval divákov Salónu v roku 1865.

Pri novom čítaní recenzií obrazu, zozbieraných T. K. Clarkom v jeho štúdiu o Manetovi a moderne, nám udrie do očí, ako sa kritici mimovoľne vyžívajú v známych litániách termínov a pojmov, spájaných so škaredosťou. V ich očiach sa v Manetovej *Olympii* (a modernite) napopikli všetky stránky škaredého, je to vskutku stelesnená, zhmotnená škaredosť. Preto, popri opakujúcich sa zmienkach o „laideur“ a „grotesknom“, máme tu okrem iného obvinenia z beztvárnosti („*informe*“) a zmätku („*inqualifiable*“, „*indéchiffrable*“, „*ne s'explique pas*“); porovnania s vulgárnou ľudovou farbotlačou alebo reklamnými pútačmi („*enseignes*“); degradujúce analógie s monštruóznymi zvieratami alebo odporným hmyzom („*gorille femelle*“, „*veau à deux têtes*“, „*immense araignée au plafond*“); a odpudivé porovnania napríklad s rozkladajúcimi sa telami v márnici (Clark, 1985, s. 285, 287, 289). Nájdu sa aj západné stereotypy etnickej a rasovej inakosti. Viacerí kritici prirovnávali Olympiu k orientálnej odaliske, symbolu divokej sexuality. A aspoň dvaja kritici uplatnili paralelu s „*Vénus Hottentote*“, černošskou hotentotskou ženou, importovanou z Afriky a vystavenou v Paríži a Londýne ako kuriózna vzorku rasovej monštruozity (po „*Venušinej*“ smrti v roku 1816 bol odliatok jej „groteskného“ tela v životnej veľkosti vystavený v Jardin des Plantes). Svojím zjavom a štýlom Olympia zrazu spájala kultúrne, spoločenské a estetické extrémny – západnú Venušu a jej grotesknú africkú karikatúru, bohyňu a prostitútku,

večné a aktuálne, „vysoký“ titanský vzhlad a „nízku“, vulgárne štylizovanú farbotlač. Maľba tak stelesňovala znepokojujúcu zmes nezmierniteľných protikladov, ktoré Stallybrass a White opísali ako typické pre grotesknosť, a takisto realizovala Harphamovu ideu hybridnej škaredosti ako úpadkového procesu, sťahujúceho vznešenosť do polohy nízkosti. Práve v tejto konceptuálnej, štruktúrálnej a štylistickej hybridnosti spočíva jej podvrtná moc. Transgresívny charakter obrazu ako aréna intenzívneho ideologického boja – povedané Bachtinovým slovom – našiel pravú, aj keď nevedomú transkripciu v slovníku škaredosti – formálnej, spoločenskej, morálnej a rasovej –, aktivovanom pre daný prípad rozzúrenými kritikmi Salónu.

Exil

Adorno definoval škaredosť ako „kategóriu potláčaného“ (Adorno, 1997, s. 70). Vskutku, história potláčania prenasleduje škaredosť od najstarších čias. Metaforicky existovala už v základných mýtoch o stvorení. V Hesiodovej *Teogónii* (asi 800 pred n. l.) porazili žiarivo krásne božstvá Olympu iracionálne diabolské sily, personifikované monštruózne hybridnými bytosťami, napríklad Tyfónom, najprotivnejším z nich, ktorému „z ramien vyčnievalo sto hláv ako z hada – hrozného draka, jazykmi tmavými sa obľizujúce, a z očí v čudných hlavách mu spod brv šľahal oheň; zo všetkých hláv mu šľahali plamene, kamkoľvek sa pozrel; aj hlas mali všetky tie strašné hlavy a zvuky rozličné, prapodivné z nich vychádzali...“ (Hésiodos, 1976, s. 71 – 72). Podobné pojmy násilného vnútenia formálnej harmónie beztvárnej prehistórii, adaptované do židovsko-kresťanského kontextu, ovládajú aj biblický mýtus stvorenia. Starý zákon otvára vízie chaotického univerza, z ktorého autoritársky zásah tvoriaceho Boha vytvára presvedčivý, logický a esteticky harmonický, skvostný kozmos. Boh ako zručný zlatník, ako definitívny remeselník-umelec.

