

Západočeská univerzita v Plzni

Ústav umění a designu

Bakalářská práce

Intermediální objekt Osobní a veřejné

DUCHOVNÍ LINKA

Ondřej Vicena

Plzeň 2012

Západočeská univerzita v Plzni
Ústav umění a designu

Oddělení designu

Studijní program Design

Studijní obor Multimediální design - Meziprostředkové dialogy

Bakalářská práce

Intermediální objekt Osobní a veřejné

DUCHOVNÍ LINKA

Ondřej Vicena

Vedoucí práce: Doc. MgA. Milena Dopitová
Oddělení designu
Ústav umění a designu Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2012

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2012

.....

podpis autor

Obsah

o	Úvod	1
1	Teoretický rámec	3
1.1	Absence přítomnosti	3
1.2	Uvězněná linka	5
1.3	Spektakulární svět	6
1.3.1	Kontemplace	7
1.3.2	Víra	8
1.3.3	Oddělenost	9
1.3.4	Pokles	10
1.3.5	Hvězdy	11
1.3.6	Potřeby	12
1.3.7	Neživot	12
1.3.8	Cesty	13
1.3.9	Volnost	15
1.4	Raději myji nádoby	16
1.5	Konec kalendáře	19
1.6	Kolektivní vědomí	23
1.7	Umění jako nástroj	25
2	Inspirace pro tvorbu	29
2.1	Sazeč	29
3	Praktický rámec	37
3.1	Svatyně	37
3.2	Předpověď	38
3.3	Instalace	38
3.3.1	Linka	39
3.3.2	Gotická idea	40
3.3.3	Koberec a okno	42
4	Závěr	43
5	Seznam použitých zdrojů	45
5.1	Citovaná literatura a internet	45
5.2	Knižní a periodická literatura	47
6	Resumé	48
7	Seznam příloh	50

o Úvod

Konflikt „osobní versus veřejné“ je synonymem pro stav společnosti nového tisíciletí a zároveň i zastřešujícím prvkem této práce. Adjektivum „osobní“ bylo až doposud pokládáno za méněcenné a muselo vždy ustoupit veřejné složce. V mnohých z nás stále žije utkvělá představa, že pouze veřejný faktor ovlivňuje běh dějin a proto byla existenci osobního přikládána minimální důležitost. Přitom kdyby nebylo osobního, veřejné by se nikdy nedostalo na vrchol společnosti. Veřejný systém se zároveň snaží za každou cenu udržet svůj dosavadní post cíleným popíráním osobního, což v běžném člověku vyvolává zákonitě pocit rezignace a beznaděje. Tato řízená ztráta osobnosti byla také hlavním katalyzátorem úvah tohoto projektu.

Nemožnost protestu jednotlivce proti systému umocňuje zároveň i obraz veřejného prostoru, který je člověku předkládán. Z demokratického hlediska sice možnost protestu je, takzvaná svoboda slova, avšak forma nesouhlasu je okamžitě vyvrácena příkladem marnosti takového odporu, kterým veřejný pól tiše neguje jakékoliv známky nevole. Velkou důležitost na tomto poli zaujímají média vytvářející záměrně dojem názorové rozdrobenosti.

Tato práce si tedy klade za cíl stát se jistou formou naděje, základny pro možný odpor vůči svobodě zdánlivosti. Snaží se pojmenovat příčiny odcizení člověka, který nevědomky zanevřel nad skutečností a je nucen žít ve stínu klamu. Práce hledá možná východiska, ideje, jak vydobýt zpět ztracenou přítomnost. Nalézá tím různorodé teorie budoucnosti, postavené na rozličných názorech různých osobností.

Jedna z určujících myšlenek této bakalářské práce je „*teorie kolektivního vědomí*“, která je vizí nové společnosti postavené na imateriálních základech, tedy na odlišných hodnotách než tomu bylo doposud. *Kolektivní vědomí* je produktem propojeného organického světa, kde technologický pokrok již nehraje žádnou roli. Tato předtucha beztřídní společnosti zároveň souvisí s koncem mayského kalendáře, který lze nazvat pozvolným přechodem k zotavení vědomí lidstva.

Síla kolektivního vědomí spočívá v pocitu sounáležitosti, kdy se duše a s ní spojené tělo dostane do stavu rovnováhy. Následně se dostaví propojenost s celým světem, který začne být chápán jako naše vnější tělo, naše úplná duše. Odtud také název bakalářské práce „*Duchovní linka*“. Jinými slovy: „*Bude-li člověk v rovnováze s vlastní duchovní linkou, bude schopen komunikovat na principech kolektivního vědomí pouhou silou myšlí a otevřou se mu tím nové možnosti chápání sebe sama. Lidská bytost se tak posune směrem k další dimenzi vědění.*“

Duchovní linka je i název instalace, která vznikla na základě teoretických úvah obsažených v této práci. *Duchovní linkou* rozumíme myšlenkový model nového člověka, který chápe svůj vlastní příbytek jako svatyni. Každodenní činnosti přitom považuje za rituály vhodné ke komunikaci s okolním světem.

Tento člověk se vzdal téměř všeho technologického odcizení, vzdal se iluze, ve které mnozí z nás doposud žijí, ve prospěch duše a nebyl tím krokem do neznáma nijak ochuzen. Osobní se stalo veřejným, pravda se stala posláním. Instalace *duchovní linka* je přitom prostorovou rekonstrukcí těchto úvah v několika médiích.

1 Teoretický rámec

1.1 Absence přítomnosti

Čas, zejména ten přítomný, je v současné době velmi žádanou komoditou. Žijeme totiž v zajetí jiného časoprostoru, časovosti budoucí. Naším hlavním posláním již není realita, jak tomu bývalo v minulosti, ale virtuální předmět, tužba. Věc, která je nedostupná, uzavřená v hávu nedotknutelnosti a imaginace.

Nesoustředíme se již na realitu samotnou, ale pouze na symbol, odkaz k této realitě. Předmět, po němž toužíme, nás přitahuje jen svou abstraktní hodnotou, vystupuje jako pouhý zástupný znak, ke kterému upínáme veškeré své schopnosti.

Ztrácíme tím kontakt se světem, se svým životem, s vlastní linkou, s duší. Nevědomky opouštíme svou podstatu. Je až politováníhodné, s jakou vervou jsme si tento odstup během staletí vybudovali.

„Po mé levé ruce se slabě mihotá tenká bílá linie. Občas změní svůj směr, vzdaluje se a zase přibližuje. Chvillemi zarůstá travou nebo náhle zmizí někde v křoví, tak jako když jde na chvíli spát či se náhle probudí. Ta linka je okrajem cesty.

Chvillemi mám dokonce pocit, že by stačilo jen o trochu více natáhnout ruku a dotkl bych se jí přímo.

