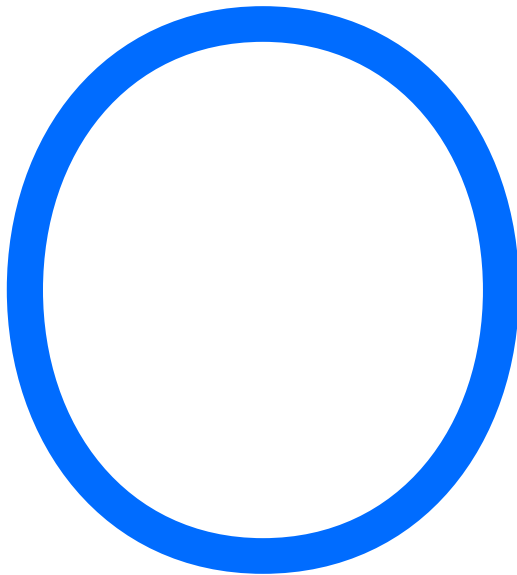


Intuice



Intuition

Intuice
○ Vila Stiasni

Intuition
○ Vila Stiasni

Úvod / Introduction

6

Hlynur Helgason

Nový přístup k Bergsonově „Intuici“

Re-accessing Bergson's 'Intuition'

8

Maria Dalberg

Černo, zvuková báseň

Black, a sound poem

26

Ásta Fridriksdóttir

Dodda Maggý: video/hudba

Dodda Maggý: video/music

32

David Kořínek

Proč současným umělcům vyhovuje spekulovat o ontologii objektu

Why contemporary artists feel comfortable speculating on the
ontology of the object

44

Helena Lukášová

Velikost světa

The size of the world

60

Cristina Maldonado

Divadlo komunikace

Theatre of communication

78

96

Herwig Turk

Úvahy o neexplicitních znalostech v lékařských vědách

Speculations on the case of non-explicit knowledge in Life Sciences

106

Erin Honeycutt

Úvahy o intuici mediovaného těla

Considering the intuition of the mediated body

132

Kristín Scheving

Výhled - Vnímání

View - Perception

Záměrem konference „Intuice“ bylo zkoumat a reflektovat naše zkušenosti díky aplikování intuice v digitální éře. Tento fenomén, který stále zůstává z velké části záhadou, užívá vědomé a nevědomé zkušenosti a je považován za hnací motor inovací. Intuice je imanentní a efektivně nám umožňuje využívat naše zkušenosti. Jednotlivé části (této zkušenostní) informace jsou aplikovány na specifické úkoly k vyřešení. Ochotně se podílíme na rozsáhlém procesu poskytování zkušeností a informací, který následně přetváří algoritmy našeho působení ve světě. Fakt, že nikdy nezískáme úplnou informaci o jakékoliv skutečnosti nás vede k tomu, abychom spoléhali na zdroje, které aktivně vyhledáváme. Výsledkem je vytváření nového druhu sociální inteligence. Ta se nadále spoléhá na naše zkušenosti z fyzického světa, ale současně začleňuje také naše zkušenosti z digitální sféry. Toužíme po tom, aby nás programy ujistily o správnosti jakýchsi univerzálních pravd. Toužíme po předpokladech vytvořených na základě námi vložené intuice, jako odrazu naší vlastní zkušenosti. Co je nám následně nabízeno, je to, co je postaveno na naší vlastní zkušenosti a intuitivní volbě – tedy na tom, co jsme vložili do systému. Tím pádem je nám prezentován předpoklad touhy, který jsme sami ovlivnili.

Tento sborník obsahuje příspěvky většiny účastníků konference. Jde o záznam určitého momentu v čase, ve fluidním prostředí našich fyzických a digitálních osobností a rozšířené společnosti. Jde o reflexe, které jsou nám nabízeny vnímavými bytostmi, obývajícími neustále rostoucí pole vzájemného vlivu.

Jennifer Helia DeFelice

The aim of the Intuition Conference was to examine and reflect on the application of intuition in the digital era. This phenomenon, the clear functioning of which remains, to a large extent a mystery, utilizes our conscious and unconscious experience and is understood as a motor of innovation. Intuition is immanent and makes efficient use of the bits of experiential information which are applied to specific problems or challenges to be solved. We willingly participate in the extensive process providing the information that ensuingly reshapes the algorithms of our mode of being in the world. The impossibility of ever having complete information about anything causes us to rely on sources we actively seek out, creating a new type of social intelligence which continues to rely on our experience of the physical world but incorporates our experience of the digital realm. We want programs to have been given an awareness of certain universal truths. We desire assumptions to be made based on the value of the intuition we provide through the record of our experience. What we're being offered is based on what we've entered into the system ourselves and thus in

a kind of cyclical backlash we're being presented with an assumption of what we desire.

This reader includes contributions from a majority of conference participants. It is a document of a particular moment in time in the fluid development of our physical and digital personas and extended society. They are reflections offered to us by perceptive beings who inhabit ever-growing mutual fields of influence.

Jennifer Helia DeFelice

Hlynur

Nový přístup
k Bergsonově „Intuici“

Helgason

Re-accessing
Bergson's 'Intuition'

Přednáška se pokusí přehodnotit a revidovat implikace stěžejního konceptu Henriho Bergsona, intuice, v kontextu současných otázek vizuálního umění. Bergsonovy názory byly v několika posledních desetiletích důležité pro definování pozitivního, alternativního přístupu k politickým problémům současnosti. Navrhuji tedy, že revidované čtení jeho názorů nám může pomoci přiblížit matoucí podstatu umělecké identity a činnosti v něčem, co se zdá být nesmírně medializovaným světem.

Mnoho věcí, o kterých dnes budu hovořit, jsou koncepty, které rezonují s teorií pozdního 20. století. Myslím, že je v kontextu takovéto diskuze vždy nezbytné vrátit se k těmto zdrojům, jako například ke klíčovým pracem Henriho Bergsona.

Nejprve budu mluvit o filosofii Henriho Bergsona – předního francouzského filozofa ze začátku 20. století. Má přednáška bude postavena na několika jeho dílech, *L'intuition philosophique* z roku 1911 a *Úvodu do metafyziky* z roku 1903. Jedná se o klíčová díla, kde autor adekvátně definuje svůj koncept „intuice“ v kontextu své obecné filosofie. Pokusím se je prezentovat „intuitivním“ způsobem za použití několika Bergsonových citátů k diskusi. Pokud se to nezdaří, nezdaří se to obdivuhodným způsobem, a pokud se to podaří, doufejme, že to ovlivní někoho v publiku. A nejspíš nejvíc mne osobně.

Vždy musíme začít něčím zajímavým, například touto scénou z *Matrixu*, kde se protagonista Neo poprvé setká s kódovaným *Matrixem*:

- Je tohle...?
- ...*Matrix*? Jo.
- Vidíš jej vždycky jako kód?
- Jinak to nejde. Obrazové překladače fungují pro konstrukční program. Ale stejně je tu příliš mnoho informací pro dekódování *Matrixu*. Zvykneš si. Já už ten kód ani nevidím. Jediné, co vidím, je „blondýna“, „bruneta“, „rzka“.

My talk will attempt to re-access and re-consider the implications of Henri Bergson's key concept, 'Intuition', in the context of contemporary issues in visual art. Bergson's ideas have been important in the last decades for establishing a positive and alternative approach to the politically charged issues of contemporaneity. I propose that a re-newed re-reading of his ideas can help us address the confusing nature of artistic identity and action within what seems to be an overwhelmingly mediatized world.

Much of the things I will be talking about today are things that resonate with late 20th century theory. I think it is always necessary in terms of that discussion to go back to these sources, such as Henri Bergson's key works.

What I'll be talking about is the philosophy of Henri Bergson, who was a very prominent French philosopher in the early 20th century. My discussion will be based on a couple of works of his, *L'intuition philosophique* from 1911 and *Introduction to metaphysics* from 1903. These are the key works where he defines his concept of "intuition" quite well in the context of his general philosophy. I will be trying to present these in an 'intuitive' way, using a number of quotes of Berg-

son's to talk around. If it fails, it will fail admirably; if it succeeds it will hopefully affect someone in the audience, and perhaps me the most.

But, we always have to begin with something interesting, a scene from *The Matrix* where Neo, the protagonist, first encounters the coded *Matrix*:

- Is that...?
- ...*the Matrix*? Yeah.
- Do you always look at it in coding?
- Well you have to. The image translators work for the construct program. But there is way too much information to decode the *Matrix*. You get used to it. I... I don't even see the code. All I see is 'blonde', 'brunette', 'redhead'.

There are actually a few interesting aspects happening here; first of all we have the idea of the 'code', which the character reads directly; what we also have here is the way habitual reality is a constructed reality, which means it is an approximation and not really reliable, not reality in itself; yet another aspect is that there is way too much information available, making it impossible to decode the 'matrix', so that while he is 'reading' it, he is not reading at all—he doesn't

Je zde hned několik zajímavých aspektů; za prvé, máme koncept kódu, který čte postava přímo; máme zde ale i způsob, jakým je běžná realita konstruovaná realita, což znamená, že je to přibližné a tedy není příliš spolehlivá, ne realita jako taková. Dalším aspektem je, že je dostupné příliš velké množství informací, což znemožňuje dekódování matrixu. Takže zatímco jej hrdina „čte“, vlastně vůbec nečte – na to nemá čas, místo toho to musí dělat systematicky, aby viděl obrazy skryté za kódem. Jelikož je okolo příliš velké množství informací k umožnění čtení kódu, používá hrdina intuici, což je to, co se tímto příkladem snažím ilustrovat. Takže zde máme příklady dvou důležitých aspektů: způsob, jakým je realita sama konstruována a způsob, jakým je tato konstrukce reality pro nás nečitelná.

Ale zpět k Bergsonovi. Rád bych začal jeho definicí konceptu smyslu, který v původním francouzském jazyce zahrnuje jak perceptuální pojetí smyslu, tak výrazy „smyslný“ a „smysluplný“.

Smysl je víc pohyb myšlení než věc smyšlení, víc směr než pohyb.¹

Je to zásadní otázka Bergsonovy teorie, tedy způsob, jakým je smysl obecně dynamický. Bergson naznačuje způsob, kterým se pokouší vymanit binárním definicím, definuje smysl nepřímou a nezřetelně, jako pohybující se škálu: víc jako pohyb než věc myšlení, a opět víc jako směr než pohyb. To koreluje s Bergsonovou filozofií pohybu, filozofií, která není statická. A současně tato myšlenka rezonuje s jeho kritikou obecných vědeckých teorií, které se snaží definovat stavy v akci s cílem je analyzovat; Bergson naopak tvrdí, že život nemá žádné stavy, ve smyslu života je stav anomálie a tedy ne-normální. Abychom byli schopni s absencí definovatelných stavů získat přístup k tomuto pohybu nebo směru, potřebujeme intuici. Tedy ke zkoumání reality ne-analyticky tímto způsobem byl nutný způsob ne-normálního módu myšlení, zejména na začátku 20. století, a je dokonce nutný i dnes.

12

1. Le sens, qui est moins une chose pensée qu'un mouvement de pensée, moins un mouvement qu'une direction. Bergson, H. (1938). *La Pensée et le mouvant, L'intuition philosophique*. Paris: La Pensée et le mouvant, p. 133.

2. Le philosophe ne part pas d'idées préexistantes; tout au plus peut-on dire qu'il y arrive. Ibid., 134.

have time to read it—instead he has to do it in a systematic way, to see the images behind the code. As there is too much information to be able to read the code, what he does is to use intuition, which is a point I'm trying to make with this example. So, here we have examples of two important aspects: the way reality is constructed; and the way that construction of reality isn't readable to us.

So, going on to Bergson, I want to start with his definition of the concept of sense, which in the original French means both meaning and perceptual sense at the same time, both sensuous and meaningful.

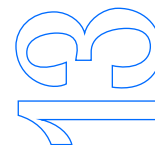
Sense is less a thing thought than a movement of thought, less a movement than a direction.¹

This is an essential issue for Bergson's theory, the way it is generally dynamic. Bergson shows the way he attempts to escape from binary definitions, defining sense here not clearly, but as a sliding scale: less a thing of thought than a movement, and then again more a direction than a movement. This is in accord with Bergson's philosophy of motion, a philosophy that is not in stasis. This is in accord with his critique of

general scientific ideas trying to define states within action, in order to analyze them; Bergson addresses that by saying that life doesn't have any states, in terms of life a state is an anomaly and not normal. In the absence of definable states, to be able to access that motion, or movement or direction, we need intuition. That, to examine reality non-analytically in that way, was the non-normal mode of thought, especially in the beginning of the 20th century, and even now.

The philosopher does not depart from pre-existing ideas; all the more one can say that is where he arrives²

Here we have another aspect of Bergson's theory that is very important, dealing with the idea of progress. This is a lovely quote that encapsulates this, the way the philosopher does not start with the prevailing philosophic studies and the continue onwards. This is an aspect of Bergson's ideas that philosophers like Gilles Deleuze took to heart, I think, in their attitude to philosophy in general. Instead of starting with the known a philosopher, or artist, always has to discover philosophy or art all anew in order



1. Le sens, qui est moins une chose pensée qu'un mouvement de pensée, moins un mouvement qu'une direction. Bergson, H. (1938). *La Pensée et le mouvant, L'intuition philosophique*. Paris: La Pensée et le mouvant, p. 133.

Filozof se nedistancuje od starších idejí; tím spíš můžeme říci, že k nim sám dojde.²

Zde máme další velmi důležitý aspekt Bergsonovy teorie, a to jednání s myšlenkou pokroku. Je to nádherný citát, který shrnuje způsob, jakým filozof nezačíná s převládajícími způsoby filozofických studií a jednoduše v nich nepokračuje. Je to aspekt Bergsonových myšlenek, které si dle mého názoru filozofové, jako například Gilles Deleuze vzali k srdci ve svém vlastním přístupu k filozofii jako takové. Bez možnosti začínat s tím, co je již známé, musí filozof nebo umělec vždy objevit filozofii či umění zcela nanovo, pokud chce být schopen fungovat intuitivně. To, jak vždy dospějeme k závěru, je velmi důležitá součást Bergsonových teorií. Nyní to dělám i já díky opakovanému čtení těchto textů z 20. let, abych k nim sám dospěl znovu a v tomto procesu tak objevil něco nového pomocí nelineárního pojetí času samotného.

Nyní tedy k intuici:

Sestupme do sebe samotných: tím hlubší bude bod, kterého se dotkneme, a tím mocnější bude tlak, jenž nás vrátí na povrch: kontaktem je filozofická intuice a impulsem je filozofie.³

Toto je jedna z Bergsonových nejprozaičtějších definic intuice. Je to myšlenka mentálního sestupování do psychiky, duše, mysli, nebo do čehokoli, čím to nazvete a vytvoření impulsu, kterým se vrátíte zpět na povrch, do vědomí. Kontakt s bodem hluboko uvnitř nás je podstatou filozofie, nádhernou definice filozofie; intuice je impuls, který je třeba k dosažení tohoto bodu a filozofie je impuls podílející se na cestě zpět – schopnost pochopit, cítit, či vytušit tento kontakt. Nesmíme zapomenout, že to, co je zde popisováno, je v Bergsonových podmínkách metafyzické, zatímco Deleuze to později definoval jako zcela materialistické. Toto není empirická představa materiálního světa, kde může být vše přisouzeno vztahům mezi příčinou a následkem. To, co

2. Le philosophe ne part pas d'idées préexistantes; tout au plus peut-on dire qu'il y arrive. Ibid., 134.

3. Descendons alors à l'intérieur de nous-mêmes; plus profond sera le point que nous aurons touché, plus forte sera la poussée qui nous renverra à la surface. L'intuition philosophique est ce contact, la philosophie est cet élan. Ibid., 140.

3. Descendons alors à l'intérieur de nous-mêmes; plus profond sera le point que nous aurons touché, plus forte sera la poussée qui nous renverra à la surface. L'intuition philosophique est ce contact, la philosophie est cet élan. Ibid., 140.

4. La règle de la science est: obéir pour commander. Le philosophe n'obéit ni ne commande il cherche à sympathiser. Ibid., 139.

to be able to function in an intuitive way. This is a very important part of Bergson's ideas, how you are always arriving at a point, the way I'm attempting by re-reading these texts from the early 20th century, to arrive at them again and always discovering something new in the process, through a certain non-linear notion of time itself.

So, onto intuition:

Let us descend inside ourselves: deeper will the point we will touch be, stronger the push that returns us to the surface. Philosophical intuition is that contact, philosophy is that impulse.³

This is one of Bergson's more prosaic definitions of intuition. It's the idea of descending mentally into the psyché, or the soul, or the mind or whatever you want to call it, pushing to create an impulse that pushes you back to the surface, to consciousness. The contact with the point deep inside of ourselves, is the making of philosophy, a beautiful definition of philosophy; intuition is the pulse needed to reach down to that point, the act of philosophy is the impulse involved in coming back, being able

to understand, or feel, or sense that contact. We have to keep in mind that what is being described here is in Bergson's terms metaphysical, while Deleuze later described it as being utterly materialistic. This is not the empirical notion of a material universe where everything can be attributed to cause and effect relations. What Bergson is saying is that everything—the psyché and the world—is one constant whole that is not divided into any aspects. You don't have an 'outer' or 'inner' reality; it's all one. So the differences are just a matter of different degrees of extension or impulses within that one all-encompassing reality. That applies to simple observations of the world, as well as to the intuitive process Bergson defines as being implicated in philosophy, being made up of intensions, contacts, and impulses within the mnemonic living body of the mind. This is a dynamic philosophy, where there is no way to stop in the process itself, that is just not how the mind functions.

The rule of science: obey in order to command. The philosopher does neither obey nor command, he attempts to sympathize.⁴ With its applications that do not show

Bergson popisuje, je, že vše – psychika i svět – je jeden konstantní celek, který již není dál rozdělený na žádné aspekty. Nemáme „vnější“ nebo „vnitřní“ realitu; vše je jedno. Rozdíly jsou pouze záležitost různých stupňů extenze nebo impulsů uvnitř této jediné, vše obsahující reality. To se týká jak jednoduchých pozorování světa, tak intuitivního procesu, který Bergson definuje jako „implikovaný“ ve filozofii; tvořený intencemi, kontakty a impulsy v živém těle myslí. Tato filozofie je dynamická, není zde žádný způsob, jak tento proces zastavit. Tak prostě mysl nefunguje.

Pravidlo vědy: poslouchej, abys mohl přikazovat. Filozof neposlouchá ani nepřikazuje. Filozof se snaží sympatizovat.⁴ S aplikacemi, které ukazují pouhou komoditu existence, nám věda slibuje blaho a vše pro více potěšení, ale filozofie nám již radost dala.⁵

Jedním z dalších Bergsonových hlavních námětů, především v těchto textech, je vždy se stavět proti těmto vědeckým principům. Avšak nakonec sám říká: „Abychom se zdokonalili v intuici, musíme mít vědu.“ Ve skutečnosti se však staví vůči principu negace, kdy začínáme tím, že věci negujeme. Kdy začneme tím, že něco rozkrájíme. Podle mého názoru je to podstata vědy – jako nůžky věci rozstříhá a poté se je pokouší znovu složit. Jako děti: rozbijí iPad a pokusí se jej poskládat znovu, ale je jasné, že to nejde. Toto by byla, jistým způsobem, jedna z jeho metafor. Věda nám může dát informace, ale jestli chcete s životem něco dělat, věda nestačí; potřebujete intuici.

Sem patří i tento úžasný citát, že věda obvykle funguje empiricky a militaristicky. Musíte poslouchat jako na rozkaz a až poté můžete poroučet. Bergson říká, že filozofie nedělá ani jedno: filozofie se snaží sympatizovat.

Jedním ze způsobů, jak intuice podle Bergsona funguje – a k tomu, jak funguje, se ještě vrátím – je, že funguje se soucitem. Zní to slabošsky, ale to, jak operuje se soucitem, je velmi silný

4. La règle de la science est ...: obéir pour commander. Le philosophe n'obéit ni ne commande il cherche à sympathiser. Ibid., 139.

5. Avec ses applications qui ne visent que la commodité de l'existence, la science nous promet le bien-être, tout au plus le plaisir. Mais la philosophie pourrait déjà nous donner la joie. Ibid., 142.

5. Avec ses applications qui ne visent que la commodité de l'existence, la science nous promet le bien-être, tout au plus le plaisir. Mais la philosophie pourrait déjà nous donner la joie. Ibid., 142.

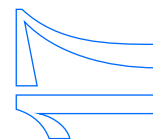
but the commodity of existence, science promises us well-being, all for more pleasure. But philosophy has already given us joy.⁵

And, one of Bergson's main themes, in these articles especially, is always talking against these scientific principles, but still in the end he says: We have to have science in order to get better at intuition. But what he's actually doing is that he's talking against that principle of negation where you start off by negating things, where you start off by... cutting it up. I mean, that is the root of science, the same as with scissors, you cut things up and then you try to reassemble them, you know, like kids do, they destroy the iPad and then they try to reassemble it. But of course it doesn't reassemble. And that would be one of his metaphors, in a way. Science can give you information but if you want to do something with life, it just isn't enough; there you need intuition.

And one of his parts of this is that science generally functions in an imperial and militaristic way. You have to obey, and then you can command. What he says is that philosophy does neither: it attempts to sympathize.

One of the other ways Bergson describes — and I'll come back to the way intuition works: intuition works with sympathy. It sounds weak, but it is a very strong feeling, the way it works with sympathy. Instead of looking at something or someone as an object from a certain point of view, you actually enter into it, and sense it in that sense—which is sympathy in a way.

In the context of ordinary empirical scientific capitalist, whatever, logic, that is not a very powerful thing to do, but I think that's an idea that we who wish to keep on living on this planet have to endorse to a greater degree. And so, what he then goes on to, which I think is quite remarkable in 1911, is connecting directly at that time into the consumer culture that's happening. So: science being an attribute that is propagating consumer culture, going into the commodities' existence as a commodity. Because existence in Bergson's eyes is the static scientific view. Science tries to see things as something that is there to observe, whereas what he proposes is the durée which is something that is constantly in motion, constantly happening and inviting things.



pocit. Místo pozorování někoho či něčeho jako pouhý objekt z jistého úhlu pohledu vstoupíme dovnitř a pocítíme jej smysly – což je vlastně jistým způsobem soucit.

V kontextu běžného empirického vědeckého kapitalisty je jakákoli takováto logika nedostatečně silná. Ale já se domnívám, že je to idea, kterou my, jež chceme dál žít na této planetě, musíme víc podpořit. A co se Bergson dál rozhodl udělat (a co bylo podle mého názoru na rok 1911 úctyhodné) bylo, že se snažil přímo spojit s tehdejší konzumní kulturou. Tedy: věda, která je atributem, který propaguje konzumní kulturu, vstupuje do života (existence) produktu jako produkt. Existence, jak ji vidí Bergson, je statická forma vědeckého pohledu na věc. Věda se pokouší pozorovat věci jako objekty, které existují jen pro svou schopnost být pozorovány. Naopak Bergson navrhuje, že jde o *durée*, což je něco v konstantním pohybu, stále se dějící a neustále iniciující nové věci.

A přesně proto říká: „Filozofie nám už radost dala.“ Mohli bychom říci, že na to později navázal, když mluvil o filozofii a vědě. Jistěže člověk může být filozofický ve svém přístupu k vědě, a musí být též vědecky naladěn ve svém přístupu k filozofii. Ale filozofie by nám měla dávat radost a osobně si myslím, že tento fakt můžeme připsat některým aspektům uměleckého myšlení.

Vědomí jedním směrem pokládá svůj objekt na hranici pozorování k určení míry, souvislosti, a komparace.

Studie materiálu

Prostorový čas a prostor

V jiném směru sympatizuje s realitou.

Studie duchovna

Reálná doba trvání⁶

Takže zde máme vlastně dva směry, vědecký a filozofický. V jednom se vědomí snaží postavit svůj objekt na hranici pozorování a studovat jej v definitivním čase a prostoru (a Bergson opravdu

18

6. il est incontestable que la connaissance appuie dans une direction bien définie quand elle dispose son objet en vue de la mesure, et qu'elle marche dans une direction différente, inverse même, quand elle se dégage de toute arrière-pensée de relation et de comparaison pour sympathiser avec la réalité. Nous avons montré que la première méthode convenait à l'étude de la matière et la seconde à celle de l'esprit, qu'il y a d'ailleurs empiètement réciproque des deux objets l'un sur l'autre et que les deux méthodes doivent s'entraider. Dans le premier cas, on a affaire au temps spatialisé et à l'espace; dans le second, à la durée réelle. Ibid., 177.

And that is why he says: “philosophy has already given us joy.” You could say he later on adds to that when he talks about the philosophical and scientific. Of course you can be philosophical in science, and you have to be scientific in philosophy as well. But the philosophical would then give us joy and we could also relate that to some aspects of artistic thought I think as well.

In one direction conscience places its object in view for measure, relating and comparing.

study of material

spatial time and space

In another it sympathizes with reality.

study of spirit

real duration⁶

And so what we have there are the two directions, the scientific and the philosophical in a sense, in that one of those, conscience tries to place its object in view and study it, and it tries to place it in a definite time and space, and Bergson really hates the idea of time being chronological, and of space being a measurable idea, which is empty and not specific in a way, that does not relate to life, but relates to some sort of a universe

that doesn't include life. And the other one is sympathizing with reality which is the only way you can gain access to reality, you can't do that through images, you can't do that through concepts. Concepts can only approximate reality, they can never give you the real feel. He uses the metaphor that you can look at all the pictures of Paris, or Prague for that matter, but that doesn't give you anything about the real Paris or Prague.

So, I think I'm running out of time, which is fine, time is something you run out of when it's chronological.

The first implies one turning around a thing, depends on the point of view where one places oneself and symbols by which we express ourselves, stops at the relative, scientific analysis + construction. The second implies entering into a thing, does not take a point of view and does not depend on any symbol, where possible, attains the absolute, philosophical intuition + multiplicity in unity.

So, the scientific depends on points of view, it depends on symbols to express itself, and what it presents is a constructed reality, it is always trying to construct it in more detail,

6. il est incontestable que la connaissance appuie dans une direction bien définie quand elle dispose son objet en vue de la mesure, et qu'elle marche dans une direction différente, inverse même, quand elle se dégage de toute arrière-pensée de relation et de comparaison pour sympathiser avec la réalité. Nous avons montré que la première méthode convenait à l'étude de la matière et la seconde à celle de l'esprit, qu'il y a d'ailleurs empiètement réciproque des deux objets l'un sur l'autre et que les deux méthodes doivent s'entraider. Dans le premier cas, on a affaire au temps spatialisé et à l'espace; dans le second, à la durée réelle. Ibid., 177.

19

nenávidí myšlenku, že čas je chronologický a prostor měřitelný, což je dle něj prázdná idea nevztahující se k životu, ale nějakému vesmíru, který život nezahrnuje), a druhý se snaží s realitou sympatizovat, což je jediný způsob, jak k ní získat přístup. Nemůžeme to udělat pomocí obrazů, nemůžeme to udělat pomocí konceptů. Koncepty mohou realitu pouze přiblížit. Nikdy nám nemohou dát opravdový pocit. Bergson sám používá metaforu, že se můžete podívat na všechny možné fotografie Paříže či Prahy, ale to vám nikdy nedá skutečnou Paříž nebo Prahu. Myslím, že mi dochází čas, což je v pořádku – čas vám může dojít pouze pokud se jedná o věc chronologickou, takže v pořádku.

První přístup implikuje, že věc převracíme. Závisí na úhlu pohledu, který zaujmeme a symbolech, pomocí kterých se projevujeme. Zastavuje se u věcí relativních, u vědecké analýzy a konstrukce. Druhý přístup implikuje vstoupení do věci, nestaví úhel pohledu a nezáleží na žádném symbolu. Kde je to možné, dosahuje absolutní, filozofické intuice a multiplicity v jednotě.

Věda ve svém vyjádření tedy závisí na úhlech pohledu a na symbolech, to, co prezentuje je konstruovaná realita. Neustále se snaží ji zkonstruovat ve větším rozlišení, ale vždy skončí s realitou pixelovanou. Nemůžeme mít vědeckou realitu, protože je vždy analytická. Věda věci analyzuje. Bergson navrhuje užití filozofické intuice, kde nám nehrozí obtížnost, kde můžeme mít jak multiplicitu v jednotě, tak jednotu v tomtéž pojetí a kde víme, že vědomí je v jistém slova smyslu také jednotu. Tuto jednotu můžete cítit – ale také jistě víte, že může být rozptýlena v prostoru. A Bergson to popisuje docela pěkně, ale na to už nám nezbude čas. Myslím, že toto téma budeme muset opustit a věnovat se otázce trvání.

La durée intérieure est la vie continue d'une mémoire qui prolonge le passé dans le présent, soit que le présent renferme distinctement l'image sans cesse grandissante du passé, soit plutôt qu'il témoigne, par son continuuel changement de qualité, de la charge toujours plus lourde qu'on

but it's always pixelated, you can't get a scientific reality, because it's always analytical, it analyses things.

What he proposes is to use the philosophical intuition where you don't have the difficulty, where you can have both multiplicity and unity in the same construct, and you know that conscience is in some degrees a unity, you can feel its unity—but then again you know it can be really scattered all over the place. and Bergson describes that quite beautifully, but we do not have time to get into that. I think we'll leave that and go into duration.

La durée intérieure est la vie continue d'une mémoire qui prolonge le passé dans le présent, soit que le présent renferme distinctement l'image sans cesse grandissante du passé, soit plutôt qu'il témoigne, par son continuuel changement de qualité, de la charge toujours plus lourde qu'on traîne derrière soi à mesure qu'on vieillit davantage. Sans cette survivance du passé dans le présent, il n'y aurait pas de durée, mais seulement de l'instantanéité.

Internal duration, is Bergson's idea of how intuition, or philosophical intuition functions and in what space it functions. It doesn't function within a rigorous mathematical space, or mathematical times. It is internal duration that he is talking about which includes everything, rocks, people, pyramids; everything is always changing, it is not static in any way. So it's life, and then its continuing a memory, which prolongs the past into the present, that stretch, that elastic stretch, and you have that ever increasing image of the past becoming part of that elastic band. So that is duration, and that also gives you a foresight into something that you could call intuition, and it is not divided into past, present future; that is our existence or our becoming where we're always within that space.

And if you don't have this survival of the past within the present, then what you have is only the instant and he says that's unconsciousness.

L'état, pris en lui-même, est un perpétuel devenir. J'ai extrait de ce devenir une certaine moyenne de qualité que j'ai supposée invariable : j'ai constitué ainsi un état stable et, par là même, schématique. J'en ai extrait, d'autre part,

traîne derrière soi à mesure qu'on vieillit davantage. Sans cette survivance du passé dans le présent, il n'y aurait pas de durée, mais seulement de l'instantanéité.

Vnitřní trvání, což je Bergsonova představa o tom, jak intuice a filozofická intuice funguje v daném prostoru, neprobíhá v rigorózním matematickém pojetí časoprostoru. Je to právě vnitřní trvání, které zahrnuje naprosto vše – kameny, lidi, pyramidy – o čem mluví, nic není stagnantní, vše je stále v pohybu. Takže je to život, je to pokračující myšlenka, která prodlouží minulost až do přítomnosti, celý ten elastický úsek. A máme ten stále se zvětšující obraz, ve kterém se minulost stává součástí tohoto elastického pásu. Toto je trvání. Dá vám to těž nahlédnutí do něčeho, co by se dalo nazvat intuicí. A není to rozděleno na minulost, přítomnost a budoucnost; je to naše existence nebo stávání se v místě v prostoru, kde jsme neustále.

A jestliže nemáme toto přežití minulosti v přítomnosti, máme jen okamžik; podle Bergsona nevědomí.

L'état, pris en lui-même, est un perpétuel devenir. J'ai extrait de ce devenir une certaine moyenne de qualité que j'ai supposée invariable : j'ai constitué ainsi un état stable et, par là même, schématique. J'en ai extrait, d'autre part, le devenir en général, le devenir qui ne serait pas plus le devenir de ceci que de cela, et c'est ce que j'ai appelé le temps que cet état occupe.

Stav, stávání se a čas zde nebude, ale všichni přece nesnáší stavy.

Analýza operuje s imobilním stavem. Intuice se pokládá do mobility během trvání. Člověk poznává reálno, žití, konkrétno tam, kde se skrývá variabilita.

Stále je to Bergson, ale skončeme Matrixem.

le devenir en général, le devenir qui ne serait pas plus le devenir de ceci que de cela, et c'est ce que j'ai appelé le temps que cet état occupe.

State, becoming, time will not be here, but then everybody here hates state.

Analysis operates on the immobile. Intuition places itself within mobility, within duration. One recognizes the real, the lived, the concrete, within that which is variation itself.

This is Bergson as well, but let's finish with the Matrix.

Matrix, scene 2: "He is the one."

So, we have the same thing happening there, but it is an interesting analogy; the positive thing that happens, the passive guy in the beginning, the one everyone hates, he is actually working with intuition, what Neo does is that he actually manages to analyse the situation, make it static—so, that's why the film is so successful and makes such a lot of money—it supports this world view that we are able to analyse things

as static things and then work away from that, reconstruct reality.

And in this world we live in, we're actually reconstructing it, but it's going to hell at the same time, so I think we need to get into some sort of sympathetic agreement with reality, through a very radical way of intuition.

Matrix, scéna 2: „On je vyvolený.“

Takže se zde děje to stejné, ale je to zajímavá analogie; pozitivní věc, která se stane. Pasivní muž ze začátku filmu, ten, kterého všichni nenávidí, vlastně pracuje s intuicí. Neo analyzuje situaci, promění ji ve statickou, a právě proto byl tento film tak úspěšný a vydělal tolik peněz – podporuje tento pohled na svět, stejný pohled, ve kterém jsme schopni analyzovat věci jako statické a poté s nimi pracovat, tedy rekonstruovat realitu.

A tento svět, ve kterém nyní žijeme, vlastně rekonstruujeme, ale ve stejné chvíli jde do háje. Myslím si tedy, že musíme vstoupit do jakéhosi sympatického ujednání s realitou pomocí radikální intuice.

24

25

Maria

Černo, zvuková
báseň

Dalberg

Black, a sound
poem

kámen, černý kámen, černý, černý ve slovech
černá slova, slova ve mně, černý, černý jazyk
zub
zlatavý zub, jazyk, polibek, zlatavý zub
zlato, zlato ve mně, zlatavý zub, zub ve mně
polibek, jazyk, černá ve mně, černá
černá ve slovech, černý, černý kámen
kámen ve mně, černo

Černo, zvuková báseň. Použil/a jsem tyto zápisky během performování. Performance je improvizací v tom, že během čtení básně následuji svoji intuici. Některá ze slov se opakují podle rozličných rytmů mého těla. Těmito rytmy jsou např. můj dech, můj puls, pohyb mých boků a otevírání, či zavírání očí. K tomu mají tyto skutečné rytmy odlišnou rychlost od rytmu mého hlasu, zatímco čtu poezii.

28

Black was an improvisational sound poem, performed only once. I closed my eyes and I only saw the colour black. I touched my neck, sensing the rhythm coming from my pulse. I followed this rhythm and called aloud: "black, black, black."

While performing, I kept my eyes closed, sensing my chest moving up and down. I focused on the rhythm coming from my breath and called aloud: "kiss, tongue, kiss, tongue, kiss, tongue."

I continued performing the words written on this note. While speaking aloud I followed different rhythms found in my bodily movements, for example, the movements of my hips, my blinking eyes, and so on.

29

stone, black stone[✓], black, black in words,

black words, words in me, black[•], black tongue
tooth

golden tooth, tongue[↖], kiss[↗], golden tongue

gold[•], gold in me, golden tooth, tooth in me

tooth, kiss[↖], tongue[↗], black in me, black

black in words, black[•], black stone[✓]

stone in me, black.

Ásta

Dogga Maddý:
video/hudba

Fridriksdóttir

Dogga Maddý:
video/music

Dodda Maggý (nar. 1981) je islandská umělkyně žijící a pracující v Reykjavíku. Od nejútlejšího věku projevovala tvůrčí nadání, hrála na několik hudebních nástrojů, ale zajímala se také o výtvarné umění a později i multimedialní tvorbu. Když došlo na výběr školy, musela se rozhodnout mezi výtvarným uměním a hudbou a zvolila Islandskou akademii výtvarných umění, kde předpokládala lepší propojení obou médií. Během prvního ročníku, v roce 2001, se seznámila s videokamerou a od té chvíle se neohlíží zpět, stala se pro ni hlavním médiem.

Na začátku své kariéry se soustředila zejména sama na sebe, objektiv kamery neustále proti sobě, jako zrcadlo ke zkoumání sebe sama a hledání hranic mezi tělem a myslí. V natáčení našla způsob, jak spojit zvuk a výtvarné umění dohromady, do jediného média. Začala pro svá díla skládat hudbu, kdy každé dílo má svou tóninu, což ji později dovedlo ke studiu na škole Zvukového umění (Sound Art) souběžně s magisterským studiem na Královské akademii výtvarných umění v Kodani. Získala tak diplom na obou těchto školách.

obr. 1. Iris, 2006.

Dílo nazvané *Iris*, které označuje jako video/hudbu, pochází z prvního roku magisterského studia v Kodani (2006). Autorka se tu stává hlavním předmětem uměleckého díla, hudba neustále zní v pozadí, ale takt a rytmus určuje ona sama a její tělo. Najdeme tu naznačený vývoj vypravěčské linky, ale není natolik logický, abychom dílo mohli nazvat vyprávěním, jde spíš o lyrickou strukturu. Čas je zhuštěný nebo roztažený, často ve zpomaleném záběru, promlouvá skrz opakující se gesto – i když se žádný záběr nikdy neopakuje dvakrát. Video začíná radostným skákáním ženské postavy na pohovce doprovázeném jemnou hrou piana a hlubokým křehkým hlasem. Celé video je založeno na opakovaných záběrech radostného skákání na pohovce, poté následuje střih na širší záběr, tělo se odráží z pohovky, a pohyb se opakovaně zastavuje ve vzduchu. Následuje

34

Dodda Maggý (b. 1981) is an Icelandic artist living and working in Reykjavík. From a young age she was creative, practising music and played several instruments, but was also interested in fine art and later multimedia art. When it came time to decide on further education she had to choose between the two and decided on the Icelandic Academy of Art where she felt that she would have a better chance of using both media. During her first year there in 2001 she came into contact with a video-camera, since then there has been no looking back, and it has been her primary medium ever since.

At the beginning of her career the focus was on herself, the camera constantly pointed at her, like a mirror that she would use to self-explore and test the boundaries between body and mind. By doing so, she found a way to combine music as well as fine art together as one medium. She began composing music for her artworks, a special tune for each video which later led to her studying Sound Art at the same time as she was working on her MFA in fine-art at the Royal Danish Academy of Fine Art, so Dodda Maggý has a degree in both Sound Art as well as Fine Art.

fig. 1. Iris, 2006.

The work *Iris*, which she categorizes as video/music, is from her first year of studying for her MFA in Copenhagen 2006. She is the main subject of the artwork, music is playing underneath but she, and her body is the beat, the rhythm in the work. There is a suggestive development in the storyline, but it is not logical enough to be called a narrative, it is rather a lyrical structure. Time is compressed or stretched, often in slow motion, presented as a repeated gesture – although never using the same shot more than once. The Video/Music *Iris* starts with a female character jumping joyfully on a sofa while the music consists of a soft piano and a low fragile singing voice. The video is based on repeated shots of the artist jumping joyfully on the sofa, then there is a cut to a wider angle and she jumps from the couch, the movement repeatedly edited in mid-air. Cut to an angle where she is seen landing on a mattress, then a closer frame as she lands and at that point the mood changes. Here it is as if she is being thrown violently, over and over again, onto the mattress while the music continues in a soothing, soft way, as a lullaby. The video and the music takes the audi-



záběr dopadu na pohovku, záběr zblízka a atmosféra se obrací. Jako by bylo tělo pokaždé znovu násilím vrženo do vzduchu, a přitom hudba pokračuje svým jemným, uklidňujícím stylem, jako by šlo o ukolébavku. Video a hudba zvou diváka na emotivní pouť, od radostného dojmu – dospělá žena v růžovém spodním prádle a duhovém svetříku skotačí na pohovce – přechází v nepříjemný pocit plný skrytého násilí, ať už si jej postava působí sama, nebo je za ní někdo jiný.

36

obr. 2. Madeleine, 2014

Madeleine je dalším dílem, které se zabývá emocemi, tentokrát však opačnými. Objektív kamery opět míří na umělkyni samotnou, Dodda Maggý je oblečena v elegantních šatech, nalíčená a učešaná, jako by se chystala na něco slavnostního. Kamera míří přímo na ni, zdá se, že leží na zemi, hudba je přizračná a jakmile Dodda otevře oči, zmocní se nás neklid, neboť jsou plné slz. Hudba je čím dál naléhavější, Dodda Maggý se stále dívá upřeně do kamery, a nutí diváky, aby se do ní vcítili. Chceme se odvrátit, ale zároveň jí pomoci a utěšit, jenže není jak.

obr. 3. DeCore (Auræ) 2012

Dílo DeCore (Auræ) vzniklo, když Dodda Maggý studovala magisterský program ve Švédsku. Pracovala stále s video/hudbou, ale hledala v té době jinou metodu, která by ji pomohla vytvořit nový druh umění, nechtěla však měnit médium. Výsledkem je dílo DeCore (Auræ) z roku 2012. Přestože nemá žádný zvuk je označeno jako video/hudba.

Až do té doby mířil objektív kamery vždy pouze na ni samotnou, cítila na sobě neustálý pohled někoho, kdo ji sleduje. Nyní ale kameru otáčí, vyráží ven z ateliéru a objevuje jeho okolí. Prochází ulicemi Malmö, filmuje rostliny a kvetoucí stromy, cokoli co ji zaujme. Překvapí ji, jak snadné jí to připadá, poté co tak dlouho

ence on an emotional ride, first the experience is joyful, a grown woman in pink underpants and a rainbow coloured sweater jumping on the sofa, but ends as an uncomfortable experience filled with hidden violence, self inflicted or by another.

fig. 2. Madeleine, 2014

Madeleine is another work that explores emotions, however this time opposing emotions. With the video-camera still pointed at her, Dodda Maggý is dressed in a fine dress, wearing full make-up with her hair done as if she is going out to a special occasion. The camera is aimed directly at her as she seems to lie on the floor, the music is eerie and as soon as she opens her eyes the audience gets an uncomfortable feeling, as her eyes fill with tears. The music gets more intense as Dodda Maggý looks constantly at the camera, forcing the audience to feel with her. We want to look away but at the same time we want to help her and comfort her, but we can't.

fig. 3. DeCore (Auræ) 2012

DeCore (Auræ) was made while Dodda Maggý was studying her Master's programme in Sweden.

She had been working with Video/Music but was by that time looking for a new method to create a new kind of art while still holding on to both mediums. The outcome was **DeCore (Auræ)** from 2012. Although the video has no sound she lists it as a sound installation - visual music.

Until this artwork the camera had only been on her and she could feel the constant gaze of someone watching her. She now took the camera and not only did she turn it the other way, she took it out of the studio and started exploring her environment. She walked the streets of Malmö, filming plants and blooming trees, anything that caught her attention and was amazed at how easy it came to her after having worked in a different manner for so long. Back at the studio she would work the material over and over again until a new organic form had been made. It was a long process; the 12 minute video that was the final result took her four years to complete. The method is similar to Video/Music, recording, repeating over and over again until the right outcome is reached.

The inspiration and the link for these artworks to intuition were bad migraines that Dodda Maggý suffers

13

pracovala zcela jiným způsobem. Natočený materiál pak ve svém ateliéru opětovně zpracovává, až dospěje k úplně novému organickému tvaru. Je to velmi dlouhý proces, dvanáctiminutové video, které je konečným výsledkem, zpracovávala 4 roky. Metoda se blíží video/hudbě, nahrávání a opakování stále dokola, až je dosaženo zamýšleného výsledku.

Inspirací a spojujícím článkem těchto prací s intuicí jsou kruté migrény, kterými Dodda Maggý trpí. Před každou migrénou pozná, že se záchvat blíží a ví, že si bude muset lehnout a připravit se na něj, neboť v průběhu těch nejhorších ztrácí zrak a zůstává po nějakou dobu slepá. Než k tomu dojde, vidí však obrazy podobné těm, jaké najdeme v díle DeCore (Auræ). To nejprve nebyl její záměr, pak si ale jednoho dne uvědomila, že se blíží migréna a viděla před očima tyto obrazy, a pochopila spojitost mezi nimi a díly, na kterých několik posledních let pracovala.

obr. 4. DeCore (Venus) 2014–2015

Od té doby Dodda Maggý metodu práce dále rozvinula, jak ukazuje práce DeCore (Venus). Tady vychází ze sladkovodních perel a vytváří z nich animaci, kdy je přetváří na specifické formy, které mají matematický základ, a které můžeme nacházet kolem sebe, jsou jako vzájemné odrazy. Jedná se o geometrické tvary, jakousi Tajnou geometrii, již nalézáme v rytmu Země a Venuše ve vesmíru. Jsou to přírodní tvary, ale v tomto díle vznikají spojením přírody a člověka, tvary vytváří umělkyně a perly nechává růst člověk.

DeCore (Venus) je také video/hudební dílo, instalace složená z videa a hudby. Animace perel zní ke zvuku violoncella, které hraje tón fis v mnoha vrstvách přes sebe a s různou hlasitostí. Některé tóny postupně přehluší ostatní, začnou kolidovat, až je téměř bolestné je poslouchat. Hlasitost však zároveň nikdy nepřekročí snesitelnou

38

from. Before each migraine she could feel it coming and knew she would have to lie down and prepare for them, because during their worst spells she would lose her sight and go blind for a short period of time, but before that would happen she would see images similar to the ones we see in **DeCore (Auræ)**. Initially that was not her intention, it was not until she could feel a migraine coming on one day and started seeing these images that she realized the link between them and the artwork she had been working on the past few years.

fig. 4. DeCore (Venus)
2014–2015

Dodda Maggý has since then developed a way of working with her art as can be seen in **DeCore (Venus)**. Here she has taken fresh water pearls and animated them to specific forms, mathematical forms that can be found everywhere around us in nature and are a kind of a reflection of each other. These are geometrical forms – Sacred Geometry that can be found in the rhythm of Earth and Venus out in the cosmos. These forms are natural but in the artwork it is a mixture of nature and man, the forms are made by the artist and the freshwater pearls are grown by men.

DeCore (Venus) is also a video/music work, an installation of video and sound. The animation of the pearls is played to a sampled tune of a cello, the tone f# which is played in many layers and different volumes. Some tones gradually get louder than others, they collide and it almost becomes overwhelming to listen to. But the volume never gets too loud and in that way the sound is also see-through, much like the artwork itself, which is projected on a thin sheet of fabric so it is also visible on the wall behind it and on the viewer that walks around in it.

Dodda Maggý has grown and developed as an artist over the past ten years. Starting with the camera aimed at herself, exploring the body as well as inner emotions and how they affect the audience with the music playing (or not playing) underneath. The mystic tones in the artwork truly do “set the tone” and have an eerie affect on the viewer. After dealing with deep emotions at the beginning of her career she later felt the need to go outside and explore her surroundings, the blooming flowers and trees – leading to the rhythmic works of the **DeCore** series that consist of nature as well as man’s touch and affect on it with the



mez, a tak je vlastně i zvuk průsvitný, podobně jako vizuální část díla, která se promítá na průsvitnou látku a tím pádem i na stěnu za ní, stejně jako na autorku, která prochází dílem a kolem něj.

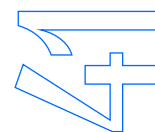
Dodda Maggý v posledních deseti letech prošla ve své tvorbě značným posunem. Nejprve stála před kamerou sama, zkoumala tělo a vnitřní emoce, i to jak působí na publikum ve spojení s hudbou, která hraje (nebo nehraje) v pozadí. Mystické tony díla doslova „udávají tón“ a vyvolávají v posluchači-diváku zneklidňující pocit. Po období, kdy se zabývala hlubokými emocemi, cítila Dodda Maggý potřebu vyjít ven a zkoumat přírodu, květy rostlin a stromů – tak vznikly rytmické práce cyklu DeCore, jež vychází z přírody, ale také z vlivu člověka na přírodu, to vše podkreslené hudbou. I tady ale zůstává cosi zneklidňujícího, když se krásné, neustále se měnící tvary promítají na stěnu. V tom je síla video/hudby.

Všechna videa a další informace o Doddě Maggý najdete zde:
<http://www.doddamaggy.info/>

40

music playing underneath, but still giving the audience an uncomfortable feeling as beautiful, constantly changing forms are projected on the wall. That is the power of Video/Music.

All of the videos referred to in this text, as well as further information about Dodda Maggý, can be found at:
<http://www.doddamaggy.info/>



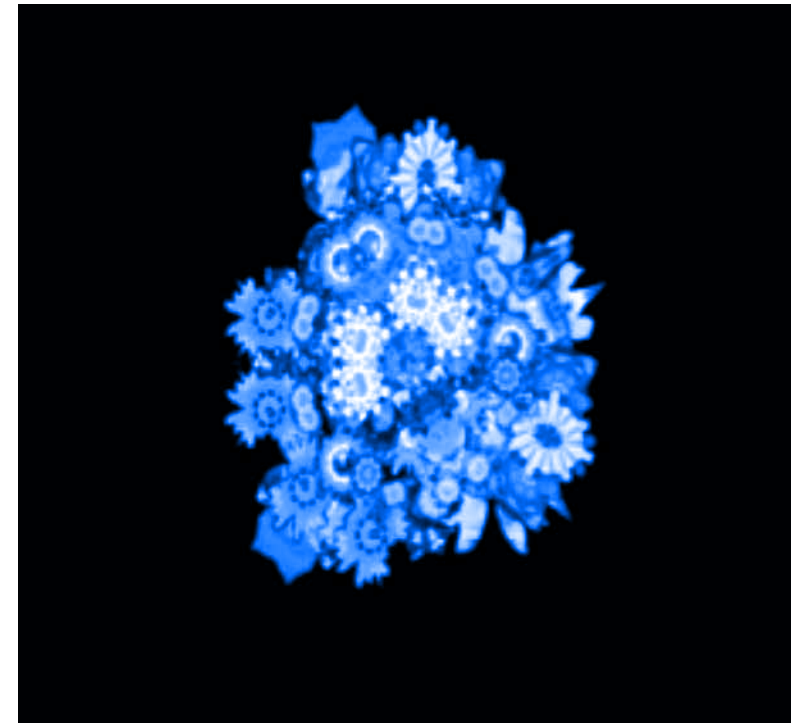


obr. 1. Iris, 2006
fig. 1. Iris, 2006

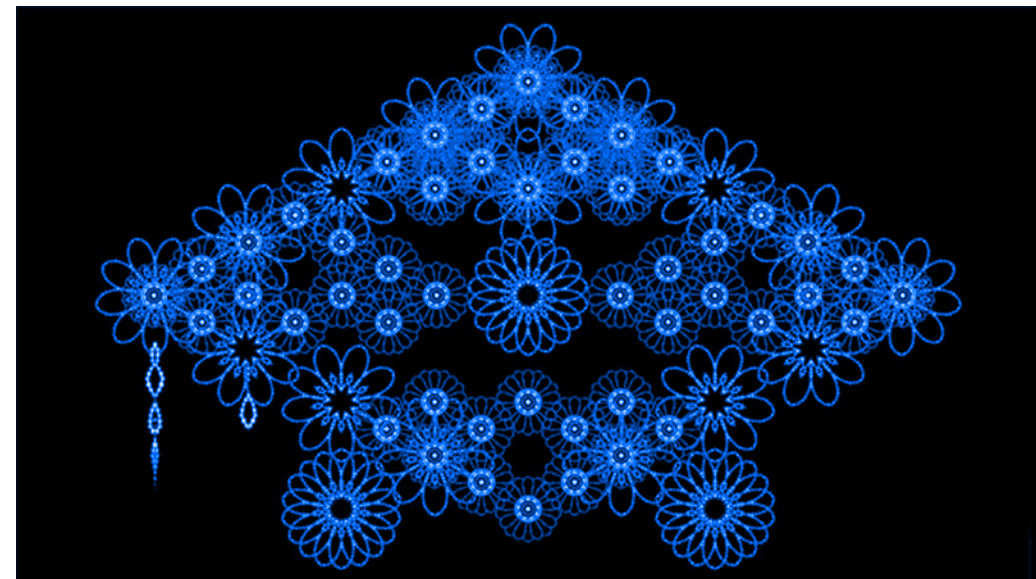
42



obr. 2. Madeleine, 2014
fig. 2. Madeleine, 2014



obr. 3. DeCore (Auræ) 2012
fig. 3. DeCore (Auræ) 2012



obr. 4. DeCore (Venus) 2014–2015
fig. 4. DeCore (Venus) 2014–2015

43

David

Proč současným umělcům
vyhovuje spekulovat
o ontologii objektu

Kořínek

Why contemporary artists
feel comfortable speculating
on the ontology of the object

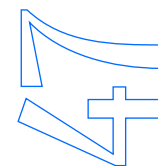
Přestože je pro podstatnou část současného umění nejen po archivním obratu důležitý výzkum, či dokonce analýza, dovoluji si tvrdit, že stále podstatnou roli v procesech tvorby sehrává intuice. Z čeho se rodí počáteční idea, nebo dokonce vize? Co je to inspirace? Okamžik, který nedovedeme zachytit. Někde nás něco napadlo. Intuitivně na základě předchozích zkušeností a snad i jistého penza poznání. Intuitivně neboli tak nějak. Umělci je intuice hlavním nástrojem a to nejen v době, kdy jeho činnost není definována médiem, na němž je prezentován výsledek. Tím se odlišuje od většiny ostatních lidských rolí; architekta, političky, lékařského konsorcia.

Vztah umělecké praxe je velmi podobný vztahu s filozofií. Ne tou životní, ani tou osobní, ale filozofií jako prací. Ostatně, otázkou je, zda umělec a filozof jsou zaměstnáními. Doufám, že ne. Věřím, že jsou něčím vyšším. Následující text se pokusí obojí porovnat, nespokojí se s tímto obecným chytračením, sekundárně bude dávat do souvislostí několik si blízkých filozofických proudů, terciárně pak zjistí, proč je u současných umělců takový zájem o filozofii. A naopak.

1.

Současné umění je intelektuální činností. Metodou popisu světa. Není adekvátní vědě, pracuje méně exaktně a v této soutěži by jen trařilo.

Současné umění je z velké části dematerializací, odhmotněním. Pokud tomu tak není, pak bylo celé konceptuální hnutí před více jak polovinou století k ničemu. Právě soustředění se na myšlenkový objekt, ideu díla, popis jeho okolí, aniž se musí nutně stát hmotným objektem, má blízko k filozofickým rozkladům. Koho jiného by měla filozofie zajímat než umělce? A kdo jiný by měl umění porozumět víc než filozof?



Although research and, by extension, analysis have proven to be important and substantial parts of contemporary art, including but not limited to the post-archival turn, I daresay that intuition plays a very significant part in the creative process. From what does an initial idea, or even vision, stem? What is inspiration? A moment that we cannot seize. We simply thought of something somewhere intuitively, based on previous experience and perhaps even on certain knowledge; intuitively, or somehow along those lines. For artists, intuition represents the main tool, not only during the times when their activity cannot be defined by the medium in which the result is presented. This is precisely what sets artists apart from other human roles, e.g. architects, politicians, or a medical consortium.

The relationship within artistic practice bears a distinct resemblance to philosophy. Not with that of life, however, nor with the personal kind, but with philosophy that represents work. After all, the question remains whether “artist” or “philosopher” can be considered occupations. I sincerely hope not – I believe them to be something superior.

The following text attempts to place both issues in contrast with each other while avoiding simplistic smart talk. It also contextualizes several closely-related philosophical movements and reveals why present-day artists have such an interest in philosophy and why philosophers are so interested in art.

1.

Contemporary art is an intellectual endeavor, a method with which to describe the world. It is not related to science, as it works with less exactitude and would only lose in such a competition.

Contemporary art consists largely of dematerialization and etherealization. If that were not the case, then the entire conceptual movement dating back half a century would have been futile. It is precisely the act of focusing on an object of the mind, the idea of a piece, and the description of its surroundings without having to provide it with tangible substance and thus grant it a shape, that is so similar to philosophical debates. Who else could be interested in philosophy if not an artist? And what better person to comprehend art than a philosopher?

2.

V dubnu 2007 proběhla na londýnské Goldsmith College konference, na níž se poprvé představil názorový proud pojmenovaný spekulativní realismus. Nechci zde rozebírat adekvátnost označení, ani se pokusit o letmé připomenutí jeho hlavních tezí. Bylo by to povrchní. Místo toho se budu snažit odhalit, proč je pro umělce tolik přitažlivým.

3.

Atraktivním je zajisté už fakt, že se „zakládající“ konference udála na Goldsmith College, která se díky svým význačným alumni zapsala do dějin umění. Navíc s odérem provokace, svobody a experimentu.

4.

Umělce přitahuje novost. Pokud ne, tak je něco špatně a v takovém případě se jedná o reakcionářství, zatrpklý konzervatismus, v lepším případě bezpečné retro. Bez ohledu na to, zda jde o obraz nad gaučem nebo politické gesto. Spekulativní realismus je nový. Tím pádem i přitažlivý. Pro neanglofonní země o to víc, že vysoká míra nemožnosti diskuse (autority sem nejezdí, původní texty nevycházejí, stále přetrvává jazyková bariéra) automaticky vyvolává pocit spikleneckví. Spiknutí je sexy.

5.

Quentinem Meillassouxem provedená kritika korelacionismu musí každému umělci konvenovat. Stejně jako proklamovaný odklon od kontinentální filozofie a vyrovnání se s postkantovskou epistemologií.

2.

In April 2007, Goldsmiths College in London hosted a conference at which the intellectual movement known as “speculative realism” was first introduced. I do not wish to delve into the accuracy of this term nor attempt to outline its main principles. That would be superficial. Instead, I will try to unravel why artists find it so attractive.

3.

The fact that the “establishing” conference took place at Goldsmiths College, which had already made a significant mark in the history of art due to its eminent alumni, was attractive in itself. On top of that, it came with an air of provocation, freedom, and experiment.

4.

Artists are attracted by novelty. If they are not, something is wrong, and in that case, what they create is not art but mere reactionism, embittered conservatism, and at best, safe retro, regardless of whether the piece in question is a painting above the couch or a political gesture. Speculative realism is novel and

thus attractive. This is more true for non-Anglophone countries, since the impossibility of discussion (due to the fact that authorities on speculative realism don't travel to those countries, original texts are not published in non-Anglophone languages, and a language barrier still persists) automatically elicits feelings of conspiracy. Plotting is sexy.

