

# Percepce a tvorba agregátových objektů v prostoru

Ivan M. Havel<sup>1</sup>, Monika Mitášová<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Centrum pro teoretická studia UK a AV ČR  
Jilská 1, 110 00 Praha 1, ČR  
E-mail: [havel@cts.cuni.cz](mailto:havel@cts.cuni.cz)

<sup>2</sup> Vědecko-výzkumné pracoviště pro dějiny umění AVU  
U akademie 2, Praha 7, ČR  
a  
Zbierka architektúry 20. storočia  
Slovenská národná galéria  
Riečna 1, Bratislava 1, SR  
E-mail: [mitasova@sng.sk](mailto:mitasova@sng.sk)

## Abstrakt

Tématem příspěvku jsou takzvané agregáty – fyzické objekty složené či sestavené z jiných fyzických objektů. Zabýváme se otázkami percepce agregátu, porozumění jeho smyslu a vzájemných vztahů mezi celkem a částmi. Jedním z našich záměrů je ukázat na příkladech, jak agregáty vytvářené v rámci moderního a současného umění a teorie umění mohou být cenným zdrojem podnětů i pro kognitivní vědu.<sup>1</sup>

## 1 Úvod

V nejobecnějším smyslu lze za *agregát* (z latinského *ad gregare* – *shromáždit*; doslova: *připojit k stádu*) považovat větší či menší soubor rozličných fyzických předmětů<sup>2</sup> – budeme je nazývat *součásti* agregátu –, které spolu určitým způsobem souvisejí, přinejmenším tím, že

(1) spolu sdílejí nějaký vymezený fyzický prostor,

(2) přičemž jsou vzájemně (nikoliv nutně všechny) fyzicky, funkčně nebo významově propojeny.

V našem příspěvku se budeme zabývat především takovými agregáty, které nejsou zcela náhodným seskupením předmětů, nýbrž jsou i jako celek svébytnými

---

<sup>1</sup> Tato studie vznikla zčásti v rámci řešení výzkumného záměru CTS MSM 0021620845.

<sup>2</sup> V první části této studie budeme slovem 'předmět' zpravidla označovat jednoduché konkrétní fyzické (materiální) entity; slovo 'objekt' budeme užívat obecněji jak pro předměty, tak i pro agregáty předmětů. Na konci práce rozšíříme pojem agregátu i na entity jiné než fyzické povahy.

objekty s určitým *smyslem* – můžeme se například ptát, zda v přirozeném světě člověka (na nějž se omezíme) hrají nějakou roli, ať už pozitivní, negativní či neutrální (případně jen pomyslnou). Pokud si u nějakého agregátu žádný smysl neuvědomujeme, pak i sama tato absence smyslu (nebo nejistota o něm) stojí za pozornost. Již z povahy našeho chápání pojmu agregát vyplývá, že často půjde o objekty umělé, čili o artefakty a speciálně i o umělecká díla.

Zatímco percepce jednotlivých objektů se zabývá rozsáhlá psychologická i filosofická literatura,<sup>3</sup> poměrně málo výzkumu se orientuje na percepci celých agregátů. Na první pohled se to může jevit jen jako malé zobecnění, avšak ukazuje se, že to zdaleka není tak samozřejmé. Stačí poukázat na to, že v některých případech lze porozumět smyslu agregátu jen díky očekávání smyslu a schopnosti manipulovat jeho součástmi (např. montáž a demontáž agregátu). Jak uvidíme, v tomto naše téma navazuje na enaktivní přístup v kognitivní vědě.

Na pozadí několika paradigmatických příkladů budeme zkoumat rozličné typy vztahů či vazeb mezi součástmi agregátu a hlavně různé způsoby, jak tyto součásti mohou přispívat k celkovému smyslu (funkci, účelu) agregátu. Při tomto zkoumání nám nejde o nějakou popisnou „teorii agregátů“, nýbrž o povahu interakce vnímavého a aktivního člověka s agregátem. Přitom je užitečné rozlišovat dva možné typy interakcí – či dvě stránky jedné interakce –, jednak z pozice *diváka* a jednak z pozice *tvůrce*.

U obou pozic je kladen důraz na tzv. perspektivu „první osoby“ (first-person perspective), kterou lze poté konfrontovat s objektivní či intersubjektivní perspektivou

---

<sup>3</sup> Viz např. M. Merleau-Ponty [1], kap II/3.

„třetí osoby“ (third-person perspective), jejímž limitním případem je teoretický odstup kognitivního vědce.<sup>4</sup>

Rozdíl mezi pozicí diváka a pozicí tvůrce je výrazný nejen u agregátů typu hodin či jiných složitých strojů, ale i u agregátů specifických typů, jako jsou některá umělecká díla v moderním a současném výtvarném umění (akumulace, asembláže, mechanické a kinetické plastiky, patafyzické stroje, instalace, environmenty), ale též galerijní instalace či agregáty prostorů v architektuře (např. labyrint) a v jistém smyslu i „agregáty“ ideálních entit.

Soudíme, že všechny tyto případy mohou vnést nové světlo do některých témat kognitivní vědy a fenomenologie vnímání.

## 2 Prostorová struktura agregátů

Pro názornost výkladu si představme konkrétní příklad agregátu, například klasický (mechanický) hodinový stroj. Málokdo z nás v dětství odolal lákavé možnosti nějaký ten budík otevřít a rozebrat na součástky. Představme si, že takový otevřený hodinový stroj leží před námi. Hle, co spatříme: různá ozubená kolečka, větší nebo menší, která do sebe rozmanitě zapadají, přičemž se často pohyby dvou sousedních koleček navzájem ovlivňují, aniž by bylo okamžitě zřejmé, které z nich ovlivňuje které. Uvidíme i jiné součástky – spirálovou pružinu, nepokoj, krokové kolo, kotvu, setrvačku apod. – těm možná rozumíme ještě méně, jejich smysl můžeme už jen hádat.

Čtenář si může zvolit jiné příklady, které mu mohou být bližší, například automobilovou převodovku, samopal, kuchyňský robot, kloubový mechanismus, skládací hlavolam. Jak uvidíme, specifickým případem může být i instalace exponátů v muzeu nebo galerii.

Rozmanité příklady nás mohou přivést k zavedení několika pojmů, které by mohly sjednotit velmi rozmanité typy prostorových agregátů. Především jsou to již zmíněné *součásti* (díly, komponenty) – ony objekty, z nichž je agregát složen (sestaven, smontován); až do kap. 8 se budeme omezovat na případ, kdy mereologický<sup>5</sup> stupeň agregátu je nejnižší – čili nebereme zatím do úvahy možnost, že součásti agregátu jsou samy též agregáty.

Mezi součástmi agregátu existují rozličné *vazby* – v našich příkladech jsou to především vazby mechanické, vyžadující vzájemný dotek nebo jiné fyzické propojení. Takováto vazba většinou existuje jen mezi některými

součástmi, typicky těmi, které jsou si v prostoru dostatečně blízké.<sup>6</sup>

Pro jednoduchost se nejprve omezíme na *mechanické agregáty*, jejichž součásti jsou fyzické objekty s binárními a čistě mechanickými vazbami (dotek, zákles, závěs, zasunutí, podpírání, silové převody různého typu atp.), později si všimneme i jiných agregátů (labyrinty, pohyblivá města, hybridní systémy).

