



9 788090 427150

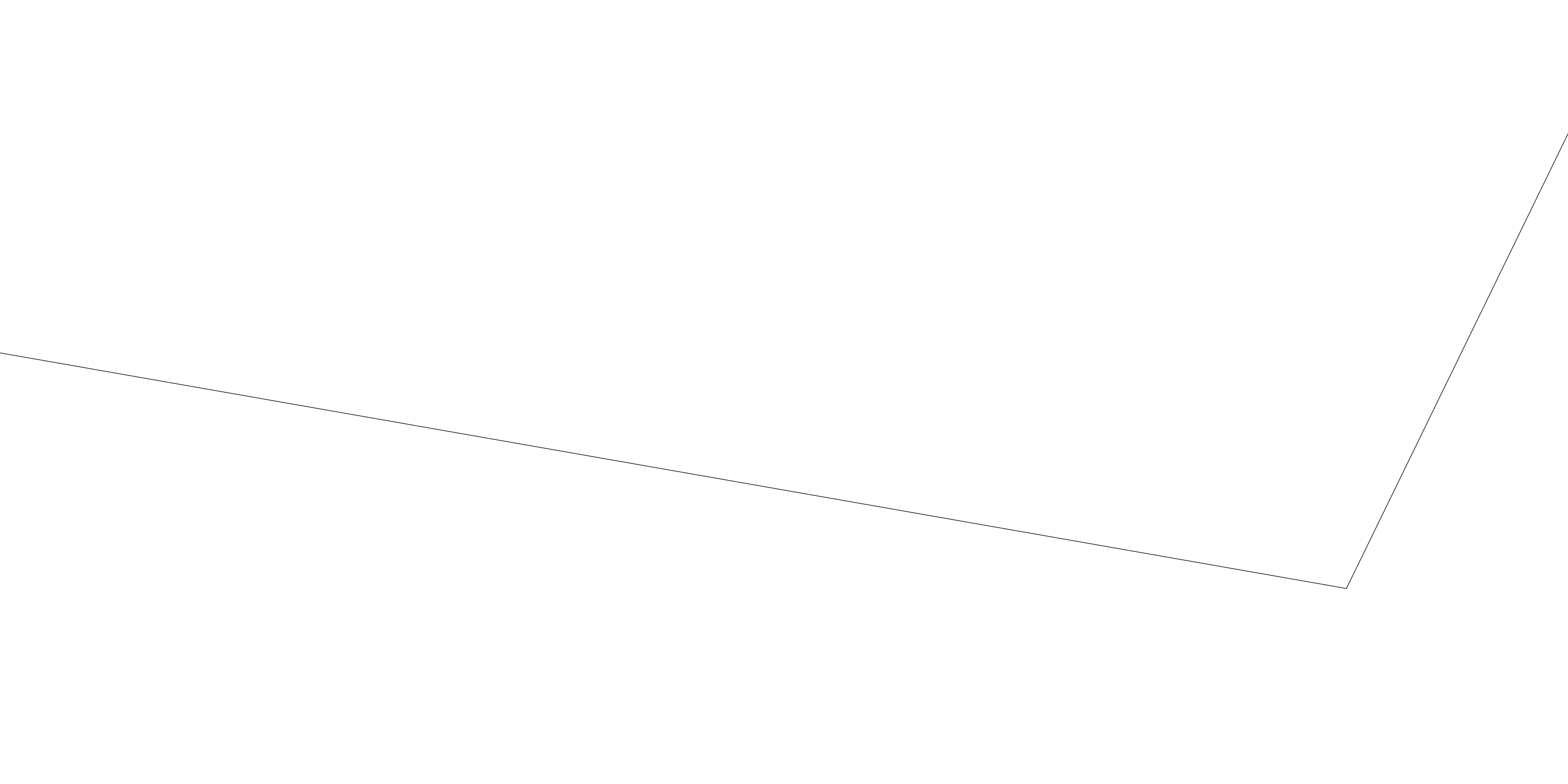
Mysl bez obrazu

Pavla
Sceranková



**Mysl
bez obrazu**

**Pavla
Sceranková**



Obsah

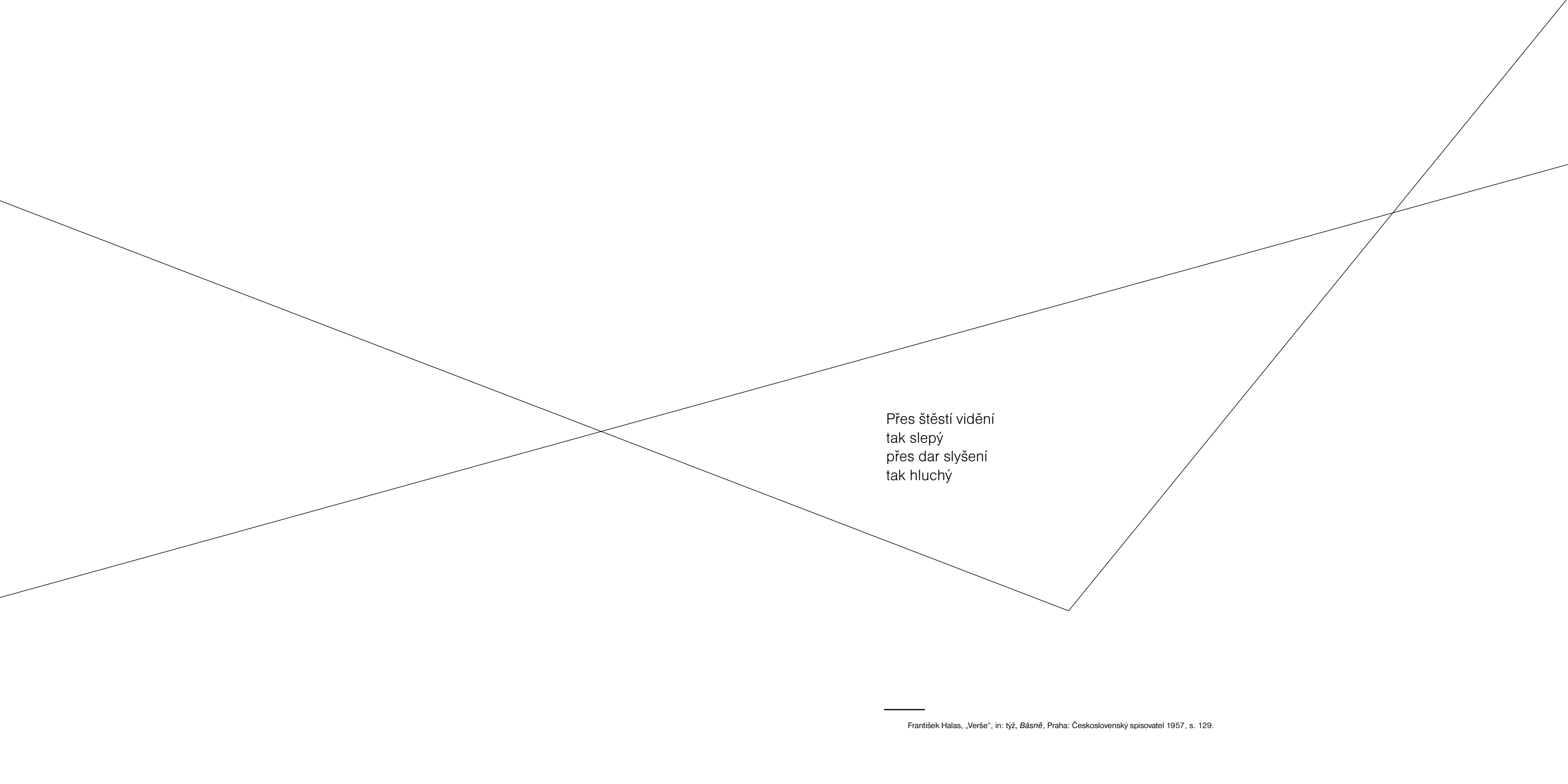
Publikace vznikla s finanční podporou Pedagogické fakulty Univerzity Hradec Králové.

Za cenné rady a podporu děkuje autorka Miroslavu Petříčkovi, Tomáši Pospiszylvi, Vladimíru Skreplvi, Dušanu Zahoranskému a Paľovi Fabušovi.

Recenzovali:
prof. Miroslav Petříček, Dr.
Mgr. Tomáš Pospiszyl, Ph.D.

Vydalo nakladatelství Dexon Art s.r.o. ve spolupráci s galerií OFF/FORMAT v Brně roku 2012.
© Pavla Sceranková, 2012
ISBN 978-80-904271-5-0

1. O pohledu	11
1.1 Úvod	11
1.2 Proud vědomí	13
1.3 Mysl bez obrazu aneb Tajemství paní z nekonečného kakaa	14
1.4 Ven z camery obscure – modernizace vidění podle Jonathana Craryho	16
1.5 Vesmír v hlavě	19
1.6 Vidím – malá neurobiologická exkurze do mozku	21
1.7 Vidím – výsledek exkurze	24
1.8 Víím, že vidím	25
1.9 „Jak může v čemsi fyzickém vznikat vědomá zkušenost“	28
1.10 Umění jako řešení nezměřitelných vědeckých otázek	31
1.11 O vědomí teď	34
2. Vizuální experimenty	36
2.1 O formě	37
2.2 O paměti	38
Hlavo Lam	38
Z lásky	40
Jdi pryč. Vrať se.	40
Jdu	41
Modelová situace	41
Karavan lásky	42
Návštěva doma	42
2.3 Porozumění – punctum	45
Parkovací smyčka	47
2.4 Vidět šmouhy, nevidět nic, vidět příliš mnoho	48
Umění nezměřitelných vědeckých otázek I	50
Umění nezměřitelných vědeckých otázek II	51
Zpráva z neokortexu – Observatoř	51
Bibliografie	52
Zdroje k obrazové dokumentaci	53
Summary	55



Přes štěstí vidění
tak slepý
přes dar slyšení
tak hluchý

1. O pohledu

1.1 Úvod

Tento text je zaměřen na studium lidského vnímání. Soustřeďuje se na to, co vnímáme, a jak to, co vnímáme, prožíváme. V rozsáhlém souboru poznatků a přístupů k problematice vnímání, které lze v rámci různých vědních oborů sledovat, mě zajímají ta místa, kde se jazyk vědy určitým způsobem setkává s jazykem umění. Hledání styčných bodů mezi hlediskem vědy a umění je samo o sobě rozsáhlé téma; já jsem namísto dějinného mapování vztahu umění a vědy v kontextu studia vnímání jako vodítko zvolila několik subjektivně vybraných hledisek z oblasti filozofie, neurobiologie a estetiky. Budu se snažit sledovat, jak se vybraná hlediska vztahují k vědomí a jakou roli v tomto vztahu hraje umění, respektive jakou roli by hrát mohlo.

Jedním z výchozích momentů je pojem „obraz světa“. Možnosti jeho chápání a interpretace jsou široké. Zaujal mě z hlediska toho, jak ho běžně používáme:

„mít o něčem obraz“, „náš obraz světa“, „obraz v moji hlavě“. V kontextu teorie vidění reprezentuje hluboce zakotvenou představu o vlastním vnímání jako o procesu analogickém fungování camery obscury: obraz světa se promítá do našeho vědomí. Tato představa byla zpochybněna již v 19. století. V současnosti je samozřejmostí fakt, že optický průmět okolního světa na sítnici oka stojí jen na začátku procesů, které nám umožňují vizuální zkušenost. Koncepti vidění jako optického průmětu nahradila nepřehledná spleť neuronových akcí. Avšak jasnou představu o tom, jak vzniká vizuální zkušenost, nemáme. Domnívám se, že přes pokrok v neuroanatomii je obecně vizuální zkušenost ztotožňována s obrazem, který se k nám sice vztahuje, je naším obrazem světa, ale vzhledem k našemu vědomí vystupuje odděleně – vědomí si jej prohlíží. V protikladu k tomu stojí skutečnost, že vnímání jako vizuální zkušenost odkazuje k činnosti – k tělu, které ji zažívá. Vizuální zkušenost se z tohoto hlediska ukazuje jako prostorová událost odehrávající se v čase. Logické tedy bylo navázat na „proud vědomí“. Ve svém textu proto vycházím z eseje Miliče Čapka „Stream of Consciousness and 'Durée Réelle'“¹ a od Williama Jamese si vypůjčuji dvě hlediska, která k proudu vědomí zaujímá – místa oddechu a místa letu. Zabýváme-li se vnímáním s ohledem na to, jak jej prožíváme, stojí na začátku otázka, jak se vůbec vnímání stává vědomým. Vizuální vnímání je naší bytostnou zkušeností. Možná, že ho neumíme přesně

¹ Milič Čapek, „Stream of Consciousness and 'Durée Réelle'“, *Philosophy and Phenomenological Research* 10 (1950), s. 331–353.

popsat, ale víme, když je. O vědomí samotném také nejbezpečněji můžeme říct jenom to, že je. Celý proces fyzicky situujeme do mozku, čím se dostáváme k další otázce: „Jak může v čemsi fyzickém vznikat vědomá zkušenost?“²

Nabyla jsem dojmu, že při řešení těchto otázek naráží exaktní vědecký slovník na vlastní logickou strukturu a nutnou metodologii. Mým dalším předpokladem je, že za jistých okolností disponuje umění jazykem, kterým se k těmto otázkám lze vyjadřovat zcela přirozeně. Charakteristiku tohoto jazyka jsem našla u Deleuze v jeho pojednání o *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta. Zde i vědomí naznačilo svoji specifickou podobu znaku. Smysl vědomí jako znaku pak spočívá v jeho esenci, která zabezpečuje jeho jednotu; esence „konstituuje znak jako neredukovatelný na objekt, který ho vysílá; ona konstituuje smysl neredukovatelný na subjekt, který ho chápe“.³ Studium vnímání se tak jasně dostalo do kontextu umění, které jediné disponuje nástroji schopnými odhalovat esence. Všem uvedeným problémům se věnuji v první části tohoto textu. Druhá, praktická část pak popisuje několik vybraných prací, které se různým způsobem k otázkám vnímání vztahují. Projekty jsou výsledkem setkání. Setkání je událost, která umožňuje „vidět svět jako věc k dešifrování“.⁴ Můžeme ji popsat, ale faktickým popisem nelze vyjádřit její *nutnost* a v konečném důsledku se vytrácí i účinek samotného setkání. Těžištěm *praktického zkoumání* je popsat událost

pomocí znaků umění tak, aby bylo možné do ní znovu vstupovat (aby jí bylo možné vyvolat a podržet v čase). Podle povahy setkání se projekty dotýkají role paměti a její aktualizace skrze přítomný počitek, momentu zpozorování něčeho – punctum pohledu – a nakonec slepých míst, která neupoutala naši pozornost a byla opomenuta. Jednou z metod, jak k výzkumu přistoupit, by byla systematická klasifikace emocí a prožitků v psychologických termínech. Tím by se vytvořila databáze, která by mohla být podrobena pozorování z hlediska neurobiologie, psychologie, filozofie či umění. Moje metoda vychází z hypotézy, že umění nabízí unikátní nástroj, který je schopný vyjadřovat obsahy, jež nelze převést do jazyka pojmů. O estetické ideji Kant říká: „Estetickou ideou [...] rozumím tu představu obrazotvornosti, která dává podnět k četným úvahám, aniž jí může být adekvátní nějaká myšlenka, tj. *pojmem*, kterou tudíž žádný jazyk úplně nepostihne a nemůže učinit srozumitelnou.“⁵ Současně lze sledovat, jak se věda potkává se situací, kde zkoumané obsahy nelze měřit nebo objektivně zaznamenat. Umění si svoji metodu může zcela legitimně vymyslet. A nejen metodu, ale i pravidla, podle kterých se její postup zdá opodstatněný. Tento svobodný přístup k metodě odjakživa otevíral nová hlediska i k řešení palčivých vědeckých otázek. Netroufám si klást za cíl, aby moje práce otevřela nový pohled na problematiku vnímání. Mou ambicí je znovu ukázat, že umění nabízí slovník, kterým lze vyjadřovat to, co se jinak jazyku vzpírá.

1.2 Proud vědomí

Počátek zvýšeného zájmu o temporální charakter reality lze podle Miliče Čapka situovat na přelom 19. a 20. století.⁶ Znovuobjevení času v moderním myšlení připisuje Jamesovu článku *On Some Omissions of Introspective Psychology* (1884), v němž se objevují hlavní rysy jeho koncepce „proudu vědomí“ (*stream of consciousness*). Téměř současně nad podobným tématem rozjímá Henri Bergson v *Essai sur les durées immédiates de la conscience* (1889). V eseji „Stream of Consciousness and ‚Durée Réelle‘“ Čapek zkoumá podobnosti a rozdíly mezi Jamesovou koncepcí *stream of consciousness* a Bergsonovým *durée réelle* (reálné trvání), které byly ustanoveny nezávisle, i když oba filosofové se v době jejich vzniku znali. James v plynutí proudu vědomí rozlišuje *resting places* a *places of flight* (místa oddechu a místa letu). Toto pojmové rozlišení bylo podle Čapka jedním z důvodů nedorozumění a následné Bergsonovy kritiky. Tvrdí však, že Jamesova koncepce je v podstatě velmi blízká Bergsonovi a rozdíl mezi nimi je v tomto aspektu spíš zveličený. Místa oddechu popisuje James jako místa většinou „zaměstnaná jistým druhem smyslových představ, pro které je příznačné, že mohou být myslí podrženy libovolnou

dobu a kontemplovány beze změn“.⁷ I když Čapek dále ukazuje, že Jamesova koncepce není zdaleka tak statická, je to právě tento moment, který Bergson považoval za fundamentální rozdíl mezi proudem vědomí a reálným trváním. Dovolím si záměrně vytrhnout pojem „místa oddechu“ z jeho kontextu. Zaujala mě situace, kterou naznačuje jeho stručná definice – touha přisoudit mysl schopnost podržet obraz před očima libovolnou dobu a beze změn. Vyjadřuje podle mě stále nejrozšířenější a hluboko zakotvenou představu o našem vnímání: obraz získaný smyslovými orgány se promítá do naší mysli, před jakýmsi vnitřním zrakem, který si jej jako pohlednici prohlíží a pak neporušený odloží zpátky do alba.

