

Kesner, Ladislav

Intence, afordance a význam kulturních objektů

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 59-73

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123942>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

INTENCE, AFORDANCE A VÝZNAM KULTURNÍCH OBJEKTŮ

LADISLAV KESNER

Disciplínu dějin umění můžeme – mimo jiné – vnímat jako mozaiku či palimpsest různých, často soupeřících metodologií a teorií. Jiní ji přirovnali k „obchodnímu domu“ metodologických možností, v němž si lze vybírat podle diktátu osobního vkusu.¹ Přesto se nabízí myšlenka, že jsou to nikoliv metodologie a teorie, ale *pojmy a koncepty*, které bezprostředněji ovlivňují zacházení s uměleckými díly a způsoby, jakými je badatel či kritik předkládá svému publiku. Některé koncepty patří k základní výbavě historika umění trvale, podobně jako šroubovák a francouzský klíč definují mechanika, jiné migrují z jiných oborů, stávají se načas módním artiklem, aby opět ustoupily do pozadí. Autoři stejnojmenné knihy uvádějí na dvacet „kritických pojmů dějin umění“ (kupř. reprezentace, znak, kontext, pohled atd.), ale výběr je samozřejmě možné libovolně zužovat či rozšiřovat.² Pojmy fungují jako rozhraní mezi dějinami umění a jinými akademickými obory, zajišťující přenos modelů, myšlenkových schémat a konstrukcí. Koncepty ale současně představují rozhraní mezi historikem či kritikem umění a výtvarným objektem. Volba analytických termínů, jejichž prostřednictvím se snažíme popsat umělecké dílo a porozumět mu a zprostředkovat je svému publiku, v podstatném smyslu utváří ontologickou podstatu a identitu tohoto díla a spoluroz-

hoduje o podobě prožitku (či užitku), který v kontaktu s ním jeho divák bude mít.

Následující text, zaměřený na dvojici pojmů *intence* a *afordance*, prezentuje případovou studii tohoto jevu. Prvý z nich patří, jak známo, do základního instrumentaria nejen umělecké historie, ale humanitních věd obecně, a to kontinuálně, druhý je v prostředí umělecké historie prakticky neznámý a nepoužívaný. (Mimochodem, ani jeden z nich nefiguruje ve výběru kritických pojmů zmíněné antologie, a neobjevuje se dokonce ani v jejím rejstříku.) Jak se zde pokusíme ukázat, uvažování o vzájemném vztahu těchto dvou kategorií otevírá možnost k jinému pohledu na staronovou, ale vždy aktuální otázku významu výtvarných objektů a možností, jak se těmto významům přiblížit, a rovněž vybízí k přehodnocení zavedené ontologie uměleckých děl a artefaktů.

INTENCE A AFORDANCE

Pro humanitní obory je intence jako záměr autora (patrona) zdrojem a počátkem uměleckého díla. V tomto smyslu proto tvořila nezbytnou součást většiny úvah a diskusí o hledání významu a možnostech interpretace uměleckého díla v posledních přibližně šedesáti letech.³ Asi nejkonciznější, z hlediska historika umění přitom stále dostatečně

pragmatickou a užitečnou formulaci role intence v genezi uměleckého díla přináší ve své knize *Painting as Art* filozof Richard Wollheim. Je to koncepce tradiční, v tom smyslu, že pro Wollheima je autorský záměr pro správné pochopení díla klíčový. Malířství je podle něj ve své podstatě záměrnou činností: „[...] malíř musí věřit, že když je v jeho díle naplněn určitý záměr, dostatečně citlivý a informovaný divák bude pak mít před takovým dílem prožitek, ve kterém se tato tvůrčí intence vyjeví.“⁴ Wollheim situuje intenci do vnitřního světa autora, chápe ji ale široce a poskytuje logický model jejího fungování v procesu vzniku díla a jeho percepce. Má-li divák pochopit, co obraz znamená, nestačí *nějaký* prožitek: musí to být prožitek, který bude v souladu s umělcovým záměrem, který bude zahrnovat autorovy touhy, myšlenky, vzpomínky a zejména emoce a pocity, jež jej vedly k tomu, aby dílo vytvořil daným způsobem, ale zároveň v žádném případě nemusely být v okamžiku vzniku díla vědomě přítomné, a tím méně uspořádané do jakési mentální předlohy vytvářeného obrazu. Inspirativní posun v umělecko-historickém pojetí intence přinesli v sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století autoři jako Michael Baxandall a David Summers, kteří hovoří spíše o intenci objektu (uměleckého díla) než autora. Intence pro ně není mentálním stavem či obsahem myslí, ale souhrnem okolností, podmínek a vědomých rozhodnutí autora, jež se projevují v hotovém díle. Jak říká Baxandall: „*Není to znovunastolený historický stav myslí, ale vztah mezi objektem a jeho okolnostmi.*“⁵

Domovským teritoriem pojmu intence jsou však samozřejmě především disciplíny zabývající se výkladem lidské myslí a jejího fungování – tedy filozofie myslí a v posledních letech též kognitivní vědy a neurovědy. Ač by se mohlo zdát, že umělecko-historické a filozofické (zejména fenomenologické) pojetí intence, v linii od Brentana a Hus-



Památník obětem Holocaustu, Berlín.

serla ke Kripkovi a Searlemu a současné vědě o myslí, představuje dva rozdílné světy, základ je v obou případech stejný. V nejobecnějším smyslu můžeme intenci nahlížet jako plán akce, jíž si subjekt zvolí k dosažení určitého cíle, je to „proč“ akce.⁶ Intencionalitu pak můžeme chápat jako proces, jehož prostřednictvím vzniká význam lidského konání či význam ztělesněný v artefaktech a zobrazeních, a to na vědomé i nevědomé úrovni. Významotvorný akt přitom zahrnuje různé úrovně intence – sociální intenci (tj. záměr ovlivnit vnímání a konání druhých) a motorickou intenci (záměr vykonat ztělesněnou akci, jež je podkladem sociální akce).⁷ Porozumění významu – ať již akce, nebo artefaktu – se proto nemůže soustředit výlučně na jednu z těchto rovin, ale mělo by brát v úvahu to, jak se motorická intence vpisuje do intence sociální. Odkrývání neurálních mechanismů porozumění intenci a biologických základů intersubjektivního porozumění v soudobých vědách o mozku a myslí a jeho filozofická reflexe má tak zjevně velký význam i pro disciplíny, které se zabývají kulturními artefakty.

Přejdeme nyní stručně k druhému z avizovaných termínů. Pojem *affordance* (či jeho počestělý ekvivalent *afordance*) je novotvar odvozený ze slovesa *to afford* (umožnit, dovo-

lit) a jako takový jej uvedl americký psycholog James J. Gibson (1904–1979) ve své koncepci tzv. přímého vnímání. V kontextu Gibsonovy teorie jej asi nejpřesněji můžeme překládat jako *vnímaná možnost* či *vnímaný potenciál*.⁸ (V následujícím textu budu střídavě užívat původní výraz i uvedený český ekvivalent.) Gibsonova teorie tvrdí, že vnímání je primárně určeno ke konání. Afordance představuje možnosti k akci, které subjekt v daném prostředí vnímá, kupř. povrch umožňující chůzi, nástroje umožňující specifické formy manipulace, prostory umožňující určitou navigaci apod. Tato vnímaná možnost existuje ve vztahu k schopnostem daného subjektu-agenta. Podle Gibsona „*vnímání určité afordance není procesem vnímání hodnot prostého objektu, k němuž je nějak přiřazen význam [...], je to proces vnímání ekologického objektu obdařeného hodnotami*“.⁹ Prostřednictvím afordance tedy subjekt vnímá vlastnosti objektů a současně možnosti svého konání.

