

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Diplomová práce**

**Podněty současné estetiky k uvažování o smyslech:**

**hmat, haptika**

**Bc. Barbora Žitná**

Plzeň 2024

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia**

**Diplomová práce**

**Podněty současné estetiky k uvažování o smyslech:**

**hmat, haptika**

**Bc. Barbora Žitná**

*Vedoucí práce:*

Mgr. Daniela Blahutková, PhD.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2024

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

*Plzeň, duben 2024*

.....

Děkuji vedoucí mé diplomové práce Mgr. Daniele Blahutkové, Ph. D.  
za trpělivé vedení práce, za její cenné rady a připomínky.

## Obsah

1.	Úvod .....	1
2.	Podněty estetiky k uvažování o smyslech .....	4
3.	Smyslové vnímání .....	7
4.	Vztah mezi smysly .....	12
5.	Historie smyslů.....	17
6.	Počet a klasifikace smyslů napříč historií .....	22
7.	Hmat .....	25
7.1.	Hmatové prostředí.....	26
7.2.	Význam hmatu .....	28
7.3.	Hmat nebo kožní smysly? .....	29
7.4.	Haptika a motorika .....	31
7.5.	Bolest .....	33
8.	Estetika každodennosti .....	37
9.	Dotek v umění .....	42
10.	O haptice ve vztahu k architektuře.....	47
10.1.	Juhani Pallasmaa .....	47
10.1.1.	Pallasmaaova kritika okulocentrismu .....	48
10.1.2.	Pallasmaa a architektura.....	50
10.2.	Friedensreich Hundertwasser .....	55
10.2.1.	Hundertwasserovo esteticko-ekologické východisko .....	55
10.2.2.	Hundertwasserova kritika architektury .....	59
10.3.	Madalina Diaconu o urbánním prostoru .....	61
11.	Závěr .....	63
12.	Seznam literatury .....	67
13.	Resumé.....	70

## 1. Úvod

Tato diplomová práce bude věnována podnětům současné estetiky k uvažování o smyslech, ve které se zaměřím konkrétně na jeden z tradičně podceňovaných smyslů – hmat. Budu vycházet primárně z díla současné uznávané rakouské autorky Madaliny Diaconu, která se zabývá estetickou problematikou z fenomenologických pozic a v kontextu analýzy smyslového vnímání podává v několika textech na počátku 21. století i výklad hmatu. Její výklad začíná u haptiky, u analýzy smyslového vnímání, ale plynule přechází k reflexi doteku, k oblasti vázané na to, že jsme jako lidé bytosti taktilní a svět se nás nějak dotýká a my se dotýkáme jeho. Můžeme tedy vidět, že její estetický výzkum je interdisciplinární (antropologické a psychologické studie).

V úvodní části vysvětlím, proč je důležité, aby se estetika smysly zabývala. Nebylo tomu totiž tak vždy, tradice některé smysly opomíjela a změna nastala až kolem 80. let 20. století prostřednictvím obratu k *aisthesis*, k průzkumu smyslové zkušenosti. Příkladem nového uvažování je zaměření na tzv. sekundární smysly u již zmiňované estetičky Madaliny Diaconu, které se budu snažit v průběhu práce dále ukázat a rozvést.

V první části práce bude pojednána problematika smyslovosti vůbec. Vymeším, co je smyslové vnímání a jak o něm přemýšlí antropologie, psychologie a fenomenologie. Poté upozorním na to, že i mezi smysly existuje nějaký vztah, porovnáám je mezi sebou a ukážu, že se smysly nějak navzájem ovlivňují nebo spolupracují. V další kapitole se budu věnovat tomu, jak bylo ke smyslům přistupováno v historii. Smysly totiž byly dlouhou dobu odmítány, jako něco zavádějícího a oproti nim byl vyzdvihován rozum. Zlom přišel až s empirismem a Johnem Lockem, který tvrdil, že všechny naše ideje vznikají z vjemů a reflexe.

Dokonce ani počet smyslů nepředstavoval v průběhu historie něco, co bylo všem jasné a o čem by se nespekulovalo. Tradičních pět smyslů bylo různě doplňováno o kategorie jako je například propriocepce, nebo se uvažovalo o šestém smyslu. Dokonce ani neexistoval jednotný systém jejich klasifikace. V práci uvedu některé klasifikační systémy, které ve své knize uvádí Diaconu.

V další části výklad zaměřím na hmat. Hmat považuji za smysl, který je možno zkoumat interdisciplinárně, a proto také využiji poznatky z oblasti antropologie a psychologie. Nejprve vysvětlím, co to hmat vůbec je, co všechno je do hmatu zahrnováno a proč je pro nás jako bytosti taktilní důležitý. Dále se pozastavím u termínu „hmat“, který by se měl používat spíš jako souhrnný název pro kožní smysly, protože hmatovost nemůžeme zredukovat pouze na dotek. Hmat je ve skutečnosti součástí haptického smyslového systému, kterému se budu v práci také věnovat. Další kategorií, která do haptiky patří, je bolest, která je neodmyslitelnou součástí našeho života. Vymeším, co to bolest je, její vlastnosti a zmíním přístupy některých filozofů k bolesti.

K pojetí, které podává Diaconu k estetice sekundárních smyslů, patří také estetika každodennosti, jejíž součástí je dnes například tetování, ke kterému se autorka vyjadřuje. Tetování souvisí s haptikou nejen skrze bolest, která je, jak už jsem uvedla, její součástí, ale také proto, že je kůže médium, prostřednictvím kterého komunikujeme se svým okolím a také se světem.

V další kapitole vyložím, jak estetika přistupuje k haptickým aspektům umění. Diaconu kritizuje teorii umění za to, že na význam kinestetiky při konstituci estetického objektu prostřednictvím vnímání zcela zapoměla. V této souvislosti ukážu, jak by se měla podle Diaconu haptika a dotek projevit v reflexi umění. Pro doplnění uvedu několik příkladů těch, kteří uvažovali o taktilních aspektech umění.

Následně věnuji pozornost úvahám o haptičnosti architektury jako koncepci, kterou obhájí finský architekt Juhani Pallasmaa (\*1936). Počátkem 21. století kritizuje okulocentrismus dneška (a západní tradice) a jako východisko se mu jeví právě architektura, pomocí které bychom měli vyvážit roli zraku oproti ostatním smyslům. Dále se budu věnovat Pallasmaaově kritice moderní architektury a nástinu jeho pojetí architektury.

Jako příklad předchůdce estetického či architektonického citění, zmíněného výše, uvedu Freidensreicha Hundertwassera (1928-2000), který podobné myšlenky prezentoval už o několik desítek let dříve. Součástí jeho díla byl také ekologický

program. Představím tedy umělcovo esteticko-ekologické východisko, včetně jeho teorie pěti kůží a postojů souvisejících s architekturou.

V poslední části práce ukážu, jak o urbánním prostoru uvažuje Diaconu a zároveň její myšlenky srovnám s myšlenkami Pallasmaa a Hundertwassera.



## 2. Podněty estetiky k uvažování o smyslech

V dnešní době virtuálního světa se obraz těla stává symbolickým zrcadlem člověka, který je obklopený cyber-utopií a iluzí nesmrtelnosti v digitálním prostoru. Naše tělo je zároveň v kontaktu s médii a slouží jako nástroj pro propagaci budoucího ideálu těla prostřednictvím reklamy a kosmetického průmyslu. Josef Vojvodík, český historik a teoretik umění, ve svém článku „Kosmos Antrophos aneb návrat (zapomenutého) těla“ (2004) mluví o krizi tělesnosti, která je postavena na necitlivém a lhostejném vztahu k lidské podstatě. Nicméně je právě dnešní doba časem rehabilitace a obnovení důležitosti těla, fyzické existence a smyslovosti v oblasti filozofie, umění a humanitních disciplín. Tělo je chápáno jako vyjádření osobní identity, jedinečné možnosti prožitku, touhy a extáze, avšak zároveň jako místo extrémního násilí, mikrokosmu osudu a sledu individuálních i kolektivních historií.<sup>1</sup>

Základní myšlenka spočívá v tom, že je naše tělo nejen fyzickou schránkou, kterou máme, ale hlavně prostředkem naší interakce se světem. Skrze naše žité tělo prožíváme život a formujeme svou existenci. Poslední texty Maurice Merleau-Pontyho rozvíjejí klíčovou myšlenku filozofie smyslové a tělesné zkušenosti jako ontologii „chiasmu“, ve které tělo slouží jako médium pro lidskou existenci ve světě. Podle této ontologie je tělo způsob, kterým se člověk otevírá světu, a tak způsob, kterým se svět otevírá člověku; člověk je viděný i tělem, které samo vidí. Tělo žije svůj vlastní život, nezávislý na osobnosti člověka, a zároveň je prostředkem pro lidské konání ve světě. Tělo je fyzické i duchovní součástí lidské existence.<sup>2</sup> Nyní je tedy potřeba hledat nové způsoby myšlení i prožívání. Doba, ve které žijeme, je dobou rychle se proměňující, a tak bychom se měli vrátit k tomu, co je nám nejbližší, nejvlastnější, a tím je naše tělo a jeho vjemy.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vojvodík, Josef, Kosmos Antrophos aneb návrat (zapomenutého) těla, [online] in: *Slovo a smysl*, Praha: Ústav české literatury a literární vědy Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, 2004, roč. 1, č. 1. ISSN 1214-7915. Dostupné z: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/21>, [cit. 16.4.2024].

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 15.

Madalina Diaconu (\*1970), rakouská estetička a filozofka rumunského původu, která v současné době působí na Vídeňské univerzitě, uvádí, že filozofie na tuto situaci zareagovala v 80. letech 20. století tím, že se začalo intenzivně diskutovat o návratu smyslů. V kontextu reflexe estetizačních procesů ve společnosti nabylo vlivu například estetické myšlení Wolfganga Welsche. Estetikové a zejména ti, kteří byli ovlivněni fenomenologií, usilovali o rozšíření estetické reflexe na oblasti jako jsou například design, město nebo příroda. Estetika jako taková měla být zároveň nově založena jako tzv. aisthetika, tedy jako teorie smyslového vnímání.<sup>4</sup>

K rozšíření estetiky do dalších oblastí přispěl například zmíněný Wolfgang Welsch, který vedle esejů *Ästhetisches Denken* vydal v 90. letech 20. století i soubor *Grenzgänge der Ästhetik*. V něm se zaměřuje na různé druhy myšlení v průběhu dějin. Zde se zmiňuje i o založení estetiky jako samostatné filozofické disciplíny v polovině 18. století, za jejíhož zakladatele je považován Alexander Gottlieb Baumgarten. V esejích *Grenzgänge der Ästhetik* Welsch píše o tzv. elementární estetice, která souvisí s *aisthesis*, ale od počátku (tj. od Baumgartenova projektu „estetiky“) dvojitým způsobem: s vnímáním a s pocity. Sleduje smyslové kvality vjemů (barvy, zvuky, chutě a vůně), ale i to, jak na nás smyslové vjemy a počitky působí (hodnocení na základě libosti a nelibosti).<sup>5</sup> Welsch mluví o architektonice vnímání, o dvou patrech, přičemž v jednom patře se nachází smyslovost a v druhém reflexivita.<sup>6</sup> A takto o estetice, jak později uvidíme, uvažuje i Madalina Diaconu.

Tato práce vychází z uvažování o smyslech rakouské estetičky a fenomenoložky Madaliny Diaconu, která se zaměřuje na sekundární a oborem opomíjené smysly. V článku „Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste“ z roku 2006 podává nástin svého pojetí estetiky sekundárních smyslů. Předmětem estetiky má sice zůstat umění, které ale musí být nově definováno, v přiměřenější reakci na složitá uspořádání všech smyslů. Diaconu to považuje

---

<sup>4</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 15-16.

<sup>5</sup> Welsch, W., *Grenzgänge der Ästhetik*, s. 109.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 111.

za přirozené pokračování procesu probíhajícího v předchozích desetiletích v teorii umění. Výsledkem tohoto procesu bylo rozšíření pojmu umění o design, krajinářskou architekturu nebo módu. Autorka ještě dodává: „*Nakonec se specifické umělecké formy skrývají za estetikou každodenního života a čekají jen na to, až na ně bude poukázáno a budou explicitně kultivovány.*“<sup>7</sup> Cílem estetického ideálu už není vytváření a interpretace estetických hodnot, které stojí mimo morální, teoretické, náboženské nebo ekonomické účely, ale dosažení toho, aby bylo pochopeno, jak mohou být všechny smysly, a zejména ty opomíjené, esteticky využívány v jejich životním, sociálním či kulturním kontextu. To způsobuje, že se hranice mezi estetickým a neestetickým, mezi každodenní a uměleckou zkušeností, postupně odstraňuje. Estetika všech smyslů pak nedovoluje zobecnit hranice estetiky v tom smyslu, co je a co není umění. Dalším důležitým znakem estetiky smyslů je uvědomění si zvláštní funkce objektu v užitém umění jako je například architektura a design a jeho interakci s tělesným subjektem. Právě praktické používání nábytku či oděvů mění jejich fyzické vlastnosti, a to vyvolává specifickou estetiku zranitelnosti či časovosti. Na závěr Diaconu dodává: „*Některé umělecké formy adresované sekundárním smyslům předpokládají dvojí hermeneutiku: interpretace vůně spojené s určitými lidmi vyžaduje pochopení nejen formální čichové kompozice, ale také motivace osoby, která ji nosí; totéž platí pro tetování nebo módu. A konečně několik uměleckých forem založených na haptických, čichových a chuťových podnětech je synestetických.*“<sup>8</sup> Estetické uvažování o smyslovosti se tak potkává s antropologií, psychologií a dalšími vědami o člověku.

---

<sup>7</sup> Diaconu, M., *Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste* [s. 8].

<sup>8</sup> Tamtéž [s. 9].

### 3. Smyslové vnímání

Nejdříve je potřeba si vymezit smyslové vnímání jako takové. Madalina Diaconu ve své monografii *Phänomenologie der Sinne* (2013) píše: „*Smysly tvoří náš přístup ke světu: ještě před osvojením jazyka, ne-li prenatálně, je dítě ontogeneticky vnímavé k podnětům z vnějšího světa ve svém vývoji jako jedince a učí se na ně reagovat.*“<sup>9</sup> Smysly jsou důležité i pro několik filozofických disciplín jako je například filozofická antropologie, která smysly využívá k rozpoznání lidské přirozenosti, dále epistemologie, která zkoumá podíl smyslů na poznání našeho prostředí a na racionálním přepracování smyslových údajů. Další disciplínou je etika, která se zabývá správným zacházením se smyslovým požítkem. A v neposlední řadě jsou smysly důležité pro estetiku, jakožto teorii umění a krásy. Ta pochází z řeckého *aisthesis*, tedy smyslové vnímání. S vnímáním byla tato disciplína spojena už v době, kdy vznikla jako filozofická disciplína v 18. století.<sup>10</sup>

Člověka bychom měli podle Víta Pokorného, antropologa zaměřujícího se na zkoumání smyslovosti, pojímat nejenom jako bytost symbolickou, tedy myslící, mluvící a tvořící, ale také jako bytost tělesnou a vnímající. Na rovině vnímání začíná veškerá rozmanitost světa a jeho různých podob v různých kulturách. V našem kulturním prostředí odvozujeme členitost smyslové oblasti zejména podle tradičního dělení na pět druhů lidské smyslovosti – zraku a vidění, sluchu a slyšení, hmatu a hmatání, čichu a čichání a chuti a chutnání.<sup>11</sup>

Jinými slovy je smyslová interakce s okolím pro lidský organismus velmi důležitá. Diaconu k tomu dodává, že filozofie se ale kromě psychofyzilogických aspektů zabývá především třemi dimenzemi smyslové zkušenosti – poznáním, motorickými funkcemi a hédonikou. V dějinách filozofie se hodnocení podílu smyslů na našem poznávání lišilo. Na vnímání závisí také motorické akce a reakce. Pro reakce je rozhodující buď příjemný nebo nepříjemný charakter smyslových vjemů a význam vnímaného objektu pro subjekt. Jinými slovy to, co je nám příjemné, vyhledáváme, co je nám nepříjemné, tomu se vyhýbáme. Smysly jsou

---

<sup>9</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 7.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>11</sup> Pokorný V., Antropologie a výzkum smyslovosti, in: *Antropologie smyslů*, s. 31.

nezbytné i pro uspokojování biologických potřeb, tj. hledání potravy, partnera, nebo útěk před nepřáteli. Reakce člověka na smyslové podněty jsou také sociálně a kulturně podmíněné. Smysly a jejich výzkum tak mají využití v přírodovědných, společenskovědních a kulturních výzkumech, které zkoumají jednotlivé aspekty prostřednictvím empirických metod.<sup>12</sup>

Filozofická teorie smyslů se od ostatních věd liší, a to jak z hlediska obsahu, tak z hlediska metody. Záměrem filozofického zkoumání předmětu je určit vnímání obecně. Je tedy třeba analyzovat strukturu a obsah vnímání, najít obecné struktury vnímajícího subjektu a jeho smyslové zkušenosti, popsat smyslové modalities jako světy, které jsou jak specifické, tak spolu navzájem komunikují a vysvětlit jejich jednoty v různosti.<sup>13</sup> Smyslové vnímání chápeme jako činnosti subjektu, který se od ostatních liší svým původním charakterem. To znamená, že se předmět ve vnímání ukazuje jako existující, tedy jako pravdivý a jistý.<sup>14</sup> Vztah mezi vnímajícím a vnímaným není vnímáním prostřednictvím reakce smyslové orgánu na jednotlivé smyslové podněty, ale je vzájemným působením těla a jeho fyzického prostředí, způsobem komunikace mezi já a světem, který je založený na pospolitosti.<sup>15</sup>

Dále Diaconu pokračuje: *„Myslíme si, že víme, co to znamená něco vidět, slyšet, dotýkat se, cítit nebo ochutnat. Na otázku Co je to vnímání? proto obvykle nejprve odpovídáme sadou příkladů. Samotné zorné pole však stačí ke konstatování, že nelze dospět k obecné definici vnímání čistě induktivně. Mezi výroky typu vidím dům, vidím fantoma, vidím rudě, něco vidím nebo věta Uvidíme se zítra z úst slepého muže jsou rozdíly, které nejsou v žádném případě jen graduální. Stejně sloveso lze použít pro situace smyslového zážitku, pro halucinace, pro intelektuální realizaci nebo pro popis emocionálních stavů. Lingvistický rozbor je tedy jednou z metod, kterou filozofie používá k objasňování pojmů.“*<sup>16</sup> Dalším způsobem pro určení definice vnímání obecně je podle autorky návrat

---

<sup>12</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 7-8.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>14</sup> Husserl, E., *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*, s. 339.

<sup>15</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 8-9.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 9.

k existujícím teoriím. A to proto, že otázka smyslové zkušenosti prochází celou historií filozofie – od Parmenidovy a Platónovy kritiky smyslových iluzí, přes spory mezi empiriky a racionalisty až po fenomenologii vnímání.<sup>17</sup>

Jan Horský a Marek Halbich, kteří působí v současné době na Fakultě humanitních studií na Karlově univerzitě, ve svém knize *Antropologie smyslů* (2019) jsou toho názoru, že „*smyslové vnímání je kulturně podmíněno sociální aktivitou*”<sup>18</sup> a také, že čím víc je vjem bezprostřední, jde do ústraní před tím, co zprostředkovaně koná a vyjadřuje. Oba se zabývají vlivem sociálních struktur na vnímání, ale každý jiným způsobem. Halbich přichází s myšlenkou, že rozdíl mezi městem a venkovem, co se týče vnímání, spočívá v tom, že ve velkých městech se lidé více vidí a na vesnici se více slyší. Ve velkoměstech roste význam vizuálních interakcí, a naopak upadá význam bezprostředního verbálního, nebo dokonce tělesného, kontaktu. Dále například uvádí, že během civilizace člověka docházelo v Evropě k potlačování čichu a hmatu, a to především vlivem přísné křesťanské výchovy. Tento civilizovaný člověk pak upřednostňuje distanční smysly oproti smyslům bližším, a tím se vzdaluje od zvířete. To současně vede k tomu, že se estetické a morální hodnoty přesouvají od bezprostředního ke zprostředkovanému.<sup>19</sup>

Každý příklad představuje podmíněnost sociální aktivitou jinak. Co se týče prvního případu, je podmiňujícím sociálním faktem městský prostor, lidské vztahy ve městě a jejich uspořádání. Město bývá zdrojem mnoha vizuálních i zvukových signálů – značky, ukazatele, výlohy, reklamy. Nejvíce stimuluje vizualitu a hlukem zahlučuje auditivní pole. To vyžaduje určité formy komunikace, jako je větší předvídatelnost nebo jednání na dálku. V druhém případě je podmiňujícím sociálním faktem morálka, včetně příkazů a zákazů, které určují, co je dobré a zlé, lidské a nelidské, tedy určitá askeze, narativ, který potom utváří určitý řád. Pro takový řád užívá Pokorný s odvoláním na Davida Howse přívlastek „senzorický“: „*Senzorický řád je systém hodnot a významů spojený se smyslovým*

---

<sup>17</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 9.