Do protikladu k místům oddechu staví James místa letu, naplněná tisíci statických nebo dynamických vztahů, které nás převádějí od jednoho kontemplovaného obrazu – místa oddechu – ke druhému a představují neuchopitelnou, introspekci téměř nedostupnou část vědomí. „Ať někdo zkusí rozříznout určitou myšlenku uprostřed a podívat se na její řez – zjistí, jak obtížné je introspektivní pozorování přechodných ústrojí (*transitive tracts*)“.⁸ Místa letu dodávají celému výjevu věrohodnost doloženou vlastní zkušeností: i nám mysl přelétá z jedné myšlenky na jinou, až se na chvíli zastaví, obraz se vyladí, zaostří a můžeme jej popsat. Koncept vědomí, které si prohlíží obraz světa před očima a pak mlhou asociací přeletí k jinému obrazu, patří podle mě stále mezi nejrozšířenější.

² Viz Owen Flanagan, *Vedomie*, Bratislava: Archa 1995, s. 17.

³ Gilles Deleuze, *Proust a znaky*, Praha: Herrmann & synové 1999, s. 49.

⁴ Tamtéž, s. 37.

⁵ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon 1975, s. 130; viz též Konrad Paul Liessmann, *Filosofie moderního umění*, Olomouc: Votobia 2000, s. 19.

⁶ Čapek, „Stream of Consciousness and ‚Durée Réelle‘“, s. 331.

⁷ Tamtéž, s. 333.

⁸ Tamtéž.

1.3 Mysl bez obrazu aneb Tajemství paní z nekonečného kakaa



Obr. 1. Kakaová dóza A, asi 1925–1930, <http://www.alte-dosen.de/dosen/droste/droste.htm>, <http://www.droste.nl/nederlands>

Na krabici kakaa je obrázek paní, která drží podnos se šálkem a krabici kakaa. Na krabici kakaa je obrázek paní, která drží podnos se šálkem a krabici kakaa. Na krabici kakaa je obrázek paní, která drží... Z Jamesovy koncepce mysli, která může podržet imaginaci a kontempletovat ji beze změn, vyplývá, že mluvíme-li o mysli jako o něčem, co má imaginaci, je mysl vzhledem k této imaginaci něčím jiným. To nás vede k otázce, čím jiným pak mysl je a také kde a jak si tato mysl obrazy, které jí smyslové orgány

dodávají, prohlíží. Tedy k otázkám Bergsonovy *Hmoty a paměti*.⁹ Koncepce vnímání, které si prohlíží obraz světa, naráží na podobný problém nekonečného vnitřního pozorovatele jako v případě obrázku na krabici kakaa. Vizuální zkušenost sice podle ní vzniká mnohem složitějším způsobem, než je optický průmět obrazu v camera obscura, ale to, co vnímám, je až finální podoba obrazu, která je předložena mému vědomí k prohlédnutí – podívej, nekonečné kakao. Vědomí tak vystupuje v roli pozorovatele, který sídlí v mé hlavě a přichází informace interpretuje. Problematický tedy není samotný obraz světa, ale otázka, jak se tento obraz stává vnímaným, potažmo vědomým obrazem. Náš vztah ke světu je postaven zejména na vizuální zkušenosti. Procesy, které zpracovávají vizuální vjemy, jsou do značné míry vědecky popsány. Přesto nám však neurobiologové nakonec sdělí, že jednotnou teorii vidění nemáme. K zásadnímu problému dochází právě v momentu, kdy se začneme zabývat otázkou, kde a jakým způsobem mozek integruje zpracované informace a skládá z nich ucelený obraz světa. Z výsledků dosavadních výzkumů vyplývá, že mozek přijímané informace zpracovává a interpretuje na všech úrovních. K prvnímu rozlišování dochází již na sítnici. Celkově si pak činnost mozku při vyhodnocování vstupních informací lze podle Františka Koukolíka představit jako „hejno rybiček“. Neurony z různých úrovní a z různých částí mozku vytvářejí neuronální koalice, které ve vztahu k vědomí fungují

jako „časoprostorově proměnlivá neuronální síť tvořená velkým počtem korových a talamických neuronů včetně jejich vzájemných spojení. Jednotlivé neuronální skupiny do ní funkčně vstupují a zase z ní vystupují“.¹⁰ Mezi jednotlivými neuronálními koalicemi dokonce dochází k soupeření. Byť jde o nesmírně složité procesy, dokážeme je sledovat. Jinak řečeno, do jisté míry jsme schopni popsat, co se v mozku děje, když člověk pozoruje červenou krabici kakaa, například které části mozku jsou zodpovědné za vnímání barvy a jakým způsobem si neurony informace o dané barvě navzájem sdělují, jak vnímáme tvar, velikost apod. Avšak individuální vjem určitého člověka – to, jak daný člověk červenou krabici kakaa vidí a jak tento vjem prožívá, je nám zcela nepřístupný. Vraťme se ale k tomu, co z Jamesovy teorie vyvozuje dále Čapek. Při rozboru přechodných částí vědomí – míst letu, při pokusu o introspekci jejich dynamické struktury, je zničím. Jamesovy slovy: jako když se chceme z kapek vody dovědět něco o sněhové vločce, která nám přistála na dlani. Tedy když chceme proud vědomí zastavit a prohlédnout si jej, rozebrat ho na jednotlivé myšlenky, rozplyne se. Tak jako Zénónův šíp zůstane absurdně stát na místě, rozebereme-li jeho pohyb na sled nekonečně malých momentů. Pro Čapka jde o objev „imageless thought“ – tedy myslí nemající obraz. Objev, který vyvrací „starý pohled“ na mysl jako na „jednoduchou posloupnost myšlenek, chápaných jako pouhé matné repliky smyslových obrazů“.¹¹ To je důležitý moment. Jakým způsobem se mysl

nemající obraz vztahuje k mysli jako sukcesi statických obrazů? Byť jsou „nahlédnutelné najednou“, James jim přisuzuje jistou časovou šíři. Důležité je, že již James rozlišuje mezi prožíváním „najednou“ a matematickým momentem nemajícím trvání. A tedy i pro Jamese, stejně jako pro Bergsona, jsou pevná ústrojí (jakožto protiklad ústrojí přechodných) nehybná jenom relativně, „[a]však zatímco podle Bergsona je jejich zdánlivá nehybnost výsledkem zaujetí naší pozornosti, podle Jamese mají základ v reálné rozlišené struktuře našeho vědomí“.¹² Poučení Bergsonem rozlišujeme mezi matematickou plynulostí, reprezentovanou bodem pohybujícím se po přímce – tedy nekonečně opakovanou diskontinuitou (nekonečnou dělitelností), a dynamickou plynulostí reálného času, která „není posloupností nekonečně malých momentů“, ale roste sukcesí konečných nedělitelných časových jednotek. Když Čapek mluví o místech oddechu, popisuje je jako vizuální obraz, který lze lehce pozorovat našimi smysly a vyvolat z paměti jako repliku smyslového vjemu, ale „jeho domnělá stabilita je jenom vypůjčená od vnějších objektů, které reprezentuje“.¹³ Kromě časového faktoru je zásadní, že z této koncepce vypadl obraz. A přiznávám jistou úlevu. V místech letu tedy připouštíme nepřítomnost obrazu. Otázka po tom, co je to obraz, je pro začátek vcelku irelevantní. Musíme se ptát, jaká je mysl nemající obraz. Je vůbec možné nemít obraz? Mít o něčem obraz znamená něčemu rozumět.

⁹ Henri Bergson, *Hmota a paměť*, Praha: Oikúmené 2003.

¹⁰ František Koukolík, *Mozek a jeho duše*, Praha: Galén 2005, s. 226.

¹¹ Čapek, „Stream of Consciousness and 'Durée Réelle'“, s. 333.

¹² Tamtéž, s. 334.

¹³ Tamtéž.

Jsou tedy místa letu – místa nemající obraz – místy ne-rozumění?

Mysl bez obrazu – mysl, která nemá obraz, je mysl, která nezpředměňuje. Ve vztahu k vizuální zkušenosti o ní nelze říct, že má vizuální zkušenost, ale spíše že vizuální zkušenost tvoří. Mysl bez obrazu, avšak vědomá si vnímání, nerozumí, ale tvoří rozumění. Interpretuje se. Prohlíží se. Nekonečné kakao vnímám já jako jediné vědomí. V okamžiku, kdy jsem nekonečného kakaa zaměstnal moji mysl, je moje vědomí tímto jsemem pohlceno. Můj jsem jsem já, vědomá si tohoto jsemu; vědomí je moje vnímané teď. Nikdo další si nekonečné kakao v mé hlavě neprohlíží. Mysl bez obrazu se ukazuje jako důležitý klíč ke zkoumání vnímání, potažmo vědomí. Jak však lze zkoumat něco, co se při jakémkoliv pokusu o analýzu své dynamické struktury rozplyne? Introspekce je jedním ze zcela běžných nástrojů umělecké praxe. Nabízí se možnost prozkoumat, jakou roli ve vztahu k mysli bez obrazu může umění hrát. Ve svém textu se k tomu chci přiblížit. Vycházím z přesvědčení, že právě umění disponuje prostředky, kterými se lze v této oblasti bezpečně pohybovat. Asi je možné říct, že jsem tyto prostředky přijala za své, a tedy se v oné oblasti pohybuji vědomě. Což neznamená, že o ní mám obraz. Naopak, cítím jakousi morální potřebu vydat se teorii vstříc.

1.4 Ven z camery obscury – modernizace vidění podle Jonathana Craryho



Obr. 2. Historický záznam stanu s camerou obscurou, okolo roku 1825, <http://www.mhs.ox.ac.uk/sis25/image.php?id=25>

Kdykoliv začnu uvažovat o tom, co vlastně vidím a jak je to vůbec možné, začnu si představovat svůj mozek. Vidím ho jako trochu slizkou, spíše měkkou vrásčitou hmotu. K výjevu se většinou přidávají dvě bílé, také slizké koule – oči, od kterých vede k mozku svazek růžovobílých kabelů. Mysl, která podrží obraz před očima libovolnou dobu a beze změn, naznačuje situaci, kdy slizká hmota mozku ztratí pevnou konzistenci a vyjeví obrázek s rysy fotografické momentky obdélníkového formátu zhruba desetkrát patnáct. Víím, že to nemůže být optický průmět ze sítnice. Ten nikdy nevidím. Tento obrázek tedy

přisoudím nesmírně složité činnosti neuronů. A je to. Koncept mysli, která si prohlíží obraz světa, sahá do 16. století a své výsadní postavení získal popularizací média zobrazování – camery obscury. Camera obscura je jednou z prvních forem automatizace obrazu. V principu jde o objekt nepropouštějící světlo s nepatrným otvorem, skrz nějž do něj dopadají paprsky světla. Na stěnu protilehlou otvoru vykreslí obraz venkovního prostoru. Obraz je převrácený, zmenšený a bledý. Jak ve své studii o „modernizaci vidění“ uvádí Jonathan Crary, empirický fakt vytvoření obrazu tímto způsobem je známý nejméně 2000 let. Od konce 16. do konce 18. století se však z camery obscury „stal mnoha různými směry rozpracovaný model pozorování, jenž přináší pravdivé závěry o vnějším světě. [...] V této době byla camera obscura [...] komplexní mocenskou technikou, prostředkem, jenž pro pozorovatele uzákoňoval, co je percepční ‚pravdou‘, a vymezoval pevně daný soubor vztahů, jimž byl pozorující subjekt podřízen“.¹⁴ Od konce 17. století camera obscura představovala pro vědce i umělce aparát, „který zaručuje přístup k objektivní pravdě o světě [...] byla modelem pozorování jak empirických jevů, tak modelem reflexivní introspekce a sebe-pozorování“. Locke a Descartes demonstrovali na cameře způsob, jimž pozorovatel poznává svět „výhradně vnímáním mysli“. Descartes připodobňuje oko k člověku uvnitř camery. Mysl je představována jako temná skříňka, do které se promítá svět. Za ideálních podmínek by se tak měl

obraz světa shodovat s obrazem v mysli. Tím, že je camera obscura založena na přírodních zákonech – na geometrické optice, poskytuje spolehlivý úhel pohledu na svět: „Smyslová data, jež jakýmkoli způsobem závisejí na těle, byla odmítnuta ve prospěch reprezentací tohoto mechanického monokulárního aparátu, jehož autenticita je nezpochybnitelná.“¹⁵ Podřízení se monokulárnímu, statickému aparátu, který nebere ohled například na binokularitu očí nebo pohyb těla v prostoru, vycházelo z touhy uniknout nejistotám obyčejného lidského vidění: „Autonomní subjekt si mohl přivlastnit vizuální svět, ovšem pouze byl-li zároveň soukromým a jednotným vědomím, izolovaným od jakéhokoli aktivního vztahu k vnějšku.“¹⁶ Až do začátku 19. století bylo pozorování východu a západu slunce uvnitř camery obscury, návštěva dioramatu nebo panoramatu společenskou událostí. Lidé byli fascinováni světem nahlíženým jako obraz. V 19. století dochází k proměně městského života. Dav se z revolučního seskupení transformuje na seskupení kulturní. Nastupuje společnost spektaklu – podívané. Urbanizace staré Paříže, která se stala modelem i pro jiná města, ulehčila provoz a pomohla při pacifikaci davu. Z kaváren a restaurací se stávají veřejné prostory, kde se lidé sdružují. Obchody jsou všem přístupné a elektrifikované. Vznikl nový veřejný prostor a s ním i nový způsob pozorování. Ve velkých výkladech kaváren a obchodů jsou pozorovatelé zároveň pozorovanými. Vnímatel už není ukrytý v temné komoře.

¹⁴ Jonathan Crary, „Modernizace vidění“, *Teorie vědy* 13 (26) (2004), s. 27.

¹⁵ Tamtéž, s. 28.

¹⁶ Tamtéž, s. 29.

Začíná se rozlišovat mezi modelem a obrazem modelu. Dochází k posunu od „objektivního racionalistického“ modelu vnímání podle camery obscury ke zkoumání subjektivního vidění. Začínají se formulovat první koncepty vysvětlující vnímání pohyblivého obrazu. Jako součást výzkumu vznikají optické hračky, které se záhy prosazují jako nový druh populární zábavy. Model objektivního vidění a poznání podle camery obscury se radikálně mění. Zásadní změnu v postoji ke zkoumání vidění přináší Goetheho *Teorie barev*, publikovaná v roce 1810. Toto dílo představuje tělo „jako základ, na němž je vidění vůbec možné, a formuluje model subjektivního vidění“. Rodí se tak nový, produktivní pozorovatel, „jehož tělo disponuje celou škálou schopností utvářet vizuální zkušenost. Jedná se zde o vizuální zkušenost, která neodkazuje ani neodpovídá ničemu vně pozorujícího subjektu“. ¹⁷ Goethe byl jedním z prvních badatelů, kteří se ve 20. a 30. letech devatenáctého století začali zabývat paobrazy, tedy vizuálními vjemy, které registrujeme například pod silným tlakem na zavřená oční víčka. Jejich výzkum byl obzvláště intenzivní a měl často až vášnivou povahu. Tři nejslavnější badatelé, David Brewster, Joseph Plateau a Gustav Fechner, oslepli nebo si trvale poškodili zrak opakovaným pozorováním Slunce: „Jejich kolektivní úsilí nově definovalo vidění jako neredukovatelnou směs fyziologických procesů a vnějších podnětů a zdůraznilo produktivní roli těla při vidění.“ ¹⁸

Paobrazy byly registrovány již od starověku, byly považovány za iluze a vyjadřovaly nespolehlivost těla. Na počátku 19. století se však staly pozitivním základem vidění. Jan Evangelista Purkyně navazuje přímo na Goetheho a ve své dizertační práci předkládá výzkum paobrazů formou exaktního subjektivismu – zkoumá je sám na sobě, a to na základě působení fyzického tlaku na oční víčka, narkotik nebo elektrických impulzů. Paobrazy, které vnímáme například vlivem tlaku na víčka, jsou subjektivní smyslové jevy, které nemají odpovídající vnější vizuální podněty. Vizuální vjem tudíž nevyhnutelně nemusí mít vizuální příčinu. Představa, že vjem musí odpovídat podnětu, byla nabourána. Paobrazy vyvracejí možnost objektivní interpretace světa, protože každé vnímání je do určité míry fantazií – způsobem, jak tělo vnímá svět. Tím, že se tělu přiznalo privilegované postavení tvůrce vizuální zkušenosti, dostává se s předměty vidění do stejného prostoru. Rozlišení mezi vnějším a vnitřním se zproblematizovalo. Fyziologická věda neměla do konce 40. let devatenáctého století institucionální identitu. Zrodila se jako nahromadění různých na sobě nezávislých prací, které spojovalo nadšení a údiv nad tělem. Ekonomická potřeba rychlé koordinace oka a ruky v kontextu nových průmyslových forem tovární výroby ovlivnila i výzkum paobrazů. Byla vyvinuta „koncepce vidění ve své podstatě kvantitativní, v níž se kategorie ustavující vztah mezi vjemem a předmětem staly abstraktní, záměnné a nevizuální“. Mystické zkušenosti

se slunečními paobrazy vedly Gustava Fechnera paradoxně k „matematizaci vnímání, v jejímž rámci stanovil funkční vztahy mezi podnětem a vjemem“. ¹⁹ Jiným aspektem fyziologického výzkumu bylo rozčlenění těla na stále specifičtější a oddělenější systémy a funkce: „V roce 1826 se objevila domněnka, že existuje pět různých typů smyslových nervů odpovídajících pěti smyslům.“ ²⁰ První významnější vědeckou teorií o rozpojení smyslů byla práce německého fyziologa Johannese Müllera *Handbuch der Physiologie des Menschen* (sv. 2, 1838), který dochází k zásadnímu poznatku o rozčlenění a specializaci lidského sensorického aparátu, k „nauce o specifických nervových energiích“. Müller předvádí, že jedna a tatáž příčina vyvolá v každém z nervů naprosto odlišné vjemy a zároveň mohou různé příčiny vést v daném smyslovém nervu k totožnému vjemu. Podává obraz těla se sobě vlastní schopností mýlit se, vnímat špatně. Vizuální zkušenost ztratila jakýkoliv pevný referenční bod. Nejde už jenom o to, zda lze zjistit, co je objektivně reálné, nýbrž se otevřela možnost existence nových forem reálného, a tím i zcela nových pravd. Byl ohrožen jakýkoliv koherentní systém významů. Pomyslné stěny camery obscury se zhroutily. Co se však stalo s obrazem světa promítaným na její zdi? Z abstraktního těla v cameře se stalo sice nespolehlivé, ale zcela konkrétní a hmotné tělo, které obývá tentýž prostor jako možné zdroje jeho vjemů. Spolehlivý a zřetelný průmět světa uvnitř camery obscury se

ukázal jako subjektivní vjem bez jakékoliv záruky existence odpovídajícího referentu. Vztah mezi tělem a vizuální zkušeností se radikálně změnil. Svět se již nikam nepromítá, naše tělo ho zažívá. A přesto k tomu, co vidíme, se běžně vztahujeme jako k něčemu vůči nám oddělenému.