Pojem afordance nezůstal uzavřen na poli percepční psychologie, ale v poslední době zdomácněl i ve filozofii myslí a kognitivní vědě, kde bývá (poněkud volněji) chápán jako funkční či motorický význam objektů. Předměty v našem prostředí vyvolávají vhodné intencionální akce a mají své specifické motorické významy ve vztahu k motorickým dovednostem agentů.¹⁰ Lidé jsou obdařeni sensorimotorickou subjektivitou, což znamená, že význam objektů se jim zjevuje v rámci určité aktivity, přičemž vnímané možnosti do určité míry omezují a kontrolují dané konání. Takové chápání v některých důležitých ohledech navazuje na fenomenologickou tradici, zejména Maurice Merleau-Pontyho, který ve své stěžejní práci zavedl pojem motorické intencionality a tvrdil, že primární způsob, jakým se vztahujeme k věcem, je skrze tělesné akce a dovednosti.¹¹ Zdůrazněme hned na úvod, že vnímané možnosti a motorické významy nejsou samozřejmě vlastní toliko nástrojům a běžným

objektům jako dveře, šálky nebo počítačové klávesnice, ale též vizuálním artefaktům – uměleckým dílům.

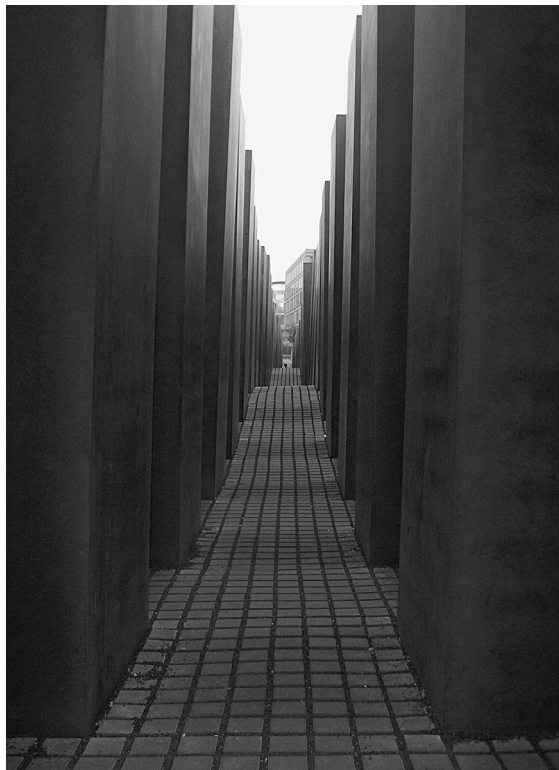
Opusťme však po tomto stručném úvodu pole konceptuální úvahy a obraťme pozornost ke konkrétnímu dílu, jehož prostřednictvím bude možné zkoumat vztah obou kategorií – vnímané možnosti a intence – a naznačit, jaký význam takové zkoumání může mít pro uměleckou historii. Bude nás zajímat především otázka, jak se funkční/motorický význam vztahuje k širšímu významu vizuálního objektu. Pokusíme se ukázat, že význam výtvarného díla spočívá v podstatné míře právě v průsečíku afordance a intence.

PAMÁTNÍK OBĚTEM HOLOCAUSTU

Památník obětem Holocaustu v Berlíně je zvláštním a komplexním architektonickým a uměleckým dílem, které v sobě zahrnuje aspekty monumentu, skulptury, vizuálního objektu, rituálního prostoru. Návštěvníkovi kromě jiného skýtá příležitost zblízka sledovat různé způsoby, jimiž jej využívají ostatní lidé, pohybující se v jeho nitru či sousedství. Následující analýza vychází z takového opakovaného osobního pozorování. Vzpomínám na jednu ze svých návštěv, za deštivého letního dne, kdy navzdory probíhající turistické sezóně památník zel prázdnotou. Procházím v osamění středem pole betonových bloků, ocitl jsem se zčistajasna uprostřed hloučku asi pětiletých dětí hrajících zde zjevně na schovávanou či „na babu“. Tři caparti se řítí uličkou mezi kamennými bloky, pronásledováni dalším, jejich vzrušený vřískot se odráží od nehybných bloků obelisků. Poslední z prchajících, dostižený svým pronásledovatelem, se vzápětí postavil čelem k jednomu ze sloupů, skryl si oči a hlasitě odpočítával, zatímco jeho druzi se rozprchlí všemi směry pryč. Pokračuje v cestě, narazil jsem o kus dále na několik dalších osob, užívajících prostor monumentu specifickým způsobem: dva líbající

se pubescenty a o kus dále dva muže stojící v hloubi pole, v místě, kde stély jsou nejvyšší. Oděni v tmavé obleky a svrchníky, stáli se skloněnými hlavami na rohu dvou uliček, kryti betonovým blokem, a o čemsi velmi potichu rokovali (nazvěme je „konferujícími špióny“). Během předcházejících a následujících návštěv památníku jsem měl možnost sledovat několik dalších způsobů jeho užívání a prožívání: výrostky přeskakující z jedné stély na druhou; turisty, ležící a opalující se na vrcholku obelisku, či jinou skupinu lidí, rozvalených na téměř se svojí svačinou.¹² A pak samozřejmě i návštěvníky pomalu procházející nitrem památníku s výrazy tváří, které dávaly tušit, že prožívají objekt způsobem, jenž rezonuje se záměrem jeho stavitelů.¹³

Všechny způsoby užití monumentu, které přímé „etnologické“ pozorování odhalilo – ať již z hlediska jeho zamýšlené funkce byly legitimní, či nelegitimní – vycházely z pohybů, gest a postojů, které prostor a formální struktura tohoto objektu skýtají pro akci a percepce – chůze, běh, skrytí se, pozorování, skákání, ležení apod. Konkrétní akci přítom vždy podmiňovala morfologická konfigurace a prostorová dispozice té části památníku, v níž se odehrávala. Připomeňme, že monument pozůstává z 2.711 betonových kvádrů, rozmístěných v pravoúhlém poli o výměře 19.000 m². Každý ze sloupů je 2,38 m dlouhý, 0,95 m široký, s výškou kolísající od 0,2 m do 4,8 m, přičemž bloky jsou protkány stezkami o šířce 0,95 m. Památník tak umožňuje somatické akce (chůzi, běh) v kterémkoliv bodě pole, část vnímaných možností je však podmíněna morfologií konkrétního prostoru a je striktně relativní vzhledem k tomu, kdo danou akci koná. Pro pětileté dítě začíná afordance „schování se“ tam, kde bloky dosahují výšky kolem jednoho metru, opalující se turisté se mohou rozvalit na nízkých blocích po okrajích pole, na něž vylezou, ale neopalují se v jeho středu, kde jsou obelisky nejvyšší, naopak „špióni“ svoji tajnou schůz-



Památník obětem Holocaustu, Berlín.

ku uskuteční v hloubi památníku, kde se mohou skrýt, nikoliv při jeho okraji, kde by byli nápadní.