Přes orosené sklo vidím pohybující se stromy. Tmavé a světlé skvrny, šedobílé fleky. Dívám se s odstupem do krajiny. Z obrazů kolem je cítit chlad; jak by také ne, když tam venku je několik stupňů pod nulou. Lze tomu však jen těžko uvěřit, v autě je až neskutečné teplo.“

Svět současnosti je mnohem rychlejší, než kdy býval. Přitom čím rychlejší jsme, tím více se vzdalujeme od reálné časovosti. Cestujeme z jedné pevniny na druhou, mnohdy za zlomek času, není divu, že krajina kolem se již nejeví jako obraz přítomnosti, reality, ale vnímáme ji jen jako virtuální prostor, vzdálený obraz.

Takové pocity nevolnosti mě při cestování provázejí až příliš často. Dívám se ven z okna a soustředím se na nedotknutelnost světa, který mě mívá. Virtualita automobilu mě plně ovládá. Většinou se moje cesta podobá času, který plyne spolu s tím, jak rychle jedeme. Tvary tam venku se slévají v linky a člověk si do nich promítá sám sebe. Potvrzuje si tak, že existuje. Neexistence totiž symbolizuje strach.

Kvanta lidských věcí přece vzešla ze strachu. Snaha před něčím utéct je přítom pro člověka více než příznačná, avšak zatím si není vědom toho, že si díky tomu vybudoval iluzorní svět.

„Jsem jako v hibernačním programu. Kazajka z oceli a plastu kolem mě, svištím krajinou. Jsem rychlý, rychlejší než všechno ostatní. Svět kolem posuzuji jen vzdáleně až matně. Ulita hlemýžďe z lakovaného plechu. Vnímám pouhou světelnou hru obrazů, stínů, přestupuji přítom z detailu na detail, unášen tlumeným zvukem kol automobilu. Uspáván siluetou nedotknutelné krajiny.

V takovou chvíli jsem jako v transu.

Představuji si, jaké to asi je, procházet se tam venku, v bílém sněhu. Zatím však jen virtuálně, jako bych sledoval nějaký film v soukromém kině.

Čas od času musím zapařené okénko očistit suchou dlaní. Studí to. Pouze v tuhle chvíli mám přímý kontakt se světem tam venku, jenom v tom okamžiku, kdy se věci dotknu přímo.“

Není se čemu divit, mnohým dalším z nás se dnes zdá, že reálně nežijí, a jsou potom nuceni potvrzovat si svoji existenci neštěstím. Japonsko, jedna z ekonomicky nejvyspělejších zemí světa, byla kupříkladu označena za místo s největším počtem sebevražd. V roce 2006 samo sebe zabilo 32 115 občanů země vycházejícího slunce. To znamená 25 lidí z každého statisíce, 100 lidí denně a jedna sebevražda každou čtvrt hodinu. Nejobvyklejší hodinou je přítom pátá ranní pro muže a poledne pro ženy. Poté, co jejich protějšky odejdou do práce.¹

Žijeme-li tedy v době přebytku, kdy všeho je více než dostatek, pak zjevení jistého nedostatku je pouhým potvrzením dostatku. V takovém případě není náhodou, že se nám naše životní linka v určitých případech jeví jen jako pouhý přelud.

„V určitých chvílích máme pocit, že jsme spolu se svou čárou splynuli v jeden pruh, v některých dalších ji však díky okolí nijak nekontrolujeme, jsme unášeni bezmyšlenkovitě jejím tahem někam pryč o dva kroky dopředu či mimo ni. Nemáme tak kontakt se svou linkou. Ta linka je život, přítomnost, realita.

Bez ní bychom nebyli nic, neměli bychom začátek ani konec, postrádali bychom pojmenování, časoprostor, potvrzení své přítomnosti, zaznamenání naší existence. Ta čára je jsoucno.

Občas mi naskočí husí kůže při pomyšlení, že ta čára vůbec existuje, že ta čára je jedna jediná v celém vesmíru a já jsem jejím břemenem.

¹ OKAMURA, Tomio. *Nejvíce sebevražd na světě je v Japonsku*. [online] In iDNES.cz/zprávy, zahraniční. 2012. [cit.2012-01-17]. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/nejvic-sebevrazd-na-svete-je-v-japonsku-d9b-zahranicni.aspx?c=A040728_150242_zahranicni_miz

V takovém okamžiku se zatřesu a setřesu tak ze sebe ten strach pocitem vlastní existence. Musím se pak zhluboka nadechnout a uvědomit si, že žiji.“

Podobné pocity zažívala i Adriena Šimotová ve svých třech dialozích s Karlem Hvížďalou.² Svěřila se takto: *„Je to už dávno, co jsme byly mladé holky a seděly jsme v nějaké zahradní restauraci, kam nás na seznamovací výlet pozval pan profesor Landr. Jedna ze spolužaček mně před časem poslala dopis, v němž vzpomínala: Seděla jsi tenkrát na lavičce a bezmyšlenkovitě krmila slepice, které se kolem nás potulovaly, a mudrovala jsi o životě. Řekla jsi, že někdy máš pocit, že nežiješ. V tom jedna slepice vyskočila po soustu, které jsi jí nabídla, citelně tě klovla do ruky a ty jsi krvácela. Profesor Landr s humorem jemu vlastním se usmál a řekl: Tak už máte, slečno Šimotová, pocit, že žijete?“*

Občas si také nejsem jistý, zda vůbec žiji, ale snažím se dělat co nejvíce pro to, abych žil. Andy Warhol, po tom, co byl postřelen a v médiích prohlášen za mrtvého, řekl: *„Než mě postřelili, vždycky jsem to prožíval, jako bych byl přítomný jen tak napůl. Pořád jsem měl podezření, že sleduju televizi místo toho, abych žil svůj život.“*³

1.2 Uvězněná linka

Éter soudobého světa je plný možností, avšak tyto příležitosti ještě nemusí znamenat čistou svobodu. Naopak mnohost volby nás spoutává svou mnohostí.

Stačí se zamyslet nad jedinou věcí, informací, a v mysli se nám vytvoří košatý obrazec odkazujících znaků k tomu či onomu pomyslnému předmětu, kde každý znak znamená několik dalších vzájemně provázaných vjemů. Tento obrazec se však v současné době natolik rozvinul, že brzy nebudeme schopní unést jeho rozsah. To všechno díky pokroku na poli informačních technologií a sdělovacích prostředků.

Již od školy nám bylo do hlav vštěpováno vzdělání jistou formou drilu. Učte se, poznávejte a komunikujte. Vizuálně, akusticky, zkrátka všemi smysly je po nás vyžadováno reagovat v té největší možné míře. Většina z nás se tak snaží nasát co nejvíce informací o světě kolem, aby byla schopná později lépe uspět na své vlastní cestě. Avšak v dnešní době informačního přetlaku to znamená řízenou ztrátu vlastní paměti.