<sup>18</sup> Halbich, M., Smysly v sociálněvědním výzkumu, in: *Antropologie smyslů*, s. 153.

<sup>19</sup> Pokorný, V., Antropologie a výzkum smyslovosti, in: *Antropologie smyslů*, s. 33-34.

*schopnostmi. Zahrnuje to, jaký význam určitá kultura připisuje jednotlivým smyslovým schopnostem, jaké smyslové modality vůbec rozlišuje (ne vždy je to pět tradičních evropských smyslů), jak chápe vztahy mezi jednotlivými smysly a jaký symbolický význam smyslovosti připisuje. Sensorický řád je samozřejmě utvářen jak pod vlivem externího prostředí, tak pod vlivem narativu. Prostorové prostředí pouště si vynucuje preferenci jiných strategií vnímání než třeba prostředí deštného pralesa či globálního velkoměsta. Vlivy prostředí se pak zase kříží a vzájemně ovlivňují se symbolickým systémy, s jazykem, mytologií, náboženstvím nebo vědou.”<sup>20</sup>*

Protože je Diaconu fenomenoložka, je vhodné upozornit na to, jak o vnímání uvažuje právě fenomenologie, která přišla, hlavně díky jejímu zakladateli Edmundu Husserlovi, se svou vlastní metodou. Ta vychází z popisu konkrétní situace a existenci toho, co je vnímáno, dává do jakýchsi závorek. Jde o to, hledět na vnímané pouze formálně, ve své podstatě. Fenomenolog postupuje od konkrétní faktické zkušenosti a dostává se na vyšší úroveň poznání, kdy se mu skrze tzv. *eidós* neboli bytí podaří získat intuitivní vhled do podstaty zkoumaného jevu a dospěje k věcem samým.<sup>21</sup>

Diaconu připomíná, že původním záměrem fenomenologie bylo odlišit se od psychologismu. Výzkumy a klinické studie pozdějších fenomenologů (Erwin Strauss či Maurice Merleau-Ponty) byly ale často interpretovány filozofickým způsobem. V psychologii vnímání je o vnímání uvažováno jako o procesu, který probíhá na základě stimulace smyslových orgánů a nervového zpracování smyslových dat. Mezi psychologickým přístupem a tím fenomenologickým je zásadní rozdíl. Ve fenomenologickém prostředí se o vnímání uvažuje tak, jak ho přímo prožívá osoba, zatímco přírodní vědy zabývající se smysly, mezi které patří percepční psychologie, psychofyzika či neurofyziologie, dávají přednost pozorování vnímajícího zvenčí.<sup>22</sup>

Filozofická analýza se liší jak od vědeckého, tak od kulturně-vědeckého smyslového bádání. V humanitních a sociálních vědách došlo podle Diaconu

---

<sup>20</sup> Pokorný, V., Antropologie a výzkum smyslovosti, in: *Antropologie smyslů*, s. 34.

<sup>21</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 9-10.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 10.

v posledních desetiletích k tzv. „*sensorial revolution*“: badatelé (historici, sociologové, kulturní antropologové a geografové) vytvořili spoustu empirických studií, které využívají specifické metody jako terénní výzkum, zúčastněné pozorování, rozhovory, průzkumy veřejného mínění a podobně. Z jejich pohledu není vnímání fenoménem pouze individuálního vědomí bez genderu či historie (jako ve fenomenologii), ale je utvářeno sociálními, historickými a kulturními kontexty. I smyslová zkušenost je poznamenána skupinově specifickými hodnotami a normami. „*Smyslové vnímání neprobíhá bezprostředně, ale je zprostředkováno kódy společnosti.*“<sup>23</sup>

Jak nová metoda v přírodních vědách, tak rozšíření percepčního výzkumu na dřívější epochy, nezápadní kultury a sekundární smysly, přinesly mnoho výsledků, které vyžadují filozofické zobecnění. Na smyslovost působí i moderní technologie a média, která volají po reinterpetaci role těla v přítomnosti. Smysly a půvab obecně jsou zdrojem sporu o to, jestli média naši sféru smyslovosti ochuzují či rozšiřují. Navíc upadá naše důvěra v pravdivost smyslů. To, co vidíme, i když to vidíme na vlastní oči, může být jen mediální inscenace nebo počítačová simulace. „*Smysly se zdají klamavější než kdy jindy, ale o to potřebnější je jejich pomoc při zjišťování vlastní existence světa.*“<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 10-11.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 11.



## 4. Vztah mezi smysly

Madalina Diaconu v monografii *Phänomenologie der Sinne* uvádí, že vztah mezi smysly byl v dějinách filozofie prezentován pomocí tří modelů, a to modelu konkurence, ekvivalence a synergie. Konkurence byla způsobená hierarchizací smyslů. Ekvivalence znamená, že smyslová modalita je nahraditelná nebo převoditelná na jinou. A poslední je synergie neboli funkční interakce smyslů, která je specifická pro fenomenologii.<sup>25</sup>

Podle vývojové psychologie se hmat, čich a sluch vyvíjí už prenatálně. Aristotelés seřadil smysly podle jejich důležitosti, tedy opačně než ke smyslům přistupuje vývojová psychologie. Na prvním místě byl tedy zrak, potom následoval sluch, čich, chuť a hmat byl jako poslední. Toto pořadí od zraku až po hmat bylo typické i pro renesanci a baroko, kdy se spor smyslů stal velice oblíbeným tématem v literatuře, opeře a umění. Moderní psychologové tvrdí, že zrak je hlavním zdrojem poznání. Toto tvrzení podpořila antropogeneze, a hlavně vzpřímené držení těla. Ruce se uvolnily a mohlo vzniknout zorné pole. To způsobilo úbytek čichové citlivosti a přesun sexuální přitažlivosti k vizuálním předmětům. Prvenství zraku je ale podmíněno kulturně. Běžně se staví do kontrastu vizuální kultura Řeků a kultura sluchu v judaismu. V novověku bylo prvenství zraku upevněno rozšířením písemné kultury, po kterém následoval rozvoj nových audiovizuálních médií. Názory těch, kteří byli kritičtí vůči okulocentrismu a jeho důsledkům pro filozofii, a to i ve fenomenologické tradici, se prosazovaly velice špatně. Zrak má nejvyšší poznávací hodnotu, protože jeho informace lze ověřit opakovaným pozorováním – jeho prvenství je zřejmé. Veřejná sféra zahrnuje vše, co je viditelné a slyšitelné pro všechny. Nejdál ze všech smyslů dosahuje zrak, dokonce i dál než sluch a čich. Co se týče rychlosti uchopení a složitosti předmětů je nepřekonatelný.<sup>26</sup>

Jako poslední byl obvykle umístován hmat, i když bychom nad jeho hodnocením mohli polemizovat. Aristotelés ho považuje za nejjobecnější smysl, který je přítomný u všech živých bytostí a slouží především k přežití. Na druhou

---

<sup>25</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 96.

<sup>26</sup> Tamtéž s. 96-97.

stranu o něm říká, že je u člověka velice přesný na rozdíl od ostatních živočišných druhů, a to dělá z člověka „nejchytřejší“ živou bytost.<sup>27</sup>

Prvenství, které je obvykle přisuzováno zraku, můžeme pozorovat nejenom v umění, ale i v estetické teorii a filozofickém prostředí a moderní člověk se stal člověkem zraku ve všech těchto zmíněných oblastech. Dokonce i fenomenologie byla původně vypracována Husserlem podle optického vnímání. Diaconu míní, že pozdější postupná decentralizace fenomenologie jde ruku v ruce s odstupem od myšlení zaměřeného na zrak. Přínosem fenomenologie je, že smyslové světy představují neredukovatelnou pluralitu. Každý ze smyslů má určitou organizaci předmětu a světa obecně, která je specifická pro ten daný smysl. „[...] Každý smyslový orgán provádí specifickou syntézu. A i když spolu smysly synergicky komunikují, [...] smyslové světy zůstávají odlišné, relativně samostatné.“<sup>28</sup>

Zrak potřebuje k vnímání odstup a je panoramatický, a proto je také dominantní, spontánní a frontální. Výsadní role zraku může být také důsledkem toho, že je u něj snadnější bránit se nepříjemnému než u ostatních smyslů, a to tím, že zavřeme oči. Zrak je pod nejmenším tlakem světa, alespoň pokud ho srovnáme s ostatními smysly, které vyžadují přímý kontakt s věcí. „Zároveň je vidění neskutečné, majetnické a přerušované: oko znehybňuje předmět a vnímá pohyb pouze jako sled zastavených obrazů.“<sup>29</sup>

Oproti zraku je sluch vnímavější a bezprostřednější. Ten je solidární s tím, co vnímá, není opoziční, bipolární nebo událostní. Předmět je sice vnímán a rozpoznáván podle vizuálních existujících schémat, ale zároveň je posluchač přímo zasažen předmětem, který se nachází v jeho okolí.<sup>30</sup>

Hmat i sluch je časový a diskurzivní, ale hmat na rozdíl od sluchu vyžaduje fyzicky aktivní subjekt. „Kinestezie vnímaná proprioceptivně jako probíhající proces odpovídá egu, které je v zásadě rozšířeno po celém povrchu kůže, které se v určitých případech soustředí jakoby do jednoho bodu (jako když ruka něčím

---

<sup>27</sup> Thein, K., *Aristotelés o lidské přirozenosti: Od myšlení k anatomii*, s. 152-153.

<sup>28</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 73-74.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 74.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 74.

*pohne, v případě popálenin a jiné lokalizovatelné bolesti apod.).“ Dalším znakem hmatu je verbálně-modální logika – spoluurčování vnímání. Podle fenomenologů je kinestezie předpokladem pro veškeré vnímání. V případě hmatu je zcela nezbytná, a to nejen proto, aby mohlo dojít k vnímání, ale i k vědomému usměrňování vlastních pohybů a ovládnutí hmatu. Hmatové vjemy vždy zůstávají regionální a fragmentární. A právě díky fragmentárnosti, která se projevuje jako regionální dotek, je hmat doprovázen určitou absencí, která je ale relativní – jde o přítomnou nepřítomnost, která byla dříve přítomná a vnímatelná. Tyto mezery nebude nevidomý člověk nikdy schopný doplnit, nebo vizualizovat absolutně chybějící části zobrazení, aby obraz dokončil.<sup>31</sup>*

*„Každý smysl otevírá svou vlastní prostorovost. Homogenita vizuálního pole, koncentrický dozvuk zvuku (a difuze vůně), cesty krajinou jsou jeho tři podoby. Na rozdíl od pohledu, který proniká do hloubky prostoru, zůstává hmat vždy na povrchu [...] A jestliže hmatové myšlení musí opustit metafyzické dělení na podstatu jako jádro a jev jako skořápku v tom smyslu, že subjekt vždy zůstává na povrchu, otevírá se jinému druhu hloubky, historicky vrstvenému povrchu či palimpsestu: hmatová estetika je fenomenologií (vyprávěných) dějin, teorií gesta uměleckých děl a v důsledku toho tvoří rozhraní mezi fenomenologií a hermeneutikou i dějinami recepce.“<sup>32</sup>*

Kromě vývoje jednotlivých smyslů dochází v prenatalním období také k utváření asociace mezi nimi. V důsledku toho pak mohou vjemy jednoho smyslu vyvolat reakci i jiného smyslu. Takovým příkladem je audiovizuální reklama na jídlo, která zároveň stimuluje i chuť k jídlu.<sup>33</sup>

Pokud je některý smysl poškozený, nebo selhává, může ho „zastoupit“ nebo „nahradit“ smysl jiný. Výsledkem mohou být jevy nadměrné kompenzace, to znamená, že dojde k nadprůměrnému rozvoji stávajících smyslů. To můžeme pozorovat u nevidomých a jejich jemného sluchu. Případ, kdy spolu smysly spolupracují, nazýváme synestezie. Jde o „[...] současné vnímání v oblasti dvou

---

<sup>31</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 75-78.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 78.

<sup>33</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 97.

*nebo více smyslových modalit nebo jako spontánní kombinace různých smyslových kvalit.*“ Synestezii lze podle Diaconu rozdělit na primární a sekundární. Primární nebo také elementární synestezii můžeme také nazývat jako heteromodální (zkřížené) smyslové vnímání, protože k němu dochází, když stimulace jednoho smyslu vyvolá vjemy u více smyslů. Termín „synestezie“ zavedl v roce 1866 fyziolog Alfred Vulpian.<sup>34</sup> Dalším, kdo tento jev studoval, je John Thomas Woolhouse, a to již v 18. století. Každý smysl je ovlivněn synestezií v jiné míře. Například čich, chuť a smysl pro teplotu synestezii nevyvolají vůbec nebo jen zřídka.<sup>35</sup>

Sekundární synestézie neboli intermodální analogie je podle Diaconu zvláštní případ rozšířené nebo dokonce obecně lidské synestezie. Existují známé příklady, které se týkají výšky tónu nebo teploty barev. Například modrá barva je vnímána jako studená, naopak červená zase jako teplá. Takové vjemy už nepatří mezi heteromodální, protože se při nich žádný vjem nepřevádí na jiný. Heterogenní smyslové kvality se navzájem ovlivňují, a proto je řadíme mezi vjemy komodální nebo intermodální. V jejich pozadí jsou kvality, které se ve specifických formách uplatňují v několika nebo dokonce ve všech smyslových oblastech. *„Takovými supramodálními znaky jsou intenzita, jas, hustota, drsnost nebo objem. Intenzita se tak může vztahovat jak na teplotu, tak na barvy, zvuky, bolesti, chuť nebo vůně. Teorie analogických vlastností interpretuje supramodální znaky jako nespecifické vlastnosti, které jsou vnímány navíc k typickým vlastnostem jednotlivých smyslových modů. Analogie však neznamená, že například intenzita jednoho smyslového modu je zaměnitelná se stejnou intenzitou jiného smyslu, ale pouze to, že jsou tyto dva smysly srovnatelné.*“<sup>36</sup>

Fenomenologie přistupuje k primární synestezii jako ke zvláštnímu případu obecné synestezie. *„Ta odkazuje na jednotu smyslů, která je vysvětlována tělesností a jednotou toho, co je vnímáno. Za prvé, tělesnost předpokládá, že jednotlivé smysly spolupracují, vzájemně se podporují a vzájemně se doplňují. Jen tak je jeden smysl*

---

<sup>34</sup> Diaconu zde připomíná Lockovu zmínku o případu slepce, který si představoval šarlatovou barvu jako zvuk trubky.

<sup>35</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 98.

<sup>36</sup> Tamtéž, s.98-99.

*schopen do jisté míry „zastupovat“ druhý, aniž by jej mohl zcela nahradit. Za druhé, vnímání není pouhou afixací smyslového orgánu, nýbrž záměrnou konstitucí předmětu tělesným subjektem; vnímat něco znamená, vnímat to v jeho jednotě, a tak tomu dát smysl. Oba aspekty spolu souvisejí: Je to tělesný subjekt (a nikoli jednotlivé smysly), který se obrací k předmětu jako k celku. Smysly tak již nejsou vnímány jako oddělené kanály pro cirkulaci informací, ale jako variace bytí ve světě tělesného subjektu.“<sup>37</sup>*

K vzájemnému propojení mezi smysly nebo mezi modalitami téhož smyslu může dojít jen proto, že smysly patří k témuž tělu, tedy patří k sobě. *„V každém vjemu totiž současně zakoušíme sebe sama jako smyslově vnímajícího; sebereferece neboli vědomí „být můj“ provází všechny vjemy.“* Vnímání může přinášet slast a může být ovládáno jen proto, že je zkušeností celého těla a je integrováno do průběhu činnosti. Podle Plessnera se jednota smyslů nejvíce projevuje v senzomotorické činnosti, o které mluví jako o „akční vztahovosti“ smyslů. Skutečná jednota smyslů spočívá v interakci smyslů při konstrukci percepčního světa, ne v synestezii. Jednota smyslů jako taková není, ale dá se jí dosáhnout prostřednictvím činnosti smyslů, respektive člověka. *„Na rozdíl od zvířat se tělesnost lidské bytosti podle Plessnera konstituuje prostřednictvím „ztělesnění“, prostřednictvím chování člověka k sobě samému jako tělu a ke svému tělu.“* Tento proces ztělesnění není čistě biologický, uskutečňuje se v sociokulturních praktikách jako je tanec, móda, kultura, stravování, zvyky nebo třeba sport. Z estetického pohledu je jednota těla chápána jako soudržnost výrazu, nebo dokonce i stylu.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 99-100.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 100-101.

## 5. Historie smyslů

U Madaliny Diaconu nacházíme podobně jako u dalších autorů exkurzy k historii smyslů. Je z nich zřejmé, že se v dějinách myšlení odpovědi na otázku, kam až sahá historie smyslů, jak fungují a nakolik jim máme věřit, velice měnily. Už eleaté v antice měli jisté pochybnosti o smyslech. To, co je smyslové, pro ně představovalo něco, co je proměnlivé a pomíjivé, a proto také součástí nebytí. Jako příklad uvádí Diaconu Parmenida, který tvrdí, že je pouze jsoucno, proto také může být myšleno, a tudíž nebytí nemůže být. Toto učení staví vnímání proti myšlení nebo zkušenost proti logice, a tak končí v aporii. A dalším příkladem je Zénon z Eleje, který proti rozumu tvrdí, že rychle běžící Achilles nikdy nepředhoní želvu, která má v závodě náskok.<sup>39</sup> Pravdu podle nich můžeme poznat pouze rozumem a smysly jsou zavádějící.<sup>40</sup>

Atomisté, jako byli Leukippus, Démokritos či Lukrécus, zase tvrdí, že věci kolem nás vznikají prostřednictvím časově omezených skladeb nepomíjivých elementárních částic a vnímání také zdůvodňují materialisticky. Drobné obrazy, které nazývají „*eidola*” se oddělí od věcí a ke smyslovým orgánům se dostanou vzduchem. Vlastnosti jako barva, teplota či chuť, nejsou objektivní, přesto že jsou dány vlastnostmi atomů, a to zejména jejich tvarem.<sup>41</sup>

Platón smyslům také nedůvěřuje. O vnímaném si můžeme pouze vytvořit „*doxa*”, které není spolehlivé pro objektivní vědu, nýbrž ho označuje jako nižší formu poznání. A tato forma se skládá z víry a domněnky. Víra se vztahuje na to, co je vnímatelné a domněnka na zrcadlové obrazy a stíny, které jsou klamavé díky smyslům.<sup>42</sup> To pravé poznání spočívá v idejích, kterých dosáhneme prostřednictvím rozumu. Teprve Aristotelés smyslové vnímání tak radikálně neodsuzuje, i když ho stále podřizuje rozumu. Smyslové vnímání se od rozumové vědy odlišuje dvěma znaky. Předmět smyslového vnímání stojí mimo subjekt a je zaměřený na jednotlivosti. To je důvod, proč skrze něj nemůžeme dojít

---

<sup>39</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 14.

<sup>40</sup> Mráz, M., *Smyslové vnímání a čas v Aristotelově filosofii*, s. 16.

<sup>41</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 14.

<sup>42</sup> Platón, *Ústava*, 509d-511e.

k obecnému poznání.<sup>43</sup> Schopnost rozlišovat ale podle něj spojuje smyslové vnímání s rozumovým myšlením.<sup>44</sup> Schopnost smyslového vnímání je pro všechny živé bytosti, které mají „anima sensitiva“, společná. Příjemné je to, co je ve správné míře a to, co čeho je příliš, to nás zraňuje nebo ničí.<sup>45</sup> Aristotelés také určuje počet smyslů a to pět. Jsou to zrak, sluch, čich, chuť a hmat, a dokonce poprvé zmiňuje konkrétní předměty smyslů. Například, že barvy jsou vnímány pomocí zraku, zvuk pomocí sluchu a tak podobně. Existují ale i vlastnosti, které náleží všem smyslům: pohyb, klid počet, tvar a velikost.<sup>46</sup>

Aristotelés je mimo jiné prvním, kdo na počátku řeckého myšlení nastínil první filozofii doteku. Irský filozof Richard Kearney (\*1954) dokonce uvádí, že Aristotelés považoval hmat za nejpronikavější a nejinteligentnější ze všech smyslů. Toto jeho tvrzení ale poté bylo na dva tisíce let odsunuto. V platonismu byl zrak uznáván jako nadřazený smysl, který je blíže rozumu a stoupá vzhůru k nadmyslovým idejím na rozdíl od hmatu, který sestupoval k temným tělesným pocitům. Pro Platóna je oko svrchované a hmatové tělo je spíš přítěží či nákazou, kterou je třeba držet na uzdě.<sup>47</sup>

Co se týče moderní doby, uvádí Diaconu jako příklad Reného Descarta, který chtěl filozofii postavit na pevných základech. To, že smysly nejsou onen pevný základ, který hledá, ukazuje na příkladu s voskem. Vosk zahříváním mění své vlastnosti. To, co ale i u takového vosku zůstává vždy stejné, je jeho substance. Dalším jeho argumentem proti smyslům je sen a zejména živý sen. Ten se jeví stejně pravdivý jako skutečnost, kterou prožíváme v bdělém stavu. Dokonce ani bolest není podle Descarta důkazem reality a argumentuje fantomovou bolestí. Pro Descarta je pravda přístupná pouze prostřednictvím rozumu a vzorem mají být jasné a nezpochybnitelné myšlenky matematiky. Oproti tomu smysly a představivost vytvářejí temné a nejasné myšlenky. Karteziánské myšlení pak ovlivnilo racionalismus Spinozy nebo Leibnize. Myšlení, které ale naopak smysly

---

<sup>43</sup> Aristotelés, *O duši*, 417b.