Vnímané možnosti však nejsou relativní toliko vzhledem k fyzickým dimenzím a dovednostem lidí, ale rovněž k jejich mentálním či psychickým dispozicím. Horizontální plocha obelisku se nestane vnímanou možností pro ležení a opalování či sezení a svačení člověku, jehož mentální habitus zahrnuje potřebu zachovávat jisté dekorum ve vztahu k pietnímu místu. Podobně tam, kde stěna betonového kvádru není vnímanou možností pro normálního turistu (ani pro skotačící děti, milence, „špióny“ či nevychované turisty), bude zřejmou afordancí pro osobu určitého mentálního nastavení (primitiva, extremistu), který v ní automaticky vnímá možnost pro sprejování rasistických a hanlivých nápí- sů.¹⁴ Gibsonovo pojetí afordance je v tomto

smyslu relativní nejen vzhledem k tělesným vlastnostem agenta, ale k celému komplexu psychosomatických rysů, jež charakterizují jedinečný lidský subjekt.

Z popsaného sledování návštěvníků památníku vystupuje rozdíl mezi jeho „správným“ (tj. intencí odpovídajícím) a „nesprávným“ užitím. Takový rozdíl se týká většiny artefaktů. Objekty mají zpravidla více afordancí, ale jen některé jsou kanonické, tj. charakterizují jejich normativní význam (židle je určena k sezení, i když je možné s ní přidržet zavírající se dveře, zatopit či někoho udeřit do hlavy).¹⁵ I pro mnohá díla studovaná historiky umění platí, že jejich aktuální užití není totožné s intencí jejich tvůrců či patronů, původních uživatelů.¹⁶ Častá je situace, kdy objekt ve svém životním cyklu prodělá materiálně-strukturální změny, které promění jeho afordance, jindy k posunu ve funkci dochází změnou kontextu, v němž se artefakt nachází. Berlínský památník skýtá řadu afordancí, avšak ty kanonické – ve vztahu k definované intenci – zahrnují jen limitovaný rejstřík viditelných motorických akcí (kupř. chůzi mezi bloky, položení květiny) a dále psychosomatické, emociální a empatické, reakce, které často nelze přímo vypožorovat, ač jsou zcela reálné.

Když jsem konstatoval, že si děti hrály „na schovávanou“, ztotožnil jsem automaticky jejich pohyby a gesta, jak byly přístupné pozorování, se jménem sociálně smysluplné činnosti (hra), což mi umožnila moje znalost a osobní zkušenost. V daném případě je difference mezi viditelnými pohyby a činností, jíž utvářejí, minimální, neboť scénář hry na schovávanou či „na babu“ spočívá právě ve ztělesněné aktivitě jejich účastníků – v prostorové navigaci, běhu, skrývání se, dotýkání. Během svých návštěv památníku jsem striktně vzato vnímal jen repertoár pohybů, gest a tělesných projevů různých lidí: chůzi, zastavení se, běh, přeskakování, ležení, skrývání se, dotýkání se obelisků, emocionální pohnutí atd. Jak mi to moje zkušenost umožňovala, jsem je

však automaticky vnímal už jako významuplné, intencionální společenské aktivity: hru na schovávanou, tajnou schůzku milenců, „setkání špiónů“, odpočinek turistů, truchlení a připomínání si – prožívání památníku. Tyto různé činnosti se zjevně liší v míře, s níž závisí na viditelné akci. Zatímco hry na schovávanou či „na babu“ pozůstávají právě ve ztělesněné činnosti hráčů s velmi omezeným mentálním přesahem, pak normativní využití památníku – akt vzpomínání či truchlení – stojí na opačném pólu spektra, neboť truchlení a komemorace žádnou viditelnou motorickou aktivitu nezbytně nevyžadují. Význam komplexních sociálních aktů, jako je hra, rituální či liturgická performance, modlitba, obětní obřad, akt komemorace aj., nelze redukovat na viditelné a pozorovatelné interakce s objekty, neboť zahrnuje také mentální reprezentace. Současně však platí, že se nemůžeme přiblížit porozumění takové sociální aktivitě bez jejího ztělesněného komponentu.

KONÁNÍ VERSUS POZOROVÁNÍ, AKCE VERSUS PERCEPCE?

Lze namítnout, že ve výčtu činností, které berlínský památník umožňuje, jsme opomněli zmínit i jednu – zvláště pro historika umění klíčovou – činnost, totiž prohlížení, vizuální prozkoumávání jeho formy. „Pouhé“ vidění je zdánlivě opakem konání a na protikladu akce a percepce staví i některé filozofické koncepce vnímání. Zdůrazňuje jej i David Summers ve své koncepci postformalistických dějin umění, kde tvrdí, že umělecká díla nejsou prvotně definována svými vizuálními rysy, ale tím, co nazývá „reálnou prostorovou přítomností“, „prostorovým užitím“.¹⁷ Takto postavené rozlišení mezi percepcí a akcí však neobstojí. Summersovo pojetí uměleckého díla utvářeného prvotně „reálnými prostorovými funkcemi“, a nikoliv jen imaginací a viděním přehlíží a ignoruje roli vnímání a vizuální percepce v oněch reálných prostorových funkcích. Předně, vizuální per-

cepe je tělesná akce. Návštěvník památníku, který nehybně stojí na okraji pole stél či v jeho nitru a zaostřeně vnímá jeho formální strukturu, barvu nebo texturu jednotlivého obelisku, se jeví jako nehybný subjekt, descartovské mechanické oko. Ve skutečnosti i tak využívá celý rejstřík motorických akcí – kupř. okohybných a sakadických pohybů, které jsou zcela reálné, přestože je nemůžeme přímo pozorovat. Percepce je však především neoddelitelně vztažena k akci, zejména pokud ji pojmáme nikoliv v rámci tzv. ortodoxního reprezentativního modelu, založeného na představě, že neurální procesy budují progresivně stále komplexnější reprezentaci vnímaného objektu v mozku (mysli), ale v rámci „heterodoxního modelu“, který ji vnímá jako výsledek interakce mezi mozkiem, tělem a prostředím. Teorie tzv. enaktivního vidění popisuje vizuální zkušenost jako „dočasně rozšířený vzorec průzkumné aktivity“, formu otevřenosti k prostředí. Vidění je cosi, co děláme, nikoliv pouze cosi, co se odehrává v mozku.¹⁸ Perceptuální prožitek vzniká z kontinuální a reciproční interakce mezi smyslovými, motorickými a kognitivními procesy a pozůstává z motorického chování, smyslové stimulace a praktické znalosti.¹⁹ Všechny tělesné akce – postoje těla, pohyby, gesta, které jsme v prostoru památníku pozorovali – jsou neoddelitelně svázány s percepcí.²⁰ Zznamenejme tedy, že rozdíl není mezi vnímáním a konáním – vnímáním formy památníku a konáním, ale mezi druhy percepce – percepcí orientovanou na vnímání formy (*vidění pro formu*) a percepcí bezprostředně svázanou s akcí (*vidění pro akci*). K tomuto důležitému rozlišení se vrátíme v závěrečné části.