Zvlášť jednoduchým typem vazeb jsou prostorové relace (nad, pod, vedle, blízko, daleko,...), fyzické doteky a (případně) vzájemné podpírání; tyto vazby mohou ovšem mít různou podobu podle tvaru součástí. Naše „definice“ agregátu připouští ovšem různé okrajové nebo triviální případy, jimiž se zde nehodláme zabývat (kamenná klenba, rozestavěný nábytek v místnosti, stavba z dětských kostiček). Poněkud zajímavějším typem mechanických agregátů (z hlediska kognitivní vědy) jsou prostorové skládací hlavolamy, které se vyznačují tím, že se buď dají snadno rozložit a bez návodu jen velmi obtížně složit, anebo naopak.

V první části práce nás budou zajímat agregáty, jejichž některé součásti mají mezi sebou relativně složité funkční, silové a dynamické vazby; budeme je celkem přirozeně nazývat *stroje*.<sup>7</sup> Základní otázkou bude, zda a jak se součásti a vazby mezi nimi podílejí na smyslu (významu, účelu, funkci) celku, a to hlavně v očích vnímavého a aktivního subjektu.

Z uvedeného pojetí agregátu vyplývá, že ještě dříve, než se zaměříme na smyslutvorné souvislosti, je rozumné se zabývat čistě prostorovými aspekty, totiž tím, jak jsou součásti rozmístěny v trojrozměrném prostoru uvnitř agregátu – jinými slovy *prostorovou strukturou* agregátu. Z povahy tohoto rozmístění a z velikosti součástí vyplývá i *tvar* a *velikost* agregátu jako celku.

Zatímco tvar a velikost jsou základními prostorovými charakteristikami u jednoduchého předmětu (a tedy i u každé jednotlivé součásti nějakého agregátu), v případě agregátů to zdaleka nestačí. K úplné znalosti prostorové stránky (statického) agregátu je totiž obecně třeba znát velikosti, tvary, orientace a vzájemné prostorové vztahy *všech* jeho součástí. To vše lze stěží vidět v jednom pohledu, ba ani poté, co postupně prohlížíme agregát z různých stran. Vždy mohou být součásti v nitru agregátu zcela zakryty vnějšími součástmi. A nyní si představte, že

<sup>4</sup> Srov. Gallagher a Zahavi [4]

<sup>5</sup> Mereologie (z řec. μεροζ, 'part') – nauka o vztazích částí k celku a o vztazích mezi částmi téhož celku.

<sup>6</sup> Vazby by mohly mít i *virtuální* povahu, jako například u softwarových objektů nebo v internetu (což ovšem nejsou prostorové agregáty v našem smyslu).

<sup>7</sup> Některé takzvané *jednoduché stroje* mohou být považovány též za elementární agregáty (kladka, kolo na hřídeli), spíše však hrají roli pohybově-silových součástí jiných agregátů (páka, klín, šroub).

mnohé součásti mohou být navíc v rozmanitém vzájemném pohybu a ovlivňování.

Naštěstí u agregátů, s nimiž se setkáváme v běžném životě, zdaleka nemusíme znát naprosto vše – ale i pak nemusí být snadné odhalit funkci a smysl jen trochu složitějších agregátů.

### 3 Percepce agregátů

Tím jsme dostali k jednomu z hlavních témat této studie: k otázce *percepce agregátů*.

Všimněme si nejprve, jak vnímáme jednotlivý a konkrétní fyzický předmět (například talíř). Předběžně lze rozlišit tři souběžné fáze percepčního procesu:

(Fáze 1) Předmět se prezentuje našim smyslům<sup>8</sup> při „diváckém“ pohledu především svým *vzhledem* (ten závisí mimo jiné na tom, z jakého směru na předmět hledíme: tvar talíře se může jevit jako elipsa, nikoliv jako kružnice);

(Fáze 2) „Skrze“ vzhled viděného *vnímáme* předmět sám, tak jak jej známe ze zkušenosti (jako talíř v obvyklém smyslu slova 'talíř');

(Fáze 3) Tomuto vjemu zpravidla i *rozumíme*, včetně uvědomění si *funkce* předmětu (funkce talíře při jídle), ale též jeho rozličných jiných potenciálních funkcí či rolí (talíř může být i těžátkem, popelníkem, dekorací, může být umýván, vrhán, rozbíjen atp.). V této třetí fázi se již vztahujeme ke *smyslu* předmětu.

Ve fenomenologickém pojetí není fáze (1) příliš relevantní, protože percepce je chápána jako *přímé* setkání s předmětem jako takovým. Nicméně lze se k této fázi dostat při *reflexi* aktu vnímání (a ovšem též při snaze předmět nakreslit či jinak zobrazit). Proto jsme slovo 'skrze' v bodě (2) dali do uvozovek. Mlčky se v tomto bodě předpokládá, že vnímaný předmět je zkušenostně předem znám jako typ (talíř) a aktuálně i jako individuum (právě ten talíř, na který se zrovna dívám). Může se ovšem stát, že vnímáme individuální objekt, aniž bychom o něm cokoliv věděli, aniž bychom si ho dovedli nějak zařadit. V takovém případě mají fáze (2) a (3) spíše explorační charakter<sup>9</sup> (což bude typické v případě agregátů).

Aniž bychom se chtěli hlouběji zabývat filosofickou otázkou realismu, poznamenejme, že přirozenost (či při-

<sup>8</sup> Smyslové modalita, které zde padají v úvahu jsou zrak a hmat, výjimečně i sluch (pro dutost, vibrace apod.). Pro jednoduchost se zatím budeme omezovat na jedinou modalitu, totiž zrak.

<sup>9</sup> Nikoliv nutně, můžeme se spokojit s estetickým zážitkem (jako při pohledu na abstraktní obraz).

jatelnost) teze o objektivní existenci předmětů (předběžně dodejme: též agregátů) v reálném světě je důsledkem tří typů zkušenosti: (i) kontinuální či repetiční zkušenost s objekty ve shodě s výše rozlišenými fázemi percepčního procesu, (ii) aktivní jednání v reálném světě, zejména zacházení s těmito předměty různým, situačně závislým způsobem, a (iii) kolektivní (intersubjektivní) sdílení zkušeností typů (i) a (ii) a jejich akumulace např. ve výrazech jazyka.

Výše uvedené tři aspekty (1 až 3) se ovšem prolínají a vzájemně ovlivňují; zde nám však nejde o jejich vymezování, nýbrž o jejich rozšíření na případ, kdy místo jednotlivého (a jednoduchého) předmětu máme na mysli objekt složený (a složitý), totiž agregát.

Stejně jako u jednotlivého předmětu, tak i u agregátů můžeme rozlišovat (1) jeho vzhled, (2) jak jej vnímáme a (3) jak mu rozumíme (tj. jak se nám odkrývá jeho smysl).

Za typický příklad agregátu si opět zvolme mechanický hodinový stroj (a předpokládejme, že nejsme hodinářským expertem a expertkou). Pokud je hodinový stroj zakryt v pouzdře, můžeme jej i s pouzdem považovat za jediný nestrukturovaný předmět (vnímáme jen jeho povrch, velikost a tvar) a jestliže nám něco nebude jasné, bude to spíše otázka, odkud se bere jeho celková funkce (potažmo smysl), v tomto případě schopnost dostatečně přesně určovat čas – přesněji řečeno, jak je docíleno konstantní rychlosti otáčivého pohybu ručiček. Velikost, tvar a pohyblivost ručiček nám tedy neříká vše. Chceme navíc *rozumět*.

