

*Zorné pole mi vždy pripadalo
srovnateľné s pôdou archeologických
vykopáviek.¹*

Paul Virilio

Tato kniha pojednává o vidění a o tom, jak se vidění v dějinách utvářelo. Ačkoli se zabývá především událostmi a vývojem před rokem 1850, byla napsána uprostřed proměn v povaze vizuality, jež byly pravděpodobně hlubší než zlom oddělující středověké zobrazování od renesanční perspektivy. Rychlý vývoj široké škály technik počítačové grafiky, jenž proběhl během o něco více než jednoho desetiletí, je součástí dalekosáhlé rekonfigurace vztahů mezi pozorujícím subjektem a způsoby reprezentace, které účinně ruší většinu kulturně ustálených významů pojmů *pozorovatele* a *reprezentace*. Formalizace a šíření počítačem generovaných obrazů předznamenává všudypřítomnou implantaci vymyšlených vizuálních „prostorů“, které se radikálně liší od mimetických schopností filmu, fotografie a televize. Poslední tři jmenované byly přinejmenším do poloviny sedmdesátých let 20. století obvyklými formami analogových médií, které stále odpovídaly optickým vlnovým délkám spektra a z určitého pohledu, ať už statického, či pohyblivého, byly umístěné ve skutečném prostoru. Počítačem upravený design, syntetická holografie, letové тренаžéry, počítačové animace, automatické rozpoznávání obrazu, sledování paprsku, mapování textur, kontrola pohybu, helmy pro virtuální prostředí, zobrazování magnetickou rezonancí a multispektrální senzory, to vše je pouhým výčtem několika technik, které přesouvají vidění na rovinu oddělenou od lidského pozorovatele. Ostatní starší a známější způsoby „vidění“ budou bezpochyby i nadále přetrvávat, ale vedle těchto nových forem jen velmi obtížně. Nově vznikající technologie obrazové produkce se však stále větší měrou stávají převládajícími modely vizualizací, podle nichž fungují nejzákladnější sociální procesy a instituce. Přirozeně se pak nadále proplétají s potřebami globálního informačního průmyslu a s rozrůstajícími se požadavky lékařských, vojenských a policejních systémů. Většina dějinně

¹ [Pozn. překl.: Virilio, Paul. *L'horizon négatif*. Paris: Galilée, 1984.]

důležitých funkcí lidského oka je nahrazena postupy, při nichž vizuální obrazy již nemají žádný vztah k pozici pozorovatele ve „skutečném“, opticky vnímaném světě. Pokud tyto obrazy mohou k něčemu odkazovat, jedná se o miliony bitů elektronických matematických dat. Vizualita bude stále více umísťována do kybernetické a elektromagnetické sféry, kde se abstraktní vizuální a lingvistické prvky prolínají, jsou konzumovány, cirkulují a směřují se po celém světě.

Abychom pochopili tuto neúprosnou abstrakci vizuálního a vyhnuli se mystifikaci pomocí technologických vysvětlení, bylo by potřeba položit a zodpovědět mnoho otázek. Nejzásadnějšími z nich jsou otázky historické. Pokud skutečně dochází k nepřetržité proměně povahy vizuálního, jaké formy či způsoby jsou opouštěny? O jaký zlom se jedná? A zároveň jaké jsou prvky kontinuity, které spojují současnou obrazotvornost se staršími uspořádáními vizuality? Do jaké míry, pokud vůbec, jsou počítačová grafika a obsah videozáznamu dalším příkladem a zdokonalením toho, co Guy Debord označil jako „společnost spektaklu“?² Jaký je vztah mezi dematerializovanými digitálními obrazy současnosti a obrazy z doby tzv. věku mechanické reprodukce? Nejnaléhavější otázky jsou však širšího rázu. Jak se tělo, včetně pozorujícího těla, stává součástí nových strojů, ekonomik, aparátů, ať už sociálních, libidinálních či technologických? Jakým způsobem se subjektivita stává křehkou podmínkou rozhraní mezi racionalizovanými systémy směny a informačními sítěmi?