5.

Quentin Meillassoux's critique of correlationism simply must convene with every artist, just as the proclaimed deviation from continental philosophy and subsequent adjustment to post-Kant epistemology. It is as if we resolutely ceased all attempts to adhere to the means of delineating the world executed by modernist philosophical schools. We don't need to know them any longer. Away with Foucault. Away with deconstruction. We failed to understand it anyway.

6.

Someone once noted that the postinternet era was like the Holocaust: they both happened, and thus can't be denied. A Czech art theorist writes: “I am far more interested in

Jako bychom rázně skoncovali s popisem světa provedeným modernistickými filozofickými školami. Už je nemusíme znát. Pryč s Foucaultem. Pryč s dekonstrukcí. Stejně jsme jí nerozuměli.

6.

Kdosi napsal, že s postinternetem se to má jako s holocaustem. Obojí se stalo a nelze tedy popřít. „Zajímá mě víc, co je za uměním, než umění samo,“ pravila jedna česká teoretička umění. Správně. Grahamem Harmanem prosazovaná objektově orientovaná ontologie nejen jí vychází vstříc. Označení objekt je dnes víc než jen synonymem pro sochu. Objekt je něčím víc. Podívejme se jen na názvy nedávných pražských výstav. Skupinové výstavy v Meetfactory Objektonomie: Ekonomie objektu a Václavem Janoščíkem nedávno uspořádané mezinárodní skupinové výstavy v Kvalitáři Neklid věcí a do ní zakomponovaného projektu Marisy Olson Návrat objektu. Nestačí však jen názvy... V anotaci výstav kurátor Janoščík mimo jiné uvádí:

„Tento moment konfrontace člověka (subjektu) s objektem je rozehrán a přivlastněn samotnými díly. Jejich objektovost se rozvírá a získává svérázný i autonomní, estetický či konceptuální tvar. Objekt překonává své fyzické hranice – jsou přilnavé, roztavené a interobjektové. Obrat k objektu (turn to the object) se stává naladěním se na objekt (tune to the object). Není to divák nebo lidská bytost, která se obrací nazpět, k pasivnímu objektu. Je to sám objekt, který se obrací a dívá.“ V závěru pak, na české poměry odvážně, shrnuje:

„Naším cílem je rozšířit možné pole porozumění objektů a jejich objektovosti v současné kultuře, které by rezonovalo v kontextu spekulativního realismu, objektově orientované ontologie, postinternetu a akcelerationismu.“ V poslední větě se pak přiznává: „Celý tento projekt vyvěrá z hluboké, a snad i naivní víry v to, že právě dialog mezi uměním a filosofií je tím, co dnes potřebujeme.“¹

1. Retrieved from http://kvalitar.cz/cpoiwebba/uploads/2015/07/Tiskova-zprava_Navrat-objektu_Neklid-veci_10_9_2015_CZ2.pdf on April 4th, 2018.

what is behind art than in art itself.” The object-oriented ontology promoted by Graham Harman meets this theorist and many others half-way. These days the designation of “object” is more than just a synonym for a statue. An object is something more. Let us look at the titles of recent Prague exhibitions. There was an exhibition in Meetfactory – **Objektonomy: The Economy of the Object**, curated by Sally Haftel Naveh – and **The Disorder of Things** was an exhibition in the Kvalitář Gallery curated by Václav Janoščík, which also incorporated a project by Marisa Olson named **The Return of the Object**. Yet names are not enough. Janoščík, the curator, mentions this in the Kvalitář’s exhibition synopsis:

This moment of confrontation between a person (the subject) and an object is played out and appropriated by the display itself. The objectivity of the pieces flourishes and achieves both idiosyncratic and autonomous aesthetics/conceptual shape. The object surpasses its physical boundaries – they are adhesive, melted and inter-objective. A turn towards the object becomes tuning into the object. It is neither a spectator nor

a human being who is turning back towards the passive object. It is the object itself that turns and observes.

He sums this up in a manner rather provocative for the Czech art milieu: Our objective is to broaden the field of object comprehension and of the mentioned objectiveness in contemporary culture, which would resonate in the context of speculative realism, objectively oriented ontology, the Postinternet movement and accelerationism.

In the last sentence, he confesses, “This entire project stems from a deep and perhaps naïve belief that the dialogue between art and philosophy is exactly what we need these days.”³

To avoid being limited to Prague, I’d like to mention a recent pivotal exhibition, which demonstrates (and not only in its name) the tension between contemporary art and the new philosophical movement. Susanne Pfeffer, curator of the Kassel Fridericianum, titled her international postinternet art exhibition **Speculations on Anonymous Materials**. The presence of personalities such as Iain Hamilton Grant, Robin Mackay, and Reza Negarestani at the accompanying symposium was

1. Retrieved from http://kvalitar.cz/cpoiwebba/uploads/2015/07/Tiskova-zprava_Navrat-objektu_Neklid-veci_10_9_2015_CZ2.pdf on April 4th, 2018.

Abychom nezůstali jen v Praze, připomenou jednu ze zásadních výstav poslední doby, na níž (nejen na názvu) lze dokázat širokou třecí plochu současného umění a nového filozofického proudu.

Spekulací o anonymních materiálech (**Speculations on Anonymous Materials**) nazvala svoji výstavu mezinárodního postinternetového umění kurátorka kasselského Fridericihana Susanne Pfeffer. Překvapením pak nemůže být účast Iaina Hamiltona Granta, Robina Mackaye a Rezy Negarestaniho na doprovodném sympoziu. První patří mezi otce–zakladatele spekulativního realismu ze vzpomínané konference v Goldsmith, druhý je editorem a vydavatelem časopisu *Collapse*, kolem něž se soustředí většina představitelů spekulativního realismu/ooo a vydavatelem řady sborníků (např. na stránkách uměleckých magazinů recenzovaného výboru textů *#Accelerate*), třetí pak inspiroval název výstavy použitím podtitulu svého románu/teorie *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*.

Přestože objekt z galerií nikdy nezmizel, rozumíme, co jeho návrat může mimo jiné znamenat: komodifikaci děl nejmladších talentů. Těch umělců, co z virtuálních vláken umí příst zlatou nit.

7.

Za vidinu zisku by se současný umělec neměl stydět. Za život v kapitalismu však ano. Tradiční příklon umělců k levici však pod tíhou akcelerationismu bere za své. Být současným znamená být kritickým k levici. Slovy Nicka Srniceka: „Tradiční taktika pochodování s transparenty a vytváření dočasných autonomních zón je riskantní, neboť dává zúčastněným jedincům zrádný dojem politického úspěchu.“² A na jiném místě Manifestu akcelerationismu navrhuje přesměrování neoliberalismu k novým společným cílům: „Pouze post–kapitalistická společnost s přístupem k akcelerationistické politice dovede splnit slib vesmírných programů dvacátého století – vyměnit svět mrzkých technologických zlepšováků za svět, kde technologie mění samu podstatu společnosti.“ Současný umělec

2. Retrieved from <http://criticallegalthinking.com/2013/05/14/accelerate-manifesto-for-an-accelerationist-politics/> on April 6., 2018.



2. Retrieved from <http://criticallegalthinking.com/2013/05/14/accelerate-manifesto-for-an-accelerationist-politics/> on April 6., 2018.

hardly a surprise. Grant was among the founding fathers of speculative realism from the Goldsmiths conference; Mackay is the editor and publisher of **Collapse** magazine, around which most representatives of speculative realism tend to gather, and also the publisher of a number of anthologies (e.g. on the pages of art magazines and the peer-reviewed journal *#Accelerate*); Negarestani inspired the name of the exhibition through the use of the subtitle of his novel/theory **Cyclonopedia, Complicity with Anonymous Materials**.

Although the object never officially left the gallery, we do understand what its return could mean: the commodification of works by young talented artists, the artists that have the ability to spin virtual yarn into a thread of gold.

7.

Today's artists should by no means feel guilty about profit, yet they should do so about a life lived in capitalism. Traditional art leftism has, however, perished under the weight of accelerationism. To be modern is to be critical towards the left. To quote Nick Srnicek, “The traditional tactic of marching with banners and creating temporary autonomous zones is

risky, since it grants the participants a false sense of political success.”⁴ Elsewhere in the **Accelerationism Manifesto**, Srnicek proposes the diversion of neoliberalism towards new joint aims: Only a post-capitalist society with access to accelerational politics can truly keep the promise of twentieth century space travel – and replace a world of sordid technological contraptions with a world where technology itself changes the very essence of society. The contemporary artist may thus destroy capitalism without having to engage with the left, which for the artist represents a mere empty bourgeois gesture that offers no solutions, only criticism.

8.

A fresh belief in the future puts the new media back on the scene, or in this case, the interest in technology that they bring along. It is possible to discern invisible structures in the world and “basic mechanisms” through data representation visualization.

Our generation finally has a philosophy that comes into existence under our fingertips while we type out reactions to blog posts, YouTube channels, or artists' theoretical texts for free download in PDF on

tedy může kapitalismus zničit, aniž se smočí v levici, která je pro něj jen prázdným měšťáckým gestem nepřinášejícím žádná řešení. Pouze kritiku.

54

8.

Nová víra v budoucnost vrací na scénu nová média, respektive zájem o technologie, které přinesla. Skrze vizualizaci datové reprezentace lze poznat neviditelné struktury světa a „základní mechanismy“. Nutné je uvažovat co možná nejkomplexněji.

Naše generace má konečně filozofii, která nám vzniká pod prsty na klávesnici během reakcí na blogy, YouTube kanály a teoretické texty umělců ve volně stažitelných PDF. Navíc kyberkultura byla na počátku akcelerationismu i spekulativního realismu.

9.

Představitelé spekulativního realismu dospívali v době, kdy přestávalo být nutným odlišovat subkultury a hlavní proud. Populární kultura už nebylo sprosté slovní spojení a zábavní průmysl prorostl do každodennosti ve všech myslitelných podobách. Timothy Morton se neostýchá s jistou mírou dvojité nostalgie rozebírat devadesátkový song PM Dawn, postavený na samplu hitu Spandau Ballet o deset let starším. Ray Brassier do hloubky rozebírá noise na příkladu nedávno se vrátivších To Live And Shave in LA. Graham Harman přiznává, že pokud něco všechny protagonisty spekulativního realismu spojuje, pak je to láska k HP Lovecraftovi. Se všeobecným nadšením přijatá první série True Detective se svým triviálním rozřešením, vysmívajícím se konspiračním teoriím a přitakáním klasickým klišé hororu, má s některými myšlenkami současné filozofie mnoho společného. Nelze se ani divit, když za jednu ze svých inspirací uvádí autor seriálu práci Raye Brassiera Nihil Unbound. Steve Goodman, známější pod pseudonymem Kode9,

our keyboards. Not only that – cy-berculture was at the heart of the inception of both accelerationism and speculative realism. It is necessary to ponder in the most complex possible manner.

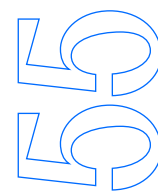
9.

The protagonists of speculative realism grew up during a time when the need to differentiate various subcultures and the mainstream began to subside. Popular culture ceased to be a vulgar collocation and the entertainment industry seeped into everyday life in all perceivable shapes and forms, while implementing a certain degree of dual nostalgia. Timothy Morton pulls no punches in the dissection of the 90s song “Set Adrift on Memory Bliss” by PM Dawn that samples the Spandau Ballet hit single from ten years earlier. Ray Brassier performed an in-depth analysis of noise using the example of the recently returned band To Live And Shave in LA. Graham Harman confesses that if there is indeed something that unites all the protagonists of speculative realism, it is love for HP Lovecraft. The critically appraised first season of the TV series **True Detective**, with its trivial resolution that laughed in the face of

conspiracy theories and adhered to classical horror clichés, bears many similarities to certain ideas of today’s philosophy. It is hardly surprising then that the author of the series listed Ray Brassier’s **Nihil Unbound** as one of his sources of inspiration. Steve Goodman, the head of the influential Hyperdub record label and one of the inventors of the dubstep music genre, better known under his nickname Kode9, is an ex-student of Nick Land. And he’s not the only one.

10.

Nick Land. Every band has its leader, every art group has someone who determines its direction, each sect has its guru, and faith itself is fixed firmly on God. In hindsight, the personality of philosopher Nick Land appears crucial. He taught at the University of Warwick in the nineties, where he, along with Sadie Plant, established the Cybernetic Culture Research Unit (Ccru) which was subsequently taken over by students. The Ccru hosted a number of conferences, including the **Virtual Futures** conference. These conferences became interdisciplinary meetings that centered on (then) unconventional topics such as cyberculture, performance art,



majitel vlivného vydavatelství Hyperdub, a tedy jeden z vynálezců hudebního stylu dubstep, patří mezi dřívější studenty Nicka Landa. A nejen on.

56

10.

Nick Land. Každá kapela má svého leadera, každá umělecká skupina někoho, kdo určuje směr, sekta svého guru a víra se upíná k bohu. S odstupem doby se jeví určující postava filozofa Nicka Landa působícího v polovině devadesátých let na University of Warwick, kde společně se Sadie Plant založil dále pak studenty vedenou skupinu Cybernetic Culture Research Unit (C cru). Ta mimo jiné pořádala konference Virtual Futures, které se staly interdisciplinárními setkáními nad tak (tehdy) odlišnými tématy, jako je kyberkultura, performativní umění, post-strukturalismus či okultismus. Známé jsou Landovy přednášky dalece přesahující to, na co jsme zvyklí na akademické půdě, a to nejen na humanitních, ale i uměleckých školách. Památná je jeho přednáška na Virtual Futures v roce 1996, kdy „... místo, aby četl příspěvek, Land — pod jménem ‚DogHead SurGeri‘ — při téhle společné akci s uměleckou skupinou Orphan Drift, doprovázen jungleovým soundtrackem, ležel za pódiem na zemi („stávání se hadem“ představující první fázi tělesné destratifikace) a skřehotal záhadné invokace prokládané útržky Artaudových básní z blázince. V této delirantní hlasové telegrafii se zdál význam rozpadat na čirou fonetickou materii, roztékal se na technikou cut-up zpracované beaty a působil přímo na podvědomí.“ (Robin Mackay, Nick Land —experiment s nehumanismem, 2012). Živý obraz o dění v C cru si můžeme udělat z reportáže hudebního publicisty Simona Reynoldse Renegade Academia: The Cybernetic Culture Research Unit. Iain Hamilton Grant a Ray Brassier, jedni z mnoha členů C cru, patřili mezi ony čtyři filozofy, kteří na Goldsmith představili spekulativní realismus. Nick Land je pak považován

post-structuralism, and occultism. Land's most renowned lectures far surpass what we are used to in the humanities and art schools, even in academia. For example, his lecture at **Virtual Futures** in 1996, described thus: "...instead of reading a paper, Land — under the pseudonym of DogHead SurGeri — accompanied by the art group Orphan Drift and a jungle soundtrack, used this communal occasion to lie on the floor behind the podium ("becoming the snake" and figuratively embodying the first stage of physical destratification) and shout mysterious invocations blended with snippets of Artaud's poetry from the madhouse is particularly memorable. It seemed as though meaning itself were disintegrating into raw phonetic matter during this delirious vocal telegraphy; melting away into beats rendered by use of the 'cut up' technique and influencing the subconscious directly." (Robin Mackay, Nick Land — **Non-Humanism Experiment**, 2012). We may visualize the events at C cru from the report **Renegade Academia: The Cybernetic Culture Research Unit** by music journalist Simon Reynolds. Iain Hamilton Grant and Ray Brassier, two of the many C cru members, were also two of the four philoso-

phers who introduced speculative realism at Goldsmiths. Nick Land is now regarded as the main theorist of the accelerationistic theory.

And we could go on and perhaps never finish. Philosophy attracts us on an intuitive level; offering adventure yet retaining the potential to lead to madness. It has the power to rehabilitate our artistic endeavors and grant them a hint of importance. The same intuitive strength, only in the opposite direction, is what whispers to us about keeping a safe distance, not succumbing to clouds of nonsense and always keeping in mind that whenever something is born, water is present — water upon which thoughts and even entire theses may lightly float, and thus "be afloat".

15

za hlavního teoretika akcelerationistické teorie. Přestože je dnes na seznamech nežádoucích osob.

A mohli bychom pokračovat dále a třeba i nikdy neskončit. Filozofie nás intuitivně přitahuje, nabízí dobrodružství a může ústít v šílenství. Je schopná naše umělecká snažení rehabilitovat, dát mu rámec důležitosti. Stejná intuitivní síla, jen vedená v druhém směru, nám našeptává udržovat si přičetný odstup, nepropadnout oblakům blábolů a mít v patrnosti, že vždy, když se něco rodí, je u toho přítomná voda, na níž mohou myšlenky, či dokonce celé teze lehce plavat, tedy „být na vodě“.

58

59

Helena

Velikost
světa

Lukášová

The size
of the world

Dlouho jsem přemýšlela, jak psát o intuici. Racionalizovat a popsat proces intuitivního poznání nedokážu. Je to jako mihnutí zvířete mezi stromy, zahlédnutí hřbetu ploutev těsně pod hladinou. Je to moment zřetelnosti vidění. Nedokážu o něm psát. Myslím, že intuici ponechám její existenci – beztvaré a bezejmenné.

Rozhodla jsem místo toho napsat o velikosti světa. Jeho rozměr je dán geografickým měřením, na-

ším vědomím, představou o něm, kulturním dědictvím, počtem slov jeho popisu, dohlédnutím oka k obzoru. To vše je součástí našeho vědomí, které je součástí kolektivního vědomí, a to je pak součástí vesmíru, pro jehož velikost jsme jen nepatrnou plísni na jedné malé planetě. Někde mezi těmito vztahy je pravděpodobné teritorium, kde žije intuice, kde lze nahmatat její tep.

62

Kámen

Jednou jsem se probudila a měla jsem jasnou představu o existenci kamene. On je, já ho vidím, má barvu, která odpovídá mé schopnosti vnímat difúzní odraz světla, má tvar, který vidím, mohu ho obejít pro jasnější představu o formě, vím, že se označuje slovem kámen. Ale kámen o tom všem nic neví, nemá jak, jen existuje. Vše, co o něm vím, je náš konstrukt, je součástí našeho popsaného a viditelného světa, je limitován hranicemi možností našich smyslů. V tomto polosnu jsem se na pár vteřin cítila jako kámen. Vlastně jsem něco takového četla, či vyslechla na přednášce, o vztahu člověka a světa, ale teď mám jasný a intenzivní pocit, jak se to má s tím kamenem. Úplné jasno. Často jsem se snažila vrátit k této jasnosti, ale už se mi to nepodařilo. Již se tyto dva světy – můj a kamene – v mé mysli nepotkaly.

I've thought about how to write about intuition for a long time. I don't feel capable of rationalizing and describing the intuitive process of learning. It's like catching a glimpse of an animal between the trees, the sighting of a fin just above the surface of the water. It's an instance of overt sight. I'm not able to write about it. I think I'll leave intuition to its own devices – shapeless and nameless.

I've decided to write about the size of the world instead. Its dimension is understood through geographic measurements, our consciousness, our notion of it, our cultural heritage, the number of words in its description, how far the eye can see. All this is part of our conscious, which is part of the collective conscious, and in turn part of the universe, for which, in its vastness, we are but an insignificant mildew on one small planet. The territory that intuition inhabits is most likely somewhere in between these relationships, there where it would be possible to catch a glimpse of it.

Stone

Once I woke up with a clear image in my mind of the existence of a stone. It's there. I can see it. It is a color which suits my ability to perceive a diffused reflection of the world. It is of a visible shape I can move around to gain a clearer perspective of its form. I know that it is labeled with the word 'stone'. But the stone doesn't know any of these things. It has no way to. It merely exists. Everything I know about it is our construct, a part of our described and visible world, constrained by the limited

abilities of our senses. In this half-dream I felt like the stone for a few seconds. Actually, I read something like that, or heard it at a lecture, something on the relationship between man and the world, but now I have a clear and intense feeling just how it is with the stone. Perfectly clear. I have often tried to return to this lucidity, but have never managed to. Those two worlds – mine and the stone's – never met again in my mind.



Přemýšlela jsem, jak asi vypadá, když takové dva mimoběžné světy do sebe narazí. Vymyslela jsem si střet vesmíru s člověkem. Představovala jsem si, jak obří meteorit spadne na člověka. Zabití bleskem je velmi nepravděpodobné, o smrti zapříčiněné padajícím meteoritem jsem neslyšela... Pochopitelně se mi pak vynořil Cattelanův papež ležící na koberečku mezi hromadou střepů zavalený kamenem. Ale nezůstávám u této instalace a dál si vymýšlím. Asi o týden později, shodou okolností chci podotknout, jsem narazila na událost, která je přesně tím, co jsem si představovala. V Alabamě v roce 1954 meteorit proletěl zemskou atmosférou, střechou, stropem, odrazil se od velkého rádia a praštil paní Elisabeth Hodges, která dřímala na gauči. Paní zůstala v šoku, popálená, s velkou modřinou na boku. Přijela sanitka, manžel, policisté, novináři. A nad nimi všemi zela ve stropě díra, skrze níž následoval trajektorii pádu kamene v opačném směru Mefisto v náručí ďábla v jiném čase, na jiném místě, v jiné realitě. Jen velké díry ve stropěch jako by propojovaly tyto souvislosti, stejně jako černé díry vesmíru zakřivují čas a prostor a propojují vesmíry.

Kus vesmíru se tedy stal součástí osudů či řetězce náhod zde na Zemi. Kus kamene se stal předmětem soudního sporu, neboť majitelka nemovitosti považovala meteorit za svůj, když padl na její půdu, na její dům. Veřejnost si zase myslela, že patří paní Elisabeth, neboť to byla ona, kdo stál v cestě padajícího kamene... Celou věc zkomplikoval šéf místní policie, který mezitím kámen předal letecké obraně Spojených států. Žena sama trpěla pozorností médií a soudních stání, údajně se to stalo příčinou rozvodu a jejího brzkého úmrtí.^{1 2}

Náraz mimoběžných světů vychýlil život jednotlivce, dal vzniknout nutnosti popisu vlastnických vztahů. Lidská společnost a její principy fungování se tváří v tvář vesmíru zdají malicherné. A jaký je pozemský osud onoho kamene? Nehybný, neměnný, lhostejný vůči svému majiteli, leží ve sbírkách Smithsonian Museum, adoptovali jsme ho do našeho světa. Kámen byl klasifikován jak obyčejný chondrit.

64

1. Alabama Woman Only Person to be Hit by Meteorite: UA to Mark 60th Anniversary. (2014, November 27th). Associated Press. Retrieved from http://www.al.com/news/index.ssf/2014/11/alabama_woman_first_person_to.html on December 10th, 2016.

2. Nobel, J. (2016, November 30th). The True Story of History's Only Known Meteorite Victim. National Geographic News. Retrieved from <https://news.nationalgeographic.com/news/2013/02/130220-russia-meteorite-ann-hodges-science-space-hit/> on December 10th, 2016.

1. Alabama Woman Only Person to be Hit by Meteorite: UA to Mark 60th Anniversary. (2014, November 27th). Associated Press. Retrieved from http://www.al.com/news/index.ssf/2014/11/alabama_woman_first_person_to.html on December 10th, 2016.

2. Nobel, J. (2016, November 30th). The True Story of History's Only Known Meteorite Victim. National Geographic News. Retrieved from <https://news.nationalgeographic.com/news/2013/02/130220-russia-meteorite-ann-hodges-science-space-hit/> on December 10th, 2016.

65

I thought about what it would look like if two parallel worlds collided with one another. I imagined a collision between space and a human. I imagined a huge meteorite falling on someone. To be killed by lightning is highly unlikely; I had never heard of death by falling meteorite... Understandably, Maurizio Cattelan's Pope, struck down on a carpet among a pile of shards laying under a boulder, later came to mind. But I don't linger on this installation and continue imagining. Coincidentally, about a week later, I came across an incident which was precisely what I had imagined. In 1954 in Alabama, a meteorite flew through the earth's atmosphere, a roof, a ceiling, ricocheted off a large radio and hit Mrs. Elisabeth Hodges, asleep on her couch. She was in shock, burned, with a large bruise on her hip. The ambulance, her husband, the police, and journalists arrived on the scene. A hole stared at all of them from the ceiling, the trajectory of which a falling stone had followed in the opposing direction; Mephisto in the arms of the devil in a different time, in a different place, in a different reality. Merely a huge hole in the ceiling seemingly joins these relat-

ed events, in the same way a black hole warps time and space, and connects universes.

A piece of the universe had become an integral part of fate, or a series of coincidences, here on Earth. This piece of stone had become the object of litigation; the property's owner considered the meteorite to be hers since it had fallen on her land, on her house. The public felt it belonged to Elisabeth since she was the one that had stood in the meteorite's path. In the meantime, the local police further complicated the entire case by having handed the meteorite over to the United States Air Force. Elisabeth herself suffered from the media attention and the litigation, which supposedly was the cause of her divorce and untimely death.^{1 2}

A collision with a parallel world altered the life of an individual and enabled the manifestation of a necessity to define relationships of ownership. And the earthly fate of the stone in question? Motionless, unaltered, apathetic towards its owner, laying in the collection of the Smithsonian Museum, adopted into our world. The stone has been classified as an ordinary chondrite.

Mimoběžné světy

Zajímá mě, kolik takových mimoběžných světů, které jsem schopna si uvědomit, existuje. Přemýšlela jsem o nejstarším žijícím zvířeti. Jedním z nejstarších obratlovců je žralok malohlavý, jeden jeho jedinec žije na světě pravděpodobně už asi čtyři sta let, celou dobu se pomalu pohybuje v chladných vodách Severního oceánu.³ Zatímco jeden takový postarší tvor plave, v Evropě zuří třicetiletá válka, nic neví, na bojovém poli neví nikdo nic o žralokovi, pak stoupne a padne hvězda Napoleona, přejdou obě světové války. A do konce svých dnů, po celý život, se tento tvor nesetkal s lidskými dějinami, je jen svědkem chladné vody, tmy a světla...

Když si představuji tyto dva mimoběžné světy, mám pocit, že svět je o něco větší, zahrnuje v sobě jiné světy, které jsou neuchopitelné. V době, kdy se zeměkoule zmenšila na duhovou kuličku, která je chycená do pavoučí sítě internetu, pozorována ze satelitů a ze všeho nejvíce mi připomíná rozříznutou Mozartovu marcipánovou kouli, toužím najít jiný rozměr.

Čas

Vzdálenost v čase je také vzdálenost. Jednou jsem přemýšlela, co je starší než já. Krom dříve narozených jsou to z živé přírody především stromy. Zvířata, se kterými se setkávám, jsou již mnohem mladší než já, některé druhy během mé existence již zažily několik generací. Mám zvláštní pouto k věcem a stvořením, které jsou starší než já. Jejich existence v době mého zrození mi dává jakýsi pocit sounáležitosti s nimi, jsou svědky mého života, možná

66

3. Weisberger, M. (2016, August 11th). Greenland Sharks May Live 400 Years. Life Science. Retrieved from <http://www.livescience.com/55736-greenland-sharks-longest-lived-vertebrates.html> on December 12th, 2016.

3. Weisberger, M. (2016, August 11th). Greenland Sharks May Live 400 Years. Life Science. Retrieved from <http://www.livescience.com/55736-greenland-sharks-longest-lived-vertebrates.html> on December 12th, 2016.

Parallel Worlds

I wonder how many other such worlds I am capable of imagining exist. I thought about the oldest living animal. One of the oldest vertebrates is the Greenland shark. It can live on the earth for approximately four hundred years, moving slowly through the cold waters of the Arctic Ocean³. While it swam, the Thirty Year War raged in Europe, unaware, on the battlefield no one knowing anything about the shark, Napoleon waged battles, two world wars took place. And until the end of its days, its entire life, this creature will never encounter human history, only bearing witness to the cold water, darkness and light...

When I imagine these two parallel worlds, I have the feeling the world is somewhat larger, that other worlds are incorporated within itself, unfathomable ones. At a time when the earth has shrunken to the size of a colorful marble, trapped in the spider web of the Internet, watched from satellites and more than anything reminiscent of a Mozartkugel, I crave the discovery of a different dimension.

16

Time

Distance in time is also distance. Once I considered what it is that is older than me. Other than those that were born before me, in nature there are foremost trees. Animals that I encounter are much younger than me, some species have already gone through several generations. I have a strange connection to things and beings that are older than me. Their existence at the time of my birth evokes a sense of solidarity, they are witnesses of my life, maybe in a parallel world, but that doesn't matter. I'm aware of them.

What do I own that is older than me? A few fossils, stones, my grandfather's dress shirt, his fishing rods and rubber stamp, a couch, a table and chairs that belonged to a German collaborator who had been expelled from Brno, and his pedestal, where a bust of Hitler had stood. My grandfather smashed the bust with a hammer after he moved into the vacant apartment near the Šmeral factory. Presently I'm considering a new occupant for the pedestal, a new object, but I always see the

v mimoběžném světě, ale to mi nevadí. Vím o nich. Co vlastním a je to starší než já? Pár fosilií, kameny, dědovu košili, jeho rybářské pruty a razítko, gauč, stůl se židlemi po německé kolaborantce, která na konci války byla z Brna odsunuta, také její sokl, kde stála sádrová busta Hitlera, kterou děda rozbil kladivem po nastěhování do prázdného bytu poblíž Šmeralových závodů. A já přemýšlím o novém obsazení soklu novým objektem, vždy ale nového okupanta vidím v souvislosti s okupantem historickým. Zatím na něm stojí květináč.

A pak tu jsou věci, události, životy, které byly a už nejsou. Zanechaly po sobě otisky, které lze číst, zpřítomňují si již neexistující v představách. Australopiték Lucy je nejslavnější kosterní nález dokládající evoluci lidského druhu. Při nedávném zkoumání zbytku jejích kostí bylo zjištěno, že pravděpodobně spadla ze stromu a na následky zranění zemřela.⁴ Asi se škaředě polámala, muselo ji to bolet, ostatní se jí určitě snažili pomoci, ale už se asi na vlastní nohy nepostavila. Představuji si celý příběh, cítím její bolavé tělo, vidím její mláďata smutná, krčící se na větvi nad ní. A ona se dívá na nebe a leží na zemi. Lehnu si na zem a sleduji to stejné nebe.

Konkrétní informace o životě někoho milióny let vzdáleném. Vlívá se mi obraz milióny let starý do dnešního dne.

Místo

Co vše se dá ještě objevit? Je možné, že vypotřebujeme všechna tajemství světa? Jednou jsem přemýšlela o tom, že celý svět je jen jedinou viditelnou kombinací, kterou známe. A pak že je tu nesčíslně mnoho dalších kombinací, které si ani nemůžeme představit, všeho se vším... Je možné, že by byl výčet variant konečný?

68

4. Handwerk, B. (2016, August 29th). Did Anthropologists Just Solve the 3-Million-Year-Old Mystery of Lucy's Death? Retrieved from <http://www.smithsonianmag.com/science-nature/did-anthropologists-just-solve-millions-year-old-mystery-Lucy-death-180960276/> on December 10th, 2016.

new occupant in relationship to its historical one. A potted plant rests upon it for the time being.

And then there are things, events, lives, that were and no longer are. They have left traces of themselves which can be read; they make that which is no longer existent present in the mind. Lucy the Australopithecus is the most famous archaeological skeletal evidence of the evolution of humankind. During a recent investigation into her skeletal remains, it was discovered that she had most likely fallen from a tree and died as a result of her injuries.⁴ She must have been severely broken. It must have been awfully painful, the others certainly tried to help her, but it's unlikely she ever got back on her feet. I imagine the whole story, feel her aching body, I see her distressed young, screaming on a branch above her. And her laying on the ground staring up at the heavens. I lay on the ground and watch the same sky.

Concrete information about the life of an individual millions of years away. An image that is millions of years old poured into the present.

69

4. Handwerk, B. (2016, August 29th). Did Anthropologists Just Solve the 3-Million-Year-Old Mystery of Lucy's Death? Retrieved from <http://www.smithsonianmag.com/science-nature/did-anthropologists-just-solve-millions-year-old-mystery-Lucy-death-180960276/> on December 10th, 2016.

Place

What else is possible to discover? Is it possible to use up all the mystery of the world? Once I considered the whole world as just the one visible combination that we know. And then there are the countless number of other combinations, which we aren't even capable of imagining, everything with everything... Is it possible that the number of combinations is finite? But I would have to be able to imagine them all at one instance of collision, so that the world wouldn't undergo transmutation in time... And I'm not capable of that... I'm glad the world is immeasurably vast for the time being.

The rapid succession of evaluation and assigning meaning is limitless. It escapes rational judgement in its speed, or it is perhaps this judgement of an imperceptible realization; everything is reordered, additional connotations are initiated. The tangle of inaugurated images and thoughts sometimes get jammed into one place. For me it is a moment of precision, it is when I feel clarity. I return to that point, I circle round it.

Ale to bych si je musela všechny představit v jednom momentu naráz, aby svět nepodleh proměnlivosti v čase... A to nedokážu... Mám radost, svět je v tuto chvíli pro mě nekonečně obrovský.

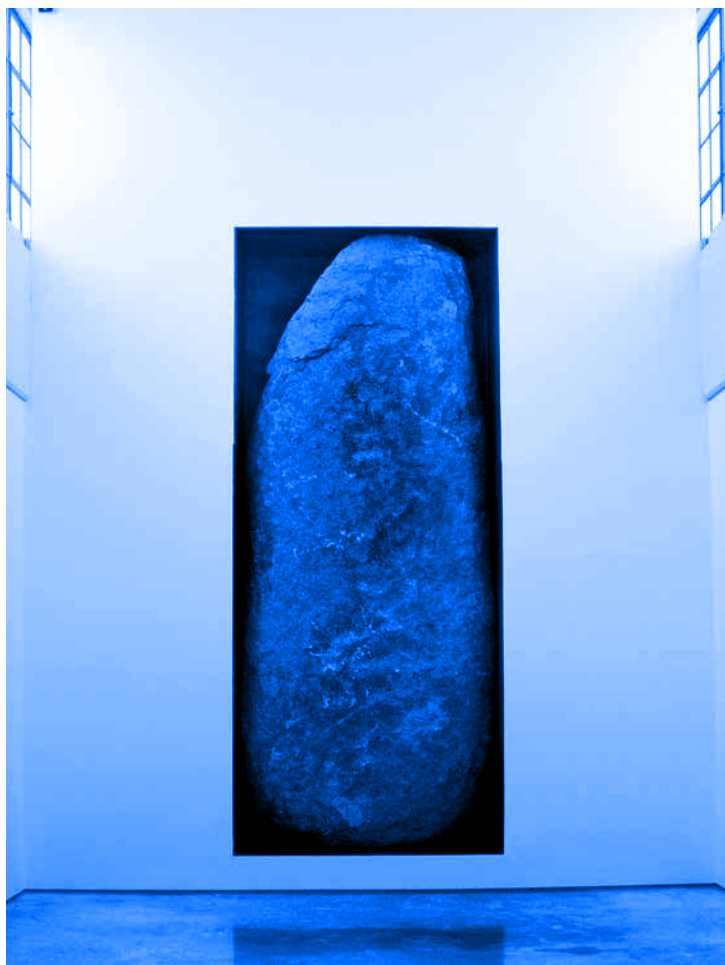
Rychlý sled vyhodnocování a přiřazování významů je neohraničený, uniká svou rychlostí racionálnímu soudu, nebo je možná toto posuzování již nepostřehnutelné uvědoměním, zpětně se vše přerovnává, iniciují se další konotace. Spleť rozběhlých obrazů a myšlenek se občas zasekne na jednom místě. Pro mě je to moment přesnosti, kdy pocítím jasnost. K tomuto bodu se pak vracím, kroužím kolem něj.

Minulost a přítomnost je jen teritoriem, které se rozprostírá všemi směry okolo mizivého plovoucího bodu přítomnosti. Moře interpretací věcí budoucích i minulých, skrývající tajemství ve všech časech. Jediné uvědomění jednosměrného směřování je stárnutí naší tělesné schránky, která spěje do hrobu. Kéž bych mohla zasadit vypadané vlasy a dívat se, jak rostou a kvetou. Ale vlastně si to umím představit... Měním tedy kurz času, teď jen domyslet barvu květů... A ano, budou to trvalky.

70

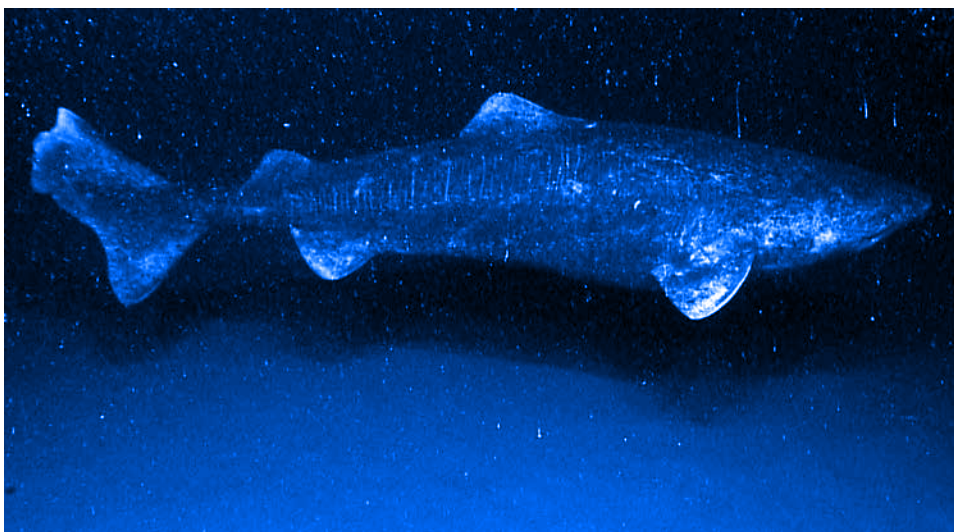
The past and the present are mere territories branching out in all directions around the drifting and fading point of the present. A sea of interpretations of things future and past, hiding the mysteries of all times. The only awareness of unidirectional direction is the aging of our physical casing, aging toward the grave. Oh that I could plant my hair that has fallen out and watch it sprout and bloom! Actually, I can imagine it... I'll change the course of time then; now just to think up the color of the flowers... And yes, they'll be perennials.

71



obr. 1. Kámen v kontextu lidské kultury, Michael Heizer – Negative Megalith – 5, LACMA L. A., 1998.¹

fig. 1. The Stone in the Context of Human Culture, Michael Heizer – Negative Megalith – 5, LACMA L. A., 1998.¹



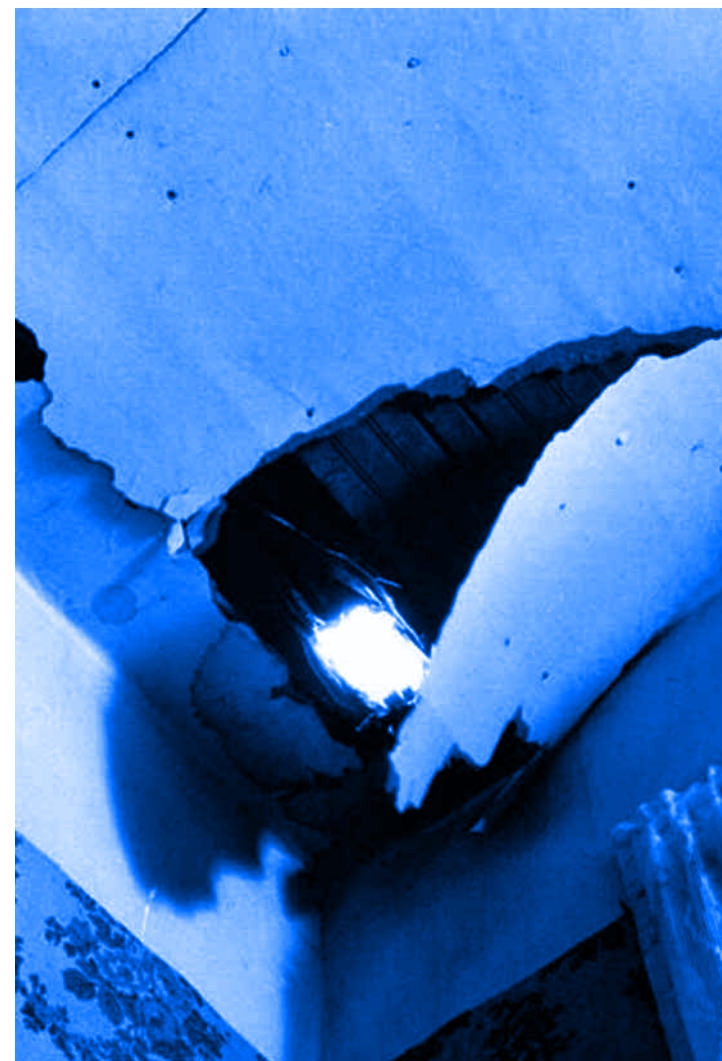
obr. 2. Žralok malohlavý, nejdéle žijící obratlovec (Greenland shark).²
fig. 2. Greenland shark, the longest living vertebrate (Greenland shark).²

1. CULTURE SPECTATOR: Michael Heizer at LACMA. (2012, July 12th). Retrieved from <https://culturespectator.com/2012/07/12/michael-heizer-at-lacma/> on December 10th, 2016.

2. Bates, M. (2014, March). The Creature Feature: 10 Fun Facts About the Greenland Shark. Wired. Retrieved from <https://www.wired.com/2014/02/creature-feature-10-fun-facts-greenland-shark/> on December 10th, 2016.

3. Nobel, J. (2013, February 20th). The True Story of History's Only Known Meteorite Victim. National Geographic News. Retrieved from <http://news.nationalgeographic.com/news/2013/02/130220-russia-meteorite-ann-hodges-science-space-hit/> on December 10th, 2016.

4. Photo of the ceiling. Retrieved from <https://nickspicsblog.files.wordpress.com/2014/11/meteor75287273.jpg> on December 10th, 2016.

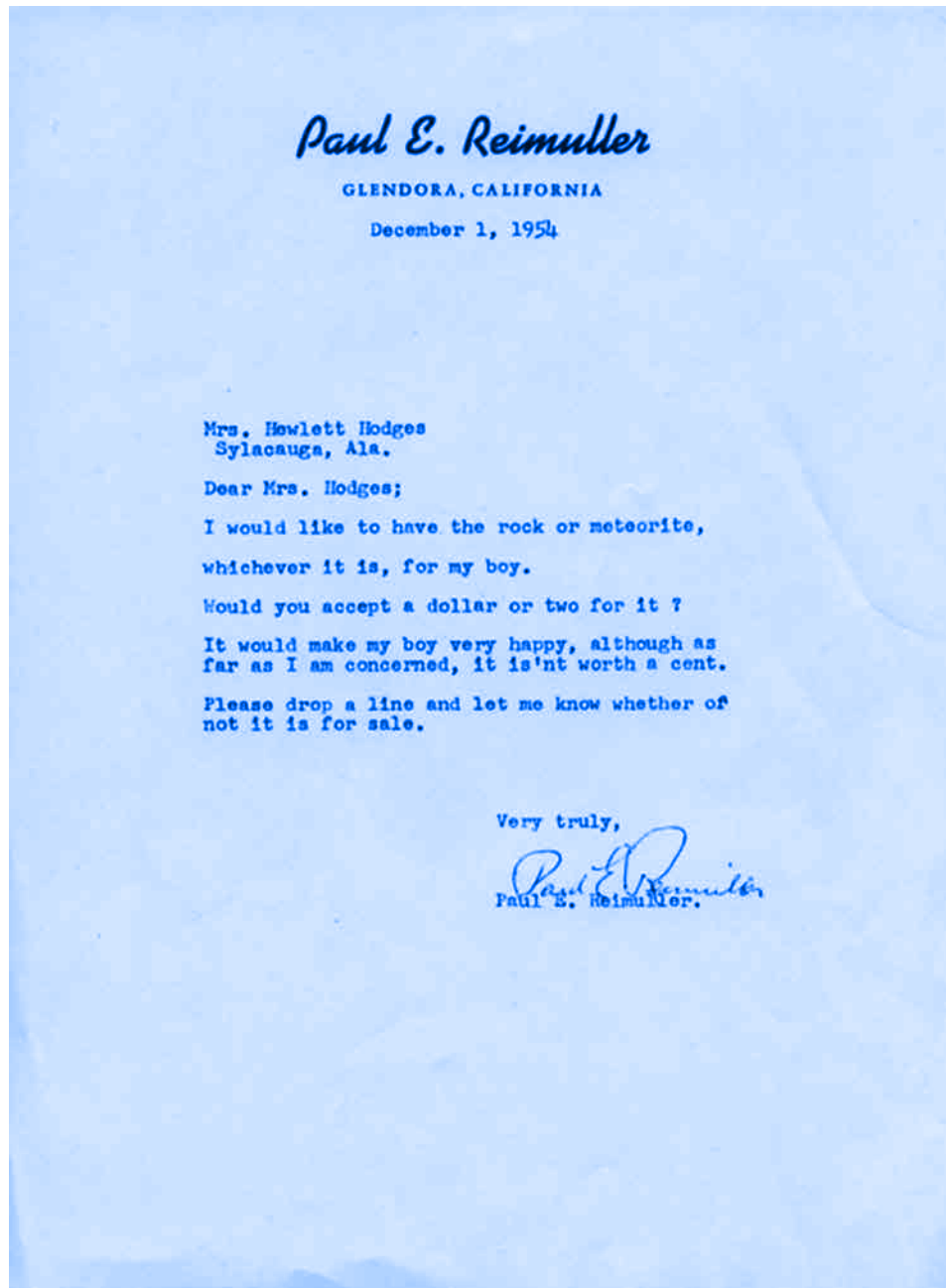


obr. 4. Díra ve stropě po průletu meteoritu, Sylacauga, Alabama, 1954.⁴
fig. 4. Hole in the ceiling after the meteorite passed through it, Sylacauga, Alabama, 1954.⁴



obr. 3. Moody Jacobs ukazuje velkou modřinu na boku pacientky Anny Hodges, která byla raněna padajícím meteoritem, Sylacauga, Alabama, 1954.³

fig. 3. Moody Jacobs shows a giant bruise on the side and hip of his patient, Ann Hodges, after she was struck by a meteorite, Sylacauga, Alabama, 1954.³



obr. 5. Kámen jako komodita.⁵
fig. 5. The Stone as a Commodity.⁵

5. The logging road, photobook research and selection: IT MUST HAVE BEEN SUBLIME: „Zschhhht, bumm, gone“. A conversation with Regine Petersen on her KEHRER publication in three volumes: Find a Fallen Star, (2015, May 28th) Retrieved from <https://iphorblog.wordpress.com/2015/05/28/it-must-have-been-sublime-zschhhht-bumm-gone-a-conversation-with-regine-petersen-on-her-kehrer-publication-in-three-volumes-find-a-fallen-star/> on December 10th, 2016.

6. Encyklopedie města Brna. Retrieved from http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb?acc=profil_udalosti&load=3994 on December 10th, 2016.



obr. 6. Památka na dědečka – jeho rybářské pruty, Brno (foto autorka).
fig. 6. Grandfather Memento – his fishing rods, Brno (photograph by author).



obr. 7. Jen kousek za kostelem, na Křenové ulici v domě č. 47, stála v době vzniku této fotografie sádrová busta Hitlera. Za pár týdnů ji můj děda rozbije kladivem. Kolona tanků Sherman na Křenové ulici, Brno 28. 4. 1945.⁶

fig. 7. A plaster bust of Hitler stood inside house no. 47 on Křenová street, located just past the church in the photograph. A few weeks later my grandfather destroyed it with a hammer. A convoy of Sherman tanks on Křenová street, Brno April 28th, 1945.⁶



obr. 8. Zpřítomňování existence – rekonstrukce podoby na základě nalezených ostatků, model australopitěka Lucy v Museo Nacional de Antropología, Mexiko.⁷

fig. 8. Making existence present – reconstruction of resemblance based on found remains, model of Lucy the Australopithecus at the Museo Nacional de Antropología, Mexico.⁷

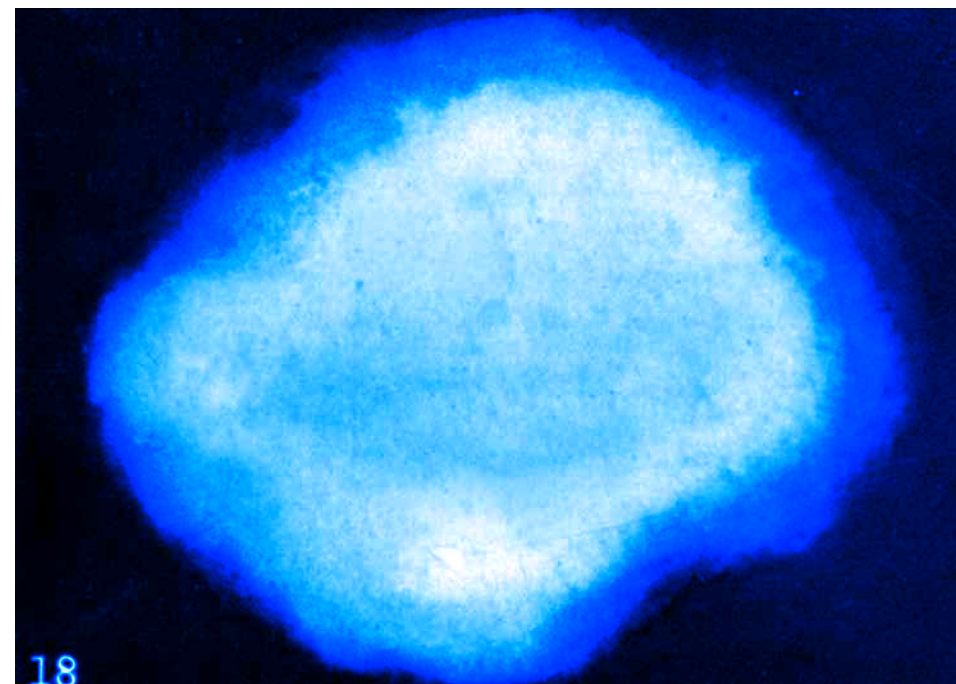
8. Roob, A. (2001). *Alchemy and Mysticism*, Köln: Taschen.

9. Besant, A. & LEADBEATER, C.W. *Thought-forms*. Retrieved from <http://www.gutenberg.org/files/16269/16269-h/16269-h.htm> on December 10th, 2016.



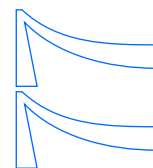
obr. 9. Definování neznámého, August Strindberg, z díla *Modrá kniha*, 1918: Takto vypadá malý krab vyskytující se v Oresundu: Cancer maenas. "Není to výjimkou, ale pravidlem; když jsem jich koupil dvacet v okolí tohoto pobřeží, všech dvacet mělo stejný znak podobný ospalému výrazu v obličeji. (...) Co to znamená? Nevím!"⁸

fig. 9. Defining the unknown, August Strindberg, from the *Blue Book*, 1918: "This is the appearance of a small crab found in the Oresund: Cancer maenas. It is not an exception, but the rule; when I bought twenty of them along that part of the coastline, all twenty were marked by the same, sleepy facial expression. (...) What does it mean? I don't know!"⁸



obr. 10. Snaha zachytit nehmotné duševní/duchovní procesy vedla k prvním abstraktním obrazům, Annie Besant a C. W. Leadbeater – z knihy *Thought-forms*, 1901.⁹

fig. 10. An attempt to capture the intangible mental/spiritual processes led to the first abstract images; Annie Besant and C. W. Leadbeater – from the book *Thought-forms*, 1901.⁹



7. Rojas, J.M. (2016). *Reconstrucción de Australopithecus Afarensis (Lucy) 3.2 millones años a.p.* Museo Nacional de Antropología. Retrieved from <http://www.mna.inah.gob.mx/coleccion/pieza-6/ficha-basica.html> on December 10th, 2016.

Cristina

Divadlo
komunikace

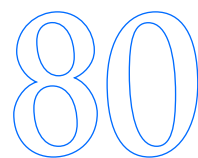
Maldonado

Theatre of
communication

Začneme od názvu: Cristina Maldonadová popisuje svůj projekt Narušitel (Interruptor) jako „narušení způsobu, kterým vnímáme a pomocí kterého si vytváříme vztahy.“¹ Narušitel je příhodný název pro instalaci/performanci, která vrhá jednotlivé diváky do dezorientujícího virtuálního prostředí a narušuje přitom jejich způsob vnímání a komunikace. Narušitel však současně umožňuje vizuální konverzaci mezi dvěma cizími lidmi, jeho cílem je otočit „vypínačem“. Jak vysvětluje Maldonadová v jednom rozhovoru, „v těch 40 minutách... se způsob, jakým jste s jiným člověkem, zásadně liší od způsobu, který zažíváte v každodenním životě.“ Autorčin svérázný scénář nenavozuje ani tak narušení, jako spíš inspiraci a plynutí.

Maldonadová vystupuje v Narušiteli vždy s jedním „hostem“, se kterým však nikdy nemá přímý kontakt. Třetí osoba usadí hosta ke stolu, na kterém je různé nářadí a rekvizity – například útržky papíru, nůžky, fixy, zvětšovací sklo – a instrukce, že tento materiál se má použít v osvětleném prostoru ve středu pracovní plochy. Maldonadová, skrytá za zástěnou, sedí u stejného stolu a čeká, až její host zahájí performanci. Vše, co host umístí do středového čtverce, je snímáno kamerou a promítáno na pracovní plochu Maldonadové a naopak. Výsledkem je vytváření identických kombinovaných obrazů, které dodávají oběma vystupujícím pocit společné interakce. Maldonadová čeká, až její host začne vizuální dialog, tak, že položí ruku do osvětleného čtverce. „Pokud jsem pasivní, může dojít na improvizaci,“ vysvětluje Maldonadová. „Čekám, až druhá osoba ukáže, co ji zajímá, a pak na to zareaguji.“

Interakce mezi umělkyní a jejími střídajícími se spolupracovníky je osobní a intimní, není při ní žádné klasické publikum. Během performance se odehrají tři až čtyři „cykly“, dodává Maldonadová, a každý je delší než ten předchozí. „Je zde počátek něčeho, co se začíná vyvíjet, a vy hledáte konec. A pak je zde prázdnota, kdy přesně nevíme, co dělat, protože něco se vyvíjelo a skončilo. Takže následuje přestávka a po ní začíná nový cyklus.“



1. Maldonado, C. (2015, December 8th). Personal interview.

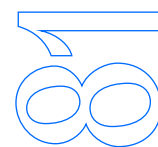
Beginning with the title: Cristina Maldonado describes **Interruptor** as “an interruption in the way that we perceive, and that we relate.”¹ **Interruptor** is an appropriate name for an installation–performance that plunges individuals into a disorienting virtual environment, upsetting their modes of perception and communication. Yet **Interruptor** also facilitates a visual conversation between two strangers, aiming to flip a “switch,” Maldonado explained in an interview. “In these 40 minutes... the way that you are with another person is totally different in the way you are in daily life.” The peculiar scenario she sets up precipitates not so much interruption, but inspiration and flow.

Maldonado performs **Interruptor** with one “guest” at a time, with whom she never interacts face-to-face. A third person seats the guest at a table covered with tools and props—among others, scraps of paper, scissors, markers, a magnifying glass—and a set of directions, indicating that the materials are to be used in a lighted area at the centre of the workspace. Unseen behind a cloth barrier, Maldonado sits at an identical table, waiting for her guest to initiate the performance.

Anything the guest places in the square is filmed and projected into Maldonado’s workspace, and vice versa, creating composite images that give both individuals the sense that they are interacting with one another. Maldonado waits for her guest to initiate their visual dialogue by placing a hand in the lighted square. “Improvisation can happen if I am passive,” Maldonado explained. “I wait for the other person to show what they are interested in and then react to it.”

The interaction between the artist and her rotating collaborators is personal and intimate; there is no audience, per se. Three or four “cycles” elapse over the course of a performance, Maldonado explains, each typically longer than the last. “There is the beginning of something that starts to develop, and you find the conclusion. And then there is an emptiness, where we don’t know what to do, because something evolved and concluded. So then there is a pausa, and then another cycle starts.”

Interruptor is part of the **Stranger Gets a Gift** Project, a series of performances Maldonado has developed over the past several years that



1. Maldonado, C. (2015, December 8th). Personal interview.

Narušitel je součástí projektu „Neznámý dostává dárek“, což je série performancí, které Maldonadová vytvořila během několika posledních let a při nichž se snaží zapojit do vystoupení diváky–účinkující. V části *Reminiscence* dostane „neznámý“ šálek kávy, nový sestřih nebo suvenýr, ale zároveň i dezorientující audiovizuální zážitek, který zamlžuje nebo smazává hranice mezi realitou, pamětí a technologií. V projektu *Zpráva od neznámého* rozdává Maldonadová každému účastníkovi číslo mobilu neznámého člověka a iniciuje výměnu anonymních SMS v průběhu dvou dnů. Účastníci si navzájem sdělují, jaké pocity mají ze svých „neznámých“ – jejich zprávy, které autorka shromažďuje, sahají od banálních až po překvapivě intimní. Narušitel, stejně jako *Zpráva od neznámého*, zprostředkovává „službu“ tím, že umožňuje pocit kontaktu mezi dvěma jedinci, kteří se nikdy nesetkali. Podobně jako *Reminiscence* používá technologii jako prostředek dezorientace hosta a vytváření prostoru, ve kterém je spojení mezi naprosto cizími lidmi umožněno pouze izolovanými smysly zraku (Narušitel) a sluchu (*Reminiscence*).

Práce Maldonadové v oblasti divadla a tance a uvedení *Narušitele* v rámci improvizačního festivalu vs. *Interpretation* nadace Agosto Foundation však vybízí publikum, aby přehodnotilo kategorie, ve kterých je její dílo obvykle klasifikováno. Je to divadlo, když se to odehrává v promítaném obraze (nebo na displeji mobilního telefonu)? Je to performance, když jsou performeré jedinými diváky? A je to vůbec improvizace, když konverzace mezi přáteli je vždy improvizovaná? Maldonadová říká, že performance je „úplná, když člověk něco vytvoří.“ Ale přinejmenším stejně zajímavé jako to, co host vytvoří během 40 minut na stole nebo jak chytře manipuluje rukou s objekty, je způsob, který objeví nebo vymyslí pro vstup do dialogu s Maldonadovou, a základ, na kterém se tento dialog odvíjí. „Služby“ Maldonadové ani tak nenastavují „zrcadlo přírodě“, jako spíše aranžují prvky pro hosty tak, aby mohli nastavit své vlastní

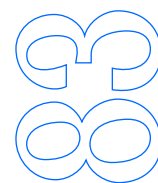
82

strives to deliver a service to its audience—participants. In *Reminiscencia*, the “Stranger” receives a cup of coffee, a haircut, and a souvenir, as well as a disorienting audiovisual experience that obfuscates or erases the lines between reality, memory, and technology. For the project *The Stranger’s Message*, Maldonado pairs each participant with the mobile phone number of a stranger, encouraging the exchange of anonymous SMS messages over the course of a two-day period. Participants report feeling connected to their “strangers,” and their messages to one another, collected by the artist, range from the banal to the startlingly intimate. *Interruptor*, like *The Stranger’s Message*, delivers the “service” of facilitating a feeling of personal connection between individuals who never meet face-to-face. Like *Reminiscencia*, it employs technology as a means of disorienting the guest and of creating a space in which the isolated senses of sight (*Interruptor*) and sound (*Reminiscencia*) alone foster a connection between total strangers.