<sup>44</sup> Tamtéž, 432a.

<sup>45</sup> Tamtéž, 426b.

<sup>46</sup> Tamtéž, 418a.

<sup>47</sup> Kearney, R., *Philosophies of Touch: from Aristotle to Phenomenology*, in: *Research in Phenomenology*, s. 300.

považuje za primární zdroj poznání je empirismus. John Locke kritizuje racionalismus a odmítá karteziánské učení o vrozených idejích.<sup>48</sup> Ten tvrdí, že subjekt je před zkušeností *tabula rasa*, tedy prázdný list, bez jakýchkoli idejí. Všechny naše ideje podle něj pochází z vjemů a z reflexe. Vnímání pro něj tedy znamená počátek i konec veškerého jednání. Vzrušením smyslů vznikají nejprve jednoduché ideje a jejich nahromaděním pak ideje složité. Ty jednoduché vznikají výhradně skrze smysly či reflexi. Představa barev vzniká vizuálně, představa tepla zase hmatem. Představa tvaru, klidu či pohybu vzniká jak zrakem, tak hmatem. Představy vnímání a vůle zase vznikají pouze skrze reflexi a konečný vjem a reflexe společně přispívají ke vzniku představ přátelství, bolesti nebo existence.<sup>49</sup>

George Berkeley v *Pojednání o principech lidského poznání* (2004) píše, že věci jsou komplexy pocitů nebo sbírky myšlenek, které se zpravidla vyskytují spolu, a proto je označujeme jedním jménem a považujeme je za jednu věc.<sup>50</sup> Pokud svazky smyslových vjemů, které se vyskytují v subjektu, nazýváme věcmi, pak věci samy musí existovat pouze v mysli, která je vnímá. Berkeleyho původní imaterialismus ho nakonec přivádí k absolutnímu spiritualismu. Dospívá k názoru, že ideje nakonec nemůžou vznikat z pasivních věcí, ale mohou vycházet pouze z Boha, kterého považuje za jedinou substanci a příčinu. To, co vidíme, označuje jako interpretaci Božského slova. Pod vlivem soudobé fyziky, byl nejvíce ze všech smyslů zkoumán právě zrak, a to jak Berkeleym, tak i Hudem.<sup>51</sup>

David Hume přichází se skepticismem. Předpokládá, stejně jako Locke, že vše pochází ze zkušenosti a veškeré představy a ideje získáváme skrze smyslové vjemy. Zpochybňuje Descartovo tvrzení o temných myšlenkách pocházejících ze smyslových vjemů a naopak tvrdí, že ideje se zaměňují snadněji než smyslové vjemy. Přichází s metodou ověřování idejí, která se zakládá na třech pravidlech: podobnosti, časoprostoru a vztahu kauzalit. Především kauzální vztahy můžeme objevit skrze zkušenost, nikdy ne skrze rozum. Z toho vyplývá, že zkušenostní

---

<sup>48</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 16-17.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 18-19.

<sup>50</sup> Berkeley, G., *Pojednání o principech lidského poznání*, s. 105.

<sup>51</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 20-21.



soudy nejsou nikdy nutně pravdivé, jsou pouze pravděpodobné. Důležitou roli zde hraje zvyk, který vznikne z paměti minulých zkušeností.<sup>52</sup>

Hume výrazně ovlivnil epistemologii Immanuela Kanta. Ten ve svém díle hledá nový přístup, který má být střední cestou mezi racionalismem a empirismem. Kant proti empirismu tvrdí, že poznání musí obsahovat nutné principy a proti racionalismu tvrdí, že soudy musí být syntetické a apriorní. Pokud chceme stanovit možnost takových soudů, je zapotřebí kritiky, která odliší prvky a priori poznání od toho a posteriori. Myšlení, zabývající se subjektivními podmínkami, které umožňují poznání, Kant nazývá myšlením transcendentálním. Kant dochází k názoru, že poznání může proběhnout pouze souhrou smyslovosti a rozumu. Bez smyslovosti bychom neměli předmět a bez rozumu by nic nebylo myšleno. Nakonec se Kantova snaha o syntézu racionalismu s empirismem v 19. století rozpadla díky německému idealismu, vzniku experimentální psychologie a antimetafyzickému přístupu v pozitivistické filozofii vědy.<sup>53</sup>

Fenomenologie založená Edmundem Husserlem se pak odvrací od materialistických tendencí fyziologie i psychologie, ty sledují ego zpětně k fyzikálně-chemickým procesům v těle a od metafyzického mýtu odtělesněného subjektu, jehož podstatou je stejně jako u Descarta dualismus těla a duše. Fenomenologie upřednostňuje tělo, které je vnímatelem.<sup>54</sup> Fenomenologie tak rehabilitovala původní aristotelský objev hmatu a vrátila naši pozornost k věcem samým. Současná fenomenologie se snaží o zpochybnění optocentrického paradigmatu a navrácení hmatu na jeho právoplatné místo.<sup>55</sup>

Husserl navazuje na Aristotela a tvrdí, že hmat je aktivní a pasivní dialektika, která působí napříč všemi smysly. Dále stejně jako Aristotelés tvrdí, že hmat není pouze způsobem, jak aktivně vnímat druhého, ale také jak ho vnímat pasivně. Oboustranný dotek je citlivý dotek, jinými slovy transfuze mezi intimním

---

<sup>52</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 22.

<sup>53</sup> Tamtéž, s.22-24.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>55</sup> Kearney, R., *Philosophies of Touch: from Aristotle to Phenomenology*, in: *Research in Phenomenology*, s. 300-301.

a cizím tělem.<sup>56</sup> Kearney dodává: „Zatímco zrak slibuje nadvládu nad mým okolím tam venku, dotek je křižovatkou mezi mnou a vším, co nejsem já, a zapojuje mě do hry těl, která znovu spojuje „tam“ s „tady“ – spojuje toho cizího tam venku ve světě s mou ztělesněnou přítomností v tomto konkrétním čase a místě.“<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Kearney, R., *Philosophies of Touch: from Aristotle to Phenomenology*, in: *Research in Phenomenology*, s. 311.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 311.

## 6. Počet a klasifikace smyslů napříč historií

Jak v západní tradici, tak i v Indii a Číně se uvádělo tradičně pět smyslů a zároveň zde hrála roli i symbolika čísla pět. Platón existenci více než pěti smyslů nevyklučoval. Aristotelés dokonce chtěl dokázat, že neexistuje jiný smysl než zrak, sluch, čich, chuť a hmat. Klasifikace smyslů na pět byla později převzata scholastikou a zůstala ve filozofii až do 19. století, kdy byla zpochybněna experimentální fyziologií. Ale už předtím se objevovaly hypotézy o „šestém smyslu“ – o rozpoznávání duchovního světa, krásy nebo sexuality. V průběhu času dokonce počet smyslů kolísal od čtyř do sedmnácti. Rozšiřování vědeckého systému bylo způsobeno vědeckými objevy, například objevem elektřiny. Fyziologie rozšířila pět „základních“ smyslů o smysl pro teplotu nebo propriocepci. I v současné době se objevují nové důkazy o možnosti existence dalších smyslů. Příkladem takového smyslu může být netopýří smysl v zoologii, který má zdokonalovat echolokaci prostřednictvím ultrazvukových zvuků.<sup>58</sup>

Madalina Diaconu v monografii *Phänomenologie der Sinne* uvádí tyto možné klasifikace smyslů:

- *„Podle umístění smyslového orgánu v těle: pět vnějších a stejně tolik vnitřních smyslů. Tato nauka zřejmě pochází z Avicennovy interpretace aristotelské nauky světa a vešla ve známost zejména díky jejím křesťanským teologickým výkladům.*
- *Podle rozdělení v přírodě: obecné a zvláštní smysly. Podle Aristotela patří obecné smysly, jako je například hmat, k celému rodu a jsou rozšířeny po celém těle, zatímco zvláštní smysly jsou rodově specifické a mají na těle určitou lokalizaci.*
- *Podle anatomických charakteristik: smyslové orgány jsou jednoduché pro hmat a chuť nebo dvojité pro čich, zrak a sluch; díky Boží prozřetelnosti a moudrosti jsou důležité smysly zastoupeny dvakrát.*
- *Podle jejich funkce: užitečné a pouze příjemné smysly. Hmat a chuť (která je příjemem potravy) jsou považovány za nepostradatelné.*

---

<sup>58</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 53-54.

*Naproti tomu čich nemá jinou funkci než zpříjemňovat nám život a jeho ztráta se v zásadě nepovažuje za život ohrožující.*

- *Podle vzdálenosti mezi vnímatelem a objektem: distanční smysly (zrak, sluch) a blízké smysly (chuť, hmat). Čich zaujímá mezipolohu mezi těmito dvěma kategoriemi.*
- *V neposlední řadě Kant rozlišoval mezi vnějšími a vnitřními smysly. Sensus internus je ovlivňován „myslí“, a označuje tak pocit slasti a neslasi, zatímco vnější smysly reagují na fyzické věci. Hmat, zrak a sluch jsou „více objektivní než subjektivní“ a přispívají především k poznání předmětu. Naproti tomu chuť a čich mají výrazně subjektivní charakter, protože se jejich vjemy vztahují spíše k požitku subjektu než k vlastnostem objektu. Skupina „objektivních“ smyslů se shoduje se „třemi nejvyššími“ smysly, které se také nazývají mechanické smysly. Dva spodní smysly, které se ukázaly jako silně subjektivní, nazval Kant také smysly chemickými.”<sup>59</sup>*

Takové klasifikační přehledy nacházíme i u dalších autorů, například u Richarda Kearneyho. Diaconu k tomu také poznamenává, že je určování přesného počtu smyslů úkolem fyziologie a psychologie, nikoli filozofie, nebo dokonce fenomenologie. Fenomenologie se zabývá specifickou strukturou jednotlivých smyslů a vysvětlením jednoty mezi těmito smysly. Dále autorka poukazuje na model spektra smyslů, který je rozdělený na dva póly – objektivní a smyslový. Co se týče vidění tam převládá orientace na předmět, zatímco u bolesti tento odkaz mizí a přesouvá se k odkazu na sebe sama. Zbylé smysly jsou rozděleny mezi tato dvě spektra.<sup>60</sup>

Podle Bernharda Waldenfelse bychom se neměli snažit smysly vůbec počítat, protože tím je zařazujeme mezi „uniformní prvky”.<sup>61</sup> Skutečným úkolem fenomenologie smyslů, podle Waldenfelse, je to, jak je smyslovost diferencována

---

<sup>59</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 54-55.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 55-56.

<sup>61</sup> Waldenfels, B., *Das leibliche Selbst*, s. 90.

ve svých modech a jak jsou jednotlivé smysly koordinovány i přes své nesmiřitelné rozdíly.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 56.

## 7. Hmat

Je známo, že je mimo jiné hmat nejdůležitějším smyslem pro novorozené dítě. Na zrakové vjemy, které jsou tak vyzdvihovány, nejprve vůbec nereaguje a později se dítě snaží vše kolem sebe ohmatat. Dokonce i později je pro člověka hmat záruka určité jistoty, protože když si něco ohmatáme, už jsme o tom naprosto přesvědčeni.<sup>63</sup>

Jak už bylo zmíněno, ve spisu *O duši* Aristotelés prohlásil, že hmat je nejuniverzálnější smysl. Dokonce i když spíme, vnímáme změny teploty, hluku nebo pohybu. Jinými slovy jsou naše těla neustále „zapnutá“. Hmat mají všechny živé bytosti, a dokonce každý smysl předpokládá nějaký druh hmatovosti, například když světlo dopadá na duhovku, zvuk na ušní bubínek, nebo chuť na jazyk. Celé lidské tělo je hmatatelné prostřednictvím kůže. Pouze vlasy a nehty necítí dotek.<sup>64</sup>

To, že jsme lidmi, znamená, že jsme i bytostmi taktilními. Prvním smyslem, skrze který se střetáváme s okolním prostředím, a to až do stáří, je právě hmat. To, že se něčeho dotýkáme, kdy se toho dotýkáme a jakým způsobem, to nás určuje jako jiné poznávací aktivity. Hmat má na rozdíl od ostatních smyslů zvláštní vlastnost, kterou ostatní systémy postrádají – a tou je hloubka. Další zvláštností hmatu je to, že působí neustále, a to i ve spánku. I přesto si ho ale uvědomujeme nejméně.<sup>65</sup>

Hloubka hmatu je ve skutečnosti hloubkou citlivého povrchu, ektodermální vrstvy našeho těla a je srostlá se svou niternou neutrální vrstvou. Dále nás spojuje se světem a zároveň nás od něj odděluje. Hmat představuje aktivní rozhraní, které je zabudované ve vnímajícím orgánu kůže. Co se týče kůže, ta neslouží pouze jako obal, má stejný význam jako například oko nebo ucho. A naprosto stejně jako se vidění neodehrává přímo v oku, tak se ani hmatání neodehrává v kůži.

---

<sup>63</sup> Marek, A. M., *Psychologie*, s. 38.

<sup>64</sup> Kearney, R., *Philosophies of Touch: from Aristotle to Phenomenology*, in: *Research in Phenomenology*, s. 302.

<sup>65</sup> Pokorný, V., *Hmatovost a lidská situace: nástin antropologie hmatu*, in: *Antropologie smyslů*, s. 199.

Hmat je smyslový systém, kde se setkávají hmatové orgány s prostředím, kterým jsme obklopeni a jako taktilní bytosti do něj patříme. Právě kvůli hmatu se nás svět týká a my se ho můžeme dotýkat. Další zvláštností hmatu je to, že je to smysl skrytý, vnitřní. Působí nejen na povrchu těla, ale i uvnitř něj, a to tak, že vnímá veškeré vlastní pohyby a vnitřní dění. Hmat není omezený pouze na dotýkání, ale souvisí také s vnímáním rovnováhy a umístění těla v prostoru. Již zmiňované prvenství hmatu spočívá v tom, že oproti ostatním smyslům slepá, hluchá i nechutnající kůže je vnímavá a vytváří specifické smyslové rozhraní ještě dříve, než dokážeme rozeznávat jiné smyslové kvality. Mimo jiné je hmat důležitý i pro porozumění vnímající tělesnosti.<sup>66</sup>

Hmat má mimo jiné velký význam u slepců, jelikož ti prostřednictvím něj také čtou a dovedou se orientovat při vykonávání práce. To znamená, že hmat nám umožňuje vnímat prostor. Některá povolání dokonce vyžadují jemnost hmatu – takovým povoláním je například hodinář. Ale ne všichni tuto jemnost mají, a proto je pro ně vhodné povolání, kde uplatní spíš svalové napětí.<sup>67</sup>

### 7.1. Hmatové prostředí

Pokorný pracuje s pojmy jako hmatovost, hmatová oblast, taktilní sféra, skinscape nebo hmatatelno, což odpovídá pojetí, které využívá i Madalina Diaconu. Hmatové prostředí se neskládá z objektů, kterým přisuzujeme hmatové kvality, ale z událostí, ze sérií setkání, z opakujících se taktilních schémat, které dohromady tvoří taktilní oblast. Jde o meziprostor, který není pouze subjektivní, ale i objektivní a není pouze individuální, ale zároveň intersubjektivní. Jestliže je tedy hmatovost prostředí, kde se setkáváme se světem a s druhými, zároveň generuje vlastní hodnoty a zároveň je spjato s nároky a požadavky sociálního a kulturního prostoru. Intersubjektivní uspořádání hmatového prostředí a toto propojení se sociálním a kulturním prostředím vytváří tzv. hmatové sensorium. To představuje řád

---

<sup>66</sup> Pokorný, V., Hmatovost a lidská situace: nástin antropologie hmatu, in: *Antropologie smyslů*, s. 199-200.

<sup>67</sup> Marek, A. M., *Psychologie*, s. 38.

ustavený ve sdílení s druhými, který je hmatovým prostředím prostoupen a liší se tím, z jakých setkání a v jakém časoprostoru je utvářen.<sup>68</sup>

V současnosti podstatnou část hmatového prostředí tvoří například psaní na počítači. Při psaní ťukají prsty o klávesnici a jejich špičky se v rytmu dotýkají tvrdého plastu. Při každém ťuknutí pocítujeme zpětný pohyb vracející se klávesy. Jde tedy o setkání ruky a klávesnice. Jedná se o pohyb, který provádí a vnímá celá ruka, která plynule a samovolně řídí pohyb svých pěti prstů. Ruka tedy řídí prsty a prsty se pohybují podle navyklého kinestetického schématu a také tréninkem a zvykem vytvořeného postupu, který se neustále opakuje. Jde tedy o pohyb, který zasahuje téměř k ramenům jinak se téměř nehýbajícího sedícího těla a zároveň vzájemně spolupracuje s několika dalšími kognitivními schématy jako je znalost rozložení klávesnice, znalost abecedy i číselných znaků. Pokud píšu, musím také umět číst, a když píšu, tak zároveň čtu a když čtu, znamená to, že také rozumím významům. Psaní na počítači tedy zahrnuje mnoho různých schémat, znalostí, dovedností a také motivace, protože když píšu, tak vím, proč to píšu. Jednotlivý dotek, v tomto případě s klávesnicí, má význam pouze v souvislosti celého procesu psaní a existuje jen v kontextu složité souhrn mezi rukama, očima, klávesnicí, obrazovkou, píšící osobou, prostředím a také sdíleným věděním.<sup>69</sup>

Každá hmatová událost souvisí s naším jednáním a věděním. Pokorný v této souvislosti odkazuje na Davida Howese a Constance Classen, kteří se zabývají *senzory studies*, tvrdí, že každé sensorium lze antropologicky zkoumat z různých hledisek. Sensorium je podle nich označení pro kulturně relativní rozčlenění všech smyslových schopností a vzájemných vztahů mezi nimi. V tomto ohledu můžeme hmatovost chápat jako samostatné sensorium, tedy jako soubor kvalit, zkušeností, hodnot a souvislostí. Vlastnosti hmatových senzorií se pak liší podle toho, jaké druhy hmatových zkušeností se v daném prostředí a v dané společnosti nejčastěji opakují, podle toho, čeho, jakým způsobem a v jakých situacích se opakovaně dotýkáme, a hlavně jakou hodnotu, která může být například osobní nebo sociální, hmatovým zkušenostem v různých případech připisujeme.

---

<sup>68</sup> Pokorný, V., Hmatové sensorium, in: *Antropologie smyslů*, s. 202.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 202-203.



Senzorium se ale nedotýká pouze oblasti sociokulturní, ale zahrnuje i další oblasti lidské existence, a proto ho musíme zkoumat více pohledy.<sup>70</sup>

Poznání hmatem nesouvisí pouze s poznáváním abstraktně pojatých hmatových kvalit, ale zasahuje do všech oblastí lidského života. Co se týče biologické roviny, je hmatovost spojena se základními jevy jako je bolest nebo slast. Prostřednictvím hmatu rozdělujeme vlivy prostředí na zraňující a nezraňující, tedy na to, čemu se vyhýbáme a čemu naopak ne. Hmatové prostředí tak vytváří bezprostřední hranici organismu a je vždy hodnotově orientovaným prostředím. Opakem k pocíťování bolesti je pocit slasti. Ta souvisí s hlazením, laskáním, nebo také sexualitou. Kůže, a hlavně ty části těla, které kůží pokryté nejsou jsou zdrojem rozkoše. Hmatovost je tedy rozhraní bolesti a slasti a rozděluje tak svět na to, čemu se vyhýbáme a čemu se přibližujeme.<sup>71</sup>

## 7.2. Význam hmatu

Podobně jako Diaconu, i Pokorný upozorňuje na multisenzoričnost hmatu a také na to, že o jeho významu můžeme uvažovat z několika hledisek. Argumentem, který Pokorný uvádí je, že u hmatu se nejedná o jeden jasně vymezený typ vnímání. Podle tradičního dělení patří zrakovému systému vnímání barev a tvarů, sluchu vnímání zvuků, čichu vůní a chuti chutí. Hmatové kvality jsou oproti ostatním smyslům mnohočetné. Už jen samotné dotekové vjemy zahrnují celou řadu počítků, jako je například teplota, tlak, bolest, vibrace nebo hmotnost. I přes multisenzoričnost, tvoří hmat jednotnou modalitu smyslového zakoušení, která je odlišitelná od jiných modalit a vyznačuje se vnitřní koherencí. V tom spočívá paradigmatická funkce hmatu – je multisenzorický, ale zároveň jednotný. Počítky, které jsem vyjmenovala výše, vnímáme vždy současně, i když se můžeme soustředit na jednotlivé aspekty zvlášť.<sup>72</sup>

Stejně platí pro vnímání obecně tak i pro hmat to, že je stejně aktivní, jako je pasivní. Je přijímajícím, stejně jako ohledávajícím. I přesto, že je ostatním

---

<sup>70</sup> Pokorný, V., Hmatové sensorium, in: *Antropologie smyslů*, s. 203.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 204.