² HVÍŽĎALA, Karel. *Stopy Adrieny Šimotové*. 2. vyd. Dokořán, Máj, 2011. 128 s. ISBN 978-80-7363-379-0. Kapitola 2, *Ách*, s. 66.

³ RODLEY, Chris, *Andy Warhol, the complete picture 2*. [dokumentární cyklus] 2002. 8:58

Není náhodou, že lidstvo poslední dobou prodělává jistou amnézii. Skutečně, mnoho lidí mluví o hromadné ztrátě paměti. Nikdy předtím totiž nebylo v tak intenzivním informačním presu, jako je tomu dnes. Řízená ztráta paměti byl i název výstavy Evy Kořátkové ve Špálově galerii v Praze. Výstava si kladla otázky na téma dnešního systému vzdělávání. Označila přitom stávající model školství za zastaralý, prohlubující rozpad paměti jednotlivce.

Míra informací, s nimiž přicházíme do styku, narůstá každým dnem. Čtyřicetihodinová masáž ze strany médií, která nemají, co vysílat, nás zaplňuje prázdnými zprávami. Tyto informace v nás mnohdy vyvolávají nevyžádané emoce, kterými tím pádem plýtváme naprosto zbytečně. Stáváme se tak postupně prázdnými nádobami bez citu. Okolní informace a prožitky nás nutí reagovat, avšak jsou-li pouze virtuálního charakteru, pouze nás citově vydírají a vysávají z nás duchovní sílu.

Ocitli jsme se uprostřed konzumní společnosti. Systém, který nás nutí konzumovat všechno kolem, z důvodu vlastní funkčnosti, nám přikazuje vstřebávat jakoukoliv komoditu, ať už se jedná o materiální formu zboží, či nemateriální informaci. Systém je nastavený tak, aby se vyráběly a obměňovaly stále nové a nové věci, pod pláštíkem pokroku. Ony věci jsou však stále stejné, pouze s drobnými obměnami formy, důležité je, že uspokojí naši falešnou touhu po konzumaci zase něčeho nového. Tímto falešným uspokojením se však postupně dostáváme do slepé uličky, do slepého cyklu, uspokojujeme totiž tužbu, která je vyvolaná uměle. Dělá nás nešťastnými a spoutává naši životní linku, naši duši. Jinými slovy touto masovou produkcí, která za účelem konzumování něčeho nového vytváří dříve neexistující tužby, spoutáváme svoji přirozenost do stavu nespokojenosti a nevyváženosti.

1.3 Spektakulární svět

O podobných principech mluvil i francouzský spisovatel Guy Debord ve svém díle Společnost spektaklu z roku 1967. Zajímavé je, že některé jeho až orwellovsky podané teorie naprosto věrně vystihují principy fungování naší současnosti. Společnost Spektaklu je Debordovou nejzávažnější teoretickou prací, v níž tvořivě navazuje na Hegela, Marxe a Lukácse, aby postihl strukturu, fungování a rozpory soudobé kapitalistické společnosti, zejména její západní formy. Kapitál podle Guy Deborda kolonizoval životní prostor v takové míře, že dal vzniknout spektaklu, falešné reprezentaci skutečnosti, utvářející identifikační vzory, potřeby i životní čas jedinců. Kniha ovlivnila nejen společenskou a

kulturní kritiku následujících desetiletí, ale i praktickou podobu protestů, které se snažily a snaží „uškodit spektakulární společnosti“. Pařížské studentské nepokoje v květnu 1968 byly taktéž vyvolány ve spojitosti s touto knihou. Guy Debord v knize předkládá vizi spektakulárního světa postavenou na několika stech tezích. Zmíním zde alespoň ty, které nejvíce podtrhují stav současnosti.

1.3.1 Kontemplace

1.

Veškerý život společností, v nichž vládou moderní podmínky produkce, se ukazuje jako nesmírně rozsáhlá akumulace spektaklů. Vše, co bylo dříve přímo prožíváno, se vzdálilo v určité reprezentaci.

2.

Obrazy, jež se odloučily od každého aspektu života, splývají ve společném toku, v němž jednotu tohoto života již nelze znovu ustavit. Skutečnost, chápaná dílčím způsobem, se rozvíjí ve vlastní obecné jednotě jakožto svébytný pseudo-svět, jenž je výhradně předmětem kontemplace. Specializovanost obrazů světa se v završené podobě znovunalézá ve světě osamostatněného obrazu, ve kterém lhář lhal sobě samému. Spektákl v obecném smyslu, tedy jakožto konkrétní inverze života, je autonomním pohybem ne-živého.

15.

Spektákl jakožto neodmyslitelná příkrasa předmětů, jež jsou v současnosti produkovány, jakožto obecná expozice racionality systému a jakožto pokročilý ekonomický sektor, jenž přímo formuje obrovské a stále narůstající množství obrazů-předmětů, je hlavní produkcí soudobé společnosti.

Moderní společnost řízená mechanickými zákony produkce již nežije přítomností. Díky hromadění nereálných obrazů, pouhých odkazujících znaků vytvářených za účelem zdánlivé obměny již existujícího se uzamyká do kruhu falešného toužení. Nesoustředí se tedy na reálnou podstatu života teď, ale pouze na virtuální bytí vztahené k budoucnosti.

17.

První fáze dominance ekonomie nad sociálním životem zavekla do definice jakéhokoli lidského uskutečnění očividnou degradací být na mít. Současná fáze, spočívající na bezvýhradné okupaci sociálního života

nahromaděnými výsledky ekonomiky, vede k zobecněnému sklouzávání od mít k jevit se, z něžž jakékoli konkrétní „mít“ musí čerpat svou bezprostřední prestiž i nejposlednější funkci. Jakákoli individuální skutečnost se současně s tím stala skutečností sociální, přímo závislou na sociálním působení a formovanou z jeho strany. Je jí povoleno jevit se pouze potud, že není.

Společenská izolace je tedy závislá na kontemplaci čehokoliv. Kontemplace je společenská prestiž vystavovaná na odiv. To nutí ostatní lidi taktéž hromadit, protože mnohost je chápána jako štěstí, jako bytí domnělé skutečnosti.

1.3.2 Víra

20.

Filosofie jakožto moc odděleného myšlení a myšlení oddělené moci sama o sobě nikdy nedokázala překročit teologii. Spektákl je materiální rekonstrukcí náboženské iluze. Spektakulární technika nerozptýlila náboženská oblaka, do nichž lidé umístili vlastní schopnosti, které oddělili od sebe samých: pouze je propojila s jistou pozemskou základnou. I ten nejpozemštější život se takto stává neprůhledným a nedá se v něm dýchat. Svě absolutní odmítání, svůj šalebný ráj již neodsouvá na oblohu, ale ubytovává je ve vlastním domě. Spektákl je technickým uskutečněním vykázání lidských mohutností do zászvěti; je rozštěpem uskutečněným uvnitř člověka.