Přestože se kniha těmito otázkami přímo nezabývá, pokouší se přehodnotit a rekonstruovat část jejich historického pozadí. Zkoumá dřívější reorganizaci vidění v první polovině 19. století, přičemž nastiňuje některé události a síly, které zejména ve dvacátých a třicátých letech 19. století vytvořily nový druh pozorovatele a byly rozhodujícími předpoklady pro výše nastíněnou pokračující abstrakci vidění. Ačkoli bezprostřední kulturní důsledky této reorganizace nebyly příliš dramatické, přesto byly hluboké. Problémy vidění byly tehdy, stejně jako dnes, v podstatě otázkami týkajícími se těla

2 Viz můj článek *Eclipse of the Spectacle*. In: Wallis, Brian, ed. *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Boston, 1984, s. 283–294.

a fungování společenské moci. Velká část této knihy se zabývá tím, jak od počátku 19. století nový druh vztahů mezi tělem na jedné straně a formami institucionální a diskurzivní moci na straně druhé předefinoval postavení pozorujícího subjektu.

Nastíněním některých „bodů emergence“ moderního a heterogenního režimu vidění současně zkoumám související otázku, kdy a v důsledku jakých událostí došlo k odklonu od renesančních, respektive *klasických*, modelů vidění a pozorovatele. Jak a kam je tento zlom umisťován, má obrovský vliv na to, jak je vizualita chápána v období modernity 19. a 20. století. Většina existujících odpovědí na tuto otázku je omezena právě tím, že se výlučně zabývá problémy vizuální *reprezentace*; rozchod s klasickým modelem vidění z počátku 19. století byl více než pouhým posunem ve vzhledu obrazů a uměleckých děl nebo v systémech reprezentačních konvencí. Naopak, byl neoddělitelný od rozsáhlé reorganizace vědění a společenských praktik, které nesčetnými způsoby pozměnily schopnosti výroby, poznání a touhy lidského subjektu.

V této studii představuji poměrně neznámé uspořádání objektů a událostí 19. století, zabývám se jmény, soubory znalostí a technologickými vynálezy, které se v dějinách umění či modernismu objevují zřídka. Jedním z důvodů takového postupu je snaha uniknout omezením, která se nacházejí v mnohých převládajících dějinách vizuality tohoto období, a obejít mnohá vysvětlení modernismu a modernity, která závisejí na více či méně podobném hodnocení původu modernistického vizuálního umění a kultury v sedmdesátých a osmdesátých letech 19. století. Dokonce i dnes, kdy máme početná přepracování a úpravy (včetně přesvědčivých neomarxistických, feministických a poststrukturalistických prací), zůstává stěžejní narativ v podstatě nezměněn. Vypadá přibližně následovně: s Manetem, impresionismem a/nebo postimpresionismem se vynořuje nový model vizuální reprezentace a vnímání, který představuje rozchod s jiným modelem vidění z předchozích staletí, volně definovatelným jako renesanční, perspektivní či normativní. Většina teorií moderní vizuální kultury je neustále spjata s tou či onou verzí tohoto „zlomu“.

Narativ o konci perspektivního prostoru, mimetických kódech a odkazování však nekriticky přežívá vedle jiné a značně odlišné periodizace dějin evropské vizuální kultury, kterou je také nutné opustit. Tento druhý model

se týká vynálezu a rozšiřování fotografie a spolu s tím souvisejícími formami „realismu“ v 19. století. V drtivé většině byl tento vývoj popisován jako součást kontinuálního rozvíjení renesančního způsobu vidění, v němž fotografie, a následně i kinematografie, jsou pouze pozdějšími instancemi pokračujícího zavádění perspektivního prostoru a vnímání. Často se tak setkáváme s matoucím rozdvojeným modelem vidění v 19. století: na jedné rovině zde máme relativně malý počet moderních umělců, kteří vytvořili radikálně nový druh vidění a označování, zatímco na druhé, všednější rovině zůstává vidění zakotveno v rámci stejných obecných „realistických“ omezení, podle kterých se organizovalo od 15. století. Na jedné straně se zdá, že je klasický prostor převrácen, avšak na druhé straně stále přetrvává. Toto pojmové rozdělení vede k mylné představě, že cosi, co se nazývá realismus, ovládlo populární zobrazující praktiky, zatímco experimenty a inovace se odehrávaly v odlišné (i když často prostupné) aréně modernistické umělecké tvorby.