Nezbývá, než odstranit pouzdro a odhalit vnitřní strukturu hodin. Otevře se nám zcela nový svět – svět ozubených soukolí, pružin, nepokojů, kotev a setrvaček. A opět jen část z toho vidíme přímo – můžeme si jen vytvářet hypotézy, anebo stroj dále rozebírat (nejlépe obojí). Pokud například známe zákon poměru rychlostí u ozubeného převodu (poměr rychlosti otáček je inverzní k poměru počtu zubů), můžeme formulovat hypotézu o roli jednotlivých koleček v soukolí; ale ani to nebude stačit, demontáží se nevyhneme. A tak, v horším případě, stroj zničíme (už se ho nepodaří vrátit do původního stavu); v lepším případě své hypotézy doplníme o další. Nebudeme pokračovat, různé varianty si můžete domyslet.

Pro porovnání si uveďme jiný příklad. Opět to bude hodinový stroj, tentokrát však podstatně větší než jsou naše, lidské rozměry – zvolme si třeba pražský orloj. Zde se hůře pustíme do demontáže, je tu však jiná možnost. Strojem můžeme procházet nebo aspoň do něj vsunout hlavu. Máme šanci poznat vnitřní strukturu, a to díky tomu, že dovedeme vhodně pohybovat svým tělem.

Co oběma příklady chceme naznačit? Že naše *poznání* (jehož je vnímání jen velmi speciálním případem) může jít ruku v ruce s naším *konáním*, s *akcí* (v našich příkladech je akcí jednou demontáž, podruhé tělesný pohyb,

také pohled). Tím se dostáváme k souvislosti s *enaktivním směrem* v kognitivní vědě.

#### 4 Radikálně enaktivní kognice

Enaktivní přístup v kognitivní vědě ([2], [3], srov. též [5]) zdůrazňuje souvislost percepce a aktivity subjektu. Je známo, že percepce člověka (a částečně i vyšších organismů) je ve velké míře založena na senzomotorických zkušenostech a na pohybové a manipulační dovednosti vnímajícího subjektu. Obdobně jako když ohmatáváme předměty nebo tápeme ve tmě je s pohybem těla svázáno i vizuální vnímání. Uplatňuje se přitom celá škála schopností, počínaje účelně orientovaným pohybem očí, hlavy a celého těla, čímž se mimo jiné odhalují skryté profily předmětů (jde o přechod od fáze (1) k fázi (2)). Na druhém konci škály je repertoár vlastních vrozených nebo naučených dovedností, které umožňují rozumět vnímaným předmětům jako „nabídkám“ pro rozmanité činnosti (přechod od fáze (2) k fázi (3)).<sup>10</sup> Talíř vnímám jako talíř (a nikoliv jako prapodivný oválný předmět), protože vím, jak s ním zacházet, k čemu je mi užitečný a tudíž i jak vypadá. Okrajově vím i to, že jej mohu použít i neobvykle (jako těžítka, dekoraci aj. – viz níže).

Je zřejmé, že chápání percepce jako něčeho, co je podmíněno jednáním (aktivitou) či aspoň schopností jednat (znalostí vlastních dovedností), má již blízko k obecnějšímu principu vtělené *kognice*, dle něhož předpokladem (jedním z předpokladů) poznání světa je tělesnost poznávajícího.<sup>11</sup> Už i velikost těla hraje roli, protože vymezuje měřítko pro naši interakci se světem. Všimněme si rovněž charakteristického kruhu v percepci: věci vnímáme jako známé, protože s nimi umíme zacházet, a abychom s nimi uměli zacházet, musíme je vnímat jako známé. Pro zdůraznění této kruhovosti a pro neodmyslitelnou roli aktivní účasti (jednání) používáme pro tento komplexní způsob vztahu ke termín *zjednávatí*.<sup>12</sup>

Pojem *zjednávatí* a obecně enaktivní přístup v kognitivní vědě lze dále rozšířit – nemusí jít jen o percepci a porozumění v případě jednotlivých předmětů, ale i o získávání poznatků o komplexních situacích, v našem

případě o složených (ba i složitých) agregátech.<sup>13</sup> Přistupují k tomu však další důležité aspekty.

Vzpomeňme na náš příklad hodinového stroje. Máme jej před očima a *vidíme*, že jde o hodinový stroj (fáze (2)), ba i *rozumíme* celému stroji jako něčemu, co měří čas (fáze (3)). To nás však nemusí, jak zmíněno výše, uspokojit. U hodinového stroje (jakožto agregátu součástí) nás může navíc zajímat víc, jednak *jak* je tento stroj sestaven, čili jaká je jeho vnitřní struktura, včetně funkčních vztahů mezi součástmi, a jednak, *proč* funguje tak, jak má, tj. jakým způsobem tyto funkční vztahy mezi součástmi umožní, aby stroj jako celek měřil čas (čili aby se ručičky hodin otáčely konstantní rychlostí). Lze to považovat za další dvě fáze porozumění agregátu (porozumění v hlubším slova smyslu než doposud):

(Fáze 4) Zmíněné „jak“ sestavy agregátu;

(Fáze 5) Zmíněné „proč“ – co způsobuje, že agregát funguje.

Hodinový stroj je ovšem artefakt, lidský konstrukt, můžeme se tedy ptát ještě dál, *jak vznikl*, – čili jakého postupu užil hodinář při jeho tvorbě. Obecná otázka *geneze* agregátu má ovšem nejméně dvě úrovně: za první, jak byl vynalezen konstrukční *princip* agregátu (princip hodin daného typu), a za druhé, jak byl nějaký *konkrétní exemplář* agregátu zkonstruován, sestaven, smontován (např. v hodinářově dílně). Opravdové porozumění agregátu může mít mnoho úrovní; prozatím se omezme jen na toto prosté konstatování.

Demontáž agregátu, případně pohyb skrze něj, obojí za účelem poznání, jsou jisté manipulační nebo pohybové aktivity, které lze z hlediska enaktivní kognitivní vědy považovat za dva způsoby aktuálního<sup>14</sup> *zjednávatí*. To ovšem neznamená, že agregát musíme opravdu rozebrat, stačí, že víme, jakými úkony (z repertoáru našich schopností) a pomocí jakých nástrojů bychom jej dovedli rozmontovat, *kdybychom chtěli*. Jde tedy také o jednání imaginativní. Rozumíme-li například schodišti jakožto schodišti (nikoliv jen jako stupňovité sestavě vodorovných ploch), nemusíme po něm fyzicky stoupat či sestupovat, stačí, že víme, jak bychom to dělali.

Prostou (reálnou či imaginativní) demontáží agregátu či vstupem do něj získáme poznatky o jeho součástech a o jejich prostorovém rozmístění. Poznat jejich vzájemné funkční vztahy je obtížnější, vyžaduje to zpravidla poměrně rozsáhlou znalost světa a zákonitostí v něm (například zákon převodu ozubeného soukolí). I v případech,

<sup>10</sup> Gibson [6] v tomto smyslu hovoří o afordancích – nabídkách věcí.

<sup>11</sup> Srov. Gallagher a Zahavi [4], kap. 7.

<sup>12</sup> Anglické sloveso „to enact“ zde překládáme „zjedn(áv)at“ (z-jednat jako en-act), zatímco adjektivum „enactive“ překládáme „enaktivní“.

<sup>13</sup> V jiných pracích jsme se zajímali o *zjednávatí* prostoru [6], struktur [7] a scén [4].

<sup>14</sup> Aktuální ve smyslu uskutečněné (s jistým „zde“ a „nyní“).

kdy se to daří, může to vyžadovat hlubší teoretické a praktické znalosti a netriviální deduktivní a induktivní postupy, přesahující běžné představy o enaktivním přístupu. Proto mluvíme o *radikální enaktivní kognici*.