Konzumní hra společnosti je tedy jistou rekonstrukcí religie. Jednotlivci je předkládáno, jakým způsobem by měl žít, aby žil správně. Média každý den proklamují, co je a co není. Přitom využívají různých podprahových efektů probouzející emoce jako ve filmu. Ovlivňují tak masy lidí v neobjektivním šumu prázdna.

Velmi zajímavá je také skutečnost, že svatostánky se přesunuly z oblasti kostelů přímo do našich obydlí, a my se tím podvědomě izolujeme od okolí. Každý z nás si tak ve svém obýváku vytváří určitou svatyni kontemplace.

1.3.3 Oddělenost

28.

Ekonomický systém založený na izolaci je kruhovou produkcí izolace. Izolace zakládá techniku a technický proces zase na oplátku izoluje. Všechno zboží selektované spektakulárním systémem – od automobilu až k televizi – představuje rovněž jeho zbraně sloužící k trvalému posilování podmínek izolace „osamělých davů“. Spektákl se stále konkrétněji shledává s vlastními předpoklady.

Tím, že veškerou svou energii soustředíme do problému tužby, přestáváme vnímat lidi kolem. Izolujeme se a pochybujeme nad vlastní existencí. Vlastně již nevíme, kde je pravda. Jsme spokojeni, když nejsme spokojeni, a naopak.

Určitou znásobenou formou takového odcizení je i fenomén sociálních sítí, které jsou právě postaveny na tužbě. Lépe řečeno na virtuální komunikaci s nereálnými jedinci. Jednotlivci, kteří vystavují svoje obrazy na odív a ze své osobnosti následně vytvářejí mediální hvězdu. Používají přitom nástroje podobné principům reklamy, reklamy na svou imaginární osobu, stávají se tak nadreálnými a samovolně ztrácejí vlastní podstatu.

30.

Odcizení diváka ve prospěch kontemplovaného předmětu (jež je výsledkem jeho vlastní nevědomé aktivity) se projevuje následovně: čím více kontemplanuje, tím méně žije; čím více svoluje k tomu, že se bude rozpoznávat v dominantních obrazech potřeby, tím méně chápe vlastní existenci a touhu. Vnějšíkovost spektaklu ve vztahu k jednajícímu člověku se vyjevuje v tom, že jeho vlastní gesta již nenáleží jemu, nýbrž někomu jinému, kdo mu je zobrazuje. Divák se proto nikde necítí doma, neboť spektakl je všude.

1.3.4 Pokles

38.

Ztráta kvality, jež je tak jasně patrná na všech úrovních spektakulární řeči, u předmětů, které vychvaluje, i u chování, které upravuje, nevyjadřuje nic jiného než základní charakteristiky reálné produkce, oddalující realitu: zboží jakožto forma je bezvýhradně rovná sobě samé, je kategorií kvantitativna. Rozvíjí kvantitativno a sama se nemůže rozvíjet jinde než v něm.

System postavený na bázi zisku zákonitě usiluje o ziskovost. Kontemplace je jistým způsobem synonymem pro zisk. Je jasné, že kvalita většiny výrobků se snižuje, aby bylo učiněno zadost požadavkům na nižší výrobní náklady. Z racionálního hlediska je vše v pořádku, z hlediska odcizení, ztráty reálného a pravdivého jsme ochuzeni. Jsme spokojeni s tím, co je nám předloženo, stačí změnit pár aspektů výrobku, a konzumujeme něco odlišného, nového. Příroda, pravda, realita, jde stranou. Ztrácíme se tak v nereálném náhražkovém světě, který jsme si svépomocí vybudovali.

47.

Ona konstanta kapitalistické ekonomiky, již je tendence ke snižování užité hodnoty, rozvíjí novou formu privace uvnitř rozšířeného přežití, jež není nijak oproštěno od někdejšího nedostatku, protože při svém donekonečna postupujícím úsilí vyžaduje participaci velké většiny lidí jakožto placených pracovníků a protože každý ví, že se mu musí podřídít nebo zemřít. U opravdových základů přijetí obecné iluze, týkající se konzumace moderního zboží, stojí skutečnost tohoto vydírání, fakt, že užívání i ve své nejchudší podobě (jídlo, bydlení) již existuje jen v zajetí iluzorního bohatství rozšířeného přežívání. Skutečný konzument se stává konzumentem iluzí. Touto faktickou reálnou iluzí je zboží a jejím obecným projevem je spektakl.

Nikdo z nás již nemůže říci, že jídlo chutná, tak jako chutnalo vždycky, že jídlo je jídlo, potravina potravinou. Dnes si už zkrátka nejsme jisti ničím. Stali jsme opravdovými konzumenty iluzí, pomalu si budujeme virtuální realitu, která se lehko stává uvěřitelnou. Díky systému se učíme, učíme se, co je pravda a co ne. Budoucím obrazem naší doby možná bude skutečná virtuální realita založená na pouhých obrazech, kdy tělo jako materiální schránka bude připoutáno a žít bude pouze naše mysl. Vjemy se stanou naší potravou a systém produkce dojde vrcholu, na těle již nebude záležet. Tyto vize převedené v praxi již existují. Trávíme až příliš mnoho času před obrazovkami, zrakovými vjemy, při kterých jsou naše smysly hlavními přenositeli dění. Máme tak stiskem tlačítka na dosah téměř všechno. Je to virtuální realita v běžném prostředí, zdánlivá, ale rádoby svobodnější. Je to umělá realita předloženého světa, kterému se nelze nepodřídít.

Jisté vize světa spektakulární budoucnosti byly čitelné již z filmu Matrix, kdy se lidé stali vězni vzbouřených strojů, které naše lidské

schránky potřebovaly jako pouhé zásobárny energie, jako potravu. Vybudovaly nám virtuální realitu, postavenou na bázi počítačového programu, která byla k nerozeznání od té naší. Tato umělá realita byla však prakticky naprosto odlišná od reálného světa za oponou. Přejde snad někdy čas, kdy budeme opěvovat virtuální realitu namísto reálného života? Ten čas možná již nadešel. Již dnes dáváme přednost nerealitě více než pravdě. Možná byl film Matrix pouhou přehnanou metaforou dneška, avšak prazáklad této metafory je více než určující.

Matrix jednak předkládal vizi nesvobody, vizi velkého podvodu, ale zároveň tento podvod opěvoval. Svým způsobem se stala realita počítačového programu Matrix reálnější, než skutečnost, za kterou bojoval hlavní hrdina tohoto filmu.⁴

1.3.5 Hvězdy

60.