But Maldonado’s history in theatre and dance, and the inclusion of *Interruptor* in the Agosto Foundation’s improvisatory vs. Interpretation

Festival, beg an audience to reconsider the terms under which her work is classified. Is it theatre, if it takes place in a projected image (or on the screen of a mobile phone)? Is it performance, when the performers are their own and only audience? Is it improvisation, any more than a conversation between friends is improvised? Maldonado says that the performance is “complete if the person makes something.” But certainly as compelling as what a guest “makes” of forty minutes at the table, or how cleverly he or she manipulates the objects on hand, is the mode the guest discovers or devises for entering into a dialogue with Maldonado and the basis on which that dialogue is sustained. Rather than holding “the mirror up to nature,” Maldonado’s “services” put the elements into place for her guests to hold up their own mirrors, to reveal **themselves** to themselves, such that their collaborations with Maldonado perform an experiment in the realm of the social sciences as much as an act of **poiesis** in the theatre.

These lines are blurred; the slight distinction is meant to interrogate the mode through which individuals find lines of communicating rather



zrcadlo, aby odhalili sami sebe jím samým, podobně jako je jejich spolupráce s Maldonadovou experimentem v oblasti sociálních věd a současně aktem poiesis v divadle.

Tyto hranice jsou neostré a nepatrný rozdíl mezi nimi zkoumá způsob, jak jednotlivci nacházejí hranice komunikace, spíše než to, jak se vypořádají s obsahem komunikace. V sérii „Neznámý dostává dárek“ se odehrává něco jako symbolická antropologie, do které umělkyně-antropoložka zapojuje své subjekty, aby mohla studovat způsob, jakým probíhá jejich interakce s novým materiálem a s neznámým člověkem – jakýsi způsob obráceného pozorování účastníků. Host jako jediné „publikum“ dělá představení sám pro sebe. Někomu se možná vybaví antropolog Victor Turner zabývající se symbolikou.

Jestliže je člověk rozumně uvažující tvor, tvor, který si vyrábí nástroje, vytváří svou osobnost a používá symboly, je současně i tvorem, který předvádí hru, Homo performans, ne ve smyslu cvičených zvířat v cirkusu, ale tak, že hraje sám pro sebe – jeho „představení“ jsou svým způsobem reflexivní, ve hře se odhaluje jen sám před sebou.

Zkušenost objevu a předvádění nového způsobu komunikace v prostoru kombinovaných obrazů Maldonadové vytváří sdílenou komunitu, nebo spíše *communitas*: sdílený pocit komunity, který vzniká ze stavu prahovosti (a který Turner popisuje jako „okamžik v čase a současně mimo něj“). Turner vysvětluje, že *communitas* působí na jednotlivce jako vyrovnávací síla, a v prahových stavech ritu nebo rituálu „vytváří relativně nerozlišený *comitatus*, komunitu nebo spojení jednotlivců, kteří jsou si navzájem rovni.“² Maldonadová popisuje zkušenost plynutí, které se objevuje po několika minutách spolupráce s hostem, jako sérii „nádherných dohod“; hovoří o objevování „hry“ mezi lidmi. „Je to něco, nad čím nepřestávám žasnout,“ vysvětluje, „že můžete něco podobného provádět

2. Turner, V. (1989). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine De Gruyter, p. 96.

than simply take inventory of the content of their communication. The work in Maldonado's "**Stranger Gets a Gift**" series performs a sort of symbolic anthropology, in which the artist-anthropologist engages her subjects in order to study the way they interact with new materials and with a stranger — a mode of reverse participant observation, perhaps. As the only "audience," the guest likewise performs for him or herself. The symbolic anthropologist Victor Tuner springs to mind:

If man is a sapient animal, a tool-making animal, a self-making animal, a symbol-using animal, he is, no less, a performing animal, **Homo performans**, not in the sense, perhaps that a circus animal may be a performing animal, but in the sense that a man is a self-performing animal—his performances are, in a way, reflexive, in performing he reveals himself to himself.

The experience of discovering and performing a new mode of communication in the space of Maldonado's composite image creates a shared community, or perhaps **communitas**: the shared sense of community emerging out of a state of liminality (a state Turner describes

as a "moment in and out of time"). **Communitas**, Turner explains, acts as an equalizing force upon individuals, who, suspended in the liminal passage of a rite or ritual, "form a relatively undifferentiated **comitatus**, community, or even communion of equal individuals."² Maldonado has described the experience of flow that emerges after a few minutes of collaborating with her guest as a series of "beautiful agreements"; she speaks of discovering the "game" between people. "That is something that keeps me in total awe," she explained, "that you can do that with people you have no information or reference to. And of course," she adds, "It would be even more surprising if you could do it with someone you know very well."

But beautiful agreements don't always flow naturally. William O. Beeman describes performance as "cooked" in Claude Lévi-Strauss's sense of the word, meaning that culture renders it into intelligible symbols. Performance, Beeman suggests, is communicative; when a performer is inhibited—by his or her own nature, or due to outside forces—so, too, do symbols become unintelligible and communication blocked. Beeman teaches

2. Turner, V. (1989). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine De Gruyter, s. 96.

s lidmi, o kterých nemáte žádné informace, kde nejsou žádná vodítka.“
A dodává: „Výsledek by byl určitě ještě překvapivější, kdyby šlo
o někoho, koho naopak znáte velmi dobře.“

Avšak „nádherné dohody“ neplynou vždy přirozeně. William O. Beeman
popisuje performanci jako „předvařenou“ ve smyslu učení Clauda
Léviho-Strausse, což znamená, že ji kultura převádí do srozumitelných
symbolů. Performance je podle Beemana komunikativní, když je
performer omezován: buď svou vlastní povahou, nebo nějakou vnější
silou, kdy se symboly stávají nesrozumitelnými a komunikace
je blokována. Beeman učí svoje studenty, že performeři – na jevišti
i v širším smyslu slova – mají společné „univerzální obtíže“, které
narušují efektivnost jejich vystoupení. Tyto obtíže zahrnují:

nátlak, což Beeman popisuje
jako projev úsilí zobrazit
symbolický materiál, přičemž
odvádíme pozornost od
významu performance;

ztrátu koncentrace

nízkou připravenost, která brzdí
schopnost performera
prezentovat materiál „plynule
a spontánně“

přehnanou připravenost

špatný odhad kontextu,
vyznačující se tím, že
performer předvádí něco,
co publikum nudí, nebo co je
„natolik ezoterické, že to
diváci nemohou pochopit.“³

86

3. Beeman, W. O. (2002).
Performance Theory in an
Anthropology Program. Teaching
Performance Studies. Nathan Stucky
and Cynthia Wimmer (Eds.), Carbondale
and Edwardsville: Southern Illinois
University Press, p. 90.

his students that performers—on
the theatre stage, and in the broad-
er sense—share a set of “universal
difficulties” that infringe upon the
effectiveness of their performance.
These difficulties include

pushing, which Beeman describes
as the display of effort in represent-
ing symbolic materials, distracting
others from the message of the per-
formance

losing concentration

underpreparation, which hampers
the performer’s ability to present
material “in a smooth and sponta-
neous way”

overpreparation

miscalculation of context, marked
by the performer’s presenting some-
thing that bores the audience or that
“is so esoteric that they cannot com-
prehend it.”³

Beeman argues that these five pit-
falls of performance are the sourc-
es of crossed wires in the fields of
anthropology and theatre studies
(he teaches the same notion of
performance in both). The varia-
ble character of **Interruptor** — its

cast, of course, revolves from hour
to hour — produces variations in
communicative flow, from fluidity to
stagnation. Having interacted with
many different guests in the unusual
environment and learned the “tricks”
of her technology and props, Mal-
donado admits that the interaction
“can easily become a kind of show”
in which the artist dominates the
interaction. To resist Beeman’s haz-
ards, Maldonado follows her guests’
lead, reacting to their interests, be-
ing careful to engage and contribute
where appropriate and to hold back
where necessary. “We are on the
same level because we are having
a conversation,” the artist explains.
“Sometimes I do see myself saying,
‘This was totally wrong, I did not see
this thing that was so important,
I didn’t follow it. Okay, I hope he will
be patient with me.’ I also go through
these episodes of self-criticism.”

The provocative title of the **vs. Inter-
pretation** festival, a showcase of im-
provised performance, suggests that
whilst performative content devised
on the spot resists interpretation,
scripted performance comes pre-
packaged in a more digestible form,
more readily translatable into the
comprehensible. Yet if performance
is indeed “cooked,” as Beeman ar-

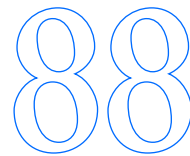
3. Beeman, W. O. (2002).
Performance Theory in an Anthropology
Program. Teaching Performance Studies.
Nathan Stucky and Cynthia Wimmer
(Eds.), Carbondale and Edwardsville:
Southern Illinois University Press.
s. 90.

100

Beeman tvrdí, že těchto šest úskalí performance je zdrojem napětí mezi antropologií a teatrologií (vyučuje stejnému pojetí performance v obou těchto oborech). Variabilní charakter Narušitele – obsazení se mění každou hodinu – vytváří variace v komunikačním plynutí, od fluidity po stagnaci. Po interakci s mnoha různými hosty v neobvyklém prostředí a zvládnutí „triků“ technologie a rekvizit přiznává Maldonadová, že interakce „se snadno může stát zábavnou show,“ kde dominuje umělec. Aby se vyhnula rizikům, která popisuje Beeman, nechá se Maldonadová vést hosty, reaguje na jejich zájmy, opatrně se zapojuje a přispívá tam, kde je to vhodné, a naopak se drží zpátky, když je potřeba. „Jsme na stejné úrovni, protože spolu máme konverzaci,“ vysvětluje. „Někdy se přistihnu, jak si říkám: ‘Tohle bylo úplně špatně, neviděla jsem to, co bylo skutečně důležité, nešla jsem za tím. OK, doufám, že bude mít se mnou trpělivost.’ A mívám i záchvaty sebekritiky.“

Provokativní název festivalu, který představuje improvizované performance, vs. Interpretation, naznačuje, že zatímco performativní obsah vytvořený na místě odolává interpretaci, performance založené na scénáři už v sobě zahrnují stravitelnější formu, kterou lze snadněji předložit tak, aby byla pochopitelná. Ale i v případě, kdy je performance opravdu „předvařená“, jak tvrdí Beeman, musí být pohyby Maldonadové a její využití rekvizit transformovány do něčeho srozumitelného, musí být přetvořeny tak, aby se staly „jedlými“ jako symboly, a totéž platí o performanci hosta. Aby vytvořili nový vizuální jazyk, musí Maldonadová a její hosté nejdříve dojít k vzájemnému pochopení symbolů, které používají. Slovy slavné analogie Clifforda Geertze, musí být schopni rozlišit „mrkání od tiků“.⁴ Když navážeme na výše uvedenou metaforu konzumace, lze říct, že recept se změnil, ale ingredience zůstávají stejné.

Otřepaná otázka „A je to vůbec divadlo?“ samozřejmě nechápe, oč tu běží. V definici Petera Brooka zní odpověď Ano. O tom, kde končí performance a začíná divadlo, se lze jen dohadovat,



4. Geertz, C. (1973). *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*. The Interpretation of Cultures. New York: Basic Books, Inc., Publishers. p. 7.

5. *Blurred Genres: The refiguration of social thought*. (Spring 1980) *The American Scholar*. 49(2), pp. 165–79, p. 67.

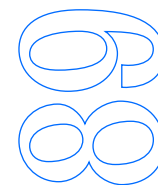
gues, Maldonado's movements and use of props must be transformed into something intelligible; they must be reframed in such a way that they become "palatable" as symbols, and the same is true for the performance of the guest. In order to establish a new visual language, Maldonado and her guests must first come to a common understanding of the symbols they employ. To borrow Clifford Geertz's famous analogy, they must be able to distinguish winks from blinks, blinks from twitches.⁴ Extending the metaphor of consumption beyond its breaking point, whilst the recipe has changed, the ingredients remain the same.

The most exhausting question—"but it is theatre?"—of course misses the point ("loses the plot"). By Peter Brook's definition, the answer is yes. Where performance ends and theatre begins is anybody's guess; if anything, **Interruptor** is a drama of communication, for which the social sciences have found ample metaphor in theatrical language. But "a dramatic perspective in the social sciences needs to involve more than pointing out that we all have our entrances and exits, we all play parts, miss cues, and love pretense," argues Geertz in his essay "**Blurred**

Genres." Maldonado's embrace of the table-as-stage, headphones-as-stage, mobile-phone-as-stage suggest the ubiquity of theatrical "play," or perhaps, conversely, it argues that Theatre with a capital T simply serves as a useful metaphor for what unfolds on those stages. "At a time when social scientists are chattering about actors, scenes, plots, performances, and personae, and humanists are mumbling about motives, authority, persuasion, exchange, and hierarchy, the line between the two [...] seems uncertain indeed," writes Geertz.⁵ Any interpretation—or none at all—will do.

Morgan Childs

Interruptor was realized at the Intuition Conference through the support of the Agosto Foundation.



4. Geertz, C. (1973). *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*. The Interpretation of Cultures. New York: Basic Books, Inc., Publishers. s. 7.

a pokud je vůbec něčím, je **Narušitel** dramatem komunikace, pro kterou našly společenské vědy řadu metafor v jazyce divadla. Avšak „dramatistní perspektiva ve společenských vědách musí zahrnovat víc než jen zdůraznění, že všichni máme své vstupy a odchody ze scény, všichni hrajeme nějaké role, občas zmeškáme narážky a milujeme předstírání,” píše Geertz v eseji *Blurred Genres* (**Žánrová rozostřenost**). Zapojení stolu, sluchátek a mobilních telefonů jako jeviště u Maldonadové naznačuje všudypřítomnost divadelní „hry“, nebo možná naopak ukazuje, že divadlo s velkým D jednoduše slouží jako užitečná metafora pro to, co se na těchto jevištích odhaluje. „V době, kdy společenské vědy donekonečna hovoří o hercích, scénách, zápletkách, představeních a postavách, a humanitní věda omílá fráze o motivech, autoritě, přesvědčení, výměně a hierarchii, se hranice mezi těmito dvěma kategoriemi [...] zdá být opravdu nejistá,” říká Geertz.⁵ **Postačí jakákoli interpretace – anebo žádná.**

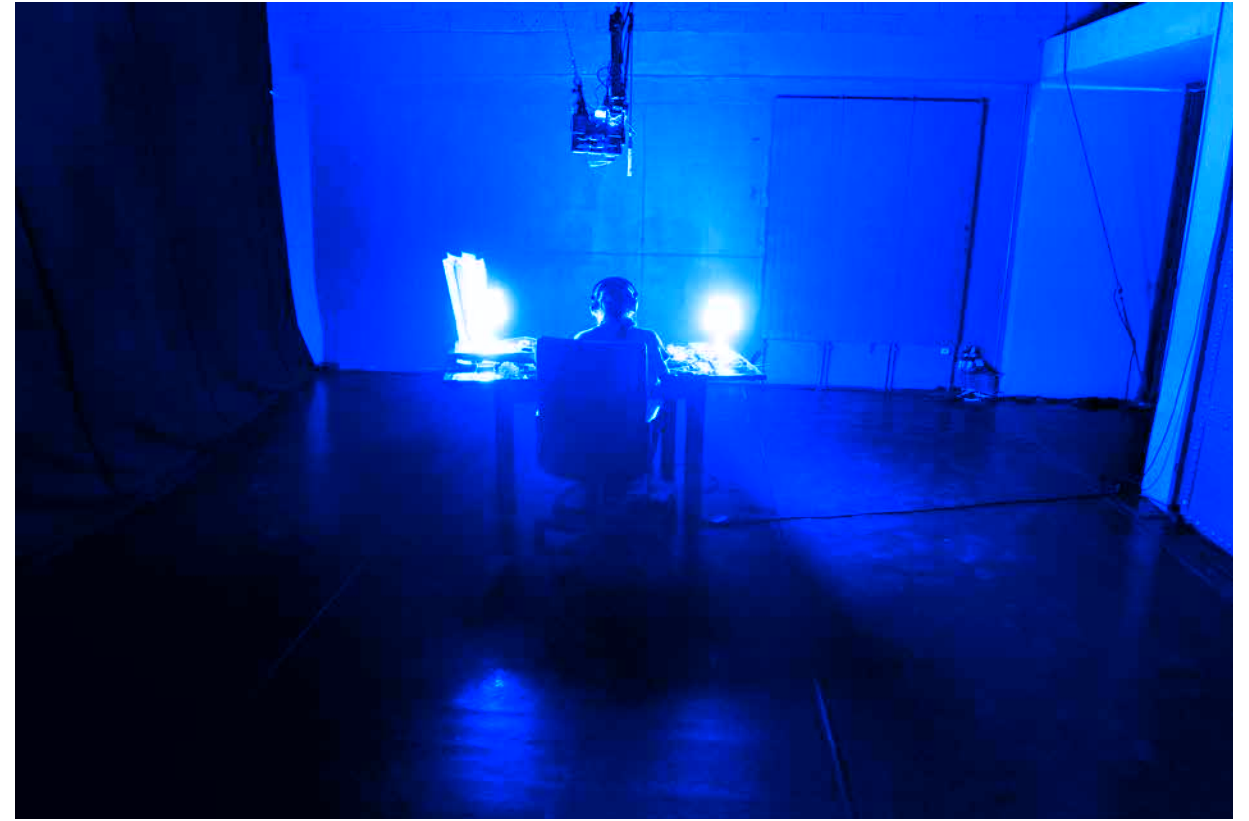
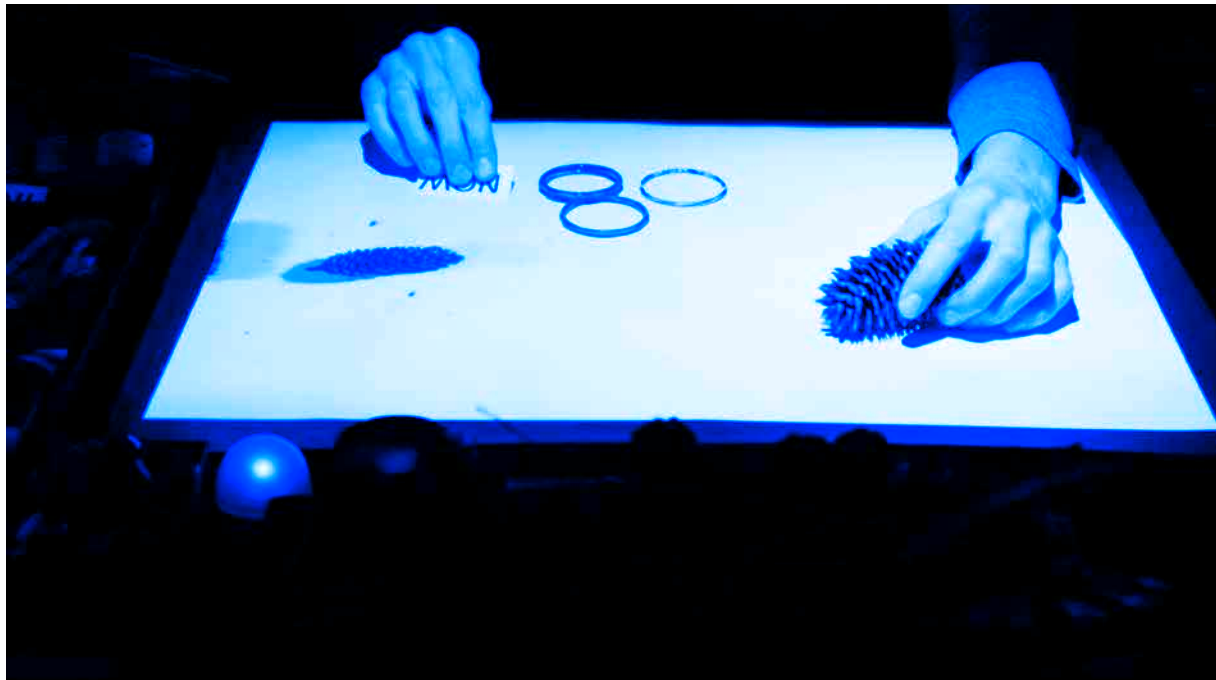
Morgan Childs

Interruptor byl realizován na konferenci Intuice díky podpoře nadace Agosto Foundation.

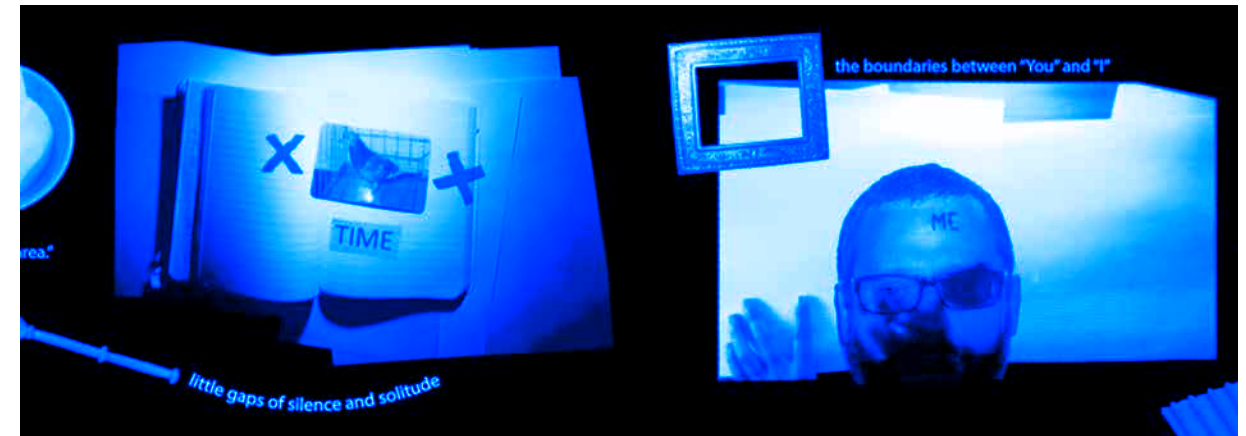
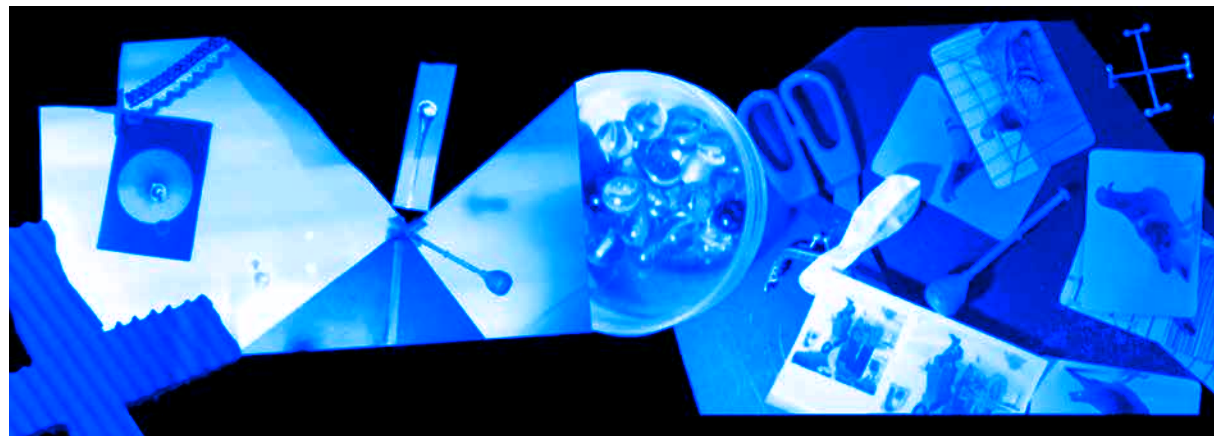
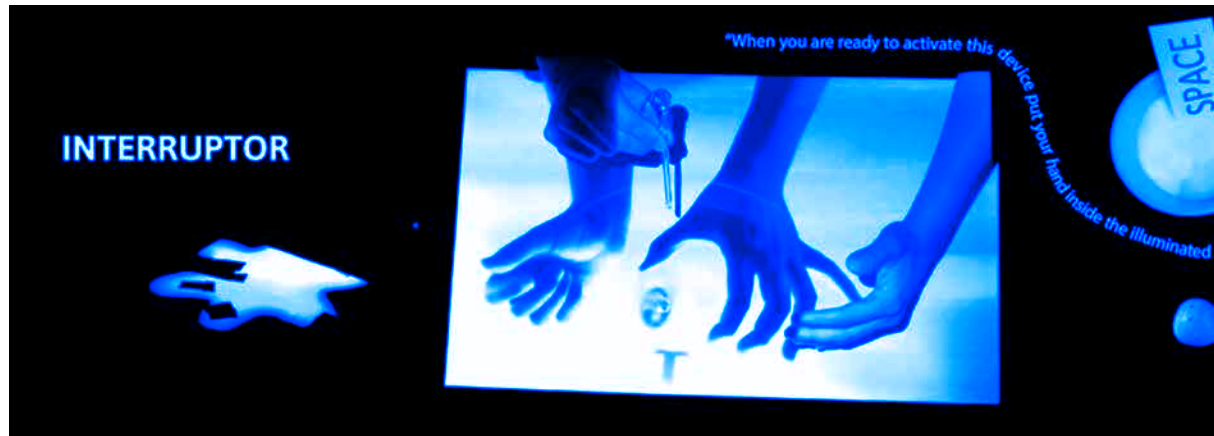
5. Blurred Genres: The refiguration of social thought, (Spring 1980) *The American Scholar*, 49(2), pp. 165-79, s. 67.



92



93



Herwig

Úvahy o neexplicitních
znalostech v lékařských
vědách

Turk

Speculations on the case of
non-explicit knowledge in Life
Sciences

Poté, co jsem měl příležitost pracovat několik let v kontextu molekulární medicíny v Portugalsku a hovořit s vědci a výzkumníky v tomto oboru, jsem nabyl dojmu, že konvence a způsob vyjadřování v laboratorním životě popsaném v odborných knihách a v recenzích naprosto zanedbávají interpersonální a implicitní znalosti.

Vědecký jazyk, který je strukturován podle požadavku, aby byl jasný a faktický, a je tedy redukován ve škále výrazů, ale na druhé straně také konvence v každodenních setkáních vědců nevytvářejí příležitost k diskusi o ničem, co lze nazvat intuicí. V laboratořích, které jsem navštívil, se nezdálo vhodné diskutovat o podmínkách každodenní práce v obecnější rovině. Společná témata byla předem daná, a byly akceptovány podmínky, kde převládal důraz na efektivitu a funkčnost, zdánlivě neutrální a indiferentní k „měkkým“ faktorům, které by byly naopak vyzdvihovány v sociálních vědách a umění.

Ve 30. letech 20. století vyvinul polský imunolog Ludwik Fleck koncept myšlenkového kolektivu,¹ který je ve vědeckém pokroku velmi omezující. „Síla, která udržuje kolektiv a sjednocuje jeho členy, vychází z kolektivní nálady. Tato nálada vytváří připravenost k identicky řízené percepci, evaluaci a použití toho, co je vnímáno, tedy společný styl myšlení.“²

To znamená, že vědecké obory jsou limitované, omezené skupinou pravidel a postupů, jenž mohou brzdit vědecký pokrok. Nekonvenční, interdisciplinární výměna hraje klíčovou roli v získání nových poznatků.

V umělecké praxi je přirozené pohybovat se napříč obory a měnit odbornost, a přeformulování konvencí se zdá být klíčové pro to, aby vzniklo nové a relevantní umělecké dílo.

1. Fleck, L. (1980), Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

2. 1936, Zagadnienie teorii poznawania, Przegląd Filozoficzny, 39: 3–37. In The Problem of Epistemology, (1986), R. S. Cohen and T. Schnelle (Eds.), pp. 79–112.

After having had the opportunity to work for several years in the context of Molecular Medicine in Portugal, and having talked to several scientists and researchers in the field, I was left with the impression that conventions and registers of laboratory life in lab books and reviews, left no space to address interpersonal or tacit knowledge.

The scientific language that is structured based on a demand to be clear and factual and therefore reduced in its range of expressiveness on the one hand, and the conventions in daily encounters between scientist on the other, fail to create opportunities to discuss anything one might call intuition. It did not seem appropriate to have discussions about the conditions of day to day work on a more general level in the laboratories that I visited. Common ground was established and conditions were accepted that were dominated by a call for efficiency and functionality, seemingly neutral and indifferent to soft factors that would be highlighted in the social sciences or art.

In the 1930 s, Ludwik Fleck, a polish Immunologist, developed the concept of the **thought collective**¹ that is very restrictive in the progress of

science. „The force which maintains the collective and unites its members is derived from the community of the **collective mood**. This mood produces the readiness for an identically directed perception, evaluation and use of what is perceived, i.e. a common thought-style“.²

This means that scientific genres are limiting and locked into a set of rules and proceedings that might hinder the scientific progress. Unconventional and interdisciplinary exchange plays a key role toward new findings.

Crossing disciplines and switching fields of expertise is simply natural in artistic practice. And the reformulation conventions of production seems to be key to arriving at new and relevant artistic output.

Knowledge that cannot easily be expressed or explained, plays an important role in many fine art practices and many methodological proceedings cannot be fully covered through the usage of the language of nature science. And although it is often claimed that the main difference between the artistic method and the scientific method is its grade of reproducibility, I'm not convinced that this is actually true.

Vědomosti, které nelze jednoduše vyjádřit nebo vysvětlit, hrají důležitou roli v mnoha sférách umění, a řadu metodologických postupů nelze plně objasnit s použitím jazyka přírodních věd. I když se často tvrdí, že hlavní rozdíl mezi uměleckou metodou a vědeckou metodou je stupeň reprodukovatelnosti, nejsem přesvědčen o tom, že tomu tak skutečně je.

Detailnější pohled ukazuje, že mnoho experimentů v lékařských vědách nelze vzhledem k jejich složitosti plně reprodukovat. Moje osobní zkušenost dokazuje, že systematický umělecký výzkum vytváří výsledky, které (ačkoli je nelze plně reprodukovat) jsou pro značný počet odborníků naprosto srozumitelné.

Umění může rozšiřovat chápání prostředí mnoha způsoby, zvláště pokud jde o kalibraci vnímání srozumitelnějším způsobem, částečně s novým využitím již zapomenutých technik, trváním na vědomostech, které lze nazvat intuitivními, nebo know-how, které přesahuje pozitivistický koncept chápání života.

Během studijního pobytu v Ústavu molekulární medicíny (IMM) v Lisabonu v letech 2010 až 2013 jsem prováděl experimenty, kde jsem testoval vrstvy vědomostí v každodenních postupech laboratorní práce, které nebyly explicitní.

Experimenty byly zaměřené na specifické motorické schopnosti vědců a jejich vnímání laboratorních objektů (skleněné nádoby, pipety, bedny, přístroje, etc.) jako funkčních jednotek integrovaných do každodenních pracovních postupů, versus jejich potenciální status autonomních předmětů se specifickou materiálností a estetickými kvalitami.

Výstupy experimentů prokázaly stopy implicitních vědomostí a naznačily, že i když tento závěr není kompatibilní s konceptem vytváření vědomostí v oboru molekulární biologie, neexplicitní vědomosti a intuice hrají zásadní roli v životě ve vědecké laboratoři.

A closer look shows that many experiments in the Life Sciences are not reproducible to their full extent due to their complexity. My personal experience has shown me that systematic artistic research does create results that are (even though not fully reproducible) comprehensible to a relevant amount of experts.

Art can widen the understanding of the environment in many ways, especially when it comes to the calibration of perception in a more comprehensive way. Partly by readapting forgotten techniques or insisting on knowledge that may be called intuitive or know-how that goes beyond a positivistic concept of understanding life.

At my artistic residency at The Institute of Molecular Medicine (IMM) located in Lisbon between 2010 and 2013, I developed some experiments to test the layers of knowledge in the daily proceedings of laboratory work that were not explicit.

The focus of the experiments was on the scientists' specific incorporated motor skills and their perception of the lab objects (glasses, pipettes, boxes, arrays, etc.), as functional

units integrated into everyday proceedings versus their potential status as autonomous items with specific materiality and aesthetic qualities.

The outcome of the experiments documented traces of tacit knowledge and suggests that even though it's not compatible with the concept of knowledge production in the field of molecular biology, non-explicit knowledge or intuition plays a vital role in laboratory life.

These experiments also showed some very specific personal understanding of the requests, depending on the participating scientists and documented an individual style within the performance in the experiments. Obviously the assembly of a whole group of scientists will result in an extended array of perceptions and a group competence that goes beyond the individual scope. But it will also unite the intuition or non-explicit knowledge of people coming from diverse cultural and generational backgrounds.

A successful **experimental system**³ uses the full array of means of perception whether they are explicit or not. In this sense I'm convinced

Tyto experimenty rovněž ukázaly velmi specifické osobní chápání požadavků, záležející na vědcích podílejících se na experimentech, a prokázaly individuální styl při vykonávání experimentů. Shromáždění skupiny vědců bude mít přirozeně za výsledek rozšířené pole vnímání a skupinovou kompetenci přesahující možnosti jedince, ale také sjednotí intuici a neexplicitní znalosti lidí z odlišného kulturního a generačního prostředí.

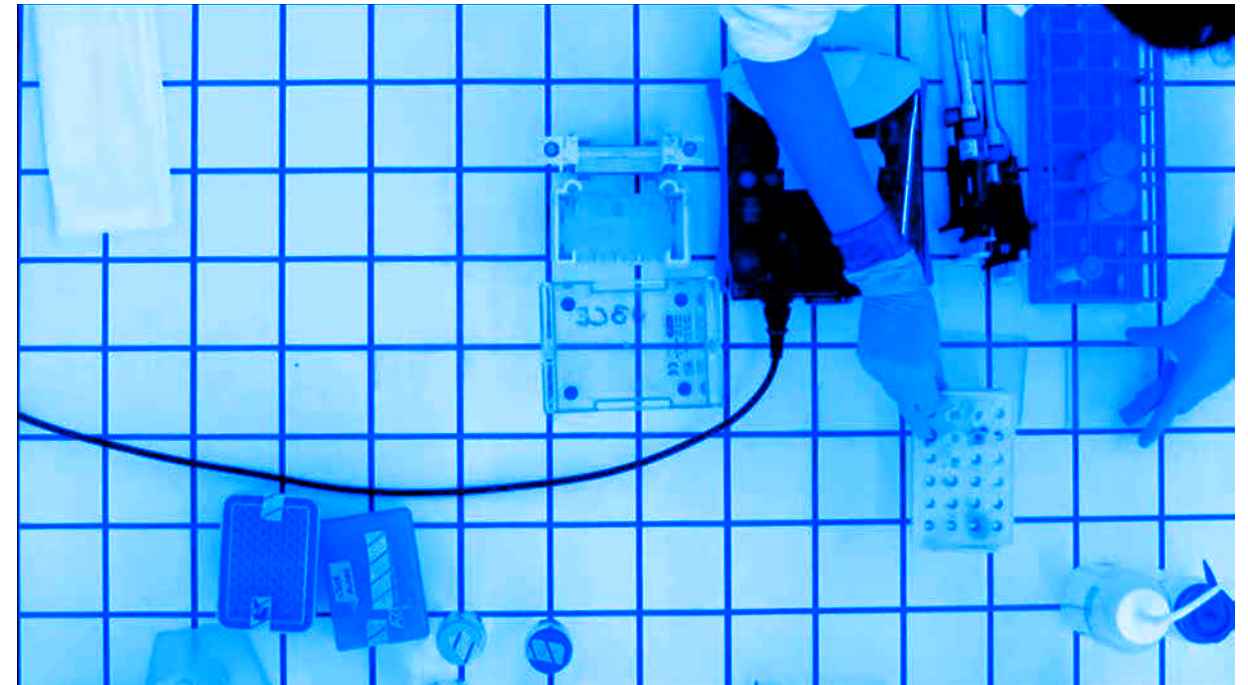
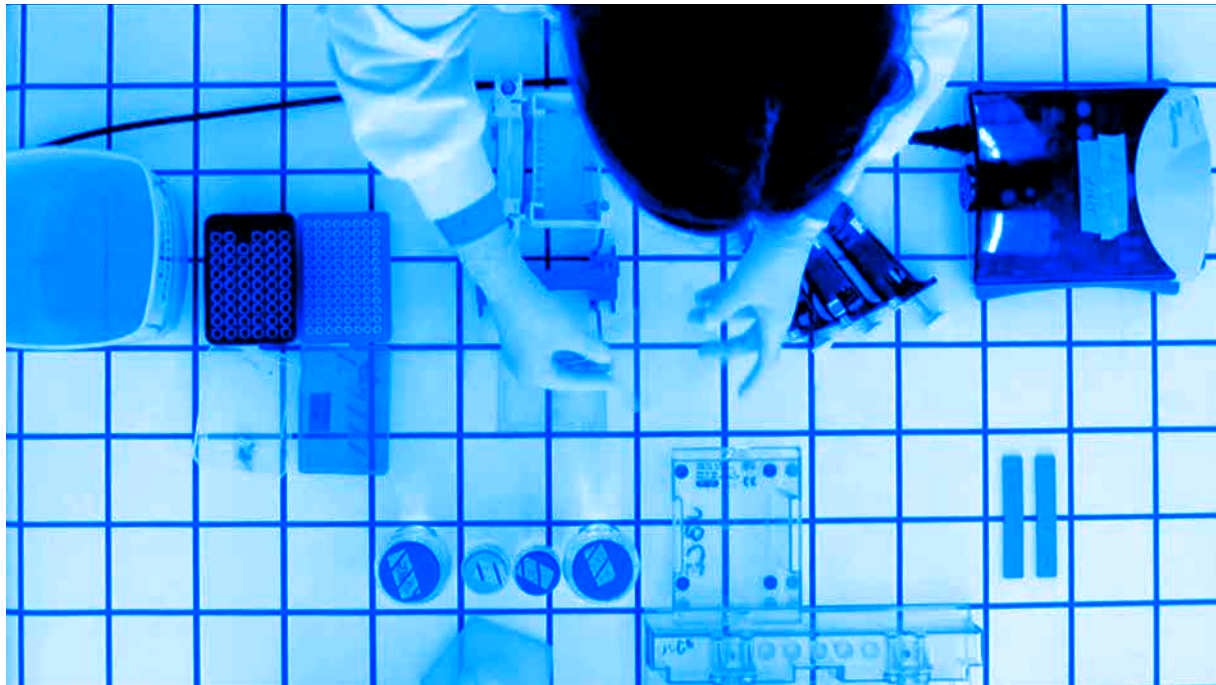
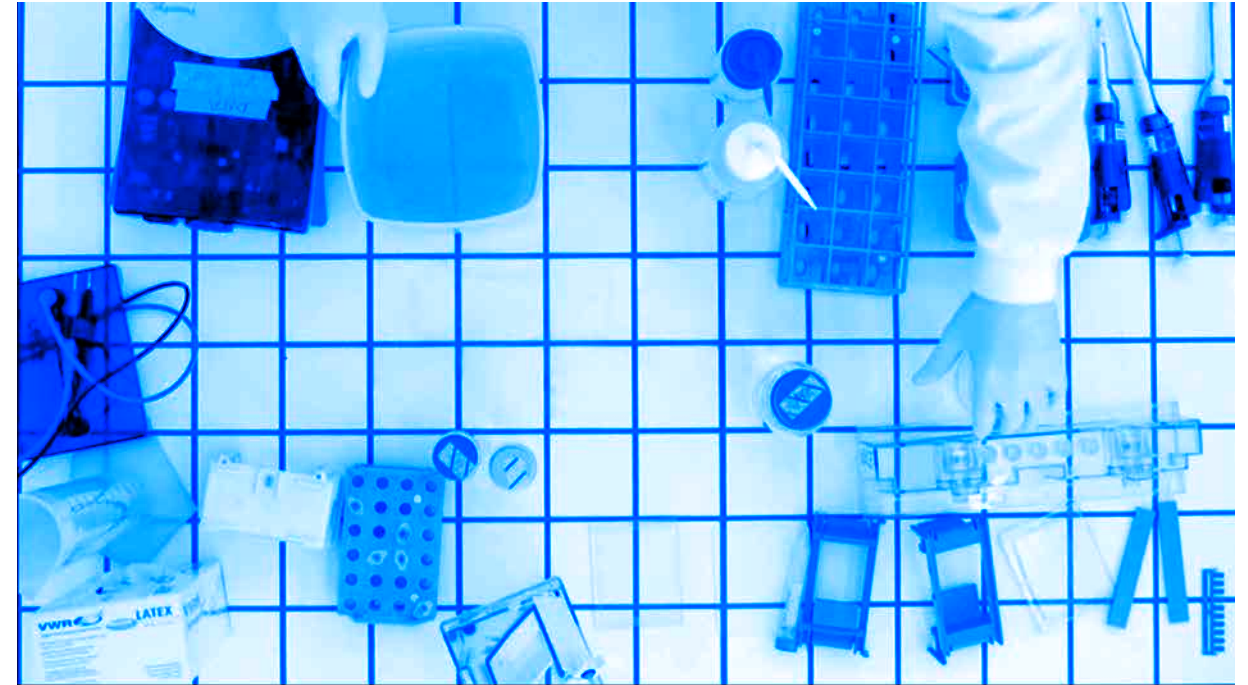
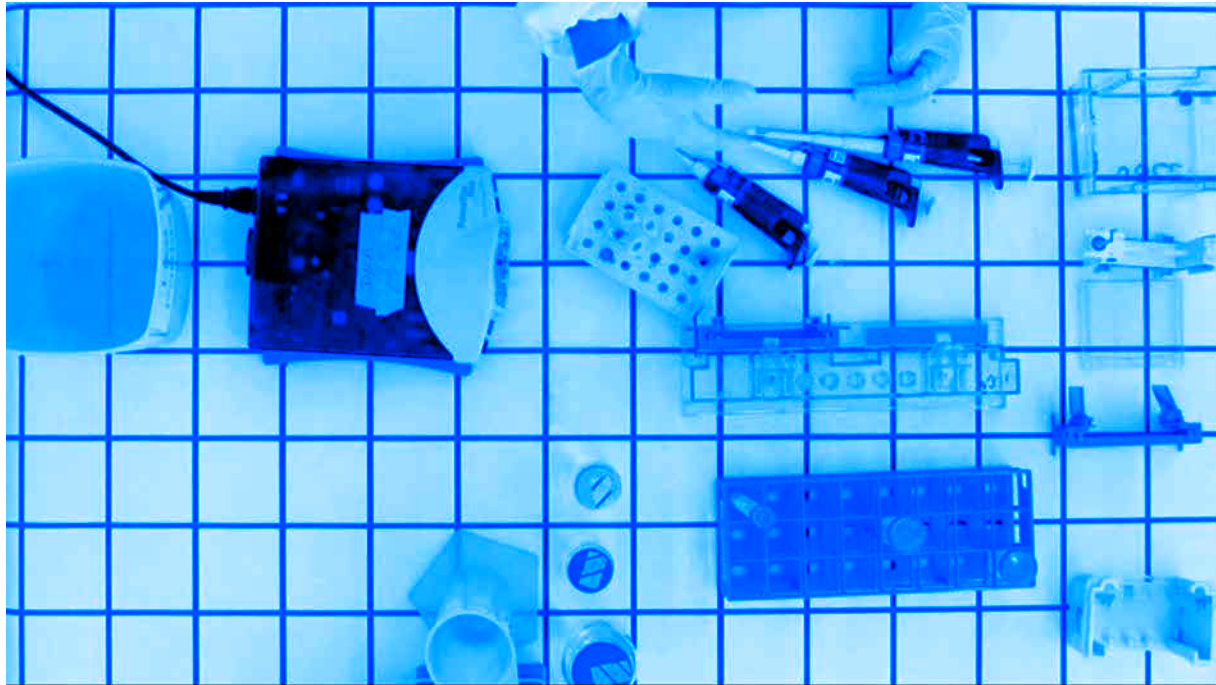
Úspěšný experimentální systém³ využívá plný rozsah prostředků vnímání, ať už jsou explicitní či ne. V tomto smyslu jsem přesvědčen, že „know-how“ a interpersonální měkké faktory se podceňují nebo jsou dokonce potlačeny v oficiální dokumentaci úspěšných projektů v přírodních vědách.

102

that “know-how” and interpersonal soft factors are underestimated or rather suppressed in the official documentation of successful projects in the natural sciences.

3. Rheinberger, H. (1997). Toward a History of Epistemic Things, Synthesizing Proteins in the Test Tube. Stanford: Stanford University Press. s. 238.

103



Erin

Úvahy o intuici
mediovaného těla

Considering the intuition
of the mediated body

Hoeycutt

Tento článek začal tak, že jsem přemýšlela, odkud intuice vlastně pochází: je to pocit v těle, v mysli, nebo kombinace obojího? Pro mne je to velmi tělesná záležitost. Budu se zabývat tím, co se děje s intuicí těla, když je mediováno přístroji, a současně tématy s tím souvisejícími, jako je smrt a rozklad. Nedošla jsem v této oblasti k žádným závěrům, jen k úvahám. A současně vás provedu řadou teorií.

Začnu Merleau-Pontym, jehož fenomenologický popis těla jako média překonává dualis-

mus mysl-tělo: „Člověk je tělesný subjekt, neboť tělo je naše médium k tomu, abychom měli svět.“¹ Podle Merleau-Pontyho „jako tělesné subjekty jsou naše vnímání a vědomí tělesné nebo ztělesněné.“² To znamená, že „tělo je náš postoj vnímání“, neboť každý z nás něco odněkud vnímá.³ Ztělesnění rovněž ovlivňuje, jak a co vnímáme, protože „vnímání není vnitřní, mentální zobrazení vnějšího světa, ale otevření se tomuto světu.“⁴

Obr. 1. Steina Vasulka, Celá vize, 1976

Toto je pohled do jednoho z prostředí vytvořených Steinou Vasulkou, Celá vize, z roku 1976. „Steina transfiguruje divákovu orientaci tím, že konstruuje fyzický prostor, který je zapojen do konverzace se systémy vnímání lidského oka a objektivu fotoaparátu.“⁵ Nastoluje otázky, jak „může být vnímání změněno nebo zveličeno mechanickým propojením.“⁶ Podstatou je, že „stroj umožňuje pohled na něco, co by jinak nebylo možné vnímat.“⁷ Celá vize je pouze jeden příklad mediace těla v uměleckém kontextu.

Avšak jak vytvoříme tělesnou intuici mediované existence?
Přednáška nazvaná The Body Medium and Media Ecology: Disembodiment in the Theory and Practice of Modern Media (Tělo jako médium a ekologie médií: odtělesnění v teorii a praxi moderních médií) uvádí

1. Merleau-Ponty, M. (1962/2002). *Phenomenology of Perception*, překlad Colin Smith. London: Routledge. s. 169..
2. Killmeier, M. A. (2007). *The Body Medium and Media Ecology*. *Proceedings of the Media Ecology Association* 10. s. 36.
3. Crossley, N. (1996) *Intersubjectivity*. London: Sage. s. 28.
4. Ibid., s. 29.
5. Sturken, M. http://www.vasulka.org/Steina/Steina_AllVision/AllVision.html on October 16th, 2016.
6. Ibid.
7. Ibid.

1. Merleau-Ponty, M. (1962/2002). *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith. London: Routledge. p. 169.
2. Killmeier, M. A. (2007). *The Body Medium and Media Ecology*. *Proceedings of the Media Ecology Association* 10. p. 36.
3. Crossley, N. (1996) *Intersubjectivity*. London: Sage. p. 28.
4. Ibid., 29.
7. Ibid.
8. Killmeier, M. A. p. 37.
5. Sturken, M. Retrieved from http://www.vasulka.org/Steina/Steina_AllVision/AllVision.html on October 16th, 2016.
6. Ibid.

This inquiry began with me just considering the source of intuition; is it a feeling in the body, the mind, or a mixture of both? For me, it is a very bodily thing. I want to consider what happens to the body's intuition when it is mediated through an apparatus. I want to consider what happens to the body's intuition when it is mediated through an apparatus and other bodily realities such as death and decay. I don't have any conclusions here, only considerations. I'm going to weave you through many theorists.

I'll begin with Merleau-Ponty whose phenomenological description of the body as a medium overcomes the mind-body dualism: "humans are 'body-subjects' as the body is our 'medium for having a world.'"¹ So according to Merleau-Ponty, "as body-subjects our perception and consciousness are corporeal or embodied."² This means that "the body is our standpoint of and for perception" as we are each somebody who perceives from somewhere.³ Embodiment also shapes how and what we perceive as "perception is not an interior, mental representation of an exterior world, but 'an opening onto and into that world.'"⁴

Figure 1. Steina Vasulka, All Vision, 1976

This is a view from one of Steina Vasulka's environments from 1976, **All Vision**. "Steina transfigures the viewer's orientation by constructing a physical space which is engaged in conversation with the perceptual systems of the human eye and the camera lens."⁵ It brings up some of the questions asked about how "perception can be altered or exaggerated by a mechanical interface."⁶ Basically, "the machine allows a view

of what would otherwise be impossible to perceive."⁷ This is just one example of mediation with the body in an arts context.

But how do we constitute the bodily intuition of mediated existence? In a paper called **The Body Medium and Media Ecology: Disembodiment in the Theory and Practice of Modern Media**, important distinctions are made. Although modern media embody, they also disembody.⁸ As the body is a medium,

důležité rozlišení. I když moderní média ztělesňují, zároveň také odtělesňují.⁸ Protože tělo je médium, eliminace jeho úplné přítomnosti odtělesňuje. Odtělesnění nejen redukuje, ale současně má tendenci intenzifikovat vyjadřovací prvky, které zahrnuje. Fotografie odtělesňují tím, že redukuje sluchové prvky, ale intenzifikují vizuální stránku.⁹

Ale jak může být odtělesněné intuitivním? Jednou možností je, že tím, že jsme odtělesněni, jsme zároveň součástí sítě, což představuje naprosto odlišný typ intuice.

Richard Kramer v knize *Unfinished Music (Nedokončená hudba)* rozebírá větu Waltera Benjamina z roku 1924, kterou napsal v dopise příteli: „Každé dokonalé dílo je posmrtnou maskou své intuice.“¹⁰ Benjamin se zde pokusil definovat moment, který se nikdy nemůže stát zcela jasným:

„Nepředstavitelný okamžik, během kterého vzniká představa myšlenky... – ve kterém je intuitivní transfixováno jako text. Benjaminova posmrtná maska evokuje moment, ve kterém tento nepostžitelný, efemérní... proces tvoření probíhá: co zbývá, je... Dílo... Vitalita tvoření ustupuje artefaktu. Tento fluidní akt tvoření je petrifikován do formální konstrukce, kterou lze analyzovat.“¹¹

Benjamin onu masku dále popisuje:

„Maskovat znamená přestrojit, skrýt... Ale v době před vznikem fotografie měla posmrtná maska uchovat rysy subjektu s dokonalou věrností: odhalovat. Benjaminova metafora je tak spojena s dalším paradoxem, protože pokud je dokončené dílo zrcadlem nastaveným intuici, která již zmizela, zůstává jediným důkazem této intuice. Maskuje v tomto dvojím protichůdném smyslu, skrývá, mění, převléká agónii intuice, dokonce i když odhaluje, vymezuje, nastavuje práci v nějakém formálním jazyce, který dovoluje jí porozumět. Posmrtná maska nevyjadřuje

9. Sturken, M. Retrieved from http://www.vasulka.org/Steina/Steina_AIVision/AIVision.html on October 16th, 2016.

10. Kramer, R. (1998), *Unfinished Music*. Oxford and New York: Oxford University Press, p. 367.

11. Ibid., 367.

12. Ibid., 379.

the elimination of its full presence disembodies. Disembodiment not only reduces but tends to intensify the elements of expression that are included. Photographs disembody through reducing the aural, but intensify the visual.⁹

But how can the disembodied be intuitive? One possibility is that by being disembodied, we are also part of a network, and this is a whole other type of intuition altogether.

Richard Kramer, in a book called *Unfinished Music* discusses a quote by Walter Benjamin from 1924, which he wrote in confidence to a friend: “Every perfect work is the death mask of its intuition.”¹⁰ Here Benjamin tried to define a moment that can never become clear in focus:

“... Benjamin set his sights on a moment that can never click into focus: the unimaginable moment during which idea (and, by extension, art) is imagined – in which the intuitive is transfixed as text. Benjamin’s Death Mask invokes the moment at which this elusive, ephemeral, wavelike process of creation is spent: what remains is called the Work. The spontaneity, the play of creation is over. The vitality of making gives way

to artifact. The fluidity of composition, the act of creating, is stopped, petrified in the formal construct that more readily responds to cognition and analysis.”¹¹

Benjamin goes on to describe this mask:

„To mask is to disguise, to conceal... But in an age before photography, the death mask sought to preserve the features of its subject in perfect fidelity: to reveal. Benjamin’s metaphor is thus shrouded in further paradox, for if the finished work is a mirror held up to an intuition now vanished, it remains the only evidence of that intuition. It masks in these two contradictory senses, concealing, altering, disguising the throes of intuition even as it reveals, limits, sets the work in some formal language that allows of its apprehension. The death mask stands neither for the work nor our response to it, but for something less specific: a process, perhaps, internal to the creation of works, a mirror held up to the inner consciousness of the artist.”¹²

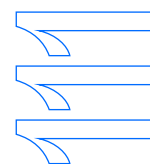
But now I will get into something I know Benjamin had great interest in as well: the intersection of death and technology. **Thanatosensitivity** explores human-computer

8. Matthew A. Killmeister, 37.

9. Ibid.

10. Kramer, R., (1998), *Unfinished Music*. Oxford and New York: Oxford University Press, s. 367.

11. Ibid., 367



ani dílo samotné, ani naši reakci na ně, ale něco méně specifického: proces vzniku díla, snad vnitřní, zrcadlo nastavené vnitřnímu vědomí umělce.“¹²

Nyní se budu zabývat něčím, o čem vím, že velmi zajímalo i Benjamina: průsečíkem smrti a technologie. Thanatosensitivita zkoumá interakci člověka a počítače a to, co se děje při této interakci poté, co lidský uživatel přestane existovat. Když vezmeme v úvahu sociologické a kulturní nuance procházející transformací, když přítomnost uživatele v sociálních médiích nekončí biologickou smrtí, je zřejmé, že „odvěké biologické, sociální a kulturní události týkající se smrti jsou nově mediovány současnými technologickými kontexty.“¹³ Termín *thanatosensitivita* popisuje interakci člověka a počítače, která vznikla, aby vzala v úvahu smrt a umírání, a tento výraz je odvozen od řeckého boha smrti Thanata. I když se část výzkumu soustředila na digitální dědictví a online memorializaci, zásadně roste důležitost uživatelského rozhraní jako takového.

Současný výzkum *thanatosensitivity* chce využívat humanistické myšlenky k získání náhledu do smrti a technologie, neboť vhodný metodologický postoj pro tento typ studia se odehrává nejen v počítačových laboratořích. Jelikož neexistují žádné předepsané metody společenských věd pro tuto oblast studia, výzkum interakce člověka a počítače se přesunul do sféry umění a designu, aby tak získal lepší pohled na každodenní interakci mezi lidmi a počítači.

Příklady humanistického výzkumu smrti a technologie lze najít u Sigmunda Freuda, který tvrdil, že smrt je nejen završením života, ale že rovněž hraje roli zásadního determinantu v rozhodnutích učiněných během života. Freud se na základní psychologické rovině zamýšlel jednak nad mírou, do jaké mají lidé pud žít i zemřít, a zejména nad „pudem zemřít“. Tato myšlenka byla podporována i největšími filozofy 20. století.¹⁴ Jedním z častých ventilů „pudu smrti“

13. Massimi, M. and Charise, A. (2009). *Dying, Death, and Mortality: Towards Thanatosensitivity in HCI*. Retrieved from http://www.sigchi.org/ch2009/altchisystem/submissions/submission_mmassimi_208_1232961565.pdf on April 10th, 2016.

14. Ibid.

15. Ibid.

12. Kramer, R., (1998). *Unfinished Music*. Oxford and New York: Oxford University Press, s. 379.

13. Massimi, M. a Charise, A. (2009). *Dying, Death, and Mortality: Towards Thanatosensitivity in HCI*. Retrieved from http://www.sigchi.org/ch2009/altchisystem/submissions/submission_mmassimi_208_1232961565.pdf on October 10th, 2016.

14. Ibid.



interaction and what is happening to this interaction after the human user is no longer living. When one considers the sociological and cultural nuances undergoing transformation when a user's social media presence does not end at his/her biological death, it is apparent that the "age-old biological, social and cultural events concerning death are being newly mediated by contemporary technological contexts."¹³ The name **thanatosensitivity** has been given to describe human-computer interaction that is designed to take death and dying into account, deriving its name from the traditional Greek god of death, **Thanatos**. Although some research has focused more on digital inheritance and online memorialization, the user interface itself is gaining more importance at a fundamental level.

Current research into **thanatosensitivity** wishes to use humanist thought to gain insights into death and technology, as an appropriate methodological stance for this kind of study does not only take place in the computer lab. As there are no prescribed social science methods for this particular avenue of study, human-computer interaction re-

search has turned to the field of arts and design to pursue better insight into the daily interaction occurring between humans and computers.