1.5 Vesmír v hlavě



Obr. 3. Černobílá televize, <http://elektro.aukro.cz/>

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ Tamtéž, s. 30.

¹⁹ Tamtéž, s. 32.

²⁰ Tamtéž, s. 33.

Chci-li zkoumat koncept mysli bez obrazu, bude užitečné zaobírat se nejprve důkladněji tím, co považujeme za náš obraz světa. Tedy ptát se, co chybí, když vypadne obraz. Při téhle otázce si nemůžu nevybavit jistou situaci ze svého dětství. Když naši staré televizi vypadl obraz, můj tatínek, věrný fanoušek svých westernových hrdinů, si krátil čekání na signál tím, že se vyhoupl do pomyslného sedla, a přidržuje si pomyslný širák a pomyslnou uzdu pomyslného koně, cválal zcela reálně kolem umakartového jádra našeho panelákového bytu a zpíval: „Šuby duby masné huby.“ (Tatínek byl sochař.) S velkou dávkou nadsázky tato situace možná naznačuje náladu mysli nemající obraz jako jistou – již zmiňovanou – úlevu.

Náš obraz světa situujeme někam do vlastní hlavy – do mozku. Mozek je výsledkem „600 milionů až 1,2 miliardy let dlouhého vývoje života“.²¹ Počet neuronů v celém lidském mozku se odhaduje na 100 miliard. Každá nervová buňka je synapsemi spojena s jinými nervovými buňkami. Počet synapsí na povrchu jedné nervové buňky se často pohybuje kolem několika tisíc. To znamená, že v lidském mozku může být třeba 100 miliard × 1000 synapsí. Mluvíme v číslech, na která jsme zvyklí z astronomie (například počet hvězd v naší galaxii je kolem 200 miliard), ale která se jeví nesmírně vzdálená naší lidské zkušenosti. Je zajímavé, že jsou naopak naší bytostnou součástí. Za jednotku mozkové tkáně se nepovažuje nervová buňka, ale synapse. Chování mozku není dáno chováním jednotlivých neuronů, ale spíš jejich

vzájemnou interakcí. Počet spojení je tak vysoký, že jej nemůže určovat genetická informace. V genech je zakódována jenom základní struktura, ale synapse vznikají (a zanikají) denně, nejvíce v dětství a v průběhu dospělosti. Jsou ovlivňovány aktivitou nervových buněk, které propojují. Podle Hebbova pravidla jsou tím aktivnější, čím aktivnější je buňka za synapsí. To může mít na činnost mozku pozitivní i negativní dopady: „Jestliže je nervová buňka za synapsí, tedy následující článek řetězu, poškozená nebo zanikla, přestane fungovat její synaptické spojení s nervovou buňkou, která je předchozím článkem řetězu, což se dříve nebo později projeví poškozením nebo vyhasnutím i její funkce.“²² Mozek si tak vytváří prostor pro stavění nových spojení. V případě poruchy mozku se však v důsledku tohoto mechanismu může poškození dlouhodobě zhoršovat.

Zánik spojení nicméně nemusí automaticky ovlivnit existenci a aktivitu nervové buňky. Nervové buňky disponují několika tisíci spojení. Nové synapse se mezi nervovými buňkami mohou tvořit během několika vteřin. Zaniklé neaktivní spojení může být nahrazeno spojením novým. O neuronech je známo, že po odumření je nenahrazují nové neurony. To však neplatí o zaniklých spojeních. Nedávné výzkumy dokazují, že ztracená spojení nemusí být jenom nahrazena novými, ale za jistých okolností je možné původní spojení znovu vybudovat.²³

Mozek je dynamický systém, který sám sebe neustále buduje a přestavuje – vyvíjí se. Schopnost vyvíjet se

je obecně podmíněna vytvářením specializovaných systémů a podsystémů, které fungují nezávisle na sobě, ale které jsou zároveň propojeny mnohočetnými vazbami na různých úrovních. Další důležitou podmínkou schopnosti vyvíjet se je schopnost vytvářet stejně fungující systémy, které se mohou v případě potřeby zastoupit: „Geny, které dědíme od rodičů, byly v průběhu milionů let ovlivňovány zkušenostmi našich vzdělaných předků. Mozek při zrození, jak dnes víme, není nepopsaným listem papíru, ale propracovanou strukturou mající většinu svých součástí už na svém místě. Tento rámcový, avšak připravený systém se poté zkušeností doladuje tak dlouho, dokud není schopen přesné práce.“²⁴

David J. Linden a Francis Crick nicméně zdůrazňují, že mozek není dokonalý nástroj. Crick o něm píše jako o „zfušovaném nahromadění vzájemně provázaných částí“.²⁵ Mozek si překvapivě nevybírá jenom evolucí ověřené mechanismy, zatímco by vyřazoval zastaralé verze. Linden mozek přirovnává ke kopečkové zmrzlině.²⁶ Spodní kopečky jsou evolučně nejstarší, ty vrchní nejmladší. Týká se to i ranějších vývojových fází zrakového centra, které jsou na úrovni žáby, ale v mozku jsou stále přítomné. Jejich propojení s ostatními funkčními částmi je však velice omezené nebo žádné. (Právě přítomností ranější vývojové formy vizuálního centra vysvětluje Linden fenomén blindsight – zraku bez vědomí.)²⁷ Fakt, že evoluce nesází jenom na logicky nejkratší cesty řešení problémů, ale naopak je velice vstřícná

k jakýmkoliv novým výtvorům, byť problematičtěji funkčním, je pozoruhodný. Ukazuje se, že „takový systém je často funkčně lepší než přímočaré mechanismy“.²⁸

1.6 Vidím – malá neurobiologická exkurze do mozku

Obraz na sítnici vzniká projekcí jasu různých ploch předmětů v našem okolí. Jde o převod, který je skutečně analogický principu fungování camery obscury. Lidské oko tvoří neprůhledná vrstva – bělmo – s otvorem o velikosti 2 až 8 mm – zřítelnicí. Velikost otvoru ovlivňuje duhovka – reflexivně ovládaný svěrací sval, který má vliv na hloubku zorného pole. Aby byl průmět obrazu dostatečně jasný a ostrý, je oko vybaveno bikonvexní čočkou s proměnlivou konvergencí. Změnou konvergence se zvětšuje či zmenšuje její zakřivení podle vzdálenosti od zdroje světla. Je to reflexní proces. Akomodace z nejbližšího předmětu na nejvzdálenější trvá asi sekundu.²⁹ Sítnice je membrána na očním pozadí s velkým

²¹ František Koukolík, *Já. O vztahu mozku, vědomí a sebeuvědomování*, Praha: Karolinum 2003, s. 24.

²² Tamtéž, s. 18.

²³ Viz David J. Linden, *The Accidental Mind*, Cambridge, MA: Belknap 2007.

²⁴ Koukolík, *Já. O vztahu mozku, vědomí a sebeuvědomování*, s. 22.

²⁵ Francis Crick, *Věda hledá duši. Překvapivá domněnka*, Praha: Mladá fronta 1997, s. 20.

²⁶ Linden, *The Accidental Mind*, s. 21.

²⁷ Tamtéž, s. 26.

²⁸ Tamtéž, s. 20.

²⁹ Srov. Jacques Aumont, *Obraz*, Praha: Akademie múzických umění 2005, s. 12.

počtem světelných receptorů. Tyčinky i čípky mají v sobě molekuly pigmentu (asi čtyři miliony molekul v jedné tyčince), obsahující látku rhodopsin. Rhodopsin pohlcuje světelné paprsky a chemickou reakcí se rozkládá na dvě další substance. Po rozkladu není již příslušná molekula schopna dalšího pohlcování světla. Pro obnovení všech molekul rhodopsinu je třeba být tři čtvrtě hodiny ve tmě, ale téměř polovina se obnoví již za pět minut. Každý sítnicový receptor je spojen s nervovou buňkou, kterou nazýváme gangliová buňka. Gangliová buňka reaguje na malý světelný bod, jenž se buď objeví, nebo zmizí ve vymezené části zrakového pole – v „receptivním poli“ buňky. Tak jako všechny nervové buňky v klidu vysílá i gangliová buňka malý počet nepravidelných vzruchů – „pozadí“, aby se udržela v bdělosti. V případě, že na střed receptivního pole dopadne světelný paprsek, odpoví gangliová buňka (typ „zapínací“) salvou vzruchů. Dopadne-li paprsek do oblasti kolem středu receptivního pole – do okruží, gangliová buňka impulzy vydávat přestane. Když je světelná skvrna natolik velká, že překryje celé receptivní pole, buňka téměř neodpoví.³¹ Z toho vyplývá, že oko je citlivé na „ostré“ změny světelných parametrů, ale na rozsáhlé stejnoměrné osvětlení nereaguje. (Gangliové buňky typu „vypínací“ se projevují zhruba opačně.) Existují různé třídy gangliových buněk, každá se zapínacím a vypínacím podtypem. Roku 1974 byly v optickém nervu objeveny buňky P – parvocelulární –

a M – magnocelulární. M buňky jsou větší, mají větší receptivní pole, silnější axon (tj. osově vlákno neuronu), dobře reagují na malé rozdíly světelné intenzity. Jde o „poplašný nástroj“, který ohlašuje proměny zrakového pole. P buňky jsou početnější, zajímají je vyšší kontrast a barva a jsou spíše analytickým nástrojem. Pomocí elektrochemických funkcí je na sítnici světelná energie transformována do nervových impulzů. Každou nervovou buňku spojují axony s dalšími buňkami, jež tvoří vlákna optického nervu. K těmto synaptickým rovinám se příčně připojují četné další spoje, jejichž pomocí jsou buňky uspořádány do sítí. Optický nerv vede z oka do genikulárního tělíska LGN v oblasti středního mozku, thalamu. LGN slouží jako „retranslační stanice“, která přenáší neurální informaci do primární zrakové kůry (oblast V1) v okcipitálním laloku mozku a odtud do dalších oblastí zrakové kůry – kortikálních polí. Neuron, neuronová buňka se v mnoha ohledech podobá ostatním buňkám těla. V jádru má svinutou DNA, kterou tvoří dvě kopie genetické informace. Každá z nich pochází od jednoho rodiče a obsahuje velký počet rozličných genů (30 až 35 000). Různé druhy buněk mají aktivní různé druhy genů. To, které geny jsou v buňce aktivní, určuje činnost buňky. „Zapnutý“ gen kóduje instrukce pro stavbu určité bílkoviny. Bílkoviny jsou jemné a rychlé prostředky, které buňku udržují v chodu. Mají přesně definovanou

molekulární stavbu. Stavební bílkoviny obnovují například tvorbu receptorů na povrchu buňky. Funkční bílkoviny (enzymy a katalyzátory) zrychlují a usnadňují látkovou výměnu buněk.³¹ Běžný příjem informace spustí proces přenosu elektrochemického signálu mezi neurony. Přichodí signál může neuron předat chemickou kaskádou do svého buněčného jádra – genům. Když je oslovi, může během okamžiku způsobit změnu tvorby bílkovin, která se pak podílí například na budování nového spojení. Neurony se nepohybují, nedělí ani se nedokážou nahradit novými (až na pár vzácných výjimkách), disponují ale velkým počtem výběžků – dendritů, které se podílejí na přijímání signálů. Počtem dendritů, jejich větvením a způsobem, jak tvoří synapse, se neurony vzájemně výrazně liší. Z těla neuronu vychází osově vlákno – axon, kterým neuron elektrické impulzy vysílá. Axony mohou být různě dlouhé a také se větví. Signál putuje každou větvíčkou, než dospěje k místu kontaktu s jinými neurony. Díky důmyslnému způsobu předávání signálu se jeho intenzita nesnižuje. Synapse, místa kontaktu nervové sítě, mají elektrochemickou povahu: „Elektrický vzruch uvolní na jednom zakončení nervového vlákna obliček molekul chemického přenašeče – v současnosti je jich známo asi 60 druhů. Přenašeče jsou jednoduché i složité chemické látky. Molekuly přenašeče projdou nepatrnou synaptickou šterbinou a osloví chemické antény buňky za synaptickou šterbinou – receptory.“³² Kromě toho, že máme různé druhy přenašečů,

kteřé jsou aktivovány různými druhy podráždění, disponuje nervová buňka různými druhy receptorů. Každý druh přenašeče se může vázat na několik různých druhů „svých“ receptorů. Důsledky vazby na různé receptory se odlišují. Spojení přenašeče a receptoru otevře specializované branky – iontové kanály, a dovolí nabitým iontům procházet membránou přijímacího neuronu oběma směry. Místní membránový potenciál se změní. Změnu napětí ovlivňují i speciální molekulární pumpy v buněčné membráně. „Iontové kanály se dělí do tří hlavních tříd – na kanály citlivé na proměny napětí, na ty, jež reagují na nervové přenašeče, a na kanál NMDA.“³³ Kanál NMDA je zvlášť zajímavý. Přenašeč kanál otevře, jenom když se zároveň sníží membránové napětí. Když se otevře, vstoupí do nitra neuronu kromě sodných a draselných iontů i množství iontů vápenatých. Ty jsou pravděpodobně signálem, který spouští složitý řetězec chemických reakcí. Jeho výsledkem je dlouhodobá změna účinnosti synapse (může trvat dny, týdny, měsíce i déle). Navzděčuje to procesům, které na molekulární úrovni odpovídají procesům poznávání a paměti.³⁴ „Množství informací, které neuron ve stejné době získává cestou mnoha svých synapsí,“ je vyšší než množství informací, které je schopen vyslat. Ztráta informací se kompenzuje tím, že „každý neuron odpovídá na zvláštní kombinaci svých vstupních informací a novou podobu informace nevysílá na místo jediné, nýbrž na obrovský počet různých míst“.³⁵ Neurony se liší velikostí a tvarem těla (dělí se například

³⁰ Viz Crick, *Věda hledá duši. Překvapivá domněnka*, s. 129.

³¹ Viz Koukolík, *Já. O vztahu mozku, vědomí a sebeuvědomování*, s. 15.

³² Tamtéž, s. 16.

³³ Crick, *Věda hledá duši. Překvapivá domněnka*, s. 110.

³⁴ Viz tamtéž.

³⁵ Tamtéž, s. 113.

na pyramidální nebo hvězdčicové) a také způsobem reakce. Nemůžou vysílat negativní signál. Proto existují neurony aktivační, které na změnu parametru – například na prudký světelný signál – reagují zvýšením četnosti vysílaných vzruchů, a neurony inhibiční, které naopak na základě stejné změny parametru četnost vysílání vzruchů snižují. Reakce na podnět může být okamžitá, nebo se projeví se zpožděním. Neurony, tak jako ostatní buňky v těle, jsou ovlivňovány i chemickými signály přenášenými krví. Pro porozumění procesům v mozku je potřeba pochopit smysl různorodé komunikace mezi neurony. Díky moderním způsobům zobrazování můžeme pozorovat procesy, které v mozku v závislosti na konkrétním stimulu probíhají – jak na různé impulzy reagují různá mozková centra.³⁶ Lze tak částečně popsat jednotlivé části mozku, jejich funkci i vzájemnou komunikaci. V případě některých stimulů rozlišujeme i druhy neuronů, které jsou aktivovány, způsob, jakým k aktivaci dochází, a jaký druh odpovědi pak neuron vysílá. Velká část mozku a procesů, které v něm probíhají, však stále zůstává neznámá. Celý systém se nechová tak, aby jej šlo logicky „roztřídit“. Na jednom druhu funkce se mohou podílet zcela rozdílné části mozku, a to různým způsobem.

1.7 Vidím – výsledek exkurze

I přes pokrok v mapování neuroanatomie mozku a procesů, které v něm probíhají, nelze však uspokojivě vysvětlit, jak a proč vidíme. Jsme schopni určitě části zrakového systému (hlavně v oblasti primární zrakové kůry – V1) docela přesně popsat – určit aktivaci různých neuronů na nejrůznější podněty. Určit oblast v mozku, kde mozek ze zpracovaných informací o světle, pohybu, barvě a prostoru skládá naši komplexní vizuální zkušenost, však prozatím nelze. Celý proces se jeví spíš jako komplexní aktivita paralelních systémů, tvořených neurony z různých částí mozku. Obecně vědci pracují s moduly pro kódování jednotlivých vlastností vizuálních podnětů (např. pro tvar, barvu, pohyb, prostorové vztahy). Různé druhy vizuálních stimulů aktivují pokaždé jinou část mozkové kůry. Neurony si navzájem sdělují míru své excitace. Způsob, jaký pro to volí (druhy přenašečů, spojení, frekvence vzruchů), závisí na charakteru signálu, který předávají. Tím vyhodnocují a sdělují specifické aspekty podnětu. Odpovědi se mění v čase i v závislosti na části mozku, ve které se nacházejí. Způsob reakce na přijatý signál a způsob jeho předání jsou procesy, které konstruují naši vizuální zkušenost.

Centrální nervová soustava začíná s interpretací vizuální informace již na úrovni sítnice a dále podél celé tzv. sítnico-kortikální vizuální dráhy. Interpretace probíhá paralelně na všech úrovních.³⁷ Lze mluvit o jisté semihierarchii zpracování informací, která od gangliových buněk sítnice pokračuje přes LGN (corpus geniculatum laterale – část thalamu) do primární zrakové kůry – V1 – a druhotné zrakové oblasti – V2, dále pak spleťtým systémem dalších zrakových oblastí (V3, V4, MT a jiných) až na „vrchol“ do hipokampu. Tento popis však situaci krajně zjednodušuje: zraková kůra je tvořena i velkým množstvím dalších oblastí a vrstev, které mezi sebou vedou specifickou komunikaci a „zajímají se o různé věci“. Obraz na sítnici je optickou projekcí získanou na očním pozadí díky systému rohovka + zřítelnice + oční čočka. Projekce je pouze zdrojem informací o „charakteru světla“, které na ni dopadá. Informace pak chemický systém sítnice překóduje do neurálního kódu. Mozek přijímané informace zpracovává a interpretuje na všech úrovních. K prvnímu rozlišování dochází již na sítnici. Neurony z různých úrovní a různých částí mozku vytvářejí neuronální koalice, které ve vztahu k vědomí fungují jako „časoprostorově proměnlivá neuronální síť tvořená velkým počtem korových a talamických neuronů včetně jejich vzájemných spojení. Jednotlivé neuronální skupiny do ní funkčně vstupují a zase z ní vystupují“.³⁸ Náš mozek – složitá spleť neuronových buněk a jejich vzájemných vazeb – si vyvinul systém,

kteří je schopný interpretovat nervové impulzy vzniklé na základě světelné informace a konstruovat z nich vizuální zkušenost vnějšího světa.