Platón v *Štáte* zakázal umelcom zobrazovať „škaredosť v maľbách, sochárstve, architektúre alebo akomkoľvek umeleckom diele, a ak nie sú schopní sa tomu podriaadiť, musí sa im umelecká činnosť zakázať“ (Kuryluk, 1987, s. 11). Aristotelova teória umenia ako imitácie ušľachtilej a vznešenej ľudskej činnosti – základ neskoršej klasickej estetickej doktríny – celkom prirodzene nepripúšťala nič „nízkeho ani v obsahu, ani vo forme, hoci kedysi stratená druhá kniha *Poetiky*, teraz nazývaná ako *Tractatus Coislinianus*, toleruje škaredosť, deformovanosť a burleskné ako súčasť nižšej oblasti komédie a populárneho vkusu. Vitruvius, zástanca klasickej estetickej čistoty, zasa neobľomne oponoval tomu,

čo označil za neprirodený nesúlad groteskných kreácií na základe toho, že „takéto veci ani nie sú, ani nemôžu byť, ani neboli“ (Harpham, 1982, s. 26). Takisto Horatius napadol neplauzibilné, hybridné kombinácie, ktoré nezodpovedajú pravde prírody či logického skúmania. Svoju *Ars poetica* (1. stor. pred n. l.) začína slávnou pasážou, formulovanou ako varovný signál umelcom (Horatius, 1986, s. 238):

Keby tak dievčenskú hlavu sa rozhodol zobrazit maliar
na konskej šiji a telo vytvorit z rozličných údov
hýriacich farebným perím a krásna žena by mala
naspodu podobu odpornej ryby, premohli by ste,
priatelia, smiech, keby ste prišli si pozriet ten výtvor?

A „báseň, ktorá jak v horúčke blúzniaci mozog vytvára hľbu mátožných vidín“ (Horatius, 1986, s. 238) ostro odmietol (Cook, 1926, s. 1).

Prevažujúca klasicistická estetická teória, počnúc renesanciou a končiac 17. storočím, posielala škaredosť do exilu ako urážku voči prírode a rozumu. Diskurz o škaredosti, naštartovaný objavom rímskej *grottesche*, sa rozvíjal súčasne so svojim protikladom, ktorým bolo formovanie „kánonu“, založeného na vzore klasickej antiky. Preto sa Raffaelove maľby groteskných obrazov vo vatikánskej sieni (1519), ba širšie celé manieristické hnutie musí chápať v jednote s ich protikladom – náročným, racionálnym klasicizmom, integrálnym s humanistickou teóriou umenia, stelesnenou napríklad v rozprave Leona Battistu Albertiho O maliarstve (*Della Pittura*, 1436). Francúzska akademická teória a prax 17. storočia reprezentovala kodifikáciu tohto klasickeho kánonu. Boileauovo *Art poétique* (Umenie básnické, 1673), úzko nadväzujúce na Horatia, inštruovalo umelcov, aby poslúchali „bon sens“, „raison“ a mieru, a robilo analógiu medzi groteskným a Hesiodovým monštruóznym Tyfónom. Boileau spájal krásu s „vysokým“ vkusom dvora a elít. A škaredé (ktoré nazýval „burleskné“) chápal ako doménu opovrhovanej nevzdelanej populácie, tých, ktorí hovoria „jazykom trhoviska“ (Cook, 1926, s. 164). Umelcov napomínal: „Nech tento štýl nikdy nepošpiní vaše dielo“ (Cook, 1926, s. 163 – 164). Prostredníctvom zušľachtľujúcej moci umenia je možné transformovať dokonca aj ten najnižší a najškaredší predmet na objekt krásy: „Niet žiadneho monštra na zemi a kto je dobre vybavený umením, môže si oko potešiť“ (Cook, 1926, s. 185).

Podobne ako Boileau aj Kant, ktorý v *Kritike súdnosti* (1790) venoval marginálnej škaredosti len niekoľko odstavcov oproti dlhému rozboru krásy, udeľuje umeniu definitívnu moc transformovať reálnu životnú škaredosť na estetickú krásu: „Krásne umenie ukazuje svoju

znamenitosť v práve tom, že veci, ktoré by boli v prírode škaredé alebo nepríjemné, opisuje krásne. Fúrie, choroby, škody spôsobené vojnou a podobne môžu (ako zlo) byť opísané veľmi krásne, by dokonca znázornené na obraze...“ (Kant, 1975, s. 128). No v protiklade k Boileauovi Kant rozlišuje medzi tým, aký druh škaredosti a za pomoci akých druhov umeleckých prostriedkov môže byť estetizovaný. Napríklad realistické reprezentácie vyvrhutej alebo protivnej škaredosti sú vylúčené, pretože nevyhnutne vyvolávajú v divákovi reakciu odporu, čím proti-rečia Kantovmu imperatívu estetickéj skúsenosti ako zdroju potešenia. Navyše, takáto realisticky klamná reprezentácia vyvrhutej škaredosti by zmazávala rozdiel medzi prírodou a umeleckým simulakrom, čím by umelecké dielo zbavovala ešte jedného Kantovho imperatívu – jeho autonómie ako čistého produktu umeleckej imaginácie.