Examples of humanistic investigations into death and technology can be taken from Sigmund Freud whose argument was that death is not only the conclusion of life, but also acts as a major determinant in decisions made during life. Freud considered the extent to which humans own both a drive to live and an equal drive to die at a basic psychological level, essentially a "death drive," which has been maintained by the most influential 20th century philosophers.¹⁴ One often approached outlet for the "death drive" has been through writing, which creates the opportunity for oneself to be presented endlessly in posthumous continuation. This was once done solely through the medium of paper in the form of publications, journals, letters, etc, but in the digital age the paper medium is giving way to "multimedia artifacts" of the digital medium.¹⁵

In all of this discussion on the intersections between death and technology, it is the fundamental basis of these intersections that is rarely directly addressed, that being the

je psaní, které vytváří pro člověka příležitost být nekonečně přítomen i po smrti. Psaní bylo kdysi praktikováno pouze přes médium papíru ve formě publikací, časopisů, dopisů atd., ale v digitálním věku ustupuje papír „multimediálním artefaktům“ digitálního média.¹⁵

Ve všech diskuzích o průsečíku smrti a technologie je zásadní podstata tohoto průsečíku zřídka zkoumána přímo – tj. fakt, že smrt znamená, při současném stavu vědy, biologický konec těla. Tělo se v hlavním smyslu stává stále méně důležitým každodenním identifikátorem v technologických interakcích. Jsme odtělesnění médií. Užíváme k interakci např. různé sociální weby se stále větší závislostí. Tyto druhy fór jsou kompletně mediované, a hlavně nejsou nikdy osobní, což činí jejich roli poté, co tělo přestane existovat, klíčovou oblastí zkoumání toho, jak společnost a kultura začaly přistupovat k mediaci těla. Zároveň to poskytuje kontext pro úvahu o organizaci tělesného vnímání při tom, kdy se stává, slovy Michela Foucaulta, „docilním tělem“. Jak docilní (poslušné) tělo intuitivně funguje, když jsou jeho smysly organizované podle struktury síly?

Foucault poprvé použil termín „docilní tělo“ v knize z roku 1975 *Discipline and Punish; The Birth of the Prison* (*Disciplína a trest. Původ vězení*), ve které se zabývá mimo jiné tím, jak začalo být tělo přirovnáváno k ekonomické položce vojenské důležitosti. Lidské tělo vstupuje do stroje moci, který je zkoumá, rozloží a přetransformuje.¹⁶

Z Foucaultových myšlenek vychází Jonathan Crary v knize z roku 2001, *Suspensions of Perception* (*Zastavené vnímání*), kde autor sleduje historii pozornosti lidstva a způsob, jakým byla rozložena do kvantitativních klasifikací, zatímco její kvalitativní povaha byla ignorována v podmínkách současného rychlého technologického a politického vývoje. Crary popisuje, jak se institucionální moc spoléhá na vnímání fungující způsobem, který „zajišťuje, že subjekt je produktivní, ovladatelný a předvídatelný.“¹⁷

16. Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish; The Birth of the Prison*. (A. Sheridan, Trans.). New York: Random House Books. (Original work published 1975). pp. 137–138.

17. Crary, J. (2001). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press, p. 4.

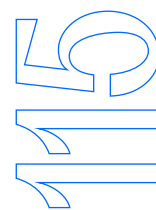
18. Ibid., 37.

19. Ibid., 74–75.

15. Massimi, M. a Charise, A. (2009). Dying, Death, and Mortality: Towards Thanatosensitivity in HCI. Retrieved from http://www.sigchi.org/ch2009/altchisystem/submissions/submission_mmassimi_208_1232961565.pdf on October 10th, 2016.

16. Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish; The Birth of the Prison*. (A. Sheridan, Trans.). New York: Random House Books. (Original work published 1975). s. 137–138.

17. Crary, J. (2001). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press, s. 4.



fact that death means, in this current hour of scientific progress, the biological end of the body. The body, in the largest sense, has become less and less the essential daily identifier in one's technological interactions. We are disembodied by media. We use interfaces such as various social media sites for interaction with more and more dependency. These kinds of forums are completely mediated, and essentially never in-person, which makes their role once the body ends a key investigative realm into how society and culture has come to consider the body's mediation. It also provides a context for considering the organization of bodily perception in becoming, as expressed by Michel Foucault, a 'docile body'. How does a docile body intuit when its senses are organized according to a power structure?

The term 'docile body' was first used by Foucault in his book published in 1975, *Discipline and Punish; The Birth of the Prison*, in which he considers, among many things, how the body came to be likened to an economic asset of military importance: The human body was entering a machinery of power that explores it, breaks it down and rearranges it.¹⁶

Foucault's ideas form part of the foundation of Jonathan Crary's thoughts in his book from 2001, *Suspensions of Perception*, in which the author reviews the history of humanity's attentiveness, and the way it has been dissected into quantitative classifications, while ignoring its qualitative nature in a current of overwhelming technological and political progression. Crary expresses how institutional power has relied on perception functioning in a way "that insures a subject is productive, manageable, and predictable."¹⁷

Crary proposes that society has produced 'docile bodies' in the "enforced attentiveness implicit in the diffusion of the personal computer."¹⁸ He claims that the majority of all basic technological objects are similar in that they arrange the body in such a way that isolates and separates, which is just another method of governing attention even as the user is given the illusion of free will and interaction with the device.¹⁹ A historical analysis of human beings and machine interfaces/systems of all kinds has been assessed in the work of Gilles Deleuze, who proposes that Foucault's original model of 'societies in control' has been modified as there now exists a vast network

Crary se domnívá, že společnost vyprodukovala „poslušná těla“ ve „vynucené pozornosti implicitní v difuzi osobního počítače.“¹⁸

Tvrdí, že většina všech základních technologických objektů je podobná v tom, že aranžují tělo takovým způsobem, který izoluje a odděluje, což je jen další metoda řízení pozornosti, i když má uživatel iluzi svobodné vůle a interakce s objektem.¹⁹

Historickou analýzu různých interakcí a systémů lidí a strojů lze najít v práci Gillesse Deleuzeho, podle kterého se Foucaultův původní model „kontrolujících společností“ změnil, neboť nyní existuje široká síť kombinující „globální trh, informační technologie a neodolatelný imperativ komunikace,“ který „produkuje nepřetržitý a neomezený efekt kontroly.“²⁰ Rozsah, do jakého bylo lidské tělo podrobeno stále více disciplinárním procedurám na počátku stále větší technologické spotřeby, rovněž koreluje se spotřebou stále většího množství technologických obrazů.

Craryův intenzivní výzkum zahrnuje i důležitost Nietzscheho podání fyziologických stavů umělce, kde popisuje umělce s mobilizací těla v procesech „jako druh automatismu celého svalového systému ovládaného silným vnitřním impulzem...“²¹ To lze spatřit i na obraze z let 1887–1888 *Parade du Cirque* (Cirkus) od Georgese Seurata, který zachycuje noc v pařížském cirkusu. Na levé straně obrazu je holý strom, tyčící se výš než vyzábělý principál uprostřed. Podle Craryho by mohl být strom chápán jako „strom a současně i narážka na retinální strom jako znak zápisu těla do pole vnímání, spojení fyzického oka se strukturou viditelného světa.“²² Starší biologické analýzy v Craryově výzkumu odhalily složitý charakter zobrazení, když jde o oko jako orgán. Fotoreceptory lidského oka se nachází v zadní části sítnice, což znamená, že krevní cévky jsou součástí vizibility oka.²³

Obr. 2. Georges Seurat, Cirkus, 1887–88

18. Crary, J. (2001). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press, s. 37.

19. Ibid., 74–75.

20. Ibid., 75–76.

21. Ibid., 173.

22. Ibid., 217.

23. Ibid.

20. Crary, J. (2001). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press, p. 75–76.

21. Ibid., 173.

22. Ibid., 217.

23. Ibid.

24. Ibid., 218.

25. Ibid.

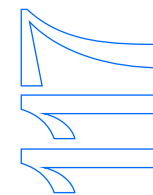
combining “a global market, information technology, and the irresistible imperative of communication” which “produces continuous and unbounded effects of control.”²⁰ The extent to which the human body has been subject to more and more disciplinary procedures in the onset of more and more technological consumption, correlates to the consumption of more and more technological images as well.

Among Crary's intensive research, he also sites of relevance Nietzsche's description of the physiological states of the artist, in which he finds the artist with their bodily mobilization towards processes “as a kind of automatism of the whole muscular system impelled by strong stimuli from within...”²¹ This is read with possibility into the painting from 1887–1888, **Parade du Cirque** by Georges Seurat which portrays a Parisian night at a circus tent. In the left portion of the painting is a tree, bare of leaves and spindling up higher than the circus master in the center. Crary proposes that the tree could be presented as “both a tree and an allusion to the retinal tree as a sign of the body's own inscription of itself onto a perceptual field, a binding of the physical eye to the structure of

a visible world.”²² Earlier biological analysis in Crary's research revealed the complex nature of representation when it comes to the seeing eye as an organ. The human eye's photo-receptors lie at the back of the retina, which means that blood vessels are part of the eye's visibility.²³

Figure 2. Georges Seurat, *Parade du Cirque*, 1887–88

In investigating another structure of our perception, Crary claims that the “figure of the cube, the theater, the volumetric closure of representation has an enduring function within the economy of instinctual life...” which may coincide with “a particular immobilization and objectification of the body.”²⁴ Crary sites Jean-Francois Lyotard who maintains that the body is foremost a surface “with no inside or outside, on which it is impossible to assume a position.”²⁵ Lyotard is effective in pointing out this basic truth at this juncture in the research of human and machine interaction and more precisely in the history of humanity's attentiveness being dissected into quantitative classifications, while ignoring its qualitative nature in the progression of technology, because it is essentially the body's surface that



Při zkoumání další struktury našeho vnímání Crary tvrdí, že „obraz kostky, divadla, volumetrického uzavření zobrazení má trvalou funkci uvnitř ekonomie instinktivního života...“ jenž může probíhat paralelně se „zvláštní imobilizací a objektivizací těla.“²⁴ Crary cituje Jeana-Francoise Lyotarda, podle kterého je tělo především povrch, „co nemá vnitřek ani vnějšek a na kterém nelze zaujmout žádnou pozici.“²⁵ Lyotard zdůrazňuje tuto základní pravdu v tomto důležitém okamžiku výzkumu interakce lidského těla a stroje, a přesněji v historii pozornosti lidstva rozložené do kvantitativních klasifikací, zatímco je ignorována jeho kvalitativní povaha ve vývoji technologie, protože především povrch těla je neustále „transformován do zobrazovacího schématu přítomnosti a absence, interiority a exteriority.“²⁶

Oproti tomu Linda Nochlinová v knize *The Body in Pieces, the Fragment as a Metaphor for Modernity* (Tělo rozdělené na části. Fragment a metafora v moderní době) vidí rozšíření těla jako destrukci minulosti a znamení modernosti. Co to však znamená pro odtělesnění virtuálního mediovaného těla? Teď už nesestává jen z částí, je převedeno do pixelů a hologramů a odesláno na opačnou stranu světa, vystřeleno do vesmíru a přeneseno zpět na zem. Lze se ptát: co provedl stroj médií s lidským tělem?

Obr. 3. Vezměme Fuseliho kresbu Umělec pohlcen vznešeností zničené antické sochy z roku 1780 (rudka, lavírováno sépií):

Socha zobrazuje kořeny v antice a vnímání utopie. Utopické ideály ve spojení s fragmentací těchto dvou částí naznačují rozklad starého řádu. Nochlinová tvrdí: „Umělec oplakává strašnou ztrátu, ztracený stav štěstí a úplnosti, který musí být nyní vytlačen do minulosti nebo do budoucnosti.“ V přesvědčení, že úplnost rychle mizí, se Nochlinová domnívá, že Francouzská revoluce vedla k vzestupu modernity zobrazované v 19. století: „Fragment jako pozitivum, spíše než jako negativní tropus, byl podstatou jádra

26. Crary, J. (2001). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press, p. 218.

27. Fitzpatrick, G. Review of Linda Nochlin's *The Body in Pieces: The Fragment as Metaphor for Modernity*. Retrieved from <http://www.carrollfitzpatrick.com/writings/> on October 10th, 2016.

28. Bruno, G. (2007). *Public Intimacy*. Cambridge: MIT Press, p. 81.

is constantly and continually being “reshaped into a representational schema of presence and absence, interiority and exteriority.”²⁶

However, Linda Nochlin, in *The Body in Pieces, the Fragment as a Metaphor for Modernity*, sees the body's dissemination as a destruction of the past and a sign for modernity. Then what does this mean for disembodiment, the screened, virtual, mediated body? Now it is not only in pieces, but pixilated, hologrammed, on the other side of the world, shot to space and then brought back to earth... what have media apparatus done to the body?

Figure 3. Consider Fuseli's **Artist Overwhelmed by the Grandeur of Antique Ruins** from 1780 in red chalk and sepia wash:

The statue is representative of its roots in antiquity and perceived notions of Utopia. Utopian ideals in junction with the fragmentation of the two parts suggest the crumbling of an older order. Nochlin asserts, „The artist [is in mourning], mourning a terrible loss, a lost state of felici-

ty and totality which must now be displaced into the past or the future.“ Under the assumption that totality was quickly disappearing, she asserts that the French Revolution led to the rise of modernity represented in the 19th century, “The fragment as a positive rather than a negative trope constituted the essence of representational modernism... The fragment, for the Revolution and its artists rather than symbolizing nostalgia for the past, enacts the deliberate destruction of the past.”²⁷

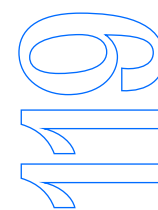
Giuliana Bruno also discusses modernist ruins and decay. Bruno asks if we can even really speak of a modernist ruin. “Unlike the porous, permeable stone of ancient building,” she says, “the material of modernism does not ‘ruin.’ Concrete does not decay.”²⁸

As we live in an age in so many ways repelled by ruination, what kind of archaeology can we now create? We should recognize that our history is made up of different ruins. In modern times, different architectures bear the mark of time. Time passing is not simply etched on the surface of stone, but is marked on the skin of celluloid. It is impressed on other kinds of architecture – the translu-

24. Crary, J. (2001). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press, s. 218.

25. Ibid.

26. Ibid., 218.



modernistického zobrazování... Fragment nebyl pro revoluci a její umělce symbolem nostalgie po minulosti, ale představoval její záměrnou destrukci.“²⁷

Giuliana Bruno rovněž hovoří o modernistických ruinách a rozkladu. Ptá se, zda můžeme skutečně hovořit o modernistických ruinách. „Na rozdíl od pórovitého, prostupného kamene antických staveb se materiál modernismu nerozpadá. Beton se nerozkládá.“²⁸

Protože žijeme ve věku, kdy řada věcí nepodléhá rozpadu, jaký druh archeologie můžeme vytvořit? Měli bychom si uvědomit, že naše historie je tvořena jinými ruinami. V moderní době nese známku času jiný typ architektury. Plynutí času již není vyryto do povrchu kamene, ale do celuloidu. Je otišknuto do jiných druhů architektury – do průsvitných obrazovek pohyblivých obrazů instalací. Obrazy v pohybu píšou moderní historii. Mohou být živým, pohyblivým svědectvím o následcích trvání. Pohyblivé obrázky jsou ruinami modernity.²⁹

V tomto smyslu jsou fragmenty těla jako zátiší vyznačující se smrtelností. Pokud je fragmentované tělo u Nochlinové metaforou modernity, pak jsou technologická zobrazení našich těl a ponoření se do digitální kultury našimi smysly naší posmrtnou maskou.

Když se přesuneme od tradičních obrazů k technickému vesmíru různých medií a obrazovek, měřítko a perspektiva zůstávají klíčovým pojítkem v jejich zásadních rozdílech. Téma měřítka a perspektivy, něčeho komplikovaně detailního uprostřed velkého prostoru, se objevuje i u Vilema Flussera, v jeho filozofii médií popsané v textu z roku 1985, *Into the Universe of Technical Images* (Vesmír technických obrazů), kde detailně popisuje vzory komunikace, které se vyvinuly v průběhu historie, počínaje vynálezem písma až po vynález fotografie a po (tehdy) moderní stav technických obrazů, a hlavně po myšlenku role „klíče“ v technickém obraze.

120

29. Bruno, G. (2007). *Public Intimacy*. Cambridge: MIT Press, p.82.

30. Armstrong, C. (2004). *Cezanne in the Studio*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, p. 129.

31. Flusser, V. (2011). *Into the Universe of Technical Images*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 18.

cent screens of moving image installations. Pictures in motion write our modern history. They can be the living, moving testimony of the effects of duration. Moving images are modernity's ruins.²⁹

In this sense then the fragments of the body are like a still life, marked by our mortality. If Nochlin's fragmented body is a metaphor for modernity, then the technological representation of our bodies and immersion into digital culture with the senses are our death mask.

Shifting from the traditional image universe of paintings to the technical universe of various media and screen-views, scale and perspective remains a key bridging point in their fundamental differences. The subject of scale and perspective, of the intricately detailed in the midst of a larger expanse, is also related in Vilem Flusser's philosophy of media written in his text from 1985, **Into the Universe of Technical Images**, in which he details the patterns of communication that have developed throughout history, beginning with the invention of writing, to the invention of photography, and final-

ly to the (then) current state of the technical image, and specifically, to his idea of the role of the "key" in the technical image.

The medium of the technical image, the electronic screen, is composed itself of particle pixels that the viewer's eyes correlate into a scene that is recognizable to them, which is instrumental when considering the previously examined role of the organ of the eye in a phenomenological sense "in which the world seen... comes into being in the living act of seeing and is all bound up with the temporal, physical, and kinesthetic subjectivity of the person doing the seeing."³⁰

Flusser discusses how apparatuses were invented to aid man's search for eternal life, as man's answer to death has been to "inform" his surroundings, and that, in this way, "technical images are reservoirs of information that serve our immortality."³¹ The uncanny ability of the 'key', or interface, in technology is coming from the ability of the 'key' to reach over into the gigantic, by their being infinitely small in size. They are instruments capable of reaching into the mass of particles for us and operate in a time

27. Fitzpatrick, C. Review of Linda Nochlin's 'The Body in Pieces: The Fragment as Metaphor for Modernity'. Retrieved from <http://www.carrollfitzpatrick.com/writings/> on October 10th, 2016.

28. Bruno, G. (2007). *Public Intimacy*. Cambridge: MIT Press, s. 81.

29. Ibid., 82.



Médium technického obrazu, elektronická obrazovka, sestává z pixelů, které oko diváka koreluje do scény, kterou může rozeznat, což je podstatné, když vezmeme v úvahu dříve zkoumanou roli orgánu oka ve fenomenologickém smyslu, „ve kterém viděný svět... začne existovat až v živém aktu vidění a je svázán s dočasnou fyzickou a kinestetickou subjektivitou osoby, jež provádí činnost vidění.“³⁰

Flusser zkoumá stroje vynalezené k tomu, aby pomáhaly lidem hledat věčný život, neboť lidská odpověď smrti je „informovat“ svoje okolí, a že tedy „technické obrazy jsou zásobárnami informací, které slouží naší nesmrtelnosti.“³¹ Udivující schopnost „klíče“ nebo rozhraní v technologii je dána schopností „klíče“ dosáhnout až k tomu, co je gigantické, tím, že jeho velikost je nekonečně malá. Tyto klíče jsou nástroji schopnými dosáhnout k mase částic a fungovat v čase, který nesouvisí s naší každodenní realitou, a existovat v nekonečném vesmíru částic.³² Tvoří most mezi atomickým, lidským a astronomickým a představují monumentalitu měřítka, protože pro stroj třídí obrovské pole možností tvořené částicemi.³³ Co je neviditelné pro lidské oko, je pro stroj soubor možných funkcí, například způsob, jakým stroj „transformuje účinky fotonů na molekuly nitrátu stříbra ve fotografii...“³⁴ Stroj vykonává tuto funkci slepě, stejným způsobem, jakým je slepá pro nás, což je podle Flussera „to, co je technický obraz: naslepo realizovaná možnost, něco neviditelného, co se slepě stalo viditelným.“³⁵

Technický obraz, který je díky své pixelované povaze současně jak nekonečně malý, tak nekonečně velký, se odehrává na „poli možností...“, ze kterého se něco náhodou vynoří.“³⁶ Flusser zde používá výraz „možnost“ jako „materiál vesmíru a vědomí, které se vynořuje.“³⁷ Při vytváření technických obrazů používáme „klíč“, abychom vytvořili spojení mezi oblastí mikro a makro, ale při tvorbě malby se lidské tělo stává „klíčem“, který provádí organizaci a rozmístění částic.

122

32. Flusser, V. (2011). *Into the Universe of Technical Images*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 18.

33. Ibid.

34. Ibid., 16.

35. Ibid.

36. Ibid.

37. Ibid.

38. Ibid., 14.

39. Ibid., 19.

30. Armstrong, C. (2004). *Cezanne in the Studio*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, s. 129.

31. Flusser, V. (2011). *Into the Universe of Technical Images*. Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 18.

32. Ibid.

33. Ibid.

34. Ibid., 16.

35. Ibid.

36. Ibid.

37. Ibid.

123

unrelated to everyday human-time and exist in an infinitesimal particle universe.³² They bridge the atomic, human and astronomical, exercising the monumentality of scale as they sort out for the apparatus the enormous field of possibilities made up of particles.³³ What is invisible to the naked human eye is for the apparatus another set of possible functions, for example, in the way an apparatus „transforms the effects of photons on molecules of silver nitrate into photographs...“³⁴ The apparatus performs this function blindly in the same way that it is blind to us, which, according to Flusser, „is what a technical image is: a blindly realized possibility, something invisible that has blindly become visible.“³⁵

The technical image, through its pixilated medium of being both infinitely small and infinitely large simultaneously, occurs in a „field of possibilities... from which something accidentally emerges.“³⁶ Flusser uses “possibility” in this sense to mean “the stuff of the universe and the consciousness that is emerging.”³⁷ In the production of a technical image, we use a ‘key’ to make this connection between the micro and macro, but perhaps in the creation of

a painting, the human body becomes the ‘key’ doing the particle organizing and placing.

Flusser describes in the chapter of his book titled “**To Suffer**,” how his whole treatise on the emerging universe of technical images, is, in fact, about the effort to become immortal through images. Flusser describes how memory is the opposite of death, and therefore the underlying theme throughout his book. Relating this back to the placement of the body in the technical image universe, the only place in which there can exist suffering, both physiological and existential, is in the human body; technology cannot do it for us.

The importance of memory here, in the context of Flusser, is placed in terms of how it has changed in form following the introduction of the institution of writing and how the change from an oral, non-linear movement to a linear movement changed “scenes into processes.”³⁸ Flusser also posits the disposition of “media as material forms of memory” because of the transcendental nature of time within technology.³⁹ Flusser claims that technical images will be the end of history; they were programmed to bring about the end

V jedné kapitole své knihy nazvané *Trpět* popisuje Flusser, jak tato celá debata o vynořujícím se vesmíru technických obrazů je vlastně o našem úsilí stát se nesmrtelnými pomocí obrazů. Flusser popisuje, jak je paměť opakem smrti, a proto je i nosným tématem jeho knihy. Když to vztáhneme k umístění těla ve vesmíru technického obrazu, jediné místo, ve kterém může existovat utrpení, jak fyziologické, tak existenciální, je v lidském těle; technologie to za nás neudělá.

Důležitost paměti ve Flusserově kontextu je dána do souvislosti s tím, jak se změnila její forma po zavedení instituce písma a jak změna od ústního, nelineárního pohybu změnila „scény v procesy.“³⁸ Flusser rovněž postuluje charakter „médií jako materiálních forem paměti“ vzhledem k transcendentální povaze času uvnitř technologie.³⁹ Tvrdí, že technické obrazy budou koncem historie, byly naprogramovány k tomu, aby přivodily konec lineárního času, a tudíž reaktivovaly „paměť, která se nekonečně navrácí a přenáší vše do přítomnosti.“⁴⁰ Tuto dráhu směřující ke ztrátě historie a vědomí historie lze zvrátit v některých částech organickým narušením ve smyčce feedbacku, ve formě revize těla a jeho umístění v rámci médií.

Série knih s příznačným názvem *Postmodern Romantics*, propojující umělce s filozofy, částečně odpovídá na otázku mediace těchto myšlenek v širším kontextu. Romantismus, v uměleckém a literárním významu, implikuje silnou emocionalitu, přenášení antropomorfních vlastností do přírodního prostředí, stejně jako silný příklon k nostalgii, zejména po pozůstatcích zaniklých kultur. Myšlenka zavedení „romantky“ pomocí postmoderního kontextu tvoří základ pro zásadní otázky ve svém jádru: jak lze být nostalgický kvůli něčemu v prostoru a čase, když všechno v prostoru a čase máme na dosah, jak vyjádřit opravdové emoce bez technické interakce a jak umístit hmotné tělo do digitálního světa.

40. Flusser, V. (2011). *Into the Universe of Technical Images*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 60.

41. Lyotard, J. (1988). *The Assassination of Experience by Painting—Monory*. London: Black Dog Publishing Limited, p. 218.

42. Baecker, D. (2003). *The Unique Appearance of Distance*. In H. Gumbrecht (Ed.), *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford UP, p. 3.

43. *Ibid.*, 211.

of linear time, therefore reactivating “a memory that eternally returns, bringing everything into the present.”⁴⁰ This trajectory towards a loss of history and consciousness of history could be thwarted in some parts by an organic rupture in the feedback loop in the form of a revisioning of the body and its placement in a mediated framework.

An aptly named book series pairing artists with philosophers titled **Postmodern Romantics** answers in part the question of mediating these ideas in a wider context. Romanticism, in the art and literary sense of the term, implies strong emotionality, the giving of anthropomorphic qualities to natural environments, as well as strong inclination towards nostalgia, especially for the remnants of past cultures. The idea of situating ‘romantic’ thought in a postmodern context, lays the groundwork for the fundamental issues at its core: how to be nostalgic for anything in space/time when all of space/time is right next to you, how to express genuine emotion without an interface, and how to place one’s corporeal body in the digital world.

One edition in the **Postmodern Romantics** series pairs Jean-Francois Lyotard with the French pop-realist painter, Jacques Monory. Lyotard describes Monory as being both a realist and romantic by the way “[his images]... connote... the loss of aura, the techno-science of capital. They seem to be the reality they purport to show, a reality already dead.”⁴¹ Interesting to note here in relating the importance of scale in terms of an image’s aura, as it is often purported to be the aura that is lost in the technical image is the criterion posed by Walter Benjamin, who defines the creation of the aura as the “appearance of a distance, however close it may be.”⁴² The appearance of nearness or distance stems from a spatial awareness that arises from an involuntary memory from which the aura arises and gives it “the profundity of a temporal far-off...” as “there is no aura without continuity in the time of the psyche and of tradition.”⁴³

38. Flusser, V. (2011). *Into the Universe of Technical Images*. Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 14.

39. *Ibid.*, 19.

40. *Ibid.*, 60.

V jednom vydání knihy *Postmodern Romantics* je Jean-Francois Lyotard spárován s francouzským umělcem pop-realismu Jacquesem Monorym. Lyotard popisuje Monoryho jako realistu i romantika, podle způsobu, „jakým jeho obrazy evokují... ztrátu aury, technovědu kapitálu. Zdají se být tou realitou, kterou chtějí ukázat, realitou, která je již mrtvá.“⁴¹ Je zajímavé si zde povšimnout spojení důležitosti měřítka ve spojení s auroou obrazu, neboť se často uvádí, že aura ztracená v technických obrazech je kritériem zavedeným Waltrem Benjamenem, který definuje tvorbu této aury jako „objevení se vzdálenosti, jakkoli blízká může být.“⁴² Objevení se blízkosti nebo vzdálenosti pramení z vědomí prostoru, které vzniká z nedobrovolné paměti, z níž vzniká aura, a dává mu „hloubku dočasného odstupu...“, neboť „žádná aura nemůže existovat bez kontinuity v čase psychiky a tradice.“⁴³

Obr. 4. Jacques Monory, Údolí smrti č. 1, 1974

Lyotard ve svém popisu Monoryho obrazů opakuje myšlenku těla vykonávajícího akci „klíče“, kterou předložil Flusser, a to zejména v tom, jak dále píše, že „znalosti prochází tělem malíře, protože v něm musí organizovat rozložení energie přes vizuální receptory a svalovou motoriku.“⁴⁴ Tímto způsobem je aura pocíťována jako intuice, vycházející z prostorového vědomí těla.

Monoryho obrazy často opakují motiv zachycení digitálního života, jako by pocházely z ilustrací, jako například jeho hvězdy filmového plátna v modrém monochromním provedení, které částečně působí jako nástroj paměti v tom, že přinutí diváka si zapamatovat digitální podmínky. Lyotard nazývá foto-elektro-optické nastavení ekonomickou aktivitou, a práce, která s ní souvisí, je toho druhu, jenž implikuje zmizení jak vykonavatele, tak vykonávané akce, což je to, co je v tomto procesu zachováno: vzpomínka na něj. Přeskočíme zpracovávání věcí a půjdeme přímo k paměti věcí, což vyjadřuje Lyotard ve svém názoru, že „experimentování vyplývající z technovědy nezanechává žádný prostor pro auru

126

44. Baecker, D. (2003). *The Unique Appearance of Distance*. In H. Gumbrecht (Ed.), *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford UP, p. 132.

45. Ibid., 227.

46. Lyotard, J. (1998). *The Assassination of Experience by Painting—Monory*. London: Black Dog Publishing Limited, p. 194–195.

Figure 4. Jacques Monory, Death Valley no. 1, 1974

Lyotard echoes in his description of Monory's paintings the idea of the body performing the action of the 'key' that Flusser proposed, especially as he continues in saying that "knowledge passes through the body of the painter, because it has to organize in him the distribution of energy over the visual receivers and muscular motors."⁴⁴ In this way, one's sense of the aura is an intuition stemming from the body's spatial awareness.

Monory's painting often repeat the motif of portraying digital life as if taken from illustrations, for example his film screen stars in blue monochrome, which somehow acts as a memory device in getting the viewer to remember our digital condition. Lyotard calls the photo-electro-optical set up an economic activity, that the work involved is the kind that implies the disappearance of both the doer and the done-to occurring in the act itself, which is therefore what is preserved in the process: its memory. We skip the processing of things and go straight to the memory of things, which, as

expressed in Lyotard in his declaration that „the experimentation resulting from techno-science leaves no place for the aura of memories and hopes. It knows only facts... that make possible the analysis of forms of power and knowledge and their infinite expansion.“⁴⁵ The technical image absorbs all other images and texts; everything becomes eternally reproducible, so the only reservoir for memory may be in the body. In looking at Monory's paintings of skies, Lyotard suggests that "these reconstitutions of bizarre objects... go beyond our perceptive and interpretative capacities. The cosmological infinite seems to be effaced behind the technological infinite."⁴⁶

41. Lyotard, J. (1998). *The Assassination of Experience by Painting—Monory*. London: Black Dog Publishing Limited, s. 218.

42. Baecker, D. (2003). *The Unique Appearance of Distance*. In H. Gumbrecht, H. (Ed.), *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford UP, s. 3.

43. Lyotard, J. (1998). *The Assassination of Experience by Painting—Monory*. London: Black Dog Publishing Limited, s. 211.

44. Ibid., 132.

127

vzpomínek a nadějí. Zná jen fakta..., která umožňují analýzu forem
moci a znalostí a jejich nekonečné rozpínání."⁴⁵ Technický
obraz absorbuje všechny ostatní obrazy a texty; vše se stává věčně
reprodukovatelným, takže jediný zdroj paměti může být v těle.
Když se Lyotard zabývá Monoryho obrazy oblohy, předkládá názor,
že „toto znovuvytvoření bizarních objektů... přesahuje náš
perceptivní a interpretační potenciál. Kosmologické nekonečno se
zdá být skryto za technologickým nekonečnem."⁴⁶

128

45. Lyotard, J. (1998). The Assassination of Experience by Painting - Monory. London: Black Dog Publishing Limited, s. 227.

46. Ibid., 194-195.

129



Obr. 1. Steina Vasulka, Celá vize, 1976
Fig. 1. Steina Vasulka, All Vision, 1976



Obr. 2. Georges Seurat, Cirkus, 1887–88
Fig. 2. Georges Seurat, Cirkus, 1887–88

130



Obr. 3. Vezměme Fuseliho kresbu Umělec pohlcen vznešeností zničené antické sochy z roku 1780 (rudka, lavírováno sépií):
Fig. 3. Consider Fuselli's *Artist Overwhelmed by the Grandeur of Antiquity* Ruins from 1780 in red chalk and sepi wash:



Obr. 4. Jacques Monory, Údolí smrti č. 1, 1974
Fig. 4. Jacques Monory, Death Valley no. 1, 1974

131

Kristín

Výhled
Vnímání

View
Perception

Scheving

Výstava Kristin Scheving s názvem **Pohled/Vnímání**, prozkoumává rozpoznávání vzorců vrstev materiálu, vetkaných do rozličných cyklů, které tvoří každodennost. Scény dočasné povahy a fotografie tištěné na hliník jsou důkazem jejího dlouhodobého vybrušování estetiky vzorců a jejich propojování s ročními obdobími, lunárními měsíci, rotací planet a epochami lidské civilizace, tedy vzorci které nás obklopují. Zobrazuje synchronicitu mezi vzorci většími a těmi všednodenních životů. Její díla se zabývají přijímáním, destilací, a integrací mnoha obrazů najednou, nebo za sebou v rychlé sekvenci, což vychází z její časté kurátorské i umělecké práce s videem. Kristininy vzorce rovněž neodhalují specifčnost místa, ale všudypřítomný narativ globálního města a nezměrné množství informací a dat dostupných během každodenní procházky ulicemi města kdekoli na světě.

Erin Honeycutt

134

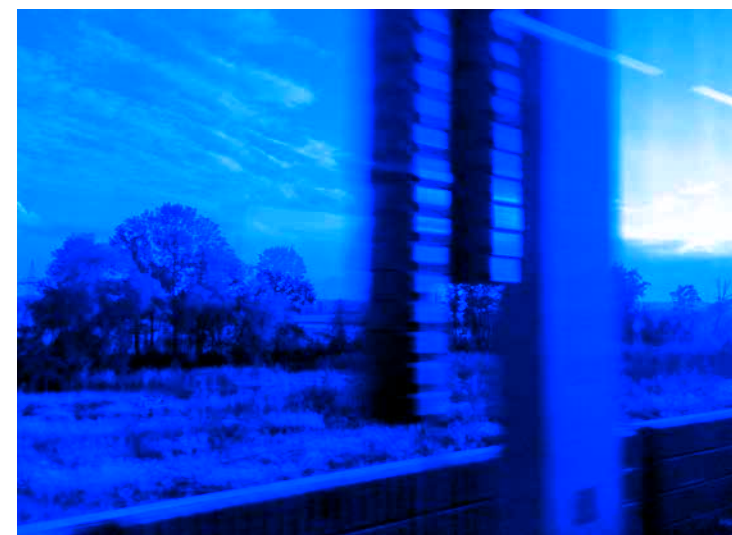
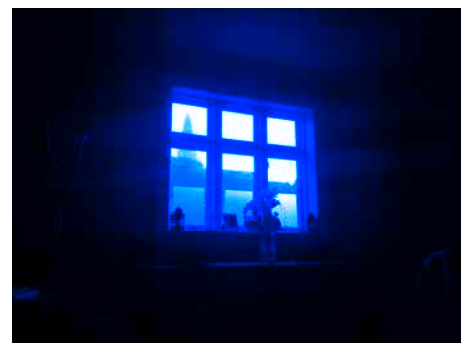
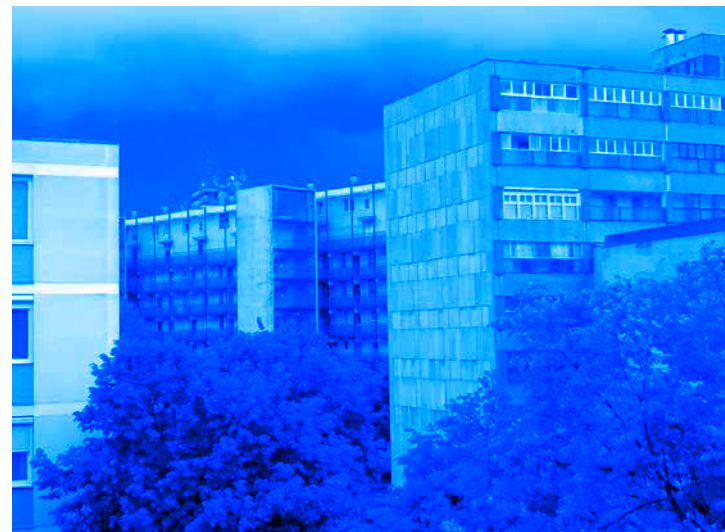
Kristin Scheving's exhibition **View/ Perception**, explores the pattern recognition of material layers woven into the various cycles that make up the everyday. Scenes of a transitory nature, the photographs, printed on aluminum, are evidence of Kristin's lifetime of honing her aesthetic for patterns and the threads interwoven in them that are connected to the patterns that engulf us such as the earthly seasons, lunar months, planetary rotations, and epochs of human civilization. She displays a synchronicity between these larger patterns and the patterns of our everyday lives. Working often with video as an artist and curator, her scenes speak of the reception, distillation, and integration of numerous scenes at once or in quick succession. Likewise, Kristin's patterns do not reveal specificity of place, but the ubiquitous narrative of the global city and the vast amounts of information and data available in the everyday walk on a city street anywhere in the world.

Erin Honeycutt

131

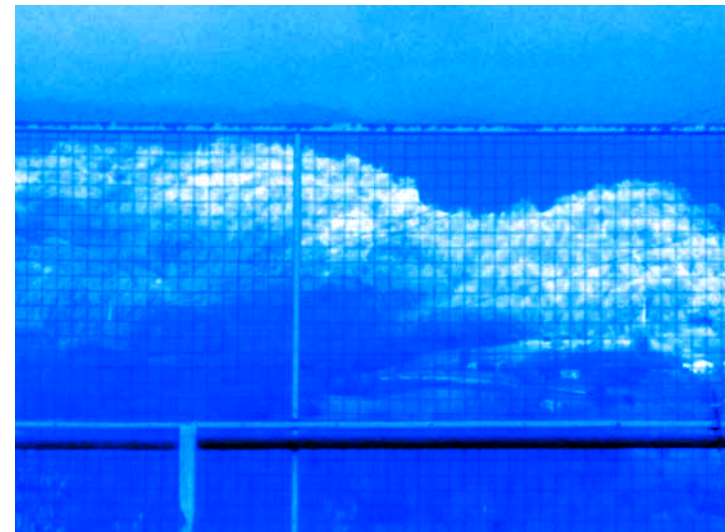
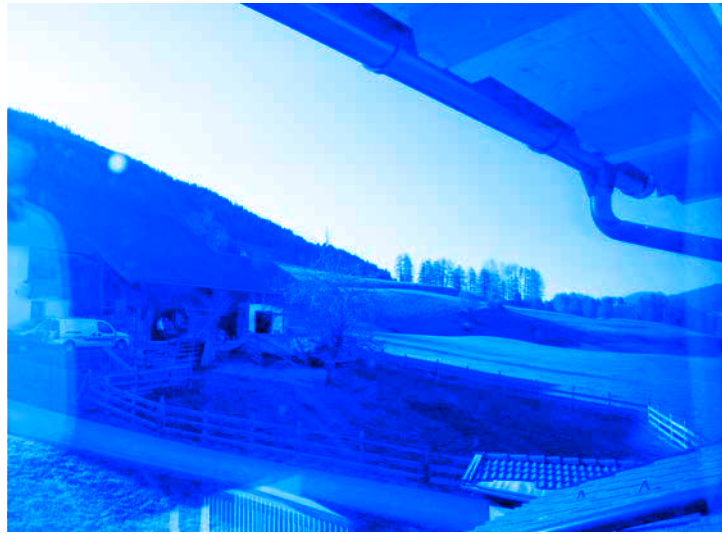
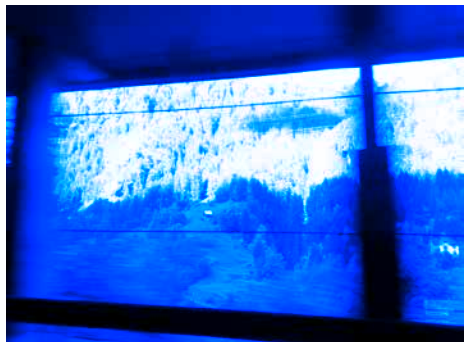


136



137

138

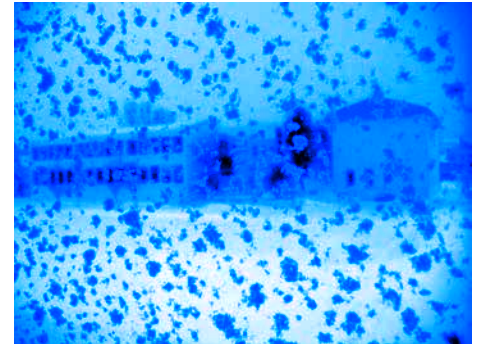


139





140



141

Odborná redakce

Edited by

Jennifer Helia DeFelice

Texty

Texts

Maria Dalberg, Ásta Fridriksdóttir,
David Kořínek, Helena Lukášová,
Cristina Maldonado, Herwing Turk,
Erin Honeycutt, Kristín Scheving

Odborný recenzent

Reviewed by

Ruth Mateus-Berr

Jazyková korektura

Language editor

Olina Ondráková, Anne Johnson,
Juraj Machalek

Anglický překlad

English translation

Irma Long, Jennifer Helia DeFelice

Český překlad Czech translation

Irma Long

Produkce Production

Monika Šimková, Kateřina Horáčková

Grafická úprava a sazba

Graphic design and layout

Karel Bařina

Písmo Typeface

Elegant, Grape (Vojtěch Kollert)

Tisk Print

Fakulta výtvarných umění VUT

Náklad Print run

100 ks

Vydavatel Publisher

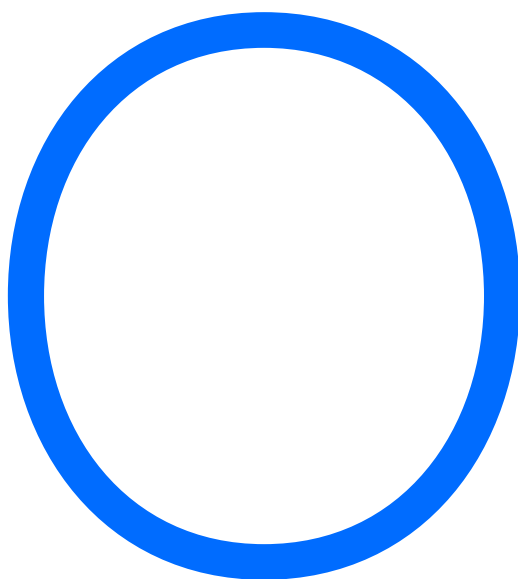
Fakulta výtvarných umění VUT

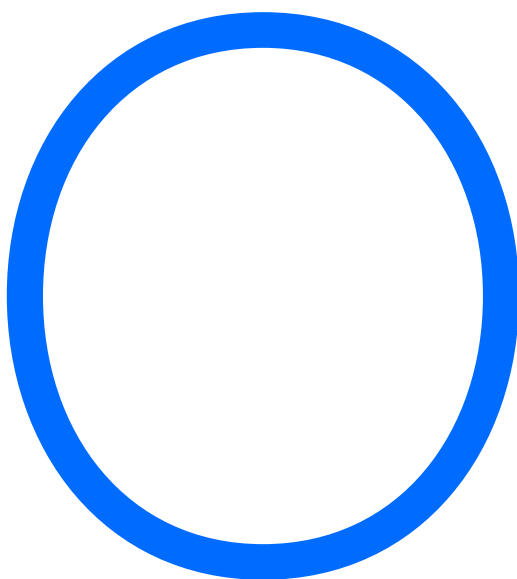
Vydání první First edition

2018

Intuice

○ Vila Štiassni

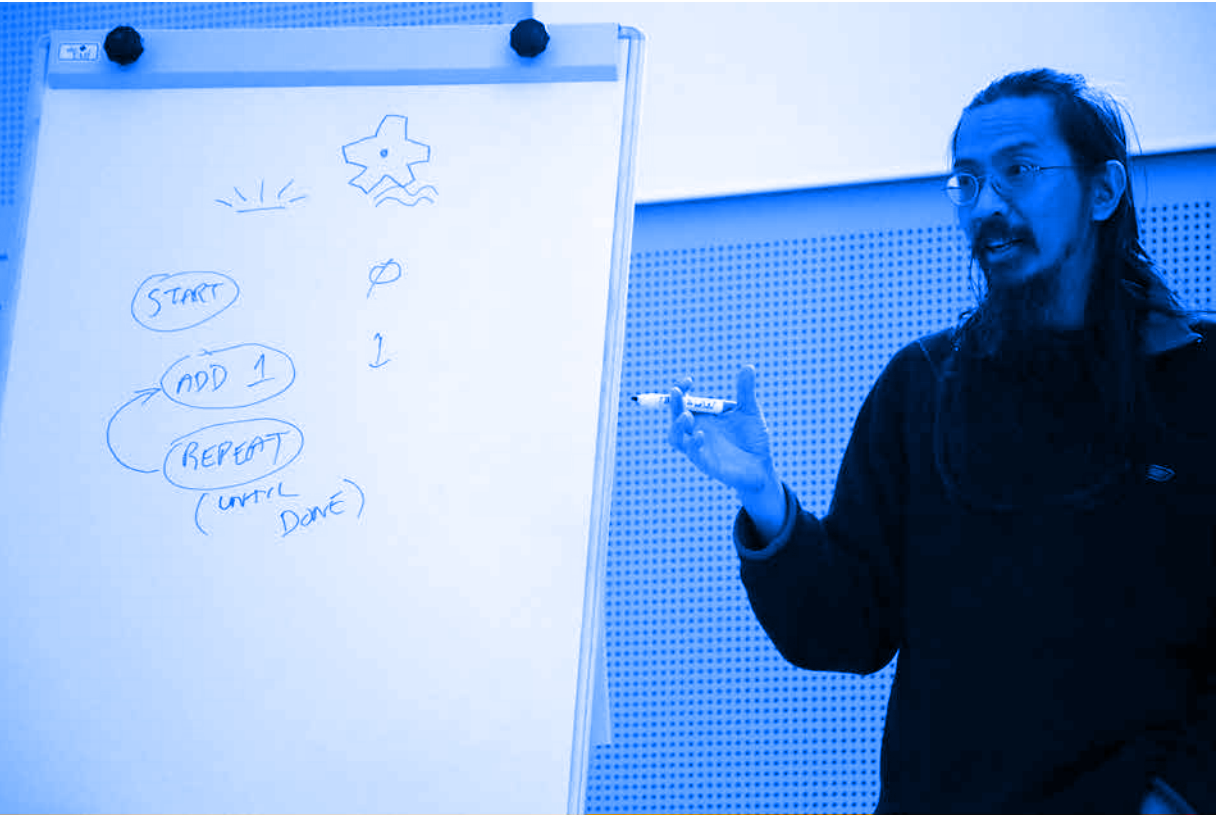


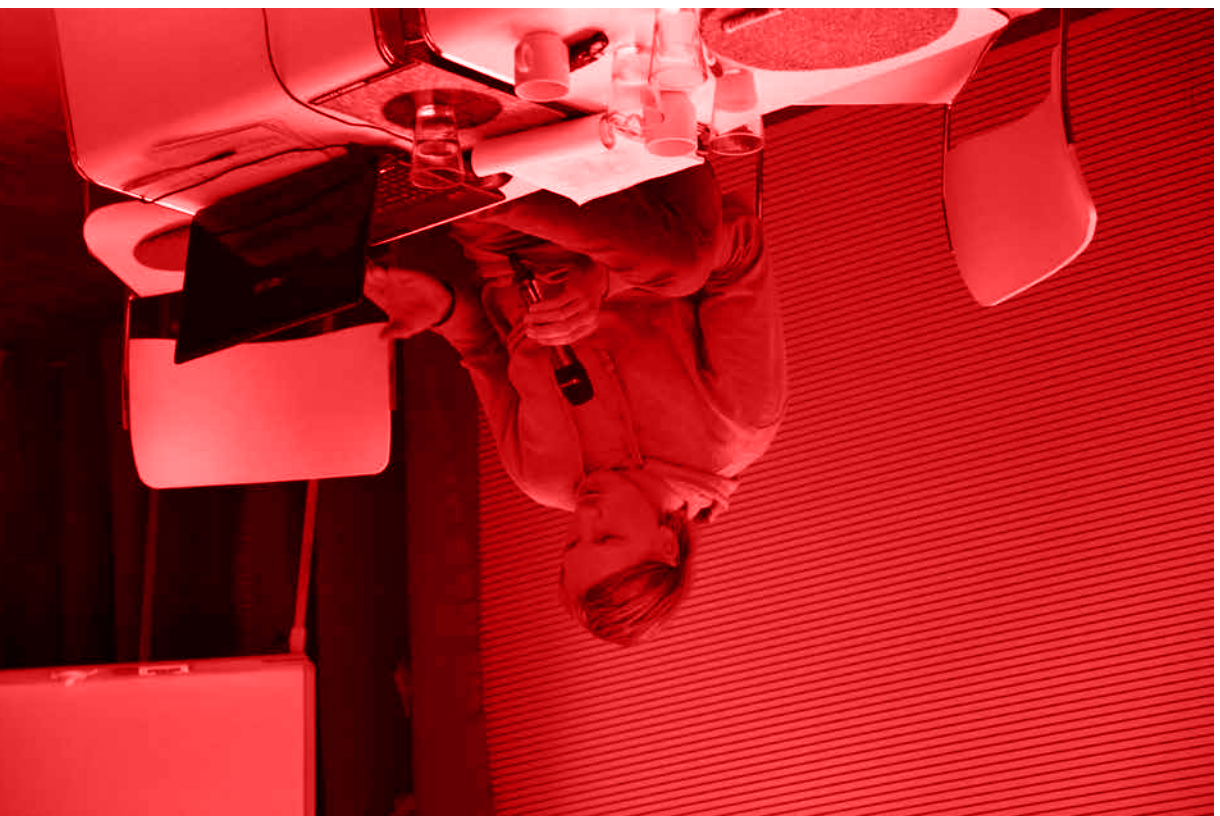
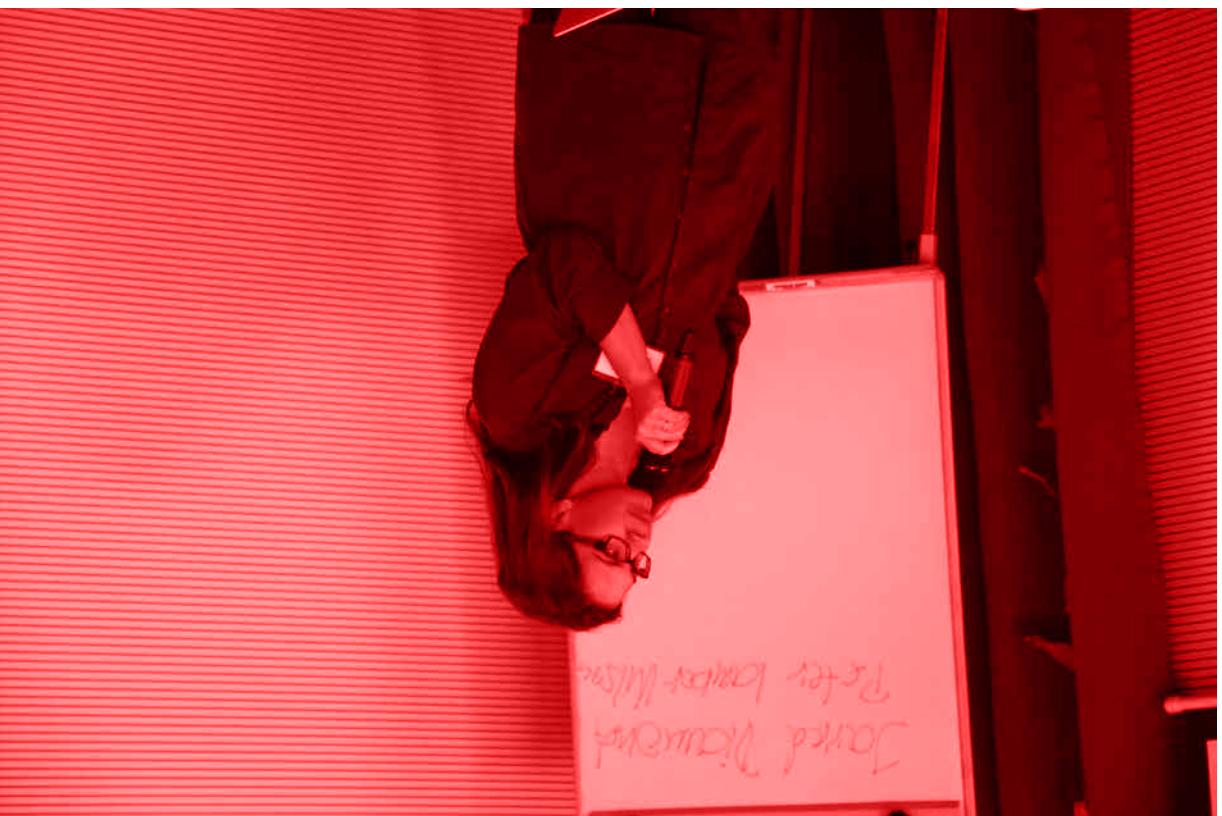














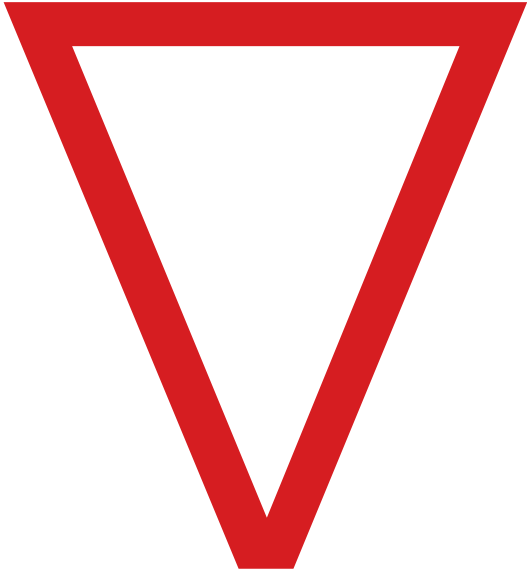
Intúice
Δ Otevřená zahrada



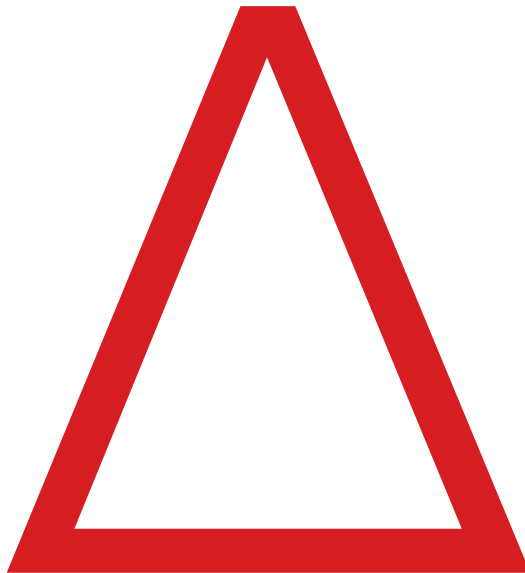
Intúice
Δ Open gardens







Intuice



Intuition

Intuice
Δ Otevřená zahrada

Intuition
Δ Open Gardens

Úvod / Introduction

6

Tomáš Ruller

Intuice: její etymologie a ontologické předpoklady
Intuition: its etymology and ontological prerequisites

8

66

Zuzana Janečková

Šiesty zmysel v praxi
Sixth sense in practice

Póra Vilhjálmssdóttir Wright

Vidět znamená věřit! Intuice ve světě masmédií
Seeing Is Believing! Intuition in a world of mass media

24

80

Miloš Vojtěchovský

Manifest FOS
The FOS Manifesto

Filip Martínek

Intuice a světlo
Metafyzika: není tak v luftě, jak si někdo představuje
Intuition and Light
Metaphysics: not as flighty a concept as one may imagine

32

100

Jana Francová

Intuice v digitálním věku
Intuition in the digital Age

Barbora Trnková

Tomáš Javůrek

Přejete si pokračovat?
Do you want to continue?

46

118

Andreas Gajdošík

Android, Debord a remediacce občanství
Android, Debord and remediation of citizenship

138

Ladislav Tejml

Bez názvu
Untitled

Karolína Kohoutková

Inland a Vertigo v Mt Isa
Inland and Vertigo in Mt Isa

56

144

Lenka Košicová

Hra na bohy. Nač a jak oživit křemíkový prach.
Aneb, jak se zamilovat do počítače.
Games of god. How and why to animate silicon dust.
Or how to fall in love with a machine.

Záměrem konference „Intuice“ bylo zkoumat a reflektovat naše zkušenosti díky aplikování intuice v digitální éře. Tento fenomén, který stále zůstává z velké části záhadou, užívá vědomé a nevědomé zkušenosti a je považován za hnací motor inovací. Intuice je imanentní a efektivně nám umožňuje využívat naše zkušenosti. Jednotlivé části (této zkušenostní) informace jsou aplikovány na specifické úkoly k vyřešení. Ochotně se podílíme na rozsáhlém procesu poskytování zkušeností a informací, který následně přetváří algoritmy našeho působení ve světě. Fakt, že nikdy nezískáme úplnou informaci o jakékoliv skutečnosti nás vede k tomu, abychom spoléhali na zdroje, které aktivně vyhledáváme. Výsledkem je vytváření nového druhu sociální inteligence. Ta se nadále spoléhá na naše zkušenosti z fyzického světa, ale současně začleňuje také naše zkušenosti z digitální sféry. Toužíme po tom, aby nás programy ujistily o správnosti jakýchsi univerzálních pravd. Toužíme po předpokladech vytvořených na základě námi vložené intuice, jako odrazu naší vlastní zkušenosti. Co je nám následně nabízeno, je to, co je postaveno na naší vlastní zkušenosti a intuitivní volbě – tedy na tom, co jsme vložili do systému. Tím pádem je nám prezentován předpoklad touhy, který jsme sami ovlivnili.

Tento sborník obsahuje příspěvky většiny účastníků konference. Jde o záznam určitého momentu v čase, ve fluidním prostředí našich fyzických a digitálních osobností a rozšířené společnosti. Jde o reflexe, které jsou nám nabízeny vnímavými bytostmi, obývajícími neustále rostoucí pole vzájemného vlivu.

Jennifer Helia DeFelice

6

The aim of the Intuition Conference was to examine and reflect on the application of intuition in the digital era. This phenomenon, the clear functioning of which remains, to a large extent a mystery, utilizes our conscious and unconscious experience and is understood as a motor of innovation. Intuition is immanent and makes efficient use of the bits of experiential information which are applied to specific problems or challenges to be solved. We willingly participate in the extensive process providing the information that ensuingly reshapes the algorithms of our mode of being in the world. The impossibility of ever having complete information about anything causes us to rely on sources we actively seek out, creating a new type of social intelligence, which continues to rely on our experience of the physical world but incorporates our experience of the digital realm. We want programs to have been given an awareness of certain universal truths. We desire assumptions to be made based on the value of the intuition we provide through the record of our experience. What we're being offered is based on what we've entered into the system ourselves and thus

in a kind of cyclical backlash we're being presented with an assumption of what we desire.