<sup>72</sup> Pokorný, V., Hmatovost a lidská situace: nástin antropologie hmatu, in: *Antropologie smyslů*, s. 200.

smyslům aktivní schopnost ohledávat upírána, platí tato aktivita a pasivita pro všechny druhy vnímání. Aby byl hmat aktivní, vyžaduje koordinovaného pohyblivost končetin a celého těla. Zároveň je tato aktivita možná jen na základě přijímající pasivity, se kterou je nerozlučně spojena. Abychom mohli něco vzít do ruky, musíme aktivně vykonávat určité pohyby, které ale zároveň vyžadují pasivní citlivost, která je zabudovaná v tkáni a celém povrchu i vnitřku těla.<sup>73</sup>

Hmat není pouze o přijímání nárazů, tlaků a dalších podnětů z prostředí, patří sem i aktivní seznamování s prostředím prostřednictvím koordinovaných pohybů rukou a celého těla. Hmat není jen volní aktivita, jeho součástí je přijímatost, díky které se do nás může prostředí otisknout a zanechat stopy. To, co je hmatáno, se stává hmatatelným tím, že je dotýkáno, a ten, co hmatá, se stává hmatajícím tak, že naráží na překážky z prostředí, které se ho dotýkají. Nelze tedy říct, jestli zdroj hmatových kvalit spočívá v pasivitě nebo aktivitě. Spíš jde o neustálou výměnu, která tvoří oblast setkávání, a to ani objektivního, ani subjektivního rozhraní vzájemného pronikání mezi vnitřním a vnějším. Hmatatelnost, nebo také hmatové prostředí vytváří prostor taktilního setkávání.<sup>74</sup>

### 7.3. Hmat nebo kožní smysly?

Základem pro hmatové prostředí je dotek, ale hmatovost nemůžeme zredukovat pouze na něj. Když cítíme chlad, nebo naopak teplo, žádný předmět se nás nedotýká.<sup>75</sup> Díky bližšímu zkoumání odhalíme, že jde o velkou strukturní složitost, a proto by měl být ve skutečnosti považován za souhrnný termín pro různé smyslové systémy nebo také kožní smysly. Všechny tyto systémy jsou obsaženy v kůži, která představuje nejrozsáhlejší a nejdůležitější smyslový orgán pro naši citlivost.<sup>76</sup>

Smyslové zážitky a zejména ty haptické jsou pro přežití nezbytné. To dokázaly experimenty se smyslovou deprivací, o kterých se zmiňuje Diaconu

---

<sup>73</sup> Pokorný, V., Hmatovost a lidská situace: nástin antropologie hmatu, in: *Antropologie smyslů*, s. 200-201.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 201.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 202.

<sup>76</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 63.

ve své knize *Tasten, Riechen, Schmecken*, kdy při jednom z experimentů byla pokusná osoba umístěna do temperované vody a její tělo bylo zabaleno do vaty. To znamená, že veškeré kožní vjemy byly vyloučeny. Osoba se tedy nacházela v absolutní tmě a v naprostém tichu, nikde žádné světlo, ani žádný zvuk. Tím byly vytvořeny podmínky pro vypnutí všech smyslů. Už po několika minutách ale začaly u pokusné osoby halucinace se ztrátou vnímání prostoru a času a stále rychlejší střídání psychických obrazů a stavů. A protože špatné hormonální zásobování nervového systému vede k životu ohrožujícím poruchám, byl experiment už po čtvrt hodině zrušen. Pokusná osoba by totiž jinak zemřela v agónii. Později si osoba vzpomněla a řekla: „*Zdalo se, že se veškerý život rozplynul v bezedné černotě, obklopovala mě nemá prázdnota a moje kůže byla jako tupé těsto, které hrozilo, že mě udusí.*”<sup>77</sup>

Obvykle se rozlišuje mezi „hmatovým” a „haptickým”, ale obojí se vztahuje k citění tělem nebo jeho končetinami. Z fyziologického hlediska je ale hmat pouze jednou ze čtyř modalit haptického smyslového systému. Prostřednictvím hmatu můžeme vnímat pocity tlaku, doteku, vibrací a lechtání. To je možné díky mechanoreceptorům, které se nacházejí po celé kůži. Jejich zvláštní funkcí je přesná lokalizace dotýkané části těla a určení doby trvání působení podnětu, a to téměř stejně dobře jako ucho. „*Stejně jako všechny haptické receptory a na rozdíl od ostatních smyslových orgánů nereagují na energii, ale na určité změny energie; proto je fenomenologicky definovaná haptika smyslem pro rozdíl a smyslem pro vztah.*“ Z fyziologického hlediska jde o adaptaci senzorů na intenzitu a délku trvání podnětu. Pokud stimulace trvá určitou dobu, můžou se vjemy snížit, zvýšit nebo dokonce zrušit.<sup>78</sup>

Do haptického systému patří také hloubková citlivost. Ta obsahuje vjemy polohy (informuje o úhlové poloze kloubů), pohybu (umožňuje měnit polohu kloubů) a síly (odhad síly potřebné k provedení pohybu nebo k udržení polohy kloubu). Hloubkový smysl vede k tomu, že si uvědomujeme prostorové hranice

---

<sup>77</sup> Diaconu, M. *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 64.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 64-65.

našeho vlastního těla a rozsah dostupného prostoru. Do systému haptiky patří také teplota a pocit bolesti.<sup>79</sup>

Madalina Diaconu tvrdí, že: „*Vnímání se odehrává v prostoru mezi vjemem a pohybem, mezi vnímavostí a záměrností, poznáním a slastí/neslastí. Spojení mezi smyslovým vjemy, motorikou a hédonikou lze výborně ilustrovat na příkladu taktility.*”<sup>80</sup>

#### 7.4. Haptika a motorika

Termín „haptika” je tedy souhrnný název pro kožní smysly. Diaconu se tomuto tématu věnuje i v jiné publikaci, konkrétně v monografii *Phänomenologie der Sinne*. Prostřednictvím hmatu získáváme informace o povrchu i struktuře předmětu, o jeho konzistenci a hmatové podobě. Při takovém způsobu získávání informací musí být předmět hmatán, to znamená tvořen aktivním pohybem hmatového orgánu. Hmat se od jiných smyslů, jako je třeba zrak či sluch, odlišuje variabilitou a vědomou modulací gest, která odpovídá různým kvalitám formy a látky. Tato gesta jsou záměrná a doprovázejí hmatové uchopení formy, zkoumání konzistence a materiálu předmětu, který může být tvrdý, pórovitý, nadýchaný, měkký, zrnitý a podobně.<sup>81</sup>

Diaconu připomíná, že Husserl staví uchopování jako konkrétní pohyb proti ukazování jako abstraktnímu pohybu. „*Pozadím konkrétního pohybu je tzv. daný svět, zatímco abstraktní pohyb ukazuje na svět konstruovaný.*“ Mezi hmatem a zrakem můžeme pozorovat souvislost. Často si díky spojení vizuálních představ, paměťových obrazů či pojmových znalostí vizualizujeme hmatové vjemy předmětů. Na druhou stranu samotný zrak můžeme přirovnat ke skenování očima, které navazuje kontakt na dálku. Toto přirovnání se používalo již v renesanci, kdy se zrak přirovnával ke slepecké holi, k šípku namířenému na předmět nebo k objetí povrchu. V evropské estetice má důraz na hmatové aspekty při vnímání

---

<sup>79</sup> Diaconu, M. *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 65.

<sup>80</sup> Diaconu, M. *Phänomenologie der Sinne*, s. 74.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 74-75.

výtvarného umění dlouhou historií. Zaměřuje zejména na materiály, média, jako tomu je například u filmu nebo fotografie.<sup>82</sup>

Až díky spojení zraku a hmatu se v oblasti psychologie nevidomých podařilo určit specifické vlastnosti hmatu. Příkladem, u kterého se Diaconu zastavuje v detailu, je Géza Révész a jeho “dekalog” hmatu. „*Stereoplastický princip tak označuje potřebu brát hmatatelné předměty do ruky a zkoumat je ze všech stran, což souvisí s elementárním potěšením z dotyku. Stereognózie (uchopování hmatové formy) navíc probíhá postupným vývojem, který se opakuje i při popisu předmětů nevidomými. Kinetický princip („žádný dotek bez ohmatávání“)* se týká nepostradatelnosti pohybu pro konstituci ohmatávaného a vysvětluje, proč se dotýkající se subjekt jeví aktivnější než pasivní optický subjekt.“ Prostřednictvím doteku uchopujeme předměty v jejich obecných rysech a přiřazujeme je k obecným kategoriím tvarů a věcí. K rozpoznání haptické formy nám pomáhá nejprve ohmatání celého předmětu a poté jednotlivých částí – Diaconu tento způsob rozpoznání označuje jako princip konstruktivní syntézy. Při tomto principu zůstávají haptické vjemy otevřené (kromě jednoduchých tvarů) a my je nedokážeme spojit do celkového tvaru. To dokáže zrak, který vytváří přesné, individualizované a samostatné jednotky. Pokud v tomto ohledu srovnáme hmat se zrakem, je hmat oproti zraku fragmentární, nepřesný a pomalý. Proto je pro hmat charakteristická asociace s vizuálními dojmy a pojmy.<sup>83</sup>

Kearney konstatuje, že se člověk nemůže něčeho dotknout, aniž by se to dotklo jeho samotného. Když natáhneme ruku, dotek je to, co na nás působí a působí to na nás jako první, tím nejkonkrétnějším a nejosobnějším způsobem.<sup>84</sup> Obdobně zdůrazňuje Diaconu, že dotýkat se totiž neznamená jenom přiložit něco na ruku, nebo se něčeho dokonce zmocnit, ale hlavně to znamená se s tím určitým způsobem sblížit. Dotyk jako pocit kontaktu je intenzivně doprovázen pocitem

---

<sup>82</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 76.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 76-77.

Géza Révész (1878-1955) byl psycholog, zabývající se výzkumy hmatu, vypracoval tzv. dekalog hmatu, který byl vytvořen především v rámci psychologie nevidomých. Jde o obecné principy a tendence hmatového vnímání, které jsou rozděleny do 10 bodů. Více viz Révész, G., *Die Formenwelt des Tastsinnes*, 1938.

<sup>84</sup> Kearney, R., *Philosophies of Touch: from Aristotle to Phenomenology*, in: *Research in Phenomenology*, s. 306.

libosti nebo naopak nelibosti z doteku.<sup>85</sup> Tělo je tedy od počátku nabito přitahováním a naopak odtahováním. Takovým příkladem může být kojeneček, který reaguje na dotek matky nebo otevírá ústa, protože chce nakrmit. Nereaguje jen na podnět, ale především odpovídá na dotek, tedy pocit kontaktu s matkou.<sup>86</sup>

## 7.5. Bolest

Toto je téma, které probírá antropologie i fenomenologicky zaměřená estetika, s ohledem na medicínské a psychologické aspekty věci. Bolest je neodmyslitelnou součástí našeho života. Vždyť i každý z nás přišel na svět za porodních bolestí matky. Tělesnou bolest zažívá každý z nás zcela běžně. Stačí dělat nějakou náročnější práci, nebo sport a hned nás bolí ruce, nebo nohy. Pokud jsme vyčerpaní po práci duševní, začne nás bolet hlava.<sup>87</sup>

Pro přežití organismu je rozhodující schopnost, která nám umožní bolest pociťovat a zvládat. Kůže je také orgánem bolesti a dotek souvisí například se šťouchnutím, říznutím nebo úderem. Hmatovost tvoří rozhraní mezi námi a prostředím, ve kterém pociťujeme bolest. Vede nás k tomu, abychom se vzdalovali od toho, co ji způsobuje a dáváme si pozor na zranění. Hmatová krajina je tedy zároveň krajinou bolesti, a to jak té přijímané, tak té způsobované.<sup>88</sup>

Jak už bylo zmíněno, do haptiky patří také bolest. Na rozdíl od ostatních smyslů získáváme prostřednictvím „předmětových smyslů“ mezi které patří chuť, bolest, teplota, rovnováha a do jisté míry i hmat, informace o stavu vnímajícího. Helmuth Plessner říká, že stavové smysly tvoří vedle akustických a optických smyslů třetí skupinu smyslů, které jsou v moderní filozofii označovány jako „nižší smysly“. Tento název byl zvolen pro jejich údajnou bezvýznamnost. Mají totiž pouze charakter libosti či nelibosti, ale nijak se nevztahují k duchu. Podle Plessnera z tohoto důvodu nemůžou mít estetický charakter, a proto se nemohou podílet na recepci umění. Madalina Diaconu s tímto názorem nesouhlasí a argumentuje

---

<sup>85</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 77-78.

<sup>86</sup> Kearney, R., *Philosophies of Touch: from Aristotle to Phenomenology*, in: *Research in Phenomenology*, s. 306.

<sup>87</sup> Marek, A. M., *Psychologie*, s. 41.

<sup>88</sup> Pokorný, V., *Hmatové sensorium*, in: *Antropologie smyslů*, s. 203-204.

tím, že současné výtvarné umění, parfumerie, či *eat-art* jsou důkazem, že nižším smyslům schopnost recepce umění rozhodně upírat nemůžeme.<sup>89</sup>

Diaconu připomíná také Maxe Schelera a jeho pojetí bolesti jakožto smyslového pocitu, který jako jediný můžeme lokalizovat.<sup>90</sup> Dle jeho názoru je rozdíl mezi bolestí a utrpením. U prvního případu jde o určitý stav lidské bytosti, který souvisí s egem a u druhého případu jde o záměrný čin související s osobou. F. J. J. Buytendijk kritizoval Schelerovu teorii, o které tvrdil, že k ní přistupuje jako by bolest zůstávala na povrchu psychiky, a požadoval, aby tato teorie bolesti byla doplněna filozofickou antropologií. Především silná či chronická bolest může změnit charakter člověka. Bolest podněcuje k pohybu, protože nutí člověka, aby se pokusil ji odstranit. Otázka, zda je bolest pocit či vjem je ve fenomenologii stále otevřená. Například L. Wiesing tvrdí, že je potřeba ji odlišit od vjemů a B. Waldenfels ji zase pojímá v kontextu smyslové zkušenosti a léčebného umění.<sup>91</sup>

Bolest definuje mezinárodní asociace pro studium bolesti takto: „*Bolest je nepříjemnou sensorickou (smyslovou) a emocionální (citovou) zkušeností (zážitkem), která se vztahuje k aktuální (skutečné) nebo potencionální (jen možné) porušení tkání nebo skutečnost popsateľná v termínech takovýchto poškození.*“<sup>92</sup> Co se týče psychologie, ta se zabývá afektivní složkou bolesti, prožíváním bolesti, chování při bolesti a také jejím zvládnutím. Pro filozofii je u bolesti klíčové její prožívání a význam.<sup>93</sup>

„*Bolest, která je ze své podstaty subjektivní, je fenomén, který zahrnuje jak fyziologickou, tak psychologickou složku. Jedná se o vícerozměrný jev.*“ Člověk má důležitou schopnost a tou je identifikace nepříjemných podnětů, které mohou poškodit tkáň. K tomu slouží tzv. nocicepce. Jde o mozkové procesy, které zachycují škodlivé podněty a po jejich zachycení aktivují nociceptory.<sup>94</sup>

---

<sup>89</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 78-79.

<sup>90</sup> Scheler, M., *Formalism in ethics and non-formal ethics of values: a new attempt toward the foundation of an ethical personalism*, s. 335.

<sup>91</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 79.

<sup>92</sup> Křivohlavý, J., *Bolest – její diagnostika a psychoterapie*, s. 7.

<sup>93</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 80.

<sup>94</sup> Chatchumni M., *Pain and Pain Management*, s. 2.

To jsou specializované receptory na kůži. Jedná se tedy o tělesný vjem, který je doprovázený nociceptivními vjemy. Diaconu upozorňuje na to, že toto poškození může být založené na klamu – fantomová bolest. Hlavní funkcí bolesti v organismu je upozornit na tělesné poškození. Bolest nemá žádné objektivní parametry, podle kterých bychom ji mohli měřit. Takzvaný práh bolesti se u každého jedince liší a je tedy individuálně a kulturně ovlivněn. Co se týče intenzity prožívané bolesti a ohrožení života, můžeme zde najít rozpor. Někdy jsou těžká zranění vnímána jako méně bolestivá než povrchová zranění. K takto zeslabenému prožívání bolesti obvykle dochází při šoku, ve stavech vyčerpání, deprese nebo naopak při extrémním soustředění na nějakou činnost nebo ve stavech extáze.<sup>95</sup>

O bolesti neexistují žádné objektivní údaje a každý bolest prožívá jiným způsobem. Výraz „bolí mě to“ nám říká, že něco zasahuje do našeho těla nebo že se něco děje s naším tělem a jedinec, který trpí, se cítí být zasažen něčím cizím, nepříznivým nebo zraněn něčím škodlivým. Věta „bolí mě hlava“ ta už poukazuje na lokalizovatelnost bolesti (spojení mezi prožívaným a objektivním tělem), ale také ukazuje narušení jednoty těla skrze autonomii části těla. Bolest odvrací člověka zpět k jeho vlastnímu tělu. Jsme soustředěni na místo, které nás bolí, až přehnaně, naddimenzovaně. To můžeme sledovat především u bolesti, kterou můžeme lokalizovat. Jde o bolest epikritickou a vedle ní ještě existuje bolest protopatická, která se šíří difuzně. Pokud bolesti trpíme, zdá se nám, že se zpomaluje čas. V minulosti byla bolest chápána jako ponížení vlastního nitra, jako nějaké vniknutí, destrukce či dezorientace. To, že bolest vnímáme, je dnes chápáno jako kritérium tělesnosti nebo také živého já.<sup>96</sup>

Diaconu dále ukazuje, že se kulturní filozofie zaměřuje především na reakce na bolest. Protože teprve když lidé zaujmou k bolesti stanovisko, získá tento jev jazyk, který už není přirozený, ale podléhá několika vlivům, a to sociálnímu, kulturnímu a historickému.<sup>97</sup> Reakce na bolest máme vrozené, ale také se je učíme během života prostřednictvím nových zkušeností s bolestí, vyzorovaným

---

<sup>95</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 80-81.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 81-82.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 82-83.



vzorem jednání a také z interpretace jiných lidí, kteří bolest zažili. Poslední případ může být zavádějící, kvůli tomu že každý bolest prožívá jinak.<sup>98</sup> Tělesná řeč bolesti si vytváří celou škálu reakcí, od mimovolných gest, jako je kvílení nebo svíjení, až po symbolické rituály. Takovými rituály může být vytrhávání vlasů, sypání popela na hlavu jako symbol výčitek svědomí či zármutku. Bolest je také obvykle vyjadřována výkřiky nebo je popisována jazykově, kdy je slovník bolesti poměrně chudý. Bolest je nejčastěji popisována jako hlodavá, pálivá, pulzující, bodavá nebo řezavá. Co se týče intenzivní bolesti, ta náš jazyk omezuje a způsobuje regresi do předjazykového stádia. V takovém případě na bolest reagujeme pouze neartikulovanými výkřiky, sténáním nebo záškuby těla. Další aspekt prožívání bolesti, který je ovlivněn kulturně, se týká bolestivého chování jako je koherentní reakce osobnosti na vzniklé zlo. V dnešní západní kultuře je obvyklé si nechat bolest chirurgicky odstranit, nejčastěji anestezií. Kulturní studie prokázaly, že pocit bolesti je proměnlivým produktem konkrétních epoch a vlastních kultur, a proto můžeme takové odstranění bolesti označit jako specifické vyjádření k bolesti v naší kultuře.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Křivohlavý, J., *Bolest – její diagnostika a psychoterapie*, s. 6.

<sup>99</sup> Diaconu, M., *Phänomenologie der Sinne*, s. 82-84.