Takisto celý Hegelov prístup k otázke krásy a škaredosti – veľmi podobne ako Boileauov a Kantov – je zafarbený jeho neochvejnou lojálnosťou k spoločným silám idealizmu a klasicizmu. V dôsledku toho odkazuje škaredosť na okraj svojej estetickéj teórie, ako aj svojho historického názoru na kultúru všeobecne. Napríklad v Hegelovej trojčlennej vízii umeleckého pokroku od archaickej „symbolickej“ fázy ku „klasickej“ (ktorú Hegel privileguje) a od nej k „romantickej“ alebo modernej, sa škaredosť vyskytuje v prvej a poslednej. Škaredosť definuje umenie primitívnej doby, vyznačujúcej sa neschopnosťou dať adekvátnu formu komplexným ideám. Je potlačená klasicistickou dobou, charakterizovanou harmonickou rovnováhou medzi formou a obsahom, a znovu sa objavuje v obdobiach úpadku. Počas nich je forma „ponechaná na milosť extrémom imaginácie, ktorej vrtochy nie sú o nič viac schopné odrážať to, čo je dané, ako je dané, než hádzať podoby vonkajšieho sveta do náhodnej zmesi alebo komoliti ich na grotesknosť“ (Hegel, 1966, I. zv.). Hegel tak chápe škaredosť ako estetické zlo, ako symptóm kultúrnej zaostalosti, nech je primitívna alebo dekadentná.

Návrat potláčaného

V dejinách groteskného, ako ich okrem iných sledovali Wolfgang Kayser a Bachtin, sa druhá polovica 18. storočia vyznačuje bodom obratu. Pretože, aj keď osvietenstvo potvrdilo svoju vieru v univerzálny a absolútny ideál krásy, samo splodilo protidiskurz relativizmu a multiplicity, ktoré zaútočili na samotný ideál osvietenstva. Aj krásy a škaredosť sa odteraz chápali ako kontingentné, relatívne a meniace sa pojmy, determinované rozmanitými parametrami, ako sú geografia, čas, klíma, kultúra, rasa, národné a etnické zvláštnosti. Čo bolo škaredé

pre jedných, mohlo sa stať krásnym pre druhých. Diderot vo svojej *Encyklopédii* v hesle škaredosť (*laideur*) napísal: „Idey škaredosti sa rôznia rovnako ako idey krásy podľa času, miesta, klímy a charakteru národov i jednotlivcov. (...) Preto neexistuje poznanie krásneho alebo škaredého bez poznania kánonu, bez poznania modelu (...), neexistuje nič absolútne v týchto ideách“ (Diderot a d'Alembert, 1988, zv. 9, s. 176).

Romantické hnutie prišlo s novým záujmom o diskreditované hodnoty, asociované s grotesknosťou, ako sú imaginácia, subjektivita, singularita, nepravidelnosť a naivita. Legitimizovaná „škaredosť“ „signalizovala rozklad starej metafyzickej rovnice dobra, pravdy a krásy,“ píše Leo Koerner (1997, s. 7). Škaredé sa takisto stalo symbolom kultu modernity v avantgarde ako protiklad oslavovania klasickej antikosti a ideálnej krásy reakčným establismentom. Ako napísal Hugo, „v myslení Moderných (...) hrá groteska ohromnú rolu. Je všade: na jednej strane deformuje a je odporný; na druhej komické a burleskné“ (Hugo, 1968, s. 71). Larousseov slovník tvrdí, že „moderné umenie v poézii aj v malbe prijalo estetiku škaredého a uznalo ju vo svojich dielach. (...) Bol to vedomý návrat k primitívnym a naívnym ideám“ (Larousse, 1982, zv. 10, s. 80). Na karikatúre od Bertalla, publikovanej v *Journal pour rire* v roku 1849, zápasí Delacroix, uznávaný vodca romantickej školy, hlásajúci, že „krása je škaredosť“ („Le Beau est le Laid“), na pozadí Inštitútu so svojím povestným oponentom, typickým akademickým klasicistom Ingresom. Po celé storočie, od príšerných malieb krvavých, gilotínou sťatých hláv a oddelených končatín Théodora Géricaulta v dvadsiatych rokoch, až po dekadentné a otvorene sexuálne ilustrácie Aubreya Beardsleyho v šesťdesiatych rokoch – aby sme uviedli dva príklady – plnilo „škaredé“ svoje poslanie ako agresívna estetika obnovy.