This reader includes contributions from a majority of conference participants. It is a document of a particular moment in time in the fluid development of our physical and digital personas and extended society. They are reflections offered to us by perceptive beings who inhabit ever-growing mutual fields of influence.

Jennifer Helia DeFelice

7

Tomáš

Intuice:
její etymologie a ontologické
předpoklady

Ruller

Intuition:
its etymology and ontological
prerequisites

V běžné mluvě, i na konferencích, se používá slovo „intuice“ v různých významech. Jakoby mohlo jít o „tušení“ a „předvídání“, jakoby intuitivní činnost mohla být jakýmsi „hledáním“, „tápáním“, intuitivní čin vycházet „z podvědomí“, nebo intuitivní akce a reakce být až čímsi „nevědomým“. S takovým pojetím si dovolím polemizovat. V oblasti, která nás zajímá primárně, tedy v záležitostech uměleckého tvůrčího činu, se intuice ocitá v sousedství především s pojmy „imaginace“ a „inspirace“. I zde by bylo třeba jasnější vymezení, k tomu zde ale nebude stačit vymezený čas.

Abychom si rozuměli a vyhnuli se matoucím závěrům, pokusím se osvětlit význam pojmu intuice z jeho etymologie.

Opírám se o texty ze sborníku *Intuice ve vědě a filosofii*, vydaného Filosofickým ústavem ČSAV 1993, editoři Jiřina Stachová a Jiří Nosek.

Milan Mráz píše, že výraz *intuitio* byl v latině odvozen ze staršího podstatného jména *intuitus* (pohled, vzhled i ohled), které má etymologický zdroj ve slovese *tueri* (dívat se, hledět i hlídat), *intueri* – dívat se (na něco) i pohlížet. Výraz *intuitio* byl chápán jako ekvivalent řeckého *emfasis*, od slovesa *emfanein* – objevovat, ukazovat, v pasivních tvarech objevovat se, ukazovat se. *Emfasis* může znamenat zjev, odlesk, zrcadlení, zevnějšek, ale i vnuknutí, oznámení, výklad, názor, nazření, nebo významnost aj.

Emfasis vyjadřuje smyslové vlastnosti předmětů, resp. jejich přímé působení na vnímající mysl, a na druhé straně i jejich postřehnutí tímto smyslem nebo postřehnutí dané věci rozumem. V zásadě je vyjadřován akt vnímání především ze strany vnímaného předmětu, což má svůj zdroj ve významech základního slovesa *fainein* (jevit se). Vidění, zření v tomto případě znamená, že něco samo vstupuje do vnímajícího smyslu, dává se vidět. U latinských slov *intuitus* a *intuitio* ovšem obě výchozí slova (*tueri* a *intueri*) vyjadřují akt vnímání ze strany vnímající bytosti.

We use the term intuition both in common speech and at conferences in many modes and with a variety of definitions. It is as if the concept could be interpreted as a kind of foreboding and anticipation, as if the intuitive process might be a means of searching and fumbling; as though an intuitive act could originate from the subconscious or intuitive action and reaction could be something almost unconscious. I will now attempt to polemicize this conception, if I may. In our primary field of interest, which is artistic and creative matters, intuition finds itself in the vicinity of terms such as imagination and inspiration. More precise definitions would be required even here, but there is not enough time to cover them.

In order for us to comprehend each other and avoid misleading conclusions, I will attempt to shed some light on the meaning of the word intuition by drawing upon its etymology.

I lean on texts from the collection *Intuition in Science and Philosophy*, published by Philosophical Institute of Czech Academy of Sciences in 1993, editors Jiřina Stachová and Jiří Nosek.

Milan Mráz is writing, that in Latin, the term **intuitio** was derived from the more ancient noun **intuitus** (sight, appearance, and regard), which traces its own etymological source to the verb **tueri** (to look, to gaze upon, and to guard); **intueri** – to look at or observe. The phrase **intuitio** was seen as equivalent to the Greek **emfasis**, from the verb **emfanein** – to discover, to indicate, and in passive terms, to appear (as oneself) or to show (oneself). **Emfasis** can mean appearance, (light) reflection, mirroring, and one's exterior, but also suggestion, notification, explication, opinion, the act of beholding, and significance.

Emfasis expresses the sensory properties of objects, specifically their direct effect on the sentient mind, and, in contrast, their perception by the sense in question or their capture by the mind itself. In essence, the act of perception is primarily expressed from the point of view of the observed object, the source of which lies in the meanings of the verb **fainein** (to appear/seem). Sight and vision in this case indicate that something automatically enters this sense of perception; it lets itself be seen. In Latin, the words **intuitus** and **intuitio** are both derived from



Výraz **intuitio** byl používán ve filosofických textech od 13. století při překládání substantiva **epibolé** vztahovat (na někoho nebo na něco) ruce, dotýkat se, uchopovat. **Epibolé** se jako výraz pro celkové pochopení daného předmětu stává opoitem výrazů pro diskursivní myšlení. U Plotína se dostává do velmi blízké souvislosti se slovesem vidět. V řeckých výkladech vnímání se většinou neuvažovalo o souběžné vědomé aktivitě vnímající bytosti, pozornost zde byla věnována především tomu, že na vnímající mysl působí aktivně vnímané předměty.

V Plotínově výkladu o činnosti Rozumu (Nús), který je v jeho pojetí nejvyšší sférou bytí, myšlení tohoto rozumu nemůže být diskurzivní, neboť je zcela nečasové, v čase neměnné a věčně skutečné v celém svém obsahu. Je to jakési duchovní vidění, jednak – a to v úplnosti – sebe sama, jednak – tentokrát již ne v úplnosti – božského Jednoho. Plotínos charakterizuje myšlení rozumu nejen výrazem „vidět sebe sama“, ale i slovem **epibolé**. Rozum, který myslí sama sebe, uskutečňuje to zaměřením na sama sebe, sebe-chápáním, přičemž vidí sebe i vše, co je v něm zahrnuto. Takové vidění je v Plotínově pojetí výsadou Rozumu, jako nejvyšší sféry emanovaného bytí, kdežto lidskému rozumu, jehož myšlení se uskutečňuje v čase, zůstává odepřeno.

Platón v Ústavě, ve známém příměru o jeskyni, pracuje téměř výhradně s výrazy pro vidění. Poznání „pravého jsoucna“, tj. ideí, je pro Platóna jakýmsi jejich duchovním viděním, i sama slova **eidos** a **idea** jsou odvozena od sloves **idein** – uvidět, vidět.

I podle Aristotela (ze spisu O vnímání a vnímatelném) má zrak ze všech smyslů pro člověka (a i sám o sobě) největší význam. Ve spise O duši nalézáme přímé přirovnání rozumového poznání k vidění.

Současně rozlišuje tzv. činný a trpný rozum. Sám rozum je pro Aristotela obdobou světla, v němž lze duchovně „vidět“. Substantivum **theoría** – nazírání, zvl. ve smyslu filosofické kontemplace, považuje za

words that express the act of perception (**tueri and intueri**) from the point of view of the perceiving being.

The term **intuitio** was used in philosophical texts dating back to the 13th century translating the substantive **epibolé** (to reach out one's hands after someone/something, to touch, to grip). As a phrase, **epibolé** became the opposite of terms employed in discursive thought in that it encompassed total comprehension of the subject.

With Plotinus, the word ventures very close to the verb to see. Perception was rarely considered a parallel conscious activity of the aware mind in other Greek interpretations; attention was given primarily to the fact that objects that are actively observed influence the perceiving mind. In Plotinus's essay on the function of Intellect (Nús), he interprets intellect as the highest sphere of existence; thought derived from this part of the intellect cannot be discursive, for it is entirely unrelated to time, unchangeable in time, and eternally real to its fullest extent. Intellect has, on the one hand, something of the manner of spiritual sight – in its entirety – of the self, and on the other hand – this

time lacking the element of entirety – the divine Oneness. Plotinus distinguished the thinking of the intellect in two phases: seeing oneself and **epibolé**. Intellect that does its own thinking does so by focusing on itself and by understanding itself while observing and seeing itself and all that the self encompasses. This observation is, according to Plotinus, a virtue of the Intellect as the highest sphere of an emancipated being; human intellect, in which the thought is realized in real time, is denied such privilege.

In his famous cave parable from The Republic, Plato works almost solely with expressions involving the sense of sight. For him, cognition of “genuine existence,” that being ideas, is a kind of intrinsic spiritual sight. The words **eidos** and **idea** are derived from the verb **idein** – to behold and to see.

According to Aristotle (from his **Theory of Perception**), sight is the most important of human senses (also on its own). A direct parallel between intellectual comprehension and sight may be found in his essay **On the Soul**.

nejvyšší a nejkrásnější činnost člověka. V Metafyzice podává výklad o myšlení prvního nehybného hybatele tak, že tento hybatel jako rozum myslí sebe sama, přičemž předmětem svého myšlení se stává tím, že se sebe jako myslitelného dotýká. Noetické myšlení noésis, poznává jako jedno to, co je i ve skutečnosti jedním, na rozdíl od diskursivního myšlení v soudech.

U Platóna i Aristotela se tedy intuice objevuje tam, kde myšlení má poznat určitou jednotu, ať už jednotu něčeho, co je jednotlivé, jednoduché, nebo jednotu, která je univerzální, nebo i absolutní. Oba ukazují, že rozum při poznávání některých stránek skutečnosti nevystačí s logickými a výrazovými prostředky, které vznikají na bázi běžného diskurzivního myšlení. Rozum může sice takovou jednotu poznávat, ale mnohdy mu chybí adekvátní prostředky pro plnou reflexi vlastního postupu. U těchto mimořádně intenzivních výkonů rozumu Platón mluví o „největším úsilí, kterého je lidská mysl schopna“. V novopythagoreismu i novoplatonismu pak takové metafyzické vidění provází extáze.¹

Podle Zdeňka Neubauera, intuice znamená původně „hledím“, „nahlížím“, „dohlížím“, a svým tvarem navozuje představu pohledu dovnitř, čili vhledu. Provází ji prožitek události náhlého pochopení, či nápadu řešení, spojený s pocitem přesvědčivosti, bezprostředností, zřejmostí. Intuice je vnitřní událost náhledu do nitra skutečnosti, zjednávací přístup k samé podstatě. Lze říci, že tam, kde není nitro, není vhledu. Jsoucnu náleží nitro, v němž spočívá povaha věcí, přičemž nitrem rozumíme vnitřní prostor, prostor možností – možností proměn, projevů a působení. Vnitřní prostor jsoucn, v němž spočívá jejich bytostná povaha, lze proto chápat jako svébytný autonomní řád manifestací – řád spontánních projevů, tedy cosi jako společnou logiku podob, jevení a utváření.

1. Mráz, M. (1993). Výraz intuice a motivy jeho zavedení do latinské filosofické terminologie v Stachová, J. a Nosek, J. (Eds.) Intuice ve vědě a filosofii. Praha:Filosofický ústav ČSAV.

At the same time, he differentiates the active intellect from the passive intellect. For Aristotle, intellect itself is an analogue of light whereby it is possible to “see.” He considers the substantive **theoria** – contemplation – viewing, specifically in the sense of philosophical contemplation, as the highest and most beautiful human activity. His **Metaphysics** offers an essay on the thought of the first immobile mover by postulating that this mover (as intellect) thinks of himself, which allows him to become the object of his own thought by his touching himself as a conceivable object. **Noésis**, the mental or intellectual manner of thought, recognizes as “one” that which is one in reality, as opposed to the discursive vision achieved through judgement.

According to Plato and Aristotle, intuition appears where thought has the opportunity to acquire knowledge of a certain unity/oneness, a unity of something that is unanimous and uncomplicated or a unity that is universal or even absolute. Both indicate that intellect cannot operate by logical and expressive means alone when attempting to comprehend certain aspects of reality, even though these means

come into existence through basic discursive thought. Intellect can, on the one hand, recognize and observe this unity, but it often lacks adequate means for full reflection upon its own procedures. Plato speaks of such exceptionally intensive performances of the intellect as the “highest endeavor of the mind.” In both Neopythagoreanism and Neoplatonism thus metaphysical sight is followed by **ecstasy**.¹

According to Zdeněk Neubauer, originally intuition meant “I gaze upon,” “I am looking at,” or “I am overseeing.” Through its form, it promotes the idea of a glance within, or **insight**. The experience of this occurrence is accompanied by a sudden feeling of comprehension, or an idea that successfully tackles a resolution associated with a feeling of persuasiveness, casualness, and “self-evident-ness”. Intuition is an internal occurrence, gazing into the core of reality, establishing a pathway to its essence. One can say that where there is no core, there cannot be insight. Again, insight is an internal occurrence belonging to the very core of reality. Existence encompasses the soul upon which the nature of all things is based. By soul, we mean inner space, the are-

1. Mráz, M. (1993). Výraz intuice a motivy jeho zavedení do latinské filosofické terminologie v Stachová, J. a Nosek, J. (Eds.) Intuice ve vědě a filosofii. Praha:Filosofický ústav ČSAV.

Intuitivní poznání umožňuje jak identifikaci, tak realizaci (viz podvojný význam anglického *to realize*: uvědomit si a uskutečnit). Intuicí se naše mysl sama dostává do pohybu „vnitřního sebeutváření“ a sdílí svůj přirozený prostor. Intuicí se stáváme subjektem skutečnosti samotné. Intuitivní poznání je svou povahou subjektivní.

Vnitřní prostor, který je obsahem intuice, lze ztotožnit s platónskou ideou (idea, eidos). Pro Platóna byla idea rovněž zdrojem jejích podob, způsobem jejího zjevování a předpokladem její poznatelnosti. Proto v ideích spočívala skutečnost věcí. Z tohoto hlediska je pak intuice prostě tím, co Platón nazýval zřením ideí.

Aristotelovo chápání ideí poskytuje jeho pojem „tvarové příčiny“ jež je zdrojem tvarů, utváření, projevů a dějů vycházejících z povahy věci a zjevujících tuto povahu. Eidetický důvod není tedy tvar, nýbrž příčina tvaru – tedy cosi jako princip, blízký tomu co dnes nazýváme informací.

In-formace znamená doslova „ztvárnění uvnitř“: in-formace je skutečně jakýmsi vnitřním tvarem, který odpovídá za chování, řídí vnější projevy či utváření navenek. Informace je tak tvarem možností, je nesena (kódována) určitým uspořádáním, nastavením, tedy strukturou, jež určuje povahu věci. Intuici lze pak považovat za poznání tvarové příčiny.²

Zdeněk Mathauser připomíná, že fenomenologicky orientovaná filosofie, pojem intuice směřuje k exaktnosti a k nejzazšímu, evidentnímu kritériu platnosti mínění.

V Husserlově fenomenologii intuice hraje rozhodující úlohu a to z hlediska tzv. plného aktu vědomí, v němž jde o zážitek totožnosti s intencionálně nazíraným. Intuice nepostihuje žádný psychický obsah, nemá nic společného s psychologickou introspekci.

na of possibilities – opportunities for transformation, manifestation, and influence. It is possible to comprehend the inner space of existence within which its fundamental nature is grounded as an independent autonomous manifestation system – a system of spontaneous expression, a kind of collective logic of shapes, appearances, and formations.

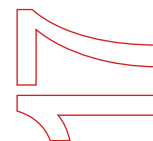
Intuitive cognition facilitates both **identification** and **realization** (note the double meaning of the English verb **to realize**: to implement and to become aware of). Our mind sets itself into “inner self-assembly” motion through intuition and shares its natural space. Through intuition, we become the subject of reality itself. Intuitive cognition is, in and of itself, subjective. The internal space upon which intuition is based may be equated with the Platonic **idea** (**idea**, **eidos**). For Plato, an idea was simultaneously the source of its forms, the manner of its appearance, and the prerequisite for its cognition. Hence, the reality of things lay in ideas. From this point of view, intuition is simply that which Plato referred to as **the act of beholding ideas**.

Aristotle's understanding of ideas is provided by his term **causa formalis**, which is the source of all forms, formations, expressions, and processes derived from the nature of an object and exhibiting this nature. Hence, the **eidetic cause** is not a form but rather the cause of the form – a **principle**, of sorts, similar to that which we refer to as **information** today.

In-formation, taken literally, means “forming inward”: in-formation is truly something of an internal form responsible for our behavior, external demeanor management, and even external manifestation. Information is thus the form of possibilities, carried (coded) in a certain sequence, setting, or structure that determines the nature of a thing. Intuition can thus be considered the cognition of a formal cause.²

Zdeněk Mathauser reminds, that phenomenologically-oriented philosophy directs the term intuition towards exactitude and to the furthestmost evident criteria of validity of opinion.

In Husserl's phenomenology, intuition plays a decisive part as the standpoint of what he terms the



Bergson důrazně rozlišuje mezi intuicí a instinktem: ten je darem přírody, kdežto intuice je darem ducha. Pokud jde o vztah intuice a intelektu, dochází k závěru, že intelekt se vyznačuje přirozeným nepochopením života, neb intelekt je naladěný na inertní hmotu, zatímco intuice na život. V tomto srovnání s ratiem intelektu se intuice objevuje jako jakési super-ratio, trans-ratio.

O intuici zpravidla uvažujeme jen jako o schopnosti subjektu, jako o naší víceméně tajemné mohutnosti, jíž se zmocňujeme předmětu, a zapomínáme na to, že v intuici může být také něco ze schopnosti objektu zmocnit se nás samých. V intuici směřující nejen od subjektu ke světu, ale i od světa k subjektu, se objevuje něco jako „erotika intuice“. Intuice jakoby tu byla odezvou subjektu na lásku světa k němu samému.³

Zde se přibližujeme k pojmu „inspirace“ – „in-spiratio“, „in-spire“, tedy „ná-dech“, „v-dechnutí“ atd.

Zdeněk Neubauer zdůrazňuje, že intuitivní poznání se obvykle projevuje jako poznání vzhledu a slovo vzhled je přesný protějšek k řecké dvojici eidos/idea.

Vzhled je to, čím se věc sama dává v jednotě rozmanitosti svých jevových stránek.

Slovo „vzhled“ patří ke skvostům českého jazyka: svým tvarem navozuje představu vzházení vzhůru a důvěru k vstřícnosti vůči hledění.

Na vzhledu poznáme „co to je“ a to se týká podstaty věci – její esence, nikoli pouhé existence – nahodilé konkrétní zjevnosti. Vzhled proto není předmětem vnějškového pohledu, nýbrž obsahem intuitivního vhledu. Každé pochopení je tudíž intuitivní povahy: je to vědění vzházející ze setkání vzhledu a vhledu. Ve vzhledu se zračí povaha bytí – a z této intuice povstala Platónova ontologie.

full act of consciousness, in which the focus lies with the experience of identity together with that which is intentionally observed. Intuition is thus a part of the content of the act itself and plays the main role in beholding the pure meaning of intent, which arises with the cleansing of meaning from all things insignificant. Intuition does not affect any mental content as it has nothing in common with psychological introspection.

Bergson highlights the difference between intuition and instinct; instinct is a gift from nature while intuition is a gift from the soul. When it comes to the relationship between intuition and intellect, Bergson concludes that intellect is characterized by a natural incomprehension of life, for intellect is tuned to inert matter, while intuition is tuned to life. In this comparison with the ratio of intellect, intuition appears as something of a **super-ratio** or **trans-ratio**.

As a rule, we consider intuition to be an ability only confined to the subject, a more or less enigmatic strength with which we seize a given object. We tend to forget that within intuition there may also be some-

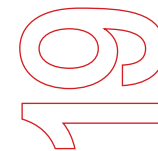
thing of the object's ability to seize our own selves. Something that may be referred to as an eroticism of intuition appears that inclines in the directions of both the subject toward the world and from the world toward the subject. It is as if intuition plays the part of the subject's echo of the world's love back at itself.³

At this point, we begin to venture towards the expression **inspiration** – in-spiratio, in-spire, or in-respiration, in-aspiration – and so forth.

Zdeněk Neubauer emphasizes that, intuitive cognition is usually characterized as the understanding of appearance, the word **appearance** here being a direct counterpart to the Greek pairing of **eidos/idea**.

Appearance is that by which an object presents itself in the integrated scope of the phenomenal variability of its aspects.

The word appearance [Czech vzhled] manifests one of the many delights of the Czech language: intrinsic in its form is the notion of entering upwards, eliciting trust in the obligatory nature of the terms of observation.



Samo bytí živých bytostí spočívá v tělesném sebeuskutečnění vzhledu. **Vzhled je projevem sebevyjádření, výrazem tvůrčí spontaneity, kterým bytosti dávají najevo způsob svého bytí. Smysl života je třeba hledat právě v sebeprojevu. Je-li živá bytost subjektem svého zjevování, pak má ke svému vzhledu činný vztah: musí vědět/chápat/vnímat jak vypadá, aby se vyznala ve svém vnitřním i vnějším prostoru. To předpokládá samovztažnost (self-reference).**

To člověku dává možnost sdělit nesdělitelné: zjevit obsah své jedinečné intuice. Zjednává tak i druhým přístup k zázraku setkání vzhledu se skutečností. V sebevyjadřování tak máme možnost tvořit z nitra samotné skutečnosti. Sebevyjádřením vztaženým k intuitivnímu nazírání odkrývá člověk bytostnou povahu skutečnosti.⁴

Zdá se mi zřejmé, že intuice, je jev vázaný na vědomí.

A vědomí (komplexní, celostní, nedělitelné) je lidskou zkušeností, nepřevoditelnou do digitálních dat, „nehologramovatelnou“. Jsem tedy přesvědčen, že intuice je fenomén, který se digitálních sfér přímo netýká.

Chápeme-li digitální – „virtuální“ skutečnost jako stvořenou lidským intelektem, získáváme zpět tautologicky jen to co jsme vložili. Na naší schopnosti intuice, v pravém slova smyslu, to nic nemění.

Intuice není vyplouvání fenoménů z podvědomí a nevědomí.

Uznáme-li pojem „nad-vědomí“, nabízí se otázka, existuje-li i tady fenomén intuice, případně není-li intuice zábleskem „nad-vědomí“.

Lze dodat, že v přístupu ke sférám překračujícím naše „jáství“, naše „ego“, je velmi třeba pokory.

4. Neubauer, Z. K ontologickému předpokladu intuice. Ibid.

We recognize what it is through its appearance, and that correlates with the nature of an object – its essence rather than its mere existence – a random and specific manifestation. Hence, an appearance is not an object of external observation, but the sum of intuitive insight. **Each act of comprehension is thus intuitive in nature: it is knowledge stemming from appearance meeting insight.** The nature of existence is mirrored in insight – and Plato's ontology arose from this intuition.

The existence of living beings per se lies in the bodily self-implementation of appearance. Appearance is a form of self-expression, a manifestation of the creative spontaneity with which a being can externally project the manner of its existence. When searching for the meaning of life, it is necessary to look into self-expression. If a living being is the subject of its manifestation, then it has an active relationship with its appearance: it has to know/comprehend/perceive what it looks like in order to be able to know its way around in both internal and external space. The presupposition of this is **self-reference.**

It is this that grants a person the possibility of conveying the inconceivable; to reveal the contents of their unique intuition. It also secures a manner of access to the miracle of insight meeting the look and appearance to others. The act of self-expression thus grants us the opportunity to create from the soul of reality itself. A person may uncover the fundamental nature of reality through self-expression related to intuitive observation.⁴

It looks obvious, that intuition, is a phenomenon tied to the consciousness.

And because the consciousness (complex, holistic, indivisible) is a human experience not transferable to digital data and wholly non-hologrammable, I believe that intuition is a phenomenon directly unrelated to the digital milieu.

Should we consider digital – virtual – reality a creation of the human intellect, it is a mere tautological acquisition of what we have already put in. Our intuitive ability in the true sense of the word remains unchanged.

4. Neubauer, Z. K ontologickému předpokladu intuice. **tamtéž.**

Jsou-li naše těla, smyslové orgány a nervové systémy včetně mozku, jen jakési antény přijímající z nekonečné skutečnosti jen vymezené frekvence signálů, podle naladění, a existuje-li například veškerý čas (minulý i budoucí) v kontinuitě absolutní přítomnosti, je otázkou jakým způsobem se může taková formace „in-formovat“, dostávat se do formy.

Možná právě skrze „in-tuici“.

Ne náhodou se v takových případech někdy hovoří o „osvícení“.

Ve světle takových zkušeností pak můžeme nalézt místo – výchozí bod, kde se filosofie jako „filo-sofia“, tedy „láska k moudrosti“, nachází v setkání s vědou, spiritualitou a uměním.

22

Intuition is not a surfacing of phenomena from the subconscious and the unconscious. Should we recognize the term **above-conscious**, the question arises of whether the phenomenon of intuition exists here too, or whether intuition is itself a flash of above-conscious.

It can be only added, that humility is very necessary when approaching the spheres that transcend our me-ness or ego.

If our bodies, our sensory organs and nervous systems, including the brain, are mere antennae receiving signals of specific frequencies from the infinite reality depending on how they are tuned, and if, for example, all time (past and future) exists in the continuity of absolute presence, how can such a formation in-form, to get into the form?

Perhaps through the very act of in-tuition.

It is no coincidence that we refer to such occurrences as enlightenment.

In the light of such experiences, we may find a place – a starting point wherein philosophy, as philo-sofia or love of wisdom – finds itself meeting science, spirituality and art.

23

Póra

**Vidět znamená věřit!
Intuice ve světě
masmédií**

Vilhjálmur Þórir Wright

**Seeing is believing!
Intuition in a world
of mass media**

Za dávných časů, jak praví příběh... Zajatci seděli v jeskyni a netušili, co se děje venku. Celý jejich svět byl vymezen stěnami jeskyně, neznali jinou pravdu než tu, kterou viděli před sebou a slyšeli kolem. Stíny dopadající na stěny tvořily celý jejich vesmír. To byla jejich pravda, jejich jediná pravda. Nevěděli, co stíny vytváří, ani co se děje za jejich zády, či kolem jeskyně. Neměli jinou možnost, než věřit tomu, co mohli vnímat vlastníma očima. Neznamená snad vidět vlastníma očima – věřit?

Dnes lidé sedí ve svých umělých jeskyních a pozorují projekce na zdech a obrazovkách, kamkoli se hnou. To, co vidí, je jejich pravda. Obrazy, které se na obrazovkách míhají, se stávají povědomými a důvěryhodnými, až je z nich pravda, jen ne celá. Věci vyrobené lidmi jsou všude kolem nás, od těch malých, jako jsou náušnice, až po ty velké, jako třeba mrakodrapy. Tenhle velký svět vizuální kultury tvoří umělci, designéři a další, kteří za tyto obrazy a věci, jež se mají vyrobit, platí. Peníze hýbou světem a někdo hlídá, jak budou použity. Na celém světě jsou lidé, kteří rozhodují, co se bude vyrábět, co bychom měli potřebovat a chtít, koho napodobit a koho nesnášet. To, z čeho vybíráme, už pro nás bylo vybráno předem, a existují odborníci, kteří nám radí o našem vlastním životě a potřebách.¹

Public relations, marketing, obraz, propagace, hodnota a další, jsou v dnešním světě stěžejními pojmy. Jak se chovat intuitivně ve světě zahlceném řízenou pobídkou? Průkopníkem a jednou z klíčových osobností v oblasti PR byl Edward Bernays (1891–1995). Bernays byl špičkou v oblasti utváření názorů a propagace, pracoval v různých korporacích a odvětvích, a také pro americkou vládu.²

Ve své práci se znamenitě vyznal, nabízel lidem myšlenky, které považovali za své. Ve dvacátých letech minulého století pracoval pro americkou tabákovou společnost. V roce 1920 přesvědčil ženy, které se zúčastnily velikonočního průvodu v New York City, aby s sebou nesly krabičky Lucky Strike, coby „pochodně svobody“.³

26

1. Bernays, E. (1928). *Propaganda*. New York:lg Publishing. p. 59.

2. Bernays, E. (1923). *Crystallizing Public Opinion*. New York:lg Publishing. pp. 9–10.

3. Ibid., 10.

4. Edward Bernays' "Torches of Freedom", Tom Kelleher. Retrieved from <http://www.oxfordpresents.com/ms/kelleher/edward-bernays-torches-of-freedom/> on September 14th, 2016.

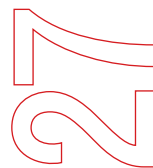
As the story goes, a long time ago; prisoners sat around in a cave, not knowing what was outside. Their world was confined to the cave walls; they knew no other truth than what appeared in front of them and what they heard around them. Shadows were cast on the walls which created this world for them; this was their truth – their only truth. They did not know what made these shadows, what went on behind them or what was outside the cave. They had no option other than to believe what they could perceive with their eyes. After all, isn't seeing believing?

Today people sit around in man-made caves looking at reflections on their walls and on screens wherever they go. What they see is their truth. The images that appear become familiar and trustworthy and so they become the truth, just not the whole truth. There are man-made things everywhere around us; from small things such as earrings to big things like skyscrapers. This big world of visual culture is made by artists, designers, and others who make or pay for images and things to be made. Money makes the world go around and someone controls how this money is spent. There are people all over the world who

decide what is to be made, what we should need and want, who to emulate and whom to hate. What we get to choose from has already been chosen for us and there are specialists giving us ideas about our lives and needs all the time.¹

Public relations, marketing, images, propaganda, value, and so forth are very important concepts in our world today. How can we be intuitive in a world of controlled stimulation? One of the key figures and pioneers in the field of public relations was Edward Bernays (1891–1995). Bernays was a leader in opinion making and propaganda, working for various corporations and industries as well as for the US government.²

Bernays was an expert in propaganda, giving people ideas they perceived as their own. In the 1920 s, he worked for the American Tobacco Company. In 1929, when women went marching for their rights in New York City, he persuaded the women to hold up Lucky Strike cigarettes as "Torches of Freedom."³ He had found a way to use women's fight for equality for the good of his client. As a result, women "gained the freedom" to smoke in public.⁴



1. Bernays, E. (1928). *Propaganda*. New York:lg Publishing. s. 59.

2. Bernays, E. (1923). *Crystallizing Public Opinion*. New York:lg Publishing. s. 9–10.

3. Ibid., 10.

Našel si způsob, jak využít boj žen za rovnoprávnost ve prospěch svého klienta. Výsledkem bylo, že ženy získaly „svobodu“ kouřit na veřejnosti.⁴

Řídit dav je možné i bez jeho vědomí. Skupinová mysl totiž funguje odlišně od osobní. Ne že by přímo „myslela“, ale rozhoduje se na základě emocí, podnětů a zvyklostí, nejčastěji následováním vůdce. Ovlivníte vůdce a skupina se vydá za ním. Pokud skupina vůdce nemá, nějaký obraz či povědomé klišé jej nahradí. Nemusíte ani shromáždit lidi na jednom místě, abyste je ovlivnili. Člověk je svou povahou tvor stádní, cítí se být součástí stáda a vydá se jeho cestou.⁵

Uniknout takovým obrazům je dnes těžké. Jsou všude kolem nás ve většině zemí světa. Na ulicích, uvnitř domovů, online, v televizi, v reklamě, v novinách a jiných tištěných materiálech. Často si těchto obrazů při naší pouti dnem ani nevšimneme. Ale když dojde na rozhodování, je snadné se rozhodnout pro něco, co už známe... A co známe? Některé značky vidíme častěji než jiné, známe lidi, kteří je mají rádi, už jsme je předtím koupili. Volba je snadná.

Jak tedy můžeme být v tomto světě intuitivní? Víme – nebo přemýšlíme vůbec – o tom, jak si utváříme názory a jak se rozhodujeme? Zajímá nás to? Není už naše mysl přesycená, takže není s to myslet jasně a nezávisle? Stačí jen znát a uvědomovat si vlivy?

4. Edward Bernays's "Torches of Freedom". Tom Kelleher. Read on 14 September 2016. <http://www.oxfordpresents.com/ms/kelleher/edward-bernays-torches-of-freedom/>

5. Bernays, E. (1928). Propaganda. New York:ig Publishing. s. 71–74.

5. Bernays, E. (1928). Propaganda. New York:ig Publishing. pp. 71–74.

Controlling the masses is possible, even without their knowledge, because the group mind works differently than the mind of the individual. It doesn't exactly "think" but makes decisions based on emotions, impulses, and habits, and usually by following its leader. Influence the leader and the group will follow. If there is no leader, an image or some form of familiar cliché or words will do. There is no need to gather people together to be influenced; man is gregarious by nature and feels like he is a part of a herd. He will follow the path of the herd.⁵

Today it is hard to escape these images. They are everywhere in most parts of the world. In the streets, in homes, online, on television, in advertisements, in newspapers and other printed matter, and so on. We may not take notice of such images in our journey through the day, but when it comes to decision making, it is easy to pick something we know... and what do we know? We have seen a few brands more often than all the others, we know of people who like them, we have bought them before. The choice is easy.

So how, in this world, can we be intuitive? Do we know – or even think about – how we make decisions and form opinions? Do we care? And if so can we avoid it? Are our minds not so entirely saturated by now that it is impossible to think clearly and independently? Is it enough to know and be conscious of the influences?



Filip

Intuice a světlo
Metafyzika: není tak v luftě,
jak si někdo představuje.

Martínek

Intuition and Light
Metaphysics: not as flighty a
concept as one may imagine

Meritem mého příspěvku je snaha intuitivně proniknout do spojení tématu Mezi světlem a intuicí, v němž chápu světlo jako metafyzickou veličinu, která v soudobém post-mediálním světě sehrává velkou roli.

Tento příspěvek budiž snahou přispět svým pohledem do chřtánu intuice. Při důkladném zkoumání mnohdy shledáváme ty nejdůležitější věci nejvíce banálními anebo jen velmi těžce sdělitelnými. Myslím, že na úvod je nutné určit výchozí bod, od kterého se budou odrážet má další slova. Započnu tedy volnou citací mých oblíbených filosofů, představitelů školy s názvem Academia Bohemica, a to Jiřího Fuchse a Romana Cardala.¹ Věnovat se budu převážně důležitosti neempirického poznání, tedy jakési podobě imanentního bytostného poznání.²

Soudobý svět, ve kterém žijeme, se staví a velmi zbrojí proti neempirické sféře lidského bytí. Snaží se o její striktně racionální uchopení, což není přímo špatně, neboť celá filosofie by měla být postavena na důsledné myšlenkové činnosti. Avšak negativum, které tento přístup přináší, bych označil jako návyk na klec zkušenosti. V této souvislosti není pak vůbec těžké se běžně setkat s tvrzením, že pokud se daná skutečnost nalézá mimo zkušenost, tak současně taková skutečnost nemá oporu v realitě. Jsme tedy svědky stavu, kdy se vzdělanost dostala do zajetí empirismu. Již Kant zkoumal lidské myšlení v tomto duchu a tvrdil, že naše teoretické myšlení nemůže proniknout za zkušenost.³ To znamená stát za ní, nad ní, mimo ni. Kant tvrdí, že naše myšlení musí být fixováno pouze na empirická data.⁴ Zde však vyvstává upozornění: Samotné výroky Kanta jsou neempirickým poznáním, nepoznal je pomocí zkušenosti. Z toho lze vyvodit, že limituje lidské myšlení. Kant sice říká, abychom se nezabývali tzv. vysokými otázkami života, přitom on sám neempiricky poznával strukturu lidského myšlení. Tím se Kant triviálně vyvrací – popírá neempirické myšlení pomocí neempirického myšlení. Takové negace neempirické sféry jsou tedy samy o sobě rozporné.

1. Academia Bohemica je soukromá filosofická škola. Její zaměření lze charakterizovat nezávislostí na dnes převládajících způsobech filosofování.

2. Imanentním bytostným poznáním rozumím takové poznání, které je bytostí náležící a přímo inherentní. Bytostí rozumím jsoucí subjekt života.

3. Kant, I. (2001). Kritika čistého rozumu. Praha: OIKOYMENH, s. 519–521. (Dedukce čistých rozvažovacích pojmů: O apriorních původech možnosti zkušenosti.).

4. Tamtéž, s. 519–521.

1. Academia Bohemica is a private philosophical school. It specialises in independence from the philosophical methods prevalent today.

2. By immanent fundamental cognizance I mean such cognizance that both belongs to, and is inherent in a being. By being I mean an existing life subject.

3. Kant, I. (2001). *A Critique of Pure Reason*. Prague: OIKOYMENH, pp. 519–521. (The deduction of pure contemplative concepts: On the *a priori* origins of the possibility of experience.)

4. Ibid., pp. 519–521.

This contribution is an **intuitive** attempt to penetrate the link **between light and intuition**, in which I comprehend light as a metaphysical quantity that plays a significant role in this contemporary, post-media world.

The work will therefore serve as a means of gazing into the very **maw** of intuition by means of my own perspective. Meticulous inspection reveals that we often hold things of the utmost importance in a regard far more banal than they deserve, or determine they are hardly communicable. To begin with, I think it is important to establish a starting point from which my subsequent words may spring. Hence I shall commence with a loose citation from my two favourite philosophers, both representatives of the Academia Bohemica school: Jiří Fuchs and Roman Cardal.¹ My principal focus will remain upon the importance of non-empirical cognition, a kind of immanent fundamental cognizance.²

The present-day world in which we currently exist in opposes, and actively arms itself against, the non-empirical sphere of human existence. It attempts to grasp it in a rational manner – which is not in-

trinsically wrong – since the entire concept of philosophy should be built upon in-depth thought processes. I would describe the negative brought upon by this approach, however, as an addiction to the cage of experience. It is then quite easy to encounter the assertion that knowledge found outside the scope of experience simultaneously bears no foundation in reality. We are subsequently witness to a state wherein education has fallen prisoner to empiricism. This is the spirit with which Kant examined human thought, leading him to maintain that **our theoretical thought cannot venture beyond the scope of experience**.³ This means standing behind it, above it, beyond it. He maintains that **our thought must be fixated on empirical data alone**.⁴ It is here that a warning emerges, however: Kant's statements are **per se** a form of non-empirical cognition; he did not discover them through experience. One may draw the conclusion here that Kant limits human thought. While stating that we should not occupy our minds with the so-called **heavy questions of life**, he himself discovered the structure of human thought non-empirically. Thus Kant trivially disproves his own thesis – refuting non-empirical

Filosofické koncipování lidského bytí

36

Člověk není pouhým životním procesem. Primárně neexistují žádné získané identity, či dynamický vývoj a změna identity lidské bytosti. Jako příklad pro snazší pochopení uvedu osobnost Václava Havla. Představme si Václava Havla coby disidenta před rokem 1989. A pak si jej představme jako prezidenta po roce 1989. My pravdivě označujeme identifikační etapy života lidského jedince. Kdybychom jeho bytostnou identitu vykládali jako soubor životních jevů, pak by se jednalo o jiného člověka, o jinou identitu, o tzv. získané identity. V základě je ale pouze jedna jediná ontologická identita. Ta je předpokladem pro sekundární identity. Aby jí mohly patřit. Tuto skutečnost tedy lze označit jako naplňování ontologické identity identitami sekundárními. Stavby minulé jsou již neexistující a stavby budoucí jsou ještě neexistující. Člověk ve své identitě není dán svými jednotlivými akty, ale identita jedné lidské bytosti předpokládá jednotného nositele všech těchto aktů. V této souvislosti je tedy člověk nositelem života, je jeho subjektem.

Intuice a světlo

Stejně tak samotná intuice je člověku vlastní již ze své podstaty, je pro něj imanentní. Je základem identity, spolustvořitelem skutečností, které subjekt života – tedy člověk – vytvoří a které mu náleží. Intuice je zažehnutý plamen. Díky němu víme, že to, pro co plane, je správné a věříme v to. A konečně – tím cílem je myšlení, které musí samo sebe odůvodnit. Obrazové připodobnění intuice k plameni není náhodné. Je to právě oheň, jehož vyšlehující jiskry hypnoticky chňapají po naší pozornosti. Od věků s úžasem pozorujeme vlnící se siluety ohnivých plachet, až

thought by the use of non-empirical thought. Such negations of the non-empirical domain are fundamentally contradictory.

The Philosophical outlining of human existence

A human being is not a mere life process. Acquired identities do not primarily exist, nor do dynamic development and changes in a human being's identity. I shall use the personality of Václav Havel as an example for better understanding. Let us imagine Václav Havel as a dissident prior to 1989. Now let us imagine him as the president post-1989. We are correctly labelling stages of identity in the life of a human being. If we were to comprehend his fundamental identity as an aggregate of life events, we would be speaking of a different person entirely, a different identity, known as **acquired identity**. In essence there is but one ontological identity, however. This is the prerequisite for the secondary identity. So it may belong to it. This reality can then be described as **fulfilling**

the ontological identity with secondary identities. Previous states no longer exist and future states do not yet exist. A human being in its identity is not represented by its individual acts, but rather has its identity assumed as a unified carrier of the entirety of these acts. A human being is in this sense the carrier of life; it is its subject.

Intuition and light

Intuition is in essence intrinsic to a human being in the same way it is immanent to them. It is the basis of identity, the co-creator of the reality that the subject of life – the person – creates and thus owns. Intuition is a sparked flame, thanks to which we know that for which it burns for is correct, and worthy of our trust. And finally – the aim is a thought process that must rationalize itself. The pictorial comparison drawn between intuition and a flame is not serendipity. It is precisely this flame's blazing sparks that hypnotically gropes for our attention. We have watched the sinuous silhouettes of its burning sails in awe since the begin-

13

jim nadobro propadneme. V ohni se skrývá cosi nevyslovitelného. A i když máme vědecké poznání světa velmi prohloubeno,⁵ nedokážeme vyjádřit tuto podobu dialogu mezi námi a planoucím ohněm. Jestliže uvážíme intuici, coby spontánní realizaci myšlení, pak ji lze označit jako skutečně osvětlující plamen, nástroj, jímž je nám v temnotě zpřístupňováno myšlení a konstrukce precizace myšlení.

V historii se oheň stával místem hmotným, ideovým a sociálním. Místem v prostoru, okolo kterého se lidé sdružovali. Poskytoval teplo a bezpečí. Ale ne pouze teplo ve smyslu fyzického pocitu, ale právě jakési teplo intuice, která přiváděla mnohé ke společnému ohništi. A i když umlkly hovory a pouze praskalo hořící dřevo, nastávala již zmíněná podoba tichého dialogu mezi ohněm a každým, kdo v něm spočinul zrakem a ponechal svoji pozornost plně oddanou baletu plamínek. Během času jsme ovšem omezili (a to velmi značně) naše setrávání okolo ohně s ostatními lidmi. A pokud oheň v podobě plamenů použijeme dnes, neslouží víceúčelově, ale spíše je přímo účelný nějaké výrobní činnosti. Je degradován. Ovšem jeho prázdné místo a meditativní funkce sdružování v naší soudobé historii (či současnosti) postupně převzaly výtvarné post-mediální světla. Zde spatřuji souvislost s theologickým podtextem umění sakrální architektury, který je přímo patrný z porovnání podobností linutí světla a jeho vyzařování. Vitráže z katedrály sv. Víta (ve smyslu ohně vyzařujícího světlo) v porovnání s přímým světlem, jež vychází z dataprojektoru, poskytují velmi dobrý způsob suplování. Toto faktum jakoby nám ale nedostačovalo. Situace, kdy lidé sedí u ohně, je dnes nahrazena shlukem přihlížejících lidí semknutých okolo zářících displejů a obrazovek.

5. Scientific knowledge in this context refers to the interpretation in terms of exact, empirical sciences.

ning of time, to the point at which we succumb to them. Fire possesses something unutterable. And although our scientific knowledge of the world remains profound⁵, we cannot yet express this form of dialogue between ourselves and the blazing flames. If we consider intuition a spontaneous realization of thought, then we may indeed describe it as an illuminating flame; a tool which grants us accessibility to thought in darkness and which allows the construction of precise cognition.

Throughout history, fire has taken on the forms of a corporeal, ideological, and social space. A location in space around which people gathered. It provided warmth and safety. The warmth, however, extended beyond the physical feeling. It was a kind of intuitional warmth that brought many to the communal fireplace. And even after the murmur of voices had subsided and only the crackle of burning wood remained, the quiet form of dialogue between the ballet of flames and anyone who rested their eyes upon them was performed, seizing attention with their dance. As time went by, we gradually (and signifi-

cantly) limited our times around the fire with other people. If we use fire in the form of flames today, it does not serve a multipurpose end, but rather entails a single, direct purpose in some kind of manufacturing work. It has become degraded. However, the empty space it left behind and the meditative function of assembly it provided have both been steadily taken over in our contemporary history (the present day) by the conveniences of the post-media world. Here I begin to see a connection with the theological subtext of sacred architecture, which is directly apparent from comparison of similarities between the flooding of light and its emanation. The stained glass of St. Vitus's cathedral grants (in the context of fire emanating light) a very efficient substitute to the direct light provided by a data projector. However, it is as if this fact were not satisfactory to us. The event in which people sit around a fire has been replaced these days by a cluster of faces close-packed around shining displays and screens.

5. Vědeckým poznáním je zde myšleno poznání ve smyslu výkladu exaktních, empirických věd.

Tma je intuitivním hledáním světla

40

Tma, nakolik je tmou, musí být i světlem, neboť je v ní přímo obsaženo. A nelze rozlišit tmu bez znalosti světla. Problematika tmy, světla a suplementace ohně se snoubí v tématu digitální projekce. Taková projekce světla je nám schopna demonstrovat promítání černé barvy. Stává se exemplifikací černé. Ta, i přes svoji primární kvalitu černé barvy, v souvislosti promítání, vyzařuje světlo a můžeme o ní tedy říci, že vlastně svítí. Skrze tuto problematiku se pojednou dostáváme k rozlišování vidění světla. Můžeme vidět skutečný oheň a z něj vycházející světlo, ale stejně tak jej můžeme sledovat na monitoru počítače a vnímat jej stejně – jako by hořel před námi. Otázka zní: Co vlastně sledujeme? Je to oheň, který je zaznamenán pomocí video záznamového média, anebo je to světlo, které vychází z monitoru? V obou případech nastává fascinace, která je velmi podobná upoutání pozornosti pomocí ohně jako takového. Ačkoli to, na co se díváme, ve skutečnosti není ohněm, ale pouhým shlukem rozptýleného světla, přesto intuitivně pokračujeme v činnosti takřka tupého zírání. Naše re-akce jsou totožné jako v případě ohně skutečného.

V naší schopnosti vidění existují i tzv. mrtvé body, které nevidíme a vidět nemůžeme. V takovém mrtvém bodu se může nacházet i světlo, o jehož existenci nejsme nijak empiricky přesvědčeni (čímž se odkazuji k začátku mého příspěvku). Takové světlo není viditelné lidským zrakem, ale může být zviditelněno pomocí záznamu kamery. Z hlediska empirie můžeme prokazatelně říci, že zmíněné světlo vlastně neexistuje.

Na závěr bych se rád ve stručnosti zaměřil na jednu velkolepou projekci světla. I když není výtvozem lidské činnosti, přesto je od nás neoddelitelná. Je možno ji sledovat převážně v nočních

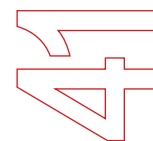
Darkness is an intuitive search for light

Darkness must be light to the extent to which it is darkness, for light is directly included in it. It cannot be differentiated without knowledge of light, either. The issues of darkness, light, and the supplementation of fire all unite under the topic of digital projection. Such light screening is able to demonstrate to us the projection of black. It becomes the exemplification of black which, in spite of its primary quality of dark coloration, also emanates light in the context of projection. Hence we can state that it also shines. Through this issue we abruptly arrive at light-viewing differentiation. We may see a real fire and its emanating light, but we may just as easily watch it on a computer monitor and perceive it just as well – as if it were burning before us. The question is: What are we actually looking at? Is it the fire that was recorded by means of a video recorder medium or is it the light that emanates from the monitor? Fascination similar to that which grips one when gazing into real fire takes place

in both cases. Although that at which we are looking is not in reality fire, but a mere assembly of dispersed light, we still intuitively carry on with an activity **that basically amounts to vacuous gazing**. Our **re-actions** are identical to those in the case of real fire.

There are certain spaces in our vision that we lack the ability to see. These can be described as dead points. Such a **dead point** may even contain light the existence of which we have no means of determining empirically (by this I refer to the beginning of my article). A light of this kind is invisible to the human eye but could be **made visible** by use of a video camera. From the point of view of empiricism we can verifiably state that the aforementioned light does not really exist.

In conclusion, I would like briefly to address one spectacular projection of light. Although not a creation of human activity, it is inseparable from us. It may be observed mainly during the night with the naked eye, entirely intuitively. The moon, a poet's most precious jewel. It is a mystical manifestation that a human being has physically touched. It is the perfect summary of everything I have briefly



hodinách a to pouhým okem, zcela intuitivně. Luna, měsíc, nejdražší drahokam básníků. Je mystickým zjevením, kterého se fyzicky dotýkal člověk. Je dokonalým shrnutím všeho, o čem jsem v krátkosti psal. V rámci intuice ji chápeme téměř jako naši součást, vzhlížíme k ní a víme, že tam je, i když ji právě nevidíme. Jsme přesvědčeni o její existenci, i když většina z nás se tam nejspíše nepodívá. Dokáže vrhnout světlo, i když samotná není jeho zdrojem. Je temná a pustá, a přesto díky ní světlo nezaniká. Naopak – je tam, kde je tma. Ovlivňuje každého z nás, a to přímo, jako by se nás dotýkala.

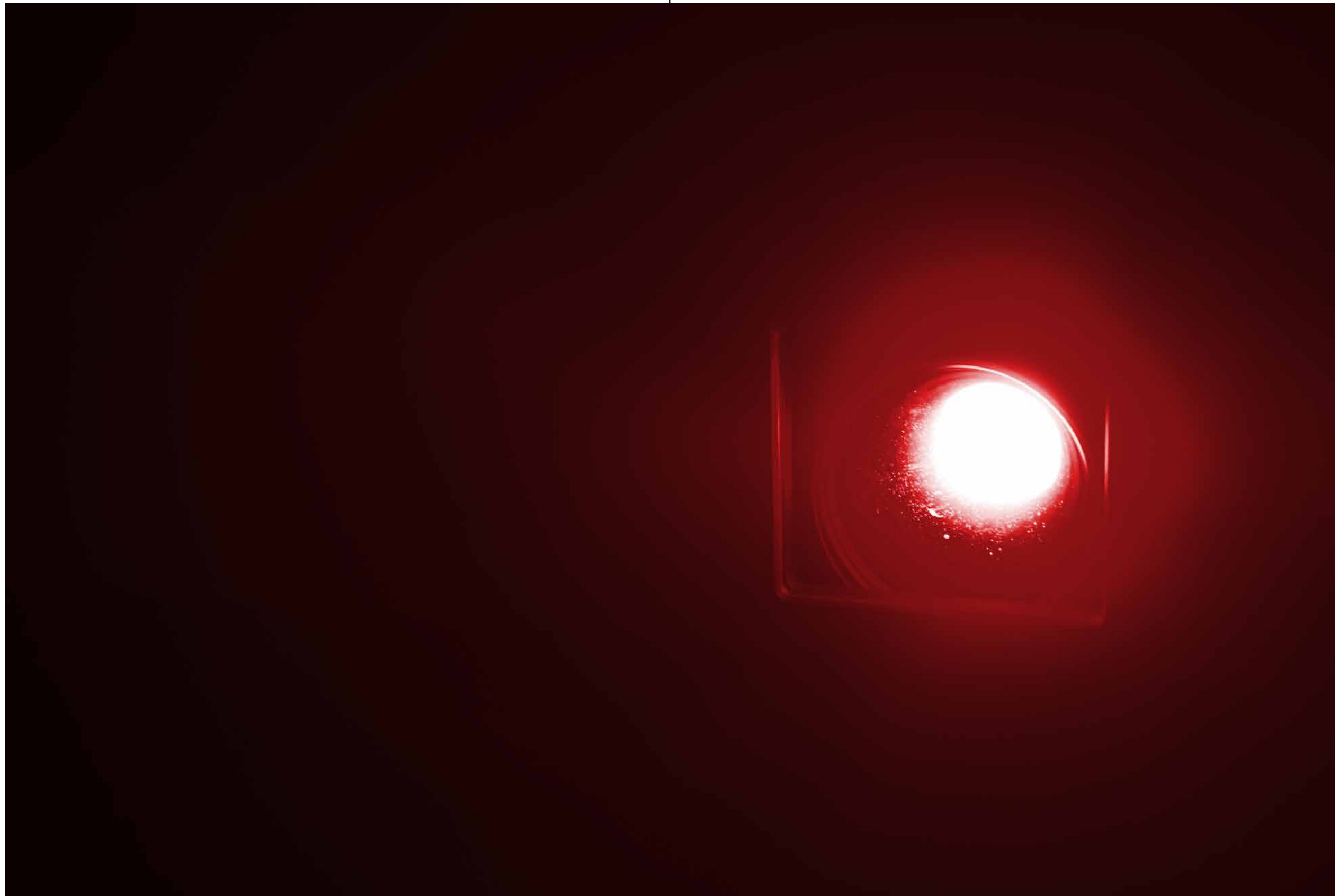
Luna, tak, jak jsem ji popsal, se pro mne stává symbolem intuice.

42

written upon. We comprehend it as almost a part of us in the scope of intuition; we look up to it and know it is there, even if we do not see it at that precise point in time. We are sure of its existence even if most of us do not look. It may shed light without itself being its source. It does not allow light to perish even though it is itself dark and barren. On the contrary – it is there where it is dark. It influences each and every one of us, as if touching us directly.

The Moon, as I've described her, has become my symbol of intuition.

43



Tomáš Javůrek

**Přejete si
pokračovat?**

Barbora Trnková

Do you want
to continue?

Rádi bychom se alespoň v náznaku dotkli místa, které se nám zdá ve vztahu intuice s digitálním prostředím problematické. Naše východiska, návrhy a závěry mohou být v lecčem spekulativní, i přesto, možná právě proto, věříme, že se nám podaří vyjádřit esenci představy, kterou v tomto směru chováme.

Abychom se mohli dostat k jádru věci, navrhneme nejprve základní definice potřebných pojmů. Tyto definice se však pokusíme redukovat pouze na nezbytně nutný rozsah, řekněme pracovní, který bude třeba pro vyjádření podstaty problému, jež máme na mysli.

Prvním takovým pojmem je pojem Intuice. Pro tento účel ho vymezíme pracovní verzí: Intuice je esenciální schopnost těla dostat se k cíli bez mapy: **Velmi obrazně řečeno** – intuice umí subjektu podávat/odrážet originální informace, ale vždy závislé na tom, kam ji tento subjekt nasměruje. Je velmi podstatné toto místo přesně a správně – byť abstraktně – definovat. Zadáme-li špatné místo určení, ač naše intuice bude správná, nemůžeme ani přibližně dojít tam, kam jsem chtěli. Proto nás intuice a její přínos nezabavuje nejen úplné svobody, ale také spoluautorství za ty obsahy, které díky ní světu předkládáme. Třeba v podobě uměleckých děl, nebo vynálezů.

Digitální prostředí prozkoumáme trochu hlouběji. Pro osvětlení, jak digitální prostředí vnímáme, rozdělíme skutečnost na tři vrstvy: Chaos, Kosmos a Logos. **Skutečnost, nechť obsahuje všechny tři složky současně a souměrně.** Chaos ať zůstane něčím, co nejsme schopni uchopit a co obsahuje všechny možné varianty Kosmu. Kosmos budeme nazírat, a to doslova, jako zhroucení veškerého potenciálu, jež nese Chaos, do jediné varianty, řekněme těla bez paměti. Kosmos je pro nás, v tuto chvíli, nejvyšší metou. **A konečně Logos. Ten je pro náš účel velmi podstatný. Přisudíme mu paměť a schopnost relativního uspořádávání absolutních hodnot Kosmu. Nazvěme tuto vrstvu interpretační vrstvou Kosmu. Povaha Kosmu nechť je spojitá a povaha Logu diskrétní. Pro náš účel poslouží také dobře představa, kde Kosmos budeme uvažovat**

We would like to touch upon, or at least hint at some areas which seem problematic to us in the relationship between intuition and the digital environment. Our points of departure, proposals, and conclusions may be speculative in some aspects, however, perhaps precisely for this reason we believe that we will be able to express the essence of the ideas we entertain in this field.

Firstly, In order to get to the core of the issue, we would suggest a fundamental definition of the necessary concepts. We will attempt to reduce these definitions to their absolute necessary scope, let's say working definitions, which will be necessary in order to express the nature of the issue at hand.

The first is Intuition: For this purpose we will reduce it to the following statement: **Intuition is the body's essential ability to arrive at a destination without a map: Very figuratively speaking – intuition can provide (or reflect for) the subject original information but always in relationship to the subject's direction. It is essential to define this place precisely, accurately and correctly, albeit abstractly. If you enter the wrong**

destination, although our intuition may be correct, we cannot arrive there where it is we wanted to, even approximately. Therefore, our intuition and its contribution does not only relieve us of complete freedom, but also co-authorship of the contents which thanks to it we present to the world. Perhaps in the form of works of art or inventions.

Let's investigate the digital environment a bit more deeply. For clarity, on how we perceive the digital environment, we'll divide reality into three layers: **Chaos, Cosmos and Logos.** Reality that contains all three components simultaneously and coincidentally. Chaos will be something we are unable to grasp and which contains all possible variations of the Cosmos. We will label Cosmos, literally, as the collapse of all potential, which Chaos carries, into one variation, let's say the body without memory. The Cosmos is for us, at this moment, the penultimate goal. And finally Logos. This is fundamental for our purpose. Let us attribute to Logos memory and the ability to relatively order the absolute values of the Cosmos.

vzdálenější a Logos bližší. Budeme tak nazírat Kosmos skrze Logos. Diskrétní povaha Logu nám však umožní nazírat Kosmos i přímo (o tom níže).

Interpretace Kosmu, tedy specifická konstelace jeho složek, je zásadní pro vznik aparátu, který můžeme nazvat uchopením či pochopením Kosmu. V tuto chvíli musíme ještě poznamenat, že jednotlivé interpretace, jednotlivé funkce pro vytvoření konstelace, jsou výsledkem tvořivého procesu a mají vždy svého autora. Autora, který se chopil určitých částí Kosmu a dal je do relativního vztahu. Tento vztah má dynamickou povahu. I proto ho zde také nazýváme aparátem, funkcí, či strojem. Autor ví, jak je stroj konstruován a může toto know-how použít (i ve svůj prospěch). Logos je plný takových strojů pro manipulaci s Kosmem. Logos dynamicky přetváří obraz Kosmu. Logos je fakticky dynamickou a signovanou interpretací Kosmu.