TRUHLIT, PŘIPOMÍNAT, REPREZENTOVAT – INTENCE TVŮRČŮ PAMÁTNÍKU

Navzdory své komplikované povaze je berlínský památník Holocaustu vhodným příkladem pro probíhající úvahu, neboť na

rozdíl od většiny historických uměleckých děl můžeme v reálném čase sledovat způsoby jeho užití a současně máme zdokumentován celý obsáhlý diskurz, zachycující komplexní a mnohavrstevnou intenci jeho budovatelů a její reflexi v širší společnosti. Jejím základem byl požadavek, aby monument umožňoval truchlení a připomínání. Předpokládá se, že jeho návštěvníci budou *betroffen* – emociálně pohnuti a zasaženi.²¹ Památník má ale současně reprezentovat a symbolizovat řadu skutečností: ztrátu (židovského obyvatelstva), vinu a odpovědnost (německého národa), jeho vyrovnání se s vlastní minulostí. Dlouhá a složitá historie jeho vzniku, která zahrnuje některé klíčové debaty moderní německé historie a jejího vyrovnávání se s minulostí, názorně dokládá složité hledání společenského konsenzu i určité zmatky a nejasnosti s formulací intence projektu.²² Bylo konstatováno, že sám hlavní záměr, aby památník umožňoval truchlení, byl od počátku nejasný, neboť samotná podstata onoho *trauern* byla jen vágně definována.²³ Zamýšlená symbolická role byla mnohoznačná a intelektuálně náročná. Kupř. jeden z nejvlivnějších německých myslitelů Jürgen Habermas napsal: „Památník by měl být symbolem, že paměť Holocaustu zůstává konstitutivním rysem etiko-politického sebeporozumění občanů federální německé republiky.“²⁴

Přímější vyjádření intence obsahuje zadání prvé (a posléze zrušené) soutěže: „Památník by měl upomínat budoucí generace, aby nikdy nezapomněly, a měl by sdělovat, že Němci přijali břímě své historie, že zamýšlíme psát novou kapitolu své historie.“²⁵ Za oficiální či normativní intenci pak lze považovat formulace objevující se v textu zákona o stavbě monumentu, schváleného Bundestagem v roce 1999, (tedy vlastně ex-post, v době, když již byl za vítězný vybrán Eisenmannův návrh). Podle zákona má památník „udržovat paměť této nemyslitelné události v německých dějinách [...], varovat



Památník obětem Holocaustu, Berlín.

všechny budoucí generace, aby nikdy více nezneužívaly lidská práva, bránit demokratický ústavní stát po všechny časy, zajišťovat rovnost před zákonem pro všechny lidi a vzdorovat všem formám diktatury a režimů založených na násilí“.²⁶

Jakým způsobem však může monument, vizuální objekt, naplňovat takovou intenci: truchlit, připomínat, symbolizovat, či dokonce bránit a varovat? Obecně vzato třemi způsoby: svým umístěním (podstatná část debat v úvodní fázi projektu se týkala právě lokality a jejích symbolických asociací), svými rozměry a především a zejména svojí morfologií a prostorovou konfigurací, jež umožňuje dané způsoby vnímání a užívání. Žádný materiální objekt a rituální prostor však evidentně není schopen reprezentovat a symbolizovat, tím méně truchlit či připomínat, sám o sobě. Deklarovanou intenci lze naplnit jedině prostřednictvím individuálních prožitků a zkušeností návštěvníků, v interakcích konkrétních lidských subjektů s tímto dílem. Správná otázka tedy zní, jakým způsobem památník aktivuje a udržuje akty truchlení, komemorace či reflexe svých návštěvníků. Diskuse a kontroverze, které provázely nejen budování berlínského památníku, ale také další veřejné komemoratívni projekty posledních desetiletí, potvrzují, že neexistuje žádný defaultní způsob truchlení či připomínání, že obecná intence, aby monument připomínal a repre-



Památník obětem Holocaustu, Berlín.

zentoval (kupř. ztrátu či vinu), musí být vždy doplněna intencí specifickou.²⁷ Maya Lin, autorka známého washingtonského památníku obětem Vietnamské války, vzpomíná, jak svoji práci na soutěžním návrhu začínala tím, že hledala odpověď na otázky: „*Co přesně je památník? Co by měl dělat?*“²⁸

Stopy takové reflexe nalezneme i v textech hlavního autora berlínského monumentu, amerického architekta Petera Eisenmana, který je známý jako intelektuální tvůrce a autor řady teoretických úvah o architektuře. Ve svých textech zdůrazňuje, že jeho návrh ztělesňuje novou ideu paměti, odlišnou od nostalgie, radikálně konfrontující tradiční koncept památníku. „*Stěly byly navrženy tak, aby vytvářely stísněnou, matoucí atmosféru a celá skulptura má za cíl reprezentovat domněle uspořádaný systém, jenž ztratil kontakt s lidským rozumem.*“

„*Projekt manifestuje nestabilitu toho, co se zdá být systémem – v tomto případě racionální souřadnicová síť, a potenciál takového systému pro rozpad v čase. Naznačuje, že když se domněle racionální a uspořádané systémy stanou příliš velkými a vymknou se z měřítek vzhledem ke svým zamýšleným účelům, ztrácejí dotek s lidským rozumem. [Projekt] pak začíná odhalovat vrozené poruchy a potenciál pro chaos ve všech systémech zdánlivého řádu, ideu, že veškeré uzavřené systémy uzavřeného řádu jsou předurčeny k selhání.*“²⁹

Na jiném místě se Eisenman rovněž dotýká podstaty prožitku očekávaného návštěvníka. „*Náš památník obětem Holocaustu se snaží situovat subjekt do takového druhu momentálního prožívání, které je psychologicky problematické. Tím mám na mysli, že bude velmi obtížné asimilovat skutečný prožitek prostoru do nějaké formy psychického porozumění. Pole se stává prostorem, v němž je chůze problematická, nemá žádný střed, žádný okraj, žádný cíl. Je to jen pole 2.700 sloupů. Nikdo si není jistý, jak mu porozumět. Náš památník trvá na tom, že nemá explicitní význam [...], zůstává otevřený, aniž by dával odpovědi.*“³⁰

Všimněme si, že Eisenmanovy formule operují na velmi abstraktní rovině, na mysl přichází otázka, kolik asi návštěvníků bez předchozí, četbou získané znalosti autora záměru se svojí vlastní zkušeností přiblíží porozumění jeho intence? To, co rovněž zarazí (co nás však zde nebude blíže zajímat), je zjevná propast mezi intencí plánovačů a patronů na jedné a tímto neurčitým a abstraktním záměrem jeho autora na druhé straně. Jak jsme si povšimli, památník umožňuje pouze limitovaný rejstřík pohybů, gest, postojů a vnímání, které se mohou stát základem práce truchlení a komemorace, požadované jeho patrony. Pohyb v jeho prostoru může ve vnímavém návštěvníkovi navodit pocity zmatku a tísně, o nichž mluví Eisenman, jejich vazba s deklarovanou intencí je však zřetelně velmi volná. Kamené kvádry svým tvarem, texturou a rozmístěním patrně u mnohých vyvolávají asociace vertikálních stél či funerálních obelisků, ale také sarkofágu a – ve svém celku – aluzi funerárního místa, hřbitova. Objekt naopak neumožňuje druhy aktivit, které je možné konat v jiných památnících – kupř. čtení či dotýkaní se vyrytých jmen obětí. Monument tedy nejen že nemá jednoznačný „akční skript“ či program akce,³¹ tato nejednoznačnost či ambivalence prostorového prožitku je autorem definována jako součást záměru. Z hlediska citovaného záměru jeho zaklada-

telů se zdá být Eisenmanův návrh zvláštním způsobem nedostatečný, neboť jeho možnosti pro aktivování práce truchlení i symbolizování jsou limitované. (A vyvolává tak znovu otázku, do jaké míry je antinarativní, nezobrazující, abstraktní dílo tohoto typu efektivní jako materiální základ komemorace – to je však již jiné téma.)³² Současně je třeba dodat, že jednou z posledních modifikací zakladatelského záměru bylo propojení Eisenmanova projektu s podzemním dokumentačním střediskem, které je součástí památníku, ale má zvláštní vstup. Pro naprostou většinu diváků, kteří spojí obě fáze návštěvy, až obrazové, ikonické formy dokumentární reprezentace v podzemním středisku aktivují silné afektivní reakce, jež spojujeme s truchlením a připomínáním.