Fenomén mediální hvězdy, tedy spektakulární reprezentace živého člověka, v sobě soustřeďuje obraz jedné možné role, a tedy i onu banalitu. Úděl hvězdy spočívá ve specializaci na zjevný/zdánlivý prožitek, je to předmět identifikace se zjevným/zdánlivým životem bez hloubky, jež musí kompenzovat rozdrobenost fakticky prožívaných produktivních specializací. Hvězdy existují proto, aby zpodobovaly rozmanité typy životních stylů i stylů chápání společnosti, jež se svobodně mohou globálně uplatňovat. Hvězdy ztělesňují nedostupný výsledek sociální práce, napodobující její vedlejší produkty, které se magicky přenášejí nad tuto práci coby její cíl: moc a dovolená, rozhodnutí a konzumace, stojící na počátku i na konci určitého nediskutovaného procesu. Někdy je to vládní moc, jež se personalizuje do podoby pseudo-hvězdy; jindy je to konzumní hvězda, nechávající se zvolit jakožto pseudo-moc nad prožitkem. Ovšem stejně tak jako tyto aktivity hvězdy nejsou skutečně globální, není jim vlastní ani žádná proměnlivost.

Zajímavým ukazatelem dneška je fakt, že se téměř každý může stát mediální hvězdou. Technologie jsou dnes již velmi dostupné, ovládají nás přímo, zejména skrze sociální sítě, které poskytují dokonalé zázemí pro tvorbu imaginárního falešného já. Toto umělé já se snaží prezentovat jako všem trendům vyhovující, obecné, aby si zajistilo, co největší popularitu.

⁴ HERBRECHTER, Stefan. *The Matrix in theory*. 1. vyd. Rodopi B.V. Amsterdam, 2006. 323 s. ISBN 90-420-1639-6.

Sociální sítě se tak stávají zásobárnami oněch imaginárních vytoužených osob, spektakulární svět tužby zde tedy dospěl ke svému vrcholu. I my se tedy nyní stáváme tvůrci vlastních virtuálních světů, aniž jsme si toho vědomi.

1.3.6 Potřeby

68.

Pseudo-potřebu unucovanou v rámci moderní konzumace nepochybně nelze postavit do protikladu k jakékoli autentické potřebě či touze, jež by sama nebyla formována společností a jejími dějinami. Nadbytkové zboží tu však představuje naprosté přerušování organického vývoje sociálních potřeb. Jeho mechanická akumulace uvolňuje určitou neomezenou umělost, před níž živoucí touha zůstává bezbranná. Kumulativní síla nezávislé umělosti s sebou všude nese falzifikaci sociálního života.

Nás přímo tato falzifikace sociálního života ovlivňuje vytěsněním základních potřeb do stínu neznalosti. Nevíme, kolik je vlastně práce za tou či onou komoditou, neznáme již základní přírodní zákonitosti. Stravujeme se jídlem, které je vydáváno za opravdové, ale přitom nevíme, jestli je to pravda. Rezignovali jsme tak na svou chuť, naše nynější potraviny se tváří, jakoby tu byly odjakživa, avšak jsou plné falešné energie. Maso již není masem, mnohdy je plné stresu, zelenina není zeleninou, jídlo nelze nazývat jídlem. Důvodem je zisk, akumulace a kontemplace.

Naše děti jednou nebudou ani tušit, kde jsou jejich vlastní kořeny. Budou žít ve světě pochybnosti, ztratí svou životní linku, rozpustí vlastní duši v principech zdánlivé hojnosti.

1.3.7 Neživot

160.

Neredukovatelná biologická část, jež v práci zůstává přítomna jednak v podobě závislosti na přirozeném cyklu bdění a spánku a jednak v nepopiratelnosti individuálního nezvratného času, projevujícího se opotřebováním života, je z hlediska moderní produkce prostě vedlejší, a právě jakožto vedlejší jsou tyto prvky opomíjeny v oficiálních proklamacích pokroku produkce i v konzumovatelných trofejích, jež jsou přístupným vyjádřením tohoto nepřestávajícího vítězství. Spektáklové vědomí, znehybnělé ve falzifikovaném středu, kolem něhož se pohybuje

jeho svět, již svůj život nechápe jako přechod k uskutečnění a smrti. Kdo ve svém životě rezignoval na intenzivní výdaj, nemůže si již přiznat svou smrt. Reklama na životní pojištění našeptává pouze to, že takový jedinec se proviní, když zemře, aniž předtím zajistí regulaci systému po této ekonomické ztrátě, a reklama na american way of death zdůrazňuje svou schopnost uchovat při tomto setkání největší část zdánlivosti života. Na všech ostatních frontách reklamního bombardování je výslovně zakázáno stárnout. Jako by šlo o to, aby se u každého jedince šetřilo „kapitálem-mládím“, který – jakkoli byl využit jen chabě – nemůže ovšem usilovat o nabytí trvalé a kumulativní skutečnosti kapitálu finančního. Tato sociální nepřítomnost smrti je totožná se sociální nepřítomností života.

Pokud by neexistovala smrt, neexistoval by život. Je pravda, že si leckdy nejsme schopni připustit všechny aspekty žití. Odsouváme a konzervujeme, co se dá. Obrazem dokonalosti je mládí, a tak si lidé snaží uchovat svůj mladistvý vzhled co nejdéle. Z estetického hlediska bych tento fenomén zahrnul pod estetiku lesklých, vyretušovaných a naleštěných povrchů. Zvláštním fenoménem je i plastická operace. Svým způsobem jde také o jistou formu spektaklu, přitom je aplikovaný na vlastní osobě, jedná se tedy o užitou formu tužby.

Člověk postižený touto formou budování vlastního imaginárního já se v té největší možné míře odcizuje sám sobě. Myslí si, že jde naproti svému štěstí, ale naopak se mu vzdaluje. Jestliže je mu totiž na světě souzený pouze jeden člověk, je možné, že se tento člověk již nedostane pod tuto uměle vytvořenou masku.

1.3.8 Cesty

168.

Turismus, tedy lidský oběh chápaný jakožto konzumace, jenž je vedlejším produktem oběhu zboží, se v zásadě redukuje na svobodnou možnost jet se podívat na to, co se stalo banálním. Ekonomická úprava navštěvování různých míst je již sama o sobě zárukou jejich ekvivalence. Táž modernizace, která v cestování zrušila čas, v němž zrušila také skutečnost prostoru.

Cestování je jistou formou vizuálního lačnění. Akumulace viděného, akumulace obrazů, které nám byly doposud neznámé, nebo akumulace

obrazů pro vlastní prezentaci. Tyto obrazy často zaznamenáváme prostřednictvím fotoaparátů či kamer. Ulpíváme pohledy na věcech, které se nám zdají zajímavé nebo o kterých si myslíme, že by mohly být zajímavé pro někoho jiného. Zvláštností však zůstává, že většina lidí využívá fotografie mnohem více než vlastního pohledu. Fotografii užívá jako nástroj potvrzení reality. Fotografii vnímá jako pravdu. Jestliže však člověk používá fotografický proces jako odraz skutečnosti a vnímá jej tedy jako realitu, dostává se nad nebezpečnou propast přijímat cokoliv, co se rovná fotografii, jako pravdu. O tom je i nejspíš celý spektakl, o víře.⁵

219.