Jestliže jsme přístup poznávajícího subjektu prve označili jako pozici *diváka* (k odlišení od pozice tvůrce), ukazuje se nyní, že vedle diváka (jakožto pozorovatele) se vynořuje *divák-účastník*, dokonce ve dvou podobách: jako aktivní *pozorovatel* (který se vměšuje do pozorovaného objektu za účelem poznání) a jako *uživatel* (který objekt užívá k nějakému účelu v souladu se smyslem objektu). Enaktivní princip by takovéto rozlišování ovšem zpochybňoval s tím, že percepcie, explorace a aplikace jsou neoddelitelné, vzájemně provázané výkony [3].

## 5 O smyslu věcí, agregátů a součástí agregátů

Slovo *mysl* má rozsáhlé sémantické pole, ke kterému se obracíme, abychom v našich úvahách mohli tematizovat širokou, byť zdaleka ne vyčerpávající varietu případů. Nejlepší by bylo, kdyby si čtenář sám představil různé specifitější významy slova 'mysl'; podle kontextu by smyslem objektu (předmětu, agregátu) mohla být jeho *funkce*, *účel*, *význam*, *použití* (k čemu), ale třeba i *estetická funkce*. Nicméně jedno, spíše logické rozlišení budeme potřebovat – totiž mezi smyslem a funkcí objektu –, přinejmenším abychom mohli snáze mluvit o *ambivalenci mysli*. Začneme u jednoduchých izolovaných předmětů – věcí.

Smysl věci si lze představit jako jakési (pomyslné) proměnlivé pole – nazývejme je *funkční pole* – soubor všech myslitelných funkcí a jejich vztahů, z nichž některé jsou obvyklejší (talíř jako talíř), jiné méně (talíř jako dekorace).<sup>15</sup> Vyskytne-li se věc v nějakém konkrétním kontextu,<sup>16</sup> „zúží“ se funkční pole věci ve shodě s oním kontextem (talíř na stole v restauraci versus talíř jako dekorace na zdi). Toto zúžení je pak zpravidla tím výraznější, čím širší kontext je brán v potaz. O funkčním poli věcí Michal Ajvaz napsal:

Smysl věci je jakási varieta funkcí, varieta možných funkčních vztahů; věc ji jakoby vyzařuje a zároveň je jí věc prostoupena. Nemá povahu šuplíku, v němž by bylo určité množství hotových a známých funkcí a z něhož bychom ty

funkce při aktualizaci věci, při jejím zasazení do situace jaksí jen vyjímali; smysl má spíš povahu poukazu k určité schopnosti věci vstupovat do situací, určité síly, která je s to funkce vytvářet, a která tedy dovoluje improvizovat a vynalézat, dokonce to nějakým způsobem vyžaduje.<sup>17</sup>

Zcela analogicky lze hovořit o smyslu agregátu (jako celku) a o jeho kontextově závislém funkčním poli a stejně tak i o smyslu a funkčním poli každé jednotlivé součásti agregátu. V druhém případě je ovšem třeba rozlišovat, zda nám jde o *obecný smysl* té které součásti, nezávisle na tom, zda a jak bude v daném agregátu použita, anebo o její *specifický smysl* právě v dotyčném agregátu. Agregát totiž vytváří pro každou svou součást velmi konkrétní kontext, v němž součást může zpravidla realizovat jen určitou, ostře vymezenou funkci.

Z hlediska poznávajícího subjektu si lze představit dvě krajní situace:

(a) je znám smysl agregátu a hledá se (specifický) smysl jeho součástí, anebo

(b) je znám (obecný) smysl součástí a hledá se smysl agregátu.

K tomu lze logicky přidat další dvě alternativy:

(c) je znám smysl agregátu i (obecný) smysl součástí (hledá se jejich specifický smysl a jeho vztah k smyslu agregátu) a

(d) není znám ani smysl agregátu ani jeho součástí (hledá se obojí).

Toto čtyřpolní rozlišení (na krajní případy a, b, c, d) je ovšem čistě teoretické zjednodušení, které může sloužit jen jako pojmové východisko analýzy.

Ve skutečnosti poznávající subjekt (divák a/nebo účastník), interpretuje smysl agregátu a jeho součástí jen postupně, v *hermeneutickém kruhu*: částečná znalost smyslu celku pomáhá odhalovat („zuzovat“) smysl součástí a částečná znalost smyslu některých součástí pomáhá odhalovat („zuzovat“) smysl ostatních součástí a/nebo smysl celku. Takovýto dvojitý hermeneutický kruh může konvergovat, ale také nemusí: jde o rekurentní enaktivní proces, který zpravidla přerušíme ve chvíli, kdy je částečné porozumění dostačující pro určitý pragmatický účel. V dnešním přetechnizovaném světě jen zřídka plně rozumíme agregátům, které nás všude obklopují; na druhé straně je samozřejmé, že odborník rozumí objektům ve svém oboru takřkajíc „okamžitě“: zkušený hodinář jaksí „předem“ rozumí hodinovému stroji, nemusí si své porozumění vždy znovu pracně zjednávat (pokud nejde o hledání nějaké poruchy). Nesmíme ovšem zapomenout, že i ten odborník se musel někdy učit, jeho obecné ro-

<sup>15</sup> Je tu určitá intuitivní analogie s pravděpodobnostním rozložením na množině potenciálních funkcí. Na základě této intuice volíme i některé formulace v této a následující kapitole – k jejich porozumění však stačí představa zvládnutého pohoří, kde výška reprezentuje relevanci příslušné funkce.

<sup>16</sup> Kontext chápeme v nejobecnějším smyslu: může to být prostředí, situace, síť souvislostí, příběh.

<sup>17</sup> Soukromá korespondence, 25. 12. 2008.

zumění objektům v jeho doméně zájmu je výsledkem obdobného hermeneutického procesu, ač na jiné zkušenostní úrovni (kterou v této práci netematizujeme).

Situace se zkomplikuje, jakmile složitost agregátu překročí určitou hranici (například když agregát obsahuje příliš mnoho součástí s příliš mnoha rozličnými funkcemi<sup>18</sup>). Poznávající subjekt, který je vždy omezen svým (lidským) percepčním horizontem, nemůže sledovat celý agregát a *současně* kteroukoliv nebo dokonce každou jeho součást. Nezbyvá než se nejen přesouvat od jednoho lokálního pohledu k jinému, ale navíc i přepínat mezi lokálními pohledy na jedné straně a globálním pohledem na straně druhé – jinak řečeno je třeba *oscilovat* mezi různými pohledy. Jde tu o druhý případ, kdy je třeba brát vážně princip *vtělené kognice* (viz kap. 4).

Poněkud jiná (v jistém smyslu jednodušší a častější) překážka vnímání některých součástí je dána již samou trojrozměrnou povahou prostoru. Ježto součásti jsou fyzické předměty (jak zde předpokládáme), mohou se již při relativně malém počtu vzájemně zakrývat, takže některé jsou trvale skryty před libovolným (diváckým) pohledem. Je to vlastně minimální argument pro tematizaci *radikálně* enaktivní percepce – speciálně, abychom za plnohodnotnou komponentu kognitivního procesu považovali nejen pohyb diváka, ale i různé aktivity účastníka: fyzickou demontáž agregátu či vniknutí do jeho vnitřního prostoru.

## 6 Funkční pole a jeho dynamika

Vraťme se k našemu pojetí smyslu jako funkčního pole všech možných či myslitelných funkcí objektu (agregátu nebo jeho součástí). Naznačili jsme, že šíře tohoto pole je v inverzním vztahu k rozsáhlosti kontextu. Jak tomu rozumět?