Berlínský památník tedy vznikl na základě komplikované a zčásti i nejasné intence, jeho akční skript či funkční program je ve srovnání s jinými kulturními artefakty a uměleckými objekty nekonkrétní a nejednoznačný. Povšimněme si však, že jeho význam pro konkrétního uživatele vzniká zpravidla „zdola nahoru“, ze specifického vzorce jeho pohybu a způsobu reakce na vnímané možnosti. Rozličné způsoby užití, které jsme zaznamenali – ať již byly z hlediska definované intence legitimní, či nikoliv – se neodvítely z hluboké znalosti či intelektuální reflexe nad účelem a smyslem objektu, ale spontánně. Naprostá většina těch, kteří do prostoru památníku vstupují, nemá žádné souvislé povědomí o debatách, v nichž krystalizovala intence památníku, neznají Eisenmanův koncept diváckého prožitku, jak jsme jej výše citovali. Vstupující do pole stél, intuitivně znají obecnou intenci – vědí, že by si v tomto prostoru měli nějak připomenout oběti Holocaustu a truchlit za ně, případně nějak reflektovat tuto hrůznou událost či neblahou historii genocid v nedávné době. Dle svých dispozic se stávají uživateli památníku a přitom automaticky vnímají určité afordance, které objekt skýtá: kdosi



Památník obětem Holocaustu, Berlín.

bude vnímat stěnu k malování, někdo plochu k ležení, kdosi jiný prostor ke hře „na babu“, jiný k truchlení či vzpomínání.

Pro aktivitu truchlení a připomínání si obětí (nejen Holocaustu) zjevně neexistuje žádný normativní scénář. (Obecně vzato, taková aktivita může samozřejmě probíhat ryze individuálně a bez zapojení subjektu do jakékoliv akce, nebo sociálně a v interakci s nějakým zobrazením či objektem typu památníku.) Právě až samotné užití memoriálu jednotlivými jeho návštěvníky a s ním spojené mentální reprezentace pomáhají definovat, co je to truchlení a připomínání či vyrovnávání se s traumatickou událostí v současné společnosti.

Na rozdíl od běžných funkčních objektů, jakými jsou dveře, klíče, nástroje atd., kulturní objekty a umělecká díla nemusí nutně mít přesně stanovený funkční program, jejich

program nebývá podrobně a závazně specifikován scénářem kulturního aktu, v němž vystupují. Stávají se tak nástrojem, jenž právě prostřednictvím svého zapojení do rituálu, liturgické performance, komemorativní či jiné sociálně významné události aktivně spoluutváří její podobu. Samo zacházení s daným objektem tak generuje společenské vědomí o povaze, struktuře a náplni takového aktu – jak berlínský památník názorně dokládá.

Pochopit význam památníku Holocaustu tedy nelze pouze rekonstruováním intence jeho tvůrců jako mentálních obsahů a reprezentací. Tato intence, jak jsme sledovali, je totiž naplňována a modifikována prostřednictvím konkrétních interakcí jeho návštěvníků, které zahrnují formy vizuální percepce, ale především konání, založeného v možnostech vnímaných uživateli. Tuto situaci můžeme zobecnit: artefakty jsou *direktiv-*

ni – tj. usměrňují chování a instalují akční skripty. Jejich diváci-uživatelé vnímají možnosti pro určité druhy psychosomatických reakcí a ztělesněných akcí, jejichž základem jsou pohyby, gesta a motorické reakce. Ty tvoří skelet komplexnějších sociálních aktivit. Tento akční potenciál, spíše než vizuálně zajímavá forma, konstituuje ontologickou podstatu mnoha objektů, které dnes vnímáme jako umění. Tato podstata je jim však historiky umění běžně upírána, maskována pojmem „umění“ – jak lze demonstrovat na následujícím příkladu.

RELIKVIÁŘ A JEHO AKČNÍ SKRIPT

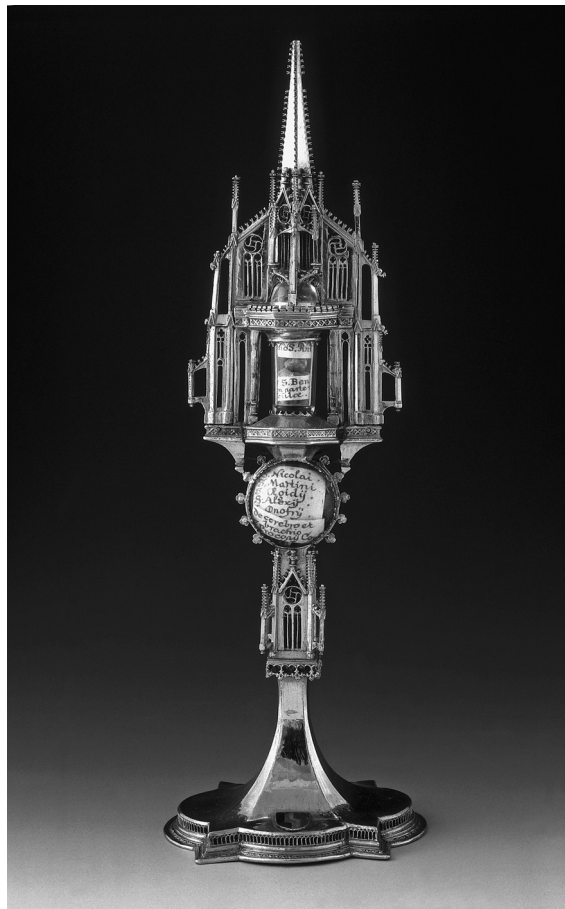
Nedávná výstava *Karel IV. – císař z Boží milosti*, kombinující blockbusterový formát s vědeckými ambicemi, soustředila na dvě stě středověkých vizuálních objektů, zahrnujících deskové malby, iluminované rukopisy, kresby, sochařství, relikviáře, šperky a řadu dalších typů liturgických i užitných objektů. Pokud vždy platí, že kurátorská strategie a způsoby prezentace utvářejí identitu vystavených děl a podmiňují způsoby diváckého vnímání a porozumění, v případě *Karla IV.* byl tento moment nepřehlédnutelný. Výstava záměrně zvýrazňovala estetický aspekt vystavených objektů – přesněji řečeno, transformovala specifické kulturní objekty obdařené rozličnými funkcemi v nadčasová umělecká díla, vyžadující modernistický estetický pohled.³³ Tato expoziční strategie pracovala zcela ve shodě s uměleckohistorickým přístupem autorů vědecké publikace. Hlavní pozornost jejich autorů byla zaměřena na genezi císařského stylu a jeho funkci coby nástroje politické reprezentace a legitimace lucemburské dynastie. Charakteristika tohoto stylu přináší obvyklý katalog formálních, opticky vnímaných rysů morfologie.