Spektákl, který je smazáním hranic já a světa díky rozdrčení já, způsobenému doléháním přítomnosti-nepřítomnosti světa, je rovněž smazáním hranic mezi pravdou a nepravdou díky vytěsnění veškeré prožívané pravdy pod reálnou přítomnost nepravdy, již zajišťuje organizace zjevnosti/zdánlivosti. Ten, kdo pasivně podstupuje svůj odcizený každodenní úděl, je tedy tlačěn k jakémusi šílenství, které na tento úděl iluzorně reaguje tím, že se uchyluje k magickým technikám. V centru této pseudo-response na komunikaci bez odpovědi je uznávání a konzumace zboží. Konzumentem pocíťovaná potřeba imitace je právě onou infantilní potřebou, podmiňovanou všemi aspekty jeho základního odvlastnění. Řečeno termíny, které Gabel aplikuje na zcela jinou patologickou rovinu, „abnormální potřeba reprezentace zde kompenzuje mučivý pocit, že člověk je na okraji existence“.

Z fenoménu sociálních sítí je tento jev až příliš patrný. Člověk se snaží reprezentovat za každou cenu. Imituje svůj život nasnímanými obrazy ze svého doslova naaranžovaného okolí. Působí tak na ostatní lidi způsoby aktivního úspěšného jedince, využívá přitom triky z reklamní praxe. Stává se tak sám o sobě jistým druhem spektakulárního zboží vystavovaného za výlohou monitorů. Snaží se vystupovat jako věc, po níž je záhodno toužit, komodita falešného přátelství, kterou můžete sbírat jako známky a prezentovat se pak svou sbírkou imaginárních přátel. Odcizení takového člověka se později nejvíce projeví faktem, že již netráví čas reálně, ve skutečnosti se svými přáteli z masa a kostí, ale místo toho ťuká do klávesnice a baví se s pixely.

⁵ SONTAG, Susan. *O fotografii*. Z anglického originálu přeložil Pavel Vančát. 1. vyd. Paseka/Barrister & Principal, 2002. 184 s. ISBN 80-7185-471-9.

1.3.9 Volnost

221.

Osvobodit se od materiálních základů převrácené pravdy – v tom tkví sebeosvobození naší doby. Ono „dějinné poslání, spočívající v nastolení pravdy ve světě“, nemůže uskutečnit ani izolovaný jednatel, ani atomizovaný dav podrobený manipulacím, nýbrž pořád ještě třída, jež je schopna stát se rozpuštěním všech tříd, a to tak, že přivede veškerou moc k ne-odcizující podobě skutečněné demokracie, že vytvoří Radu, v níž má praktická teorie kontrolu nad sebou samou a vidí svou činnost. Pouze tam, kde jsou jednotlivci „přímo spjati s universálními dějinami“, pouze tam, kde se dialog vyzbrojil k tomu, aby dal zvítězit vlastním podmínkám.⁶

Knihá napsaná roku 1967 je zakončena tezí číslo 221. Toto číslo může mít až symbolický charakter, jistou analogii, skryté datum. Teze ve svém znění dělí svět dneška na dva tábory. Dělí svět na černobílý, který nabízí pouze jediné možné východisko, jak se dobrat zpět ztracené pravdy. Vzdát se systému iluze. Osvobodit se od materiálních základů produkce. Jinými slovy vzdát se falešného pokroku, který vede pouze k odcizení od prožívané skutečnosti.

Rozdělení světa na dva protipóly již probíhá. Jeden pól nabízí setrvat v ustáleném běhu věcí. Dále konzumovat a dále se tím pádem odcizovat sám sobě. Tento pól je opakem přírody. Je umělou stranou založenou na racionálních principech. Je ztělesněním vědy, jakožto boha, je ztělesněním technologického pokroku převažujícího nad vším. Promlouvá k nám za pomoci médií, zboží, je obrazem spektakulárního světa. Dal by se nazvat oním metaforickým Matrixem. Lze o něm uvažovat jako o mechanickém stroji, který se změnil v náboženství, víru ve vědu a rozum, který byl překopán zákony produkce.

První pól je tedy pól pragmatický, vědecký, závislý na technologii, systém založený na odporu k přírodě, systém založený na strachu z ní, systém vypovídající pouze o nepochopení a ztrátě paměti vlastního jsoucna.

Druhý pól je naprosto opačný. Je to pól iracionální. Pól, který je potěšen, když úplně nechápe. Je to pól spjatý s přírodou, pól, který se jí snaží porozumět, ale nesnaží se z ní těžit, je sní v symbióze, uznává ji. Je to pól propojený, podobný starověké civilizaci, jejíž systém je závislý na

⁶ DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu*. Z francouzského originálu přeložil Josef Fulka, Pavel Siostrzonek. 1. vyd. INTU, s.r.o., 2007. 158 s. ISBN 978-80-90335-5-4. Kapitola 1-9

hvězdném plánu. Pól inteligentní a opatrný. Pól uctívající tělo jako nástroj. Tělo v rovnováze, které se vyrovná všem dnešním technologiím, tělo, které nepotřebuje, aby žilo potřebou. Tento pól respektuje naši linku, naši realitu. Je to pól, který nepotřebuje být pravdou, protože pravdou je.

Transformace naší přítomnosti již začala. Mluví se o konci světa. Tento rok má být ten poslední. Avšak žádná katastrofa se nechystá. Nenarazí do nás asteroid, nebude konec všeho živého, jako když vyhynuli dinosauři. Dostaví se pouze změna v chápání života, ekonomická krize bude pouhým startérem pro příchod jiných hodnot, změn k lepšímu. Některé tyto změny ještě naplno nevnímáme, ale jsou přítomné, přerod společnosti právě probíhá.

1.4 Raději myji nádobí

„Velká modrá plocha mi září před očima. Není slyšet nic než ticho. Šumí jen obloha. Blankytně modrá.

Dívám se na své okno v malém bytě. Zalévá mě až osvobozující klid. Tady na vrcholu panelové věže se cítím jako bych létal.

Nikdy jsem nepostrádal žaluzie, jen by mi překážely ve výhledu. Nic mi v tuhle chvíli nechybí, ničeho nežádám. Jen čistou plochu mého okna, světlou, otevřenou, obklopenou bílým rámem z emailu.

Bleděmodrý obdélník září přes můj obličej. Chladný vzduch proplovává místností a očišťuje ji jemným dotykem. Nechávu se unášet někam ven mimo beton.“

„Na své okno se dívám celkem často. Nejraději je pozoruji během rána. Občas kolem proletí letadlo a objeví se na něm tenká bílá čára. Je to vždycky více než zvláštní setkání. Můj obraz se nějakým způsobem naruší a promluví ke mně. Většinou se objeví čára jedna. Raritou jsou čáry dvě a víc. Kolem poledne se na obloze objeví větší mraky, takové těžší, kulatější tvaru. Když jsou příliš mohutné až hřmotné, poznám, že se blíží déšť, jestliže jsou jako rozfoukané šmouhy, vím, že dnes bude chladněji, ale možná uvidíme o to více svítit slunce.