Pomůže nám přirovnání k sémantice přirozeného jazyka. Jedno izolované slovo (například „klíč“) má zpravidla rozsáhlé sémantické pole, v němž může více či méně dominovat několik významově vzdálených oblastí (jedna pro rozmanité klíče ke dveřím, druhá pro klíče k určování přírodnin, třetí pro houslový klíč atd.). Jakmile se slovo vyskytne v nějakém jazykovém kontextu („ze dveří třetí klíč“), zúží se varieta pravděpodobných významů. Další rozšiřování či zpřesňování kontextu vede k dalšímu zúžení, a takto lze pokračovat až k mimojazykovému kontextu aktuálních okolností promluvy (představte si, že právě teď vedle vás kdosi zvolal: „Hleďme, ze dveří opravdu třetí klíč!“).

<sup>18</sup> Jak jsme poznamenali výše, pro jednoduchost neuvažujeme agregáty s víceúrovňovou hierarchickou strukturou. Rovněž neuvažujeme agregáty takového stupně složitosti, že přijdou ke slovu emergentní kolektivní jevy.

Obdobné případy vztahu okolností ke smyslu nějaké věci se vyskytují v mnoha dalších oblastech, včetně našeho případu agregátů a jejich součástí. V jazykové metafoře by stačilo za výraz „slovo“ dosadit „součást“ a za výraz „sémantické pole“ dosadit „funkční pole“ (termín „kontext“ jsme již dostatečně zobecnili dříve). Stálo by za hlubší rozbor, jak vlastně dochází k proměnám smyslu, jinými slovy, jak pomyslné funkční pole nějakého objektu reaguje na různé typy aktuálních okolností (čili jakási „dynamická teorie smyslu věcí“).<sup>19</sup>

Ve vztahu k našemu tématu můžeme rozlišit dva důležité typy interpretace takovýchto proměn, jeden souvisí s percepcí a druhý s tvorbou agregátů. Představme si, že jsme zaostřili pozornost na nějakou konkrétní součást agregátu (například na spirálovou pružinu v hodinovém stroji), nevíme však, k čemu slouží. Zpočátku lze (v našich očích) této součásti přisoudit tzv. *apriorní funkční pole*, které je zpravidla široké a rozmanité (jiné stroje by mohly používat *stejnou* pružinu k *jiným* účelům). Jakmile však identifikujeme všechny vazby naší součásti s okolními součástmi (s rohatkou, ozubenými koly atp.), postupně nebo skokem se vyjasní její funkce (pružina je tu k zajištění pohonu hodinového stroje). Jako by došlo ke „kolapsu“ funkčního pole na tuto jedinou aktuální funkci (obecněji na *aposteriorní funkční pole*).<sup>20</sup>

Druhý typ interpretace proměny funkčního pole odpovídá intencionálnímu aktu konstruktéra při vkládání součástí do agregátu, například při výrobě. Jakmile byla součást do agregátu umístěna a zapojena do sítě vazeb s ostatními součástmi, došlo k aktualizaci jedné z jejich možných funkcí, čili opět ke „kolapsu“ apriorního na aposteriorní funkční pole.

V obou případech je vidět, že funkce jednotlivé součásti agregátu silně souvisí s jejím kontextem, který je tvořen ostatními součástmi. To ovšem platí jen pro „rozumné“ agregáty, v nichž se nevyskytují zcela zbytečné, nefunkční nebo nesmyslné součásti. Ale i tak mohou existovat rozličné singulární případy, například když agregát obsahuje multifunkční součásti nebo když některé součásti neplní konkrétní funkci, jsou přítomny jen jako rezerva pro případ budoucí potřeby (situace známá v evoluční biologii). Pro upřesnění: může-li objekt potenciálně plnit více odlišných funkcí, existuje několik variant: buď je plní paralelně (pak je můžeme teoreticky sloučit do jedné, složené funkce), nebo objekt své funkce střídá (aktuální funkční pole předmětu se při každé změně

<sup>19</sup> Zde na to bohužel není místo.

<sup>20</sup> Termínem „kolaps“ je záměrnou aluzí na analogickou situaci v kvantové mechanice. Slova „apriorní“ resp. „aposteriorní“ jsou zase připomínkou Bayesovy věty, která něco podobného formalizuje prostředky teorie pravděpodobnosti.

„převlní“), anebo jde o nekompatibilní, alternativní funkce, z nichž se v daném kontextu trvale aktualizuje jen jedna (jako následek kolapsu funkčního pole).

Pro úplnost uvedme tři případy speciálního typu:

(1) Objekty, které lze užít k naprosto libovolnému účelu (existují pro ně slangové výrazy, jako „udělátko“, „tentoček“, „žolík“ apod.). Apriorní funkční pole takového objektu je typicky rozsáhlé a téměř uniformní.

(2) Objekty, které nejsou použitelné téměř k ničemu („smysluprosté“, „nesmyslné“ objekty). Otázkou je, zda vůbec existují, zda vždy s nimi není spojeno jakési reziduum smyslu, byť by to bylo jen to, že se nám *jeví*.

(3) Objekty s velmi vyhraněným *obvyklým* smyslem (apriorní funkční pole má výrazné centrum), avšak v novém kontextu získají radikálně odlišný smysl (v aposteriorním funkčním poli je centrum na zcela jiném místě).

Poslední případ dobře odpovídá pojmu *ozvláštňení*, který je užíván v teorii umění. Podstatou ozvláštňení je vytržení věci nebo jevu z obvyklého prostředí a obvyklých souvislostí a jejich uvedení do prostředí a souvislostí neobvyklých, nečekaných a často i paradoxních.<sup>21</sup> Věc tak vystupuje v situaci, která je s to vytvářet další (a)funkce přesto (či právě proto), že jde o věc jinak běžně známou a používanou.

## 7 Tvorba agregátů

Na několika místech jsme si již zmínili o postupu, který je v jistém smyslu komplementární k percepci (chápané obecně, včetně demontáže za účelem poznání). Jde o situaci *tvůrce agregátů*. Ve všech zajímavějších případech je jeho činnost intencionální (vědomě účelová), ale i pak lze dále rozlišovat tři případy:

(1) Tvůrce má apriorní konkrétní představu o smyslu (funkci, účelu) agregátu a jeho úkolem je zvolit vhodné součásti a účelně je sestavit (což předpokládá i výběr patřičné funkce u každé součásti).

(2) Tvůrce tvoří agregát takřkajíc ad hoc: zkouší sestavovat součásti podle jejich individuálních funkcí a s napětím čekat, zda a co se z toho vyklube.

(3) Tvůrce postupuje jako v případě (1), ale s tím rozdílem, že záměrně vybírá a skládá součásti neobvyklým nebo nepřirozeným způsobem, zejména bez jakéhokoliv ohledu na jednoduchost, úspěšnost a efektivnost.

První případ odpovídá běžné činnosti každého konstruktéra či výrobce. Zajímavější je případ (2), s nímž se

<sup>21</sup> Viz <http://dejiny-umeni.borec.cz/files/22.doc>. Německý termín pro ozvláštňení (*Verfremdung*) použil B. Brecht.

setkáváme zejména v postmoderním umění (ale též u dětských stavebnic a skládacích hlavolamů). V umění je intencionalita tvůrce jaksí na jiné úrovni: vytvořit něco nového, nečekaného, ponechat spíše určitou svobodu případnému budoucímu divákovi (což může být i tvůrce sám), aby si ze setkání z výtvozem něco odnesl – třeba určitý estetický zážitek, nebo jen aby ocenil absurditu a nesmyslnost jako určitou kritickou a subverzivní kvalitu. To ostatně platí i pro případ (3), který je jakýmsi hybridem mezi (1) a (2).

Tím se dostáváme k tématu *patafyziky*, kterému se tradiční kognitivní věda dosud (pokud je nám známo) nezabývala.