V úvodních esejích tak čteme kupř.: „*Nositelům monumentálního výrazu Karlova ‚ars nova‘ (‚nového umění‘) se stávají patetické robust-*

ní postavy, jejichž tělesné tvary prosvitají pod sametově modelovanými přilnavými drapériemi. Příznačnou se stává typika oválných, někdy až zavalitých ženských obličejů s dominantním vysokým čelem a úzkými rty [...]. [...] radikálně novou roli získává světlo, které malebně modeluje objemy a šerosvitnými kontrasty dynamizuje tvary, jak dokládají nejen malby a sochy, ale také architektura [...].“³⁴

Internacionální styl se liší od umění předcházejícího období „*novým půvabem lidských postav, neskutečnou, téměř pohádkovou atmosférou výjevů, v nichž se pohybují, rytmickým stylem záhybů, který spojuje plastickou plnost s poddajnou elegancí, a konečně znatelnou zálibou v ornamentu a dekorativních efektech*“.³⁵

Autoři tedy vnímají určité formální aspekty daného korpusu děl jako atributy stylu, jehož formování bylo těsně svázáno s teologickou politikou Lucemburské dynastie. Sama o sobě je taková koncepce možná – pojetí stylu jako komunikačního média, které signalizuje status a legitimizuje moc, zdomácnělo v archeologii již od sedmdesátých let 20. století a celkem běžně se objevuje i v umělecké historii.³⁶ Důležité je to, co dalšího z takového modelu vyplývá. Podle citovaných autorů tkví význam shromážděných obrazů, soch a objektů, které reprezentují celé spektrum středověké materiální kultury, primárně v komunikačním potenciálu stylové variability. Aby tak mohl styl ve svém původním kontextu fungovat, implicitně se předpokládá, že patroni a uživatelé vnímali svá díla jako díla autoři-historici umění 21. století – tedy jako objekt esteticko-formálního vidění, které v opticky zprostředkované morfologii těchto zobrazení detekuje stylové charakteristiky a jejich komunikační poselství.³⁷ Mechanismus výstavní prezentace a uměleckohistorická koncepce publikace tak dodává těmto středověkým obrazům a objektům ontologickou prioritu (či spíše výlučnost) vizuálních objektů – krásných forem určených k formálnímu pohledu a inspekci vizuálních kvalit, kterou



Ostensorium se znakem rodiny Parlěřů, kolem 1380. Repro: Jiří Fajt (ed.), Karel IV. Císař z boží milosti, Praha 2006, s. 227.

ve své mateřské kultuře nikdy neměly. Takové pojetí zásadním způsobem zkresluje a dezinterpretuje identitu těchto objektů a jejich významovost.

Výstava předváděla typologicky široké spektrum exponátů (které i tak tvořily jen část celku vizuální kultury své doby), používaných v různých prostorových a funkčních kontextech. Se středověkými objekty se různým způsobem nakládalo a zacházelo,³⁸ a to na základě jedinečných afordancí, které svým uživatelům nabízely. Představa formálně (opticky) jednotného stylu, rozvinutá v katalogu, ignoruje skutečnost, že tato stře-

dověká díla byla především objektem percepce v akci, podmíněné jejich specifickými afordancemi funkčně různorodých objektů. Historik umění nahlízející výlučně formální kvality těchto děl, jako „styl“, je ve stejné pozici jako divák stojící před berlínským památníkem a soustředěně vnímající jeho formální rysy. Je to pohled pozorovatele, nikoliv pohled uživatele, pohled, který zákonitě odhaluje jen parciální (a sekundární) dimenzi těchto artefaktů.

Zmíněné charakteristiky stylu jsou vztaženy především k malířství a autoři katalogu se podrobněji nerozepisují o tom, do jaké míry jimi definované stylové entity zahrnují i ostatní typy vystavených objektů. Právě na nich však lze podstatu problému demonstrovat nejlépe. Výstava mj. soustředila několik výjimečných exemplářů typického středověkého artefaktu – relikviáře a ostensoria. Texty katalogových hesel zevrubně popisují jejich formální konstrukci, ikonografické a historické souvislosti.³⁹ Kromě nejobecnější formulace funkce, tj. že tyto předměty byly určeny k ukazování relikvií, se však nepokoušejí podrobněji rekonstruovat a popsat, jak přesně byly užívány – tj. popsat jejich fungování na rovině skutečné akce prováděné s takovým objektem.⁴⁰

Účel relikviáře nebo ostensoria spočívá v ochraně vzácného ostatku a současně jeho zpřístupnění pohledu účastníka obřadu. Relikviáře byly buď vystaveny umístěním na pevné podložce, či nesený v procesí. Naplnění jejich funkce – umožnění vizuální inspekce uložené relikvie – bylo vázáno na řadu pohybů, gest a úkonů, např. uchopování, pozdvihování, natáčení, pokládání. V rámci své generické funkce měl každý relikviář svůj vlastní specifický funkční program či akční skript. Některé relikviáře umožňovaly pohled zblízka, a tudíž jinou manipulaci než schrána, jejíž konstrukce skýtala pohled z většího odstupu. Jedinečné formální konstrukce vyžadovaly zvláštní manipulace.

Kupř. relikviář sv. Antonína v Padově ve tvaru hlavy vyžadoval pozdvihnutí masky, která kryla schránu a skrývala pohled na světcovu čelist.⁴¹ Prohlížení ostatků pravděpodobně v mnoha případech provázely další formy konání – dotýkání či líbání. Relikviář tedy pro vhodně disponovaný subjekt poskytuje afordanci pro prohlížení relikvie, resp. komplexní prožitek ostatku. (Alternativně můžeme situaci popsat i tak, že relikviář skýtá afordanci pro držení, pozdvihování, otáčení, zaměřené pozorování, dotýkání, líbání a další gesta, pohyby a pohledy, z nichž se kulturní aktivita „prohlížení ostatků“ skládá.) Tato gesta a pohyby mají svůj motorický základ, převrstvený kulturním obsahem – nestačí ostensorium pozdvihnout, je nutné pozdvihnout jej způsobem, který odpovídá jistému dekoru a očekávání. To však není vše, neboť (zcela analogicky berlínskému památníku) jednou z afordancí relikviáře pro původního uživatele bude i nemotorická forma ztělesněné reakce, spočívající např. v aktivaci emocionální či empatické odpovědi na viděný ostatek, která může, ale nemusí mít svůj viditelný projev pro vnějšího pozorovatele.

Tento aspekt se zvláště výrazně dotýká další skupiny středověkých objektů – totiž obrazů či soch s náměty ukřižovaného Krista či Kristových pašijí. Jak je dnes dobře známo, znázorněné postavy těchto děl, ztělesňující utrpení, smutek a žal, byly zamýšleny jako model pro vlastní reakci původního diváka takového obrazu.⁴² Liturgická účinnost obrazu nebo sochy vyplývala v podstatné míře z toho, že zobrazená scéna měla stimulovat divákovu emocionální reakci a empatickou spoluúcast. Vnímání spouštělo ztělesněnou simulaci, jejímž prostřednictvím zobrazené, a tedy viditelné, projevy akcí, vjemů a emocí aktivovaly vnitřní interní reprezentace takových tělesných stavů diváka.⁴³ Afektivní a empatická reakce původního publika – samozřejmě kulturně podmíněná

a kontextuálně modulovaná – byla jednou, ne-li hlavní afordancí, které taková zobrazení původnímu publiku nabízela.