1.8 Vím, že vidím

To, k čemu výklady předchozích – možná poněkud únavných – kapitol směřují, lze shrnout slovy Owena Flanagana: „Vnímání není výsledkem skupiny výpočtů, které nakonec dosáhnou centra vnímání. Je výsledkem koordinace mezi systémy funkčně rozlišených procesů, které mezi sebou horizontálně i vertikálně komunikují. Obnovující se vzorky aktivace a rychlé opakování signálů způsobují jednotné vnímání. Neuronová síť si uchovává reprezentace jako dispozice reaktivovat jednotlivé aktivační vzory vyselektované předchozí zkušeností. Když jistý aktivační vzor dosáhne rovnovážného stavu po aktivaci jistým druhem podnětu, stává se rámcem pro nové podněty téhož druhu. To vede k rychlému a snadnému rozlišování podnětů a v závislosti na jejich spojení s jinými skupinami neuronů ke správné motorické

³⁶ Těmito metodami jsou spektroskopie, fluorescence, CAT – computer aided tomography, PET – positron emission tomography, fMRI – funkční magnetická rezonance (sleduje změny v průtoku krve mozkiem, které odrážejí aktivitu nervových buněk vyvolávanou různými druhy vizuálních stimulů v reálném čase); viz Ladislav Kesner, *Muzeum umění v digitální době*, Praha: Argo a Národní galerie 2000, s. 129.

³⁷ Tamtéž, s. 130.

³⁸ Koukolík, *Mozek a jeho duše*, s. 226.

odpovědi. Neuronové skupiny se vyčleňují na to, aby zjišťovaly určité konstelace znaků. Správný vzor aktivace se uvádí do činnosti jakýmkoliv podnětem, který se opakuje v dostatečném počtu anebo má vhodnou konfiguraci potřebných znaků. Podněty nemusí být přesně totožné s těmi, pro které byla skupina neuronů připravena.³⁹ Z citace krystalizuje důležitý pojem – aktivační vzory neboli konstelace znaků. Lze snad říct, že se zde miní to, co běžně označujeme jako obraz okolního světa, který si prohlížíme. Neurobiologických procesů, které aktivační vzory zpracovávají, si nejsme vědomi. To vyplývá již ze samotné stavby neuronů. Za účelem zpracovávání příchozího vjemu mezi sebou neurony komunikují elektrochemickými impulzy. Avšak neuron, který impulz týkající se daného vjemu vysílá, nikdy nesdělí informaci o tom, kde se jakožto vysílající neuron nalézá; neurony si informace o sobě navzájem nesdělují: „V mozku vzniká neurální korelát – soubor činnosti skupin nervových buněk, který odpovídá vjemům zachyceným na sítnici. [...] Přesto se nám to, co vidíme, jeví mimo naše tělo.“⁴⁰ Mozek informaci o umístění svých neuronů nemá. Podobně si neuvědomujeme, kterou aminokyselinu ten který neuron vyloučil. A vůbec je i valná část našich fyzických projevů řízena bez účasti vědomí. V eseji Raymonda Ruyera *Paradoxy vědomí* čteme: „Fungování oka je jen technická fáze, která se už podílí na způsobu vidění, vědomého zrakového pole.

Stránka písma, kterou oko probíhá, se musí číst sama ve zrakovém poli, bez pohledu, bez dalšího probíhání“.⁴¹ Ruyer uvádí celou řadu paradoxů zažitých představ o vnímání; například na otázku, proč nevidíme okraje zorného pole, odpovídá: „Okraj plochy S může existovat jen pro nějaké snímací zařízení, které postupně snímá plochu S, přičemž S' přesahuje S. Pokud plocha S vidí sebe samu, toto sebe-vidění nemůže být viděním svých vlastních okrajů. Protože zorné pole ‚jest‘ jako ‚viděné‘, ale není viděno, nemůže ‚být jako viděné‘ tam, kde není. Okraje vidění nemohou být viditelné, protože vidění samo není žádná věc.“⁴² Paradox neexistence okrajů zorného pole rozvíjí v pohledu na individuální vědomí: „Vědomí je vidění sebe sama, ale vědomí nevidí samo sebe jako část nějakého celku. [...] Náš vědomý život není ničím ohraničen. Pro ‚já‘, které je jednotou tohoto vědomí, vědomý život je vším. ‚Já‘ nemohu opustit své vědomí, omylem z něho vypadnout. Smrt se netýká ‚já‘.“⁴³ A dále: „Zorné pole není předmět, je to absolutní pole přítomnosti či existence. Proto, ač má povahu plochy (nebo kvazi-plochy), nepotřebuje žádný rozměr nebo odstup. Je to ‚absolutní plocha‘, která není vnořena do trojrozměrného prostoru, je to ‚plocha-subjekt‘. Výrok ‚existuje absolutní plocha‘ znamená totéž co ‚existuje vědomí‘, neboť vědomí není nějaký ‚bod-subjekt‘, který by k této ploše přistupoval navíc zvenčí.“⁴⁴ Aktivační vzory rozpoznané detektorem se stávají vědomými. Jsou však vědomé samy o sobě, jako takové se staly vědomými. Kdybychom je nazvali

obrazem světa, pak je tento obraz vědomý sám o sobě. Není předkládán zvláštnímu, vůči sobě vnějšímu vědomí k prohlédnutí. Vědomí se tedy ukazuje jako jistá podoba obrazu, jako aktivační vzor, který dosáhl rovnovážného stavu po aktivaci jistým druhem podnětů. To je zajímavá situace. Jsem obrazem, respektive konstelací znaků, které nabyly rovnovážného stavu s konstelací znaků podnětu; získaly „určitou formu existence, která je něčím víc, než co idealista nazývá představou, zároveň však něčím méně, než co realista nazývá věcí“.⁴⁵ Neuronová síť si uchovává reprezentace jako dispozice reaktivovat jednotlivé aktivační vzory. Aktuální vnímání s těmito dispozicemi neustále pracuje. Nemusí s každým mrknutím oka interpretovat příchozí informace. Když se podnět opakuje s dostatečnou frekvencí nebo má vhodnou konfiguraci potřebných znaků, správný vzor aktivace se uvádí rychle a snadno v činnost a podněty rozpoznáme. V závislosti na jejich spojení s jinými skupinami neuronů rozpoznání vede ke správné motorické odpovědi. Z toho také vyplývá, že vnímání nelze chápat jako odtržené ani od paměti, ani od činnosti. Paměť není úložištěm obrazů nebo konstelací znaků, nýbrž úschovnou dispozic tyto konstelace znaků za určitých okolností vyvolat. Henri Bergson popisuje svět jako soubor obrazů, avšak obrazů existujících samy o sobě, přičemž vztah onoho specifického obrazu – tedy nás samotných – k souboru obrazů, který nás obklopuje, vykládá jako

vnímání, které „vykresluje v souboru obrazů jakýsi stín nebo odraz: totiž virtuální či možné činy mého těla“. Tento vztah Bergson dále rozvíjí v souvislosti s afekcemi: „Budu-li zkoumat, za jakých podmínek afekce vznikají, zjistím, že se vždy vkládají mezi záchvěvy, které přijímám zvenčí, a pohyby, ke kterým se chystám.“⁴⁶ Ve vztahu k vnímání tedy naše vědomí nespočívá jenom v procesu zpracovávání vjemů, ale odráží se v něm i možné akce našeho těla vzhledem k vnímanému podnětu. Když se na vnímání podílí rovněž odraz mojí možné interakce s podnětem (ke které může, nebo nemusí dojít), způsob, jakým ho vidím, musí v sobě nějak tuto možnou akci obsahovat. Zároveň jsme již na začátku řekli, že vnímání probíhá v čase a jakožto psychologické trvání ho nelze převést na matematickou posloupnost nekonečně dělitelných momentů; probíhá jako kontinuum. Můžeme tedy prozatím konstatovat, že vidění, které v sobě zahrnuje stíny mých možných činů, probíhá jako kontinuum a nelze ho převádět na obrazy-momentky. Vědomé vnímání se ukázalo jako specifický obraz – konstelace znaků. Z obrazu určeného k prohlížení někým se stal obraz prohlízející sám sebe. Naše vnímání je svým vlastním a jediným interpretem, který plyne v čase. Je tím, že se interpretuje. Analogicky pak aktivační vzory můžeme převést na naši schopnost rozeznávat kulturní aktivační vzory: schopnost orientovat se ve světě, přisuzovat mu vlastnosti – chápat jej.

³⁹ Flanagan, *Vědomie*, s. 20.

⁴⁰ Koukolík, *Já. O vztahu mozku, vědomí a sebeuvědomování*, s. 129.

⁴¹ Raymond Ruyer, *Paradoxy vědomí. Expresivita*, Praha: Pedagogická fakulta UK 1994, s. 10.

⁴² Tamtéž.

⁴³ Tamtéž, s. 11.

⁴⁴ Tamtéž, s. 14.

⁴⁵ Bergson, *Hmota a paměť*, s. 8.

⁴⁶ Tamtéž, s. 13.

1.9 „Jak může v čemsi fyzickém vznikat vědomá zkušenost“⁴⁷

Při výzkumu vyšších mozkových center, kterým se přisuzuje například rozhodování, zaznamenaly přístroje aktivitu neuronů dřív, než si pozorovaný subjekt byl svého rozhodnutí vědom. Jako by se mozek rozhodl dřív než naše já.

Některé experimenty s umělou inteligencí ukazují, že vědomí není pro inteligentní mentalitu podstatné. Tyto experimenty, studující vztahy mezi vstupním stimulem a výstupní odpovědí s využitím Turingova testu, ukazují, že „mysl nevyžaduje vědomí“.⁴⁸ Z čehož skeptici vyvozují existenci světů, ve kterých „bytosti, vyhovující stejně dobře Turingovu testu jako my, nemusí mít vědomí“.⁴⁹

Naše sebe-uvědomování je však stejně reálnou fyzickou zkušeností jako hlad nebo skok do studené vody. Soukromou odpovědí na otázku, proč se vnímání stává vědomým, je tedy to, že jsem. Z hlediska neurobiologie se jako nejpravděpodobnější jeví evoluce. „Mít rychle, byť stereotypně odpovídající nevědomý systém a spolu s ním, byť pomalejší, vědomý systém umožňující nestereotypní chování na základě rozhodování a plánování muselo být evolučně výhodné.“⁵⁰ S ohledem na naši fyzickou predispozici

je existence kognitivního systému schopného anticipovat události, tvořivě na ně reagovat, nebo naopak na známé situace uplatňovat řešení, které se osvědčilo v minulosti, klíčová pro přežití druhu. Flanagan popisuje koncepci darwinovského stroje Kennetha Craika, který v polovině 40. let dvacátého století navrhl následující hypotézu: „Nervový systém je schopný modelovat jak venkovní svět, tak i sebe a také je schopný simulovat možné světy, jakož i možné konání na základě minulé zkušenosti.“⁵¹ Zajímavým aspektem této koncepce je, že aby byl systém skutečně efektivní, funguje nevědomě a vytváří paralelně tisíce sekvencí, které testuje v neškodném prostředí paměti. Do vědomí se pak dostanou jenom ty scénáře činnosti, které se takto osvědčily. Inteligentní chování se tak iniciuje za milisekundy bez pokusů a omylů:⁵² „Mozek je obnovující se síť s neustálým opakujícím se mapováním paralelně aktivních sektorů.“⁵³ Domnívám se, že bez ohledu na to, jaké koncepci vědomí věříme, je možné se shodnout, že mezi naším sebe-uvědomováním a mozkiem existuje vztah. Podoba a akutnost tohoto vztahu je nesmírně zajímavá a ošemetná otázka. Vztah mezi mým prožíváním a mým mozkiem mě zajímá. A to zejména z toho důvodu, že byť nelze konstruktivně diskutovat o tom, jak a kde v mozku sídlí vědomí, nelze ani zcela vyvrátit, že mozek je nějakým způsobem hmotným podkladem procesů, kterými prožívám svět. Zdá se, že odpověď není nemožná. Vědomí se v průběhu evoluce ukázalo jako výhodné, a lze

dokonce určit specifické části mozku s nervovými buňkami, které odpovídají za vědomou zkušenost. „Za vědomou reprezentaci nějakého jevu zrakového pole odpovídají malé skupiny nervových buněk – detektorů, které jsou vyladěny na znaky právě tohoto jevu. Experimenty ukazují, že ztráta těchto skupin neuronů znamená ztrátu vědomého zpracování daného zrakového vjemu. Nevědomá neboli implicitní stránka takové informace může být zachována.“⁵⁴ Nemožu se však zbavit dojmu, že všechno, co lze o vztahu mozku, vnímání, vědomí a sebe-uvědomování říct, zůstává jaksí na hranici toho, co zakouším zcela jasně jako svůj počitek. Zkusím se tedy vrátit tam, odkud jsem vyšla – k umění. Naznačila jsem, že se k tématu budu vyjadřovat z pozice umělce. Jistý druh vztahu vizuálního umění a obrazu je asi nejrozšířenější představou o této sféře lidské činnosti. Přestože otevřená koncepce onoho vztahu stejně jako otevřenost pojmu obraz nechává představě velikou svobodu, jisté směřování naznačuje. Otázky, jakých podob může tento vztah nabývat, jak lze chápat obraz, a nakonec co je to umění, jsou rozhodně na místě, ale věnovat se jim by bylo nad rámec tohoto textu. Zkusím tedy načrtnout, z jaké strany se k umění minim vztahovat. Jde o průnik několika hledisek. Budu vycházet z toho, že jsem umělec (nechávám stranou otázku, jak kvalitní; genderově korektní lidé mi prominou, že budu o sobě i nadále mluvit jako o „umělci“). Jako takový se vztahuji ke světu z jistého

úhlu pohledu, který je kromě jiného definován jazykem, jímž se vyjadřuji. To, že ze všech faktorů, které určují úhel pohledu, uvádím na prvním místě jazyk, není náhodné. Jazyk jako médium sám o sobě již ovlivňuje obsah toho, co vyjadřuje – *medium is a message*.⁵⁵ Determinaci jazykem vnímáme akutněji, zamyslíme-li se nad překladem obsahu z jednoho jazyka do jiného. „S překladem je však spojen [...] rovněž určitý, zcela specifický způsob ukazování: to, co je pro určité médium specifické, a tedy vlastní pouze jemu, je právě to, co vidíme pouze tehdy, když se cosi při překladu do jiného média ztratí, takže teprve tehdy máme možnost si specifické vlastnosti média uvědomit.“⁵⁶ Překlad tedy disponuje schopností ukázat jedinečnost daného jazyka. V případě jazyka umění se problém vyhrcoje, nahlížíme-li ho z pohledu estetických teorií. O nepřevoditelnosti estetické produkce hovoří například výše uvedená Kantova definice estetické ideje (viz část 1.1). Předmětem knihy *Filosofie moderního umění* Konrada Paula Liessmanna jsou filosofické reflexe umění a to, jak tyto reflexe „přispěly ke konstituci a pochopení aplikovatelného pojmu moderny a moderního umění“.⁵⁷ Jde tedy o specifické podání jak dějin umění, tak estetických teorií, z autorova subjektivního hlediska. (V jiném kontextu, například v *Postprodukcí* Nicolase Bourriauda, bychom pochopitelně uměleckou tvorbu nahlíželi poněkud jinak.) Současná umělecká produkce – vedle své

⁴⁷ Flanagan, *Vědomie*, s. 17.

⁴⁸ Tamtéž, s. 10.

⁴⁹ Tamtéž, s. 14.

⁵⁰ Koukolík, *Mozek a jeho duše*, s. 226.

⁵¹ Flanagan, *Vědomie*, s. 23.

⁵² Tamtéž, s. 24.

⁵³ Tamtéž, s. 19.

⁵⁴ Koukolík, *Mozek a jeho duše*, s. 227.

⁵⁵ Viz Marshall McLuhan, *Člověk, média a elektronická kultura*, Brno: JOTA 2000.

⁵⁶ Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové 2009, s. 11.

⁵⁷ Liessmann, *Filosofie moderního umění*, s. 7.

nesmírné různorodosti – často plynule přechází do zcela odlišných sfér lidské činnosti. Zejména v těchto oblastech, jejichž rozsah není vůbec marginální, je definice umění jako vyjádření, které nelze formulovat jiným způsobem, podle mě problematická.

Na fenomén překladu lze také nahlížet v rámci umění jako takového. Různá umělecká vyjádření lze chápat jako různé jazyky. Jejich přítomnost si uvědomíme zejména v situaci, kdy různá umělecká díla mluví o tom samém, ale jiným způsobem.