## 8 Patafyzické agregáty a stroje

Základy patafyziky položil francouzský básník, romanopisec a dramatik Alfred Jarry v knize *Skutky a názory doktora Faustrolla, patafyzika* [9] jako perzifláž na pozitivistickou vědu začátku 19. stol. Patafyzika jako „věda“, které jde spíše o výjimky a o světy, které jsou komplementární k našemu světu, má dodnes řadu pokračovatelů;<sup>22</sup> zde si však dovolíme vypůjčit tento termín pro obecné označení prostorových agregátů a strojů, které jsou sestaveny z běžných („nalezených“) předmětů, a to způsobem, který rozšiřuje a mění jejich obvyklý smysl či funkci. Výsledný agregát se buď *jeví* jako ne-smyslný<sup>23</sup> (případ (2) z předchozí kapitoly), anebo s jistým smyslem na základní úrovni, jenž je však produktem absurdní konstrukce (případ (3)). V obou případech jsou součástí agregátu určitým způsobem *ozvláštňeny* (viz konec kap. 6).

Popíšeme zde tři konkrétní typy patafyzických agregátů: nejprve monumentální kinetické struktury Jeana Tinguelyho, za druhé patafyzický stroj z inscenace A. Jarryho dramatu *Král Ubu* a za třetí artefakty, pro něž se ujal název Goldbergovy stroje.

Švýcarský umělec Jean Tinguely (1925–1991) se proslavil mechanickými kinetickými agregáty o zpravidla velkých, mnohametrových rozměrech. Součásti (kola, táhla, páky, řemeny, traverzy, ale též figurativní plastiky – například kůň) jsou spolu vázány nejen pozičně, ale hlavně i kinematicky a dynamicky. Zatímco celek je patafyzicky ne-smyslný,<sup>24</sup> individuální součásti mají zpra-

<sup>22</sup> Viz např. monografii Christiana Böka [10] a kapitolu v knize V. Boreckého [11], s. 175-190.

<sup>23</sup> Pomlčkou ve slově „ne-smysl“ (a jeho odvozeninách) se chceme vyhnout pejorativnímu významu slova „nesmysl“.

<sup>24</sup> Někdy jen částečně: jeden z objektů například připomíná monstrózní automobil který je i schopen jízdy – to ovšem neznamená, že ho lze normálně užívat jako dopravního prostředku.

vidla snadno srozumitelné funkce ve svém kontextu (díly do sebe zapadají, vzájemně se pohánějí a různě ovlivňují). Divák navíc vnímá vše v pohybu, což by nemohl činit při plošném a statickém zobrazení, ba ani pohled z odstupu by nemusel stačit. Největší Tinguelyho objekty dokonce počítají se vstupem diváka do svého prostoru (struktury – vzpomeňme na orloj), odkud může podrobně sledovat dílčí funkční vztahy (jsou pro něj připraveny různé schůdky, lávky a balkonky), nikdy však nemůže vnímat agregát najednou, jako celek. Podle našeho názoru je toto napětí mezi lokálním smyslem a globálním ne-smyslem (anebo naopak) vhodnou interpretací i řady jiných podobných děl.

Je ovšem pravda, že u Tinguelyho struktur neznáme *tvůrcův prožitek* z perspektivy první osoby – s jakým záměrem (a možná i celkovým cílem) své struktury vyráběl. Proto volíme jako druhý příklad objekt, který jeden z nás (IMH) před časem sestrojil. Jde o Patafyzický stroj v Grossmanově inscenaci *Krále Ubu* v pražském divadle Na Zábřadlí v r. 1964.<sup>25</sup> V tomto případě tvůrce postupoval důsledně dle bodu (1) z předchozí kapitoly.

Součástí Patafyzického stroje lze pro účely popisu rozdělit do dvou kategorií. Především to byly různé, většinou zastaralé kuchyňské doplňky (dvoumiskové váhy, mačkadlo na brambory, několik lžic, forma na bábovku, plechový hrnek atd.), ale i jiné předměty domácího použití (ciferník starého telefonu, zubní kartáčky, odrazové sklo bicyklu). Do druhé kategorie pak náleží díly, které spojovaly předměty první kategorie, umožňovaly jejich dynamické vazby a byly zdrojem pohybu (motorek, hřídele, táhla, ložiska, pružiny, šrouby). K první kategorii tedy patří spíše náhodně nalezené předměty, které byly v novém kontextu ozvláštněny, zatímco do druhé kategorie počítáme předměty, které se ukázaly jako potřebné při montáži, a to ve své normální užité funkci. Původně měl stroj tři části vzájemně spojené hřídeli (ke přenosu otáčivého pohybu). Jádrem centrální části bylo tělo dvoumiskových kuchyňských vah umístěné vzhůru nohama, jedním ramenem pevně ke stabilní podložce, a to tak, aby skrytý pohon pomalu, ale bez přestání vahami kýval (a s nimi mnoha dalšími předměty).

Celý proces tvorby do velké míry spočíval v improvizaci, využívající tvaru a pohybových vlastností předmětů první kategorie; během tvorby byly tyto předměty ozvláštněny, a to zčásti ve shodě s intencemi tvůrce a zčásti náhodně. Tvůrce prožíval při tvorbě nejspíše podobné pocity, jako pozdější divák při sledování hotového agregátu za pohybu – z kognitivního hlediska jde v obou případech o zjednávání lokálního smyslu při absenci

smyslu celkového. Ten nemůže být poznán ani případnou demontáží; ta může nanejvýš pomoci odhalit lokální mechanické fungování.

Závěrem této kapitoly dlužíme ilustraci možnosti (3) z předchozí kapitoly. Jako příklad poslouží Goldbergovy stroje, nazývané takto dle karikaturisty R. Goldberga (1883–1970), který podobné objekty kreslil. Dnes jsou vyráběny jinými tvůrci jako prostorové a fungující agregáty (vznikly i soutěže o nejsložitější Goldbergův stroj).

Obecná „definice“ je prostá: Goldbergův stroj realizuje nějakou *triviální* funkci, avšak velmi *složitým* postupem. Příklady různých realizací: stroj, který vloží minci do kasičky ve více než deseti krocích, otočí stránku knihy též v deseti krocích, vyrobí hamburger ve 156 krocích, naplní sklenici sodovky v 35 krocích, rozsvítí světlo ve 47 krocích atd.<sup>26</sup> Stroje jsou velice půvabné na pohled a jejich ne-smyslnost či absurdnost nespočívá v produktu procesu, ale právě v oné „nadbytečné“ složitosti.

## 9 Agregáty v umění

*Agregát* není termín běžně užívaný v oblasti výtvarného umění a architektury. Pokud jej chápeme jako odvozený od původního smyslu *shromáždit*, šlo by o libovolné shromáždění prvků, které se podílejí na tvorbě nějakého celku uměleckého díla. Takovým celkem může být i umělecké dílo v prostoru. Lze však učinit ještě další krok a mluvit o agregátech ne fyzické povahy, jejichž prvky (součásti) mohou být ideje, psychické entity, historická fakta apod. K tomu se vrátíme v kap. 10, ale již zde bychom rádi zdůraznili možnost co nejobecnějších představ o povaze agregátů o nichž pojednáváme.

Pokud jde o užší význam *soustrojí*, lze i v umění najít nejrůznější propojení strojů absurdních, surreálních a patafyzických, které přesahují funkci stroje i mechanismu tak, že je zčásti zachovávají a částečně nově interpretují (jak jsme viděli na příkladu objektů Tinguelyho).