Moje okno je jen jedno z mnoha. Myslím, že každému z nás je určitě přisouzeno alespoň jedno okno na světě. Může si pak na něm promítat svůj den. Možná i část svého života, pokud jej ponechá delšímu pozorování. Já mám své okno většinou rád, ale znám i lidi, kteří se na něj dívají s nedůvěrou. Nevím, čím je to způsobeno, ale zřejmě pro to mají svůj důvod.

V pokoji s oknem mám jen jedno oblíbené křeslo a malý stůl. Teď mě napadá, právě ve spojitosti se stolkem, že si asi půjdu uvařit čaj. Dělán to tak celkem často, je to můj rituál, pozorovat své okno a přitom upíjet čaj.

Většinou, než se začne vařit voda a spolu s ní se ozve pískající konvice, pozoruji z druhého okna v kuchyni život tam dole, na zemi.

Jsou tam lidé stejní jako já. Tedy proč to tak říkám, stejní, čas od času se tam přece taky ukáží, jinak bych se tady nahoře nejspíš zbláznil samotou. Jdu třeba do kina na film, za kulturou nebo jen tak mezi lidi.

Baví mě, jak lidé vypadají, když se na ně dívám z téhle vzdálenosti. Jsou jako malé nervózní puntíky, které se pořád za něčím ženou. Někteří chodí klidně, někteří rychleji, podle chůze lze vyčíst i cíl jejich cesty. Jestli jdou ve dvojici nebo sami, také rozhoduje. Zkrátka těch symbolů je tolik, že bych o nich mohl povídat několik stran drobného textu.

Konvice zapískala, čaj se nese.

Každý den ráno si dělám čaj. Bez něj si už neumím představit den. Mám ho i místo kalendáře. Občas si čajový pytlíček spojím s nějakým jménem, v takovou chvíli sedím naproti svému oknu a myslím na toho člověka, někdy mi dokonce připadá, že tady s ním sedím a mluvím.

Vlastně jsem si jednou uvědomil, že již nepotřebuji žádný telefon. Stačí mi jenom soustředit se na určité jméno, které dobře znám, a potom si toho člověka už jenom přivolám pomocí šálku čaje. Přitom je to tak jednoduché, nechápu, že na to nikdo jiný nepřišel již dřív.

Možná to souvisí i s tím, že spousta lidí nebere vážně své okno. Nedokážou se pak soustředit, když se k nim snažím dovolat. Oni taky mají mobilní telefony a tenhle způsob komunikace jim zřejmě nepříjde tak důmyslný jako můj čajový způsob.

Vlastně jednou jsem si říkal, že bych to byl schopen zvládnout i bez čaje, ale to asi až tak za pár let. Všechno totiž chce svůj čas.

Nejsem moc velký kamarád s technickými vymoženostmi dneška. Kamarádi mě nutili, abych si pořídil televizi, ale já jim řekl, že raději myji nádobí. Od té doby, co si moji přátelé pořídili domů televizi, si s nimi už nemohu telefonovat, protože jejich okno vlastně zmizelo. Přesto si s nimi rád popovídám, když se potkáme v domě na schodech nebo někde venku.

Proč raději myji nádobí, než se dívám na televizi?

No, vlastně jsem zjistil, že zprávy, které vysílají v televizi, jsou totiž už všude kolem, stačí je jen zachytit. Jako že když myji nádobí, nějakou nepochopitelnou cestou se ke mně ta či ona zpráva dostane sama od sebe. Zbytek důležitých zpráv, které mi uniknou, se pak dozvím přes své přátele, když se spolu nějakým způsobem setkáme, ať už po telefonu, či osobně.

To, že jsou všechny zprávy ve vzduchu, jsem objevil teprve před nedávnem, právě při mytí nádobí. Někdy se mi to však přihodilo i za jiných podmínek, třeba při vaření nebo tak podobně. Zkrátka něco jsem si při práci mumlal pro sebe a najednou jsem po čase zjistil, že to jsou důležité úryvky z večerních zpráv.

Občas vídám i obrázkové zprávy, to je mnohem zábavnější, a v určitých chvílích se až stydím, co všechno vidím. Ono to moje mytí nádobí má i jednu další velkou výhodu a to, že jsem schopen ty zprávy vnímat s předstihem, před zprávami třeba na Nově, či na Primě, nebo jak se to jmenuje.

Některým svým přátelům jsem již svoji metodu ukázal a i oni se teď dostanou k informacím mnohem rychleji než jiní lidé, a co je nejdůležitější, většinou se k nim vždy dostane zpráva významná, která zasáhne více lidí a taky nemusí sledovat reklamy, třeba na prací prášky a tak. Prostě takhle nám nic neunikne, v tom jsme za jedno.

Kdybyste se to chtěli taky naučit, budu jedině rád, alespoň si nebude víc lidí lámat hlavu se zprávami, které si někdo vymyslel nebo ani neexistují. Třeba ta ptačí chřipka, vůbec jsme o tom nevěděli, až pak se k nám ta zpráva dostala přes jednoho kamaráda, ale něco nám na tom vůbec nesedělo, bylo to takové smysl nedávající.

A co dělám večer? No, občas, když se chci dívat na film, zajdu si do kina nebo mě docela baví i divadlo a třeba taky výstavy, to je moje dívat se na cizí okna. Teda ne že bych byl nějaký voyeur, ale líbí se mi poznávat nové lidi. Taky rád čtu.

Občas mi připadá, že lidé, kteří vytvářejí umění, ať už je to film, či obraz, taky asi myjí nádobí stejně jako já. Někdy v tom poznám sdělení, na které jsem také narazil, co se doby týče a tak. Je tam obsažený ten autor, ale zároveň taky něco za oponou, o čem víme jen mlhavě, nějaký symbol, a to se mi líbí.

Večer, když jsem doma, se také dívám ze svého okna a pozoruji hvězdy. Okno je černé a hvězdy září, připomínají mi další lidi a souhvězdí pak propojení mezi nimi. Trochu mi to připomíná i mou mysl, když se snaží zachytit nějakou informaci, kterou si vlastně předám s někým jiným. Ty obrazce, co si z hvězd vytvářím, jsou vlastně taky symboly nějaké zprávy, kterou společně s jinými lidmi sestavuji dohromady.