Přesto však Liessmannův pohled odkrývá specifické možnosti jistého způsobu uměleckého vyjádření. Bez ohledu na to, do jaké míry jsou pro současné umění platné nebo ne, popisují existenci určitého vyhraněného jazyka, který nelze přeložit. V souvislosti s Georgem Simmelem Liessmann říká: „tajemství umění spočívá právě v tom, že je složeno z prvků našeho světa, aniž by bylo na ně redukovatelné.“⁵⁸ Nebo ještě důrazněji s ohledem na Theodora Adorna: „Cokoliv se v uměleckém díle vyjadřuje, nemůže být řečeno jinak. Kdyby to mohlo být řečeno jinak, bylo by umělecké dílo zbytečné. Kdykoliv mají být umělecká díla legitimována poukazem na jejich pravdivostní obsah, nesmí být tato pravda pojmovým, racionálním diskursivním poznáním, ani nesmějí být umělecká díla pouhým zobrazením, ilustrací teze, podporou mimoestetických, filosofických, náboženských nebo politických pravd: pak činí sama sebe nadbytečnými.“⁵⁹

Připusťme tedy, že existuje typ umění, který lze chápat jako specifický jazyk. Obsahy, které tímto jazykem umělec vyjadřuje, nelze vyjádřit jiným jazykem, než je jazyk tohoto typu umění. Zdá se, že by tato ne-přeložitelnost jistého způsobu uměleckého vyjádření mohla mít něco společného s výše zmiňovanými místy letu, s proudem vědomí. Zejména dívám-li se na obojí z hlediska možnosti překladu do pojmového jazyka. A připomeňme také Jamesův obraz sněhové vločky: „Stejně tak jako krystal sněhové vločky, když jej chytíme do teplé dlaně, nebude už krystalem, nýbrž kapkou, namísto abychom zachytili pocit vztahu přibližující se svému pojmu (*catching the feeling of relation moving to its term*), zjišťujeme, že jsme zachytili něco pevného, obvykle poslední slovo, které jsme vyřkli, ve statické podobě, přičemž jeho funkce, zaměření a konkrétní význam v dané větě se zcela vytratily.“⁶⁰ Zdá se, že jak určité způsoby uměleckého vyjádření, tak Jamesova místa letu jsou do pojmového jazyka ne-přeložitelné. Z toho sice nutně nevyplývá, že vzhledem k pojmu zaujímají stejné stanovisko, jistou podobnost však myslím vyvozovat lze. K umění se tedy minim vztahovat právě z tohoto hlediska ne-přeložitelnosti, přičemž důležitou roli bude hrát jistá podobnost s povahou vědomí, která z této ne-přeložitelnosti ve vztahu k pojmu vyplývá.

1.10 Umění jako řešení nezměřitelných vědeckých otázek

Připomeňme si v krátkosti situaci, kterou jsme na předchozích stránkách naznačili: máme proud vědomí, který se za jistých okolností ukázal jako mysl bez obrazu – mysl, která nepředeměťuje. Vzhledem k vnímání tato mysl vidí, protože je. Mysl, která probíhá jako kontinuum, nelze zastavit, nahlédnout to, co vidí, a pojmenovat to. Způsob umění, který vyjadřuje to, co nemůže být řečeno jinak, se tak dostal do blízkosti způsobu myslí, která nemá obraz. V kontextu tvrzení, že vizuální umění je obecně vnímáno v úzké souvislosti s obrazem, se může tato situace jevit paradoxně. Nyní je tedy nezbytné podívat se blíže na onen specifický způsob vyjadřování, kterým umění disponuje. Jedinečnost jazyka umění a kritika filozofie je jedním z témat knihy *Proust a znaky* Gillesse Deleuze. Text se odvíjí od rozboru Proustova románu *Hledání ztraceného času*. Deleuze vidí *Hledání ztraceného času* jako znakový systém. Rozeznává několik druhů znaků, které sleduje z hlediska „probíhajícího poznávání“ a z hlediska „závěrečného odhalení“.⁶¹ Tato hlediska dále diferencuje „sedm kritérií“. Prvním kritériem je „látka, v níž se znak formuje“. Vzhledem ke znakům, které Deleuze rozeznává, se látka liší

stupněm odhmotnění. Nejnižším druhem znaků jsou znaky mondénní, rozvíjejí se v prázdnu. Znaky obecně mají dvojí povahu: odkazují k objektu, který je nese, a zároveň označují skutečnost, která je mimo ně (přesahuje je). Mondénní znaky odkazují k objektu – svému nositeli, ale referují také o sobě. „Mondénní znak [...] zaujímá místo myšlení a jednání. Není to tedy znak, který odkazuje k něčemu jinému, k transcendentnímu významu, nebo ideálnímu obsahu, ale znak, který si přisvojil domnělou hodnotu svého smyslu. [...] Člověk nemyslí, nejedná, pouze dělá znaky“.⁶² Nebo jinak – „mondénní znak neodkazuje k něčemu jinému, sám ‚zaujímá místo‘ tohoto jiného, chce platit za svůj smysl“. Ale „poznání by bylo nedokonalé, dokonce nemožné, kdyby jimi neprošlo. Jsou prázdny, ale díky své prázdnotě získávají obřadní dokonalost formalismu, s nímž se nelze setkat jinde“.⁶³ Byť jsou v tomto systému mondénní znaky v jakési opozici ke znakům umění, jejich definice je nesmírně důležitá i pro pochopení samotných znaků umění. Z hlediska kritéria základních schopností, které znak interpretují, mondénní znaky rozvíjí rozum. Dalšími jsou znaky lásky. Znaky lásky sehrávají v *Hledání* důležitou roli, já je však pomínu, podobně jako znaky smyslové. Ke znakům umění se dostaneme za chvíli. V kontextu studia vnímání se jeví zcela zásadní druhé kritérium – způsob, jakým je věc chápána jako znak. „Vnímavost ke znakům, schopnost vidět svět jako věc k dešifrování, je jistě darem. Kdybychom však nevstupovali do nutných setkání, hrozilo by tomuto

⁵⁸ Tamtéž, s. 77.

⁵⁹ Tamtéž, s. 121.

⁶⁰ William James, *Principles of Psychology*, sv. 1, s. 244, citováno v Čapek, „Stream of Consciousness and 'Durée Réelle'“, s. 337.

⁶¹ Deleuze, *Proust a znaky*, s. 97.

⁶² Tamtéž, s. 14.

⁶³ Tamtéž, s. 15.

daru, že v nás zůstane pohřben; a tato setkání by zůstala bez účinku, kdyby se nám nedařilo přemáhat určitá předem daná přesvědčení. První z těchto přesvědčení je, že objektu přisuzujeme znaky, které nese. [...] Domníváme se, že objekt sám vlastní tajemství znaku, který vysílá.“ Svádí nás k tomu „slast bezprostředního požitku a praktické činnosti“, která pomíjí znak jako to, co zároveň „odkazuje k objektu a označuje něco odlišného“. Vnímání tedy s sebou nese nebezpečí, že „to, co znak označuje, směšujeme s bytostí, nebo objektem, ke kterému odkazuje“. ⁶⁴ Tento vztah k objektu Deleuze „pro přehlednost“ nazývá objektivismem. Nejenom vnímání má „zalíbení v objektu. [...] Současně s vnímáním, které si dává za úkol uchopit smyslový objekt, snaží se rozum pochopit objektivní významy. Neboť vnímání věří, že realita má být viděna, pozorována; a rozum věří, že pravda má být vyslovena a formulována“. ⁶⁵ Úskalí, která plynou ze zpředmětrňování vnímání, jsou tak jasně vyslovena. Nahlížíme-li vztah ke světu jako vnímavost ke znakům, jako věc k dešifrování, rozpoznáváme v něm vnímání jako zmiňovanou konstelaci znaků, které nabyly rovnovážného stavu s konstelací znaků podnětu. Naše vnímání je svým vlastním a jediným interpretem; je tím, že se interpretuje, nepotřebuje žádnou instanci, která by si jej prohlížela, nepotřebuje vědomí, které by bylo ze své podstaty jiné. Vnímání, které se stalo vědomým, se pak i samo o sobě ukazuje jako konstelace znaků, aktivací vzor, který dosáhl rovnovážného stavu po aktivaci jistým druhem

podnětu. Můj vjem jsem já, vědomá si tohoto vjemu. Vědomí je moje vnímané teď. Mysl, která je vnímavá ke znakům, mysl, která neobjektivizuje, vidí, protože je. Naše vědomí se tedy také ukazuje jako specifická konstelace znaků. Snad by se dalo říct, že to, k čemu jako znak odkazuje, zpracovávají neurobiologické procesy; to, co jako znak označuje, představuje způsob, jakým se vědomí v rámci těchto procesů konstituuje. Odkazuje k neurobiologickým procesům interpretace informací a označuje naše prožívání. Můžeme sledovat neurobiologické procesy, samotné prožívání však nelze najít jinde než v tom, jak se prožívá. Smysl vědomí jako znaku pak (s ohledem na Deleuze) spočívá v jeho esenci, která zabezpečuje jeho jednotu; esence „konstituuje znak jako neredukovatelný na objekt, který ho vysílá; ona konstituuje smysl neredukovatelný na subjekt, který ho chápe“. Studium vnímání se tak dostává do kontextu umění, které jediné disponuje nástroji schopnými odhalovat esence. Žádná kouzla. Deleuze cituje *Hledání*: „[...] pravda nepotřebuje být řečena, aby byla dána najevo, [...] člověk ji může spolehlivěji rozpoznat, aniž by čekal na slova a aniž by k nim vůbec přihlížel.“ ⁶⁶ A dále tvrdí, že „umělecké dílo má větší cenu než filosofický spis; neboť to, co je zavinuto ve znaku, je hlubší než všechny explicitní významy. Věc, která nám činí násilí, je bohatší než všechny plody dobré vůle nebo pozorné práce; a důležitější než myšlení je to, co k myšlení podněcuje. Ve všech svých formách rozum sám o sobě dochází

a umožňuje dojít jen k abstraktním a konvenčním pravdám, jejichž hodnota je pouze možná. Jakou hodnotu mají tyto objektivní pravdy, výsledek určité kombinace práce, rozumu a dobré vůle, když jsou sdělovány ve stejné podobě, v jaké jsou nacházeny, a stejně tak mohou být i přijímány?“ ⁶⁷ Pokus o uchopení smyslu znaku v objektu, který jej vysílá, je tedy odsouzen ke zklamání. Tomuto zklamání podle Deleuze poté čelíme pokusem o „subjektivní interpretaci, kterou rekonstruujeme asociativní soubory“. I tato linie je však jen zdrojem klamného uspokojení. Protože „[z]nak je bezpochyby hlubší než objekt, který ho vysílá, ale stále je s tímto objektem spojen, stále v něm napůl tkví. Smysl znaku je jistě hlubší než subjekt, který jej interpretuje, ale zůstává s tímto subjektem spojen, je napůl ztělesněn v řadě subjektivních asociací“. ⁶⁸ To, co uniká „objektivní interpretaci“ i „subjektivní hře asociací idejí“, jsou esence. „Za tím vším jsou esence, které jsou alogické a nadlogické. Přesahují subjektivní stavy neméně než vlastnosti objektu. Opravdovou jednotu znaku a smyslu konstituuje esence. [...] Ona je posledním slovem poznání a závěrečným odhalením. [...] Mondénní znaky, milostné znaky i znaky smyslové nejsou schopné dát nám esenci: přibližují k ní, ale vždy znovu padáme do pasti objektu, do osidel subjektivity. Esence se odhalují až na úrovni umění.“ ⁶⁹ Čím je tedy esence? „Esence je diference, nejvyšší absolutní diference.“ ⁷⁰ Diference je hledisko, jímž

esence vyjadřuje svět: „Každý subjekt vyjadřuje svět z jistého hlediska. Ale hledisko je diference sama, absolutní vnitřní diference. Každý subjekt tedy vyjadřuje absolutně rozdílný svět. [...] Tento vyjadřovaný svět neexistuje mimo subjekt, který jej vyjadřuje ([...] vnější svět je jen klamná projekce [...]). Vyjadřovaný svět však ani nesplývá se subjektem [...] Esence nelze převést na psychologický stav, [...] Esence je poslední kvalitou v srdci subjektu“; zavinutý svět. ⁷¹ Umění dokáže vyjádřit esence, protože nevychází ani z objektu – z rozumu, ani ze subjektu – z asociace, ale z NUTNOSTI SETKÁNÍ. Setkání je důvodem umění. Nutnost setkání spočívá v esenci, která v sobě zavinuje svět individuálního hlediska. Tím jsou ale esence dostupné každému, kdo neprochází kolem nutnosti setkání lhostejně. Když se setkání podaří sdělit, uchopit jej tak, že do něj lze znovu vstupovat, aniž by se vytratila jeho nutnost, rodí se umění: „Jedině uměním můžeme vyjít ze sebe samých, dovědět se, co druhý vidí z toho světa, který není stejný jako svět náš a jehož krajiny by pro nás zůstaly něčím zrovna tak neznámým jako krajiny, které mohou existovat na měsíci.“ ⁷² Způsob, jakým umění odhaluje esence, spočívá ve způsobu, jakým klade otázky; ve způsobu, jak se k esenci vztahuje. Můžeme připomenout Heisenbergův princip neurčitosti, který hovoří o tom, že není možné současně určit rychlost i polohu elektronu. Z hlediska umění tato nemožnost znamená

⁶⁴ Tamtéž, s. 37.

⁶⁵ Tamtéž, s. 39.

⁶⁶ Tamtéž, s. 40.

⁶⁷ Tamtéž, s. 41.

⁶⁸ Tamtéž, s. 47.

⁶⁹ Tamtéž, s. 49.

⁷⁰ Tamtéž, s. 52.

⁷¹ Tamtéž, s. 54.

⁷² Tamtéž, s. 53.

potřebu položit otázku jinak. To, že nejsme schopni určit současně polohu i rychlost elektronu, nevypovídá o nemožnosti problém řešit, ale o hledisku, jakým je elektron potřeba nahlížet. V umění je často méně mystiky než ve vědě. Tedy způsob, jakým umění odhaluje esence, spočívá v jeho „zázračná svobodě“ volit nejen „v řádu rozprostřeného času“, ale i prostoru; čisté myšlení. Tato svoboda pak zapřičiňuje odhmotnění znaků umění. Znaků umění jsou sice pořád spojeny s látkou, která jej vysílá, ale toto spojení podléhá jenom oné zázračné svobodě. Je to právě svoboda umění, která činí jeho znaky „nemateriálními“. To, že umění vzniká z nutnosti a prostředkem k jejímu uchopení je svoboda, vyjasňuje, proč se umění ocitá někde v blízkosti myslí nemající obraz. Dalo by se říct, že mysl, která má obraz, si setkání nemůže všimnout, protože je naplněna svým obrazem, o svobodě ani nemluvě. Proto ta úleva.

1.11 O vědomí teď

Francis Crick se v knize *Věda hledá duši* hlásí k „redukcionismu“. Podle něj „existuje naděje,

že přinejmenším pochopíme obecné principy toho, jak z interakcí mnoha částí mozku vznikají složité počítky a různé druhy chování“.⁷³ Klade si otázku, jestli je možné naše vědomí vysvětlit – jestli je naše vědomí výsledkem složité činnosti neuronů, nebo jestli jsme vybaveni něčím, co naše chápání převyšuje. Způsob, jak je otázka položena, se mi zdá nelogický. Dají se procesy vědomí vysvětlit, nebo je něco převyšuje? Kdybychom vysvětlili, jak přesně souvisí činnost neuronů se vznikem složitých počítků, naše emoce se nestanou méně emotivní. Samotné prožívání zůstane, v kontextu položené otázky, „tím, co naše chápání převyšuje“. To však neznamená, že jsou počítky výsledkem tajemné síly. Jsou to mé počítky, jsem to já. Naopak, za jistých okolností může být mystickým zážitkem poznání, že za mé myšlenky, představy a touhy jsou zodpovědné sice složité, ale hmatatelné neurobiologické procesy. Dešifrovat neuronální korelát červené barvy znamená vysvětlit červenost červené – vysvětlit, co dělají neurony, když vidím červenou, tedy problém qualií (jakostí). Problém, který vědce zvláště souží. Crick tvrdí, že k porozumění rozličným podobám vědomí musíme znát jejich neuronální koreláty. Porozumění neuronálním korelátům přirovnává k převratu, který nastal poté, co lidé přestali chápat hvězdy jako světla přilepená na kulovitou báň. Podle informací volně dostupných na internetu má Slunce poloměr 695 700 kilometrů. Údaj si sice nemůžu sama ověřit, ale jsem ochotná ho přijmout. I když novou znalost beru za svou,

jak jen nejvíc můžu, nemyslím si, že moje představa Slunce má skutečně poloměr 695 700 kilometrů. Porozuměním neuronálním korelátům, které podmiňují vnímání červenosti červené, nezískám nad aktuálním vnímáním červenosti červené „moc“. Co má společného rozumění procesům, kterými vnímám červenost červené, s prožitkem červenosti vlčího máku na skále kamenolomu u Ružbach v horkém letním poledni, kdy by bylo mnohem lepší jít na koupaliště? Nic. Prožitek porozumění neurálním korelátům červeného máku však může být podobně intenzivní. Nemyslím si, že je potřeba, aby činnost vědomí něco převyšovalo. Něco nepopsatelného. Naopak mě fascinuje, že třeba na základě změn v průtoku krve mozku bude jednou možné popsat pocit, který právě prožívám, že neurobiolog na základě pozorování činnosti neuronů bude schopen říct, co právě pocítuji. Rozumět mým počítkům však bude proto, že je člověk. Crickovo pojednání (které jistě nezastupuje celou škálu přístupů vědy k problému vědomí, ale přesto o jistém postoji vypovídá), budí dojem jako rozbouřené moře; chvíli se vlny bortí o vrchol útesu, pak se zas stáhnou a hladina se ocitne v hluboké propasti. Pozorování zápasu bere dech. Nelze pochybovat: vědomí teď.

⁷³ Crick, *Věda hledá duši. Překvapivá domněnka*, s. 21.

2. Vizualní experimenty

Připomeňme si, co z předešlých úvah vyplynulo pro umění. Schopnost umění odhalovat esence spočívá v jeho „zázračná svobodě“ volit nejen „v řádu rozprostřeného času“, ale i prostoru; čisté myšlení. Prakticky to třeba znamená svobodu kladení otázek, svobodu volby úhlu pohledu, svobodu volby podrobit se fyzikálním zákonitostem, zkrátka jistou obdobu anarchie. Řekli jsme, že tato svoboda zapřičiňuje odhmotnění znaků umění – znaky umění jsou sice pořád spojeny s látkou, která je vysílá, ale toto spojení podléhá jenom oné „zázračné svobodě“.

Mezitím se však odehrálo drama, o kterém jsme mlčeli a jemuž bude věnována druhá část tohoto textu. Představa, že by ono odhmotnění znaků umění probíhalo chladnokrevně a bez vedlejších účinků, je zavádějící. Když umění lokalizujeme v intencích „čistého myšlení“ a „svobody volit v řádu rozprostřeného času“, znamená to také, že jakákoliv konzistentní pravidla se rozpustí v totálním chaosu nekonečných možností. Ze světa, kde věci mají svá jména, se stane svět, kde může mít vše pokaždé zcela nové jméno. A to je jenom zlomek katastrofy, protože i samotná jména neustále mění své významy, o tvarech věcí a pravidlech jejich fungování ani nemluvě. Pobyt na takovém místě může být pro člověka zcela zničující.