Podobně v urbanismu lze uvažovat o městské aglomeraci i *souměstí* – skupině městeček vzájemně propojených komunikacemi. Takový *urbánní agregát* může vznikat plánovitě a/anebo ad hoc, podobně jako *sociální agregát* – tento sociologický termín označuje nahodilá a dočasná seskupení osob bez specifické sociální vazby – sešli se náhodou, neplánovaně a navzájem se neznají. Podobnými agregáty mohou být i stavby, ulice a náměstí. Pokud ale nejsou zbourány neplatí pro ně to, co pro skupinu náhodně shromážděných osob – že se mohou zase rozejít a v této sestavě znovu již nikdy nesejít.

V moderním a současném umění se ujala spíše představa a pojem *akumulace* ([12] s. 23–24), což je agregát

<sup>25</sup> Stroj se později ztratil, jeho vyobrazení v divadelním programu je přístupné na adrese <http://kozan.wz.cz/ubu/ubu.htm>.

<sup>26</sup> Na webu jsou další příklady.



ze stejných objektů, které navíc mohou být samy agregáty. Jako příklad si vezměme dvě díla francouzského umělce Armana: a) akumulaci psacích strojů a b) akumulaci hodinových strojů. V architektuře můžeme uvažovat o akumulaci funkcionalistických „strojů na bydlení“. Imaginární rozebírání a skládání těchto agregátů ani jejich částí již nebude mít stejnou povahu jako výše, nýbrž bude mít následující vlastnosti:

1. Nikdy jsme soustrojí tohoto druhu neviděli a nemáme zkušenost (vzpomínku), která by nám dovolovala poznat je v *obvyklém smyslu*. Můžeme uvažovat o *konvencionalizovaném významu* psacího, hodinového anebo obytného stroje obecně a také o individuálním významu tohoto konkrétního soustrojí tady a teď, ale ani tyto úvahy nás nevedou jen k zužování a kolapsu možných významů agregátů, ale také k dalšímu tážení se po jeho smyslu. Jeho smysl se v jistém kontextu koncentruje a usazuje spíše kolem *tohoto* než *jiného* výkladu (hodinová věž sestavená z hodin – fraktál, skládka hodinových strojů, ukazatel mnoha různých časových údajů...), ale tážení se po smyslu při přepínání z jednoho kontextu do jiného nikdy zcela neustává. Jedním z interpretačních kontextů mohou být také úvahy o *estetické funkci* a *smyslu* hodinových strojů a věží v klasickém, moderním a současném umění, ale funkce i smysl Armanova agregátu – „plastiky“ i v něm trvá jako radikálně ambivaletní.
2. Hledání smyslu v zmíněných uměleckých dílech má spíše povahu zkoumání přiřazování známých, ověřených funkcí a významů a tvorby těch dosud neověřených a neznámých. Pokračuje zkoumáním jejich relativní koherence (i když předmětnému ani abstraktnímu umění nemusí odpovídat jen představa jedné, konzistentní interpretace v jednom kontextu). Interpretace vyvstávají z ochoty diváka připisovat dílům smysl. Vyvolává je „usilování o smysl“ anebo „očekávání smyslu“ (Gombrich [13], s. 346). Toto usilování je možné obnovovat i uvnitř jednoho kontextu a rámce (například přepínáním mezi různými interpretacemi jednoho iluzivního zobrazení).
3. Seskupené komponenty (součásti) agregátů můžeme vnímat z mnoha úhlů. Pokud se v akumulacích opakují, stejný prvek je viditelný třeba z čelního pohledu, ze strany, z nadhledu anebo podhledu. Ale i v tomto bohatství pohledů dochází ke vzájemným překryvům součástí, což se projevuje jako mezery ve vizuální informaci. Díky nim jde i při percepci opakovaných prvků z mnoha úhlů o očekávání a anticipaci těch forem, tvarů a barev, které nevidíme – pokračují v mezerách, za horizontem viděného. Na tu část, kterou můžeme předpokládat, se nemusíme dívat: aproximativně doplňujeme chybějící. Projekce (zkušenost, paměť) jakoby nahrazovala percepci. U Tinguelyho

soch v pohybu a také u Armanových akumulací v klidu lze části prvků za horizontem viděného doplňovat a skládat postupně také z jejich pohybu anebo ze vzájemných vztahů mezi opakujícími se prvky: předmětem percepcce se stávají i tyto *vztahy* posunu, překrývání, propojení, které nelze zcela doplnit ani ověřit. A právě projekce, které nelze neproblematicky doplnit, aktivizují a obnovují percepci částí, celku a jejich relací (agregát jako rastr, vzorek, síť, shluk, nakupenina).

4. Percepcce složenin, akumulací a agregátů v pohybu i v klidu překonává limity vnímání izolovaných objektů a zobrazení komponovaných z jednoho bodu: mění se na vnímání řad (sérií) a fází jejich pohybu., anebo nepřímou také poukazuje. V kontextu dějin umění to může působit jako vnitro-umělecký poukaz (třeba na způsob zobrazení opakování, mnohosti a nekonečna: od zlatého pozadí ikon, přes mizící shluk andělů na obloze Maldorferova obrazu *Madona mezi anděly* až k profánnímu shluku hodinových strojů, z nichž každý ukazuje jiný časový údaj). Mimo tento kontext má agregát také své možné „sociologické“ anebo „kulturnologické“ interpretace dis-kontinuálního měření času, produkce textů, obydlí a jejich vzájemných vztahů.

Pokud si klademe otázku percepcce různých agregátů – uměleckých děl, pak připomeňme také otázku vztahu vědění a vidění. V knize *Umění a iluze* [13] se Ernst Gombrich zabýval také jejich vztahem. Zpochybnil předchozí hypotézy o tom, že pro vývoj zobrazování (i percepcce) má větší smysl to, co vidíme, než to, co víme („*Nevinné oko je mýtus*“). Podařilo se mu je zpochybnit právě na základě teze, blízké dnešní enaktivní kognitivní vědě, že vidění „*není nikdy jen pouhé registrování. Je to reakce celého organismu...*“. Poukázal také na to, že věda je „*vždy dvojsečnou zbraní, která může jakýkoliv umělecký postup buď hájit, nebo na něj zaútočit. Může trochu vnikat do záhad vidění, avšak nemůže říci umělci, jaké závěry má ze svých objevů vyvozovat.*“<sup>27</sup> Poznávání prostřednictvím umění zde není zcela ztotožňováno s vědeckým, ani filosofickým poznáváním.

Jak se ukázalo, oscilace mezi tím co víme a co vidíme se netýkají jen interpretace objektů a jejich seskupení v klidu a pohybu, ale také jejich kontextu a rámce. Františka a Tim Gilmanovi ([14], s. 68-69) vystavili v galerii Futura (2005) instalaci nazvanou *To se nedá přehlédnout (rozumí se nevšimnout si ale také pojmut jedním pohledem)* – „*Přehlédíš víc než vidíš.*“ Do sklepního prostoru galerie instalovali světelnou projekci názvu výstavy na bílé zdi spolu s (umělou) trávou a mechem, které „rostou“ ze zděných, neomítaných stěn a

<sup>27</sup>

Všechny citáty viz Gombrich [13], s. 351 a 354.

podlahy sklepení. Světelná projekce nás vyzývá, my hledáme co se přehlédnout („pře-hlídnout“) nedá, co si i tak přehlídáme: rostlinstvo z umělé hmoty (maketa přírody i „kýč“) může být spojivem kamenů ve zdech galerie a může také působit její „umělou“ erozi. Vystavované dílo doslova „vsazené“ do svého vlastního institucionalizovaného rámce vidění a vědění mění samu galerii a vyzývá diváky, aby přepínali mezi „uměleckým dílem“, jeho rámcem a vztahem díla k tomuto rámci. Zatímco nalezené předměty Marcela Duchampa byly přeneseny do prostoru galerie, ve Futuře je naopak nalezená galerie vtažena do uměleckého díla (intervenuje do díla a dílo do galerie). Agregát má zde nejen estetickou ale také kritickou funkci: neptáme se jen, proč (jak) je tráva a mech z umělé hmoty uměním, ale také: proč (jak) jsou vystaveny v galerii.