Při bližším zkoumání má však oslavovaný „zlom“ modernismu podstatně omezenější kulturní a společenský dopad, než jak se zdá z fanfár, které ho provázejí. Údajná percepční revoluce moderního umění na konci 19. století je dle svých zastánců událostí, jejíž účinky se objevují *mimo* nejdominantnější a nejrozšířenější způsoby vidění. Podle logiky tohoto obecného argumentu se tedy ve skutečnosti jedná o zlom, jenž se odehrává na okrajích rozsáhlého hegemonního uspořádání vizuálního světa, který se stává stále mocnějším ve 20. století, kdy dochází k pronikání a rozšiřování fotografie, filmu a televize. V jistém smyslu však mýtus modernistické trhliny v podstatě závisí na binárním modelu realismus vs. experiment. To znamená, že zásadní kontinuita mimetických kódů je nezbytnou podmínkou pro potvrzení průlomu avantgardy. Představa modernistické vizuální revoluce je závislá na přítomnosti subjektu s odděleným hlediskem, z něhož lze modernismus – ať již jako styl či kulturní rezistenci či ideologickou praxi – izolovat na pozadí normativního vidění. Modernismus je tak prezentován jako objevení se nového pro pozorovatele, který však zůstává neustále stejný nebo jehož historický status není nikdy zpochybňován.

Pokus charakterizovat dialektický vztah mezi inovacemi avantgardních umělců a spisovatelů z pozdního 19. století a souběžným „realismem“ a pozitivismem vědecké a populární kultury není dostačující. Rozhodující je spíše

vidět oba fenomény jako překrývající se složky jednoho společenského pole, kde modernizace vidění začala vznikat o několik desetiletí dříve. Naznačuji zde, že daleko širší a významnější přeměna v utváření vidění se objevila již na počátku 19. století. Modernistické malířství v sedmdesátých a osmdesátých letech 19. století a rozvoj fotografie po roce 1839 lze považovat za pozdější symptomy nebo důsledky tohoto zásadního systémového posunu, jenž byl v pohybu již od roku 1820.

V tomto bodě si však můžeme položit otázku, zda se dějiny umění skutečně neshodují s dějinami vnímání. Nejsou proměnlivé podoby uměleckých děl v průběhu času spíše nejprěsvědčivějším dokladem toho, jak se samotné vidění historicky proměňovalo? Tato studie trvá na tom, že naopak dějiny vidění (pokud jsou vůbec možné) závisí na mnohem více okolnostech než na popisu změn v postupech zobrazování. Předmětem této knihy nejsou empirická data uměleckých děl nebo mezní idealistické pojetí oddělitelných „percepčí“, nýbrž neméně problematický fenomén pozorovatele. Problém pozorovatele je totiž polem, na němž se vidění v dějinách může materializovat, aby se tak ono samo stalo viditelným. Vidění a jeho účinky jsou vždy neoddělitelné od možností pozorujícího subjektu, který je jak historickým produktem, tak místem konkrétních praktik, technik, institucí a postupů subjektivizace.

Ve většině slovníků se slova „pozorovatel“ a „divák“ významově příliš nerozlišují a v běžném použití jsou účinně vykreslována jako synonymní. Výraz *pozorovatel* jsem zvolil především pro jeho etymologickou rezonanci. Na rozdíl od *spectare*, latinského kořene pro anglické slovo „spectator“ (divák), kořen slova „pozorovat“ neznamena „dívat se na“. Divák v sobě nese specifické konotace, zvláště v kontextu kultury 19. století, kterým se raději vyhýbám – je totiž někým, kdo pasivně přihlíží podívané, jako v galerii umění nebo v divadle. Ve významu, který je pro moji studii výstižnější, znamená slovo *observare* „přizpůsobovat své jednání, vyhovět“, jako při dodržování pravidel, kodexů, předpisů a zvyklostí. Ačkoli je zřejmé, že pozorovatel je ten, kdo vidí, důležitější je to, že vidí v rámci předepsaného souboru možností, čímž je začleněn v systému konvencí a omezení. A slovem „konvence“ mám na mysli mnohem víc než jen praktiky zobrazování. Je-li možné mluvit o pozorovateli, který je specifický pro 19. století, či pozorovateli jakéhokoli jiného období, jedná se o pouhý *důsledek* neredukovatelně heterogenního systému

diskurzivních, společenských, technologických a institucionálních vztahů. Neexistuje žádný pozorující subjekt, jenž by předcházel tomuto nepřetržitě se měnícímu poli.³

Pokud jsem zmínil představu dějin vidění, pak pouze jako hypotetickou možnost. Je nepodstatné, zda se ve skutečnosti mění vnímání nebo vidění, protože nemají žádnou samostatnou historii. To, co se mění, jsou pluralitní síly a pravidla vytvářející pole, v němž se vnímání odehrává. A co určuje vidění v daném historickém okamžiku, není nějaká hluboká struktura, ekonomická základna či světový názor, ale spíše fungování kolektivního souboru nesourodých částí na jediném společenském povrchu. Dost možná bude dokonce nutné uvažovat o pozorovateli jako o distribuci událostí nacházejících se na mnoha různých místech.⁴ Nikdy neexistoval a nebude existovat sebe-přítomný pozorovatel, pro něhož by byl svět zcela zřejmý. Namísto toho zde máme více či méně mocná uspořádání sil, které schopnosti pozorovatele umožňují.