Keď Diderot relativizoval krásu a škaredosť, ešte predpokladal existenciu „kánonu“ alebo aspoň rozdielnych kánonov, pôsobiacich v rôznych kontextoch. Baudelaire o storočie neskôr vo svojej eseji *Maliar moderného života* (1863) odmietol ustálené normy úplne. Podľa neho krásy a škaredosť (alebo v poetickej transpozícii „ideál“ a „rozladenosť“) boli plynulé, pohyblivé, navzájom zameniteľné pojmy, estetické alternatívy, ktorých definícia závisí od času, miesta a meniacich sa vrtochov vkusu a módy. Baudelaire rozlišoval dva druhy krásy: „všeobecnú“ alebo ideálnu krásu a „konkrétnu“ krásu. Prvá je odvekým klasicistickým ideálom, kultivovaným akademickými elitami. Pod druhým pojmom Baudelaire rozumel diela ľudovej tvorby a bežného účelu, pominuteľné a masovo produkované objekty, odkazované do oblasti „škaredého“ puristickým zameraním na vznešené ciele a večnosť „vysokého umenia“. Medzi také diela zahŕňal módnú tlač – pominuteľnú

efemérnosť, „ktorá sa dá premeniť na »krásne« alebo »škaredé«; ako škaredé sa stáva karikatúrou; ako krásne sa stáva antickou sochou“ (Baudelaire, 1961, s. 1153). O takejto kontingentnej „kráse“ Baudelaire poznamenal, že každá profesia vpisuje do tela svojich reprezentantov znaky, ktoré sú pre ňu unikátne. Hoci v absolútnych termínoch môžu byť tieto znaky škaredé, ak sa na ne pozeráme cez optiku konkrétnej profesie, môžu sa javiť ako krásne: „každá vec má svoje profesionálne špecifikum, charakteristiku, ktorá sa dá fyzicky premeniť na škaredosť, ale aj na druh profesionálnej krásy“ (Baudelaire, 1961, s. 1188). Ako príklad Baudelaire uvádzal – pričom mal na zreteli pravdepodobne Manetovu *Olympiu* – (premenlivú) krásu/škaredosť prostitútky. Preto podľa Baudelaira nič nie je škaredé, či už je to vysoké alebo nízke, pokiaľ to berieme bez predsudkov a z hľadiska vlastných podmienok a doby.

Bojovne naladená romantická škaredosť niesla v sebe aj politický náboj. Najslávnejšia obhajoba škaredosti 19. storočia – predslov k hre *Cromwell* (1827) od Victora Huga, pripomínajúci pamflet – oslavuje grotesknosť (termín, ktorý Hugo používal spolu s „le laid“) ako spoločný symbol modernizmu v umení a liberalizmu v politike. Pod groteskné Hugo zahrnul folklórne a populárne, nepravidelné a hybridné (bizarné zvieraco-ludské kompozície, ktoré nazýval „bêtes humaines“ alebo „êtres intermédiaires“; Melot, 1985, s. 24; Barrere, 1972, s. 259), komické a príšerné, fantastické a amorálne, „všetko smiešne, všetky neduhy, všetku škaredosť (...), vášne, zlozvyky, zločiny (Ubersfeld, 1974, s. 465). Škaredosť symbolizovala liberalizmus a ľudové masy (ľud). Bola v opozícii k akademického klasicizmu spoločenských elít, ktoré ho podporovali. V predslove k dráme *Hernani*, napísanej iba niekoľko mesiacov pred revolúciou v roku 1830, Hugo otvorene proklamoval alianciu romantického modernizmu s liberalizmom v politike: „Romantizmus, toľkokrát nesprávne opísaný, nie je vskutku ničím iným, než liberalizmom v literatúre, a to je jeho verná definícia, ak máme na mysli jeho bojovnú stránku (...) Sloboda v umení, sloboda v spoločnosti, to je ten dvojitý cieľ, ku ktorému musia smerovať spoločným krokom všetci dôsledne a logicky mysliaci ľudia (...) Sloboda literárna je dcérou politickej slobody“ (Hugo, 1985, s. 9 – 10). Navyše, v praxi rovnako ako v teórii, bol Hugo fascinovaný všetkými stránkami groteskného, od karikatúr po komické kreslené príbehy a od tetovania po graffiti a naivné detské čarbanice. Sám kreslil karikatúry a vytváral fantastické kresby desivých bytostí a bizarných krajín a budov. Niektoré z jeho románov sa sústreďujú na príšerné a deformované charakterity ako Quasimodo, znetvorený zvonár z *Chrámu Matky Božej v Paríži* (1831), ktorého meno sa stalo synonymom desivej škaredosti.

Podobne spolitizoval svoju definíciu groteskného aj Théophile Gautier v úvode (takisto polemickom) k románu *Mademoiselle de Maupin* (1834). Gautier tu napáda samolúbu buržoázu morálku, buržoázy utilitarizmus a buržoázy industriálny kapitalizmus. Proti toľto zlu začal hymnickú chválu na ohavnú škaredosť – na morbidne, odstrašujúce, perverzné a mravne transgresívne (Gautier bol aj autorom zborníka esejí *Les grotesques* z roku 1843). Jeho román bol plamennou demonštráciou jeho teórie. Kalkuloval s vyvolaním morálneho šoku medzi publikom konzervatívnej strednej triedy, preto do centra postavil hybridný charakter, temperamentnú speváčku menom Madeleine de Maupin, ktorá sa oblieka ako muž a prežíva búrlivé ľúbostné aféry s príslušníkmi oboch pohlaví. Gautierova militantná škaredosť naozaj prvýkrát situovala transgresívnu hybridnosť do vysoko cenzurovanej oblasti sexuality a rodu ako priesečník, v ktorom sa absolútne hodnoty konvenčnej morálky rúcajú, miešajú alebo si dvojzmyselne a plynulo menia miesta.