O mechanických a kinetických akumulacích či agregátech lze uvažovat i v architektuře v několika významech. Pokud si domy a města představíme jako obyvatelná soustrojí můžeme se obrátit k projektům a realizacím britského atelieru Archigram: *Blow-out Willage* (1966), *Plug-in City*, *Walking City* (70. léta). Podobně jako některá výtvarná díla i tato architektura tematizuje svůj rámec a kontext, aby se staly viditelnými a poznatelnými uvnitř i vně obyvatelných strojů (užívá přitom různé strategie prostupování a míchání vnitřních a vnějších prostorů).

Netriviální skupinou prostorových agregátů obecně jsou také prostory vložené jeden do druhého a prostory labyrintové (zrcadlová či parková bludiště, kaleidoskopické prostory atd). Ze současných projektů jsou to kupříkladu Kawamotův: *Elliptical Field* (1993-95), McCaffreyho: *Antimortality Fractal Zipper* (1992) anebo *Multileveled Labyrinth* (1985).

## 10 Agregáty v dějepisu umění

Zmínili jsme se, že termín 'agregát' není běžný ve výtvarném umění, to však zcela neplatí o současném dějepisu umění. George Didi-Huberman se například odvolává na Benjaminovu citaci z Goetha ([15, s. 138]):

[...] Analytik musí především zkoumat, či spíše pokusit se dozvědět, zda má před sebou nějakou budoucí tajuplnou syntézu (*mit einergeheimnisvollen Synthese*) anebo zda to, čím se zabývá, není pouhým agregátem, juxta pozicí (*eine Agregation sei, ein Nebeneinander*), [...] anebo ještě, jak by bylo možné to vše modifikovat (*modifiziert*).

Goethe zkoumal, ať se jednalo o přírodovědu nebo dějepis umění i vztahy mezi syntézou a agregátem, což Didi-Huberman chápe také jako vztah rozptýlenosti a konfigurace. Pak by agregát byl opozitem soustředěného, konfigurovaného, zformovaného. Současné umění i jeho

teorie tuto opozici přesahují tak, že ji současně zachovávají [15].

Historik umění Aby Warburg a po něm i filosof Walter Benjamin se zabývají také charakterem montáže (jako procesu i jeho výsledku), které jsou blízké jejich způsobu poznávání dějin. Benjaminův koncept *Knihy pasáží* (1927-1929) vzniká souběžně s knihou *Mnemosyné* a je také paralelní s Eisensteinovými filmovými „montážemi atrakcí“ a surrealistickými „odpudivými montážemi“ Georgese Batailla ([15], s. 93). S ohledem na naše téma je však zřejmě inspirativní především tato pasáž z Didi-Hubermanovy práce ([15], s. 122):

Ale obraz rozmontovává historii i v jiném smyslu: rozmontovává ji tak, jako se rozmontovávají hodiny, tj. jak se od sebe pečlivě oddělují součástky mechanismu. V té chvíli samozřejmě hodiny přestávají fungovat. Avšak toto zastavení – *die Dialektik im Stillstand* – má za účinek poznání, kterého je nemožné dosáhnout jinak. [...] Takový je tedy dvojitý režim, který popisuje sloveso rozmontovat: na jedné straně vířivý pád, na druhé straně porozumění, strukturální dekonstrukce.

Nad touto pasáží si do jisté míry nelze nepřipomenout naše úvahy o radikálně enaktivní kognici z kap. 4. Jak vidno, enaktivní princip se dá nejen rozšířit na percepci agregátů a akumulací v umění, ale lze jej uplatnit i na dějepis umění, kde může nabývat i podobu „strukturální dekonstrukce“, tedy jistého oddělování, přeskupování a nového seskupení obrazů poznávané historie. To také může znamenat, že chápání „těla“ vstupujícího do enaktivního procesu může oscilovat mezi soustředěným tělem a tělem–montáží.

## 11 Závěr

Naším úmyslem v této stati bylo prozkoumat specifické aspekty percepce a interakce se složitými objekty typu agregátu. Ukazuje se, že existuje souvislá škála možných rozšíření enaktivního přístupu v kognitivní vědě, například zahrnout k poznávacím aktivitám i montáž a demontáž.

Ve výtvarném umění, speciálně v případě agregátů typu akumulace, má divák současně k dispozici různé profily objektů, takže k jednání (jako neodmyslitelné součásti poznání) významně náleží i přesouvání divákovy pozornosti mezi prvky sérií a akumulací. U kinetických agregátů je toto přesouvání navíc kombinováno s pohyby objektu samého a v případě velkých agregátů i se vstupem diváka přímo do objektu.

V jiném směru by bylo možno uvažovat o dalším rozšíření enaktivního principu na architektonické agregáty – „hlavolamy“ anebo „kaleidoskopické prostory“, u nichž interakce člověka s objektem (komponování a dekomponování sledu prostorů) může mít navíc i povahu obývání.

Ale lze rozmýšlet ještě dál. Úvaha v závěru předchozí kapitoly nabízí použití enaktivního přístupu i na mnoho dalších poznávacích činností, ať již v přírodních či v humanitních vědách (příklad: archeologie). Takovýto projekt „dvojnásob radikálního“ enaktivismu by stál za samostatnou úvahou.

## Literatura

- [1]M. Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception*, (trans. Colin Smith), Routledge, London, 1962.
- [2]F. J. Varela, E. Thompson, E. Rosch: *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. The MIT Press, Cambridge, Mass., 1991.
- [3]A. Noë: *Action in Perception*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2005.
- [4]S. Gallagher, D. Zahavi, D.: *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. Routledge, London 2008
- [5]I. M. Havel: Prožívání epizodických situací. In: *Mysel, inteligencia a život* (V. Kvasnička, P. Třebošický, J. Pospíchal a J. Kelemen, eds), Vydavatelství STU, Bratislava, 2007: 27-70.
- [6]J. J. Gibson: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton-Mifflin 1979.
- [7]I. M. Havel a M. Mitášová: Prostor prožívaný jako prostor k jednání. In: *Prostor a jeho člověk* (M. Ajvaz, I. M. Havel, M. Mitášová, eds.), Nakl. Vesmír, Praha 2004.
- [8]Havel, I. M., Mitášová, M.: Zjednávaní struktur. In: *Svět jako struktura, struktura jako obraz* (A. Svo-boda, ed.), FHS UK, Praha 2006, s. 15-33.
- [9]A. Jarry: Skutky a názory doktora Faustrolla, patafysika (překl. P. Voskovec), Herrmann a synové, Praha 1996 (1911).
- [10]C. Bök: *Pataphysics: The Poetics of an Imaginary Science*, Northwestern U.P., Evanston, Illinois, 2002.
- [11]V. Borecký: *Imaginace, hra a komika*, Triton, Praha, 2005.
- [12]J. Geržová (ed.): *Slovník světového a slovenského výtvarného umění druhé polovice 20. století*. Profil, Bratislava, 1999.
- [13]E. H. Gombrich: *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*, Odeon, Praha 1985.
- [14]F. a T. Gilman: *Cover*. Triga, Praha, 2009.
- [15]G. Didi-Huberman: Poznání montáží. In: *Před časem*. Barrister & Principal, Brno, 2008, s. 121-158.