Svým návrhem, že v prvních desetiletích 19. století se v Evropě formoval nový typ pozorovatele, radikálně odlišný od převládajícího pojetí pozorovatele v 17. a 18. století, jsem nepochybně vyvolal otázku, jak je možné postulovat tak rozsáhlá zobecnění, tak abstraktní kategorie jako „pozorovatel 19. století“. Nenese to s sebou riziko, že se popíše cosi abstraktního a odděleného od singularit a obrovské rozmanitosti, které v tomto století charakterizovaly vizuální zkušenost? Je zřejmé, že v 19. století neexistoval žádný

3 V určitém smyslu jsou cíle mého zkoumání „genealogické“, po vzoru Michela Foucaulta: „Nevěřím, že problém lze vyřešit historizováním subjektu, jak postulují fenomenologové, kteří vytvořili subjekt, jenž se vyvíjí v průběhu dějin. Člověk se musí konstituujiícímu subjektu vydat, zbavit se subjektu samotného, což znamená dospět k takové analýze, která by dokázala vysvětlit konstituci subjektu v historickém rámci. Toto bych nazval genealogií, tj. formou dějin, která může dospět k ustavení vědění, diskurzů, domén objektů atd., aniž by musela odkazovat k subjektu, který je buď transcendentální ve vztahu k poli událostí, nebo probíhá ve své prázdné stejnosti tokem dějin.“ Foucault, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. New York: Pantheon Books, 1980, s. 117 [pozn. překl.: odkaz ke stati vydané roku 1977 s titulem „Vérité et Pouvoir“].

4 K tématu vědeckých a intelektuálních tradic, v nichž jsou objekty chápány jako „agregáty relativně nezávislých částí“, viz Feyerabend, Paul. *Philosophical papers 2: Problems of Empiricism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, s. 5.

jediný pozorovatel, nemáme žádný příklad, který by bylo možné empiricky lokalizovat. Chtěl bych však naznačit některé z podmínek a sil, jež určovaly nebo umožňovaly vznik dominantního modelu toho, co byl pozorovatel 19. století. To bude zahrnovat nástin řady souvisejících událostí, které vedly k rozhodujícím způsobům, jak se o vidění diskutovalo, jak bylo kontrolováno a jak se vtělovalo do kulturních a vědeckých praktik. Současně se pokusím ukázat, jak se přestaly používat hlavní pojmy a prvky předešlého uspořádání pozorovatele. Tato studie se *nebude* zabývat okrajovými a lokálními formami vidění, které dominantním praktikám vzdorovaly, odchylovaly se od nich nebo se z nich nedokonale utvářely. Měla by být napsána historie těchto opozičních momentů; taková historie se však stává čitelnou na pozadí více hegemonního souboru diskurzů a praktik, v nichž se vidění formovalo. Typologie a provizorní jednoty, které používám, jsou součástí strategie vysvětlování pro demonstrování obecného zlomu nebo diskontinuity na počátku 19. století. Nemělo by být nutné zdůrazňovat, že v dějinách neexistují žádné kontinuity nebo diskontinuity – a že existují pouze ve výkladech dějin. Moje široké časové rozpětí tedy není v zájmu „pravdivých dějin“, nebo abych obnovil záznam toho, „co se skutečně stalo“. V sázce jsou zcela jiné okolnosti: jak člověk periodizuje dějiny, kde lokalizuje zlomy nebo zdali je popírá podle politických rozhodnutí, která určují konstrukci přítomnosti. Vyloučíme či zdůrazníme-li určité události a procesy na úkor jiných, ovlivníme tím srozumitelnost současného fungování moci, do něhož jsme sami zapleteni. Takové volby ovlivňují, zda se podoba přítomnosti jeví jako „přirozená“, nebo zda je její historicky vykonstruovaná a hustě sedimentovaná struktura zjevná.