Konzistentní vědomí nemá šanci. Rozplyne se jako sněhová vločka na dlani, rozežerou ho kyseliny. Nacházíme se v teritoriu myslí bez obrazu, která je připravena na setkání. Pochopitelně se na takové místo nikomu příliš nechce. Zdá se však, že právě v tomto rozpouštědle pravidel se umění dobře daří. Musí tedy mít něco, co ho chrání, a tím jsou již zmiňovaná setkání. Nutnost, která z nich plyne, je jediným pravidlem, které zde platí – skafandr v sírou přesyceném ovzduší. Setkání nemůže být jinak, než jak je: „Zásadní aspekty pro sebe-pochopení moderního umělce spočívají především v určení uměleckého díla jako výrazu umělce, jako individuálního stavu jeho vědomí, které se nedá sdělit v žádné jiné formě než v uměleckém díle [...] rozhodujícím při tom je, že tento výraz musí mít v základech vnitřní nutnost, která právě nedovoluje, aby to, co umělec vyjadřuje, formuloval jiným způsobem.“⁷⁴ Přísně vzato tento úhel pohledu vyznívá poněkud archaicky a přináší množství otázek; co je to umělecké dílo, kdo je moderní umělec... Přesto si myslím, že s odstupem od kategorií právě potřeba nutnosti sehrává v současném umění důležitou roli. Setkání může být reálnou událostí, jejíž znaky lze objektivně popsat. Popis však s sebou nese zmiňované nebezpečí, že to, co jako znak označuje, zaměníme s bytostí nebo objektem, ke kterému odkazuje. Těžištěm umění by tedy mohla být snaha popsat událost tak, aby bylo možné do ní znovu vstupovat, aniž by se vytratila její specifická

nevyhnutelnost. Cílem pak není zpravovat okolí o vlastním prožitku ze setkání, ale nabídnout možnost do události vstoupit, prožít ji. Vstupovat do události ne jako do obrazu, který si lze prohlížet, ani ne do jeho neuchopitelné pomíjivosti, nýbrž jako do času, který jsme prožili jistým způsobem.

2.1 O formě

Z formálního hlediska se mé projekty pohybují mezi objektem, akcí a videem. Objekt je podroben nepatřičnému druhu pohybu, akce je zmrazena v určité své fázi. Zejména práce s nepatřičným nebo za běžných okolností nemožným pohybem mě přivedla k videozáznamu a jeho manipulaci. Spojení videa a objektu je patrné již u prvních videoumělců.⁷⁵ Rané podoby videoartu se vztahují nejen k pohyblivému obrazu, ale i k jeho nosiči – k objektu televize. Bruce Nauman, který si klade otázku, jak se proces nebo aktivita může stát uměleckým dílem, prezentuje svoje performance pomocí videozáznamu. Vymaňuje je z kontextu každodenních úkonů a transformuje je

do symbolické roviny abstraktních pojmů. *Der Lauf der Dinge* dvojice Peter Fischli & David Weiss je událostí, která byla pečlivě naplánována tak, aby proběhla bez přestávky plynule a právě pouze jednou. Její záznam v sobě tuto jedinečnost nese jenom zprostředkovaně a představuje ji v prostoru filmu, kde může happening probíhat dokola bez ustání. Roman Signer o sobě říká: „Jsem sochař, protože se věnuji problémům trojdimenzionálně.“ Jeho videa vždy na pár vteřin uskuteční potenciál *ukryté energie*. Angličtí autoři John Wood a Paul Harrison své performance plánují pro video. Záznam pak podobně jako u Bruce Naumana abstrahuje akci do jiného prostoru – videoprostoru. Jelikož nebyly míněny pro přímou konfrontaci s divákem, videozáznam nehraje roli zprostředkovatele jinak živého zážitku. Video je jejich matérií – hmotou, ve které se realizují. Videoumění tedy již od počátku slouží jako svébytná poloha prostorové tvorby. Přineslo nejen nové možnosti práce s obrazem, ale otevřelo i nové dimenze prostoru. Videoprostor podléhá svým vlastním fyzikálním zákonitostem, které se stále mění a rozvíjejí spolu s technologií, již podléhá. V tomto imaginárním prostoru se objekt nebo performer stávají digitální sochou – videosochou. Přitažlivost statického objektu nebo sochy vidím naopak v permanentní možnosti akce, v hrozbě, že se něco stane. Socha k akci vybízí. Výzva může zůstat nenaplněná. Projdeme kolem ní bez povšimnutí. Může se odehrát v naší myslí. Nebo, čistě hypoteticky, stačí

⁷⁴ Leslie Fiedler, citováno v Liessmann, *Filosofie moderního umění*, s. 91.

⁷⁵ Například Wolf Vostell, *Television Decollage*, 1958; podobné příklady najdeme v práci Nam June Paika.

do soklu v galerii trochu víc drcnout a drama se uskuteční v reálném čase a prostoru. Tenhle krajní případ je sice destruktivní, ale ukazuje, jak bytostně je socha s akcí spjatá.

Socha je reálný objekt, jako židle nebo lampa, kterého se můžeme dotknout nebo ho přesunout jinam.

Odrážejí se v ní možné akce našeho těla. Je přítomná, právě na tomto místě a v tomto okamžiku, kdy před ní stojíme a hledíme na ni. Dokonce nás nutí k tomu, abychom ji obešli ze všech stran. Znaky umění nám zároveň zpřístupňují jinak nedostupný zavinutý svět. Socha oba světy znaků propojuje. V situaci, kdy se setkáme se sochou v galerii, rozpoznáváme vlastně modelovou situaci vnímání samotného.

Vybrané projekty různým způsobem problematizují vnímání. Některé tak činí fyzicky a umožňují zakoušet prostor způsobem, který není běžný. Převracejí jeho logiku, respektive ukazují ho logickým za zcela nestandardních podmínek (*Umzug, Otevřeno zavřeno, Jdu, Modelová situace...*). Některé se o totéž snaží skrze situaci probíhající ve virtuálním prostoru videa a vybízejí k zážitku jenom v mysli – videosocha (*Jdi pryč. Vrať se, Z lásky*) nebo předvádějí nestandardní podmínky v reálném prostoru, ale akce, kterou tak naznačují, se odehrává v mysli (*Hlavo Lam, Návštěva doma, Umění nezměřitelných vědeckých otázek I a II*).

2.2 O paměti

Projekty se vztahují ke vzpomínce jako k události. Soustřeďují se na to, jak prožitek změnil jejich fyzickou podobu vzhledem k objektivnímu popisu situace. Tvar vzpomínky byl modulován tím, jak byla prožívána. Způsob prožívání vytváří paralelní novou realitu.

Hlavo Lam

2009, sádrokarton, instalace 6 × 2 m, majetek sbírky Krajské galerie ve Zlíně



Skupina tvarů ze sádrokartonu v přesné konstelaci vytváří celek, jehož logikou je princip dětské hračky. Hra spočívá v hledání otvoru, který odpovídá tvaru jednotlivých prvků. V mém případě části tvarově sice odpovídají, ale vůči otvoru, do kterého by měly

zapadnout, jsou desetkrát zvětšené. Při správném úhlu pohledu však jednotlivé prvky do otvorů zapadnou i přes disproporci velikostí.

Rekonstrukce dětského hlavolamu se soustřeďuje na způsob, jakým se vzpomínky-události vyjevují v přítomnosti. Nejde tedy primárně o zkoumání změny tvaru události uchované v paměti vzhledem k objektivní realitě. Vzpomínka na hlavolam z dětství by se v tomto tvaru nevyjevila bez aktuálně prožívaných situací. Henri Bergson popírá koncept paměti jako úložiště vzpomínek. Prožité události jsou součástí našeho bytí a jako takové jsou v něm neustále přítomné. Naše konání však podléhá praktické činnosti, pro kterou jsou užitečnější návyky: „Není vnímání, které by neústilo v pohyb. [...] Vzdělání smyslů spočívá právě v rozvíjení vztahů vytvořených mezi smyslovým vjemem a pohybem, který ho využívá. [...] Zatímco pod vlivem vjemů, jež naše tělo stále lépe analyzuje, vznikají hybná ústrojí, náš předešlý psychologický život je stále tu: jak se pokusíme ukázat, přetrvává se všemi podrobnostmi svých časově lokalizovatelných událostí. Tato paměť, neustále potlačovaná praktickým a užitečným vědomím přítomného okamžiku, tedy senzomotorickou rovnováhou nervového systému napjatého mezi vnímáním a činností, čeká jednoduše na to, až bude moci využít skuliny mezi aktuálním vjemem a doprovodným pohybem, a uplatnit zde své obrazy.“⁷⁶

Naše vnímání nás naklání k činnosti a naše činnost nás tlačí do budoucnosti. V tomto smyslu činnost

vzpomínky-události vytlačuje. Avšak jak Bergson ukazuje dále, z určitého pohledu k jejich uplatnění naopak přispívá: „Nestačí totiž, že celkový soubor našich minulých obrazů pro nás zůstává přítomný, představa analogická k aktuálnímu vnímání musí ještě být mezi všemi možnými představami vybrána. Dokončené i pouze rodící se pohyby tento výběr připravují, nebo přinejmenším vymezují pole obrazů, z nichž budeme vybírat.“⁷⁷ Událost uložená v paměti – vzpomínka – se aktualizuje skrze činnost, do které vyústily naše aktuální prožitky: „Tyto vzpomínky, ze své podstaty pomíjivé, se zhmotňují jen náhodou buď proto, že jsou přilákány náhodně přesnou určeností našeho těla, nebo proto, že indeterminace tohoto postoje nechává volný průběh libovůli jejich projevu.“⁷⁸ Kdyby naše aktuální prožitky vyústily do jiného druhu činnosti, mohly by se události uložené v paměti aktualizovat v jiné podobě, nebo by se nevyjevily vůbec. Událost nebo setkání, ze kterého čerpají znaky umění, se v tomto ohledu jeví jako „zřetelné a rozpoznané vnímání“⁷⁹ – minulost aktualizovaná v přítomném počítku.

⁷⁶ Bergson, *Hmota a paměť*, s. 69–70.

⁷⁷ Tamtéž, s. 71.

⁷⁸ Tamtéž, s. 79.

⁷⁹ Tamtéž, s. 96.

Z lásky

2009, video, 18 s, majetek Krajské galerie ve Zlíně



Video, které bylo součástí instalace *Hlavo Lam*, vzniklo z lásky. Plochu obrazu rozbíjí síla, jejíž zdroj nelze identifikovat. Jednoznačný je jenom vzkaz, který se objeví na konci, po totální destrukci původní plochy obrazu – z lásky.

Záznam byl pořízen kamerou, která byla upevněna na sádkartonovou desku. Desku spolu s kamerou jsem házela z výšky na zem, dokud se úplně nerozbila. Padající deska i kamera byly vztažnou soustavou a pohybovaly se souběžně. V záběru kamery byla jen plocha desky. Ve videozáznamu tak není nic, vůči čemu by bylo možné pohyb identifikovat. Padající deska vypadá jako v klidu. Jen střípiny roztržkané plochy rytmicky odlétají z obrazu. Nakonec se plocha zcela rozdrťí a zůstanou jenom její poslední kousky, které jsou ve tvaru písmen „z lásky“. Pravý důvod destrukce vnímání uniká. Pokus o vlastní interpretaci nakonec zmate nelogická konstrukce textu ze zkázy

obrazové plochy: *Lásku som si predstavovala ako úkryt, do ktorého sa dá schovať. Pripúšťala som, že za istých okolností sa z úkrytu, do ktorého sa dá schovať, môže stať miesto, z ktorého sa nedá ujsť. Nakoniec sa zdá, že všetko je inak.*

Jdi pryč. Vrať se

2009, videosocha, 2 min 53 s



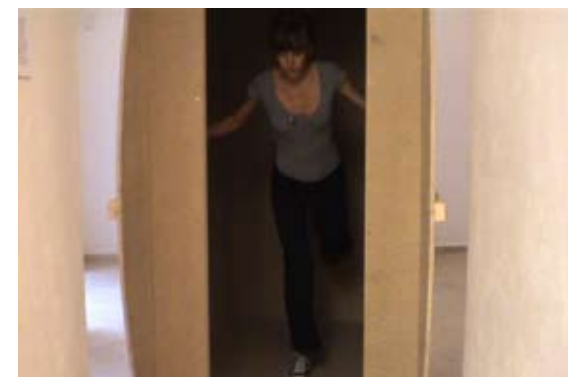
Cestou na kole kolem Quebecu jsem „potkala“ most – nádhernou konstrukci. Jak jsem jela přes něj, zdálo se mi, že konstrukce mění formu; skládá se jako akordeon a přitahuje oddělené kusy země k sobě. Až když se obě pevniny úplně spojily, mohla jsem překročit na druhý břeh řeky. Když jsem se ohlédla, konstrukce se náhle roztáhla a odstrčila protější břeh pryč. Popsaná situace není z fyzikálního hlediska skutečná, není však ani zcela smyšlená. Jde o popis události. Později jsem si uvědomila, že zážitek skládacího mostu popisuje jednu zcela jinou událost

z mého života. Objekt jsem nazvala podle slov této události: Jdi pryč. Vrať se.

Vznikl 12 metrů dlouhý objekt na kolečkách, kterým se lze přesouvat po lineární dráze. Po nárazu změni tvar – složí se a přitáhne svoje dva protilehlé konce k sobě. Jestli chce pasažér pokračovat v cestě, musí přestoupit na protější konec, který je teď jenom na krok vzdálený, a odrazit složenou konstrukci od sebe. Svádí to k tvrzení, že po dokončení jsem objekt zdokumentovala v akci. Objekt však existuje jenom jako prostorová událost. Video, které vzniklo, není záznamem, ale videosochou.

Jdu

2009, kinetický objekt, dřevo, MDF desky, 2,8 × 2,8 × 1 m



Kinetický objekt je odpovědí na výzvu „Jdi pryč. Vrať se“. Neodchází ani nepřichází, ale jede. Dva kruhy o průměru 2,8 m v rozmezí jednoho metru svírají hranol o výšce 2 m. Do jedné strany hranolu

jsou vyřezány dveře, které přiléhají ke vstupním dveřím galerie. Objekt tedy vypadá jako obrovské kolo, které má uvnitř místnost. Návštěvník vstupem do galerie uvede chůzí a váhou vlastního těla kolo do pohybu. Výsledkem konfrontace velikosti a váhy objektu se silou a váhou vlastního těla je překvapivá lehkost, s jakou lze objekt ovládat. Jedinou podmínkou je zbavit se důvěry ve vizuální orientaci, která je v uzavřeném prostoru nemožná. Kolo udělá přesně půlotáčku, aby se jeho dveře dostaly na úroveň protějších dveří místnosti. Návštěvník vystoupí a pokračuje v prohlídce výstavy. Ve výsledku se nestane nic, jenom se projde z dveří do dveří. Zážitek události mezitím zůstává osobním tajemstvím.

Modelová situace

2009, videoprojekce na zeď 6 × 4 m



Videoinstalace se odehrála v místnosti navazující na prostor, kterým procházel návštěvník prostřednictvím objektu *Jdu*. Zeď proti vstupním dveřím jsem převedla do zmenšeného modelu ve čtyřech různých materiálech (sádkokarton, MDF deska, polystyrenová napodobenina dřeva, deska s fotografií zdi). Ze čtyř variant zdi jsem zkonstruovala čtyřstěn. Objekt jsem nechala rotovat kolem vlastní osy. Videozáznam rotace se promítal zvětšený zpátky na zeď. Návštěvník galerie, který podstoupil chůzi v rotujícím uzavřeném hranolu, vstoupil do prostoru, který rotaci simuloval. Děj, který zakusil fyzicky zevnitř, mohl pozorovat zvenčí.

Karavan lásky

2009, houpačka pro dva, překližka, dřevo, kola, 3,3 × 1,3 × 2,1 m



Karavan vznikl ve spolupráci s Dušanem Zahoranským. Představuje šťastný konec příběhu, který v útržcích vyprávěla instalace *Hlava Lam*, video *Z lásky*, videosocha *Jdi pryč. Vrať se* a převaděč galerií *Jdu*.

Více než třímetrový model obytného karavanu se zrcadlově symetrickým vstupem na obou stranách je uprostřed vyzdvížený na ose se dvěma koly. Může se překlápět na jednu nebo druhou stranu, podobně jako houpačky na hřišti. Dvoje dveře vybízejí ke vstupu dva návštěvníky. S vynaložením jistého úsilí lze karavan udržet v rovnovážné poloze. Většinou však jde jenom o několikasekundové momenty. Fyzická námaha, tvrdé a hlasité dopady karavanu, hra samotná, vše je zdrojem euforie, která mění nemožnost rovnováhy v zábavné cvičení.

Návštěva doma

Otevřený cyklus objektů vznikal postupně, jako když se zařizuje byt. Nebo přesněji, jako když se stahují plachty z nábytku v dlouho neobydleném domě. Rozeznáváme barvy, i když jsou bledší, než si pamatujeme, a také je vše trochu menší. V prachu se nám vybavují situace zdánlivě banální, přesto naléhavé, trochu nepříjemné. Nemají jasné kontury a vůně vzpomínek z dětství, jsou jako šedo-šedé fotografie. Víc než o minulých událostech nás informují o současnosti. Odhalují, že jsme od svých slabostí daleko neušli, že to, co vypadalo jako dočasné, je skrytě pořád přítomné. Pocit by se dal přirovnat k pocitu na návštěvě. Tiše stoupáme potměným schodištěm; napětí před stlačením zvonku; zvonek nefunguje; klepání; hlasitěji; ano, to jsme my. Překvapí

nás, že zařízení bytu je nám povědomé, některé věci rozpoznáváme zřetelně, jako bychom se vrátili na místo, odkud jsme přišli. My sami se však cítíme cizí. Objekty *téměř* fungují. Někdy se jenom *příliš* snaží. *Možná* se nakonec vyjádří jasně. Až přestanou předstírat, že jsou něčím jiným.