I ten nejprimitivnější aparát interpretace, z povahy své vnitřní dynamiky, v sobě skrývá jednu funkci navíc, která je založena vztahem ke svému autorovi, resp. uživateli. Tou funkcí je zpětná vazba od uživatele k autorovi.

A kdo je tu vlastně uživatel?

Tím je ten, který pro své nazírání kosmu, z hlediska úspory energie, redukce složitosti a mnoha dalších důvodů, používá již vytvořenou interpretaci.

A čím je v tomto smyslu digitální prostředí?

Je interpretačním rámcem, platformou? Nikoli. Je pouhopouhou interpretací. I přes svou šířku a schopnost interpretace myriády vztahů, zůstává interpretací. Interpretací však na výsost výjimečnou svou záludností. Ač přiznává svou diskrétní povahu již slovem digitální, její ambice jsou v úrovni Baudrillardovy mapy. Interpretuje Kosmos simulací kontinuálního prostoru. Je třeba si však uvědomit, že tato simulace stojí pouze na rozlišení a rychlosti, jež jsou dimenzovány

Let us call this **the interpretive layer of the Cosmos. Let the nature of Cosmos be continuous and that of Logos be discrete. For our purposes, it will also serve beneficial that our notion of Cosmos is as distant and Logos as close. We will therefore contemplate Cosmos through Logos. The discreet nature of Logos, however, allows us to contemplate Cosmos directly (more on that below).**

Interpretation of the Cosmos, that is to say a specific constellation of its components, is essential for the formation of an apparatus, which we can label a grasping or understanding of the Cosmos. At this point, we must note that individual interpretations, individual functions for forming constellations are the result of a creative process and always have an author.

The author, who grasps certain elements of the Cosmos and puts them into a relative relationship. This relationship is of a dynamic nature. And therefore we are also calling it here the apparatus, function, or machine. The author knows how the machine is designed and may use this know-how (even in their own favor). Logos is full of such machines for handling

the Cosmos. Logos dynamically transforms the image of Cosmos. Logos is in fact a dynamic and signed interpretation of the Cosmos.

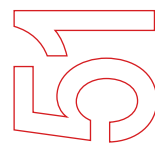
Even the most primitive interpretative apparatus, from the nature of its inner dynamic, conceals one additional function, which is based on its relationship to its author, respectively its user. That function is the feedback between the user and the author.

And who is the user actually?

The user is one who, for their contemplation of the cosmos, in terms of energy conservation, reduction of complexity and many other reasons, uses an already existing interpretation.

And what, in this sense, is the digital environment?

Is it an interpretive framework, a platform? Neither. It is sheer interpretation. Despite its breadth and ability, the interpretation of myriad relationships remains an interpretation. But interpretations are eminently exceptional for their insidiousness. Although it acknowledges its discreet nature through the word digital, its ambitions are on the level of Baudrillard's maps. It interprets the Cosmos through simulations of continuous space. It should however,



(zatím) těsně za hranici schopností našeho vnímání. Za touto hranicí je povaha digitálního prostředí stále diskrétní a děravá jako cedník. A touto povahou je Kosmos Logem nutně redukován.

Jakou roli v tomto modelu hraje intuice?

Na začátku jsme si pojem vymezili jako esenciální schopnost těla dostat se k cíli bez mapy. **Kosmos jsme definovali jako** tělo bez paměti. **Kam se chce ale tělo dostat? Co je tu cílem? Cílem není nic jiného než interpretace. Sebedefinice Kosmu a vznik paměti. Při pohybu bez paměti je ve hře pouze jediný nástroj a tím je intuice. Kde je tedy problém? Celý proces se zdá být harmonický.**

Problém je ve vztahu uživatel-intuice-digitální prostředí. Digitální prostředí je interpretace a jako taková má svého autora (resp. mnoho autorů) a je aparátem automaticky odesílajícím zpětnou vazbu užívání aparátu uživatelem.

Intuice bez cíle, jak jsme již řekli, je nástrojem, který odhaluje pouze první podvědomé obrazy, jež jsou nám „jaksi“ vlastní. Ty zakládají kolektivní zkušenost a dávají vzniknout Interface, dnes sofistikovaněji – User Experience.

Intuice s vytyčeným cílem sice odhaluje štěrbiny uvnitř diskrétního prostoru, ovšem zpětná vazba je otaguje termínem „bug“ a přidá do TODO listu autorům interpretace s velkým vykřičníkem.

Ze své touhy po simulaci kontinua, autoři interpretace reagují upravením konfigurace stroje a zaplněním průhledu novou, lepší interpretací.

Uživatel svým intuitivním jednáním v digitálním prostředí buduje Baudrillardovu mapu. Zvyšuje rozlišení a iluzivní schopnost digitálního prostředí interpretovat kontinuální povahu Kosmu. Buduje intuitivní prostředí, které upřednostňuje intuitivní chování bez cíle. Jakmile se ztratí „bugs“, iluze bude dokonalá. Přejete si pokračovat?

Intuice
△ Otevřená zahrada

52

be remembered that this simulation is based on resolution and speed, which are dimensioned (for the time being) to just beyond the capabilities of our perception. Beyond this border the nature of the digital environment is still discreet and as full of holes as a colander. And it is this character with which the Cosmos is necessarily reduced through Logos.

What role does intuition play in this model?

Initially we defined the concept the **essential ability to arrive at a destination without a map**. We defined the Cosmos as **body without memory**. But where is it the body wishes to go? What is the goal here? The goal is nothing other than interpretation. The self-definition of the Cosmos and the genesis of memory. In a game, when moving without memory, there is but one tool, intuition. Where therein lies the problem? The entire process appears to be harmonious.

The problem is in the relationship between user-intuition-digital environment. The digital environment is interpretation and as such it has its author (respectively many authors) and is the apparatus of the automatic sender of feedback on the user's us-

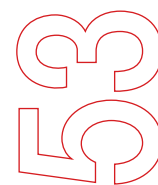
age of the apparatus. Intuition without a goal, as we have already mentioned, is a tool, which merely reveals the first familiar images, which are “somehow” our own. These create the basis of collective experience and allow for the interface to come into being, today in an even more sophisticated form – User Experience.

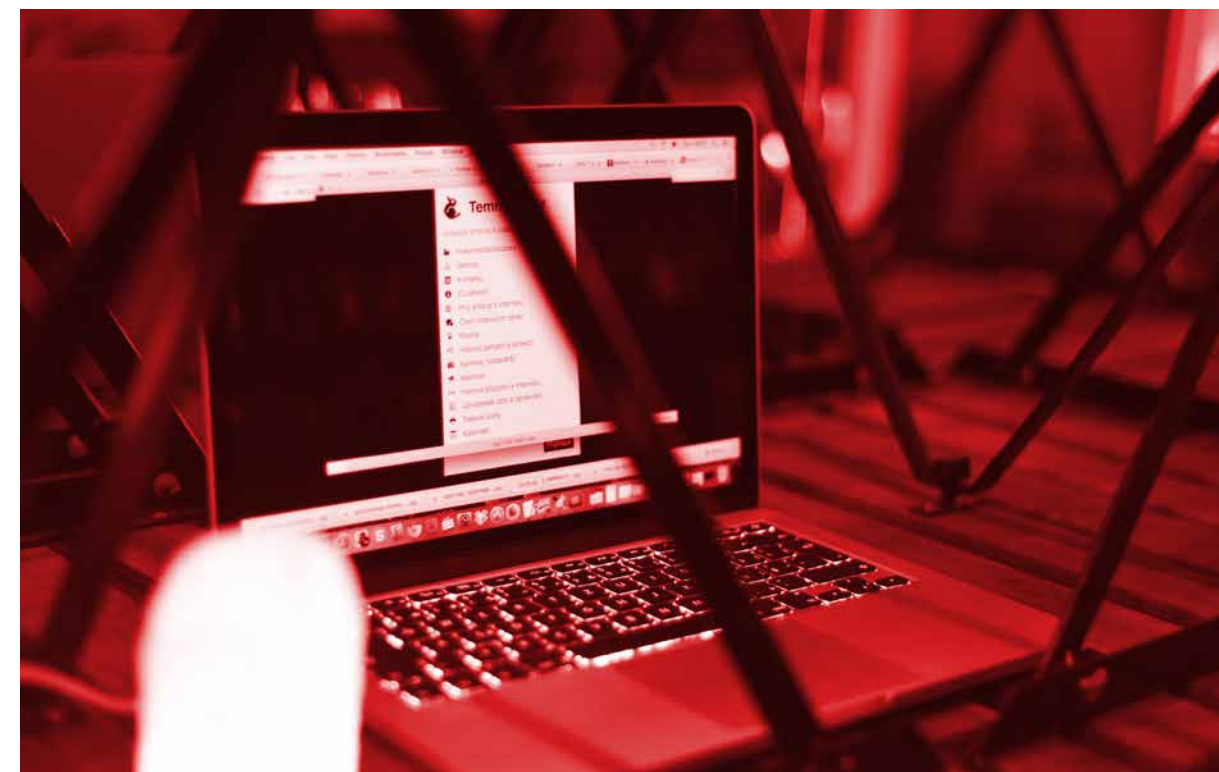
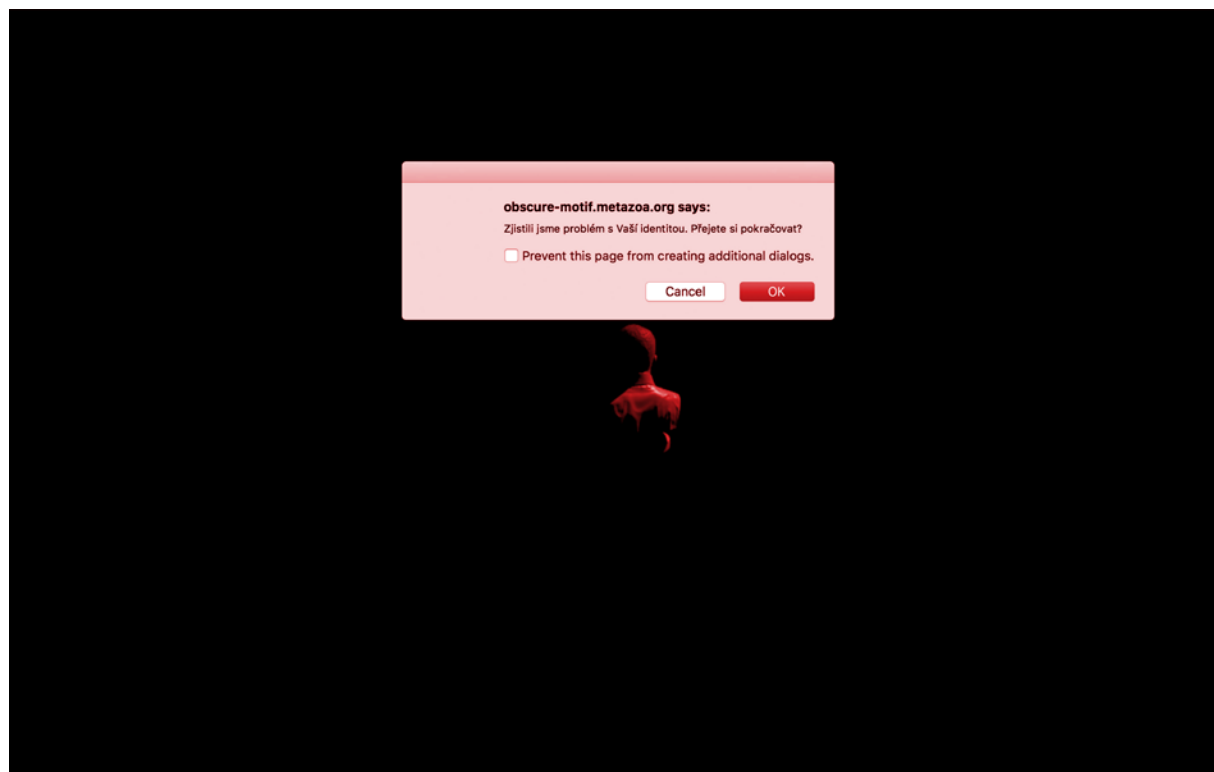
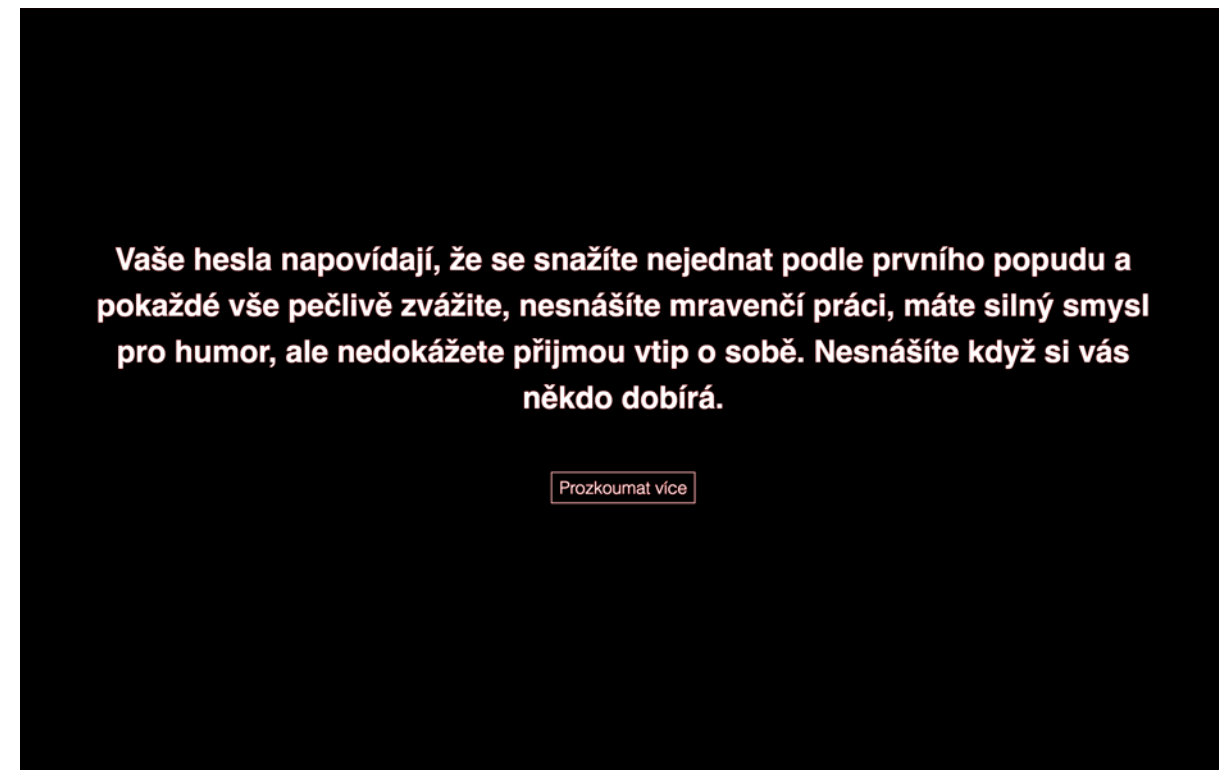
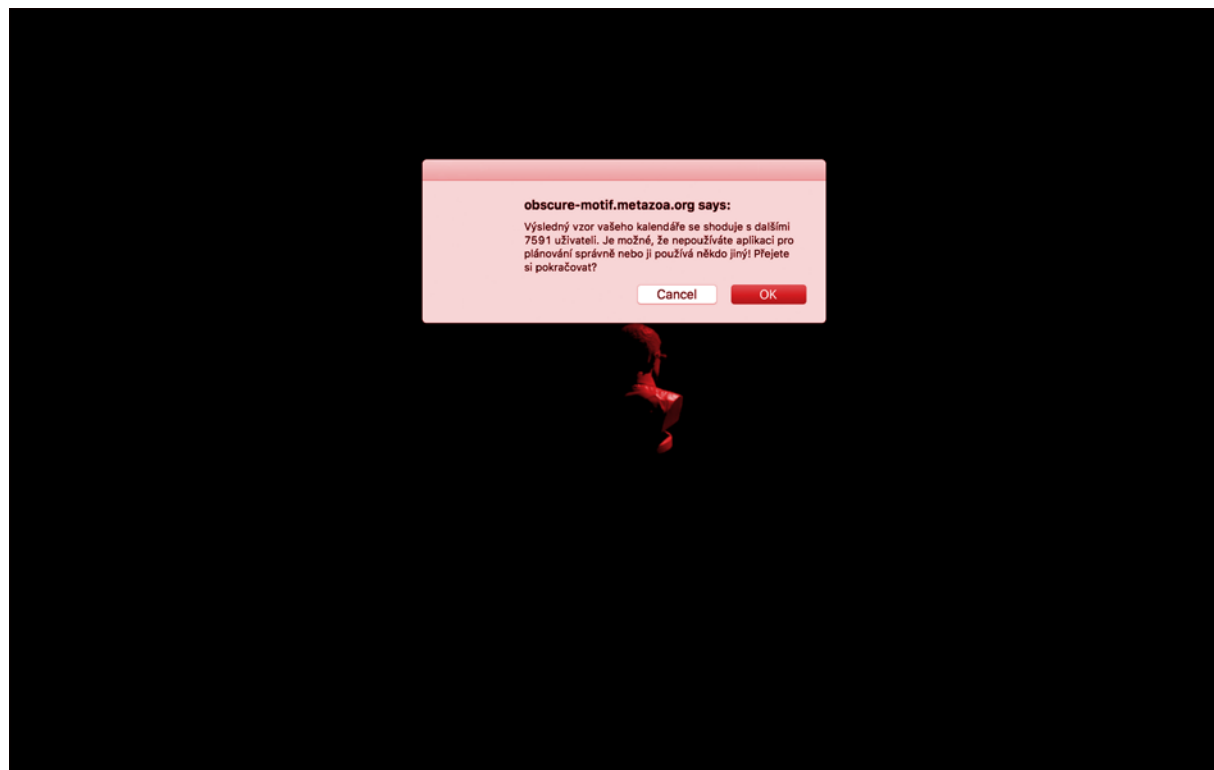
Intuition with its stated goal may reveal niches within a discrete space, however feedback is tagged as “bug”, adding it to the TODO list of the author's interpretation with a large exclamation point.

From the desire for the simulation of a continuum, the authors react by re-configuring the machine and by filling the niche with a vista of a seemingly new, better interpretation.

The user builds Baudrillard's map through their intuitive negotiations in the digital environment. It heightens the resolution and illusory ability of the digital environment to interpret the continual nature of the Cosmos. It builds an intuitive environment, which prioritizes intuitive behaviour which does not have a goal. As soon as the “bugs” are worked out, the illusion will be perfect. **Do you wish to continue?**

Intuice
△ Open gardens





Karolína

**Inland a Vertigo
v Mt Isa**

Kohoutková

**Inland and Vertigo
in Mt Isa**



58

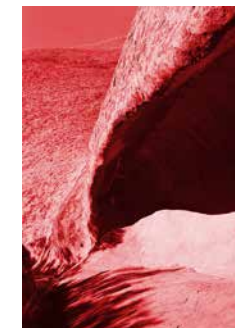
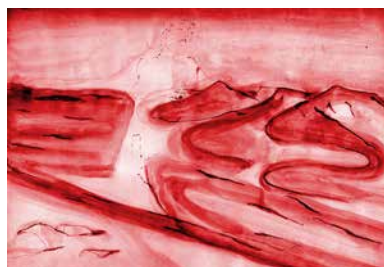
Zavolala jsem otci z ničeho nic, „přijedu“. Byla jsem tam, ale nevydržela moc dlouho. Vydala jsem se na cestu do středu pusté země.

I called my father out of the blue to say I'm coming. I was there, but it didn't last long. I started off on a voyage to the center of a deserted land.



A to proč?

And why exactly?



Rozlučka se svobodou?

A farewell to freedom?



Prvotní plány cesty se rozplynuly; bylo příjemnější putovat, plynout. Cestu určovala vůně.

Initial plans for the trip dissipated, it was more pleasant to wander, flow. Fragrance led the road.



59





60

Ochutnat nové místo bylo to, co zvedalo kotvy.

To taste new places, that was what lifted the anchor.



Žila jsem venku, poutnice, turistka, spoléhající se na cit pro všechno.

I lived outside, a pilgrimess, a tourist, relying on the senses for everything.



Fotila jsem, kreslila a dělala terénní nahrávky. Dojela jsem do města mužů. Věděla jsem, že tam vznikne nějaká práce.

I photographed, drew, and made field recordings. I arrived in a town of men. I knew some kind of work would evolve there.



61



Propadla jsem jedné popové písničce.

I was obsessed with a particular pop song.



62

Zjistila jsem, že budu mít dítě, nebo také se to dá říci jinak, že budu matkou.

I found at that I was going to have a baby, or to put it another way, I was going to be a mother.



Co může být větší dílo než tohle – takové klišé!

Is there no other greater work – what a cliché!

63

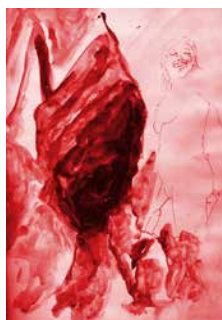
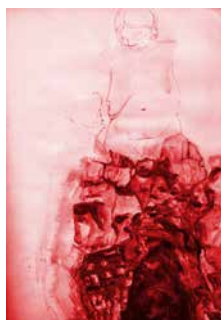
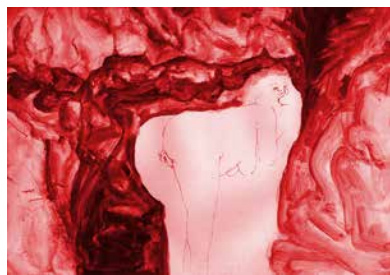
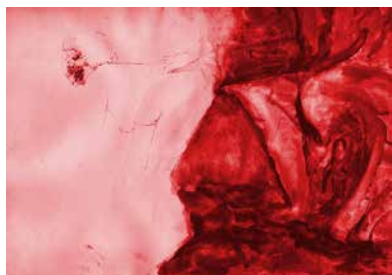




64

Nicméně s tímhle jsem pak chodila, nadšená, leč vyloučenější z umění více než jindy.

Nevertheless, this is what I was then walking with, enthusiastic despite being more excluded from art than ever before.



Skrze tuto ups skutečnost hodnotí se předešlé konání jako trochu fuj.

Through this oops reality, what had come before becomes just a bit yuck.



Jak je to možné?

How is it even possible? In this day and age.

65

Zuzana

Šiesty zmysel
v praxi

Janečková

Sixth sense
in practice

Schopnosť rýchleho rozhodovania a improvizácie je v súčasnom hektickom výstavnom kolobehu prakticky nevyhnutná. Pri realizovaní umeleckých diel a výstavných projektov často dochádza k zmenám, na ktoré treba reagovať veľmi rýchlo a nebáť sa riskovať. Riešenia sa často doslova zjavujú. Odvaha kurátorov a umelcov sa posúva rôznymi smermi a skúša hranice únosnosti kustódov a divákov. Konkrétne príklady zjavení: veštecký koncept programových letákov Galerie TIC 2014, diela umelca Oldřicha Morysa, osobná skúsenosť s vlastnou tvorbou.

Jasnovidecké versus jasnovedecké

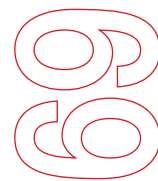
Od roku 2012 som začala pracovať ako kurátorka v Galerii TIC Brno, pričom som veľmi rýchlo zistila, že pozícia kurátora v malej galérii v sebe zahŕňa niekoľko ďalších zamestnaní a vyžaduje okrem flexibility aj dobrú intuíciu. Každý rok uvažujeme o novej vizuálnej identite a v roku 2014 sa ňou vďaka grafickému štúdiu DIP stali jasnovidecké vstupy. Pre každý výstavní blok bola uskutočnená špeciálna veštba, pre ktorú sme oslovili 4 profesionálne veštkyne (pani Lucie, pani Klára, pani Milka, Svetlana Guzmanová), 2 „amatérky“ z oblasti umenia, ktoré sa dlhodobo zaoberajú roznoznymi vešteckými technikami (Milen, B.A. Petra H.) pričom sme rešpektovali ich anonymitu a dve veštby sme s kurátorkou Marikou Kupkovou spravili podľa návodov (káva, text Maldororove spevy). Všetky proročné výklady výstav sprevádzala premenlivá miera vierohodnosti, interpretačná variabilita a intuitívnosť. Kurátorské texty a tlačové správy dostali vďaka nápadu grafických dizajnérov špecifický „nadhľad“ a stali sa nielen sebakritickým zrkadlom, ale aj skúsenosťou ako viesť rozbory výstav slobodnejším smerom. Celkom prebehlo osem veštení a to z cigánskych kariet, z tarotových kariet, z kávy, numerológie a z textu Maldororovy zpevy z roku 1869 od francúzskeho dekadenta

The ability to make quick decisions and improvise is practically impossible to do without in the cycle of a hectic contemporary art exhibition program. The need to make changes often arises during the realization of works of art and exhibition projects. These need to be addressed quickly without fear of taking risks. Solutions often literally appear. The curator's and artist's courage moves in various directions testing the limits of the custodian's and the viewer's capacity. Some specific examples of this phenomenon include the TIC 2014 Gallery program tailor-made leaflet, the work of artist Oldřich Morys, and the personal experience of my own work.

Sixth sense versus sixth science

From 2012 I began working as a curator at the TIC Gallery Brno, where I quickly realized that the position of curator at a small gallery involves several other roles and requires, in addition to flexibility, a fair amount of intuition. Each year we come up with a new visual identity. In 2014, thanks to the designers at DIP graphic stu-

dio, they were based on clairvoyant data. A special event was held before each exhibition block, for which we contacted four professional psychics (Mrs. Lucie, Mrs. Klára, Mrs. Milka, Svetlana Guzmanová), and two "amateurs" from the field of art, who have long been engaged in various divination techniques (Milena B. and Petra H.). We respected their wish for anonymity. Marika Kupková and I prepared two of the prognoses ourselves according to instructions using coffee grounds and texts from the Songs of Maldoror. The premonitions for each exhibition was characterized by varying degrees of credibility, interpretative fluctuation, and intuitiveness. The curatorial texts and press releases underwent specific treatment by the graphic designers, who created a self-contained mirror in addition to providing the experience of conducting the analyzes of exhibitions in a more liberal manner. A total of eight predictions were made using Tzigane and tarot cards, coffee grounds, numerology, and the Songs of Maldoror written in 1869 by French decadent Comte de Latreumont. A different color was used for each interpretation as well as characteristic typography. In this particular case CURIOSITY had CONQUERED OUR FEAR.



Comte de Latreaumonta. Každá interpretácia mala navyše aj svoju farbu a špeciálnu „čarodejnícku typografiu“. Naša ZVEDAVOSŤ v tomto prípade ZVÍŤAZILA NAD STRACHOM.

70

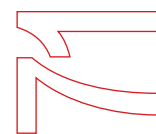
Součástí všeho s Oldřichom Morysom

Zážitková báza umeleckých diel je priamo zavislá na interakcii. Oldřich Morys divákov viac či menej nenápadne vťahuje do spolupráce, vďaka čomu následne prežívajú prekvapenie a očistnú katarziu. Sám autor vedome posúva svoje limity a schopnosť realizovať diela na a za hranicami bežne vnímaných mantinelov, ktoré ho intuitívne priťahujú ako magnet. Napriek tomu jeho diela nie sú samoučelne neprirodzené, aj keď sa zdajú niekedy absurdné, ba práve naopak, vždy citlivo mapujú daný kontext a priestor. V site specific projekte Součástí kresby, (Galerie mladých, 2013) divák prechádzal úzkym tmavým koridorom, na konci ktorého zrazu cez malý presklený otvor uvidel, že sa pohyboval po veľmi „tenkom ľade“. Stabilita celej konštrukcie totiž závisela od množstva malých a krehkých predmetov, o ktoré sa opierali jednotlivé nosné systémy. Cesta spať viedla len tým istým smerom, a stala sa tak pre diváka nielen skúškou odvahy ale aj dôvery voči autorovi – ak sa chcel vrátiť, nemal veľmi na výber. Spustenie mechanizmu v inštalácii „Mašlička“ vyžadovalo od diváka zas enormnú pozornosť a zvedavosť. Morys dal upevniť do sádrokartónovej steny v Galerii U Dobrého pastýře nenápadnú červenú šnúрку, ktorá bola prepojená s nenápadnou drevenou krabicou situovanou na vonkajšej fasáde budovy, kde sídli galéria. Ak niekto zatiahol za šnúрку na mašličke, tá následne zmizla v malej dierke a uvoľnila na opačnej strane budovy záklôpku na krabici, z ktorej na ulicu nečakane vypadli peniaze. Autor reagoval na kurátorské zadanie výstavy o dielach tvorených na zakázku a pomyselné významové nitky, za

One with everything with Oldřich Morys

The foundation of experiencing works of art is directly contingent on interaction. The viewer in Oldřich Morys' work engages in cooperation more or less inconspicuously, and is consequently surprised through the experience of a purifying catharsis. The author himself deliberately shifts his boundaries and his ability to realize works on and beyond the borders of commonly perceived limits that intuitively attract like a magnet. Nevertheless, his works are not self-explanatory nor unnatural. Although they may seem absurd at times, they always map the given context and space sensitively. In his site-specific project Part of the Drawing (Young Artists' Gallery, 2013), the viewer walks through a dark narrow corridor at the end of which it is suddenly apparent, by peering through a small glass covered hole, that she was walking on very "thin ice." The stability of the entire structure depends on a number of small and fragile objects which uphold the individual components of

the supporting structure. The path back is through the same space thus becoming a test of courage for the viewer, as well as one of trust in the author; there was little choice if one wished to return. Launching the mechanisms of the "Mouse" installation demanded extra attention and curiosity on behalf of the viewer. Morys put an inconspicuous red string into a plasterboard wall at the Good Shepherd's Gallery, which was connected to a discreetly placed wooden box situated on the exterior façade of the gallery building. If someone pulled on the string, it would disappear into a small hole and release a flap on the box at the opposite side of the building from which money unexpectedly fell onto the street. The author responded to the curatorial commissioning for an exhibition of custom-made works dealing with the notion of strings which audience, artists, and curators pull at exhibitions and the pinnacle of its achievements. I would also like to mention the exhibition Rotpunkt in Banská Bystrica (2016) in which Morys realized the exhibition's architectural solution where, again, he uses a string (or rope in fact), as a key metaphor for the activity of art collecting. A distinctly evident desire to inspect the exposed essence of



ktoré poťahujú diváci, umelci aj kurátori na výstavách, v tomto momente dosiahli maximum. Z ďalších realizácii spomeniem ešte výstavu Rotpunkt v Banskej Bystrici (2016), kde Morys realizoval architektonické riešenie výstavy, ktorým sa stala opäť šnúrka (resp. lano), ako kľúčová metafora pre zbierkotvornú činnosť. Pre všetky jeho diela je príznačná evidentná chuť pozrieť sa na obnaženú podstatu veci a viera v schopnosť pohotovo reagovať na záklede vlastnej intuície v nečakaných situáciách.

Otužovanie tela a mysle

V umení sa miera intuície a inštinktu prejavuje podľa toho, či sa autor viac prikláňa k subjektívnemu alebo objektívnemu zobrazeniu toho, čo chce vyjadriť a ako vlastne pri tvorbe postupuje. Piet Mondrian napísal vo svojich úvahách, že „inštinkt a intuícia navzdory svetovému chaosu ľudskosť privádzajú ku skutočnej rovnováhe a umenie ukazuje, ako sa s pokrokom intuícia stále viac stáva vedomou, pričom inštinkt sa stále viac prečisťuje.“ Keď sa pozriem späť na svoju tvorbu, veľká väčšina diel zo začiatku vznikala intuitívne. Po nadobudnutí určitej sumy vedomostí som začala svoj prístup racionalizovať a diela vznikali vo vedomej línii a nadvaznosti. Napriek tomuto posunu som k spracovaniu témy vždy pristupovala aj „iracionálne“ až inštinktívne. Pri realizácii diplomovej práce Bez názvu (2008) aj dizertačnej práce Slovník anonymity (2012) sa mi spôsob aj forma prezentácie prisnili, keď som pracovala na diele Zimný semester (2007, autoportrét ako tučniak), podvedome som sa obliekala do čierneho oblečenia a stretla sa s otužilcami, pričom by som neverila, že sa o pár rokov budem otužovať aj ja. Niektoré veci nás priťahujú bez toho, aby bolo možné jasne detekovať ich príčiny. Príčina sa môže ukázať až po rokoch a zhody náhod zrazu do seba zapadnú ako kľúč do zámku, otvoria ďalšie súvislosti

things and the belief in the ability to react instinctively based on personal intuition in unexpected situations is characteristic for all of his work.

Strengthening of the body and mind

In art, the extent to which intuition and instinct is employed is reflected by whether the author is more inclined to reflect on what she wants to express subjectively or objectively, and how she actually approaches her work. Piet Mondrian wrote in his reflections that “instinct and intuition, despite world chaos, bring humanity into true balance. Art shows how, with progress, intuition becomes more and more conscious, while instinct becomes more pronounced.” When I look back at my work, the majority of it began intuitively. After acquiring a certain level of knowledge, I began to rationalize my approach and the works became conscious with direction and continuity. In spite of this shift, I have always approached working through topics in a manner ranging from irrational to

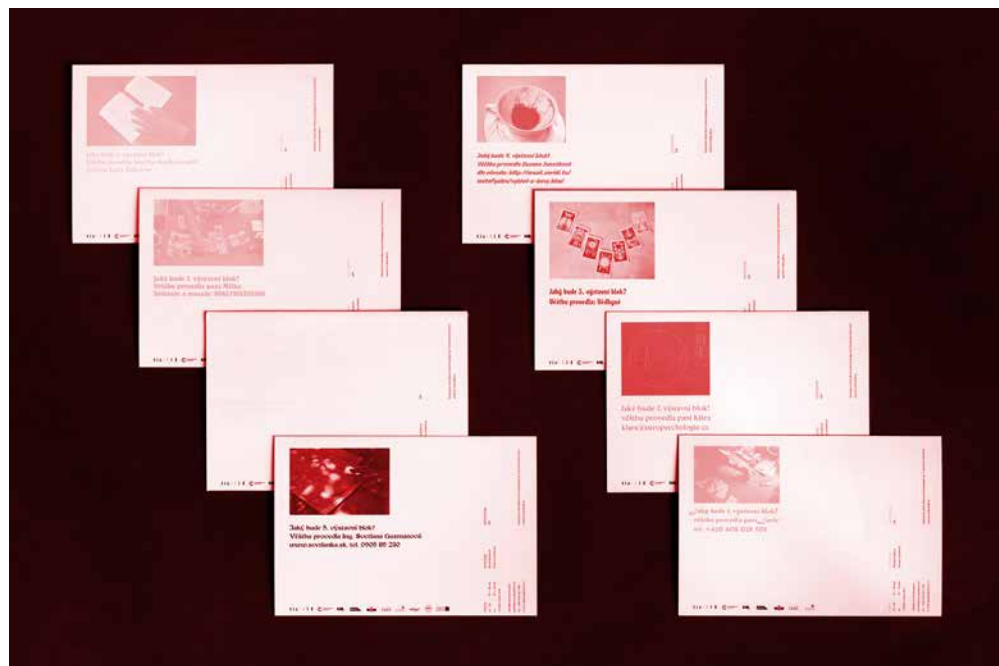
instinctive. In the course of realizing my thesis entitled Untitled (2008), and the dissertation work entitled The Anonymity Dictionary (2012), I conceived the manner and the form of the presentation while I was working on a piece during the winter semester (Self-portrait as a penguin, 2007). I dressed in black-and-white clothing and met with ice water swimmers. At the time I would have found it hard to believe that I would be doing the same as them in just a few years time. Some things attract us without us being able to clearly detect their causes. The cause may only become apparent years later when a series of coincidences suddenly come together like a key in a lock, revealing other connections which in themselves become new causes. Intuition and instinct are intertwined in the process of creation, like the unique double-thread of DNA, while intuition itself combines sensibility and the mind. I consider the work entitled ARTINFO (2010) my most intuitive piece. In it I improvise commentary on various pieces at an exhibition of work by Mária Štefančíková. It was not clear what I would interpret or how. I realized that my grandmother was in a similar situation when I asked her to comment on my thesis dealing

a tie sa stanú novými príčinami. Intuícia a inštinkt sa v procese tvorby prepletajú podobne ako jedinečné vlákna dvojzávitnice DNA, pričom v intuícii sa spájajú cit aj myseľ. Za najintuitívnejšie svoje dielo považujem sériu videokomentárov pod názvom ARTINFO (2010–), kde som v diele Márie Štefančíkovej improvizovane komentovala diela na rôznych výstavách. Nebolo jasné, čo budem interpretovať ani ako. Uvedomila som si, že v podobnej situácii bola moja stará mama, ktorú som poprosila o komentovanie diplomovej práce zameranej na pomenúvanie diel. Video som nazvala nakoniec UNITITLED (2009) a názov vznikol tak, že stará mama „zle“ prečítala slovo „untitled“, čím paradoxne najlepšie vystihla podstatu bipolarity práce, o ktorú som sa snažila.

74

with the naming of works. In the end I called the video UNITITLED (2009), the title having been created by my grandmother's mispronunciation of the word "untitled" which, paradoxically, better illustrated the essence of the work's bipolarity, which is what I had been striving for.

75



76



77

78



79

Miloš

**Manifest FOS
Lege Artis**

Vojtěchovský

The FOS Manifesto
Lege Artis

Několik slov k prvnímu vydání:

Téma intuice je v následujícím textu spíš vnořené, než explicitně pojednané a Manifest nevznikl na objednávku a v původní podobě vznikl docela intuitivně. Proto jsem uvítal možnost zveřejnit jej v tomto sborníku. Na začátku byla frustrace a nutková potřeba si pro sebe krátce a pokud možno srozumitelně seřadit tučt mlhavých obrazů o vztahu umění, společnosti a přírody. Postupně prošla poetická mlhovina dost nelítostrným sítem vlastního rozumu. Manifest byl podroben také kritice několika ochotných a rozumných lidí a podstatně se proměnil. Náraz na hranice intuitivního uvažování a jednání je v mysli neustále přítomný. Jakkoliv

je toto rozhraní prostupné, pohyblivé a nejasné. Stejně jako ostatní limity, s nimiž se v každodenním životě střetáváme. Ale jsou vůbec – vedle čisté matematiky – nějaké lidské konstrukty a vzorce rozumné, „logické“? Jazyk, jehož prostřednictvím myšlenky formulujeme a konkretizujeme logický ani racionální není. Racionální a rozumné nevypadá naše ani působení na světě. Co je důležité je především zaujmout dobré místo pozorovatele a uvědomit si přítomnost rámce, uvnitř něhož otázku nahlížíme. Na rozdíl od kultury, umění, nebo jazyka je příroda nejširším určujícím obzorem, za který nemůžeme nahlédnout.

Miloš Vojtěchovský

82

A few words on the first edition:

The theme of intuition is nested rather than explicitly discussed in the following text. The manifesto was not commissioned, its original form was arrived at quite intuitively. For this reason I welcome the opportunity to publish it in this reader. Its beginning was characterized by frustration and an urgent need to briefly and, as far as possible, comprehensively sort out a dozen vague images concerning the relationship between art, society, and nature. Gradually the poetic nebula passed through a fierce net of sensibility. The manifesto has also been critiqued by several willing and reasonable individuals, and in so has been modified considerably. The impact on the boundaries of intuitive thinking and behavior is consistently present in the mind. However permeable, movable, and unclear this interface happens to be. It is similar to other limits we encounter in everyday life. But are there any – other than pure mathematics – human constructs and patterns which are reasonable, „logical“? The language through which we formulate and conceive ideas is neither logical nor rational. Not even our being in the world could be described as rational or reasonable. What is important, first and foremost, is to find a good observation point and to realize the presence of the frame from within which we may look at the question. Unlike culture, art, or language, nature is the widest determining horizon beyond which we can not look.

Miloš Vojtěchovský

83

Manifest FOS vznikl v návaznosti na mezinárodní projekt Na pomezí samoty/Frontiers of Solitude (2015–16), zaměřeném na souvislosti mezi ekologií a současným uměním. V následujícím textu jsme se krátce pokusili shrnout a nastínit alespoň některá témata, kterých se FOS týkal.

„No program can find all the viruses on your computer, unless it interferes with the operating system itself!“

Dříve, než začneme uvažovat o tom, jak bychom současné umění mohli proměnit, aby dávalo v našich životech smysl, aby umělec vytvářel smysluplnou práci, by bylo vhodné poodstoupit a provést inventuru zažitých terminologií. Teprve pak jsme schopni odhalit doposud ukryté přetrvávající stereotypy, nefunkční balast kategorií, antikvární konstrukce. Vycházíme z přesvědčení, že umění nelze omezit ani na zboží, estetický konsumerismus, techniku, algoritmy, na přípravek k zaplňování prázdnoty, luxus, nebo soukromou zálibu. Že jak v samotné aktivní tvorbě, tak v obcování s uměním dochází k něčemu podstatnému, co utváří nejen naši osobnost, ale i realitu. Že tvorba a umění mají terapeutické účinky, mohou tříbit schopnosti vcítění, porozumění všemu co je „jiné“. Že umění – jakkoliv z dnešního pohledu dosud v nejasné podobě – zůstane pro jednotlivce i společnost nenahraditelné. A především, že otázky vztahu života a prostoru – tedy životního prostředí, environmentální či ekologické odpovědnosti nabízejí současnému umění příležitost k přeformulování vlastních východisek. Jsou pobídkou k hledání nových obsahů a spojení.

Umění by pak mohlo být katalyzátorem propojení společenských a individuálních ekologií. Jestli tyto praktické i mentální ekologie mají čelit stále se zrychlujícímu tempu techno-společenských procesů je nutno je neustále obnovovat, udržovat v procesu neustálé obměny. Aktuálnost uvažování v ekologických rozměrech spočívá právě v přijetí „epistemologického posunu“, odpoutání se od vnímání světa jako souboru věcí směrem k pojetí a přijetí obrazu světa jako neustále se proměňujícího a vzájemně propojeného plynutí dějů. Tento manifest je tedy zastaralý v okamžiku, kdy byl formulován.

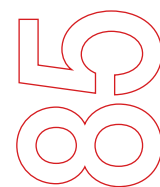
The FOS Manifesto was created as part of the international project Frontiers of Solitude (2015 – 16) which focused on the relationship between ecology and contemporary art. In the following text we have attempted to briefly summarize at least some of the main themes underpinning FOS.

Before we attempt to think how we can change contemporary art so that it has meaning in our daily lives, it is proper to take a step back and conduct an inventory of our habitual terminology. Only then will we be able to expose the hidden but still active stereotypes, the useless ballast of categories and antiquated constructions. We hold to the conviction that art cannot be reduced to a commodity, aesthetic consumerism, technology, algorithms, a tool for filling vacuums, a luxury, or a personal hobby. We believe something important happens in the active production and appreciation of art, something that forms not only our personality, but also our reality, and that creating art has a therapeutic effect and can enhance our ability to empathize and understand all that is “other.” No matter how tenuous its role may seem from today’s perspec-

tive, art, no matter what we may call it, will remain irreplaceable for the individual as well as for society. And foremost, we believe that questions regarding environmental and ecological responsibility pose a direct challenge to contemporary art, thus opening up a space to reformulate its agenda. This constitutes a call to find new content and alliances. Art could thus become a catalyst for conjoining personal and social ecologies. If these practical and mental ecologies are to face the ever accelerating tempo of techno-social processes, they need to be constantly updated and kept in a state of permanent revision. This manifesto is outdated and has been from the very first moment it was formulated.

1.

How to overcome feelings of helplessness which overtake the individual when faced with the high-speed transformations of the Anthropocene? Can one maintain an objective stance and decouple him/herself from all that is outside, decouple culture from nature? Rename nature ‘the natural environment’ and thus loudly proclaim humanity’s vic-



1.

Jak překonat pocity bezmocnosti, které člověka v konfrontaci s rychlostí a rozsahem změn doby antropocénu přemáhají? Lze zaujmout odstup, oddělit se od všeho, co je venku, kulturu od přírody. Přírodu překřtít na životní prostředí a dokázat tím, že jsme ji přemohli, klopotně se od ní emancipovali. Pak lze přírodu zdálky i zblízka pozorovat, obdivovat, kontrolovat, kategorizovat, opravovat a perforovat. V obsesivní potřebě objektivitu ji zaklít v předmět, který k člověku už nepatří, jakoby byla za rozhraním našich systémů, všudypřítomných čidel, satelitních sledovacích aparátů, za okny a za obrazovkami počítačů.

Povznesenost, s níž oslavujeme vlastní schopnosti poměřovat a popisovat svět prostřednictvím umění, či vědy, označujeme se za přírodě nadřazené, nás zastihla v situaci, vymezující nás ze společenství dalších bytostí, zvířat a rostlin. V situaci zajatce éry klimatizované samoty.

Nezáleží na slovech a nezáleží tedy na tom, zda budeme přírodu nazývat superorganismem, komplexním systémem, matrixem, bytostí obdařenou vědomím, rozhodneme se interpretovat kulturu jako „zrcadlení“ přírody, či její součást. Text by měl naznačit možnosti smíření mezi člověkem a přírodou a roli, kterou zde může hrát umění. Je to pošetilá a nadnesená představa? Věříme, že ne: odedávna měly sociabilní, rituální a integrující funkce umění důležité místo, rámovaly sociální podstatu umění. V antropocénu jsme se v několika vlnách tohoto archaického významu vzdávali a umění postupně zplošťovali až k vyprázdnění.

2.

Teorie podle nichž je ekonomika vydělována „mimo“ sféru životního prostředí jsou destruktivní a smrtelně nebezpečné. Pro technokrata a geoinženýra je environmentální problematika často

tory in overcoming it? We could then observe nature from both near and far, admire, monitor and categorize it, modify and penetrate it. In our obsessive drive for objectivity, we strive to transform it into an object no longer related to the human, as if it existed only beyond the interface of our systems, computer screens, ever-present sensors, satellites, and beyond our windows. We celebrate our own aloofness and our ability to measure and label the world by means of art and science, which we regard it as superior to nature. This state has befallen us at a time when we find ourselves removed from the communities of other beings, plants and animals. We are inmates in an era of air-conditioned solitude.

It does not matter whether we call nature a super-organism, complex system, matrix, or sentient being, even if we have opted to see culture as the mirror image of nature, or as a constituent part of it. This text aims to point out the certain potential for reconciliation between man and nature, and the part art may play in such an endeavor. Is this idea naive or exaggerated? We believe that it is not: the sociable, ritual and integrative functions of art have for ages held a prominent place in society,

and affirm the social essence of art. During the Anthropocene we have gradually discarded this archaic form of art's signification, and it has pulled back as we have emptied it of meaning.

2.

Theories which understand the economy as functioning “outside” the sphere of the natural environment are destructive and deadly. For a technocrat or a geo-engineer, environmental issues are an obstacle to humanity's drive towards prosperity, and are understood as a roadblock to reason and progress. Neo-liberalism is an economic system where regulation, the state and society are set in opposition to the freedom of the individual, to labor and the free circulation of goods. It is a culmination of the drive to combine previously very disparate tools, territories and communities into one vast experimental laboratory. The global policies of deregulation, standardization, and individuation have come to bear on previously immeasurable space and have radically collapsed it. Today, we have been granted the privilege of being witnesses and actors at a time of ecological catharsis.

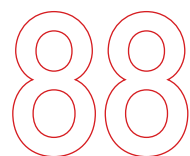
překážkou směřování lidstva k blahobytu, je bariérou rozumu a pokroku. Neoliberalismus představuje ekonomický systém, kde regulace, stát a společnost jsou v protikladu volnosti jednotlivce, práce a pohybu zboží. Do důsledků je zde dovedeno přiblížení různorodých, dříve vzájemně vzdálených nástrojů, teritorií a komunit do jediné gigantické výzkumné laboratoře. Globální ekonomika deregulace, standardizace, individualizace ovlivnila původně nezměrný prostor a radikálně jej zmenšila. Jsme dnes patrně víc než kdykoli v minulosti vzájemně propojeni a dostalo se nám privilegia být svědky i aktéry ekologické katarze.

3.

Teprve v posledních desetiletích míra porozumění přírodním procesům umožnila člověku alespoň zlomkovitě pochopit nepředstavitelnou složitost a propojenost systému, jehož jsme jen nedokonalým záhybem. Bohužel jsme se k tomu porozumění dopracovali teprve v době, kdy naše kultura, náš způsob života ohrozil mnoho jiných životních forem. Slovo kultura používáme v širokém významu, přesahujícím výlučně lidský rozměr. Nejde pouze o „negeneticky předávané vzorce chování, vlastní lidskému druhu“, ale o všechny symbiotické, eusociální vzorce soužití všech živých bytostí.

4.

Do vybavení našeho „společného domova“ dnes patří „přírodní“, i to co jsme vytvořili – „antropogenní struktury“. Geologické a lidské nelze už snadno rozeznat: křemíkové infrastruktury chytrých měst a invazivní biologické druhy, relikty středověkých měst a vesnic, dálnice a toxická voda v řekách, mizící planiny deštných pralesů a laboratoře na psychotropní látky, blankytně modré hladiny kyselých jezer a deriváty produkce lithia, spory, počítačové čipy a drony, podzemní úložiště jaderného paliva, rašeliniště, uhelné sloje a ropovody, herbicidy, bakterie a bifenily, polymery

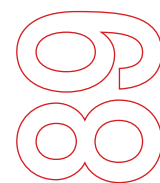


3.

Only in recent decades has our understanding of natural processes allowed man to at least partly understand the unimaginable complexity and interrelatedness of that system, of which humanity constitutes just one of its myriad folds. It is unfortunate that we have achieved such an understanding precisely at a time when our culture and our way of life have put in jeopardy the whole biosphere. We use the word 'culture' in a broad sense, one that transcends its simply human dimension. It is more than "non-genetically transmitted patterns of behaviour, common to the human species," but encapsulates all symbiotic, eusocial schemes of coexistence.

4.

Our "common home" is furnished with both "natural" and "anthropogenic" structures. The geological and the human can no longer be easily distinguished, for this encompasses the silicon infrastructures of smart cities and invasive biological species, the relicts of medieval towns and villages, freeways and toxic river water, the receding biotopes of rain forests, psychotropic substance laboratories,



the azure surfaces of acidic lakes and derivatives of lithium production, spores, computer chips and drones, underground nuclear waste storage, peat-bogs, coal beds and oil pipelines, herbicides, bacteria and biphenyls, polymers and teratogenic substances, coral reefs and satellites, fracking and pharmaceuticals, fish farms and nutritional agrology, genetically modified agriculture and global waste disposal management, weather and meteorology, cybernetics and space elevators.

5.

If we maintain the tempo and mode of operation of the production-consumption cycle, a paradigm we have become accustomed to in our part of the globe, the idea of a "common home" will become untenable. We are carving up our planet into zones of production and consumption, factories, warehouses and waste dumps, life and death. Our change of practice, including that of art production, is predicated on the acceptance of the need for rationally and emotionally grasping the interrelatedness of the human with the environment, the acceptance of the ramifications of our activity and the causal chain reaction that a single gesture may precipitate in the whole.

a teratogenní látky, korálové útesy a satelity, frakování a farmaka, rybí farmy a agrologie živin, geneticky modifikované zemědělství a globální management smetišť, počasí a meteorologie, kybernetika a vesmírné výtahy.

5.

Jestliže budeme pokračovat v tempu a způsobu cyklu výroby–spotřeby, na který jsme si – v našich souřadnicích – navykli, stane se podoba „společného domova“ neudržitelnou. Parcelujeme naši planetu na zóny výroby a spotřeby, továrny/skladiště a smetiště, míru a různých forem války, života a smrti. V manuálu změny upotřebení, včetně proměny umění stojí akt uznání skutkové podstaty: akt pokání rozumově i emocionálně uchopit propojenost člověka s krajinou, přiznat si důsledky našeho činění, kauzalitu každého gesta zřetězeného s celkem.

Sentimentalita, pocit solidarity s jinými bytostmi není projevem slabostí. Je to naopak krok k přežití. Darwinův přírodní výběr, mezidruhový boj je pro současnost nepoužitelný, příhodnější je koncept konsilience sociálního biologa Edwarda O. Wilsona. Je to jeden z řady pokusů sjednotit řeč přírodních a společenských věd a potvrzení důležitosti „přátelství“, symbiózy a koexistence v přírodě, v lidském společenství.

6.

Přechod od kapitalismu k postkapitalismu provází hluboké ekologické změny, protože je nebývale silnou výzvou k přizpůsobení. Ekologické konflikty se zdají být abstraktnější, odtažitější než konflikty ekonomické, rasové, třídní, náboženské, nebo sociální povahy. Ekologické násilí ale vyrůstá ze stejného ekonomického a ideologického podloží. Vyrůstá z modelů, na nichž stojí systémy, proměňující skutečnost na objekt, na registr zboží. Jestli s okolním světem budeme zacházet jako s bezduchou věcí, lidé také

Sentimentality and solidarity with other beings is not a mark of weakness. Rather, it is a step towards survival. Darwin's theory of natural selection and interspecies competition is useless as a framework in the contemporary situation. A more useful tool is social biologist's Edward O. Wilson's concept of "consilience." It is one of many attempts to join the language of natural sciences and the humanities, and stands as an affirmation of the importance of friendship, symbiosis and coexistence, both in nature and in the human community.

6.

The transition from capitalism to post-capitalism is accompanied by deep ecological changes, and constitutes a call for intensive adaptation. Ecological conflicts tend to be interpreted as more abstract, more "distanced" than conflicts of an economic, racial, class, religious or social nature. Ecological violence, however, grows from the very same economic and ideological substrate. It is predicated upon the same preconditions from which grow those systems which transform reality into an object and make it an inventory of commodities. If we approach the

world as a soulless thing, then people will also become things. If we resign on the gift of thinking and on our subjectivity we will be transformed into an object through the powers of that immense entity which surrounds us and determines us.

7.

The effects of industrialization on the natural environment are often denied or labeled as a necessary tax – a tithe paid in the name of "progress". The idea of permanent growth indexes ever broader frontiers and constantly postpones its final limit for an ever more distant future. Without proposals for solutions, and without political, economic, technological and social change that must occur at a systemic level, we cannot reach any form of satisfactory resolution for the environmental crisis, nor can we mitigate the ongoing and future catastrophes related to it.

"The true artist is the grindstone of the senses; he sharpens eyes, mind and feeling; he interprets ideas and concepts through his own media. In the midst of widespread social controversies he cannot escape that task. He has to take sides and make his stand;

„zvěcní“. Zbavíme-li se daru přemýšlet a chovat se jako subjekt, budeme proměněni v objekt, indexem sil hmoty nepoměřitelně větší a v důsledcích mocnější, která nás určuje a obklopuje.

92

7.

Vlivy industrializace na životní prostředí bývají dodnes zapírány, nebo označovány jako nutná daň – jako desátek placený za podíl na pokroku. Idea permanentního růstu odkazuje k dalším a dalším hranicím, limitům, odsunovaným směrem k budoucnosti. Bez politických, ekonomických, technologických a sociálních systémových změn a návrhu možných řešení nemůžeme dospět ani k dílčímu řešení ekologické krize, ani k zmírnění probíhajících, nebo nastávajících katastrof s ekologickou krizí spojených.

„Skutečný umělec je brusičem smyslů, zostřuje oko, mysl a city, interpretuje myšlenky a koncepty vlastními prostředky. V situaci silných společenských sporů se nemůže vyhnout tomuto úkolu. Musí zaujmout stanovisko a vyhlásit svůj postoj. Umělec má skutečně formativní ideologickou roli, jinak by jeho práce byla pouhým předváděním kompoziční dovednosti“. László Moholy-Nagy, 1949

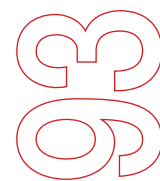
8.

VIII. Umění zabývající se ekologickými či environmentálními otázkami je na pomezí mezi sociálním aktivismem, občanským pasivismem, sentimentálním naivismem, estetickým eskapismem. Často se spokojuje se zjednodušováním a zamlčováním příčin. Nové umění bude hledat inspiraci u systémového umění, v přírodních i humanitních vědách, v sociálních a politických hnutích minulosti. Spojí prostor mezi specializacemi, lidským a mimolidským, etickým a estetickým, předmětným a abstraktním myšlením s empatií a intuicí. Takové umění bude formulováno kdekoliv, hlavně na okrajích automatizované výroby, obchodu, průmyslu, reklamy, což je systém, na kterém je umělec existenčně, společensky a psychologicky závislý. Větší nezávislost

indeed the artist has a formative ideological function. Otherwise his work would be only an exercise of skill in composition.” László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, 1949

8.

Art, when preoccupied with ecological or environmental issues, inhabits a space between social activism, civic passivity, sentimental naivety and aesthetic escapism. It often remains content with reductionism and the obfuscation of root causes. The new art will search for inspiration in systems, in both natural science and the humanities, in social and political movements of the past. It will straddle the space between specializations, the human and the inhuman, the ethical and the aesthetic, between practical and abstract thinking, empathy and intuition. Such art can emerge anywhere, especially on the peripheries of automated production, business, industry and marketing -- a system on which the artist is existentially, socially and psychologically dependant. Larger autonomy will bring more self-confidence and breed potentialities. The artist will not be solely preoccupied with



the aesthetics, craft, strategy and method of production of an isolated artifact. The fluid oscillation between the use and the critique of technology and its opposite, between the calibration of the tool and mindfulness, and between mobility and occupying the space we inhabit will be of the utmost importance.

9.

The transformation of art will not be achieved while seated in well-tempered rooms, galleries and museums, hidden away in the couloirs of academies and universities. Transformation will take place in unprotected zones, during conflicts and unrest, where new stories will be told whose contours we will feel through their impact. Art will take into account all that has been fractured and left unaddressed by abstract forms of language, suppressed as unimportant, heretical, dangerous, doubtful, preposterous; all that which the mediated functionaries of progress have displaced beyond the frontiers of our perception.

přinese větší sebedůvěru a možná východiska. Umělec nebude uvažovat jen o řemesle, estetice, strategii, o metodě umělecké výroby izolovaného artefaktu. Podstatný bude pohyb mezi ovládáním technologie a jejím popřením, kalibrace nástroje i zjitřené vnímání, mobilita v prostoru, do něhož jsme vrženi.

9.