Na počátku 19. století došlo k rozsáhlé proměně způsobu, jakým pozorovatel figuroval v široké škále společenských praktik a oblastech vědění. Hlavní cesta, kterou pro tento vývoj představuji, je zkoumání důležitosti některých optických zařízení. Pojednávám o nich nikoli jako o modelech reprezentace, které implikují, ale jako o místech vědění a moci, jež působí přímo na tělo je-dince. Konkrétně představuji *cameru obscuru* jako paradigma dominantního postavení pozorovatele v 17. a 18. století, zatímco pro postavení pozorovatele v 19. století se zabývám řadou optických přístrojů, zejména stereoskopem, jako prostředky k dokreslení proměněného statusu pozorovatele. Dotyčné optické přístroje jsou nejvýznamnějšími průsečíky, kde se filozofické, vědecké

a estetické diskurzy překrývají s mechanickými technikami, institucionálními požadavky a socioekonomickými silami. Každý z nich je pochopitelný nejen jako dotýčný materiální objekt nebo jako součást dějin techniky, ale především pro způsob, jakým je zasazen do mnohem širšího souboru událostí a sil. Je zřejmé, že bude třeba čelit mnohým vlivným popisům dějin fotografie a kinematografie, které se vyznačují latentním nebo explicitním determinismem, v němž se nezávislá dynamika mechanických vynálezů, modifikací a dokonalosti sama vnucuje sociálnímu poli a transformuje ho zvenčí. Naopak technologie je vždy souběžnou nebo podřízenou součástí jiných sil. Gilles Deleuze říká, že: „společnost je definována svými směsmi, nikoli nástroji [...] nástroje existují jen ve vztahu ke směsím, které umožňují nebo které je umožňují“.⁵ Jde o to, že dějiny pozorovatele nejsou redukovatelné na změnu technických a mechanických postupů o nic více než na měnění se formy uměleckých děl a vizuálních reprezentací. Současně chci zdůraznit, že i když vymezují *cameru obscura* jako klíčový objekt v 17. a 18. století, není izomorfní s optickými technikami, o nichž pojednávám v kontextu 19. století. Osmnácté a 19. století nemají analogické mřížky, na nichž by se mohly odlišné kulturní objekty rozprostřít ve stejném poměrném uskupení. Místo toho je pozice a funkce techniky historicky proměnlivá; *camera obscura*, jak nastiňuji v další kapitole, je součástí pole vědění a praktik, které strukturálně neodpovídá umístění optických přístrojů, jež následně zkoumám. Deleuzovými slovy: „Na jedné straně každé stratum či historická formace implikuje určité rozvržení viditelného a toho, co lze vypovídat, které je zcela nezávislé; na straně druhé se od jednoho strata k druhému toto rozvržení mění, protože způsob viditelnosti sám je variabilní a mění se i režim výpovědi.“⁶

Tvrdím, že nejpronikavější způsoby vytváření „realistických“ efektů v masové vizuální kultuře, jako je stereoskop, byly ve skutečnosti založeny na radikální abstrakci a rekonstrukci optické zkušenosti, což vyžaduje přehodnocení významu pojmu „realismus“ v 19. století. Také doufám, že se mi podaří

5 Deleuze, Gilles – Guattari, Félix. *Tisíc plošin. Kapitalismus a schizofrenie*. Přel. Marie Caruccio Caporale. Praha: Herrmann & synové, 2010 [1980], s. 106.

6 Deleuze, Gilles. *Foucault*. Přel. Čestmír Pelikán. Praha: Herrmann & synové, 1996 [1986], s. 72.

ukázat, jak závisela nejvlivnější formování pozorovatele počátku 19. století na prioritě modelů subjektivního vidění, na rozdíl od všudypřítomného potlačování subjektivity ve vidění v 17. a 18. století. Určitá představa „subjektivního vidění“ byla po dlouhou dobu součástí diskuzí o kultuře v 19. století, nejčastěji v kontextu romantismu, a to například při mapování posunu „role, jakou hrála mysl ve vnímání“, od napodobení k výrazu, od metafory zrcadla k metafoře lampy.⁷ Ale ústředním bodem pro tato vysvětlení je opět pojetí vidění nebo vnímání, které bylo nějakým způsobem jedinečné pro umělce a básníky, které se lišilo od vidění utvářeného empirickými nebo pozitivistickými představami a postupy.