Naznačené děje se v realitě neuskuteční. Křeslo vystavené v galerii se nehne, střípky lampy neodlétají, sklenička se nerozsbije, na vydutém stolku nakonec ani žádný šálek není, natož aby se svezl k zemi a rozlil kafe na béžový koberec. Také se nemusí odehrát ani nikde jinde. Divák ponořený do svých myšlenek projde bez povšimnutí. Žádné drama. Objekty zvou ke hře, hrají si samy na sebe, na to, čím by mohly být a co by se mohlo stát. Když se s divákem setkají, nabízená hra se může stát reálnější než skutečný stůl. Věci se ukážou jako role, ve kterých jsme je zažili.

Téměř

2010, velikost variabilní, tvrzený polystyren



Tři centimetry tlusté řezy vykreslují siluetu obyčejného křesla. Jednotlivé kusy nejsou vzájemně provázány a vytvářejí vratký celek, který se při jakékoliv manipulaci rozpadá. Podepřen zdí může nabídnout jenom velice opatrné posezení.

Příliš

2010, dřevo, překližka, tapeta, 60 × 120 × 66 cm



Na pohled zcela obyčejný konferenční stůl má vydutou vrchní desku. Vyboulenina není dramaticky výrazná, přesto je nepřehlédnutelně zde. Kdybychom na něj postavili šálek čaje, pomalu se sveze k zemi.

Možná

2010, videosmyčka v televizi

V televizi v pravidelném svižném rytmu dribluje dlaň se skleničkou. Záznam probíhá jako nekonečná smyčka.



Kouzlo nerozbitné skleničky, která se s matematickou přesností odráží od podložky, pomine, představíme-li si situaci, která proběhla jenom jedinkrát a vzhůru nohama.

Až až

2010, prádelník, udice, 170 cm



Zadní strana starého prádelníku je řadou rybářských prutů odstrčená daleko od skříně. Přední dvířka také nelze zavřít.

Ano nebo ne

2010, rozbitá lampa, rádiové anténky, velikost variabilní, soukromá sbírka



Každá střípina rozbité lampy je upevněna na rádiové anténce. Anténky jsou dohromady spojené tak, aby po zasunutí složily původní tvar lampy – *prostorové puzzle*. Můžeme pozorovat trajektorii výbuchu sekundu po sekundě. Každý stříp zvlášť. Situace, která fascinuje ve zpomaleném záběru filmu, je fyzicky přítomná v prostoru.

2.3 Porozumění – punctum

Výhled z mého bytu v Quebecu byl mimořádný. Viděla jsem do dálky. Nejprve to bylo spíš okouzlení z celku než rozeznávání jednotlivých objektů. Opakováním se však scéna analyzovala. Byť jsem o to vědomě nestála, začala jsem rozeznávat jednotlivosti – vyčleňovat z pestrého, ale homogenního celku některé jeho prvky. Zatímco jejich obrysy byly stále jasnější, to ostatní se vnořovalo do mlhy. Scéna se rozpadla na slepá místa a místa zpozorovaná.

Jacques Aumont v knize *Obraz* představuje pohled jako „intencionalitu a finalitu vidění“.⁸⁰ Popisuje tři typy vizuální pozornosti. Periferní vizuální pozornost zachycuje nové jevy na okrajích zorného pole. Centrální pozornost zaostřuje na důležité aspekty zorného pole v závislosti na předběžné pozornosti. Proces segmentuje zorné pole na jednotlivé předměty a různá pozadí a umožňuje zaměřit se na některý ze segmentů. Téměř jako bychom si před oči stavěli sítko na těstoviny. Plné plochy mezi otvory síta ukrývají několikapatrové budovy, kus garáže, pouliční světlo, plechovou střechu. Kdybychom poměr viděného k neviděnému převedli důsledně do praxe, každý druhý blok ulice by byl v naprosté tmě. Segmentace zorného pole je praktická věc. Rozeznává a opomíjí. Obojí dohromady i každé zvlášť

představuje komplexní problematiku. Zaujaly mě dva aspekty – rozeznávání jako punctum pohledu; opomíjení jako speciální forma nepředmětnosti věcí. Vizualní hledání popisuje Aumont jako soubor několika fixací na určitou scénu za účelem jejího podrobného prozkoumání. Nejedná se o žádné celkové schéma, jenom o nepravidelné složité klíčování mezi vysoce informativními částmi obrazu.⁸¹ Oko je schopné zůstat v klidu a fixovat se na jeden objekt pouze 200 až 300 milisekund i ve chvíli, kdy pozoruje stabilní scénu: „Během každého dne člověk provede na 150 000 sakadických pohybů, za celý život několik miliard.“ Na sítnici několik milisekund dopadá stabilní obraz. Vzápětí je následován „sakadickým pohybem, kdy se na sítnici registruje jen šmouha, a po tomto pohybu následuje další kratičké období klidu“.⁸² To, jak programujeme pohyb očí za účelem získat co nejvíc informací a jak získané informace integrujeme, je podle Ladislava Kesnera jednou z ústředních otázek neurofyziologie. Nepravidelné pohyby očí lze sledovat a zaznamenat přístroji. Vzniklé mapy jsou samy o sobě zajímavá schémata. Odhalují, že „dráhy se liší podle povahy kladené otázky“.⁸³ „Experimenty vypovídají o nesmírně složité, plynulé zpětné vazbě a dosvědčují, že okulomotorické pohyby, ovládací zrakové vnímání, jsou předem programovány a řízeny jak kontextem vnímané scény nebo obrazu, tak předešlou znalostí pozorovatele a dále jeho momentálním zájmem a úmyslem, které se plynule utvářejí v odpovědi na právě viděné.“⁸⁴

⁸⁰ Aumont, *Obraz*, s. 54–55.

⁸¹ Tamtéž, s. 55–57.

⁸² Kesner, *Muzeum umění v digitální době*, s. 133.

⁸³ Tamtéž, s. 135.

⁸⁴ Raymond Klein – Alan Kingstone – Amanda Ponterfract, „Orienting of Visual Attention“; Anne B. Sereno, „Programming Saccades: The Role of Attention“, in: Keith Rayner (ed.), *Eye Movements and Visual Cognition*, New York: Springer 1983, s. 89–107, citováno v Kesner, *Muzeum umění v digitální době*, s. 135.

Vliv kladené otázky na způsob, jakým věc nahlížíme – na pozici, kterou vůči ní zaujmeme – lze do velké míry odhalit sebereflexí. Ve vědomě a soustředěně sledovaném výjevu „nacházíme spoluhráče“.⁸⁵ Vedeme s ním dialog, který se odvíjí podle toho, jak na nás zpětně působí, co o něm víme a co se chceme dovědět. Intuicí méně předvídatelná je skutečnost, že naše vnímání je prediktivní – „že to, co vidíme, někdy neodpovídá tomu, co je skutečně v daný moment registrováno na sítnici, ale spíše je předpokladem toho, co tam bude o nepatrný časový interval později“.⁸⁶ Vezmeme-li však v úvahu poměr času, který oko stráví v klidu a na sítnici zaznamená stabilní obraz, k periodám sakadických pohybů, kdy registruje změť šmouh, je predikce nevyhnutelná. To, co vidíme, je z podstatné části vymyšlené. O tom se sice často píše a mluví, ale přesto nevím, zda je možné si tuhle fascinující skutečnost do důsledku uvědomit. Kesner slovy Semira Zekiho uzavírá: „Vidění je porozumění.“⁸⁷ Porozumění na základě kličkování mezi vysoce informativními částmi obrazu a přehlížení změti šmouh. Co znamená vysoce informativní část obrazu? Je to segment výjevu, ve kterém oko zůstane na okamžik v klidu, zřejmě proto, že v něm hledá informace pro zodpovězení položené otázky. Na jakou otázku však hledám odpověď, když bezdůvodně, z pouhého zálibení koukám z okna? To, že jsem se před oknem náhle zastavila a obrátila pozornost směrem ven, však znamená, že se na něco přece jenom ptám. Segmentuji zorné pole a rozeznávám některé

objekty – tyto objekty zaujaly mou pozornost, vystoupily ze scény, přerostly vše ostatní. Přesto otázku neumím přesně formulovat – nevím, proč zrovna tato stavba a ne jiná pokaždé stáhne pozornost na sebe. Kesner navrhuje prozkoumat moment, „kdy se divákův pohled poprvé setká s obrazem nebo objektem a kdy se začíná utvářet podoba jejich vzájemného setkání“. Směřuje tím k vnímání uměleckého díla, ale otázka, kterou si klade, platí stejně i pro výhled z okna: „Co rozhoduje o tom, že pohled nesklouzne po povrchu obrazu, nespokojí se s třemi či čtyřmi rychlými fixacemi, ale zachytí se v určitém bodu a promění se v pozornější prohlížení, v dívání se, které přetrvá půl minuty nebo i půlhodinu?“ A pokračuje: „V blízké budoucnosti snad bude možné vytvořit neurofyziologický model toho, co se v takové chvíli odehrává uvnitř hlavy diváka a jak přesně jednotlivé součásti zrakové dráhy a vyšších mozkových center spolupracují. Striktně vzato ale tento okamžik zůstává tajemný a stěží postižitelný bez ohledu na psychologické a neurofyziologické poznatky, které máme k dispozici; přístupný spíše poetickému jazyku...“⁸⁸

K tomu jsme se dostali již několikrát. Oblast, kterou nelze změřit ani popsat slovy. Zpozorování něčeho je situací, ve které se mysl, zaměstnaná praktickou činností, zapomene, něco ji zaujme, dotkne se jí bez toho, aby to dávalo smysl. Je to způsob setkání, ale takový, za který se mysl trochu stydí. Něco jí dalo ránu, odhalilo její slabost rozumět sama sobě.

„Co mohu pojmenovat, to mě ve skutečnosti nemůže zasáhnout. [...] Účinek je nepochybný, ale nedá se vytknout, nenachází své jméno, svůj znak; je ostrý, avšak bloudí v jakési neurčité oblasti mě sama; je akutní i zdušený, tiše křičí. Bizarní rozpor: Je to záblesk, který vlaje.“⁸⁹ Roland Barthes se ve *Světlé komoře* snaží zjistit, proč jistý fotografický snímek uhrane naši pozornost, a jiný ne, zjistit, co je to fotografie. Přichází k něčemu, co se netýká ani technologického provedení, ani kompozice, ba dokonce ani námětu; je to vbodnutí, zářez, zdušený výkřik – punctum. Punctum se týká fotografie, ale svou naléhavostí připomíná setkání – to, co se děje, když něco zaujme naši pozornost. Punctum není vlastností fotografie, punctum je vlastnost pohledu. Způsob, jak lze punctum sdělovat, je jedním ze způsobů umění: „Pak ovšem bylo třeba, abych mluvil dvěma hlasy současně, hlasem banality (říkat to, co všichni vidí a vědí) a hlasem jedinečnosti (zaplnit tuto banalitu vším zápalem oné emoce, která patří pouze mně). Bylo to, jako bych hledal povahu nějakého slovesa, jemuž chybí infinitiv a s nímž se lze tedy setkávat jen v určitém čase a způsobu.“⁹⁰

Parkovací smyčka

2009, videosocha, 1 min 55 s

Budova parkoviště je punctum onoho výhledu. Parkovací smyčka je pokus punctum uchovat, ne však formou fotografie, ale videosochy.

Vyrobila jsem stavbu, která existuje jako stavějící se. Asi 150 cm vysoká konstrukce z překližky je v počáteční fázi ukončena rovinou s plánem stavby.



Stavba postupně roste netradičním způsobem – základna se propadá, a tím odhaluje stavbu. Videozáznam stavění ukazuje jenom část objektu od základny nahoru, takže pravý původ růstu není zcela jasný. Potápění roviny je částečně negováno opačným pohybem kamery. Nakonec stavba ze záběru odroste.

⁸⁵ Tamtéž, s. 147.

⁸⁶ Michael Gazzaniga, *Mind's Past*, Berkeley; Los Angeles: University of California Press 1998, s. 74–75, citováno tamtéž, s. 136.

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ Tamtéž, s. 147.

⁸⁹ Roland Barthes, *Světlá komora*, Praha: Agite/Fra 2005, s. 53.

⁹⁰ Tamtéž, s. 74.

2.4 Vidět šmouhy, nevidět nic, vidět příliš mnoho

Vrátím se k segmentovanému výjevu. Předchozí kapitola se věnovala tomu, co se z celku vyčlenilo, přerostlo scénu, upoutalo pozornost, punctum. To ostatní se vnořovalo do mlhy. Scéna se rozpadla na slepá místa a místa zpozorovaná. Překrylo ji síto s otvory. Celé části města zmizely. Situace připomíná závažné poškození zrakové kůry. V jiném kontextu ho jako příklad používá i Ladislav Kesner. Jde o případy, kdy „vizuální systém sice registruje objekty zobrazené scény – je schopen jejich detekce, ale tyto objekty nevstupují do jeho vědomí, případně pacient prokazatelně vidí objekt či scénu, ale není schopen rozpoznat, co vidí“.⁹¹ Jde o slepý zrak neboli blindsight. Tato porucha může mít různé projevy, podle toho, které části mozkové kůry a zrakových center jsou poškozené. Specifickým případem je ztráta schopnosti rozeznávat tváře – apraxie. Pacient po úrazu hlavy si je vědom, že pozoruje lidskou tvář, ale není schopen ji identifikovat, i když se jedná o jemu blízkou osobu. Paměť přitom zůstala neporušená. V jiných případech vůbec není schopný rozeznat, že jde o tvář, a zaměňuje ji s tvarově podobnými objekty.⁹²

Slepý zrak představuje krajní situaci vnímání. Z lidského hlediska vede k nešťastným stavům, které jsou však zároveň zdrojem cenných poznatků o struktuře zrakových center a mozku vůbec. Slepý zrak jakožto opomíjený pohled se nicméně ukazuje nejen jako patologický stav, ale rovněž jako niterná součást vnímání samotného. „Oči, hlava a celé tělo jsou bez ustání v pohybu. Sítnice je tedy vůči snímanému prostředí v neustálém pohybu. Při umělé stabilizaci sítnicového obrazu bylo ovšem dokázáno, že přibližně už po jedné sekundě docházelo k rychlé ztrátě barvy i tvaru obrazu, který byl postupně zahalen do jakési mlhy. Pohyby sítnice jsou tedy pro vnímání naprosto nezbytné.“⁹³ Segmentace zorného pole na jednotlivé předměty a různá pozadí, která umožňuje zaměřit se na některý ze segmentů, opomíjí. Vědomí, šmouhy, které registruje sítnice v periodě sakadických pohybů oka, opomíjí. Nakonec i stůl uložený ve vzpomínce jako strach z rozlitého kafe na návštěvě opomíjí svůj fyzický tvar. James Elkins nahlíží problematiku vnímání ze zajímavých perspektiv. V eseji „Dívat se jinam a vidět příliš mnoho“ píše: „Ať se budu jakkoliv snažit, stále tu budou věci, které nevidím. Žádné vidění nevidí všechno a žádná praxe ani dovednost na tom nic nezmění. Každá oblast vidění je těsně spojená se sexualitou, touhou, konvencí, úzkostí a nudou, a nic není vystaveno plnému, neuspěchanému prohlížení. Vidění je zároveň nesoustavné, částečné, špatné a žádné, anebo – mám-li to formulovat co nejdůrazněji – vidění zahrnuje slepotu, vidění je i slepota.“⁹⁴

Myšlenku dále rozvíjí na příkladu „nádherného výhledu“, který také odhaluje množství míst propadlých do nicoty. „Výjev, který byl zpočátku celistvý, byl jen pouhá skica. [...] diagram s nápadnými nálepkami ‚pastvina‘, ‚statek‘ a ‚potok‘. Velká část světa kolem nás je prázdná, aniž si toho všimneme.“⁹⁵ Elkins popisuje svět jako plný děr, kterých je víc než objektů. To, jak jej vidíme, přirovnává k slepčovu oťukávání ulice: „Slepec zná jen bod, jehož se momentálně dotýká jeho hůlka, a může jen doufat, že odhalí i ty další.“⁹⁶ S tím by se dalo polemizovat. Naše vnímání je pro nás kontinuální a celistvé. Přítomnost šmouh a prázdných míst si neuvědomujeme. Nepohybujeme se od zpozorování přes nicotu k dalšímu zpozorování. Opomíjení, šmouhy a slepá místa musejí mít složitější strukturu než díry. Kdyby byly jenom nicotnou tmou, naše vnímání by se do nich propadalo. Nebylo by kontinuální. Elkins pokračuje: „Je to svého druhu úleva myslet si, že nemusíme vidět všechno. Rozhodně si nemůžeme všimnout každého detailu kolem nás – kdybychom to dokázali, svět by se změnil v mihotavý, bzuchící zmatek. Zároveň by nás zdolalo vědomí, že všechno vidíme, aniž bychom se museli podívat zblízka. Pouhé registrování toho, že ta či ona forma je strom, úsek chodníku, stonek trávy, nebo obláček, by nás stačilo naprosto ochromit a odvrátit nás od toho, co vidět chceme nebo máme.“⁹⁷ Z čehož vyvozuje, že intuitivní redukce a opomenutí jsou nezbytné. Náš předpoklad se tím sice podpořil, ale strukturu opomíjení to neobjasnilo.

Elkins naznačuje v zásadě tři různé způsoby, jak můžeme vidět. Tím prvním je zmiňovaný běžný pohled na nádhernou krajinu. Při jeho zpětné rekonstrukci si dokážeme vybavit jenom několik do pojmů přeložených prvků. Odhalíme množství prázdných míst, o kterých neumíme říct nic. Druhý případ popisuje hypotetickou situaci z ulice, kdy „by nás zase mohlo porazit auto, když bychom zrovna kontrolovali, že každá cihla na každé budově je skutečně cihla“.⁹⁸ Výsledkem schopnosti vidět všechno v každém detailu a v každém momentu je absolutní zmatení smyslů. Třetí pohled je takový, který nedochází k žádným závěrům a vidí onu vizuální změň takovou, jaká je. Oprostí se od vědomosti, že strom má listy, a to, co vidí v dálce jako „rozostřená mihotavá světélka“, vnímá pouze jako „rozostřená mihotavá světélka“.⁹⁹ Poddání se tomuto stavu by pravděpodobně vedlo k podobnému zničujícímu úžasu jako schopnost vnímat každý jeden list zvlášť. Dovolím si dodat, že čtvrtým případem pohledu je punctum. Naše reálné vnímání je vždy kombinací všech čtyř a ještě dalších možností. Shrňme, co z toho vyplývá pro pohled opomíjený části ulice, někdy celé krajiny, tváře, lidí. Je jasné, že opomíjení se na vnímání podílí, spoluvytváří ho. Z různých stran se pak úvahy vracejí k tomu, že buď si vůbec neuvědomíme, že nějaká slepá místa jsou (že něco chybí): šmouhy na sítnici nevidíme; části výjevu, které nezaujaly naši pozornost, se ztrácejí

⁹¹ Kesner, *Muzeum umění v digitální době*, s. 138.