ZÁVĚREM

Kulturní objekt (jakým je např. gotický relikviář) je možné vnímat nezúčastněným, estetickým pohledem – to je o to pravděpodobnější, čím méně je subjekt disponován, tj. vybaven kulturně specifickou vědomostí, která mu umožní rozpoznat jeho afordanci, funkční či motorický program.⁴⁴ Gotický relikviář vnímáme asi tak, jako by Karel IV. či jeho dvořané vnímali kupř. mobilní telefon – neznalost akčního skriptu objektu předurčuje buď nesprávnou manipulaci (založenou na detekci nekanonické afordance), nebo druh vidění, které jsme nazvali *viděním pro formu*. Avšak jak by se z předcházejících stránek mělo stát zřejmým, primární význam těchto objektů je motorický, resp. somatický, daný kanonickými afordancemi, které představovaly pro své původní publikum a uživatele. Z pozorování v berlínském památníku Holocaustu i stručného pohledu na akční skript relikviáře lze vyvodit obecnější závěr: kdykoliv se stavby, artefakty a zobrazení, jež nazýváme uměleckými díly, stávají součástí určité sociálně významné aktivity a prostředkem zapojení lidských aktérů do ní, vyvolávají motorické akce a další psychosomatické reakce svých uživatelů. Základní význam kulturních objektů a zobrazení, jejichž prostřednictvím lidé vykonávají komplexní sociální aktivity, je tak vždy prvořadě inkarnován v motorických a somatických akcích a korespondujícím *viděním pro akci*.⁴⁵

Na rozdíl od běžných funkčních objektů, jakými jsou dveře, klíče, nástroje apod., kulturní objekty – umělecká díla – nemusí nutně mít přesně stanovený funkční program, ten nebývá závazně specifikován scénářem kulturního aktu, v němž figurují, či dokonce může

být (jako v případě památníku Holocaustu) úmyslně ambivalentní. Význam těchto objektů je možné adekvátně popsat pouze v rámci relace tří vzájemně podmíněných veličin: divák (uživatel) – dílo (objekt) – sociální akce, tedy kupř. Karel IV. či člen jeho dvora – relikviář – rituální ukazování ostatků. Způsob užití relikviáře z části vyplývá ze skriptu celého obřadu a mentálních reprezentací (víra, hodnoty, tabu), které je provádějí. Scénář aktivity (např. ukazování ostatků) však nemusí být písemně či orálně fixován či není dostatečně podrobný. Divák-uživatel tedy nemá podrobný akční skript pro zacházení s objektem a jeho manipulace s ním nemusí být provázena hlubokými vědomostmi o všech symbolických asociacích a intencích artefaktu. Vlastní průběh interakce s relikviářem, tj. zčásti naučený, zčásti intuitivní proces detekování afordancí a s nimi svázaného konání (*vidě-*

ní pro akci), tak aktivně spoluutváří program probíhající liturgické performance. Prostřednictvím své interakce s relikviářem či památníkem Holocaustu (či jakýmkoliv jiným artefaktem) se lidský agent stává účastníkem či spolutvůrcem sociálně významné aktivity a často přitom definuje svůj sociální status.⁴⁶

Historikové umění jsou predisponováni k vnímání a analyzování stylových a expresivních rysů – *k vidění pro formu*. Jeho průvodním zjevem a důsledkem však příliš často bývá drastická a dezinterpretující redukce ontologické podstaty kulturně významného objektu na vizuálně (esteticky) přitažlivou formu – výtvarné umění. Smysl kulturního objektu – jak se tato esej pokoušela ukázat – přitom nelze vysvětlit jen odkazy na mentální aspekty intence, ale spočívá především ve funkčním-motorickém významu, přístupném *vnímáním pro akci*.

INTENTION, AFFORDANCE AND THE MEANING OF CULTURAL OBJECTS (LADISLAV KESNER) – SUMMARY

This essay deals with the relation of the terms intention and affordance in analyzing the meaning of cultural (visual) objects. Art historians are predetermined to perceive and analyze style and expressive features of images – *to vision for form*. Its side effect and result is frequently a radical and misinterpreting reduction of ontological essence of a culturally significant object to visually (aesthetically) attractive form – fine art. Primary meaning of numerous cultural objects is however the motoric, or more precisely somatic one, defined by canonic affordances, which the objects represented to their viewers and users. Analysis of the ways in which visitors use the Holocaust Memorial in Berlin and a brief view of action script of a medieval reliquary imply, that whenever buildings, artefacts and images, which we call works of art, become parts of particular socially significant activity and the tool of involvement of persons to such activity, they cause motoric actions and other psychosomatic reactions of their users. The sense of such cultural object cannot be explained only by referring to mental aspects of intention, but it consists primarily in functional motoric sense, which is accessible by *perception for action*.

- 1 Donald Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven – London 1989, s. 34.
- 2 Robert Nelson – Richard Schiff (eds.), *Critical Terms For Art History*, Chicago – London 1996.
- 3 Rozhodující impulzy k debatě o autorské intenci přitom dlouho přicházely z literární vědy, tyto debaty stimulovala známá práce William Wimsatt – Monroe Beardsley, *The Intentional Fallacy*, *Sewanee Review* 54, 1946, s. 468–488 (revidovaná verze in: *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington 1954, s. 3–18).
- 4 Richard Wollheim, *Painting as an Art*, New Haven – London 1987, s. 8, 18–22, 44–45, 86, 95–96, 144n.
- 5 Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historiographic Explanation of Pictures*, London – New Haven 1985, s. 41–42. – David Summers, *Intensions in the History of Art*, *New Literary History* 17, 1986, 305–321. Proměnami a posuny v uměleckohistorickém pojmání intence jsem se podrobněji věnoval na jiném místě (Ladislav Kesner, *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v sou době společnosti*, Praha 2000, s. 203–218.)
- 6 Michael Tomasello et al., *Understanding and sharing intensions: The origins of cultural cognition*, *Behavioral and Brain Sciences* 28, 2005, s. 676.
- 7 Pierre Jakob – Marc Jeannerod, *The Motor Theory of Social Cognition*, *Trends in Cognitive Sciences* 9, 2005, s. 21–25.
- 8 James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston 1979. Pojmu afordance je věnována rozsáhlá sekundární literatura, která v mnohém zpřesnila a doplnila původní, v některých ohledech ne zcela jasné Gibsonovy formulace. Zde jsem přihlížel zejména k Thomas Natsoulas, „To See Things Is To Perceive What They Afford“: James J. Gibson's Concept of Affordance, *The Journal of Mind and Behavior* 25, 2004, s. 323–348.
- 9 Gibson (pozn. 8), s. 140.
- 10 Evan Thompson, *Mind in Life. Biology, Phenomenology, and The Sciences of Mind*, Cambridge (Mass.) – London 2007, s. 247.
- 11 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, New York 1962, s. 110, 137.
- 12 Simone Mangos ve své publikaci a na výstavě *The Ideology of Memory* v berlínském Muzeu fotografie na podzim 2007 dokumentovala mj. tyto nepietní způsoby turistického využívání památníku Holocaustu.
- 13 Jedním z konkrétních požadavků na autora ve fázi přepracování původního Serrova a Eisenmanova návrhu bylo, aby nový projekt zajistil, že návštěvníci nebudou lézt na vrcholek sloupů či mezi nimi skákat. Srov. James Young, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven – London 2000, s. 211.
- 14 S touto možností zjevně počítali i stavitelé monumentu, kteří betonové bloky nechali impregnovat zvláštní vrstvou, zabraňující sprejování.
- 15 K pojmu kanonické afordance jako normativního charakteru významu věcí viz Alan Costall, *The meaning of things*, *Social Analysis* 41, 1997, s. 76–85.
- 16 Lynette Russell, *Drinking from the Penholder: Intentionality and Archaeological Theory*, *Cambridge Journal of Archaeology* 14, 2004, s. 64. – Igor Kopytoff, *The cultural biography of things*, in: Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things*, Cambridge 1986, s. 64–91.
- 17 David Summers, *Real Spaces*, London 2003, s. 53–60.
- 18 Alva Noë – Kevin O'Regan, *What it is like to see: A sensorimotor account of vision and visual consciousness*, *Behavioral and Brain Sciences* 24, 2001, s. 883–917. – Alva Noë, *Action in Perception*, Cambridge (Mass.) 2004.
- 19 Thompson (pozn. 10), s. 256.
- 20 Ladislav Kesner, *Is the Truly Global Art History Possible?* in: James Elkins (ed.), *Is Art History Global?* London – New York 2007, s. 97–98.
- 21 Jan Holger Kirsch, *Trauer und historische Erinnerung in der Berliner Republik: Überlegungen aus Anlass der Mahnmalsdebatte*, in: Burkhard Liebisch – Jörn Rüsen (eds.), *Trauer und Geschichte*, Köln – Wien 2001, s. 339–74.
- 22 Příběh budování památníku z pohledu přímého účastníka je velmi dobře popsán in Young (pozn. 13), s. 184–223.
- 23 Kirsch (pozn. 21).
- 24 Young (pozn. 13), s. 199.
- 25 Cit. in Karen Till, *The New Berlin. Memory, Politics, Place*, Minneapolis – London 2005, s. 176.
- 26 Cit. z brožury *Denkmal für die ermordeten Juden Europas. The Memorial to the Murdered Jews of Europe*, Berlin 2000 (viz <http://www.holocaust-mahnmal.de/publikationen>).
- 27 V případě jiných komemorativních projektů nedávné doby artikulování specifické intence památníku předcházelo fázi vlastního designu (srov. kupř. Paul Goldberger, *Requiem. Memorializing terrorism victims in Oklahoma*, *The New Yorker* 2002, January 14, s. 90–91).
- 28 Maya Lin, *Making the Memorial*, *New York Review of Books* 47, 2000, November 2. K otázkám památníků a reprezentace Holocaustu existuje rozsáhlá literatura, srov. kupř. Andreas Huyssen, *Monuments and Holocaust Memory in a Media Age*, in: idem, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, London – New York 1995, s. 249–260.
- 29 Peter Eisenman, *Memorial to the Murdered Jews of Europe*, in: *Materials on The Memorial To The Murdered Jews of Europe*, Berlin 2007, s. 10–12.