Zajímá mě, jakým způsobem pronikalo pojetí subjektivního vidění, produktivity pozorovatele, nikoli pouze do oblastí umění a literatury, ale bylo přítomné ve filozofických, vědeckých a technologických diskurzích. Spíše než zdůrazňování oddělenosti umění od vědy v 19. století je důležité vidět, jak byly obě součásti jediného vzájemně propojeného pole vědění a praxe. Totéž vědění, které umožňovalo rostoucí racionalizaci a ovládání lidského subjektu ve smyslu nových institucionálních a ekonomických požadavků, bylo zároveň podmínkou pro nové experimenty ve vizuální reprezentaci. Chci tedy vymezit pozorující subjekt, jenž byl produktem a zároveň konstitutivním prvkem modernity v 19. století. Velmi obecně lze říci, že to, co se děje s pozorovatelem v 19. století, je proces modernizace; pozorovatel se stává adekvátním pro uspořádání nových událostí, sil a institucí, jež jsou společně volně a možná i tautologicky definovatelné jako „modernita“.

Modernizace se stává užitečným pojmem, pokud je vyňata z teleologických a primárně ekonomických určení, a když zahrnuje nejen strukturální změny v politických a ekonomických formacích, ale také obrovskou reorganizaci vědění, jazyků, prostorových a komunikačních sítí a subjektivitu samotnou. Vyjdeme-li z děl Webera, Lukácse, Simmela a dalších a od všech teoretických úvah, jež zplodily pojmy „racionalizace“ a „reifikace“, je možné představit logiku modernizace, která je radikálně oddělena od myšlenky

⁷ Abrams, Meyer Howard. *Zrcadlo a lampa. Romantická teorie a tradice estetického myšlení*. Přel. Martin Procházka. Praha: Triáda, 2001, s. 67–77.

pokroku či vývoje a která s sebou nese nelineární transformace. Pro Gian-niho Vattima má modernita právě tyto „posthistorické“ rysy, v nichž je nepřetržitá produkce nového tím, co věcem dovoluje zůstat stejnými.⁸ Právě logika téhož však existuje v inverzním vztahu ke stabilitě tradičních forem. Modernizace je proces, jímž kapitalismus vykořeňuje a činí mobilním vše, co je zakořeněné, odstraňuje nebo vyhlazuje to, co brání proudění, a činí směřitelným to, co je jedinečné.⁹ To se týká těl, znaků, obrazů, jazyků, pří-buzenských vztahů, náboženských praktik a národností, stejně jako zboží, bohatství a pracovní síly. Modernizace se stává nepřetržitou a sebezachováající tvorbou nových potřeb, nové spotřeby a nové výroby.¹⁰ Pozorovatel není zdaleka jen vně tohoto procesu, naopak je mu jako lidský subjekt zcela imanentní. V průběhu 19. století musel pozorovatel stále častěji fungovat v oddělených a odcizených městských prostorech, percepčních a časových dislokacích cestování po železnici, telegrafii, průmyslové výrobě a v toku typografických a vizuálních informací. Současně s tím prošla diskurzivní identita pozorovatele jako předmět filozofické reflexe a empirického zkou-mání stejně drastickou renovací.

⁸ Vattimo, Gianni. *The End of Modernity*. Přel. Jon R. Snyder. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988 [1985], s. 7–8.

⁹ Důležitý je zde historický nástin Gillesse Deleuze a Félixu Guattariho, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Přel. R. Hurley et. al. New York 1978, s. 200–261. Modernita je zde nepřetržitým procesem „deteritorializace“, vytváření abstraktních a zaměnitelných těl, věcí a vztahů. Jak však Deleuze a Guattari zdůrazňují, nová směnitelnost forem v kapitalismu je podmínkou jejich „reteritorializace“ do nových hierarchií a institucí. O industrializaci 19. století pojednává z hlediska deteritorializace, vykořenění (*déracinement*) a produkce proudů Marc Guillaume, *Eloge du désordre*, Paris 1978, s. 34–42.

¹⁰ Viz Marx, Karel. *Rukopisy „Grundrisse“: Ekonomické rukopisy z let 1857–1859*. II, red. Bohumila Žežulková. Praha, 1974, s. 16: „Proto zkoumání veškeré přírody, aby se odhalily nové užitečné vlastnosti věcí; univerzální směna produktů všech cizích krajin a zemí; nové (umělé) upravování přírodních předmětů, čímž se jim dodávají nové užité hodnoty. Všestranný výzkum země, aby se objevily nové potřebné předměty i nové užitečné vlastnosti starých; [...] právě tak objevování, vytváření a uspokojování nových potřeb, vešlých ze společnosti samé; rozvíjení všech vlastností společenského člověka a jeho produkce jako člověka s co nejbohatšími vlastnostmi i vztahy, a tedy i potřebami – jeho produkce jako co nejtotálnějšího a nejuniverzálnějšího společenského produktu.“