⁹² Přesný popis jednotlivých případů můžeme najít v knize Františka Koukolíka, *Lidský mozek. Funkční systémy, norma a poruchy*, Praha: Portál 2002.

⁹³ Aumont, *Obraz*, s. 27.

⁹⁴ James Elkins, „Dívat se jinam a vidět příliš mnoho“, in: Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie*, Praha: H&H 2005, s. 359.

⁹⁵ Tamtéž, s. 360.

⁹⁶ Tamtéž, s. 361.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Tamtéž, s. 365.

v mlze. Uvědomíme-li si, že něco chybí, je to tím, že nějakou část výjevu neumíme popsat, že o ní neumíme nic říct. Neschopnost něco popsat, nemít o něčem obraz nás nutí vrátit se na začátek, tam, kde obraz vypadl. Slepá místa jako místa bez obrazu se nakonec ukazují blízko myslí nemající obraz. Blízko myslí, která nerozumí, ale tvoří rozumění.

Slepá místa, místa bez obrazu nejsou díry, ale místa připravená k tomu, aby byla zpozorována. Zůstávají jako možnost, že se něco stane. Jsou místem připraveným k setkání. U Deleuze jsme četli, že schopnost vidět svět jako věc k dešifrování je darem. Slepá místa zůstávají jako znaky čekající na dešifrování, na překonání předem daných přesvědčení. Na setkání. To, co pomíjíme, je nerealizovanou možností zážitku.

Umění nezměřitelných vědeckých otázek I

2011, dekorativní polystyrenový obklad imitující dřevo, dřevěná konstrukce, 200 cm

Jde o vizuální pokus zachytit situaci, ve které se to, co pomíjíme, stane tím jediným, co vidíme, když mysl zahltní nerealizované možnosti setkání. Mysl bez obrazu se změní na mysl plnou obrazů – znaků, které nebyly dešifrovány. Zpředmětní se.

Objekt vznikl obestavením zorného pole. Použila jsem dekorativní polystyrenový obklad imitující dřevo. Úlomky jsem systematicky přidávala k sobě tak, abych nemusela jejich tvar upravovat – hledala jsem kousky, jejichž hrany k sobě budou pasovat a uzavírat pohled

skrz. Nepravidelnost zbytků budovala nepravidelnou plochu. Nakonec se zorné pole uzavřelo. Divák nevidí nic, jenom nelogickou změť dřevěné struktury.



Oko může maximálně přeostřovat z kousku na kousek. Stačí však udělat krok stranou a situace se změní. Objekt vypadá jako cizokrajná květina, lze si ho prohlížet, nehrozí již žádné nebezpečí.

Umění nezměřitelných vědeckých otázek II

2011, videozáznam výhledu z okna, monitor, polopropustná zrcadlová fólie, 40 cm



Pohled na modrou oblohu s běžícími mraky a vrcholkem stromu jsem natočila na video. Monitor s videozáznamem leží na zemi. Na monitor jsem postavila zbytky poloprůhledné zrcadlové fólie. V záhybech fólie se zrcadlí obraz, láme se, deformuje, rozkládá.

Zpráva z neokortexu – Observatoř

2011, 3D animace, 54 s, projekce na strop galerie, kinetický objekt, dutinkový polykarbonát, 360 cm

Výzkum vztahu mezi fyzickou podobou vnímané skutečnosti a způsobem, jak ji vnímáme, se dostal k jisté hranici. Observatoř je rekonstrukcí snu. Předchozí realizace byly vždy do jisté míry aktualizací počítku skrze posun ve tvaru reálného objektu. Observatoř je přesnou kopií situace ze snu – v tmavém prostoru stojí abstrahovaný tvar kopce, na kopci stojí dům s věží, kolem věže, ke které jsem se náhle



přiblížila, krouží nehlučně po elipsovité oběžné dráze různé desky, dlaždice, úlomky čehosi. Jako prsteneček Saturnu. Výjev mě zaujal formou a přesností, s jakou jsem se k němu mohla po probuzení vracet. Animace pominula fyzický kontakt – přiblížení. Zkonstruovala jsem proto ještě objekt, který rotoval po zdviženém kruhovém podstavci kolem své nakloněné osy. Rotace byla mechanická, objekt se rozhybal na základě doteku návštěvníka. Vrchol věže, který byl ve výšce zhruba čtyř metrů, opisoval dráhu nad hlavou diváka. Celý objekt působil dojmem, jako by se na diváka hroutil.

Bibliografie

- Arnheim, Rudolf, *Visual Thinking*, Berkeley: University of California Press 1969.
- , *Parables of Sun Light: Observations on Psychology, the Arts, and the Rest*, Berkeley: University of California Press 1989.
- Aumont, Jacques, *Obraz*, Praha: Akademie múzických umění 2005.
- Barthes, Roland, *Světlá komora*, Praha: Agite/Fra 2005.
- Benjamin, Walter, *Iluminácie*, Bratislava: Kalligram 1999.
- Bergson, Henri, *Hmota a paměť*, Praha: Oikúmené 2003.
- Bourriaud, Nicolas, *Postprodukce*, Praha: Tranzit 2004.
- Čapek, Milič, „Stream of Consciousness and ‘Durée Réelle’“, *Philosophy and Phenomenological Research* 10 (1950), s. 331–353.
- Crary, Jonathan, „Modernizace vidění“, *Teorie vědy* 13 (26) (2004), s. 25–40.
- Crick, Francis, *Věda hledá duši. Překvapivá domněnka*, Praha: Mladá fronta 1997.
- Deleuze, Gilles, *Proust a znaky*, Praha: Herrmann & synové 1999.
- Elkins, James, „Dívat se jinak a vidět příliš mnoho“, in: Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie*, Praha: H&H 2005, s. 351–365.
- , *Proč lidé pláčou před obrazy. Příběhy lidí, které obrazy dojaly k slzám*, Praha: Academia 2007.
- Flanagan, Owen, *Vedomie*, Bratislava: Archa 1995.
- Flusser, Vilém, *Jazyk a skutečnost*, Praha: Triáda 2005.
- Grau, Oliver, *Virtual Art*, Cambridge, MA: MIT Press 2003.
- Kant, Immanuel, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon 1975.
- Kesner, Ladislav, *Muzeum umění v digitální době*, Praha: Argo a Národní galerie 2000.
- (ed.), *Vizuální teorie*, Praha: H&H 2005.
- Koukolík, František, *Lidský mozek. Funkční systémy, norma a poruchy*, Praha: Portál 2002.
- , *Já. O vztahu mozku, vědomí a sebeuvědomování*, Praha: Karolinum 2003.
- , *Mozek a jeho duše*, Praha: Galén 2005.
- Liessmann, Konrad Paul, *Filosofie moderního umění*, Olomouc: Votobia 2000.
- Linden, David J., *The Accidental Mind*, Cambridge, MA: Belknap 2007.

- McLuhan, Marshall, *Člověk, média a elektronická kultura*, Brno: JOTA 2000.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Svět vnímání*, Praha: Oikúmené 2008.
- Petříček, Miroslav, *Znaky každodennosti*, Praha: Herrmann & synové 1993.
- , *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové 2009.
- Robbins, Stephen E., *Bergson and the Holographic Theory of Mind*, Center for Advanced Product Engineering, Milwaukee, on-line: <http://www.theassc.org/files/assc/Bergson-Phenomenology-2.pdf>, poslední přístup 5. 9. 2012.
- Ruyer, Raymond, *Paradoxy vědomí. Expresivita*, Praha: Pedagogická fakulta UK 1994.
- Zielinski, Siegfried, *Variantology 1*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2005.

Zdroje k obrazové dokumentaci

- s. 14 <http://www.alte-dosen.de/dosen/droste/droste.htm>
- s. 16 Tent Camera Obscura c. 1825, <http://www.mhs.ox.ac.uk/sis25/image.php?id=25>
- s. 19 <http://elektro.aukro.cz>
- s. 38 foto Ondřej Polák
- s. 40 foto Virginie Fevrier
- s. 41 foto Dušan Zahoranský
- s. 42 foto Tomáš Souček
- s. 43 foto Ondřej Polák
- s. 44 foto Miklós Surányi
- s. 51 foto Tomáš Souček
- Ostatní fotografie archiv autorky

Summary

This study focuses on perception, primarily on the relation of perception and the perceived world and the experience of the act of perception. It is based on several complementary viewpoints from the fields of philosophy, neurobiology, aesthetics and art. It represents a reaction to the problematic concept of perception as a process during which the mind is looking at the image of the world. It emphasizes the fact that visual experience cannot be seen as a finished result of complex brain operations achieved by the centre of perception. On the contrary, visual experience consists in the very process of processing the perceived information. Our image of the world thus cannot be seen as something separate from our mind; something that can be looked at. An imageless mind is a mind that does not objectify. One cannot say that it has visual experience but rather that it creates visual experience. These points are discussed in the first, theoretical part of the text.

If we see the relation to the world as perceptiveness towards signs (Gilles Deleuze), the problem of perception can be viewed from the perspective of art. The second part of the text introduces a series of art projects documenting and developing this perspective. They deal with the theme of memory, analyse the phenomenon of noticing as a way of

encountering and reveal neglect as an essential part of perception.

The notion of visual experience as a result of optical, chemical and neuronal processes has been overthrown. Despite the fact that the model of perception according to the camera obscura, which represents this idea to a certain degree, has been disproved already in the 19th century, its significant influence has survived in various forms until today. We are trying to understand perception in a complex way, however, we still often think of it as of an image, which does relate to us, representing our image of the world, yet is separate from our awareness; it can be looked at. The concept of a mind looking at the image of the world can be found in William James' description of the stream of consciousness as "places of rest". However, I am taking the "places of rest" out of their context, focusing on the relation of the mind to the image which ensues from it; imagination can be retained (and looked at) by the mind. Speaking of the mind as of something capable of imagination, something looking at the image of the world, I define this image as something extraneous to the mind.

At the same time, there arises a necessity to find a certain centre of perception which is looking at this image.

Nevertheless, not even neurobiology is able to identify the centre of awareness, proving that the interpretation of perceptions takes place on all levels. The activity of the brain during the

assessment of received information can be seen as a “spatiotemporally variable neuronal network consisting of neuronal coalitions coming from various parts of the brain” (František Koukolík). Visual information – a perception – represents a result of “coordination among the system of functionally distributed processors vertically and horizontally communicating back and forth” (Owen Flanagan). Neuronal coalitions are allocated to establish the constellation of signs of the stimulus. They are set in operation after the retained constellations of signs reach an equilibrial state activated by a certain kind of stimulus. In these constellations of signs, we can see what we call the image of the world. However, visual experience cannot be seen as a result of a computing operation, consisting rather in the whole process of processing information which represents its own and only interpreter; it exists as an interpreter of itself. However, the question remains how this process of interpretation becomes a conscious visual experience. A partial answer can be provided by special cells – detectors. Once these detectors identify the constellation of signs (activation pattern), the constellation becomes conscious. Perception thus represents the ability to identify constellations of signs. Perception which has become conscious itself proves to be a constellation of signs which has reached an equilibrial state after being activated by a certain type of stimulus pattern. My perception equals me being aware of this perception.

Conscience is the now perceived by me in time. The mind has become imageless while the conscience has become a specific image – a constellation of signs. The image intended to be looked at has turned into an image looking at itself. The concept of the imageless mind can be illustrated by the second aspect of James’ concept of the stream of consciousness; that of “places of flight”. Places of flight are described as a stream of thought that cannot be severed, stopped and looked at as an image. Milic Capek identifies it as imageless thought; thought that has no image, thought that does not objectify. One cannot say that it has visual experience but rather that it creates visual experience. The imageless mind does not name what it sees but rather creates vision. It interprets itself. However, if we were to say something about the imageless mind, a problem would arrive. The imageless mind does not name the image, does not objectify, cannot be stopped nor named. The imageless mind perceives because it exists. If we were to arrive at what it means to create seeing, it would be necessary to specify the way in which the mind relates to the world. Gilles Deleuze describes the world as a system of signs which “refer to the object while denoting something else”. If we see the relation to the world as perceptiveness towards signs, we can identify consciousness as the above mentioned constellation of signs which have reached an equilibrial state with the constellation of the signs of the stimulus.

Our consciousness as a specific constellation of signs relates to neurobiological processes of interpretation of information and determines our experience. The meaning of consciousness as a sign consists in its essence which secures its unity; an essence that “constitutes the sign insofar as it is irreducible to the object emitting it; it is the essence that constitutes the meaning insofar as it is irreducible to the subject apprehending it”. According to Deleuze, art has the ability to reveal essences, as it is based neither on the object – reason – nor the subject – association – but rather on the necessity of an encounter. An essence contains the world of an individual viewpoint and is accessible to anyone who is not indifferent towards an encounter. If the encounter can be communicated, one can speak about art. The question of how art reveals essences and what tools and methods it employs cannot be answered in a general way. Art can make up methods of its own. Strictly spoken, describing its methods would mean enumerating individual artworks. However, there are certain similarities that can be distinguished among them. In the context of the imageless mind which cannot be named, it is interesting to view art from the perspective of its untranslatability; to view art as trying to express what cannot be expressed in any other language. In this respect, the way in which art reveals essences consists in its specific language; in the freedom of asking questions, in the freedom of making choices

within the cosmos of unfolded time and space, in the infinite number of possible perspectives. This freedom causes the dematerialization of the signs of art. In practice, this means total chaos and schizophrenia, melting any consistent meanings. The image has melted away and we are getting back to the imageless mind. Having abandoned the image, the mind is ready for an encounter; whereas the mind with an image cannot notice the encounter as it is filled with an image of its own. We exist in an environment full of corrosive acids, yet art seems to thrive on it. It must have some kind of protection; that of the above mentioned encounters. The necessity following from them is the only rule that counts. Art is a space suit in an atmosphere supersaturated with sulphur. The second part of the text introduces a body of works relating to the above mentioned reflections from various perspectives. Some of them are results of encounters the signs of which can be described in an objective way. However, the individual works differ not only in the nature of the encounters but also in the story they follow or the way they relate to perception. The individual starting points and approaches are blending with each other. Therefore they cannot be unequivocally categorized in groups to illustrate the theoretical standpoints in a consistent way. The projects *Brain Teaser*, *Out of Love*, *Go Away*, *Come Back*, *I Am Going*, *Caravan of Love* (all 2010) and *Visit Home* (2011) relate to memories. Events embedded in memory are revealed in

connection with the present actions; they are being updated by means of activities ensuing from our current experience. If they had resulted in a different kind of activity, the events stored in our memory could be restored in another way or would not be revealed at all. They inform us about the present events rather than the past ones. It feels like returning to a place where we had come from and which is familiar to us, however, we ourselves feel unfamiliar there. The objects invite us to play. They make believe what they could be and what could happen. If they encounter the spectator in this way, the play can become more real than a real table. The objects show themselves as roles in which we have known them. The starting point of *Parking Loop* (2009) was the urgency of a situation known to us as the sudden noticing of something. It is based on a view from a window which can be understood as an encounter. After repeated viewing, the situation changes. Unconsciously, we start segmenting the visual field into individual objects and various backgrounds. The space behind the window which we have experienced as an event, as an indivisible whole – gestalt – becomes segmented. While the outlines of some of its parts became clearer, others are shrouded in fog. The scene disintegrates into blind fields and noticed fields. Thus the project relates in its own way to Barthes' term of punctum; punctum is not a quality of the photograph but a quality of looking. The view became disintegrated into noticed fields –

the punctum of looking – and blind fields shrouded by fog. At the same time, the situation reminds of a serious damage of the visual cortex known as blindsight; a person suffering from blindsight will register the objects of the visual scene, however, these objects will not enter the person's mind which is not able to recognize the seen objects. Blindsight represents an ultimate situation of a person's perception, however, it also represents an internal part of perception as such, as the neglected parts of the visual field often represent an essential part of our visual experience. The following projects develop the theme of neglect and blindsight in the context of James Elkins' reflections on ways of seeing. Perception is selective. If we realize that something is missing, it is for we cannot describe a part of the seen scene; we cannot say anything about it; we have no image of it. Blind fields are imageless places and are thus close to the imageless mind. A mind that does not understand but creates understanding. They remain a possibility that something happens. They are ready for an encounter. *The Art of Unmeasurable Scientific Questions I* (2010) is a visual attempt at capturing a situation in which what we neglect becomes the only thing we see if the mind is overwhelmed by the unrealized possibilities of an encounter. The imageless mind becomes a mind full of images; signs which have not been deciphered; it becomes materialized. *The Art of Unmeasurable Scientific Questions II* (2010) presents the image

of a blue sky with flying clouds recorded on video; the image is mirrored, refracted, deformed and decomposed on a foil placed on the monitor. The exploration of the relation between the physical appearance of perceived reality and the ways of our perception has reached a certain limit. To a certain degree, the previous realizations have always been an update of a certain perception by means of a shift in the form of a real object. However, *A Message from the Neocortex – Observatory* (2011) is an exact copy of a situation from a dream; in a dark space, there is an abstracted form of a hill, on the hill there is a house with a tower, and around the tower, various boards, tiles and fragments are revolving noiselessly on an elliptical orbit. On the basis of this scene, I have created a projection on the ceiling of the gallery. I have also constructed a four-metre-high object rotating mechanically on a raised circular base around its tilted axis after being touched, making an impression of collapsing on the spectator.

Pavla Sceranková
Mysl bez obrazu

Překlad: Tereza Chocholová
Redakce a korektury: Josef Šebek
Grafická úprava a sazba: Iva Návojská Pechmanová
Tisk: Tiskárna Helbich, a.s.

Vydalo nakladatelství Dexon Art s.r.o. ve spolupráci s galerií OFF/FORMAT v Brně roku 2012.
Publikace vznikla s podporou Univerzity Hradec Králové a Akademie výtvarných umění v Praze.

ISBN 978-80-904271-5-0