Škaredé, beztvárne, vyvrhnuté

„Váha tohto prvku v moderne rastie tak, že z neho vzniká nová kvalita,“ napísal Adorno o umení 19. a 20. storočia. Modernizmus definoval ako zrútenie harmonického, symbiotického napätia medzi krásou a škaredosťou, znamenajúce triumf škaredosti, ktorej potláčaný dynamizmus napokon prekonal „zákon formy“: „v škaredosti zákon formy kapituluje ako bezmocný“ (Adorno, 1997, s. 67). Toto tvrdenie ilustroval odvolaním sa na „fyzicky odporné a odpudzujúce veci u Becketta, skatologické rysy niektorých súčasných drám...“

V tejto poslednej časti sa preto budem venovať škaredosti ako charakteristike umeleckých prúdov 20. storočia. Uvažujem o nej na základe dvoch súvisiacich pojmov „beztvárneho“ a „vyvrhnutého“, termínov spojených s ideou škaredosti od počiatku modernej doby, ale znovu osvojených a transformovaných v súčasnom estetickom diskurze. Aj keď si naďalej ponechávajú transgresívne konotácie škaredosti, „beztvárne“ a „vyvrhnuté“ v ich modernistickej a postmodernistickej reinkarnácii nadobudli prostredníctvom inkorporácie psychoanalytických, marxistických a rodových teórií novú komplexnosť.

„Beztvárne“ alebo „neforemné“ je termín, ktorý zaviedol francúzsky surrealista Georges Bataille vo svojom „kritickom slovníku“, publikovanom vo vlastnom periodiku *Documents* (1929 – 1930). Termínom „neforemné“ Bataille evokoval nielen nedostatok signifikantnej formy alebo významu, ale aj proces estetickéj, morálnej a fyzickej degradácie,

proces znášania „vecí na zem“, zbavovaním ich odkazov na vznešené (Bataille, 1985, s. 31). Táto „sémantická deflácia“, ako dokazoval Yve-Alain Bois, nebola samoučelná, ale bola to operácia, performancia, analogická násiliu obsiahnutom v obscénnych slovách (Bois a Krauss, 1997, s. 14). Držiac sa polemickej tradície škaredosti, Bataille chápe túto operáciu ako útok na ustálené akademické a buržoázne estetické požiadavky a normy. Jeho využívanie vulgárnych analógií pre beztvárnosť (ako napríklad slina, exkrement a lezúci hmyz) bolo zamerané na odmietnutie logiky, účelnosti, vhodnosti, hierarchie a idealizmu, čím zdôrazňoval nízku materiálnosť („nízku hmotu“), nedostatok významu a formálnej definície ako súčasť stratégie protifreudovskej desublimácie: „To, čo [beztvárne] označuje, nemá žiadne právo v žiadnom zmysle a je to mliaždené všade ako pavúk alebo zemský červ.“ Bataille zvláštne napodobňuje hanlivé prirovnanie Manetovej „neforemnej“ *Olympie* k „veľkému pavúkovi na stene“ použité kritikmi 19. storočia a uzatvára, že „tvrdenie, že vesmír nepripomína nič a je bezforemný, ústi do tvrdenia, že vesmír je niečo ako pavúk alebo slina (Bataille, 1985, s. 31). Tieto idey aplikoval na vlastné štúdium Maneta, v ktorom sa pokúšal ukázať, že na takých obrazoch, ako je napríklad *Olympia*, maliar zámerne narúša konvenčné očakávania formy a obsahu, aby dosiahol „to, čo *presahuje* a je významnejšie ako význam“ (citované podľa Bois a Krauss, 1997, s. 21). V roku 1997 zorganizovali Bois a Rosalind Kraussová prvú výstavu „neforemného“ v parížskom Centre Georgea Pompidoua. Zišli sa tu okrem iného maľby pripomínajúce graffiti od Cy Twomblyho, inštalácie od Richarda Serru a sochy a súsošia od Mika Kelleyho, Claesa Oldenburga, Pola Buryho a Roberta Morrisa. Bois a Kraussová zhrnuli umeleckú „neforemnosť“ do nasledujúcich štyroch kľúčových znakov: „nízky materializmus“ (materiálna podstata diela – najmä „nízke“ materiály, odpad alebo smeti – ako jeho primárna identita); „horizontálnosť“ (ako protiklad princípu hierarchie); „pulz“ (nevnímateľne pomalé trasenie povrchu diela, produkuje tajuplný, dokonca rušivý efekt zmeny); a „entropia“ (úpadok energie vedúcej k neporiadku a dezintegrácii hmoty).