## 8. Estetika každodennosti

Navzdory tomu, že zrak poskytuje většinu smyslových informací, u nevidomých a kojenců stále převažuje haptika. Lidé, kteří jsou slepí od narození, si samotné vidění představují podle modelu hmatu. Intenzivnější používání hmatu vede přirozeně k vyšší diferenciaci hmatu u nevidomých než u ostatních lidí. Nevidomý je například schopný posoudit vzdálenost ohně podle jeho žáru, míru naplnění nádoby podle zvuku nalévané tekutiny, blízkost tělesa podle působení vzduchu na jeho tvář a podobně.<sup>100</sup>

Hmat má před zrakem přednost nejen u zrakově postižených, ale i u lidí bez smyslového postižení, ale pouze na krátkou dobu prvních týdnů života. Hmatový systém je nejpůvodnějším a prvním prenatalně konstituovaným smyslovým orgánem. V této fázi vývoje nejsou hranice mezi psychickým a fyzickým příliš ostré. Dotek v tomto stádiu, a to jako u lidí tak i u zvířat, podporuje fyzický růst, odolnost a také celkový zdravotní stav.<sup>101</sup>

*„Genetická hlubinná psychologie dokonce označila jako prvotní ego ego kůže. To se utváří v důsledku fyzického kontaktu matky s kojencem. Funkce kožního ega internalizují funkce kůže a naopak.“* Diaconu zmiňuje Didiera Anzieu (1923-1999), podle kterého existuje osm hlavních funkcí kožního ega. Jednou z těchto funkcí je zápis stop, kterým se zabývá estetika taktility. *„Stopy kůže tak podobně jako piktogram uchovávají „jizvy tělesné historie“ a odhalují nerasatelnou minulost člověka. Z kožního ega dítěte se postupně stává ego myslící. To také transformuje uchopující ego v ego chápající, a to prostřednictvím zákazu dotýkání, nejprve tím, že dítě méně často objímá, poté tím, že se snaží omezit jeho dotýkání se předmětů rukou a vlastně i jeho instinkt zmocňování.“*<sup>102</sup>

Na psychické dysfunkce a deformace kožního ega, jako je narcismus, autismus a kontaktní fobie, funguje umění jako terapeutické činnosti. Diaconu uvádí, že Bettelheim zjistil, že schizofrenici neuznávají žádné tělesné hranice,

---

<sup>100</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 66-67.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 68-69.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 69.

a proto na pacienta silně působí přímý kontakt s vnějšími objekty a kinestetické zážitky. Pro běžná společenství jako je pár, rodina, podobně smýšlející lidé, je dotek také neodmyslitelný. Dokonce i fyzická blízkost na politických demonstracích a ve frontách, ve veřejné dopravě a na veřejnosti je socializačním faktorem. V každé kultuře je ale dotýkání se na veřejnosti regulováno odlišně. To se může například týkat i pozdravu. V některých kulturách je vyjadřován sblížením, v některých naopak oddálením. Fyzický kontakt jako je podání ruky v žádném případě nevyklučuje sociální distanci. Fyzická blízkost je ale zřejmě v každé kultuře přímo úměrná sociálně-afektivní blízkosti. Existují také doteky, které nazýváme profesionální. Mezi ně patří doteky lékaře, ale také kadeřníka či maséra, stejně jako doteky, kterým se běžně vyhýbáme, například s prodávčem nebo číšníkem.<sup>103</sup>

Madalina Diaconu ve své knize *Tasten, Riechen, Schmecken* uvádí, že tělesné znaky, jako jsou jizvy, tetování, líčení nebo účesy, vyjadřují příslušnost k určité sociokulturní skupině. Sociologie a psychoanalýza doteku může vysvětlit některé jevy v moderním umění, jako je současný kult bolesti.<sup>104</sup> V této souvislosti se autorka vyjadřuje dokonce i přímo k fenoménu tetování. To označuje jako fenomén postmoderní, který lze popsat několika klíčovými slovy. Podle autorky jde o estetizaci (každodennosti) těla a média. V moderní době, kdy je vše rychle zaměnitelné, představuje tetování něco, co je definitivní a nezaměnitelné. Diaconu v textu píše: „*Tetování se stává trvalou afirmací svobody a možnosti sebeutváření identity, jinými slovy krédem tělesného náboženství.*“<sup>105</sup>

Tetování zde bylo vždy, ale v každé době se na něj nahlíželo jiným způsobem. Etnolog Martin Rychlík (\*1977) se ve své monografii *Dějiny tetování* zmiňuje o profesorovi Konradu Spindlerovi, který zkoumal alpskou mumii s nejstaršími stopami po záměrném tetování. Profesor prohlásil: „*Tetování a jiné formy znaků na kůži, vzniklé malováním nebo jizvením, lze pozorovat v každé době u téměř všech národů na zeměkouli.*“<sup>106</sup> Jeho význam a pohled na něj se ale během let měnil. To se ve své knize Rychlík snažil popsat: „*Tetování [...] na sebe bere*

---

<sup>103</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 70-71.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 144.

<sup>106</sup> Rychlík, M., *Dějiny tetování*, s. 17.

nekonečnou řadu významů – člověka zvýznamňovalo, ale i stigmatizovalo, léčilo i zraňovalo, magicky chránilo, přiřazovalo mu status, věkové stupně, formu trestu, pojilo jej s totemovými předky, obřadně z dětí vytvářelo muže a ženu, vypovídalo o loveckých i válečnických schopnostech anebo odlišovalo vlastní lid od cizích „nelidí“, navíc krásnilo a neustále mění nepopsané osoby v jedinečné a spokojenější osobnosti. Je to způsob, jak říci: „Já jsem unikátní.“<sup>107</sup>

Z tohoto zamyšlení se Rychlík ve své knize snaží postihnout mnohé funkce tetování, které se i často překrývají, a proto uvádí jejich rozdělení do 8 základních kategorií: funkce rituální, estetická, magicko-náboženská, léčebně-preventivní, komunikačně-identifikační, sociálně-skupinová, statusová a také individualizační.<sup>108</sup>

Diaconu označuje tetování jako fenomén katachréze. Říká: „*V rétorice se katachrézi označují lexikalizované metafory nebo mrtvé metafory. Vznikly používáním příbuzných slov namísto chybějícího označení, ale jejich původní metaforický význam se postupem času přestal pociťovat.*“ Jako příklady uvádí například nohu stolu, hřbet knihy nebo hrdlo láhve.<sup>109</sup>

Stejně jako pro Rychlíka, i pro Diaconu tetování představuje něco, na co se v průběhu let měnil pohled a jako něco, co mělo a má mnohočetné funkce či významy. Rychlík se zamýšlí také nad proměnou pohledu na tetování v druhé polovině 20. století, kdy se z obskurního, řemeslného tetování stala určitá forma umění. Tatěři mezi sebou začali soutěžit o nejlepší dílo, začali se pořádat různé tatéřské sešlosti a začaly vycházet časopisy věnující se tomuto tématu.<sup>110</sup> Na to reaguje Diaconu a říká, že díky tomu začalo být tetování vnímáno jako společensky přijatelné.<sup>111</sup>

Proč ale v této práci zmiňuji tetování. V postmoderně se projekt „já“ stal projektem těla, a jak říká Diaconu: „[...] *eticko-politická niternost moderny byla*

---

<sup>107</sup> Rychlík, M., *Dějiny tetování*, s. 15.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>109</sup> Diaconu, M., *Tasten, Richen, Schmecken*, s. 139.

<sup>110</sup> Rychlík, M., *Dějiny tetování*, s. 192-193.

<sup>111</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 143.

*zploštěna na mediálně-estetický povrch.*“ Tetování podle autorky symbolizuje osobní příběh člověka, který se stává opět vizuálně vnímatelný.<sup>112</sup> Tetování souvisí s kůží a souvisí s prostředím, kterého jsme součástí. Autorka v monografii píše o dvojím základu tetování, kterým je kůže, která slouží jako pozadí a hlubší subjektivita s jejími důvody pro tetování. Kůže je ta, která spojuje vnitřek a vnějšek, naše tělesné já a okolní svět, a právě kůže ukazuje hloubku naší niternosti.<sup>113</sup>

Diaconu píše: *„Tetování zdůrazňuje nahotu kůže. Aby však mělo estetický účinek, musí být schopno zapomenout na bolest svého vzniku a do popředí musí vystoupit jeho obraznost. Toto částečné zapomenutí svého původu odlišuje tetování zásadně od jiných stop na kůži, především jizev. Kromě dekorativních kreseb afrických jizev jsou jizvy v naší společnosti znamením minulé, ale možná stále přítomné bolesti v paměti. Tetování vyprávějí příběhy v obrazech. Obojí je mementem bolesti. Jizvy i tetování nakonec projevují solidaritu se svým tělesným pozadím: proměna postavy v průběhu života deformuje i tvar tetování a slunce vyběluje barvy. Živé pozadí tetování proměňuje v efemérní umění.“*<sup>114</sup>

Dále píše o přirovnání tetování k obrazu, které vede ke zkoumání prožitých motivů, estetických směrů a stylů a zároveň i k dekodování příběhů, které stojí za jejich „pořizemím“. Při snaze pochopit významu či motivace k tetování jsme často odkázáni na vysvětlení samotného tetovaného.<sup>115</sup> Rychlík ve své knize píše: *„Lidé tak činili kvůli svému „zkulturnění“, ale i z rituálních a estetických pohnutek. Přesných důvodů je tolik, jako tetovacích jehel celého světa.“*<sup>116</sup>

Tetování je součástí estetiky každodennosti, ale také je spojeno s bolestí, a to je dalším důvodem, proč je spojeno s hmatem a haptikou. *„Bolest trhá a rozděluje, ale zároveň vše stahuje dohromady, shromažďuje to, co bylo drženo odděleně, do jedné formy. Jako obraz je tetování vytvořeno z čar, ale jako naříznutý obraz kůže je vytvořeno ze stehů a trhlin. Nakonec neznámá nic jiného než „jít*

---

<sup>112</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 144.

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 145.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 147.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 148.

<sup>116</sup> Rychlík, M., *Dějiny tetování*, s. 17.

*pod jehlu*“.<sup>117</sup> píše Diaconu. Člověk, který se nechá tetovat, je poznamenán bolestí. Ta ale vkládá obrys do prahu kůže. I když je otázka bolesti při tetování otevřená, myšlenka jejího působení při samotném aktu tetování se vždy objeví.<sup>118</sup>

Další, co dělá tetování s tělem je, že ho mění v totem. Funguje nejenom jako talisman, ale také fyzicky rezonuje s určitým nádechem strachu, či zneuctění při pomyslení na dotek tetování. Existuje ale i spousta tetování, která si lidé pořizují kvůli touze po pozornosti. Co mají tetování společné je to, že obnažují duši a minulost. Z estetického hlediska posuzujeme tetování buď jako ozdobu či znetvoření lidského těla. Zároveň je náš estetický pohled ovlivněn společenskými předsudky, morálními vzory, lékařskou diagnózou a vzpomínkami na magickou mentalitu, a z tohoto propletení podle Diaconu vzniká nebezpečí metafory. Proto bychom je měli tetování chápat jako fenomén katachréze.<sup>119</sup>

Dále také sociologové a futurologové teoretizují důsledky přetechnizované společnosti pro smyslové vnímání a zejména pro dotek. Na jednu stranu zdůrazňují potřebu blízkosti a sounáležitosti stojící proti derealizaci způsobené novými médii a na druhé straně varují před unáhleným závěrem, že nárůst haptické zkušenosti musí nutně vést k obohacení smyslového vnímání.<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 149.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 149.

<sup>119</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s.153-154.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 71.

## 9. Dotek v umění

Tradiční estetika předpokládala, že recepci umění sekundárních smyslů vytvářet nelze a parfumerii, či truhlářství označovala jako pouhá řemesla, nebo jako vedlejší umění. Tento předpoklad ale neznamená, že s hmatem, čichem nebo chutí umělci nepracovali. S ohledem na dnešní tvorbu Diaconu upozorňuje, že sekundární smysly do umění vstupují dvěma způsoby, které probíhají paralelně. Jde buď o synestetické umělecké experimenty, mezi které se řadí například *body art* nebo *land art* a jde tedy o interakci člověka s prostředím, anebo o fenomény životního stylu.<sup>121</sup>

Umění je prostředí, ve kterém lze hmat prosadit, protože umělecká tvorba se skládá z gest, která můžeme vykonávat, pokud máme určitou technickou zručnost. Tato umělecká zručnost nebyla nijak popírána, a dokonce nebyla popírána ani umělcova touha dotýkat se. Problém přichází až při posuzování hmatu při tvorbě umění, a hlavně při jeho recepci. Teoretikové umění uvažují o ruce umělce jako o pouhém nástroji k realizaci imaginárních obrazů a co se týče recepce umění, v té vládne kategorický imperativ, který známe ze všech muzeí a expozic, a tím je zákaz dotýkání se díla. Pokud se nad tím ale zamyslíme, jde také o jistou izolaci diváka od daného díla.<sup>122</sup>

Touhu po vjemech sekundárních smyslů naznačují nejen umělci, ale i estetika každodenního života. Je to způsobeno potřebou intimity, náklonnosti a celostního prožitku těla. Není proto divu, že je populární například aromaterapie. Kreativní odvětví se snaží experimentovat s novými materiály, které silně působí na dotek. Takovými odvětvími jsou například IT, nebo nábytkový design.<sup>123</sup>

„Ve výtvarném umění je sporadický dotek okamžitě odsouzen jako nečistý, bezbožný a filistrovský estetický soud [...].“<sup>124</sup> Dotýkat se díla můžeme jen očima, a to, jak už bylo zmíněno, ochuzuje nejen recepci, ale zároveň omezuje estetický princip, podle kterého by měl vnímatel umělce chápat. Madalina Diaconu ve své

---

<sup>121</sup> Diaconu, M., *Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste* [s. 4].

<sup>122</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s.103.

<sup>123</sup> Diaconu, M., *Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste* [s. 4].

<sup>124</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 103.

knize *Tasten, Riechen, Schmecken* uvádí pro lepší pochopení příklad se soškou od Villa Vallgrena z roku 1884, která se jmenuje *Chlapec hrající si s krabem*. Je vystavená v muzeu Ateneum v Helsinkách a „zobrazuje chlapce s jednou nataženou nohou, který rozehrává hru na blízkost a vzdálenost s nebezpečným krabem. Na podstavci je velkými písmeny napsáno: „Prosím, nedotýkejte se!“<sup>125</sup> Stejným způsobem jako socha chlapce, je i člověk konfrontován s uměním, které pro člověka představuje onoho kraba, před kterým stojí, ale nikdy se ho skutečně nedotkne.<sup>126</sup>

Podle Diaconu teorie umění zároveň opomenula význam kinestetiky při konstituci estetického objektu prostřednictvím vnímání. Napětí v hudbě vyvolá u vnímatele určitá rytmická gesta, ne-li dokonce tanec a také to není vnímáno jako něco nečistého. Hra na hudební nástroj je závislá nejen na vizuální paměti, ale také na paměti hmatové. Ve výtvarném umění haptické odkazuje na hmat a smysl pro teplotu a bolest a v tanci hraje roli také hlubinná citlivost polohy, pohybu a síly. Hru s gesty využívají také některé formy divadla, například pantomima.<sup>127</sup>

Vilém Flusser vnímá plátno kina, obraz, televize nebo monitor počítače jako pruhy kůže. Tvrdí totiž, že každé území nikoho mezi já a světem je právě prodloužená lidská kůže. Jsou to pomyslné hranice mezi světem a tělem uměleckého díla. I lidské tělo se může stát nositelem uměleckého díla, a to prostřednictvím malby a v tom případě by se jednalo o make – up, bodypainting a tetování, nebo prostřednictvím modelingu, kde by šlo o vlasový styling, body building, kosmetickou chirurgii či masáž. V neposlední řadě je příležitostí pro specifické umění posuzované jak hmatově, tak ale i vizuálně, oblečení, které také představuje jakousi „náhražku“ kůže.<sup>128</sup>

Diaconu píše, že estetika taktility „[...] musí zdůrazňovat haptické kvality v existujících uměleckých dílech (např. ve výtvarném umění) nebo v „hmatovém umění“ obecně. Za tímto účelem se rozlišují geometricky určující vlastnosti

---

<sup>125</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 103.

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 103-104.

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 104.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 104-105.



*(forma a povrch) na jedné straně a hmotnost a konzistence objektu na straně druhé. Kvalita tvaru se hapticky rozpoznává prostřednictvím stereognóze, tj. aktivním pohlazením nebo uchopením hmatem, zejména rukou, a zdá se, že je „nejduchaplnější“ funkcí hmatu [...]. Kvality tvaru se pohybují mezi dutými a zakřivenými, špičatými a tupými, hranatými a brázditými a tvoří makrostrukturu předmětu ve strukturálním vnímání hmatu. Povrchové kvality odpovídající mikrostrukturu jsou pocíťovány posunem ruky po hladkém nebo drsném, kluzkém nebo lepkavém, nadýchaném nebo pichlavém povrchu. Konzistenční vlastnosti (měkký-tvrký, pružný-tuhý, hustý-pórovitý, tekutý-houževnatý) a hmotnost lze zjistit nárazem, stlačením, propíchnutím, otlučením nebo rozdrčením nebo manipulací s předmětem. A konečně kvalita teploty je relativní vůči teplotě vlastního těla.“<sup>129</sup>*

Diaconu soudí, že hmatové umění a jeho proveditelnost je sporné už z fyziologického hlediska. Museli bychom odolávat například haptické synestézii, tedy tendenci vázat se především na vizuální stránku. Vlastnictví vizuální představy o předmětu vytěšňuje jeho hmatovou představu. Dokonce se tvrdí, že hmatové umění neexistuje kvůli neoddělitelnosti haptického vnímání formy od vlastního materiálu, a to teploty, zvuku a především textury. Sochařská díla vytvořená nevidomými ale tomuto tvrzení odporují, díky zástupným představám nevidomých pro jinak nehmotné objekty. Nicméně pro lidi, kteří vidí, je obtížné pochopit povahu hmatových reprezentací jako intelektuálně-hapticko-kinestetických smíšenin.<sup>130</sup>

Diaconu si všímá některých představitelů moderního a současného umění, kteří reflektovali haptické aspekty umění. Představy o haptice mají představitelé současného umění velmi odlišné. Někteří tvrdí, že veškeré umění je haptické samo o sobě a tím pádem za haptické považují jakoukoli uměleckou formu, kterou je třeba vnímat zblízka. Jiný názor má například Daniel Bounoux (\*1943), který tvrdí, že haptiku využívá umění, které používá speciální techniky, jako je koláž, frotáž, dripping, japonská zahrada, land art, či hluboce emotivní umění, které

---

<sup>129</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 65-66.

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 65-66.

diváka šokuje a naplní ho studem. Bounoux tedy vidí haptiku tam, kde chybí odstup od uměleckého díla.<sup>131</sup>

V českém prostředí lze uvést příklady zájmu o tuto oblast na pomezí umělecké tvorby a teorie. Nejprve bych chtěla zmínit už Karla Teigeho (1900-1951), představitele poetismu, který byl toho názoru, že jedinou funkcí umění je dojímat osobnost člověka prostřednictvím smyslů.<sup>132</sup> V knize *Avantgarda známá a neznámá II* (1925) autor napsal: „*Poetismus chce mluvit ke všem smyslům [...], ježto chce mluvit k celému člověku, člověku moderní kultury a rovnováhy těla i ducha. Umění hmatu, tactilismus, očekává své básníky.*“<sup>133</sup>

Dalším, kdo se rolí hmatu v umění zabýval, je Petr Rezek (\*1942). V knize *Tělo, věc a skutečnost* (2010) formuluje určité teze, týkající se souvislosti sochy a hmatových kvalit. Podle něj je socha spjatá s hmatem díky tomu, že otevírá možnost pohybu a také je spojena s pohybem samotným. Upozorňuje na to, že současné sochařství vytváří díla, která reagují na čas. Postupem času se mohou rozložit, zaniknout, zkrátka reagují na okolní změny a jsou tedy pohyblivá. Navíc jsou vytvářena z netradičních materiálů. Také mluví o sochách, které jsou určeny k manipulaci či přeskupování.<sup>134</sup> V knize autor píše: „*Tzv. vstup diváka do plastického díla je – z hlediska úvahy o hmatu – odstraněním hmatovosti v tom smyslu, že se pokouší zrušit zábranu a mez a celý paradox klasické sochy (živostnost navzdory tvrdosti, chladu a suchosti). Socha pak se stává cestou, místem, strukturou, ale tím přestává být sochou.*“<sup>135</sup>

Příkladem ze současnosti je Jan Švankmajer (\*1934), který je známý jako filmový režisér a scenárista, výtvarník a loutkář. Jeho tvorba je inspirovaná surrealismem a zdůrazňuje roli hmatu a hmatovou zkušenost. Mimo jiné svoji tvorbu označuje termínem „gestické sochařství“, jehož hlavním znakem je otiskování autora do plastického materiálu prostřednictvím gest.

---

<sup>131</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 107.

<sup>132</sup> Teige, K., Poezie pro pět smyslů, in: *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*, s. 193.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 193-194.

<sup>134</sup> Rezek, P., *Tělo, věc a skutečnost*, s. 266-268.

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 268.

Materiál je umělcem mačkán, hněten a deformován v kontaktu s tělem. V této souvislosti dochází i ke tvorbě taktilních básní, které mají podobu například řízené asambláže textu a gesticky zpracované hlíny.<sup>136</sup> Dále autor mluví o taktilní imaginaci, kterou nám zajišťují nejen ruce, ale celý povrch těla včetně orgánů a dutin, prostřednictvím kterých můžeme zažívat ty nejintenzivnější smyslové prožitky.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Dryje, F, TZ: *Jan Švankmajer*, [online] Artalk. 2012. Dostupné z: <https://artalk.info/news/tz-jan-svankmajer>. [cit. 18.4.2024].