Proměny umění nejspíš nedosáhneme usazení v temperovaných místnostech, galeriích, muzeích, ukrytí v ústraní akademií a univerzit. K proměně dojde v nechráněných zónách, během střetů, nepokojů, kde vzniknou nové příběhy, jejichž obrysy nahmatáme přes hroty bodů. Umění vezme na zřetel všechno, co je roztržštěným myšlením abstraktních jazyků přehlíženo. Co je vytěšňováno jako nedůležité, heretické, nebezpečné, pochybné, pošetilé, směšné, tak jako smrt, lidská konečnost, hrozba enviromentálního kolapsu. To co roboti a mediafunkcionáři pokroku odhrnuli mimo naši pozornost stranou.

10.

Umělecká tvorba v tomto smyslu není hrou s konstrukcemi sociologů, filosofů, estetiků, politologů o akcelerationismu, objektově orientované filosofii, spekulativním realismu, hyperobjektech, postkapitalismu, antropocénu, či kapitalocénu. Důležitější je obrátit se zase k realitě. Co je k bodu obratu potřeba: dobrodružnost, patos, sentiment, (sebe) ironie, zbystřené smysly, čtení terénu bez GPS a smartfonů, sbírání vzorků, kladení detailů do nových souvislostí. Vše co je v krajinoprostoru vepsané a nejde o nic nutně příjemného a estetického. Bude třeba redefinovat postavu samotného stopaře – umělce. Skutečný stopař je tak blízko, tak daleko od povrchu, který zkoumá, že se (podobně jako lovec) stává součástí terénu: splývá se stopami i s bytostmi, které stopu v trávě, v asfaltu, v hlíně,

94

Prague, November, December 2016

Thanks to the Frontiers of Solitude team, numerous friends and colleagues for their encouragement, for reading various versions of this text, their critical notes, especially Dagmar Šubrtová, Michal Kindermay, Jiří Zemánek, Ondřej Vavrečka, Matěj Strnad, Pavel Borecký, Lloyd Dunn. Inspiration for the Manifest drew from many different sources such as: Josef Šmajs: The Lease Contract with the Earth, A Manifesto for 21. Century by Helen Mayer and Newton Harrison, and texts by T. J. Demos, Jason W. Moore, Murray Bookchin, Lucy F. Lippard, Natalie Jeremijenko and many others.

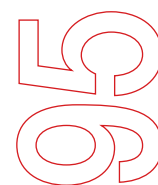
Translated by Vít Bohal

10.

Such a form of art production is not a construct of sociologists, philosophers, aesthetes or politologists working in the fields of Accelerationism, Object Oriented Ontology, Speculative Realism, hyperobjects, post-capitalism, the Anthropocene or the Capitalocene. It is imperative to once again embrace social reality.

What is necessary then for bringing about transformation: adventurism, pathos, sentiment, (self) irony, sharpened senses, reading the terrain without GPS or smartphones, collecting samples and placing details in new contexts; all that is inscribed in the landspace and not necessarily pleasant or aesthetic. Also, the redefining of the artist as a stalker. A true stalker is so close to the ground that, much like the hunter, he becomes part of the terrain: he becomes one with the footprints and with the beings who have left their mark in the dirt, the grass, the asphalt. To give up on flippant exclusivity means to experience and personally live through every fracture and scar, and examine the substrate and the capillaries of a wounded land. In this sense the landscape itself becomes art –

a breathing and vibrating musical score. Let us hope that the composition leaves us with an open ending.



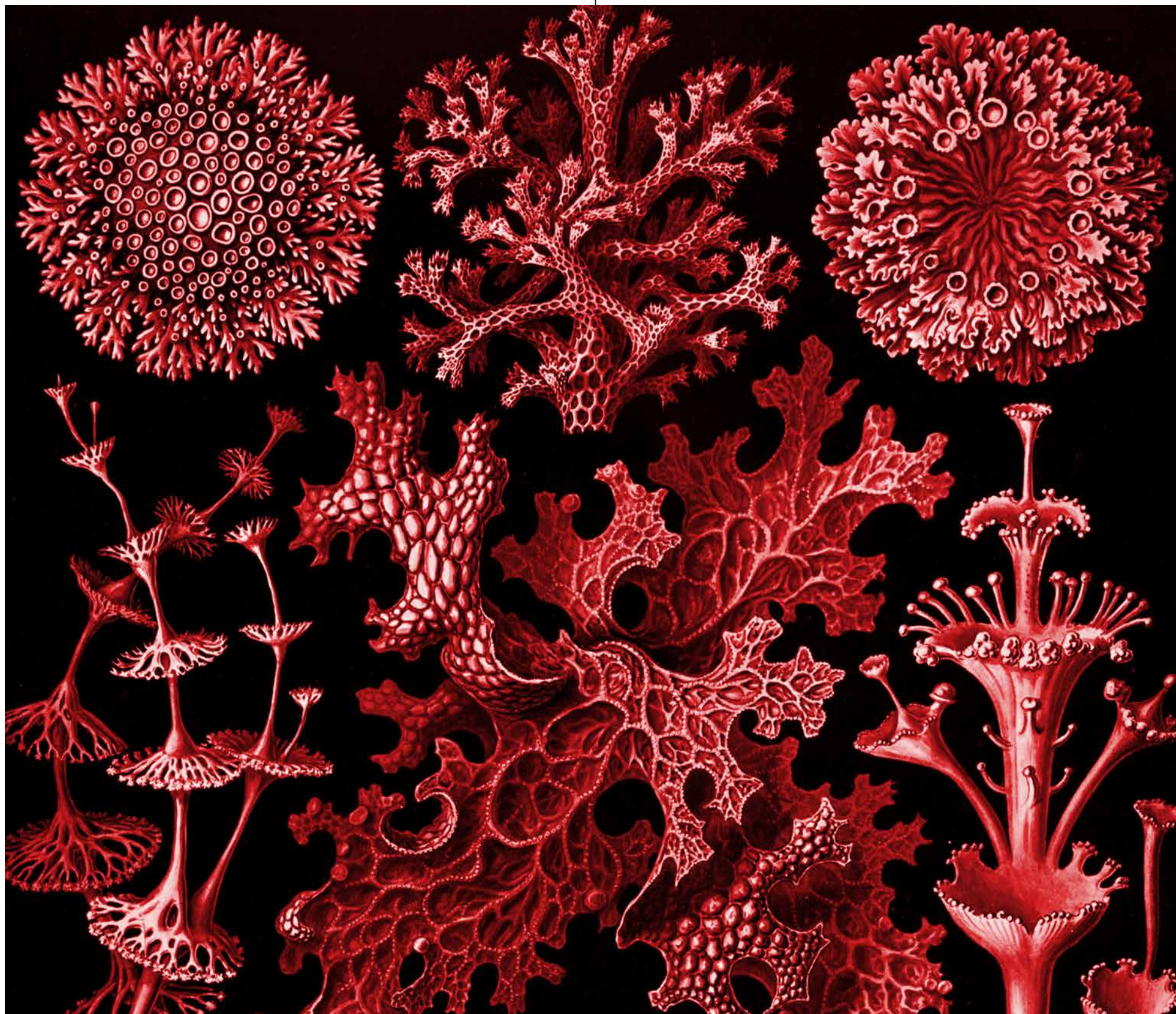
v kameni zanechávají. Vzdát se lehkovážné výlučnosti znamená projít a prožít na vlastní kůži každou frakturu, jizvu, ohledat podhoubí, vlasečnice poraněné krajiny. Krajinomalba se pak promění v krajinu, v dýchající a vibrující partituru. Bude to – doufejme – pro nás skladba s otevřeným koncem.

96

Praha, listopad, prosinec 2016

Děkujeme všem, kteří různé předchozí verze manifestu kriticky posoudili a odsoudili: Dana Recmanová, Dagmar Šubrtová, Michal Kindernay, Jiří Zemánek, Ondřej Vavrečka, Matěj Strnad, Pavel Borecký, Lloyd Dunn, inspirační zdroje: Josef Šmajs: Návrh ústavy Země, Helen Mayer a Newton Harrison A Manifesto for 21. Century, texty T. J. Demos, Jason W. Moore, Murray Bookchin, Lucy F. Lippard, Natalie Jeremijenko a mnohé další.

16



Jana

**Intuice
v digitálním věku**

Francoová

**Intuition
in the digital age**

Intuice ve videoinstalaci

102

Pokud jde o mimosmyslové pochopení celé skutečnosti pomocí náhlého osvětlení, pak se lze spoléhat pouze na nejzazší kouty naší duše, které nečiní rozdíly mezi jednotlivými aspekty jsoucna. Intuice je průsak moudrosti kolektivního nevědomí skrze všechny složky a vrstvy duše do vědomí. Může se stát, že v ten konkrétní okamžik „víme“, ale když se potom pokoušíme záblesk osvětlení popsat slovy, poznání zmizí z vědomí – a nevíme opět nic.

Svou představu vnitřního světa člověka jsem ztvárnila ve videoinstalaci se čtyřmi televizemi a live kamerou s názvem Vnitřnosti. Intuicí nazývám momenty, kdy na všech obrazovkách současně zasvítí jeden symbol. V těchto vzácných okamžicích prostoupí všechny naše vrstvy duše až do vědomí a prožijeme okamžik osvětlení, splynutí a bezčasí. Jsou to chvíle, kdy je nám umožněno prožít minulost, přítomnost i budoucnost v jednom okamžiku.

Na jednotlivých monitorech jsem zobrazila symboliku vnitřních struktur člověka, která by odpovídala obecnější představě. První monitor představuje nejsvrchnější individuální vrstvu, kterou je „vědomí“. Zde jsem prolnula obraz live kamery, která byla namířena na instalaci samotnou, s obrazy buněčných struktur, které jsou základní složkou živých organismů (v tomto případě rostlin).

Druhý monitor symbolizuje spodnější vrstvu, podvědomí. Pojem podvědomí se opírá o myšlenky S. Freuda a zahrnuje vše, co již ve vědomí bylo a za určitých okolností to lze vyvolat zpět (například prostřednictvím snu, vzpomínek, představ). Hlavním vizuálním zdrojem pro zobrazení podvědomí byl osobní videoarchiv.

Intuition and Video Installation

timelessness. They are the moments we are able to experience the past, present, and future simultaneously.

Concerning extra-sensory comprehension of the whole of reality through sudden enlightenment, one can only rely on the outermost corners of the soul, which does not differentiate between the various aspects of being. Intuition is the spilling of collective unconscious wisdom through all of the components and layers of the soul into consciousness. It is possible to “know” at a particular given moment, but when we try to describe our flash of enlightenment in words, the knowledge disappears from consciousness – and once again we are left unawares.

I've expressed my conception of a human being's inner world through the creation of a video installation entitled **Vital Organs**. The installation was comprised of four televisions and a live camera. I call the moments when a single symbol appears on each of the screens simultaneously **intuition**. In these precious moments, all the layers of our soul enter consciousness and we experience a moment of enlightenment, fusion, and

Symbolism of what would correspond to a more general idea of the inner structures of an individual are projected on separate monitors. The first monitor represents the uppermost individual layer, “consciousness”. Here, I layered the image from the live camera which was aimed at the installation itself, using images of cellular structures; the basic component of living organisms, in this case, plants.

The second monitor symbolizes the innermost layer, the subconscious. The notion of the subconscious is based on the ideas of Sigmund Freud and includes everything that was already in the conscious which under certain circumstances can be recalled (for example, through dreams, memories, imagination). My personal video archive provided the primary source of imagery for the unconscious in the installation.

The third layer no longer deals with a particular image, but rather creates an unidentifiable scummage of abstract images, which can not

103

Třetí vrstva již nepracovala s konkrétním obrazem, vytvářela nevědomé neidentifikovatelné skrumáže abstraktních obrazů, které nelze jednoduše spojit s reálnými prožitky, vzpomínkami a věcmi. Tyto obrazy představují „nevědomí“ neboli tu část psýché, která je mimo vědomí. Pojem nevědomí pochází z práce C. G. Junga a obsahuje oblast lidské psychiky, kam vědomí za normálních okolností nemá přístup.

Poslední a nejhlubší vrstvou duše je „nadvědomí“, což je pojem, který vychází z duchovních cvičení jógy a buddhismu. Již zmíněný Jung popisuje podobný fenomén souslovím „kolektivní nevědomí“. V instalaci bylo nadvědomí navzdory svému názvu nejhlubší vrstvou duše, kde se rozpouští vše osobní a individualizované do společného duchovního bytí. Tato vrstva měla nejpomalejší rytmus. Vizuálem této vrstvy byly grafické struktury rostlinných buněk z mikroskopů. Koncept vycházel z předpokladu, že v sobě neseme nevědomou zkušenost vývoje veškerého života na Zemi. Život vzešel z rostlin, proto všechno živé má zkušenost rostlin, jako prvních obyvatel Země, zapsanou hluboko v původních strukturách DNA. Naše nejspodnější vrstva nevědomí je shodná se vším živým.

Podvědomé a nevědomé procesy v naší mysli probíhají kontinuálně a bez přerušení. Vědomé procesy jsou přerušovány potřebným a blahodárným spánkem. Představím si, že jednotlivé vrstvy psychologických procesů jsou vědomí většinou odstíněny a intuitivní problesky mezi vrstvami vznikají náhodně. Pouze mystikové vědomě provádějí duchovní, fyzická a jiná cvičení za účelem snadnějšího a kontrolovatelného přístupu ke spodním vrstvám duše.

Jak intuici popsat?

Podle otevřené encyklopedie Wikipedie je intuice vhled, osvícení, stav mysli a vědomí beze slov. Velmi nesnadno lze intuici odlišit od jiných smyslově podmíněných vjemů nebo automatismů,

be readily associated with real experiences, memories, or things. These images represent the “unconscious” or the part of the psyche that is beyond consciousness. The concept of the unconscious comes from the work of Carl Gustav Jung and encompasses the area of the human psyche, where consciousness under normal circumstances can not normally be accessed.

The last and deepest layer of the soul is the “superconscious”, a concept derived from the spiritual exercises of yoga and Buddhism. Jung describes a similar phenomenon using the term “collective unconscious.” In my understanding, the superconscious, despite its name, is the deepest layer of the soul, where everything personal and individualized is dissolved into common spiritual being. This layer’s rhythm is the slowest. For its depiction I used black and white graphic structures of microscopic plant cells. I began with the assumption that we carry with us the unconscious experience of the development of all life on Earth. Life evolved from plants, therefore everything that is alive has the original experience of plants, the first inhabitants of the Earth, imprinted deep within their original DNA

structures. Our innermost layer of unconsciousness is identical to that of all that is alive.

Subconscious and unconscious processes go on in our minds continuously, without interruption. Conscious processes are interrupted by necessary and benevolent sleep. I imagine that the individual layers of psychological processes are for the most part shielded by the conscious, and that intuitive flashes between individual layers occurs at random. Only mystics consciously perform spiritual, physical, and related exercises, in order to facilitate and control access to the soul’s inner strata.

How can intuition be described?

According to Wikipedia, intuition is insight, enlightenment, a state of mind, and consciousness without words. It is extremely difficult to distinguish intuition from the other sense-conditioned perceptions or automatic processes we use to evaluate situations during decision-making in our daily lives. The less time we have for rational evaluation, the more we turn away from reason

teré používáme pro vyhodnocování situací během rozhodování v každodenním životě. Čím méně času na rozumové vyhodnocení máme, tím spíše se odvrátíme od rozumu a rozhodujeme se neracionálně pomocí hlubších mozkových struktur. Impulsivní pochody jsou esencí všech vzpomínek a zkušeností vlastních dané entitě. Podvědomé reakce jsou extrémně rychlé a vedou ke zjednodušeným a efektivním rozhodovacím mechanismům. Mnoho automatizovaných reakcí se dá zahrnout pod instinkt, který však není totéž co intuice.

Instinkt je vrozená reakce na určitý podnět. Chování, kterému se jedinec nemusí učit. Předpokládáme, že instinkt je silněji vyvinut u zvířat. Tento stereotyp je dán možná tím, že člověk na rozdíl od zvířat ztrácí mnohé instinkty záhy po narození. Obdiv k dokonalému zvířecímu instinktu je popsán v mnoha uměleckých dílech, Odysseou počínaje a westernem konče. Odyssea poznal po dvaceti letech pouze jeho staříček pes¹ a ve westernových filmech jsou dobře známé filmové sekvence, kdy zvířata předvídají hrozící nebezpečí². V těchto případech však důležitou roli hrají prokazatelně dokonalejší smysly zvířat, jako jsou čich a sluch. Lepší vnímání smyslových podnětů však nelze považovat za intuici ani instinkt.

Člověk umí po narození sát, což je popsáno jako sací reflex, který mu pomáhá v prvních měsících přijímat potravu. Také zvířatům má instinkt nebo reflexní chování pomoci přežít. Pro příklad neefektivního instinktu lze najít ve scéně z filmu Mikrokosmos³, která se týká housenek. Instinkt velí housenkám zařadit se jedna za druhou ve víře, že společně najdou cestu k lepší potravě (bezpečnějšímu místu, k vodě atd.) Pokud ale postupným řazením za sebe vytvoří kruh, pak dojde k chybě a všechny zahynou. Je možné, že situace byla přizpůsobena režiséry filmu pro emotivnější ilustraci fatálně suchého počasí. Každý film svým způsobem konstruuje realitu, proto je pravděpodobné, že instinkt housenek je ve většině případů efektivní.

1. Srovnej překlad Vaňorného, O. (Homér. Odyssea. 1958. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury. s. 301–302.) a překlad Mertlíka Rud. (Homér. Odyssea. 1984. Praha: Odeon. s. 241.).

2. Ve filmu Vinetou – Poslední výstřel. Režie Reini H. (1965). Západní Německo, Itálie, Jugoslávie. Vinetou varuje kůň před odpálením trhaviny v lomu (v čase 00:19:40 – 00:19:42). Ve filmu Tenkrát na západě (Once Upon a Time in the West). Režie Leone S. (1968) Itálie, USA. Přestanou cvrlikat cvrčci, jako předzvěst tragédie na ranči Sweet Wather (v časech 00:16:15– 00:16:40 a znovu 00:19:24 – 00:19:51, kde ještě odlétnou sluky). Ve filmu Tanec s vlky (Dances with Wolves). Režie Costner, K. (1990). USA: Orion Picture. Hlavní hrdina pozná, že někdo přichází podle chování vlka a ptáků (v časech 01:07:00 a 01:30:00).

3. Mikrokosmos (Microcosmos: Le peuple de l'herbe) Režie Pérennou M. a Nuridsany, C. (1996). Francie, Španělsko, Itálie. (00:22:04 – 00:24:18).

1. Compare translation Vaňorného, O. (Homér. Odyssea. (1958). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury. s. 301–302.) a překlad Mertlíka Rud. (Homér. Odyssea. (1984). Prague: Odeon. p. 241.)

2. In the film *Vinetou – Poslední výstřel*. (1965). Reini H (Dir.). West Germany, Italy, Yugoslavia. Vinetou warns a horse against a dynamite explosion in a quarry (00:19:40 – 00:19:42). In the film *Once Upon a Time in the West*. (1968). Leone, S (Dir.). Italy, USA. The crickets stop chirping as a premonition of impending tragedy at Sweet Wather ranch (00:16:15– 00:16:40 and again 00:19:24 – 00:19:51, when they fly off). In the film *Dances with Wolves*. Costner, K (Dir.). (1990). USA: Orion Picture. The film's protagonist recognizes someone is approaching based on the wolves' and birds' behavior (01:07:00 a 01:30:00).

3. *Microcosmos: Le peuple de l'herbe*. (1996). Pérennou, M. and Nuridsany, C. (Dirs.). France, Spain, Italy. (00:22:04 – 00:24:18).

4. Beuys, J. (1974). *I Like America and America Likes Me*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=A-PyEeikx2e0> on May 1st, 2016. (00:06:16 – 00:08:00).

5. For example <http://www.shamanism101.com/> or <http://intyoga.online.fr/ppb3.htm>, <https://www.shamanism.com/programs#tab-id-3>, v češtině: <http://www.saman-ka.cz/samanske-seminare> nebo <http://aia-gihara.cz/cs/cviceni-ren-luoxian>.

and make decisions using deeper brain structures. Impulsive embarkment is at the core of all memory and the experience of one's own entity. Subconscious reactions are extraordinarily rapid and lead to simplified and effective decision-making mechanisms. Many automated reactions can be included under the label of instinct, which of course, is not the same as intuition.

Instinct is an innate reaction to particular stimuli. It is behavior that does not have to be learned. We assume that instinct is more strongly developed in animals. Perhaps this stereotype is due to the fact that man, unlike animals, loses many instincts soon after birth. An admiration for perfect animal instinct is described in many works of art, from the Odyssey through the genre of Western films. Odysseus only really knew his old dog after twenty years¹, and in Westerns, sequences where animals anticipate imminent danger are common². In these cases the animals' demonstrably better senses, such as smell and hearing, play an important role. However, better perception of sensory stimuli can neither be considered intuition nor instinct. Humans can suckle from birth, a reflex described as the sucking

reflex that helps them eat in the first few months. Animals have instinct or reflective behavior to help them survive as well. I found an example of the ineffectiveness of just such an instinct; a sequence from the film *Microcosm*³ about caterpillars. The caterpillars' instinct tells them to fall into line one after the other in the belief that together they will find a path to better food, a safer location, water, etc. If they inadvertently form a circle, an error has occurred and they will all perish. It's possible the situation has been manipulated by the film directors to create a more emotional illustration of what fatally dry weather may cause. Each film constructs reality in its own way, so it's rather probable that the caterpillars' instinct is primarily effective.

Josef Beuys had to consciously rely on his instinct during the realization of his project *I Like America and America Likes Me* performed in 1974⁴. A three-day sojourn with a wild coyote was, without a doubt, a test of intuitive communication between a human and an animal on all levels. Beuys initiated it through time's most proven method: food. The first thing the performer did in their shared cage was to give the coyote pieces of meat⁵. It can be said that each

Zcela vědomě se na intuici musel spolehnout Josef Beuys, při realizaci svého projektu *I Like America and America Likes Me* z roku 1974⁴.

Třídenní klauzura s divokým kojotem byla nepochybně zkouškou intuitivní komunikace mezi člověkem a zvířetem na všech úrovních a Beuys ji zahájil nejosvědčenější metodou: jídlem. První věc, kterou performer v kleci udělal, byla, že dal kojotovi kousky masa⁵. Lze říci, že oba aktéři v této performance obstáli. Beuys si ochočil kojota a kojot nenapadl potencionální zdroj své potravy.

Stejný postup ochočování divokého vlka (kojota) použil také hrdina filmu *Tanec s vlky* z roku 1990. Obraz nabízení potravy je velmi podobný. Komunikace skrze jídlo je tedy intuitivně nejefektivnější cestou, jak navázat přátelství. Kromě vlastní zkušenosti tu máme i zmíněné praktické ukázky z performance a popkultury. Z uvedených příkladů je patrné, že pojmy intuice, instinkt (a mohli bychom patrně přiřadit i inspiraci) jsou těžko oddělitelné a definovatelné. Proto se v odborné psychologické literatuře často nahrazují výrazy jako: vrozený vzorec chování nebo předporozumění a podobně.

Jakou roli zde hraje digitální svět?

Digitální svět je všude kolem nás, nelze mu uniknout a většinou vše předpokládaně běží nějakými analytickými algoritmy, které nás zařazují jako potencionální zákazníky. Svět internetu nehledá osvícení, ale spotřebitele. Budete-li často vyhledávat termín „osvícení“ a „intuice“, budete zařazeni mezi esoteriky a brzy vás prohlížeč překvapí nabídkou šamanského on-line kurzu⁶, a podobně.

V jiné rovině ale mohou počítače a stroje samotné „mluvit“ svou řečí, která není vytvořena člověkem. Potom hledáme estetiku, kterou již dlouhodobě sledují a zkoumají Vašulkovi. Vašulkovi jsou velkými demiurgy práce se stroji obecně a věnují se této

108

6. See Dolanová, L. (2011). *Steina a Woody Vašulkovi: dialog s démony nástrojů*. Prague: Nakladatelství Akademie múzických umění.

4. Beuys, J. *I Like America and America Likes Me*. (1974). Dostupné z <https://www.youtube.com/watch?v=APyEeikx2e0> 2016-01-05. (00:06:16 – 00:08:00).

5. Například webové stránky <http://www.shamanism101.com/> nebo <http://intyoga.online.fr/ppb3.htm>, <https://www.shamanism.com/programs#tab-id-3>, v češtině: <http://www.saman-ka.cz/samanske-seminare> nebo <http://atla-gihara.cz/cs/cviceni-ren-luoxian>.

6. Viz Dolanová, L. (2011). *Steina a Woody Vašulkovi: dialog s démony nástrojů*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění.

109

protagonist managed their respective performance. Beuys tamed the coyote and the coyote did not attack Beuys, a would-be food source.

The main hero in **Dances with Wolves**, released in 1990, employs a similar wolf (coyote) taming technique. The image of offering food is close to identical. Communication through food appears to be the most effective way to establish friendship. In addition to our own experience, we also have practical examples from the field of performance and pop culture.

Based on the aforementioned examples it's clear that concepts of intuition, instinct (and we could probably include inspiration as well) are hardly separable and definable. For this reason, these concepts are often replaced in professional literature on psychology with terms such as: expressions of behavior, preconceptions, and the like.

What role does the digital world play here?

The unescapable digital world is all around us. What is for the most part assumed, is generally run through analytical algorithms which classify us as potential customers. The world of the Internet seeks consumers, not enlightenment. If you search the Internet repeatedly for the term “enlightenment” and “intuition”, you will be classified as being somewhere in the esoteric realm and soon enough your browser will surprise you with offers for shamanic on-line courses⁶, and related opportunities.

On another level, however, computers and machines can “speak” for themselves in a language that was not created by humans. In that respect, we tend to seek out an aesthetic similar to that which the Vasulkas have been examining and researching long term. The Vasulkas are the great demiurge of machine-work in general and having been dedicated to their subject for over four decades. Their early work is linked to the analogue video signal.

tématice již od sedmdesátých let minulého století. Počátky jejich tvorby jsou spjaté s analogovým signálem videa. Akce s prvními syntetizátory zvuku i obrazu a jejich estetické a experimentální přístupy k technologiím vyústily v konceptuální průzkum. Za jejich současnou prací s počítači stojí tedy již dlouhodobá komunikace se stroji různých typů⁷.

V současné době je novým fenoménem v umění glitch art, což je hledání estetiky v neočekávaných projevech digitální prezentace. V porovnání s prací Vašulkových je Glitch art velmi mladé dítě není chyba, ale výpadek signálu. Kdo ví, je-li to chyba nebo spíš řeč, tajemství nebo intuice strojů, které vytváří vlastní elektrickou neuronovou síť žijící vlastním životem. Umělci, kteří se věnují glitchi, nechtějí pasivně čekat, až se výpadek signálu nebo poškození souboru projeví spontánně. Provádějí úkony, které glitch jevy záměrně vyvolají. Například převedením do jiného formátu, otevřením souboru v nesprávném softwaru tak, aby vznikly vizuální efekty s patřičnou estetikou.

Kromě toho, že se v digitálním světě archivují existující díla a dokumenty, vznikají také autonomní digitální prostředí, která zobrazují fikční světy svých tvůrců. Vytváření digitálních prezentací často nějakým způsobem koreluje se světem hmotným, popřípadě s dávnověkými mýty. V dávné minulosti bylo jedním z cílů tvůrčích snah mystiků stvoření umělého člověka. V současném digitálním světě nazýváme podobné projekty tzv. umělou inteligencí. Tyto tendence mají v informatice mnoho různých konkrétních cílů: porazit člověka v šachu⁸, skládat hudbu, vytvořit obraz, rozeznat lidskou tvář a její emoce, sestavit robota. Mnohé z těchto cílů se již podařilo splnit a stroj je nyní považován za méně chybnější, než jeho tvůrce.

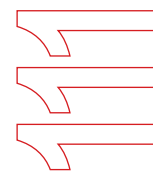
Mytologický předobraz robota je v obecné rovině stvoření umělého člověka. Z mytologie známe několik příběhů, které popisují vytvoření umělé bytosti. Jednou z nich je známá pražská pověst

7. More on glitch art <http://www.hz-journal.org/n19/betancourt.html> or the publications by Rosy Menkman.

8. Interesting analysis of the legendary match between Kasparov and Deep Blue. See Voců, Michal, (1997). Šachový šampión poražen počítačem IBM (Chess Champion Defeated by IBM Computer). Ikaros (1/3). Retrieved from <http://ikaros.cz/node/10025> on January 1st, 2016.

7. Více o glitch artu <http://www.hz-journal.org/n19/betancourt.html> nebo publikace Rosy Menkman. Vašulkovi: dialog s démony nástrojů. Prague: Nakladatelství Akademie múzických umění.

8. Zajímavá analýza legendárního utkání Kasparova a Deep Blue. Viz Voců, M. (1997). Šachový šampión poražen počítačem IBM. Ikaros (1/3). Dostupné z <http://ikaros.cz/node/10025> (2016-03-01).



Their usage of the first sound and image synthesizers and their aesthetic and experimental approaches toward technology, resulted in conceptual exploration. They have a long history of communication with various types of machines underlying their current digital work⁷.

Presently, Glitch art has become a new phenomenon in the art world; the search for aesthetics in unexpected manifestations in digital presentations. Compared to the work of the Vasulkas, Glitch art is a very young child. It is not a mistake, but a signal failure. Who knows if it isn't, rather than a mistake, a language, the mystery or intuition of machines creating their own electrical neural network, living their own lives. Artists who work with glitches do not want to wait passively for a signal or file failure to occur spontaneously. They perform actions that cause a glitch to occur intentionally, for example, by converting a file to another format or opening a file in the wrong software in order to create visual effects with the appropriate aesthetics.

Besides the archiving of existing works and documents in the digital world, autonomous digital environments that portray the fic-

tional worlds of its creator are also manifested. The creation of a digital presence often correlates in some way with the material world, or with ancient myths. Historically, a creative aim of mystics was the creation of an artificial man. In the current digital world we call such projects artificial intelligence. These tendencies in informatics have many various specific objectives: to defeat a human in chess⁸, to compose music, create an image, recognize a human face and its emotions, to build a robot. Many of these goals have already been met and the machine is now considered to be significantly less flawed than its creator.

The mythological prediction of the robot is generally understood as the creation of an artificial man. In mythology we know several examples of stories that describe the creation of an artificial being. One of them is the well-known Prague legend of the Golem, which Rabbi Löwe supposedly made to protect the Jewish community in Prague. After Golem began destroying equipment, the rabbi had to end the creature's life himself. This legend dates back to the Middle Ages and was later associated with the actual figure of Rabbi Jehuda Liva ben Becalel who

o Golemovi, kterého prý zhotovil rabi Löewe, aby chránil pražskou židovskou obec. Poté, co Golem začal ničit vybavení domu, musel ho prý rabín sám zbavit života. Tato pověst pochází ze středověku a teprve později se začala pojít s postavou skutečného rabína Jehuda Liva ben Becalel ze 16. století, který byl učencem a vzdělavcem své doby. Příběh Golema se váže na židovskou mystiku a kabalu a má mnoho zpracování ve filmu a literatuře⁹.

Jiným příkladem mýtu se stejnou tematikou je pověst, kterou popsal Milorad Pavić ve svém Chazarském slovníku. Příběh je možná umělý, má však pocházet z Balkánu. Tady se uměle stvořená bytost jmenuje Petkutín¹⁰ jeho hlavním důkazem a cílem jeho existence není pouze být věrohodnou napodobeninou člověka, ale také umřít jako člověk (což znamená oklamat smrt).

Ve starověkých bájích to není člověk, ani božské kouzlo (šém), ale samotná bohyně, která promění neživou věc v živou. V Ovidiových Proměnách je popsán příběh o Pygmalioniu (podle různých verzí král nebo sochař), který si sám stvoří ženu podle svých představ. Vyřeže ji ze slonoviny, následně a pak se do ní zamiluje a přemluví bohyni (Venuše/Afrodité), aby ji oživila.

Téma umělé dokonalé bytosti je v populární kultuře současnosti mnohokrát zastoupeno. Doslovné stvoření umělé bytosti je zpracováno ve filmech se sci-fi tematikou jako *Pane, vy jste vdova* nebo *Pátý element* atd. Ve shodě s původním mýtem je většinou umělá bytost ženského pohlaví a „stvořitelem“ je muž (většinou vědec). V mnoha zpracováních je stvoření samotné pojímáno metaforicky – prostřednictvím šatů nebo vhodnějšího jazyka. Zde můžeme nalézt příklady zejména v díle George Bernarda Shawa, které nese signifikantní název *Pygmalion*, ale také v jeho muzikálovém pojetí *My Fair Lady*. Stejné téma najdeme v romantickém filmu *Pretty Woman*.

112

9. Of many films on the Golem motif (the first is a German film released in 1917) the most popular in Czech is *Císařův pekař – Pekařův císař* (*The Emperor's Baker, the Baker's Emperor*). (1951). Frič, M. (Dir.). Czechoslovakia.

10. Pavić M. (1990). *Chazarský slovník*. Prague: Odeon. pp. 41–42.

lived during the 16th century and was a prominent scholar and mentor of his time. The story of the Golem is related to Jewish mysticism and the Kabbalah, and has been used in numerous variations in both literature and film⁹.

Another similar example is the legend Milorad Pavić describes in his *Dictionary of the Khazars*. The story may be fictional, but it is assumed to have originated in the Balkans. Here the artificially created being is named Petkutín¹⁰ and his main objective and evidence of his existence is not only to be a credible imitation of a human, but also to die like one (meaning to cheat death).

In ancient myth, it is neither human nor divine charm (shem), but the goddess herself, which turns a non-living object into a living being. In Ovid's *Metamorphoses*, the sculptor Pygmalion (in other versions described as a king) creates a woman based on his own vision. He carves her out of ivory, falls in love with her, and convinces the goddess Venus (Aphrodite) to animate her.

The subject of a perfect artificial being has been represented in popular culture many times over. The

literal creation of an artificial being has been worked into science-fiction films such as *You are a Widow, Sir* (*Pane, vy jste vdova*, 1971) and *Fifth Element* (1997), to name a few. In accordance with Genesis, most of the artificial beings are female and the “creator” is male (generally a scientist). In many versions, creation itself is conceived metaphorically, through costume or appropriate language. There are examples in the work of George Bernard Shaw, significantly, *Pygmalion*, but also in its musical rendition *My Fair Lady*. The same theme runs through the romantic comedy *Pretty Woman*.

The magic of creation is the hidden driving force behind the development of artificial intelligence; the goal is to create perfection. Presently, there are many machines on the market that are already capable of replacing humans in some way or form. It is certain that the machine can analyze hundreds of thousands of operations in a mere instant, surpassing all living chess masters, not to mention the average person. They manage aircrafts, cars, and other machines. What we may also observe is these machines having become objects of the admiration

Magie stvoření je skrytým hnacím motorem vývoje umělé inteligence, protože cílem je vytvořit dokonalost. V současné době je na trhu mnoho strojů, které jsou již schopny nahradit člověka v některých jeho činnostech. Jisté je, že stroj dokáže analyzovat stovky tisíců operací během okamžiku, čímž předčí všechny žijící šachové mistry, o průměrném člověku ani nemluvě. Hravě řídí letadla, auta a další stroje. To, co také můžeme pozorovat je, že se tyto stroje stávají objekty obdivu a lásky svých tvůrců a také konzumentů, jak predikoval mytický příběh Pygmaliona.

Obecně se předpokládá, že vědci a umělci používají intuici k tvorbě a výzkumu, což vychází z definice, že se jedná o náhlý smyslově nepodmíněný vhled do všech souvislostí dané situace a zároveň do řešení problému. Nejen filosofie a mystika se zabírají intuicí, také umění se pokouší tento stav ducha zachytit. Touha po vytvoření umělého člověka je stará jako lidstvo samo a obsahuje skrytý narcismus. Ovidius musel ve svém díle prokázat velmi dobrou intuici.

114

Referenced films: **Pane, vy jste vdova!**, Vorlíček, V. (Dir.), (1970). Czechoslovakia:Československý státní film. **Pretty Women**. (1990). Marshall, G. (Dir.). USA:Touchstone Pictures. **Fifth Element**. (1997). Besson, L. (Dir.). France:Gaumont Film Company, Columbia Pictures. **My Fair Lady** (1964). Cukor, G. (Dir.). USA:Warner Brothers.

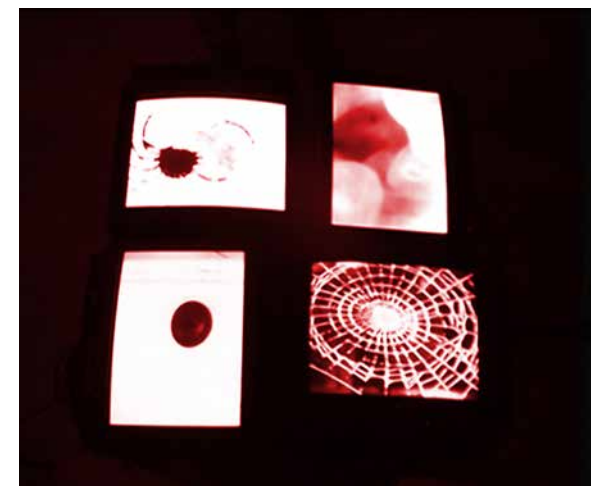
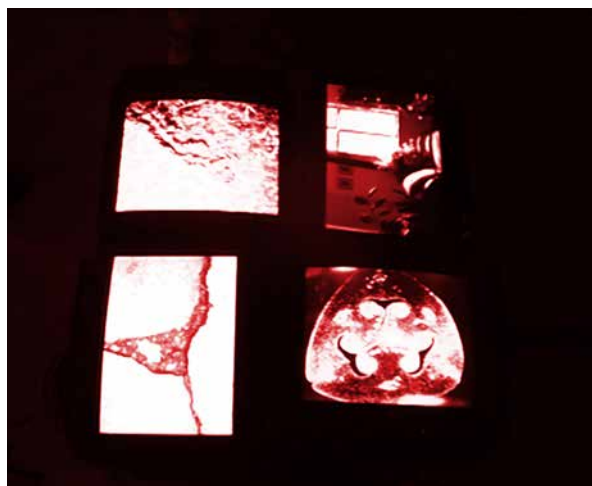
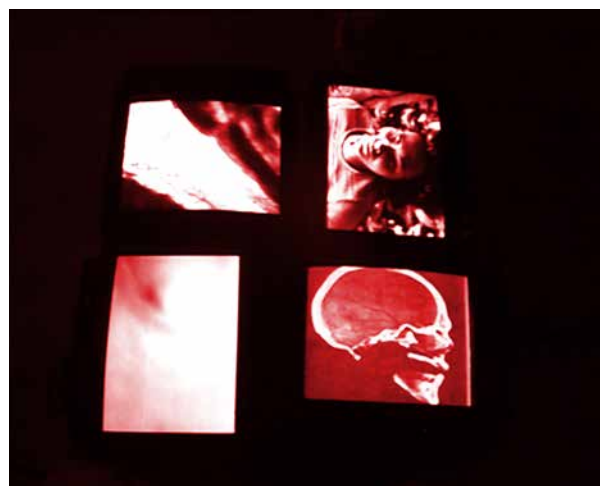
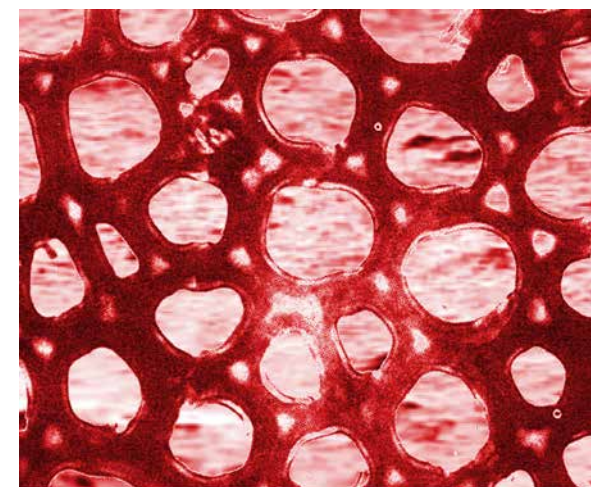
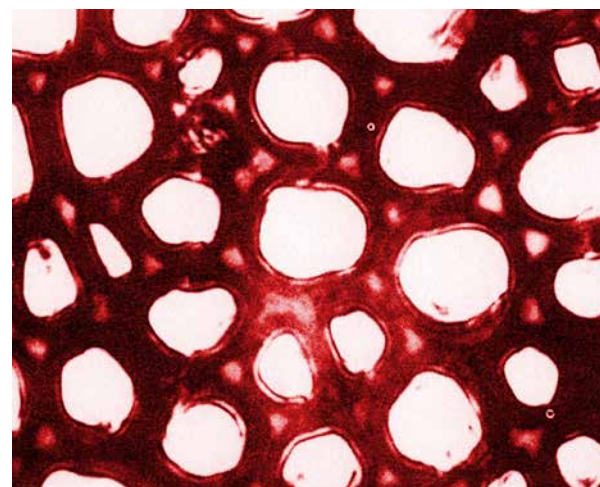
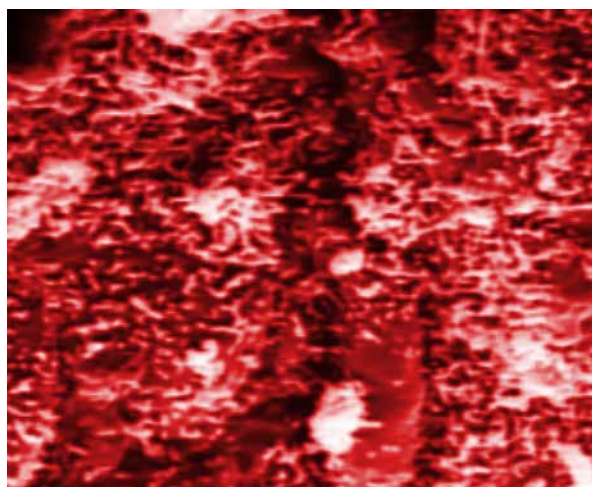
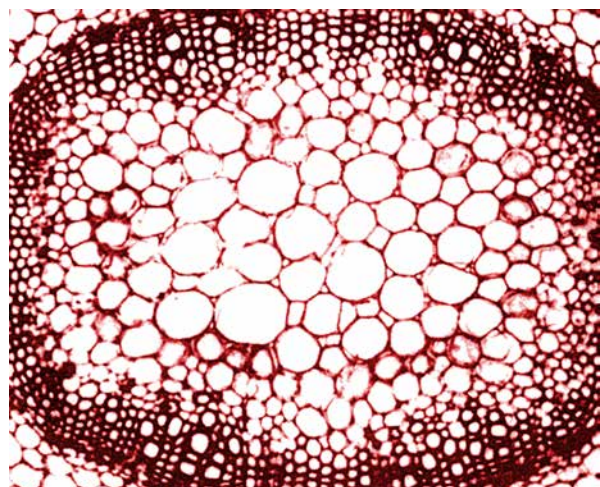
and love of their creators and consumers, as predicted in the mythic story of Pygmalion.

It is generally assumed that scientists and artists use intuition for creation and research. This is based on the conviction that intuition is sudden unconditioned sensory insight into all contexts of the given situation, as well as into the solution to the problem. Not only philosophers and mystics concern themselves with intuition. Art attempts to capture this state of the mind as well. The desire to create an artificial being is as old as mankind and contains a hidden narcissism. Ovid must have had to shown keen intuition in his work.

Odkazované filmy: **Pane, vy jste vdova!**. Režie Vorlíček, V. (1970). Československo:Československý státní film. **Pretty Women**. (1990). Režie Marshall, G. USA:Touchstone Pictures. **Pátý element** (Le Cinquième élément). (1997). Režie Besson, L. Francie: Gaumont Film Company, Columbia Pictures. **My Fair Lady** (1964). Režie Cukor, G. USA:Warner Brothers.

115

116



117

Andreas

**Android, Debord
a remediace
občanství**

Gajdošík

Android, Debord,
and the remediation
of citizenship

Úvod

V této eseji se zaměřuji na umělecké projekty, jež v souvislosti s nově přichozími možnostmi přenositelných počítačů – smartphonů usilují o pozitivní změnu v rámci společnosti a místa, případně jejich redefinování skrze divácký/uživatelský zážitek a to především v souvislosti s prostorovým typem, jenž se stal ohniskem těchto přenositelných technologií – městem či metropolí.

Proměna pohledu

Když roku 1965 Gordon E. Moore vyslovil svou předpověď o budoucím vývoji výpočetní techniky¹, nacházel se on i celá informatika v období tísnivé žízně po výpočetním výkonu. Počítače této doby byly obrovské, energeticky náročné a drahé. Jejich směřování vedlo k jednomu cíli – výkonu, zatímco otázka efektivity zůstávala touto dobou téměř výhradně záležitostí softwaru. Zkrátka aby se vůbec něco mohlo vypočítat, musely být algoritmy účinné a stroje výkonné.

Změna, jenž během následujícího půl století proběhla, byla reflektována roku 2010 Jonathanem Koomeyem, jenž svůj zákon vývoje výpočetní techniky postavil na vztahu výkonu a spotřeby – efektivitě.² Při bližším pohledu na tuto situaci se však nejeví ani tak podivně oněch 45 let, jež oba zákony i způsoby pohledu dělí, jako spíše fakt, že to byly tři roky, co si svět na iPhonu nemohl přecíst Koomeyův zákon.

To, čeho si obecná teorie všimla až ve zpětném zrcátku, však neuniklo pohledům pozorných řidičů: developeři, hackeri a umělci využili možností, jež nabízí průnik křivky v té době nepojmenovaného Mooreova zákona s místem, kdy se baterie, pro použitelně velký výpočet,

120

1. Gordon E. Moore, "Cramming more components onto integrated circuits," *Electronics* 38 (1965).

2. Jonathan Koomey, Stephen Berard, Maria Sanchez, Henry Wong, "Implications of Historical Trends in the Electrical Efficiency of Computing," *IEEE Annals of the History of Computing* 33 (2011): 46–54.

Introduction

This essay focuses on artistic projects that, in relation to the newly-discovered potential of portable computers and smartphones, strive to stimulate positive changes within a society and a place or, as the case may be, to redefine societies and places through the viewer/user experience directly pertaining to the setting that has become the focal point of such mobile technologies: the city or the metropolis.

A Change of Perspective

When Gordon E. Moore first voiced his prediction regarding the future of computer technology development in 1965¹, he found himself, along with the field of informatics, in a period of thirst for computational power. The computers of the time were gigantic, energy-demanding, and expensive machines. Their aim was simple and direct – power – while the question of effectiveness remained a strictly software-related matter. Simply put,

algorithms had to be effective and machines had to be efficient in order to be able to calculate.

The change that took place over the next fifty years was reflected in 2010 by Jonathan Koomey, who based his law of computer technology development on the relationship between power and consumption – effectiveness². Upon closer inspection, what is odd about the situation is not the 45 years that divided Moore's law and Koomey's law and their perspectives on the issue, but rather, the three years when the world could not read Koomey's law on an iPhone.

What the general theory managed to notice failed only in retrospect to evade the view of observant movers: developers, hackers, and artists managed to find and implement means that offered an intersection of **avant la lettre** Koomey's law and a space wherein the battery required for large calculations could be squeezed into a pocket. Although this penetration had already been present for quite some time, though the exact moment remains debatable, it was the 2007 arrival of the iPhone that allowed it to shine in the far reaches past the dashboard.

121

1. Gordon E. MOORE, "Cramming more components onto integrated circuits", *Electronics*, roč. 35, 1965.

2. Jonathan KOOMEY – Stephen BERARD – Maria SANCHEZ – Henry WONG, "Implications of Historical Trends in the Electrical Efficiency of Computing", *IEEE Annals of the History of Computing*, roč. 33, s. 46–54.

vměstná do kapsy u kalhot. Tento průnik tu byl již delší dobu (přesný okamžik je otázkou), avšak teprve v roce 2007 se s příchodem iPhone výrazněji zaleskl v dáli za palubní deskou.

122

S důsledky tohoto záblesku, jenž se postupně proměnil v neustále přítomnou zář na milionech tvářích ve vozech mhd, kavárnách i postelích, žijeme dodnes. Paradigma přenosného úsporného počítače – smartphonu ovládlo společnost i trh a nastolilo nový status quo – dobu smartphonu: neustálou přítomnost výpočetního výkonu a s ní související paměti, zaznamenávatelnosti i sítě v životě většiny z nás.

Kapesní důvody změny

Pro možnost instalace aplikací třetích stran si prodejně úspěšný iPhone rychle získal oblibu mediálních umělců. Přesto to však nebyla otevřenost zařízení, jenž hrála hlavní roli tohoto přijetí. Již dlouhou dobu se na trhu vyskytovaly zařízení typu PDA, které poskytovaly téměř stejnou funkcionalitu jako nově vznikající iPhone (či obecně kategorie smartphone), které však takto výrazně neuspěly.

Klíčovým faktorem, jenž určil násobně větší úspěšnost iPhone u mediálních umělců oproti zařízením typu PDA, byla uživatelská komunita těchto zařízení. Zatímco PDA byly prezentovány jako drahá zařízení pro managery, drahý iPhone byl cílen mnohem širěji: od studenta, přes matku, hudebníka po inženýra. Po dlouhé roky přístupné technologické možnosti tak našly širší využitelnost až redefinicí jejich uživatelského publika a staly se tak mediální amerikou konce první dekády.

We still live with the consequences of this scintillating flash, a gleam that eventually assumed the nature of an ever-present glow upon millions of faces on public transport, in cafés, and in beds. The paradigm of an economical, portable computer the smartphone took over both the market and society, establishing a new status quo the age of the smartphone; the constant presence of computational power and the storage connected to it, the ability to retain information, and a web entwining the lives of most of us.

Pocket Reasons for Change

The commercially successful iPhone quickly became popular among media artists for its ease of third-party application installation. However, despite this, the openness of the device is not what played the most crucial role in this acceptance. The market had already been familiar with PDA-type devices for quite some time. These devices, though they appeared to offer very nearly the same functionality as the newly-

–emerging iPhone or in fact smartphones in general, had actually failed to succeed in any notable manner.

The key factor that determined the significantly more universal success of the iPhone (as opposed to other PDA devices) among media artists was its user base. While PDAs were presented as expensive devices for managers, the costly iPhone was aimed at a far wider user base: from students through mothers to musicians and engineers. Technological options that had long been widely accessible for many years thus found a considerably wider range of applicability only upon the redefinition of their user audience and as such, became the American media of the early 21st century.

One of the approaches of media creators towards this newly-established space was the attempt to dominate it; the small interactive screen of the ever-present gadget became a projection platform for dreams of alternative gallery operation, new digital art sales outlets, a new era of net art, and much more. Many of the applications that emerged during this time did so mostly out of the visibility of existing, executable author

123

Jedním z přístupů mediálních tvůrců k takto nově vzniklému prostoru byla snaha o jeho dobytí: do malé interaktivní obrazovky stále přítomného zařízení tak byly projektovány sny o alternativním galerijním provozu, novému odbytišti digitálního umění, nové epoše netartu aj. V této době tak vznikalo velké množství aplikací, jež ve velké míře vycházely z vizuality již vytvořených spustitelných autorských programů, interaktivních instalací či VJ představení – tak je tomu například v případě autorky entity LIA a jejích aplikací Philia 01 a Arcs 21.^{3, 4}

Tento přístup redukuje smartphone na interaktivní obrazovku či „malé PC“ však začal být brzy překračován.^{5, 6} Mobilita, konektivita a další nové funkce nebylo možné přehlížet. Smartphone tak přestal být galerií a stal se spíše platformou. Jedním z příkladů využití této nové funkcionality může být zvuková aplikace RjDj od Reality Jockey, jež kombinuje záznam z mikrofону s daty akcelerometru pro vytvoření unikátní hudební kompozice.⁷

Zlom však přineslo opět publikum a to postupným vytvořením zcela nového vztahu člověka k technologii, v rámci něhož se technologie vyjevila svou všudypřítomností jako obyčejná. Právě obyčejnost, díky níž smartphone organicky přirostl k všednímu životu a jeho praktičnosti, se stala pro mnoho tvůrců vysněnou vstupní branou k jedinci. Nový vztah k divákovi tak nevyrůstá ani tak z jeho touhy sledovat, jako spíše z jeho instrumentálního přístupu k smartphonu a tedy i umělecké aplikaci. Umělec má tak možnost po dlouhé době opět proniknout do běžného života, vymanit se galeriím, svátečnímu módu nahlížení a uzavřenosti umění. K divákovi se tak v této medializované situaci může nacházet paradoxně blíže, jak by se na první pohled mohlo zdát.

Funkcionalitu smartphonu a typ aplikací, na něž se dále zaměřím, volím s ohledem na zvolenou tematiku městského prostředí a jeho obyvatel, centrem pozornosti tedy budou geolokační technologie a aplikace remediující tradiční mapu v jejím nejobecnějším významu.

3. LIA, Philia 01 – iPhone App, Liaworks.com, <http://www.liaworks.com/apps/philia01/>, (cit. 20. 12. 2015).

4. LIA, Arcs 21 – iPhone App, Liaworks.com, <http://www.liaworks.com/apps/arcs-21-iphone-app/>, (cit. 20. 12. 2015).

5. Jonah BRUCKER-COHEN, Art in Your Pocket, Rhizome, 7. července 2009, <http://rhizome.org/editorial/2009/jul/07/art-in-your-pocket/> (cit. 20. 12. 2015).

6. Jonah BRUCKER-COHEN, Art in Your Pocket 2, Rhizome, 28. května 2010, <http://rhizome.org/editorial/2010/may/28/art-in-your-pocket-2/> (cit. 20. 12. 2015).

7. Bruce STERLING, "Augmented Reality: RjDj", Wired UK, 11. prosince 2012.

3. "Philia 01 – iPhone App," Liaworks.com, 1 May 2009, <http://www.liaworks.com/apps/philia01/>.

4. "Arcs 21 – iPhone App," Liaworks.com, 1 Mar 2009, <http://www.liaworks.com/apps/arcs-21-iphone-app/>.

5. Jonah Brucker-Cohen, "Art in Your Pocket," Rhizome, 7 July 2009, <http://rhizome.org/editorial/2009/jul/07/art-in-your-pocket/>.

6. Jonah Brucker-Cohen, "Art in Your Pocket 2," Rhizome, 28 May 2010, <http://rhizome.org/editorial/2010/may/28/art-in-your-pocket-2/>.

7. Bruce Sterling, "Augmented Reality: RjDj," Wired UK, 11 December 2012.

programs, interactive installations, or VJ performances – as is the case with the artist Lia and her Philia 01 and Arcs 21 applications^{3, 4}.

This approach, which reduced the smartphone to an interactive screen or "small PC," was soon to be transcended^{5, 6}. No longer could mobility, connectivity, and other new functions be overlooked. One of the examples of implementing this new-found functionality may be the RjDj application by Reality Jockey. This application combines microphone recordings and accelerometer data to create unique musical compositions⁷.

However, once more, the audience brought about the turning point. It did so by gradually establishing an entirely new relationship between people and technology, in which technology was rendered commonplace and unexceptional by its omnipresence.

It was precisely this ordinariness and practicality that allowed the smartphone to become a fixture in everyday life. Its practicality rendered it a dreamed-of gateway to the individual. The newly-established relationship with the viewer thus does not arise out of the desire to observe,

but rather out of the person's instrumental approach to the smartphone and, through that, to artistic application. The artist can once more penetrate the scope of everyday life, after a long period of not being able to do so. Artists can liberate their work from galleries, from the festive manner of art observance, and from the closed nature of art. Paradoxically, artists can therefore find themselves closer to the viewer in this medialized situation than would be immediately apparent.

I chose both the smartphone functionality and the application type that I intend to address with regard to the established theme of city surroundings and their inhabitants. Because of this, geolocation technologies and applications that replace traditional maps in their most basic sense become the center of attention.

A new psycho-geography?

Smartphone navigational properties were quickly embraced by users, most prominently in everyday situations: while automobile transportation and tourism had and retain a significant imbalance in favor of

Nová psychogeografie?

Navigační možnosti chytrých telefonů byly rychle adaptovány uživateli a to zejména v situacích všedního dne: zatímco v automobilové dopravě či turistice tradiční specializované GPS navigace převládaly a stále převládají, v každodenním použití – při hledání nejbližší restaurace, umístění specializovaného lékaře apod., si chytrý telefon rychle našel své uplatnění. V rané fázi sloužil jako prostá mapa s možností hledání, s přidáním technologie GPS do iPhone 3G vydaného v roce 2008, však začaly chytré telefony přímo konkurovat tradičním GPS navigacím. Tato rychlá uživatelská adaptace pak samozřejmě našla výraznou odezvu v řadách mediálních umělců, výzkumníků, kreativních programátorů a dalších. Dvě aplikace, na něž bych se rád zaměřil, spojuje obdobná tematika, funkcionalita i doba vzniku mezi roky 2009 a 2010. I přes jisté podobnosti se však v celkovém vyznění liší.

První z nich je aplikace Walkspace mediálního umělce Conora McGarrigla a programátora Emera MacDowella. Jedná se o alternativní procházkovou aplikaci, jež „naviguje člověka městem zcela novými a nečekanými cestami“⁸. Způsob, kterým tak aplikace činí, vychází z předem definovaných tras, které jsou dále přemapovány do aktuální polohy uživatele. Jednou z takových tras je například trasa z Odysea Jamese Joyce, aplikace však umožňuje i vytváření tras vlastních. To, co pak autoři slibují na webu aplikace, je její schopnost zavést na místa, kam by člověk jinak nejspíše nezavítal, případně ukázat známé prostředí v novém úhlu pohledu a zprostředkovat tak nová setkání a zážitky⁹.

Druhou aplikací je Serendipitor od umělce a architekta Marka Sheparda, jež „kombinuje trasy generované službou Google Maps API s instrukcemi pro pohyb a akce stvořenými k uvedení

126

8. Conor MCGARRIGLE – Emer MACDOWELL, F.A.Q., Walkspace, <http://www.walkspace.org/faq.html> (citováno 20.12. 2015).

9. Conor MCGARRIGLE – Emer MACDOWELL, F.A.Q., Walkspace, <http://www.walkspace.org/faq.html> (citováno 20. 12. 2015).

8. Conor McGarrigle and Emer MacDowell, "F.A.Q.", WalkSpace, accessed 20 Dec 2015, <http://www.walkspace.org/faq.html>.

9. McGarrigle and MacDowell, WalkSpace.

10. Mark Shepard, "Serendipitor," Sentient City Survival Kit, accessed 20 Dec 2015, <http://survival.sentientcity.net/serendipitor.html>.

11. Shepard, Serendipitor.

127

traditional GPS and navigation methods, the smartphone quickly found good use in everyday life – in situations such as locating the closest restaurant or the address of a medical specialist. It initially mainly served as a simple map with a search option; however, the addition of GPS technology to the iPhone 3G, which was introduced in 2008, allowed smartphones to rival traditional GPS navigation. This fast user adaption elicited strong feedback from media artists, researchers, creative programmers, and many others. The two applications that I would like to address share similar themes, functionality, and time of origin (between 2009 and 2010), yet despite certain similarities make different final impressions.