Bataillovo spojenie „neforemného“ s nízkou, odpadivou materiálnosťou, ako aj využitie jeho obscénnosti a skatológie, si vyžiadalo súvisiacu kategóriu „vyvrhnutého“, ktorej je Bataille takisto priekopníkom. André Breton hovoril o Bataillovi ako o „exkrementálnom filozofovi“ (Bataille, 1985, s. xi); Hal Foster nazval Bataillovu taktiku voľbou „smradľavej topánky pred krásnym obrazom“ (Foster, 1996a, s. 118). „Vyvrhnuté“ odkazuje na skúsenosť s vonkajším svetom, ktorá v subjekte vyvoláva znechutenie alebo traumy. Podobne ako jeho príbuzné „neforemné“, aj vyvrhnuté v umení bolo preto performanciou, usilujúcou

o afektívnu odpoveď, ktorá by okamžite demystifikovala objekt prostredníctvom prieniku do jeho základnej pravdy a podkopala by faľošnú historicko-umeleckú predstavu o objektoch zbavených afektovanosti a vďaka tomu umožňujúcich, aby sa „objektívne“ študovali vedeckou disciplínou (Koerner, 1997, s. 6).

Ako sme videli, stará teória umenia – najviac Kantova – spájala takúto reakciu znechutenia na umenie s pojmom škaredosti. Ale podľa Fosteru je pre modernistov 20. storočia vyvrhnuté príčinou komplexnejších reakcií, zmesi odporu a túžby, fascinácie vyvrhnutým alebo „nenávisťou z vyvrhnutého“. Julia Kristeová, vychádzajúc z psychoanalýzy, lingvistiky a filozofie a päťdesiat rokov po Bataillovi, v práci *Moc hororu* (1982) stotožnila vyvrhnuté s nízkou, degradujúcou telesnosťou a jej manifestáciami: telesnými tekutinami, otvorenými ranami, sexuálnymi výlučkami, vývratkami, slizom, slinou, menštruačnou krvou, spermiami, hnilobou a rozkladom. Pozerala sa na vyvrhnutosť ako na neurčitý prahový alebo hybridný stav, situovaný práve na vonkajších hranách života alebo smrti, ktoré nie sú ani subjektívne ani objektívne, ale skôr existujúce pred subjektom ako takým (napríklad v prípade embryonálnych a maternicových štiav), alebo po zániku jeho existencie a premene na vec (napríklad v prípade mŕtvol a častí tela). Ako v prípade „neforemného“, tak aj v prípade kategórie vyvrhnutosti sa význam rúca. Je lokalizovaný za vlastné Ja, racionálne myslenie a kultúru ako marginálne i familiárne, absentujúce, a predsa trvalo prítomné ako nevedomé či tajuplné.

Hal Foster vyhlásil tendenciu vyvrhnutosti za prevažujúcu v postmodernistických umeleckých smeroch. Foster, rozširujúc Batailla o Lacanov opis konfrontácie subjektu s reálnym ako „traumou“, opísal tradičnú rolu reprezentácie ako „obraz/obrazovku“, ktorá znamená vyjednávanie alebo sprostredkovanie medzi divákom a jeho/jej traumatickou skúsenosťou s vonkajším svetom (používa výraz „apostrofaický“). Ale vo väčšine postmoderného umenia je táto upokojujúca misia nahradená túžbou šokovať „prerazením“ ochranných reprezentačných „obrazov/obrazoviek“. „Vyvrhnuté“ sa stáva legitímnym, sebestačným, sebareflexívnou „stratégiou perverzity“, v ktorej sa zámerne vyberajú a kladú do popredia primárne freudovské stavy ako také (análny/erotický, čuchový). Vyvrhnutosť v postmodernom umení napáda normatívne prostredníctvom symbolického prevrátenia civilizovanej a sublimujúcej taktiky: „Zámerom hnutia shit v súčasnom umení môže byť symbolický obrat prvého kroku civilizácie – potlačania análneho a čuchového“ (Foster, 1999a, s. 118). Foster uvádza práce Andresa Serrana, Kiki Smithovej a Cindy Shermanovej z deväťdesiatych rokov s ich zámerným vystavovaním traumatických

a nervy drásajúcich skutočností ako úmyselný „obrat ku grotesknosti“ (Foster, 1996a, s. 111).