<sup>137</sup> Švankmajer, J., *Transmutace smyslů*, s. 45-46.

## 10. O haptice ve vztahu k architektuře

Diaconu soudí, že hmatovost je v umění různě důležitá podle toho, o jaký druh umění jde. V malířství je například méně bezprostřední než v sochařství a zároveň je v sochařství méně složitá než v architektuře. V sochařství se totiž na rozdíl od architektury s hmatovostí počítá. Je nám jasné, že když sochař sochu vytváří, zapojuje do tvorby ruce, pomocí kterých modeluje nejdetailnější záhyby na soše, ale u architektury to tak jasné není. Co se týče budov, tam hmatovost souvisí s materiálem, teplotou, vlhkostí, zápachem, texturou různých materiálů a také s ozvěnou kroků.<sup>138</sup> Jedním z představitelů, kteří se věnují haptičnosti v architektuře je finský architekt Juhani Pallasmaa. Sama Diaconu odkazuje na jeho esej *Hapticity and Time* (1999) a jeho dílo je dokonce k dispozici v češtině, a proto ho představím podrobněji.

### 10.1. Juhani Pallasmaa

Tento uznávaný finský architekt vychází z teoretických myšlenek Merleau-Pontyho (1908-1961), Ashleyho Montagua (1905-1999) a Bernarda Berensona (1865-1959). Jde mu o to, aby zdůraznil význam haptiky pro každodenní život a zároveň chce ukázat, že každý zážitek z architektury je uskutečňován skrze všech pět smyslů, a to včetně kostry a svalů. O smyslech Pallasmaa tvrdí, že jsou pouze specializací kůže, a tak se pro něj haptika stává primárním smyslem, který by měla architektura znovu objevit.<sup>139</sup>

Maurice Merleau-Ponty mluví o této simultánnosti smyslových interakcí takto: „*Mé vnímání není souhrnem zrakových, hmatových a zvukových daností: vnímám totálně celou svou bytostí: vnímám jedinečnou strukturu věci, jedinečný způsob bytí, který promlouvá ke všem mým smyslům najednou.*”<sup>140</sup> Ashley Montagu zase hovoří o prvenství hmatové sféry. „*[Kůže] je nejstarším a nejcitlivějším z našich orgánů, naším prvním prostředkem komunikace a nejúčinnějším ochráncem [...]. Dokonce i průhledná rohovka oka je překryta vrstvou modifikované kůže [...]. Hmat je rodičem našich očí, uší, nosu a úst. Je to smysl,*

---

<sup>138</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 98.

<sup>139</sup> Pallasmaa, J., *Hapticity and Time*, s. 1.

<sup>140</sup> Merleau-Ponty, M., *Sense and Nonsense*, s. 50.

který se diferencoval v ostatní, což se zdá být uznáno v odvěkém hodnocení hmatu jako „matky smyslů“.”<sup>141</sup> Podle Berensona stimuluje autentické umělecké dílo naše idealizované pocity doteku a tato stimulace má být životadárná. Pallasmaa tvrdí, že architektonická díla také vyvolávají podobné idealizované hmatové vjemy, prostřednictvím kterých posilujeme naše prožívání světa a sebe sama.<sup>142</sup>

### 10.1.1. Pallasmaaova kritika okulocentrismu

Pallasmaa uvádí, že přetechnologizovaná kultura uspořádala smysly ještě jemněji, než tomu bylo kdy dříve. V umění architektury nyní převládá typ architektury, který je zaměřený na zapamatovatelný vizuální obraz. Architektura prosazuje psychologickou strategii reklamního a okamžitého přesvědčování, místo existenciálně založené, plastické a prostorové zkušenosti. Budovy už nemají nic společného s existenciální hloubkou nebo upřímností.<sup>143</sup> Pallasmaa říká, že zrak a sluch v současnosti patří mezi sociální smysly, které jsou privilegované. A zbylé tři smysly – čich, chuť a hmat, jsou vnímány jako archaické zbytky smyslů. Dokonce je jim přisuzována téměř privátní funkce a jsou potlačovány kulturními kódy. V naší okulocentrické společnosti mohou upoutat naše kolektivní vědomí pouze takové smyslové počítky jako například čichové potěšení z jídla nebo reakce na teplotu. Podle Pallasmaay je pro vyvážení role zraku ve vztahu k ostatním smyslům důležité umění architektury. Ta se střetává s otázkami lidské existence v prostoru i čase a určitým způsobem vyjadřuje lidský pobyt ve světě. To, že se v dnešní době lidé stahují do izolace a vnějškovosti, je způsobeno právě nadvládou zraku a potlačením ostatních smyslů. V moderním designu převažuje důraz na intelekt a zrak, ale zapomnělo se na tělesnost a ostatní smysly a také na naši paměť, obraznost, sny a vytratil se pocit domova.<sup>144</sup>

Okulocentrismus jako takový byl filozofy kritizován už dávno. Pallasmaa uvádí jako příklad Reného Descarta, který sice považoval zrak za nejuniverzálnější a nejnazešenější, a dokonce jeho filozofie je založena na upřednostňování zraku,

---

<sup>141</sup> Montagu, A., *Touching*, s. 1.

<sup>142</sup> Pallasmaa, J., *Hapticity and Time*, s. 2.

<sup>143</sup> Pallasmaa, J., *Oči kůže*, s. 38.

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 23-26.

ale zároveň vedle zraku stavěl i hmat. Ten považoval za určitější a méně chybující než zrak. Jako další příklad uvádí Martina Jaye, který shrnul silně anti-okulocentrický pohled na vnímání a myšlení, který se rozvinul ve 20. století ve Francii. Sledoval vývoj moderní kultury, která upřednostňovala zrak jako své centrum, prostřednictvím vynálezu knihtisku, umělecké ilustrace, fotografie, vizuální poezie a nové zkušenosti času. Dále také analyzuje francouzské spisovatele, kteří se také k okulocentrismu staví kriticky. Mezi tyto spisovatele se řadí například Henri Bergson, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty nebo Jean-Francois Lyotard.<sup>145</sup>

Architektura se díky dominanci oka nad ostatními smysly stala uměleckou formou okamžitého vizuálního obrazu. Promítá sítnicové obrazy, které nás nutí k okamžitému přesvědčení. Mezi prostředky, které architekturu proměnily v únavnou a uspávající, patří plochost povrchů a materiálů, uniformita osvětlení, nebo také eliminace klimatických rozdílů. Snaha dnešní technologické kultury normalizovat podmínky prostředí, a tak ho udělat zcela předvídatelným, způsobuje velké ochuzení smyslů. Budovy ztrácejí svou neprůhlednost a hloubku, smyslové pozvání, objevování a tajemství.<sup>146</sup> Pallasmaa píše: „*Nadvláda zraku zesílila v naší době množstvím technologických vynálezů a produkcí obrazů. [...] Technologicky rozšířené a posílené oko dnes proniká do hloubky hmoty i prostoru a umožňuje člověku vrhat simultánní pohled na opačnou stranu zeměkoule. Zkušenost prostoru a času se spojila jedna do druhé prostřednictvím rychlosti a jako důsledek jsme svědky zřetelné proměny dvou dimenzí – temporalizace prostoru a specializace času. Jediný smysl, jenž dostatečně udržuje tempo s ohromujícím vzrůstem rychlosti v technologické světě, je zrak. Avšak svět oka způsobuje, že žijeme stále více v ustavičné přítomnosti, kterou zplošťuje rychlost a simultánnost.*”<sup>147</sup>

Každá zkušenost s architekturou má být podle Pallasmaay vícesmyslová, tedy multisenzorická. A to prostřednictvím kvality hmoty, prostoru a měřítka.

---

<sup>145</sup> Pallasmaa, J., *Oči kůže*, s. 26-27.

<sup>146</sup> Pallasmaa, J., *Hapticity and Time*, s. 1.

<sup>147</sup> Pallasmaa, J., *Oči kůže*, s. 29.

Tyto kvality mají pak být měřeny, jak už jsem zmínila, okem, uchem, nosem, kůží, jazykem a kostrou a svalstvem.<sup>148</sup>

Pallasmaa soudí, že v dnešní kultuře, která je plná kontroly a rychlosti, upřednostňujeme architekturu oka, která v sobě nese okamžitou obraznost a vzdálené působení. Oproti tomu haptická architektura v sobě nese pomalost a intimitu, kterou oceňujeme a chápeme postupně jako obrazy těla a kůže, ale rozhodně ne okamžitě. Okulocentrická architektura odděluje a ovládá, zatímco haptická naopak spojuje a zapojuje. Haptická architektura má nahradit vzdalující se vizualitu tím, že se zaměří na materiálnost, blízkost a intimitu. Často si neuvědomujeme, že i ve zraku je skrytý prvek hmatu, protože pokud se na něco díváme, zároveň se toho oko dotýká. To znamená, že ještě dříve než předmět vidíme, už se ho dotýkáme.<sup>149</sup>

### 10.1.2. Pallasmaa a architektura

Pallasmaa uvádí, že původní architektura z jílu a bláta byla vytvářena spíše svalovými a hmatovými smysly než zrakem. Přechod této původní architektury můžeme dokonce ztotožnit s přechodem od nadvlády hmatu k nadvládě zraku, se kterou je spojena ztráta plasticity, intimity a ztráta celostního charakteru domorodých kultur.<sup>150</sup>

Pallasmaa připomíná, že Ashley Montagu upozorňoval na to, že v západním světě začínáme objevovat zanedbávané smysly. To se děje díky uvědomění si naší deprivace smyslové zkušenosti, kterou jsme si způsobili prostřednictvím technologického světa. Toto si musí uvědomit architekti na celém světě a musí se snažit resenzualizovat architekturu, čehož dosáhnou prostřednictvím zesílení smyslu pro materialitu, hapticitu, texturu a hmotnost, hustotu prostoru a materializované světlo.<sup>151</sup> Takto zaměřenou architekturu Pallasmaa označuje jako haptickou.

---

<sup>148</sup> Pallasmaa, J., *Hapticity and Time*, s. 1.

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 2.

<sup>150</sup> Pallasmaa, J., *Oči kůže*, s. 34.

<sup>151</sup> Tamtéž, s. 46.

Haptická architektura se snaží o navrácení hodnoty materiálů. Co se týče moderní architektury, ta podle Pallasmaa dává přednost materiálům, které vyvolávají dojem plochosti, nehmotné abstrakce a především nadčasovosti. To z architektury dělá umění věčné přítomnosti, vymaňující se z časovosti. Čas je zde pouze abstraktní a nějaké známky užívání či opotřebení jsou odstraňovány nebo dokonce ignorovány.<sup>152</sup>

Zeslabením smyslu pro materialitu dochází v dnešní standardní konstrukci k plochosti. Přírodní materiály v sobě nesou svůj věk a historii, včetně historie lidského používání. Všechny materiály existují v nepřetržitosti času, ale povrch, který svědčí o stáří, dodává ke konstrukci navíc zkušenost času. Materiály, které jsou vyrobeny strojově, jako například hladká tabule, sklo nebo syntetické plasty, reprezentují svůj nepoddajný povrch a nevypovídají nic o svém stáří. Stavby z těchto materiálů často působí dokonalostí, na které nelze poznat věk. Zkrátka u nich nemůžeme vidět procesy stárnutí. To, že nechceme vidět stopy opotřebení a věk podle Pallasmaa souvisí s naším strachem ze smrti.<sup>153</sup>

Oproti tomu se haptická architektura zabývá především snahou o zdůraznění přirozené estetiky materiálů a klade důraz na pomalé plynutí času, které představuje specifickou časovost daného materiálu. *„Kámen vypovídá o svém vzdáleném geologickém původu, trvanlivosti a neodmyslitelné symbolice stálosti; cihla nutí myslet na zemi a oheň, gravitaci a nestárnoucí stavební tradice; bronz evokuje extrémní žár při výrobě, starobylé procesy odlévání a plynutí času, které se měří v jeho patině. Dřevo vypovídá o svých dvou existencích a časových měřítkách; o svém prvním životě jako rostoucí strom a o druhém jako lidský artefakt vyrobený pečlivou rukou truhlář nebo tesaře.*“<sup>154</sup> To pro Pallasmau představuje pozitivní zkušenost s časem. Různé směry současného umění reagují na nehmotné a abstraktní bezčasí a zařazují materialitu, časovost, erozi a pomíjivost mezi estetické hodnoty.<sup>155</sup> Zde můžeme vidět určitou shodu s názory Petra Rezka.

---

<sup>152</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 100.

<sup>153</sup> Pallasmaa, J., *Oči kůže*, s. 40.

<sup>154</sup> Pallasmaa, J., *Hapticity and Time*, s. 3.

<sup>155</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 100.



Pallasmaa tuto reakci popisuje jako „přechod od primátu mužské formy s jejím nadčasovým idealismem a abstraktním konceptualismem ke smyslovému realismu. Ženská hmota („Matka Země“) je nositelkou smyslovosti a erotiky”.<sup>156</sup> Mezi oblíbené techniky uměleckého ztvárnění v dnešní době patří koláž a asambláž. Prostřednictvím koláže dochází k oživení zážitku hmatatelnosti a času. Nejen koláž, ale i film jsou pro naše století nejcharakterističtější umělecké formy a pronikly do všech druhů umění, včetně architektury.<sup>157</sup>

Na Pallasmaaovy úvahy o haptické architektuře upozorňuje ve svém díle Diaconu. Uvádí, že cílem architekta už není to, aby dílo vyvolalo dojem efektivní vnější kontroly, ale je kladen důraz na hodnoty jako například niternost či hmatová intimita. Haptická architektura už nejde proti toku času, ale naopak čas přijímá a přizpůsobuje se mu. Dokonce dochází k tomu, že je prožitek času považován za spásný a příjemný. Tato role časovosti se pojí jak se zvolenými materiály, ale také s prožíváním vnímatele. Pallasmaa o setkání s architektonickým dílem uvažuje jako o konkrétním sledu lidských situací a setkání. Ve své přednášce *Hapticity and Time* mluví o příkladu s dveřmi, kdy už dveře nejsou představovány jako obraz, ale jako něco, čím někdo konkrétní odchází a vchází.<sup>158</sup>

„Stejně jako fenomenologický hmatový subjekt je i ego stále v pohybu, a proto jsou i jeho představy v podstatě nedokončené. A stejně jako ego cítí své (hmatové) pohyby zevnitř, architekti navrhují dílo podobným způsobem; musí nejprve identifikovat tělesné zkušenosti, které uživatel s dílem bude mít, a pak tyto jednotky zkušeností skládat jako moduly – dílo tedy není spontánní a jednoduše představou, nýbrž imaginární, konstruovanou syntézou.”<sup>159</sup> Tato architektura nepostupuje jako obvykle od konceptu k detailu, ale spíše se otevírá zevnitř a roste. Vytváří se od skutečných zážitkových situací směrem k architektonické formě. Pokud bychom se podívali na výkres stavby tohoto typu, mohl by na nás působit

---

<sup>156</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 101.

<sup>157</sup> Pallasmaa, J., *Hapticity and Time*, s. 3.

<sup>158</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 101.

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 101.

vágně, fragmentárně nebo neúplně. Je to z toho důvodu, že návrh směřuje pouze ke kvalitám, které vznikají v prožité zážitkové situaci.<sup>160</sup>

Snaha naší kultury o moc a nadvládu charakterizuje i západní architekturu snažící o silný obraz a působivost. Pallasmaa si v této souvislosti všímá některých pojmů, které zaváděl italský filozof Gianni Vattimo (1936-2023). Jde o pojmy „slabá ontologie“ a „křehké myšlení“. Tyto pojmy souvisí se způsobem filozofování, který neusiluje o totalizaci mnoha lidských výpovědí do jediného systému. Myšlenka italského filozofa vzbudila na počátku 80. let 20. století celosvětový zájem a Pallasmaa soudí, že jde o určitou paralelu s Goethovou metodou jemné empirie či snahy pochopit smysl věci skrze delší empatické nazírání a porozumění, zakotvené v přímé zkušenosti. V souvislosti s výše jmenovanými pojmy můžeme mluvit o „slabé“ či „křehké“ architektuře. Přesněji řečeno o architektuře slabé struktury a obrazu, proti které stojí architektura silné struktury a obrazu. Křehká architektura se snaží zapůsobit vynikajícím jedinečným obrazem a důsledným vyjádřením formy. Dále je také kontextuální a reaguje na souvislosti. Jejím cílem je skutečná smyslová interakce. Příkladem takové architektury jsou japonské zahrady, ve kterých můžeme pozorovat velké množství paralelních, vzájemně se prolínajících motivů srostlých přírodou, kde se jemně střetávají přírodní a člověkem vytvořené tvary.<sup>161</sup>

S vývojem architektury je také spojen historický vývoj zobrazovacích technik prostoru. Díky perspektivnímu chápání prostoru vznikla architektura vidění. Zároveň díky snaze o osvobození oka od perspektivní fixace vzniklo pojetí multiperspektivního a simultánního prostoru. Perspektivní prostor nás nechává vedle jako vnějšího pozorovatele, ale simultánní prostor nás vtáhne, uzavírá a objímá. Jinak řečeno jsme vtaženi do prostoru a prožíváme ho jako plně ztělesněný vjem.<sup>162</sup>

Pallasmaa zdůrazňuje důležitost periferního vidění – percepční sféry, které je stejně důležité jako zaostřené vidění. Zaostřené vidění nás nechává jako

---

<sup>160</sup> Pallasmaa, J., *Hapticity and Time*, s. 4.

<sup>161</sup> Tamtéž, s. 4-6.

<sup>162</sup> Tamtéž, s. 7.

vnější pozorovatele na rozdíl od vidění periferního, které proměňuje obrazy na sítnici v prostorovou a tělesnou angažovanost a podporuje účast. To je důvod, proč nemůžeme skrze fotografický obraz vidět skutečnou kvalitu architektury, a proto by se podle Pallasmaa neměli architekti tolik zabývat fotogeničností svých děl.<sup>163</sup>

Co se týče silného obrazu, ten usiluje o dokonale vyjádřený a konečný artefakt ve smyslu Albertiho estetického ideálu uměleckého díla, ke kterému nemůže být nic přidáno ani ubráno. Silný obraz netoleruje změny, a proto je zranitelný vůči času. Oproti tomu křehký obraz změny přijímá, promítá otevřenost a pocit estetické uvolněnosti. Silný obraz musí zjednodušit a zredukovat mnohost problémů a praktických záležitostí, a teprve potom se z beztvaré rozmanitosti utvoří jediný silný obraz. Toho je často dosaženo prostřednictvím přísné cenzury a potlačování. Takové na první pohled jasné obrazy často obsahují skrytou represi.<sup>164</sup>

Úkolem haptické architektury je mimo jiné, že promlouvá k člověku. Podle Pallasmaa by se architektura neměla stavět formálně a jako estetický cíl sám o sobě, ale měla by poskytovat existenciální rámec pro lidské jednání a vnímání a měla by působit osvobozujícím dojmem.<sup>165</sup>

Pokud chceme, aby architektura měla emancipující a léčivo roli, musíme si uvědomit množství na první pohled neviditelných způsobů, skrze které je umění architektury svázáno s kulturní a mentální skutečností dané doby. Musíme si uvědomit, že je architektura ohrožována nebo odsouvána do pozadí prostřednictvím politického, kulturního, ekonomického a kognitivního vývoje. Pallasmaa architekturu nazývá ohroženým druhem umění.<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> Pallasmaa, J., *Hapticity and Time*, s. 7.

<sup>164</sup> Tamtéž, s. 7-8.

<sup>165</sup> Diaconu, M., *Tasten, Riechen, Schmecken*, s. 101-102.

<sup>166</sup> Pallasmaa, J., *Oči kůže*, s. 41.

## 10.2. Friedensreich Hundertwasser

Jako předchůdce či průkopníka estetického a architektonického cítění, které jsem ve své práci představila, je možno uvést Friedensreicha Hundertwassera, který některé akcenty současné estetiky zohledňoval už dříve.

Podobně jako Juhani Pallasmaa kritizuje moderní architekturu, ji kritizuje i rakouský malíř, architekt a designér Friedensreich Hundertwasser, který se narodil roku 1928 ve Vídni a zemřel v roce 2000 u moře, kde byl podle jeho specifických požadavků ekologicky pohřben pod tulipánem v Zahradě šťastných mrtvých, kterou vlastnil na Novém Zélandu.<sup>167</sup> Už jen díky této zajímavosti můžeme tušit, že Hundertwasserovo dílo bude silně prodchnuto ekologickým programem.