The first application is WalkSpace, by media artist Conor McGarrigle and programmer Emer MacDowell. This application is an alternative walking **art** app which "navigates an individual through the city using unconventional and unexpected routes"⁸. The application does so patterned on traditional routes which are then re-mapped to the current position of the user. One such example is the trail of James Joyce's Ulysses; the application also allows users to create their own routes. What the

creators promise on the application's webpage is to lead the user to places where users would probably never find themselves naturally, or, more pertinently, to show users familiar surroundings from a new angle and thus facilitate a wholly new set of encounters and experiences⁹.

The second app is the Serendipitor by artist and architect Mark Shepard, which "combines routes generated by the Google Maps API utility with movement instructions created to form a set of mild deflections and diversions from an otherwise optimised and effective route"¹⁰. Even the straightforwardness of the trail itself can be altered within the scope of the application, wherein it is possible to increase the route's complexity according to the available time window and the willingness of the user to have the point of the stroll complete outweigh the goal of transportation. Serendipitor enables the user to "find something by looking for something else"¹¹.

The dominant motif in both applications is discovering overlooked places, or alternatively, finding new perspectives on familiar places. It is here that user subjectivity, uniqueness of experience, and once-in-a-

drobných odklonů a vyrušení do jinak optimalizované a efektivní trasy“¹⁰. I samotná přímočarost trasy lze však v rámci aplikace měnit, kdy dle časových možností a ochoty uživatele lze zvyšovat její komplexitu až do míry, v níž procházková funkce cesty zcela převáží nad dopravní. Serendipitor tak uživateli umožňuje „hledáním něčeho najít něco zcela odlišného“¹¹.

V obou případech je tak dominantním motivem objevování opomíjených míst, případně nacházení nových pohledů na místa již známá, v němž důležitou roli hraje uživatelská subjektivita, jedinečnost zážitku a neopakovatelnost akce, což obě aplikace velmi přibližuje situacionistickému hnutí, či konkrétněji jeho psychogeografické strategii „dérive“. Legitimitu tohoto spojení potvrzují i samotní autoři na webech aplikací a to jak přímým uvedením dérive jako inspiračního zdroje v případě Walkspace, tak užitím pojmů velice blízkým až totožným situacionistickému „slovníku“ jako v případě Serendipitor. V jisté blízkosti či paralele k netartovému cyber-situacionismu¹² tak v oblasti mobilních aplikací dochází ke zpracování situacionistických metod.

Konečný přístup obou aplikací je však odlišný. Zatímco Serendipitor volně přejímá instrukce Fluxových umělců a stojí tak na náhodném pomezí mezi hrou a kulturním remixem; WalkSpace čerpá z abstrakce a následné reaplikace existujících, především kulturně známých, tras a tedy vychází z estetiky algoritmického zpracování a automatizace, jenž balancuje mezi aleatorikou a úžasem z těžko chápateľného. To v jistém úhlu pohledu staví WalkSpace do role výpovědi o digitální reprezentaci reálného světa, jeho převoditelnosti a tele-rekonstrukce, naopak k čemuž se Serendipitor rýsuje jako prosté zdigitalizování, které si však drží a dále rozvíjí hravou formu svého předchůdce a dále nabízí větší volnost, rychlost a variabilitu.

12. Amy J. Elias, "Psychogeography, Détournement, Cyberspace," *New Literary History* 41 (2010): 821-845.

13. McGarrigle and MacDowell, WalkSpace.

lifetime acts play important roles and bring the applications close to the Situationist movement, or more specifically, to its psychogeographical **dérive** strategy. This connection is emphasized on the websites of both applications by the creators themselves, by citing **dérive** as a direct inspirational source in the case of WalkSpace, and by utilizing terms closely related to the Situationist vocabulary in the case of Serendipitor. As a direct consequence, Situationist methods are implemented in proximity **or** paralleling net-art cyber-Situationism¹².

The end approach of both applications, however, remains dissimilar. Serendipitor freely adopts instructions from Fluxus artists and stands at the fluid border between a game and a cultural remix; WalkSpace draws from the abstraction and subsequent re-application of existing, mainly culturally significant, trails and arises from the aesthetics of algorithmic processing and automation. WalkSpace strikes a balance between aleatory practice and fascination stemming from that which is barely comprehensible. From a certain angle, this grants WalkSpace the role of a commentator upon the digital representation of the real

world, of its transferability and tele-reconstruction, as opposed to Serendipitor, which delineates itself as mere digitalization of the real world. Despite this, Serendipitor manages to retain and further develop the playful and entertaining form of its predecessor while at the same time offering greater freedom, speed, and variability.

The critical **aspect** for both applications, in my opinion, was paradoxically their Situationist prerequisite. On the WalkSpace webpage, the creators state: "These applications serve as a media versions of a classic experimental technique (**dérive**) for the re-enchantment of the city."¹³ Both applications follow the same model as previous Situationist experiments did: their objective is city alteration through the individual, that same individual they wish to target. In the re-mediation of this classic technique by means of new media, the question arises as to whether this targeting should have perhaps gone through more substantial critical assessment. Even though both Serendipitor and WalkSpace present the option of photo-sharing the whole trail, attempts at a more significant change across the city and a group of its inhabitants suffer

10. Mark SHEPARD, Serendipitor, Sentientcity, <http://survival.sentientcity.net/serendipitor.html> (citováno 20. 12. 2015).

11. Mark SHEPARD, Serendipitor, Sentientcity, <http://survival.sentientcity.net/serendipitor.html> (citováno 20. 12. 2015).

12. Amy J. ELIAS, "Psychogeography, Détournement, Cyberspace", *New Literary History*, 2010, s. 821-845.

Kritickým momentem obou aplikací je však dle mého názoru paradoxně právě jejich situacionistický předpoklad. Na webu WalkSpace autoři píší: „Aplikace slouží jako mediální verze klasické experimentální techniky (dérive) pro znovu-okouzlení města.“¹³ Obě aplikace se však drží stejného modelu jako v případě jejich starší varianty: jejich snahou je proměna města skrze jedince, na něhož také cílí.

V případě remediace této klasické techniky novými médii je však otázkou, zdali by toto cílení nemělo projít výraznějším kritickým zhodnocením. Serendipitor i WalkSpace sice nabízí možnost sdílet fotografie i celé trasy, avšak v případě usilování o výraznější změnu napříč městem a skupinou jeho obyvatel trpí podobným neduhem jako jejich předchůdce: velice snadno ztroskotají na nezájmu nezainteresované veřejnosti.

Jsou tak skutečně spíše digitalizací jedné z metod psychogeografie, namísto nástroje, jenž by ji využíval a dále rozvíjel v rámci rozšířených možností nových médií. Namísto plného využití potenciálu se tak WalkSpace i Serendipitor v konečném důsledku rozpadají v chaotickou činnost neorganizovaných jedinců či menších skupinek uživatelů a pozbývají jiného významu než pouhé remediace pro remediaci.

Nová angažovanost

V kontrastu k digitalizaci metody se nyní pokusím zaměřit na využití metod v rámci digitálního. V tomto případě již nejde o snahu obohatit metodu novými médii jako spíš zkonceptualizovat a zefektivnit nové médium metodou. Více než o převod jde tedy o použití a funkcionalitu, kterou v nedigitálním prostředí není možno zrealizovat.

130

14. Erhardt Graeff, "Action Path," Action Path, accessed 20 Dec 2015, <http://actionpath.org/>.

15. Erhardt Graeff, "Action Path: A Location-based Tool for Civic Reflection and Engagement," Detroit: 2014.

from a similar malady to that of their predecessors: they easily flounder in the face of the indifference of the uninterested public.

In truth, these applications are more of a digitalization of a psychogeography method, as opposed to a tool that might implement and further develop it in terms of widened options in new media. Instead of fully implementing their potential, the end results of both WalkSpace and Serendipitor disintegrate into the chaotic actions of disorganized individuals or smaller groups of users, and thus lack any further significance apart from mere remediation for its own sake.

New engagement

In contrast to the digitalization of a method, I will now focus on the use of the method within the digital scope. In this case, the goal is no longer to enrich the method with a new medium, but rather to conceptualize and increase the efficiency of a new medium with the method.

Hence, rather than conversion, the main objective here is functionality, which remains infeasible in non-digital surroundings. A good example directly pertaining to functionality that I would like to address is the unfinished Action Path application developed by the MIT Media Lab. This application seeks to transform the urban environment through the medialized cooperation of its inhabitants.¹⁴ It allows users to directly report problems that they encounter and thus solve them, either individually or collectively. The end result of such applications should be improvements in the local community.¹⁵

Despite the creators' clearly-defined practical outcome targets for the project, it is interesting to examine the situation in its entirety at a somewhat less pragmatic level of thought. The solution to this, in my opinion, is the cornerstone of the application itself – a problem that the creators leave for the users to each define for themselves. That which is reduced to matters of waste pollution in the presentations can gain new meaning in a situation in which the environment of the application is realistically inhabited by its users. It is possible to move from concepts such as gar-

131

13. Conor MCGARRIGLE – Emer MACDOWELL, F.A.Q., Walkspace, <http://www.walkspace.org/faq.html> (citováno 20.12. 2015).

Příkladem, jemuž se v této souvislosti budu věnovat, je rozpracovaná aplikace Action Path vyvíjená Media Labem MIT, jež usiluje o proměnu urbánního prostředí skrze medializovanou spolupráci jeho obyvatel.¹⁴ Uživatelé této aplikace mohou přímo v terénu hlásit problémy, na něž narazí, a jednotlivě či společně je poté řešit. V konečném důsledku by tedy aplikace měla sloužit ke zlepšení života místní komunity.¹⁵

I přes autory jasně definované praktické cíle projektu je však zajímavé pohlédnout na celou situaci v méně pragmatické rovině uvažování. Východiskem zde je pro mne právě stavební kámen aplikace – problém, jehož definici autoři přenechávají na každého uživatele. To, co je v prezentacích redukováno na otázky znečištění odpadem, tak může nabývat nových významů v situaci, kdy je prostředí aplikace reálně obydleno uživateli. Od skládky, přes graffiti a nefunkční lampu veřejného prostoru se tak můžeme dostat k silně subjektivním drobným neduhům prostředí.

V jisté rovině tedy lze uvažovat o Action Path jako o kolektivní mentální mapě, tedy psychogeografickém nástroji, jenž však umožňuje zpětnou vazbu mezi uživateli, jejich organizací a tedy i skutečný dopad v reálném světě. Zatímco tento prvek zásahu do života ne-uživatelů může, kromě ryze praktických důsledků zlepšení prostředí, vést k vtáhnutí těchto jedinců do komunity aplikace; moment sdílení a konfrontace jednotlivých problémů mezi uživateli vede skrze uvědomnění si individuálních perspektiv druhých k zvýšení citlivosti a celkovému přepracování kognitivního obrazu místa, což potvrzuje i zpětná vazba některých testovacích uživatelů: aplikace dle jejich slov zvýšila jejich zájem o okolí.¹⁶

V kontextu psychogeografie je však zarážející absence explicitně implementovaného momentu hravosti či náhodnosti v aplikaci: aplikace nevede jednoduše uživatele k náhodnému objevování, nesnaží se jej vymanit z vedení a pout každodenního spektaklu, nýbrž spíše redefinuje onu každodennost – navrácí ji aktivnímu pozorování

132

16. Erhardt Graeff, presentation videorecording, Action Path, accessed 20 Dec 2015, <http://actionpath.org/>.

14. Erhardt GRAEFF, Action Path, Action Path, <http://actionpath.org/> (citováno 20. 12. 2015).

15. Erhardt GRAEFF, Action Path: A Location-based Tool for Civic Reflection and Engagement, Detroit: 2014.

16. Erhardt GRAEFF, Action Path, videozáznam prezentace, <http://actionpath.org/> (citováno 20. 12. 2015).

131

bage dumps through graffiti to a dysfunctional lamp in a public space, to strongly subjective yet small-scale environmental maladies.

Within a certain spectrum, it is possible to think of Action Path as a collective mental map, or a psychogeographical tool that also allows feedback among users, enabling their organization and therefore a true impact on the real world. While this element of interference in the life of non-users can, apart from the purely practical effect of environmental enhancements, lead to drawing together and involving people in the application's community, it is the moment of sharing and confronting individual problems among users that, by means of raising awareness of the individual perspectives of others, leads to increased sensitivity and overall revision of the cognitive picture of a given place. This statement is affirmed by feedback from certain tested users, who maintain that the application has enhanced their interest in their surroundings.¹⁶

The absence of an explicitly-implemented moment of playfulness or randomness in the application is, however, rather startling in the context of psychogeography;

it doesn't seek to guide the user towards random discovery, nor does it attempt to extricate them from the shackles of everyday spectacles, but rather simply re-defines that everydayness – it returns it to active observation and cooperation. In spite of this, playful and random examples may be found within Action Path, albeit on the second level – precisely through enhancing sensitivity, progressive re-drafting of mental maps, and taking a further step by using the gamification principle, which many test-users projected into the application: a large number of test-users stated that Action Path became a sort of game to them, one in which they attempted to visit and fill in other people's problem places, or actively discover their own.

For all this, the question can still be asked about the extent to which the application might prosper through the use of certain Situationist strategies or rather, how the resulting application would look and how it would work were they to do so. The easiest way to imagine such a form is by combining the Action Path application and, for example, Serendipitor: a figurative intersection of the digital method and conceptualized digitalism. It is precisely in this

a spolupráci. Přesto však momenty hravosti a náhodnosti jsou v Action Path přítomné, byť až v druhé úrovni – a to právě zvyšováním citlivosti, postupným překreslováním mentálních map a dále též principem gamifikace, jež si mnozí testovací uživatelé do aplikace promítají: mnoho z nich uvádí, že se pro ně Action Path stal jakousi hrou, v níž se snažili navštívit a doplnit problémová místa druhých či aktivně nacházet svá vlastní.

I přes to si však lze položit otázku, do jaké míry by aplikaci prospěla přímá implementace některých situacionistických strategií, či spíše jak by tato výsledná aplikace vypadala a fungovala. Nejjednodušeji si lze takovou formu představit jako kombinaci aplikací Action Path a např. Serendipiteru, tedy jako jakýsi průnik digitalizované metody a konceptualizovaného digitálu. Právě v této situaci dvojitého převzetí, či spíše reformace by mohlo dojít k samovolnému obohacení jak metody, tak i média, jenž ve výsledné možnosti ovlivňovat individuální každodennost a vnímání i schopnosti do sebe vtahovat vnějšek připomíná právě spektakl, avšak v opačném módu fungování: takto nalezený sebeustanovující průnik roviny hry a zásahu navrací strnulému času jeho životní rozměr.

Závěr

Snahy o znovu-objevení města a jeho zpětné dobytí subjektem jsou v kontextu tvorby mobilních aplikací přítomné, mnohé strategie a cíle situacionistického hnutí tak v nových technologiích/médiích nalézají opětovné zdroje síly. Jedním z hlavních možných přínosů nových technologií/médií je přivedení jejich kvantitativního potenciálu do kvalitativních vod psychogeografie. Zdali se jim to však podaří a jejich boj za navrácení subjektivity, nalezení nových podob pozornosti a uvědomnění, či celkovou redefinici modernitou ztracené komunitnosti – bude úspěšný, anebo zda budou integrovaným spektaklem¹⁷ pohlceny jako jeho současný rozrušitel

134

17. Guy Debord, *Comments on the Society of the Spectacle*, (Paris: Verso, 1998): 9.

17. Guy DEBORD, *Comments on the Society of the Spectacle*, Paříž: Verso 1998, s. 9.

double-takeover situation, or rather reformation, that the spontaneous enrichment of both the method and the medium may take place, resulting in the option of controlling individual everydayness, perception, and the ability to pull the outside in. This concept emulates that of the spectacle, albeit in the opposite mode of function: the self-establishing intersection of the game and intervention levels discovered in this way return a lifelike dimension to fossilized time.

Conclusion

Attempts at city rediscovery and re-conquest are present in the context of mobile application creations. Many strategies and aims of the Situationist movement have revealed new sources of strength in new technologies and media. One of the main potential contributions of new technologies and media is the introduction of their quantitative potential to the qualitative element of psychogeography. Whether they succeed in this endeavor and whether their struggle to restore subjectivity, discover new forms of perception and consciousness, or entirely redefine the community spirit that has

been lost in the modern era, will be successful or will be absorbed by the integrated spectacle,¹⁷ as was the case with what is now both its disruptive element and its gelling agent, remains questionable. In any case – whether this endeavor ends with the prevention of gentrification or whether it winds up being one of the many tools of corporate-state surveillance, one thing remains obvious for the authors: one can always become a VJ.

135

i tužidlo, je otázkou. V každém případě – ať už tato snaha skončí
prevencí gentrifikace či jen jako jeden z mnoha dalších nástrojů
korporátně-státního dohledu, jedno je pro jejich autory jasné: vždycky
je tu možnost stát se VJem.

136

137

Ladislav

Bez názvu

Untitled

Tejml

Pro umělce je intuice běžným nástrojem tvoření, vynalézání a předvídání; vždyť oni ani jinak nemohou, protože mnohdy by jen racionální cestou k výsledku nedospěli. Intuice těží z našeho vědomí, ale i z našeho podvědomí. V něm je uložena každá informace, co jsme kdy zažili. Naše současné, dosud nevyřešené dilema tkví v tom, že nevíme, jak uložená data znovu vyvolat a převést do oblasti vědomí. Podvědomí má sice na řešení konkrétních problémů obrovskou sumu informací, ale vědomí operuje s nesrovnatelně menším objemem dat. Je pochopitelné, že se dopouští omylů. Intuice je záležitostí pravé mozkové hemisféry, která se podílí na vzniku uměleckého díla, na procesu abstrakce a na mapování vztahů.

140



Intuition is a common tool of creation, invention, and prediction for artists; often unable to achieve results in a rational manner, they are left with no other choice. Intuition mines from both our subconscious and our conscious. It is here that every piece of information concerning what we have ever experienced is stored. Our current, yet unresolved, dilemma is not knowing how to recall stored data and transfer it to an

area of consciousness. Although the subconscious has a huge amount of information to solve specific problems, the conscious operates with an incomparably smaller amount of data. Understandably, it makes mistakes. Intuition takes place in the brain's right hemisphere, which is engaged in the creation of works of art, the process of abstraction, and the mapping of relationships.



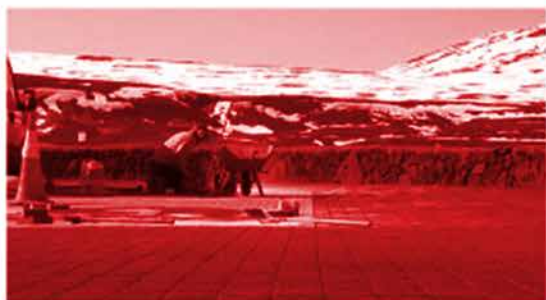
141

Mozek přijímá v bdělém stavu okolo 11 miliónů smyslových podnětů za vteřinu. Naše vědomé myšlení sídlí v mozkové kůře je schopné zpracovat asi jen 40 až 60 z nich.



Zbytek podnětů mozek také registruje, ne však vědomě. Údajně tyto informace mozek zpracovává a využívá je.

Můžeme si nevědomí představit jako velké skladiště zkušeností, za kterého se nám v některých „osvícených“ situacích vynoří nějaký zajímavý podnět či reakce



Vědomí/nevědomí by se tak dalo přirovnat k brouzdání po internetu, kdy si z nepřehledného množství informací vybíráme a pomatujeme jen zlomek.



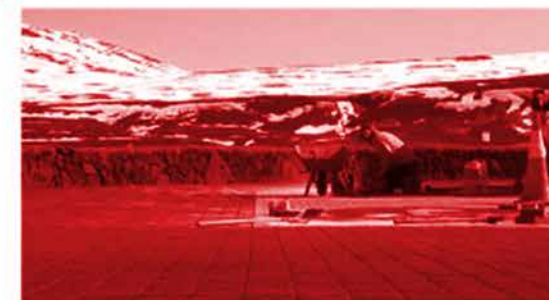
V době nekonečných možností je mnohdy těžké rozhodnout se, kterým směrem se vydat. Proto se dovnímám, že využití vlatní intuice je dnes více, než nutné.



The rest are also registered, however, not consciously. Supposedly, the brain processes and uses these.

We can imagine the unconscious as a large storage space of experience from which, at certain instances of enlightenment, interesting stimuli or reactions surface.

In its lucid state the brain takes in 11 million pieces of sensory stimuli per second. Our conscious mind, seated in the cerebral cortex, is able to process a mere 40 to 60 of these.



The working of the conscious/unconscious could thus be compared to browsing the Internet where we choose from an inexhaustible amount of information, remembering a mere fraction of it.



In the age of infinite possibilities it's often difficult to decide which way to go. Therefore, I suppose, the use of one's intuition is more than necessary today



Lenka

**Hra na bohy. Nač a jak oživit
křemíkový prach. Aneb, jak se
zamilovat do počítače.**

Košicová

Games of god. How and why to
animate silicon dust. Or how to fall
in love with a machine.

„Vzory, principy a analogie. Kvantové počítání a umělá inteligence. Role intuice v oblasti umělé inteligence. Didaktika výuky stojů. Projekce našich fantazií a digitální pocity. Je naše láska bezpodmínečná?“

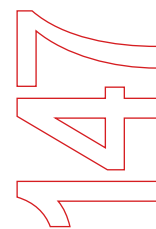
Původně jsem zamýšlela titul: Deziluze z intuitivní budoucnosti nebo Beznadějnost lidského pokolení. Někdy sdílím tyto katastrofické vize, jak nám je představují média, ale také sociální prožívání. Soutěžící průmyslové ekonomie, nastolený kapitalismus,¹ a konzumerismus, sociální nerovnost podněcující rasismus a xenofobii, manipulace mas strachem a všudypřítomným dozorem. A tragické je, že si většina populace výše zmíněné ani nepřipustí. Ale to bych nebyla tak úplně já, to by byla reakce na kusé informace přijaté z okolí. Chci-li být objektivní a neovlivněná, musím tedy mluvit o lásce.

Zahájila bych tento příspěvek, jež současně uzavírá vaši konferenci, úvodem z článku Seymoura Epsteina „Intuice z pohledu kognitivně-zkušenostní teorie osobností“, který jste v předchozí diskusi dozajista zmínili. Alespoň já a Adam jsme před několika dny měli právě na tohle téma zajímavý Skype. Ráda bych jen předeslala, že právě „dual process theory of mind“ – teorie dvou systémů, je možným a dobrým základem pro teorii kybernetizace lidské inteligence. A že již existuje výzkum o „implementaci mechanismu intuice, podobné té lidské, v oblasti umělé inteligence“. Vezmeme to však zprvu jednoduše: „Intuici bylo dáno tolik různých významů, některé naprosto protikladné, že se jeden musí pozastavit, má-li tento pojem ještě vůbec nějaký smysl.“²

V době obdržení pozvánky na konferenci byl můj laptop, má digitální část mne, rozbitý. Trpěl záchvaty paniky jádra kvůli chybám na grafické kartě a kvůli tomu jsem neměla přístup do digitálního imaginárního světa internetu. Hudební softy a další programy běžely v pořádku, ale jakmile jsem spustila prohlížeč Google Chrome,

1. "Most countries with advanced industrial economies have needed to increase their competitiveness, and as a consequence the adaptability and flexibility of their work and ways of working. If they ever existed, the idea of distinct divisions of labour and lock-step (i.e. synchronised) work processes have become out-dated in many and likely most workplaces and forms of work (Beck, 1995), including those of professions. In this work environment, decision-making responsibility has been, by degree, transferred from managers to those who perform work tasks in workplaces. The main purpose for these changes is to enable enterprises to flexibly react to market and customer demands that are constantly changing as part of the globalisation of economic activity that brings with it increased competition and the need to constantly adapt to changing requirements, technologies and ways of working." Harteis, C. and Billet, S. *Intuition in Judgment and Decision Making*, in Plessner, H., Betsch, C. and Betsch, T. (Eds.), (2014). *Psychology Press*. New York, Oxfordshire:Routledge.

2. Ibid.



Patterns, principles, and analogies. Quantum counting and artificial intelligence. The role of intuition in artificial intelligence. Didactics of the education of machines. Projection of our fantasies and digital feelings. Is our love unconditional?

Originally I thought of the subtitle: **Disillusions from an intuitive future or No hope for the human race.** Sometimes I share the catastrophic view presented to us by the media or by social experience. Competitive industrial economies,¹ overruling capitalism and consumerism, social inequality fueling racism and xenophobia, the manipulation of masses through fear and omnipotent surveillance. It hurts to see that the majority of the population ignores all of the aforementioned. But, that would not be me exactly, that would be my affect as a reaction to particular information from my surroundings. To be objective and not affected, I have to speak about love. In the end.

I would like to open my contribution, although it is the closing speech at the conference, with an introduction from the article "Intuition from the Perspective of Cognitive-Experiential Self-Theory" by Seymour Epstein, who you have definitely mentioned in previous discussions. (At least

Adam Hruby and I had a nice Skype meeting on the topic a few days ago.) I would like to precede that this dual process theory of mind could actually be a good start as a theoretical foundation for the cybernation of human intelligence. Research on "implementing a human like intuition mechanism in artificial intelligence" already exists. But let's start with an easy one: "Intuition has been given so many different meanings, some opposite to others, that it makes one wonder the term has any meaning at all."²

When I received an invitation to this conference, my laptop – a digital part of me, was broken. It was suffering from kernel panic attacks due to errors on the graphic card. I was unable to enter the imaginary digital land of the Internet. Audio software and other programs were running fine, however when I launched the Google Chrome browser, that was too much for us. We got knocked out in few seconds. All the graphic processing and plugins were killing

to bylo na nás příliš. Vyřadili nás během okamžiku. Zpracovávání veškeré té náročné grafiky a pluginů nás zabíjí. Nestála jsem o blikající internetové reklamy, nepotřebovala třepající se palec na facebooku ani GPU³ akceleraci pro hardware. Ale také jsem nevěděla, že jsem podpůrné programy mohla vypnout. Jsem uživatel, nikoli programátor, takže uvažovat o systému více racionálně mě prostě nenapadlo. Přestože si během posledních 20-ti let pěstuji digitální duši, stále mi chybí specifické zkušenosti a digitální sféra není mým přirozeným prostředím. Jednoduše řečeno, tady se mé intuici nezadařilo. Jak jsem mohla „vědět, aniž bych věděla“ jak ochránit „mé digitální já“ před zahlcením se informacemi? Nebo jsem se snad stala obětí jiného intuitivního intrikářství? Zapojením se do hry „Co je další, opravdu cool, vidět a zažít online? A vy TO musíte mít!“ Bylo mi navrženo jednodušší řešení: vzdej se porozumění softwaru a zaplať víc za upgrade hardwaru. A zde by mohlo začít téma, jak bylo psychoanalýzy použito k záchraně „budoucností“ nastolením ekonomiky konzumu.⁴

Nicméně, díky této nesnázi jsem skončila v zahradě, na lavičce pod umírajícím kaštanem. Bez možnosti vnořit se do naší sdílené wiki-vědomosti a hyperlinkovat, začala jsem tedy tím, že si pro sebe definuji intuici postaru, klasicky analogově. To vedlo k rozsáhlému popisu pocitů a antcipací, k předtuchám a k paranoie, ke strachu. Nepřišla jsem s uhlazenou definicí jako „naše schopnost k přímému poznání, k okamžitému vhledu bez bádání a uvažování“. Položila jsem si otázku, kolikrát denně se projevuje toto „nezdůvodněné vědění“. Téměř vše dělám intuitivně, ranní procedury, džem na toast, na kole autopilot do práce, a dokonce i tam, což může znít paradoxně, zřídka zapojuji racionální myšlení navzdory tomu, že vše, co dělám, je neustálé řešení problémů. Ale protože je náplň práce neustále stejná, pracuji v intuitivním režimu, předkládám rozhodnutí s minimálním úsilím, šetřím energii. V osobním životě většinou spoléhám na „city“ pro správná životní rozhodnutí, a nevěřím moc v ratio, protože to bylo během vývoje hacknuto společností.

3. A graphics processor unit (GPU), also occasionally called visual processor unit (VPU), is a specialized electronic circuit designed to rapidly manipulate and alter memory to accelerate the creation of images in a frame buffer intended for output to a display.

4. See Adam Curtis, The Century of the Self <https://vimeo.com/75776128>.

us. I didn't want to see flashy internet ads, I didn't need shaking thumbs up on Facebook, I didn't need GPU³ acceleration for my hardware. And I didn't know I could disable these support applications. I am a user, not a programmer, so rational thinking about the system was not involved. And despite having a digital soul for the last 20 years, I still lack such detailed experiences in the digital realm. It is not my natural environment. Simply put, here my intuition failed. I could not “know without knowing” how to protect “my digital self” against information overload. But maybe I was the victim of someone else's intuitive scheming? By playing the game “What's the next, really cool thing to see and experience online?” and “You must have IT, right?” An easier solution was suggested to me: give up understanding software and pay more money for a hardware upgrade. This could open another topic, how psychoanalysis was used to save the “future” by establishing consumerism.⁴

Anyway, thanks to this issue I ended up in my garden, chilling out on a bench under a dying chestnut tree. Not being able to dive into our common Wikipedia-like knowledge and hyperlink, I started by defining intu-

ition in a good old analogue fashion and this led to a wide spectrum of feelings from anticipations to premonition, as well as paranoia, fears. I did not come up with as nice a definition as “our capacity for direct knowledge, for immediate insight without observation or reason”. I asked, how many times “knowledge without reason” occurs in a common day? I do almost everything intuitively, morning procedures, jam & toast, biking to work on autopilot, and even there, it might sound like a paradox, but I barely involve rational thinking despite the fact that everything I do is constant problem solving. But since my work is so redundant, I work in intuition mode, making decisions with minimum effort, saving my energy. In my personal life I mostly rely on “feelings” for correct life decisions as well, not believing to ratio, 'cause it was hacked by society while growing up. My writing was floating around “feelings based on unconsciousness reactions raising rather from patterns and constructions created within a system, based on previous experiences”. Also crossed my mind “a basal principle of instincts modified in human genome in millions years”, of course in more poetic way, describing it as a skeleton of life, stone pillars of the truth. I also thought of

3. GPU (grafický procesor), také občas nazýván vizuální procesorová jednotka (VPU), je v informačních technologiích specializovaný mikroprocesor uvnitř počítače, který zajišťuje rychlé grafické výpočty a změny obsahu videopaměti, které jsou posléze zobrazovány na monitoru.

4. Viz Adam Curtis, The Century of Self <https://vimeo.com/75776128>.

Mé psaní poletovalo nad „pocity vycházejícími z nevědomých reakcí, objevujícími se spíše ve vzorech a konstrukcích vytvořených v rámci systému, na základě předchozí zkušenosti“. Prolétlo mi hlavou také „základní princip instinktů modifikovaný v genomu člověka během milionů let“, samozřejmě více poeticky coby kostra života, či kamenné pilíře pravdy. Také jsem pomyslela na předtuchy = vhled rozšířený do budoucích událostí. A k tomu psaní jsem měla skvělou předlohu selhání. Příběh přijde za minutu a to je také důvod, proč tam teď nejsem s vámi.

Ve výstražném módu: Jak lze intuici vyvolat uměle? Existuje matematický model? V digitální dualitě jedniček a nul? Můžeme rozvibrovat algoritmy kvantového stavu dat?

Může počítač upadnout do bezvědomí? Co se děje, když se jeho jádro v panice zasekne? Pocítí procesor bezprostředně bolest? Je tato bolest symbolizována zmrazením, slepou uličkou, nicotou? Proč nemůže nic cítit? A necítí? Je jeho vědomí zdokumentováno ve zprávě o selhání?

Tak zase „na vážno“, našla jsem legrační příběh o kernel panic attacks, tak jen v rychlosti: Jádro operačního systému (kernel) je v informatice část řízení operačního systému, která je zavedena do operační paměti při startu počítače a je jí předáno řízení. Hlavní úkol jádra spočívá v přidělování paměti a času procesoru programům, ovládání zařízení počítače a abstrakci funkcí. Jádro Unix udržuje vnitřní konzistenci a správnost doby běhu programu hlášením detekovaných poruch mechanismu. Kernel panik – stav, kdy jádro zastaví činnost, byl představen v rané verzi Unixu a ukázal se jako zásadní změna. Zde poznámka z diskuse na dvou vývojářů:

„Řekl jsem Dennisovi, že skoro polovina kódu, který jsem psal v Multics, byl kód pro obnovení chyb. On na to opáčil: „To jsme úplně vypustili. Pokud dojde k chybě, máme na to rutinu zvanou panika, a když se vyvolá, mašina se zasekne a pak jen zahlaholíš: Hej, restart!““⁵

150

5. See https://en.wikipedia.org/wiki/Kernel_panic.

premonition = intuition extended onto future events. I did so in the perfect example of a failure. The story follows in a minute and is also the reason why I am not sitting there with you now.

On premonition mode: How can we raise intuition artificially? Can we can model it in mathematics? In the digital duality of 1s and 0s? Can we vibrate algorithms into a quantum state of data? How to make a computer unconscious? And what is going on when he gets struck by kernel panic attack? Does his processor feel instant pain? Is this pain symbolized by a freeze, a dead end, void? Why can't he feel anything? Doesn't he? Is his awareness documented in a crash report?

I found a cool story about kernel panic attacks, to get “serious” again, so let me share it quickly: Kernel is a computer program that manages Input/Output requests from software, translating them into data processing instructions for the central processing unit and other electronic components of a computer. The Unix kernel maintains internal consistency and runtime correctness with such assertions as the fault de-

tection mechanism. The kernel panic was introduced in an early version of Unix and demonstrated a major difference. This is a remark from a discussion between two developers: “I remarked to Dennis that easily half the code I was writing in Multics was error recovery code. He said, “We left all that stuff out. If there's an error, we have this routine called panic, and when it is called, the machine crashes, and you holler down the hall, ‘Hey, reboot it.’”⁵

To sum up the story about my sick laptop; it was human intuition at work, to shortcut this error solution. I just like to animate my things, I take them as extensions of myself, implying feelings I feel. Still, could computers become intuitive in a similar way? If the case is that human intuition and intellect creates intelligence, how we can make our computers intelligent, without being intuitive?

Can we make mathematics more intuitive? Could digital intuition be coded in a Brownian motion of data recognition or could digital learning be affected by a mechanism called for example “puberty of entropy”? Or do we have to implement in our robots some ingenious mistakes?

151

5. Viz https://en.wikipedia.org/wiki/Kernel_panic

Oklikou k příběhu o nemocném notebooku, do podvědomí počítače se tedy otiskla lidská intuice, v tomto zkratkovitém řešení problému. Já jen ráda oživuji věci kolem sebe, беру je jako své rozšíření, přenáším na ně své pocity. Ale přesto, mohly by se počítače stát intuitivní nějakým podobným způsobem? V případě lidských osobností, intuice a intelekt tvoří inteligenci, jak tedy můžeme vytvořit inteligentní počítače, aniž by byly intuitivní?

Šla by matematika udělat více intuitivní? Mohla by být digitální intuice kódována v Brownově pohybu rozpoznávání dat? Mohlo by být digitální učení ovlivněno mechanismem nazvaným například „puberta entropie“? Anebo budeme muset do našich robotů schválně implementovat nějaký důmyslný omyl? Každý fanoušek sci-fi si nepochybně vybaví slavného R. Giskarda Reventlova.⁶ Anebo se dáme cestou biorobotiky a zavedeme AI přímo do mozku? Zase hledáme neznámou otázku na odpověď 42? Ale to jen žertem, pár scifi dotazů. Ačkoli každá fikce se eventuálně stane realitou, je to jen otázka času. Naše znalosti expandují do všech směrů.

V šeru pod stromem, nyní přichází více experimentální část, o předtuchách. Přímých příležitostech k pohnutí toku reality... jen kdybych si byla bývala naslouchala... tak a zde je příběh, proč tam teď nesedím s vámi. Abychom vás umístili do kontextu, žijeme v naší čtvrti přes tři roky. Mé tři kočky chodí ven, snažím se jim dát svobodu. Před měsícem začal Mr. Jumper chodit domů celkem dost pozdě. Ale i předtím se několikrát stalo, že nepřišel vůbec. Jenže tentokrát jsem každou tu noc cítila, že ve vzduchu visí něco těžkého. A když konečně vyskočil na okno a já na zdi uviděla jeho stín, byla jsem vážně šťastná a ulevilo se mi, dokonce jsem mu v ty noci říkala, že mě potěšil, že se vrátil domů. Asi cítil můj strach. Ale nic nezastavilo krutou realitu. Po čtyřech nocích pozdních návratů, tu pátou jsem našla Mr. Jumpera za plotem, pod tím kaštanem, který již znáte. Celý zakrvácený, jedna packa visela vykloubená, plakal smutným a vyděšeným hlasem. Věděla jsem to, cítila jsem to, přesto jsem tomu nedovedla předejít. A pořád to nechápu. Proč jsem

152

6. Giskard was a robot designed and built on Aurora by Han Fastolfe, and a lifelong companion of Fastolfe. As an unintended result of experiments in programming carried out on him by Fastolfe student daughter Vasilisa, Giskard was given the ability to read and influence minds of humans and robots. Although he used this ability according to the Laws of Robotics, this nevertheless included using it to prevent its discovery, and only Elijah Baley, during the investigation of R. Jander Panell death, and Vasilisa Aliena, at the height of the crisis between Aurora and Earth, deduced the extent of his powers.

153

6. Giskard byl robot, a celoživotní společník, navržený a postavený Hanem Fastolfem na Auroře. Jako nezamýšlený důsledek programovacích experimentů, prováděných na něm Fastolfovou dcerou a studentkou Vasilii, Giskard byl obdarován schopností číst a ovlivňovat mysl lidí a robotů. I když používal tuto schopnost v souladu se Zákony robotiky, někdy to však znamenalo manipulaci, aby se zabránilo jeho odhalení. A pouze Eliáš Baley, v průběhu vyšetřování úmrtí R. Jander Panella, a Vasilisa Aliena, v době vrcholící krize mezi Aurorou a Zemí, dovedli odvodit rozsah Giskardovy síly.

Every science fiction fan will probably recall the famous R. Giskard Reventlov.⁶ Or is the way in becoming biorobots, implementing AI in our brain. Are we looking for the question to our answer 42, again? Hence these are just teasing sci-fi questions, but every fiction becomes reality, it is just a matter of time. Our knowledge is expanding into everything.

Here under the tree at twilight, the more experimental part comes, about premonitions. Pure opportunities to change the flow of reality... if only I would have listened to myself... so here is the story about why I am not with you. To give you an idea of the context, we live in our area for over 3 years. My three cats are outdoor cats, I try to give them freedom. A month ago Mr. Jumper was coming home really, really late. But there were a few nights before when he didn't come at all. Well this time I felt each night, there is something heavy in "the air" and when he finally jumped on the window and I saw his shadow on the wall, I was really happy and relieved, I even told him those nights, he made me happy he came home. He probably smelled my fear. But nothing had stopped the cruel reality. After four nights of late returns, on the fifth I found Mr. Jumper behind

the fence, under the same chestnut tree you already know. Covered in blood, one paw just hanging, crying in a sad and scared voice. I knew it, I felt it, I could not escape it anyway. And I still do not understand it. Why didn't I intuitively believe my premonition? Did my rational part refuse this warning? Because there was too much projection and fantasy involved? Not listening to my warnings, ignoring them, throw me hard into true reality. Real was the pain. Real was the money I paid. Real was getting up super early each day last month to drive to the clinic to take care of my sick cat, before I had to run to work. And millions of other things. Did I become too grounded for listening to spiritual messages? Where was my concept of power of NOW?

Why did I leave my path of sensitivity for a common life of accidents, which are happening, because "there is no black star following you! Your cat is living outside in the city. There are cars on the streets. And this could happen any time." But why NOW? Why after four days of "feeling" weird at night, waiting for Jumper in fear that he might not be coming back? Why did I ignore pattern recognition? Well, I just want to say, I really wanted to join you, to hear what other peo-

intuitivně nespolehla na své předtuchy? Byla to moje racionální část, kdo zamítal výstrahy? Bylo v tom zapojeno příliš mnoho projekcí a fantazií? Neposlechnutí vnitřních varování, jejich ignorování, mě drsně vhodilo na struhadlo skutečnosti. Skutečná byla bolest. Skutečně hodně peněz, co jsem zaplatila. Minulý měsíc jsem vstávala každý den hrozně brzo, pak jízda na kliniku, postarat se o mou nemocnou kočičku, než jsem zas musela běžet do práce. A miliony dalších věcí. Byla jsem příliš uzemněná vůči vnímání duchovních zpráv? Kde zůstala představa o moci přítomného okamžiku?

Proč jsem sešla z cesty citlivosti do běžného života úrazů, které se dějí „ne protože tě provází černá hvězda! Ale tvá kočka žije venku, ve městě. S auty na ulicích. A tohle se mohlo stát kdykoliv.“ Ale proč TED? Proč po čtyřech nocích divných „pocitů“, čekajíc na Jumpera ve strachu, že se nevrátí? Proč jsem si nevšimla opakujícího se vzorce?

Jen jsem chtěla říct, že jsem se opravdu těšila, že se k vám připojím, poslechnout si, co ostatní mají říci k intuici v digitální éře, bohužel teď to nezvládnou. Sama máma, s nemocným dítě/ kotětem... další lekce zkušeností...

Takže kampak my půjdeme,
když uplatníme to, co nevíme,
na to, o čem víme ještě míň?
Dokážeme probudit Umělou Inteligenci?
Mohu se konečně zamilovat do mé mašiny,
a bude mé city opětovat?

Jung předkládá intuici jako základní duševní funkci celostního vnímání a odkazuje na hypotézy Spinozy a Descarta, kteří na intuici pohlíželi filozoficky: jako na holistický vhled. T. Betsch došel k závěru, že intuice je proces myšlení. Vstup do tohoto procesu je většinou umožněn díky vědomostem uloženým v dlouhodobé paměti, která byla primárně získána prostřednictvím asociativního učení. Vstup je zpracováván automaticky a bez vědomého uvědomění.

7. Harteis, C. and Billeit, S. (2013). **Intuitive expertise: Theories and empirical evidence.** Retrieved from <http://www98.griffith.edu.au/dspace/handle/10072/53125> on December 12th, 2015.

8. Feelings inform conscious thought (associated with prefrontal brain activity) about the work of the unconscious (associated with the activity of the older regions of the human brain). Plessner, H., Betsch, C. and Betsch, T. (Eds.), (2014). **Intuition in Judgment and Decision Making.** New York, Oxfordshire: Routledge. p. 5.

9. Jolly, M. **The Concept of Intuition in Artificial Intelligence.** p. 3. Retrieved from http://www.academia.edu/8441833/The_Concept_of_Intuition_in_Artificial_Intelligence on December 12th, 2015.

10. Ibid., 5.

ple think and know about intuition in the digital era, unfortunately I am not able to make it now. Single mum, with a sick kid/tty... learning from experiences...

**So where do we go
when we apply
what we do not know
into what we know even less?
Can we awake AI?
Can I finally fall in love with my
machine and it will love me back?**

Jung proposes intuition as a basic mental function of holistic perception and refers to the assumptions of Spinoza and Descartes who regarded intuition in a philosophical way: as holistic insight.⁷ T. Betsch concluded that intuition is a process of thinking. The input to this process is mostly provided by knowledge stored in long-term memory that has been primarily acquired via associative learning. The input is processed automatically and without conscious awareness. The output of the process is a feeling that can serve as a basis for judgments and decisions, the feeling of liking an entity or a feeling of risk. Feelings are a powerful means of communication. Feelings arise involuntarily and immediately break into consciousness. Thus, they

can serve as an interruption device changing subsequent motivations.⁸ In AI, Morgado and Gaspar (2008) acknowledged emotions as a relevant aspect for embodied virtual agents and proposed biologically inspired model for agent emotional characterization.⁹ Gobet & Chassy (2009) presented a new theory of intuition – the Template Theory – based on the chunking theory, which explained the intuitive expert behavior as a result of the usage of mental templates that encode information representatively and make for rapid pattern recognition. This theory stresses the interaction between perception, attention, learning, and emotion. The authors concluded that, while aspects of expert intuition can be holistic, the mechanisms that lead to them are local.¹⁰

The role of feelings in intuition is most lucidly described by cognitive experiential self-theory. The dual process theory is also supported by Kahneman who offers the following explanation: Intuitive System 1 operates automatically and quickly, with little or no effort and no sense of voluntary control. System 2 uses the effortful mental activities, including complex computation. System 1 processes context, associations

Výstupem procesu je pocit, který může sloužit jako základ pro úsudky a rozhodnutí, náklonnost k subjektu anebo pocit ohrožení. Pocity jsou důležitým prostředkem komunikace. Pocity vznikají mimoděk a okamžitě pronikají do vědomí. A tak mohou sloužit jako zařízení sloužící k přerušení a změně následné motivace.⁷

V oblasti výzkumu AI, Morgado a Gaspar (2008) uznali emoce jako relevantní hledisko pro ztělesnění virtuálních agentů a navrhli model inspirovaný biologií pro charakter emocionálního agenta.⁸ Cobet & Chassy (2009) představili novou teorii intuice – Template Theory – založenou na „chunking theory“, jež vysvětlovala intuitivní expertní rozhodování jako důsledek využití mentálních šablon, které kódují informace reprezentativně a směřují k rychlému rozpoznávání vzorců. Tato teorie zdůrazňuje interakce mezi vnímáním, pozorností, učením a emocemi. Autoři dospěli k závěru, že zatímco aspekty intuice odborníků (expert intuition) mohou být holistické, mechanismy, které k nim vedou, jsou místní.⁹

Role pocitů v intuici je nejpřehledněji popsána kognitivně-zkušenostní teorií osobnosti. Teorie dvou systémů je podporována také Kahnemanem, který nabízí vysvětlení: Systém 1 je automatický, asociativní a rychlý, funguje nezávisle a bez vědomého úsilí či pocitu kontroly. Oproti tomu Systém 2 disponuje vědomím a pozorností, kterou přiděluje různým duševním činnostem včetně složitých výpočtů a logických úsudků. Činnost Systému 2 je spojována se subjektivními prožitky jednání, volby a soustředění, a jeho úlohou je monitorování a kontrola chování. Právě druhý systém je centrem exekutivních funkcí, zatímco první systém vystihuje podstatu emočních procesů a intuice. Oba systémy jsou velmi úzce propojené. Ze Systému 1 automaticky vyplývají dojmy a pocity, které tvoří hlavní zdroj explicitních názorů a úmyslných voleb Systému 2. Významný rozdíl mezi těmito dvěma systémy, je jejich spotřeba kognitivních zdrojů – Systém 1 je mnohem ekonomičtější. Kahneman tvrdí, že minimalizace úsilí a optimalizace výkonu je cílem dělby práce mezi těmito dvěma systémy. Principy Teorie dvou systémů

7. Pocity informují vědomé myšlení (prefrontální mozkové aktivity) o práci nevědomí (aktivita starších oblastí lidského mozku).

8. Jolly, M. The Concept of Intuition in Artificial Intelligence. s. 3. Retrieved from http://www.academia.edu/6441833/The_Concept_of_Intuition_in_Artificial_Intelligence on December 12th, 2015.

9. Ibid., 5.

11. See https://wiki.lesswrong.com/wiki/Thinking_Fast_and_Slow_by_Daniel_Kahneman.

12. Jolly, M. The Concept of Intuition in Artificial Intelligence. p. 6. Retrieved from http://www.academia.edu/6441833/The_Concept_of_Intuition_in_Artificial_Intelligence on December 12th, 2015.

13. See http://videos.syntence.com/websitehttp://syntence.com/team_monica.html.

and uses heuristics, while System 2 depends on agency, deliberate attention, and choice. The important difference between the two systems consists in their consumption of cognitive resources – System 1 is much more economical. Kahneman asserts that the minimization of effort and optimization of performance is precisely the goal of such division of labor between the two systems.¹¹

The principles of the Dual-Process theories are consistent with the empirical evidence of the brain's ability to carry out multiple cognitive operations simultaneously. Epstein suggested that the intuitive and analytic processing systems are highly interactive but are served by separate cognitive systems in the brain. This assertion is supported by neuroimaging studies by Lieberman.¹²

One of the most recent models of the implementation of human intuition was offered by Dundas and Chik (2011) whose stated purpose was “to simulate intuition for quickly obtaining accurate results for a given dataset”. The intuition-based process model is described as using a holistic approach and is based on mapping and pattern recognition.

In the area of AI applications the main problem is the failure to explain intuition in terms of mathematical representation because of the non-logical process of intuition. Logic-based processes need a large search area and many calculation steps, which makes them rather slow, while human intuition copes with the time constraint in real life situations in milliseconds.

According to Monica Anderson, who researches artificial intuition from a holistic perspective, there is a possibility to activate intuition with larger memory storage. A holistic approach is needed in the presentation of bizarre domains, where classic reductionist explanation fails. Bizarre domains are language, people, world and also open source coding. She applies intuitive learning as basic to achieve intelligent machines. She predicts machines as just a little more intuitive than humans and that have direct access to powerful Reductionist tools.¹³

Very recently James Max Kanter and his thesis advisor, Veera macha neni, from MIT's Computer Science and Artificial Intelligence Laboratory, developed the Data Science Machine, which is able to derive predictive

jsou v souladu s empirickými důkazy o schopnosti mozku vykonávat mnohé poznávací operace najednou. Epstein předpokládal, že oba systémy zpracování, intuitivní a analytický, jsou velmi interaktivní, ale jsou obsluhovány v samostatných kognitivních systémech mozku. Toto tvrzení je podepřeno studiemi od Liebermana, používající metod neurozobrazování. Jeden z nejnovějších modelů implementace lidské intuice byl předložen dvojicí Dundas a Chik (2011).¹⁰ Deklarovaným cílem bylo „simulovat intuici k rychlému získání přesných výsledků v dané datové sadě“. Model zpracování na intuitivní bázi je popisován jako využívající holistického přístupu a založen je na mapování a rozeznávání vzorů.

V oblasti aplikace umělé inteligence je hlavním problémem neschopnost popsat intuici matematicky, právě kvůli jejímu nelogickému průběhu. Logicky založené procesy vyžadují rozsáhlý prostor pro vyhledávání a mnohočetné výpočty, kvůli nimž jsou v porovnání pomalé, zatímco lidská intuice se v reálném životě situace vyrovnává s časovým omezením v milisekundách. Podle Moniky Anderson,¹¹ která zkoumá umělou intuici z celostní perspektivy, zde existuje možnost aktivovat intuici s objemnější úložnou pamětí. Holistický přístup je nutný při zavádění bizarních domén, kde klasické redukční vysvětlení selhává. Bizarní domény jsou například jazyk, lidé, svět a také open source kód. Anderson používá intuitivní učení jako základ pro dosažení umělé inteligence a předpovídá stroje o něco málo intuitivnější než my lidé, které budou mít přímý přístup k výkonným nástrojům redukcionismu.

Nedávno James Max Kanter a jeho kolega Kalyan Veeramachaneni (Computer Science and AI Laboratory, MIT), vyvinuli počítač „Data Science Machine“, který je schopen z hrubých dat odvodit prognostické modely automaticky. Aby dosáhli tohoto zautomatizování, nejprve navrhli a rozpracovali algoritmus Deep Feature Synthesis, který automaticky generuje funkce pro relační datové sady. Algoritmus sleduje vztahy mezi konkrétními údaji až na základní pole, a pak podle tohoto návodu postupně aplikuje matematické funkce

14. See http://groups.csail.mit.edu/EVO-DesignOpt/groupWebSite/uploads/Site/DSAA_DSM_2015.pdf.

15. See https://en.wikipedia.org/wiki/Artificial_general_intelligence.

models from raw data automatically.¹⁴ To achieve this automation, they first proposed and developed the Deep Feature Synthesis algorithm for automatically generating features for relational datasets. The algorithm follows relationships in the data to a base field, and then sequentially applies mathematical functions along that path to create the final feature. Second, they implemented a generalizable machine learning pipeline and tune it using a novel Gaussian Copula process based approach. These techniques allow the machine to create particular features for data analysis, something previously reserved for human intuition. Using a machine for big-data analysis can dramatically cut down on processing time, which can take months for human researchers looking for predictive patterns. If Syntience lady Monica Anderson is right, then we can only hope, our own intuition will lead us for good. Because if you look to Wikipedia, the links connected to AGI¹⁵ might sound bit scary:

Machine ethics
Existential risk of AGI (artificial general intelligence) **Global catastrophic risk**
Future of Humanity Institute
Effective altruism
AI takeover
Artificial brain
Future of robotics
Outline of transhumanism

So once we achieve intuitive AI, let's teach our computer also unconditional love, to be on the safe side. But to teach someone or something this kind of love, first you have to master it. So closing up my speech, we are given opportunities to master our life skills! Glad I could join you at least in telepresence. = ^ ^ =

10. Ibid., 6.

11. Viz <http://videos.syntience.com>.

až k vytvoření finálního zobrazení. Následovně zavedli zobecňující propojení machine learning a naladili je za použití nového přístupu založeném na Gaussian Copula procesu. Tyto techniky umožňují stroji vytvoření specifické funkce pro analýzu dat, co bylo dříve vyhrazeno lidské intuici. Použití počítače pro analýzu big data může výrazně snížit čas na jejich zpracování, což může výzkumníkům, hledajícím prediktivní vzory, trvat měsíce.¹²

Pokud tedy má První dáma Syntience Monika Anderson pravdu, můžeme pak jen doufat, že nás vlastní intuice nezradí. Pokud bychom se podívali do wikipedie na odkazy spojené s AGI (všeobecná umělá inteligence),¹³ může to vyznít trochu děsivě.

Počítačová etika

Existenciální riziko AGI (umělé bytí)

Globální katastrofické riziko

Future of Humanity Institute (výzkumné centrum Oxfordské Univerzity)

Efektivní altruismus

Převzetí Umělou Inteligencí

Umělý mozek

Vývoj v oblasti robotiky

Nástin transhumanismu

Takže pokud dosáhneme intuitivní AI, naučme náš počítač také něco málo o bezpodmínečné lásce, jen tak pro jistotu. Jenže naučit někoho nebo něco tento druh lásky, nejprve jej musíte sami mistrně ovládnout. Shrnutí mého příspěvku: jsme obdarování příležitostmi k osvojení si našich životních dovedností! A já jsem ráda, že jsem se k Vám mohla připojit alespoň v teleprezenci. = ^.=

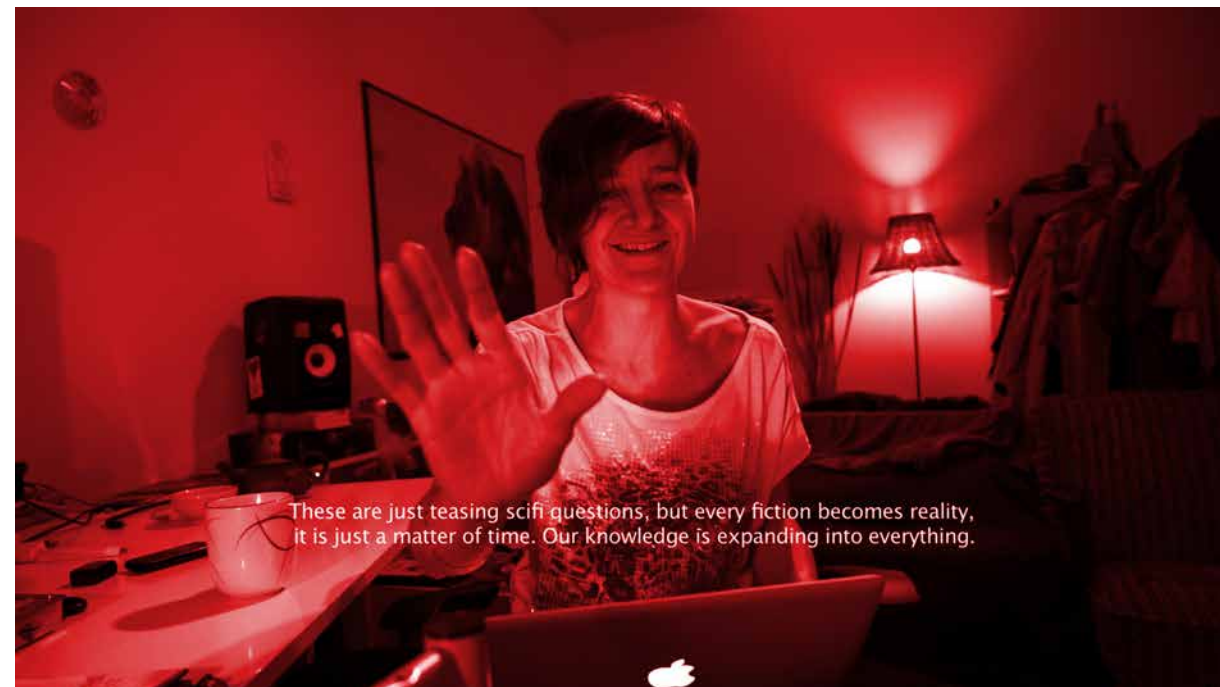
160

12. Detailní informace v práci Deep Feature Synthesis: Towards Automating Data Science Endeavors. Kanter, J. M. and Veeramachaneni, K. https://da1.lids.mit.edu/wp-content/uploads/2017/10/DSAA_DSM_2015.pdf.

13. Viz https://en.wikipedia.org/wiki/Artificial_general_intelligence.

161

162



163

Odborná redakce Edited by

Jennifer Helia DeFelice

Texty

Texts

Tomáš Ruller, Þóra Vilhjálmsdóttir Wright,
Filip Martínek, Barbora Trnková, Tomáš Javůrek,
Karolína Kohoutková, Zuzana Janečková,
Miloš Vojtěchovský, Jana Francová,
Andreas Gajdošík, Ladislav Tejml, Lenka Košicová

Odborný recenzent

Reviewed by

Ruth Mateus-Berr

Jazyková korektura

Language editor

Olina Ondráková, Anne Johnson,
Juraj Machalek

Anglický překlad

English translation

Irma Long, Jennifer Helia DeFelice

Český překlad Czech translation

Irma Long

Grafická úprava a sazba

Graphic design and layout

Karel Bařina

Písma Typeface

Elegant, Grape (Vojtěch Kollert)

Tisk Print

Fakulta výtvarných umění VUT

Náklad Print run

100 ks

Vydavatel Publisher

Fakulta výtvarných umění VUT

Vydání první First edition

2018