- 30 Idem, Notations of Affect. An Architecture of Memory, in: Klaus Herding – Bernhard Stumpfhaus (eds.), *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin – New York 2004, s. 510.
- 31 Termín „program akce“ jsem převzal z Madeline Akrich, The De-scription of technical objects, in: Wiebe E. Bijker – John Law (eds.), *Shaping Technology / Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, Cambridge (Mass.) 1992, s. 205–224. Pozoruhodnou případovou studii programu akce nástroje, která dokládá prolínání technologického a sociálního, je Bruno Latour, The Berlin Key or How to Do Words with Things? in: Paul M. Graves-Brown (ed.), *Matter, Materiality and Modern Culture*, London – New York 2000, s. 10–21.
- 32 Tento problém je zmiňován v souvislosti s některými novými komemorativními architektonickými a uměleckými díly, kupř. abstraktními sochami v americkém národním muzeu Holocaustu ve Washingtonu. Viz Ken Johnson, Art and Memory, *Art in America* 1993, November 1, s. 90–98.
- 33 Odborníkům-medievistům samozřejmě neuniklo, že výstava *Karel IV.* byla založena na předvedení vývoje forem, jak kupř. konstatovala Milena Bartlová, Habitální performance. Úvahy o možnostech metodologické inspirace pro umělekohistorickou medievistiku, *Umění* 56, 2008, s. 3.
- 34 Jiří Fajt, Karel IV. 1316–1378. Od napodobení k novému císařskému stylu, in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV. Císař z boží milosti*, Praha 2006, s. 74–75.
- 35 Gerhard Schmidt, Pohyb a protipohyb. Internacionální gotika versus krásný styl, in: Fajt, *Karel IV. Císař* (pozn. 34), s. 541–547.
- 36 Srov. kupř. Margaret Conkey – Christine Hastorf (eds.), *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge 1989.
- 37 Dlužno dodat, že tito autoři nijak nerozlišují mezi stylistickými a extrastylistickými aspekty formy (morfologie).
- 38 Srov. též Milena Bartlová, Středověké umění a tělesnost, in: *Ars Vivendi. Professori Jaromír Homolka ad honorem*, Praha 2006, s. 428–429.
- 39 Srov. Fajt, *Karel IV. Císař* (pozn. 34), č. kat. 24, 38, 39, 40, 51, 53, 124, 125, 126.
- 40 K ukazování relikvií viz Karel Otavský, in: Fajt, *Karel IV. Císař* (pozn. 34), s. 112. – Barbara Boehm, Zbožný panovník, in: Fajt, *Karel IV. Císař* (pozn. 34), s. 140–141.
- 41 Louise Bourdua, Displaying the Bodily Remains of Antony of Padua, in: Kristin Marek et al. (eds.), *Bild und Körper im Mittelalter*, München 2006, s. 243–255. – Hartmut Kühne, *Ostensis Reliquiarum: Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heilumsweisungen im römisch-deutschen Regnum*, Berlin 2000 (= Arbeiten zur Kirchengeschichte 75).
- 42 K tělesným odpovědím na středověká zobrazení, zahrnující pláč, extatické chování, sebepoškození, srov. David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989. K emocionálním reakcím na obrazy pašijí a středověkému empatickému vidění srov. kupř. Michael Schwartz, Bodies of Self-Transcendence: The Spirit of Affect in Giotto and Piero, in: Penelope Gouk – Helen Ellis (eds.), *Representing Emotions. New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*, London 2005, s. 70–87. – Robert Nelson, Emphatic Vision: Looking at and With A Performative Byzantine Miniature, *Art History* 30, 2007, s. 489–502.
- 43 O tom podrobněji srov. Ladislav Kesner, Dějiny umění a teorie mysli, *Umění* 56, 2008, s. 23–24. – Idem, Ztělesněný význam, empatie a porozumění uměleckým dílům, in: *Kognice 2007*, sborník konference, Olomouc, v tisku, s odkazy na další literaturu. – K neurobiologickému modelu spouštění a řízení emocí a pláče specificky Antonio Damasio, *Hledání Spinozy. Radost, strast a citový mozek*, Praha 2004, s. 71–97. – Ke ztělesněné simulaci jako podkladu empatické reakce Vittorio Gallese, Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience, *Phenomenology and the Cognitive Science* 4, 2005, s. 23–48. – Vittorio Gallese – Morris N. Eagle – Paolo Mignone, Intentional Attunement: Mirror Neurons and the Neural Underpinnings of Interpersonal Relations, *Journal of American Psychoanalytical Association* 55, 2007, s. 131–176.
- 44 V kontrastu k původní Gibsonově koncepci přímého vnímání afordancí dnes někteří badatelé navrhuji, že objekty mají také významy a asociace, které mohou být vnímány jen nepřímo a zprostředkovány reprezentacemi, které má subjekt vnímající svět k dispozici. Carl Knappett, The Affordances of Things: a Post-Gibsonian Perspective on the Relationality of Mind and Matter, in: Elizabeth DeMarrais – Chris Gosden – Colin Renfrew (eds.), *Rethinking Materiality. The Engagement of mind with the material world*, Cambridge 2004, s. 43–51.
- 45 Zde prezentovaný model dvou percepčních modů – vidění pro formu a vidění pro akci – nachází oporu v neurobiologických výzkumech, s ohledem na vymezené místo však tento důležitý aspekt musíme pominout.
- 46 Chris Gosden nedávno popsal, jak vzájemná interakce objektů a lidí v sociálním prostředí vytváří to, co nazývá sociálními ontologiemi. Chris Gosden, Social ontologies, *Philosophical Transactions of Royal Society B* 363, 2008, s. 2003–2010. V teorii dnes stále více rezonuje koncepce, podle níž myšlenky a reflexe spíše závisejí na akcích lidských subjektů (a jejich interakcí s objekty), než by akce byly řízeny mentálními obsahy. Srov. kupř. Bruno Latour, *Reassembling the social: an introduction to actor-network theory*, Oxford 2005.