Jeho umělecká dráha začala v roce 1948 na vídeňské Akademii výtvarných umění, kterou ale nedokončil a místo toho se věnoval cestování po Evropě a Africe. Hundertwasser se ve své tvorbě zaměřil na každodenní život a zastával alternativní životní styl a místo přírody v něm. Jeho díla byla barevná, spontánní a jejich jediným společným rysem byl odpor k rovným liniím a pravým úhlům, o kterých tvrdil, že jsou neorganické a patogenní a spojoval je s geometrickou racionalitou a instrumentální funkčností v lidském i nelidském životě. Svou kariéru začínal jako malíř, ale postupně se dostal k užitému umění, které doprovázely manifesty a architektonické návrhy, prostřednictvím kterých prezentoval své myšlenky o přírodě a úvahy o vzájemném vztahu člověka a přírody. Prostřednictvím svých architektonických projektů se snažil o zvýšení ekologického povědomí. Tyto projekty poukazyvaly na jeho vizi alternativního městského prostředí.<sup>168</sup>

### 10.2.1. Hundertwasserovo esteticko-ekologické východisko

Hundertwasser je zastáncem naturalismu. Přemýšlí o přírodě jako o univerzální harmonii, která je soběstačná a je účelem sama o sobě. Dále v sobě nese krásu, a proto je podle jeho názoru tou správnou cestou pro umění. Krása, jako harmonie světa, by dokonce měla zajistit štěstí pro všechny lidi na světě.<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> Barak, N., *Hundertwasser – Inspiration for Environmental Ethics*, s. 319-320.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 319-320.

<sup>169</sup> Restany, P., *Síla umění, Hundertwasser: Malíř – král v pěti podobách*, s. 17.

Autor tvořil a psal manifesty, například *Plesnivý manifest proti racionalismu v architektuře* (1958), nebo *Tvé právo na vlastní okno – tvá povinnost zasadit strom* (1972). A podobnou formu má i jeho teorie pěti kůží, která se postupně rozvíjela. Úzce souvisí s environmentální estetikou, která je podstatným rysem celé jeho práce. Nejprve do své teorie zařadil pouze tři kůže – pokožku, oděv a dům. Později teorii rozšiřuje o další dvě – sociální prostředí a planetu. Už jen to, že mluví o kůžích, nás může upozornit, že zde je jistá souvislost s hmatem, jak už bylo zmíněno v kapitole o vymezení toho, co hmat vlastně je, kde píšu o tom, že kůže představuje orgán pro hmatové rozhraní, prostřednictvím kterého se setkáváme s prostředím, které nás obklopuje a do kterého jako bytosti taktilní i patříme. A právě díky tomu se nás svět týká a my se ho můžeme dotýkat.<sup>170</sup>

Všechny tyto složky teorie pěti kůží nás ovlivňují, a proto bychom je měli sřežit. To je podle Pierra Restanyho (1930-2003) základ prakticky všech Hundertwasserových myšlenek. To je také důvod, proč například tak bojoval za to, aby si lidé mohli přetvářet nejenom vnitřek, ale i vnějšík místa, kde žijí – jde o jejich „třetí kůži“.<sup>171</sup>

První kůží je naše přirozená kůže. Restany jí ve své knize popisuje medicínským termínem „epiderm“.<sup>172</sup> Na první kůži přeneseně navazuje kůže druhá, tedy oblečení. Mezi těmito dvěma není pevně stanovená hranice, která by je od sebe oddělovala. Oblečení představuje pro Hundertwassera vlastní obohacení epidermu. Prostřednictvím oděvu má člověk vyjádřit svoji identitu a kreativitu.<sup>173</sup>

Oblečení má být podle něj pohodlné a má se dát nosit i naruby. Látka má vypadat uvnitř i zvenku stejně, bez ošklivých švů nebo podšívky.<sup>174</sup> Dokonce si postupně začal sám šít vlastní oblečení, boty i pokrývku hlavy. Odhalil „trojí zlo druhé kůže“, kterým byla uniformita, symetrie a tyranie módy. Uniformita vyvolává dojem, že se člověk vzdal své vlastní individuality, tedy hrdosti na to, že by mohl nosit druhou kůži originální, zcela jinou než ostatní. Hundertwasser

---

<sup>170</sup> Restany, P., *Síla umění, Hundertwasser: Malíř – král v pěti podobách*, s. 10-11.

<sup>171</sup> Rand, H., *Hundertwasser*, s. 171.

<sup>172</sup> Restany, P., *Síla umění, Hundertwasser: Malíř – král v pěti podobách*, s. 16.

<sup>173</sup> Barak, N., *Hundertwasser – Inspiration for Environmental Ethics*, s. 324.

<sup>174</sup> Restany, P., *Síla umění, Hundertwasser: Malíř – král v pěti podobách*, s. 39.

nosil vždy na každé noze jinou ponožku a pro své kalhoty a košile si oblíbil látky s proužkem. Zásadně je ale nežehlil, jelikož pomačkané oblečení a jeho záhyby měly zmírňovat dojem rovné čáry. Co se týče šátků, triček a pulovrů, ty měly být potištěné vzory, které reprodukovaly umělcovy obrazy.<sup>175</sup>

Druhou kůži Hundertwasser spojuje s identifikací k určité sociální skupině, protože pokud se někdo k nějaké skupině hlásí, prostřednictvím druhé kůže se snaží vymezit svůj vztah ke kůži čtvrté, tj. k sociálnímu prostředí. Druhá kůže má vyjadřovat identitu člověka, ke které patří i jeho příslušnost k rodině, společenství i národu. Druhá kůže je tedy úzce spojena s kůží čtvrtou.<sup>176</sup>

Hundertwasserovská třetí kůže podle Nira Baraka ukazuje vztah mezi architekturou, tedy třetí kůží, a seberealizací.<sup>177</sup> Hundertwasser říká: „*Nastal čas, aby se lidé vzbouřili proti svému uzavření v krychlových budovách jako slepice nebo králíci v klecích, proti uzavření, které je lidské přirozenosti cizí. [...] Architekt nemá žádný vztah ke stavbě. [...] Nájemník nemá velké stavbě žádný vztah. [...] Teprve když architekt, zedník a nájemník tvoří jednotu nebo jednu a tutéž osobu, můžeme mluvit o architektuře.*”<sup>178</sup> Hundertwasserovi jde o neustálou interakci mezi obyvatelem, budovou a okolním městským prostředím. Dům by měl pro člověka znamenat jedinečný výtvar, podobně jako tomu je s druhou kůží. Měl by být sice funkční, ale zároveň výrazný. Měl by se vztahovat ke svému obyvateli i k okolí. Tyto hodnoty Hundertwasser promítá do estetických kvalit budov ve spolupráci s holistickými prvky. Jde o propojení a vzájemnou závislost s přírodou v městském prostředí.<sup>179</sup> Na to Hundertwasser reaguje takto: „*Někteří lidé říkají, že domy se skládají ze zdí. Já říkám, že domy se skládají z oken.*”<sup>180</sup> Zdi vyčleňují či vylučují a okna toto vyčlenění ruší. Vedle tohoto pohledu na okna autor kritizuje

---

<sup>175</sup> Restany, P., *Síla umění, Hundertwasser: Malíř – král v pěti podobách*, s. 37-39.

<sup>176</sup> Tamtéž, s. 38-41.

<sup>177</sup> Barak, N., *Hundertwasser – Inspiration for Environmental Ethics*, s. 325-326.

<sup>178</sup> Hundertwasser, F., *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*. [online] Dostupné z: [www.hundertwasser.com/texte/mouldiness\\_manifesto\\_against\\_rationalism\\_in\\_architecture](http://www.hundertwasser.com/texte/mouldiness_manifesto_against_rationalism_in_architecture) [cit. 18.3.2024].

<sup>179</sup> Barak, N., *Hundertwasser – Inspiration for Environmental Ethics*, s. 326-327.

<sup>180</sup> Hundertwasser, F., *Die Fensterdiktatur*. [online] Dostupné z: [www.hundertwasser.com/texte/the\\_window\\_dictatorship](http://www.hundertwasser.com/texte/the_window_dictatorship) [cit. 18.3.2024].

i tzv. „diktaturu oken“, konkrétně uniformitu a fyzickou symetrii v okenních konstrukcích. Hundertwasser mluví o tzv. „právech oken“, která mají lidem dát možnost prostřednictvím okna prolomit rozdělení mezi vnitřní a vnější realitou.<sup>181</sup> „Nájemník bytového domu musí mít možnost vyklonit se z okna a v dosahu svých rukou přeměnit vnější prostor svého obydli. A musí mu být dovoleno vzít dlouhý štětec a – kam až jeho ruce dosáhnou – natřít všechno na růžovo, aby z dálky, z ulice, každý viděl: tam žije člověk, který se odlišuje od svých sousedů.“<sup>182</sup>

Provozování těchto okenních práv má představovat zakotvení lidí ve společnosti a přírodě. Ve chvíli, kdy se člověk vykloní z okna, vystupuje do interakce s okolím, tedy s ulicí, budovami, se sousedy a zároveň tak s městem a okolní přírodou. Jedná se o holistickou interakci – nechávají část sebe venku, ale zároveň pouštějí část vnějšího světa dovnitř. Okna v tomto smyslu nejsou pouze otvory ve zdi, ale vytvářejí pomyslnou bránu, skrze kterou může člověk posílat zprávy a kterou se můžou vracet. Je to symbol otevřenosti vůči světu a interakce. „V tomto procesu si jedinec přivlastňuje svojí třetí kůži a postupuje vpřed a ven směrem ke čtvrté: společenské a politické kůži.“<sup>183</sup>

Do čtvrté kůže Hundertwasser zahrnuje skupiny, ve kterých se pohybujeme a se kterými sdílíme sociální vazby, tj. příbuzenstvo, přátelé, a dokonce i národ.<sup>184</sup> Hundertwasser byl přesvědčený o tom, že by lidé spolu měli žít v míru, i když jsou například jiného vyznání či jiných politických názorů, a to hlavně kvůli páté kůži – planetě, která představuje pouto mezi všemi lidmi. To znamená, že se čtvrtá kůže postupně mění v kůži pátou.<sup>185</sup> Pátá kůže, která by se zpočátku zdála jako člověku nejvzdálenější, je velice důležitá pro náš život jako takový. O přírodě mluví jako o zdroji univerzální harmonie a chce ji chránit před člověkem a průmyslem.<sup>186</sup>

---

<sup>181</sup> Barak, N., *Hundertwasser – Inspiration for Environmental Ethics*, s. 327.

<sup>182</sup> Hundertwasser, F., *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*. [online] Dostupné z: [www.hundertwasser.com/texte/mouldiness\\_manifesto\\_against\\_rationalism\\_in\\_architecture](http://www.hundertwasser.com/texte/mouldiness_manifesto_against_rationalism_in_architecture) [cit. 18.3.2024].

<sup>183</sup> Barak, N., *Hundertwasser – Inspiration for Environmental Ethics*, s. 328.

<sup>184</sup> Restany, P., *Síla umění, Hundertwasser: Malíř – král v pěti podobách*, s. 63.

<sup>185</sup> Tamtéž, s. 75-77.

<sup>186</sup> Tamtéž, s. 79.

Hundertwasser říká: „*Musíme uzavřít mírovou smlouvu s přírodou. [...] Jsme hosty přírody a musíme se k ní chovat slušně.*“<sup>187</sup>

### 10.2.2. Hundertwasserova kritika architektury

V 50. letech Hundertwasser přichází s kritikou racionalismu v architektuře a jejího předchůdce Adolfa Loose. V roce 1958 vytvořil *Plesnivý manifest proti racionalismu v architektuře*. V tomto manifestu kritizuje funkcionalismus a tvrdí, že je potřeba usilovat o tvůrčí formování v architektuře. Podle Hundertwassera by měl mít každý možnost stavět a nést za to odpovědnost. Je ale také potřeba přijmout riziko, že by se taková stavba mohla zhroutit, ale zároveň pokud by člověk měl možnost se podílet na stavbě svého obydlí, přistupoval by k němu kritičtěji a tvořivěji a snažil by se ho před zhroucením zachránit prostřednictvím např. zesilování zdí nebo sloupů.<sup>188</sup>

Dalším, co je v Manifestu kritizováno je přímka, kterou autor přirovnává k symbolu nové negramotnosti. Hundertwasser říká: „*Pravítko je příznakem nové nemoci rozkladu. Dnes žijeme v chaosu přímek, v džungli přímek. [...] Přímka je bezbožná a nemorální. Přímka není tvůrčí, ale reprodukční linie.*“ Zeď, která začne plesnivět, nebo když v rohu vyrostе mech a zaoblí geometrické úhly, tu se nemáme snažit odstranit, ale máme být rádi, že se do domu znovu dostal život s mikroby a houbami. Jen tímto způsobem tvůrčího formování může vzniknout nová a nádherná architektura. Dnešní architekti, by měli být pouze technickými poradci. Měli by radit v otázkách stability a dalších technických parametrů, ale měli by být podřízeni obyvatelům a jejich představám.<sup>189</sup>

Dále vytváří manifest nazvaný *Los von Loos*, kde reaguje na Loosův manifest „*Ornament a zločin*“ z roku 1908, jehož hlavní myšlenkou je, že ornament představuje něco nežádoucího, v moderní civilizaci překonaného. To se vztahuje

---

<sup>187</sup> Hundertwasser, F., *Rede zur Ökologie*. [online] Dostupné z: [www.hundertwasser.com/texte/speech\\_on\\_ecology](http://www.hundertwasser.com/texte/speech_on_ecology) [cit. 18.3.2024].

<sup>188</sup> Hundertwasser, F., *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*. [online] Dostupné z: [www.hundertwasser.com/texte/mouldiness\\_manifesto\\_against\\_rationalism\\_in\\_architecture](http://www.hundertwasser.com/texte/mouldiness_manifesto_against_rationalism_in_architecture) [cit. 18.3.2024].

<sup>189</sup> Tamtéž.



nejen na stavitelství, ale i na předměty, které denně používáme, a dokonce i na tetování.<sup>190</sup> Na rozdíl od Loose Hundertwasser netvrdí, že by byl ornament zločin.<sup>191</sup>

Architekturu 20. století označuje jako nemocnou. Dokonce říká, že domy se už jako nemocné rodí. „*Tyto mnohé domy, které všichni tisíckrát přežijeme, jsou necitlivé a bez citu, diktátorské, bezcitné, agresivní, bezbožné, uhlazené, sterilní, nepřikrášlené, chladné a neromantické, anonymní a zející prázdnotou. Jsou přeludem funkčnosti. Deprimují obyvatele i kolemjdoucí.*” I nemocnice jsou nemocné.<sup>192</sup> Sám Hundertwasser na popud profesora Samoniga, představil onkologické oddělení Štýrského Hradce. Profesor totiž na základě odborného přezkoumání zjistil, že to čisté, sterilní a „rovné” prostředí, postrádající jakékoliv barevné prvky, má negativní vliv na zdravotní stav pacientů.<sup>193</sup>

Již zmíněné nemocné budovy, nemůžou být architektky uzdraveny, jinak by je ani nikdo nestavěl, a proto Hundertwasser přichází s potřebou nové profese, kterou je architekt lékař. Ten má za úkol obnovit lidskou důstojnost a souznění s přírodou a lidským tvořením. Nic nemusí bourat, změny má provádět na strategických místech, bez velkého úsilí, dokonce bez velkých investic. Mezi takové změny patří například proměna podlah v nerovný, zvlněný povrch, povolení růstu vegetace ve spárách chodníků a prasklin ve zdech, variování oken nebo nepravidelné zaoblení rohů a hran. Lékař architektury má také právo odřezávat zdi nebo osazovat věže či sloupy.<sup>194</sup> Hundertwasser k uzdravení využívá takové prvky, které jsou pro něj jako pro architekta typické. Používá zářivé barvy, včetně zlaté, pohádkové a fantastické motivy a pochopitelně nerovné linie, a to jak na stěnách, tak na podlaze.<sup>195</sup> Uzdravit se mohou všechny domy.

---

<sup>190</sup> Loos, A., Ornament a zločin, in: *Navzdory*, s. 74.

<sup>191</sup> Hundertwasser, F., *Los von Loos Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boycott-Manifest*. [online] Dostupné z:

[www.hundertwasser.com/texte/los\\_von\\_loos\\_loose\\_from\\_loos\\_a\\_law\\_permitting\\_individual\\_building\\_alterations\\_architecture-boycott\\_manifesto](http://www.hundertwasser.com/texte/los_von_loos_loose_from_loos_a_law_permitting_individual_building_alterations_architecture-boycott_manifesto) [cit. 18.3.2024].

<sup>192</sup> Hundertwasser, F., *Der Architekturdoktor*. [online] Dostupné z:

[www.hundertwasser.com/texte/the\\_architecture\\_doctor](http://www.hundertwasser.com/texte/the_architecture_doctor) [cit. 19.3.2024].

<sup>193</sup> Restany, P., *Síla umění, Hundertwasser: Malíř – král v pěti podobách*, s. 51.

<sup>194</sup> Hundertwasser, F., *Der Architekturdoktor*. [online] Dostupné z:

[www.hundertwasser.com/texte/the\\_architecture\\_doctor](http://www.hundertwasser.com/texte/the_architecture_doctor) [cit. 19.3.2024].

<sup>195</sup> Restany, P., *Síla umění, Hundertwasser: Malíř – král v pěti podobách*, s. 27-28.

Stačí obohatit dům o nepravidelnosti, a to jak v exteriéru, tak v interiéru a dům se vzpamatuje.<sup>196</sup>

### 10.3. Madalina Diaconu o urbáním prostoru

Diaconu ve svém článku *City Walks and Tactile Experience* (2011) píše, že: „[...] estetika hmatové zkušenosti města odkazuje na potenciál městské krajiny vyvolat v tělesném subjektu příjemnou fyzickou a somatickou zkušenost.“<sup>197</sup> Tato teze podporuje její tvrzení o tom, že člověk je bytost taktilní a má potřebu se všeho dotýkat a také jeho se všechno dotýká. A stejného názoru, jak ukazují v předchozích kapitolách, jsou i Pallasmaa a Hundertwasser. Město, je ideálním místem, kde se dají promítnout obrazy a sdělení, jako jsou graffiti nebo reklamy, a Diaconu toto místo nazývá městskou kůží. Dodává, že hmatovou zkušenost doteku můžeme ve městě vidět přímo, ale i nepřímo. Mluví o synestetických korespondencích, skrze něž na nás může hmatová zkušenost také působit. Jde například o hlasitou ozvěnu kroků nebo pocit chladu uvnitř budovy.<sup>198</sup>

Dále si i Diaconu všímá, že v současnosti stojíme před výzvou nových materiálů. Volba materiálu, jeho struktury a povrchu, získala primární význam v designerských aktivitách.<sup>199</sup> To je další souvislost s oběma architekty, kteří volbu materiálu také velice zdůrazňují. Oba architekti vlastně tvrdí, že materiály, které používá moderní architektura působí sterilně a ploše a že je potřeba ukázat časovost zvoleného materiálu. I Diaconu s tím souhlasí a k časovosti materiálu se v článku vyjadřuje: „*Stopy, škrábance a trhliny zaznamenávají gesta, uchovávají čas a zachraňují dějiny města a jeho „orální historii“ před zapomněním. [...] stavební materiály jsou však schopny vytvářet atmosféru, evokovat historii, zvyšovat obyvatelnost města a dokonce posilovat sebeidentifikaci obyvatel s městem. V tomto smyslu patina označuje probíhající proces vytváření žitého prostoru prostřednictvím fyzické interakce mezi lidmi a architekturou. Jinými slovy, patina proměňuje architektonickou slupku města v palimpsest, který v materiálech*

---

<sup>196</sup> Hundertwasser, F., *Der Architekturdoktor*. [online] Dostupné z: [www.hundertwasser.com/texte/the\\_architecture\\_doctor](http://www.hundertwasser.com/texte/the_architecture_doctor) [cit. 19.3.2024].

<sup>197</sup> Diaconu, M., *City Walks and Tactile Experience* [s. 2].

<sup>198</sup> Tamtéž [s. 3].

<sup>199</sup> Tamtéž [s. 4].

*kóduje jak mikrohistorie, tak události dějin. Tímto způsobem patina převádí čas na pozitivní estetický prostředek. [...] Povětrnostní vlivy a stárnutí dodávají budově charakter [...].“<sup>200</sup>*

Diaconu se věnuje i vegetaci. O té říká, že také souvisí s hmatatelností ulice a neplánovaně tvoří praskliny v dlažbě. Hundertwasser apeloval na to, aby se tuto vegetaci architekti nesnažili odstranit a nechali ji volně růst. Zřejmě ho někteří poslechli, protože Diaconu se v textu zmiňuje o krajinářských architektech a urbanistech, kteří svůj postoj k této původně nechtěné zeleni změnili a naučili se ji oceňovat jako „*symbol vitální síly a tvůrčího nepořádku přírody*“. Podle jejího názoru se tomu tak stalo v reakci na současnou přeregulovanost veřejného prostoru. Tento nepředvídatelný růst zeleně je důkazem toho, že architektura je nepřetržitý proces, který nekončí, když je stavba dostavena a jehož hlavním účelem není samotné stavění jako takové, ale možnost používat jí. Architekti by tak podle Diaconu měli stavby stavět tak, aby mohly „*divoce růst*“.<sup>201</sup>

Další shoda, kterou můžeme u Diaconu vidět, ale tentokrát s Pallasmaaou, jsou proporce. Oba dva hmatový prostor považují za relativní a forma a velikost jsou záležitostí proporcí, které máme měřit tělesně – prsty, dlaněmi, pažemi a až potom je můžeme převádět na čísla. Diaconu v článku dodává: „*Každá věc je tedy chápána ve vztahu k ostatním a převáděna na tělesné měrné jednotky, od toho, co je příliš malé, než aby se dalo nahmatat, přes to, co lze držet v ruce nebo obejmout, až po to, co nelze uchopit, ani vnímat, ani si představit.*“<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> Diaconu, M., *City Walks and Tactile Experience* [s. 14].