Podľa feministickej kritičky Laury Mulveyovej je vyvrhnuté taktiež vrcholom postupne silnejúcej „narácie dezintegrácie, hororu a konečného znechutenia“ (Mulveyová, 1991, s. 145). Mulveyová aplikuje tieto idey na štúdium inscenovaných fotografických autoportrétov Cindy Shermanovej z konca osemdesiatych rokov, odpudivých obrazov ženského tela v úpadku. V porovnaní s predchádzajúcimi fotografiami Shermanovej ako atraktívnej ženy z päťdesiatych rokov, Mulveyová robí záver, že tento kontrast metaforicky dramatizuje mužské mytológie ženskosti ako príťažlivého, konštruovaného zovňajšku, ktorý skrýva revoltujúce, upadajúce vnútro.

Dôležitou funkciou moderného a postmoderného umenia vyvrhnutosti je jeho rola ako symbolickej kultúrnej, spoločenskej a umeleckej kritiky. Ako povedal Adorno, v modernom umení sklon „k tomu, čo je hnusné a fyzicky odporne (...) preráža kritický materialistický motív tým, že umenie svojimi autonómnymi tvarmi obviňuje moc“ (Adorno, 1997, s. 70). Bataille vyhlásil za cieľ umenia vyvrhnutosti testovanie hraníc sublimácie, stanovených buržoáznou spoločnosťou a estetizmom. Takisto spojil umenie vyvrhnutosti s podmienkami vyvrhnutosti vyvlastnených proletárskych tried v rámci hierarchickej spoločnosti „vysokých“ utláčateľov a „nízkych“ utláčaných, pričom tí druhí sú metaforicky evakuovaní ako odpad alebo exkrement (Bataille, 1970, s. 217 – 221). Podľa formulácie Kristevovej je hybridnosť vyvrhnutého, jeho povaha ako „niečoho medzi, dvojznačného, kombinovaného“, toho, čo „nerešpektuje hranice, postavenie, pravidlá“, zameraná na narušenie „identity, systému, poriadku“ v jednotlivcovi aj v spoločnosti (Kristev, 1982, s. 4). Podľa Mulveyovej je podobne militantné Shermanovej využívanie grotesknej a vyvrhutej obraznosti na artikuláciu polemickej ženskej maškarády. A Thomas Crow skúmal traumatické vízie v pop-arte (samovraždy, vraždy, dopravné nehody, miestnosti popráv) ako niečo viac než len paralyzujúce, ironické oslavy medializovaného konzumu, ale skôr ako energickú formu politickej angažovanosti, „dramatizujúcu koniec tovarovej výmeny“ a odhaľujúcu neadekvátnosť „obrazov masovej produkcie ako nositeľov túžby“ (Crow, 1990, s. 313). A trauma, ktorú reprodukurujú, pôsobí spätne na diváka vytváraním (efektívneho) traumatického efektu (Foster, 1996b, s. 132).

Napokon, keď ju artikulujeme z hľadiska postkolonializmu, desublimujúca taktika umelecky vyvrhnutého sa mení na kritiku západného imperializmu prostredníctvom prevrátených mimikry západných kultúrnych hodnôt. Príkladom toho je dielo britského černošského umelca Chrisa Ofiliho. Ofiliho zmiešaný mediálny obraz *Svätá panna*

Mária (1996) znovu podáva posvätný západný symbol Madony ako africkú ženu s hrubými, nápadne zvýraznenými črtami tváre a statným telom zabaleným do trblietavého bodkovaného pláštá na zlatom pozadí z polyesterovej živice pripomínajúcej glazúru. Obraz stelesňuje ikonickú abstrakciu, drahý materiál a horlivé majstrovstvo charakteristické pre byzantské kultové obrazy, čím proklamuje svoje nezápadné afiliácie. Ofili, narodený v anglickom Manchestri, vyjadril ako (rebelujúci) produkt britského umeleckého systému svoje vedomie vlastných špecificky afrických koreňov prostredníctvom symbolického využitia kúskov pravého slonieho trusu, dovezeného zo Zimbabwe, ktorým odvážne natrel povrch obrazu Madony. Jeho maľba sa tak zmenila na zámerné uplatnenie parodickej kultúrnej hybridizácie: jej výraz, štýl a materiál reprodukuje dvojitý proces kolonializmu s jeho protirečivým amalgámom túžby a odporu, „civilizujúcej misie“ a predsudku (porovnaj veľké steatopygické boky panny, ktoré boli tiež hlavným bodom pozornosti Európanov 19. storočia na hotentotskej Venuši). Sloní trus ako mnohoznačný znak je vložený do nezápadného kontextu módu západného postmoderného umenia – ako je hnutie shit, na ktoré sa Ofili opakovane odvoláva; je komentárom k takzvanému návratu civilizovaného sveta do „primitívneho“, detského análneho štádia, ktoré je tradične späté s „predcivilizovanými“ Afričanmi; a ponúka (pravdepodobne bezbožný) hold kresťanstvu importovanému na západ. Ofiliho *Svätá panna Mária* ako dvojzmyselné dielo, v ktorom sa prelínajú nezlučiteľné pojmy – biele / čierne, západné / africké, civilizované / primitívne, uctievanie / urážka –, znovu rozohráva známe západné štruktúry „škaredého“ ako podvratnej stratégie, ktoré ironicky uvádzajú do rozpakov samotnú kultúru, ktorá ich vynašla.