<sup>201</sup> Tamtéž [s. 6].

<sup>202</sup> Tamtéž [s. 11].

## 11. Závěr

To, že se estetika rozšířila do oblastí jako je design, příroda nebo město, to je nám jasné. Podložím tohoto rozšíření je ale proměna pohledu estetiky na vnímání a na tzv. sekundární smysly – příkladem je Madalina Diaconu. Ta o estetice sekundárních smyslů pojednávala ve svých knihách, které napsala přibližně v prvním desetiletí 21. století a představila to jako něco, co se teprve vyvíjí nebo co by se mělo rozvinout. Vodítkem k uvažování o hmatu byla Diaconu, která mě přivedla k pojmům jako taktilita nebo hmatové prostředí a inspirovala mě, abych v práci využila i zdroje z jiných oblastí, které se s jejím pohledem často shodují. Hmat je prostředek ke komunikaci mezi námi a světem, proto je na místě, že jsem využila i poznatky z antropologie a psychologie.

V práci jsem ukázala, že se ke smyslům nepřistupovalo vždy stejně – ve filozofické tradici byly odmítány a považovány za něco nepotřebného, to se ale změnilo. Dnes už tak devalvované nejsou, a dokonce jsou *sensory studies* oblíbeným oborem. Smysly spolu často spolupracují a fungují ve vzájemné synestezii. Zároveň i počet smyslů a jejich klasifikace se v průběhu historie měnil a konkrétně hmat byl často umisťován až na poslední místo pomyslného žebříčku.

Přitom hmat je pro nás jako člověka velice důležitý. Jsme bytostí taktilní a skrze hmat tuto potřebu být dotýkán a dotýkat se uspokojujeme. Hmat má oproti ostatním smyslům několik zvláštností – tou je například hloubka a jeho neustálé působení, a i přesto si ho uvědomujeme nejméně. Opakující se události (taktilní události) vytvářejí hmatové prostředí (taktilní oblast), které je ovlivněno kulturním a sociálním prostředím. Do hmatu nepatří jen dotek, jak bychom si na první pohled představili, ale i například teplota, tlak, bolest nebo také vibrace. Je tedy multisenzorický a počítky skrze něj vnímáme současně, ačkoli se můžeme soustředit na každý zvlášť. Neodmyslitelnou součástí našeho života je bolest, jejíž hlavní funkcí je upozornit nás na tělesné poškození. Každý člověk, i kultura ji prožívá jinak.

V souvislosti s tématem bolesti se autorka vyjadřuje k fenoménu tetování, o kterém tvrdí, že jde o estetizaci (každodennosti) těla, které se také může stát

nositelem uměleckého díla. Dnešní doba se rychle mění a tetování představuje naopak něco stálého, neměnného. Postoj k tetování se také měnil, přesto byl tento fenomén přítomný téměř v každé době. Dříve bylo tetování vnímáno jako něco nepřijatelného a kdo ho měl, byl automaticky zařazen mezi námořníky, kriminálníky a jiné odmítané skupiny. Dnes je naprosto běžné, má ho skoro každý a stalo se určitou formou umění. Tetování je podle Diaconu osobním příběhem člověka, který se opět stal vizuálně vnímatelným.

Diaconu tvrdí, že umění je prostředím, ve kterém lze hmat prosadit, protože vzniká gesty, která vyžadují určitou zručnost. Hmat ze strany umělce tedy nelze popřít. Problém je s recipientem. Diaconu kritizuje zákaz dotýkání se v muzeích nebo na výstavách, protože nám brání v pochopení umělce. V uměleckých dílech musí být zdůrazněny haptické kvality díla – nejen jejich forma a povrch, ale i hmotnost a konzistence. Haptika dnes do umění vstupuje i dalšími způsoby, jako jsou synestetické umělecké experimenty (body art, land art) nebo fenomény životního stylu (tetování, móda). Haptickou zkušeností se nezabývají teoretikové a umělci až dnes. Už Karel Teige, představitel poetismu, tvrdil, že jedinou funkcí umění je dojímat člověka prostřednictvím smyslů. Petr Rezek se zabýval sochařstvím a jeho hmatovými kvalitami. A Jan Švankmajer se zabývá přímo gestickým sochařstvím a taktilními básněmi.

V prostředí teorie architektury se v poslední době setkáváme s reflexí jejích haptických aspektů nebo smyslovosti vůbec. Hmatovost zde souvisí s materiálem, teplotou, vlhkostí, zápachem, texturou materiálu a s ozvěnou kroků. Příkladem toho, kdo se haptickou zkušeností v architektuře zabývá, je finský architekt Juhani Pallasmaa, který přímo zavádí pojem haptická architektura. Smysly jsou podle něj specializací kůže, a tak by měla být haptika primárním smyslem pro architekturu. Jde mu o to, aby každá smyslová zkušenost byla uvědomována jako multisenzorická, a to prostřednictvím kvality hmoty, prostoru a měřítka. Haptická architektura v sobě má nést pomalost a intimitu, na rozdíl od vizuální architektury, která je okamžitá a působí vzdáleně. Má se zaměřit na materiálnost, blízkost a intimitu. Materiály, které používá moderní architektura, vytváří dojem plochosti a nadčasovosti, ale je potřeba navrátit se k materiálům, které přiznávají časovost

(například kámen, bronz a dřevo). Tato architektura nepostupuje jako obvykle od koncepce k detailu, ale spíš se otevírá zevnitř. Vyvíjí se od zážitkových situací směrem k architektonické formě. Architektura by se neměla stavět jako estetický cíl sám o sobě, ale měla by být prostředím pro lidské jednání a vnímání. Úkolem této architektury je promlouvat k člověku a mít léčivou roli. Léčivou v tom smyslu, že na nás má libě působit a vyvolat v nás příjemné pocity, což odpovídá pojetí Diaconu o estetice jako *aisthesis*.

Některé aspekty současné estetiky zohledňoval už dříve Friedensreich Hundertwasser. Stejně jako Pallasmaa i on kritizoval okulocentrickou architekturu. Ve svých projektech poukazoval na jeho vizi alternativního městského prostředí a místo přírody v něm. Své myšlenky sepisoval a vydával ve formě manifestů. Stejnou formu má i jeho teorie pěti kůží, do které patří pokožka, oděv, dům, sociální prostředí a planeta. Všechny tyto složky nás ovlivňují a měli bychom si na ně dát pozor. S architekturou souvisí „třetí kůže“. Jde o to, jak působí architektura na člověka, a proto má podle něj každý člověk právo na to, aby si upravil nejen svůj byt, ale i třeba okolí okna, která nepředstavují jen díru ve zdi, ale jsou symbolem interakce mezi světem a člověkem. Dále kritizoval racionalismus v architektuře, včetně jejího předchůdce Adolfa Loose. Architektura 20. století je podle něj nemocná kvůli její uhlazenosti, sterilitě a prázdnotě. Přichází s novou profesí, která by měla pomoci nemocné budovy uzdravit, a tou je architekt lékař. Ten má provádět změny jako je proměna podlah v nerovný povrch, nepravidelné zaoblení rohů nebo variování oken. Uzdravit se podle Hundertwassera může každá budova.

Diaconu se zajímá o urbánní prostor, který pro ni představuje prostředí, ve kterém žijeme a nějak se nás dotýká a dochází k podobným závěrům jako Pallasmaa i Hundertwasser. Její vnímání města je spojené s jejím pojetím estetiky sekundárních smyslů, které zprostředkovávají nejen smyslové kvality, ale i pocity z toho, jak na nás prostředí působí. Město je prostředím, kde vidíme různé obrazy a sdělení, jako graffiti nebo reklamy a tato místa nazývá městskou kůží. Hmatová zkušenost na nás ve městech může působit skrze synestezii. Takovým příkladem je hlasitá ozvěna kroků nebo pocit chladu uvnitř budovy. Stejně jako oba architekti,

i Diaconu poukazuje na důležitost volby materiálu a jeho časovosti. Věnuje se i vegetaci, která je také součástí hmatatelnosti města. Zatímco v době Hundertwassera se neplánovaná zeleň odstraňovala, Diaconu ukazuje, že krajinářští architekti a urbanisté svůj postoj k zeleni změnili a začali ji oceňovat jako přirozený projev přírody. Další shodu můžeme vidět naopak s Pallasmaa a jeho názorem na proporce. U obou je hmatový prostor relativní a forma a velikost je záležitostí proporcí, které můžeme měřit tělesně.

Můžeme vidět, že se všichni tři – Juhani Pallasmaa jako teoretik architektury, Friedensreich Hundertwasser jako mnohostranný umělec i Madalina Diaconu jako estetička a filozofka zabývali haptickými charakteristikami prostředí, ve kterém žijeme. To na nás totiž působí ve velké míře a také nás ovlivňuje. V dnešní době si smyslovou deprivaci, kterou jsme si způsobili technologiemi, uvědomujeme. Naším smyslům přestáváme věřit a pokud něco vidíme před očima, nemůžeme si být jistí, jestli je to realita nebo pouze simulace. Estetika sekundárních smyslů, jak ji rozvrhla Diaconu a jak se potkává s akcenty jiných představených teoretiků, otevírá reflexi prostor, který tradiční estetika nerozvíjela. Současná estetika usiluje o obnovení důležitosti našeho těla, prostřednictvím něhož se setkáváme se světem a prožíváme náš život.

## 12. Seznam literatury

Aristotelés. *O duši*. Praha: Petr Rezek, 1995. ISBN 80-901796-4-9.

Barak, Nir. Hundertwasser - Inspiration for Environmental Ethics: Reformulating the Ecological Self. *Environmental Values*. Jeruzalém: White Horse Press, 2017, roč. 26, s. 317-342. ISSN: 1752-7015.

Berkeley, George. *Pojednání o principech lidského poznání*. Praha: Oikoymenh, 2004. ISBN 80-7298-112-9.

Chatchumni, Manaporn. Pain and Pain Management. *Nursing Studies - A Path to Success* [Working Title]. [online] ResearchGate. 2024. Dostupné z: [https://www.researchgate.net/publication/379617103\\_Pain\\_and\\_Pain\\_Management](https://www.researchgate.net/publication/379617103_Pain_and_Pain_Management). DOI: [10.5772/intechopen.1004731](https://doi.org/10.5772/intechopen.1004731) [cit. 15.4.2024].

Diaconu, Madalina. *City Walks and Tactile Experience*. [online] ResearchGate. 2011. Dostupné z: [https://www.researchgate.net/publication/298813950\\_City\\_Walks\\_and\\_Tactile\\_Experience](https://www.researchgate.net/publication/298813950_City_Walks_and_Tactile_Experience). [cit. 20.3.2024].

Diaconu, Madalina. *Phänomenologie der Sinne*. Stuttgart: Reclam, 2013. ISBN 978-3-15-020298-2.

Diaconu, Madalina. *Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste*. [online] ResearchGate. 2006. Dostupné z: [https://www.researchgate.net/publication/298813950\\_City\\_Walks\\_and\\_Tactile\\_Experience](https://www.researchgate.net/publication/298813950_City_Walks_and_Tactile_Experience). [cit. 10.4.2024].

Diaconu, Madalina. *Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhetisierten Sinne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. ISBN 978-3-8260-3068-0.

Dryje, František. *TZ: Jan Švankmajer*. [online] Artalk. 2012. Dostupné z: <https://artalk.info/news/tz-jan-svankmajer>. [cit. 18.4.2024].

Horský, Jan, Martinec Nováková, Lenka a Pokorný, Vít. *Antropologie smyslů*. Praha: Togga, 2019. ISBN 978-80-7476-162-1.

Hundertwasser, Friedensreich. *Der Architekturdoktor*. [online] Die Hundertwasser gemeinnützige Privatstiftung Wien. 1990. Dostupné z: [www.hundertwasser.com/texte/the\\_architecture\\_doctor](http://www.hundertwasser.com/texte/the_architecture_doctor). [cit. 19.3.2024].

Hundertwasser, Friedensreich. *Die Fensterdiktatur*. [online] Die Hundertwasser gemeinnützige Privatstiftung Wien. 1985. Dostupné z: [www.hundertwasser.com/texte/the\\_window\\_dictatorship](http://www.hundertwasser.com/texte/the_window_dictatorship). [cit. 18.3.2024].



Hundertwasser, Friedensreich. *Los von Loos Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boycott-Manifest*. [online] Die Hundertwasser gemeinnützige Privatstiftung Wien. 1968. Dostupné z: [www.hundertwasser.com/texte/los\\_von\\_loos\\_loose\\_from\\_loos\\_a Law permitting individual building alterations architecture-boycott manifesto](http://www.hundertwasser.com/texte/los_von_loos_loose_from_loos_a Law permitting individual building alterations architecture-boycott manifesto). [cit. 18.3.2024].

Hundertwasser, Friedensreich. *Rede zur Ökologie*. [online] Die Hundertwasser gemeinnützige Privatstiftung Wien. 1982. Dostupné z: [www.hundertwasser.com/texte/speech\\_on\\_ecology](http://www.hundertwasser.com/texte/speech_on_ecology). [cit. 18.3.2024].

Hundertwasser, Friedensreich. *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*. [online] Die Hundertwasser gemeinnützige Privatstiftung Wien. 1958 Dostupné z: [www.hundertwasser.com/texte/mouldiness\\_manifesto\\_against\\_rationalism\\_in\\_architecture](http://www.hundertwasser.com/texte/mouldiness_manifesto_against_rationalism_in_architecture). [cit. 18.3.2024].

Husserl, Edmund. *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlaß*. Dordrecht: Springer, 2004. ISBN 978-1-4020-3117-5.

Kearney, Richard. Philosophies of Touch: from Aristotle to Phenomenology. *Research in Phenomenology*, 2020, roč. 50, č. 3, s. 300-316. ISSN 00855553.

Křivohlavý, Jaro. *Bolest - její diagnostika a psychoterapie*. Brno: Institut pro další vzdělávání pracovníků ve zdravotnictví pro ILF, 1992. ISBN 80-7013-130-6.

Loos, Adolf. *Navzdory*. Praha: Pragma, 2015. ISBN 978-80-7349-442-1.

Marek, A. M. *Psychologie*. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 2000. ISBN 80-7266-047-0.

Merleau-Ponty, Maurice. *Sense and Nonsense*. Evanston: Northwestern University Press, 1964. ISBN 0-8101-0166-1.

Montagu, Ashley. *Touching: the human significance of the skin*. New York: Harper&Row, 1978. ISBN 0-06-012979-4.

Mráz, Milan. *Smyslové vnímání a čas v Aristotelově filosofii*. Praha: Filosofia, 2001. ISBN 80-7007-142-7.

Pallasmaa, Juhani. *Hapticity and Time*. [online] Záznam přednášky RIBA Discourse Lecture, 1999. Dostupné z: [https://www.academia.edu/19911284/Pallasmaa\\_Hapticity\\_and\\_Time](https://www.academia.edu/19911284/Pallasmaa_Hapticity_and_Time). [cit. 10.3.2024].

Pallasmaa, Juhani. *Oči kůže: architektura smysly*. Zlín: Archa, 2012. ISBN 978-80-87545-10-2.

Platón. *Ústava*. Praha: Oikoymenh, 2014. ISBN 978-80-7298-504-3.

Rand, Harry. *Hundertwasser*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1993. ISBN 3-8228-9517-2.

- Restany, Pierre. *Síla umění, Hundertwasser: Malíř - král v pěti podobách*. Praha: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-529-3.
- Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Jan Placák - Ztichlá klika, 2010. ISBN 978-80-93898-5-4.
- Rychlík, Martin. *Dějiny tetování*. Praha: Mladá fronta, 2014. ISBN 978-80-204-3286-5.
- Scheler, Max. *Formalism in ethics and non-formal ethics of values: a new attempt toward the foundation of an ethical personalism*. Evanston: Northwestern University Press, 1973. ISBN 0-8101-0415-6.
- Strauss, Erwin. *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. Berlin, Heidelberg: Springer, 1956. ISBN 978-3-642-66976-7.
- Švankmajer, Jan. *Transmutace smyslů*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1994. ISBN 80-901559-3-6.
- Teige, Karel. *Poezie pro pět smyslů. Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Praha: Svoboda, 1972.
- Thein, Karel. *Aristotelés o lidské přirozenosti: Od myšlení k anatomii*. Praha: Filosofia, 2017. ISBN 978-80-7007-494-7.
- Vojvodík, Josef. Kosmos Antrophos aneb návrat (zapomenutého) těla. [online] In: *Slovo a smysl*. Praha: Ústav české literatury a literární vědy Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, 2004, roč. 1, č. 1. ISSN 1214-7915. Dostupné z: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/21>. [cit. 16.4.2024].
- Waldenfels, Bernhard. *Das leibliche Selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. ISBN 978-3-518-29072-9.
- Welsch, Wolfgang. *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam, 1996. ISBN 978-3-15-009612-3.

## 13. Resumé

Diese Arbeit widmet sich den Impulsen der zeitgenössischen Ästhetik zum Nachdenken über die Sinne, wobei ich mich speziell auf den Tastsinn konzentriere. Ich stütze mich dabei vor allem auf das Werk der zeitgenössischen österreichischen Autorin Madalina Diaconu, die ästhetische Fragen aus einer phänomenologischen Position heraus angeht und eine Interpretation des Tastsinns im Rahmen einer Analyse der Sinneswahrnehmung in mehreren Texten zu Beginn des 21. Jahrhunderts liefert.

In dieser Arbeit zeige ich, dass die Sinne nicht immer auf die gleiche Art und Weise behandelt wurden und dass auch ihre Anzahl und Klassifizierung nicht einheitlich war. Im nächsten Abschnitt befrage ich mich direkt mit dem Tastsinn, zu dem Temperatur, Druck, Schmerz oder Vibration gehören. Wir sind taktile Wesen und haben das Bedürfnis, zu berühren und berührt zu werden. Zum Thema Schmerz gehört auch das zeitgenössische Phänomen der Tätowierungen, das für Diaconu eine persönliche Geschichte eines Menschen darstellt, die wieder visuell wahrnehmbar geworden ist. Im nächsten Abschnitt gehe ich auf die Berührung im Zusammenhang mit der Kunst ein. Haptische Erfahrungen sind auch von tschechischen Kunsttheoretikern und Künstlern wie zum Beispiel von Karel Teige, Petr Rezek und Jan Švankmajer bereits behandelt. Was die einzelnen Künste betrifft, so kommen wir mit der Architektur am meisten, im alltäglichen Leben in Berührung, und deshalb ist ihr der nächste Teil der Arbeit gewidmet.

Zunächst gehe ich auf die Gedanken des finnischen Architekten Juhani Pallasmaa zur Haptik ein, der den Begriff „haptische Architektur“ einführt. Eine solche Architektur soll Nähe und Intimität vermitteln, sich auf Materialität und Zeitlichkeit konzentrieren und eine heilende Funktion haben. Einige Aspekte wurden bereits bei Friedensreich Hundertwasser berücksichtigt, dessen Projekte seine Vision einer alternativen städtischen Umwelt und Miteinbeziehung der Natur darin widerspiegeln. Er schrieb seine Ideen in Form von Manifesten nieder, und auch die Metapher der fünf Häute (Haut, Kleidung, Haus, soziales Umfeld und Planet) gehört hierzu. nimmt diese Form an. Die „dritte Haut“ bezieht sich

auf die Architektur. Sie wirkt auf den Menschen, und der Bewohner sollte sie nach seinen eigenen Bedürfnissen anpassen. Die moderne Architektur ist krank, sagt er, und deshalb ist der neue Beruf des Architekten der des Arztes. Diaconu äußert sich ebenfalls zum städtischen Raum. Sie sieht die Stadt als einen Ort, an dem wir verschiedene Bilder und Botschaften miterleben, und bezeichnet sie als die städtische Haut. Sie weist auf die Bedeutung der Materialwahl, der Zeitlichkeit und der Vegetation in Städten hin.

Dank der modernen Technologien und Techniken haben wir uns von unserem Körper und unseren Sinnen entfernt. Die Ästhetik der sekundären Sinne eröffnet einen Reflexionsraum, den die traditionelle Ästhetik nicht entwickelt hat. Die zeitgenössische Ästhetik versucht, die Bedeutung des Körpers und dessen Interaktion mit der Welt zu rehabilitieren.