POUŽITÁ A ODPORÚČANÁ LITERATÚRA

- Adorno, Theodor W. 1997. *Estetická teorie*. Praha: Panglos.
 Aristoteles. 1980. *Poetika, Rétorika, Politika*. Bratislava: Tatran.
 Athanassoglou-Kallmyer, Nina. 1992. Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold. In: *Art Bulletin* 74.
 Bachtin, Michail. [1935] 1975. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon.
 Baudelaire, Charles. 1961. La peintre de la vie moderne (1863). In: *Ouvres complètes*. Paris: Gallimard.
 Barrère, Jean-Bertrand. 1972. Victor Hugo's Interest in the Grotesque in his Poetry and Drawings. In: *French Nineteenth-century Painting and Literature*. Manchester: Manchester University Press.
 Barrett, David. 1977. Cris Ofili. In: *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. London: Thames and Hudson.

- Bataille, Georges. 1970. L'abjection et les formes misérables. In: *Ouvres complètes*. Paris: Gallimard.
- . 1985. *Visions of Excess: Selected Writings, 1927 – 1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bois, Yve-Alain – Krauss, Rosalind. 1997. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone.
- Clark, T. 1985. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. New York: Knopf.
- Connelly, Frances. 1995. *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725 – 1907*. University park: Pennsylvania State University Press.
- Cook, Albert, ed. 1926. *The Art of Poetry: The Poetical Treatises of Horace, Vida, and Boileau*. New York: Stecher.
- Crow, Thomas. 1990. *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945 – 1964*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Diderot, Denis – D'Alembert, Jean le Rond. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vols. 7 ([1757] 1966) and 9 ([1765] 1988). Stuttgart–Bad Cannstatt: Friedrich Fromman Verlag.
- Didi-Hubermann, Georges. 1995. *La ressemblance informe ou Le savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula.
- Foster, Hal. 1996a. Obscene, Abject, Traumatic. In: *October* 78.
- . 1996b. *The Return of the Real*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Gautier, Théophile. [1834] 1910. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Charpentiers.
- Harpham, Geoffrey Galt. 1982. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Hegel, G. W. F. 1966. *Estetika*. Praha: Odeon.
- Herbert, Robert, ed. 1964. *The Art of Criticism of John Ruskin*. New York: Da Capo.
- Hésiodos. 1976. *Zrození bohů*. In: Hésiodos: *Železný věk*. Praha: Odeon.
- Horatius. 1986. *O umění básnickom. Satiry a listy*. Bratislava: Tatran.
- Hugo, Victor. [1827] 1968. *Cromwell*. Paris: Garnier.
- . 1985. *Hernani*. In: *Drámy*. Bratislava: Tatran.
- Kant, Immanuel. [1790] 1975. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon.
- Kayser, Wolfgang. 1966. *The Grotesque in Art and Literature*. New York: McGraw-Hill.
- Koerner, Joseph Leo. 1997. The Abject of Art History. In: *Res* 31.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Kuryluk, Ewa. 1987. *Salome and Judas in the Cave of Sex*. Evanston: Northwestern University Press.
- Larousse, Pierre. [1873] 1982. *Grand Dictionnaire universel du XIX siècle*, t. 10. Paris: Slatkine Reprints.
- Lee, Rensselaer W. 1967. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. New York: Norton.
- Melot, Michel. 1985. Ceci ne sera jamais la tête du Christ: Victor Hugo caricaturiste. In: *Soleil d'encre: Manuscrits et dessins de Victor Hugo*. Paris: Musée du Petit Palais.
- Mulvey, Laura. 1991. A Phanstasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman. In: *New Left Review* 188.
- Nash, Suzzane. 1980. Transfiguring Disfiguration in *L'Homme qui rit*: A Study of Hugo's Use of the Grotesque. In: *Pre-text, Text, Context: Essays on Nineteenth-century French Literature*. Columbus: Ohio State University Press.

- Rosen, Elisheva. 1991. *Sur le grotesque: L'ancien et le nouveau dans la reflexion esthétique*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- Rosenkranz, Karl. [1853] 1996. *Aesthetik des Hässlichen*. Leibzig: Reclam.
- Stafford, Barbara. 1991. Conceiving. In: *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Stallybrass, Peter – White, Allon. 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press.
- Stewart, Susan. 1993. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press.
- Ubersfeld, Anne. 1974. D'une théorie du grotesque. In: *Le Roi et le bouffon: Etude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*. Paris: José Corti.