Potom si lehnu do postele a přemýšlím, co zítra nakoupím, co jsem dnes zažil, kam se druhý den vypravím a taky kolik vlastně lidí má podobné okno jako já.“

1.5 Konec kalendáře

Slovo konec má v sobě jistý náznak nicotnosti přivolaný již jeho pouhým vyslovením. Připomíná magickou formuli evokující strach, je synonymem pro smrt. Mnoho lidí si však neuvědomuje, že konec má zároveň ve svém podtextu utajený i začátek.

Začátek může být špatný nebo dobrý, stejně tak konec je svým způsobem vždy bipolární. Je tedy otázkou, jestli konec našeho světa, který byl předpovězen společně s koncem mayského kalendáře, bude opravdu tím koncem se špatným koncem. Určitě však nebude postrádat svůj začátek.

Podle médií se tento konec bude rovnat konci bez začátku nebo také konci dozajista špatnému, ne-li katastrofálnímu. Sdělovací prostředky vždycky hledají senzace. Čím větší senzace, tím větší zisk. Jsou přímým ztělesněním nereálného spektakulárního světa vytvářejícího vlastní realitu postavenou na produkci. Strach je dnes velkým manipulátorem. Manipuluje s našimi duševními linkami a drží nás v šachu. Přitom světová média hrají hlavního prostředníka v rozsévání podvědomého strachu.

„S nástupem masových komunikačních prostředků, schopných působit na velké vzdálenosti, se izolování populace ukázalo jako mnohem účinnější způsob kontroly,“ konstatuje Lewis Mumford v knize *Město v dějinách*, když popisuje „svět, který se nadále ubírá jednosměrnou cestou“.

Strach nás za jistých okolností může i spojit. Možná je právě onen strach jistým harmonizačním prvkem transformace, která nás čeká.

Známý toxikolog a přírodovědec Carl Johan Calleman ve své knize *Mayský kalendář a transformace vědomí* zmiňuje tento strach jako určitou přirozenou vlnu energie související s principy mayského kalendáře a aplikuje jej na ekonomii, jakožto hlavní ukazatel lidského uvažování. Vývoj ekonomie byl vždy ilustrován příklady konjunktury jako určitého narůstání, prosperity jakožto vrcholu křivky, či opačného snižování za recese. Deprese je naopak úplným dnem finanční křivky. Samotné slovo deprese by se přitom dalo velice snadno přirovnat k duševnímu stavu celého západního vyspělého světa současnosti. Tento strach z pádu ekonomie však podle Carla Johana Callemana a mayského kalendáře nemůže znamenat nic jiného než počátek transformace, a to ve smyslu pozitivním.

Podle starobylého kalendáře mayských kněží mělo lidstvo projít devíti určitými vlnami energií, každá taková vlna měla svůj vrchol, tedy svůj den a také své dno, čili noc. Tyto vlny se v kalendáři pravidelně opakovaly a závisely na nebeském plánu hvězd, který byl vytvořený

mayskými božstvy. Mayský kalendář byl postavený na základě přesného pozorování okolního prostředí a cyklicky se opakující období souvisela s úrodou a vlastně také i s celou psychologií samotného mayského lidu.

Carl Calleman tyto vlny postavil do kontrastu s grafy dosavadního vývoje ekonomiky světa, jakožto ukazatele psychologie lidstva a došel k překvapivému závěru, že mezi nimi lze najít určité velmi zřetelné spojitosti. Jakákoliv epocha produktivity lidstva, ať už to byl vynález písma, či příchod papírových peněz jakožto imaginární hodnoty věcí, všechno bylo jistým způsobem vepsáno do nebeského plánu již dávno předtím. Vlastně ony energetické vlny měly vliv na naši psychiku, která dala za vznik různým pokrokovým věcem. Jako by byl náš vývoj někým našeptáván již dlouhou řadu let. My v tuto chvíli taktéž čelíme jedné takové vlně, která odpovídá světové krizi, je to vlna poslední, devátá, která značí konec mayského kalendáře.

Avšak je nutné si uvědomit, že mayský kalendář je cyklický, není postavený na datech, ale na procesech souvisejících s přírodními zákonitostmi. Nebude se tedy jednat o konec jako takový, ale o novou epochu o přerod společnosti, který bude začátkem nového kalendáře.

Krise ekonomiky se stane pouze nutným akcelerátorem přeměny lidského myšlení. Bude to zřejmě velká rána, ale ta rána bude počátkem něčeho nového.

Je zvláštní, že v mayském náboženském systému se objevuje symbol *stromu života* stejně jako v Bibli. Tento bájný symbol stromu, který je synonymem panteistického propojení světa se objevil i ve slavném filmu od Jamese Camerona *Avatar*. Tento film je jistým způsobem postavený na bázi filmu *Matrix*, avšak oproti němu je *Avatar* pokrokový v tom, že technologie neopěvuje, naopak, snaží se ukázat svět dneška, který je prázdný, umělý, hnaný kupředu systémem produkce, systémem nepravdy. Proč právě tento film spatřil světlo světa v tuto dobu? Může se jednat o zachycené poselství uzdravení světa?

Do kontrastu metafory dnešního světa dává Cameron svět domorodců. Svět naslouchající přírodě, svět postavený na reálných hodnotách, svět opovrhující bohatstvím, ale hlavně svět vystupující jako jeden velký organismus, který pracuje jako celek a jehož hlavním obrazem je Eywa, *strom života*, který je schopný uchovávat paměť celé planety jako jednoho velkého organismu.

Bude náš svět posléze také pracovat jako jeden velký organismus? Je film *Avatar* predikcí budoucnosti?

Se symbolem mýtu v podobě *stromu života* by mohl mít blízkou souvislost i jev nazývaný *paměť vody*. Voda je zvláštní materií, která se vždy vymykala všem fyzikálním zákonům. Ve svém pevném skupenství je

led, lehčí než voda v kapalném stavu, díky vzdušným kapsám, které voda samovolně vytváří. Dále pokud mezi dvěma kádinkami vytvoříme elektrické napětí, má voda vlastnost vzlínat k okrajům každé z nádob a má přitom tendenci vyvážit ono vzniklé napětí zvláštním vodním útvarem nazvaným příznačně „můstek“ tak, že se obě nádoby nějakou nevysvětlitelnou silou propojí a posléze se můstek rozpadne. Voda se tedy více chová jako živý organismus, než jako laboratorní molekula dvou atomů vodíku a jednoho atomu kyslíku.

Nejzvláštnějším a velmi těžko doložitelným jevem, který voda vytváří, je však její paměť. Voda si totiž umí pamatovat.

Rakouští vědci zkoumali vodní kapky pomocí metody vysoušení. Vysušené obrazce, které jednotlivé kapky vytvořily, potom zkoumali a archivovali a došli přitom k velmi překvapivým závěrům. Zjistili, že voda si pamatuje jakoukoliv věc, která s ní přijde do styku. Dokonce si pamatuje dotyk člověka. Rozliší, jaký člověk s ní manipuloval, jaká látka s ní splynula. Voda totiž mění svou molekulární stavbu, pokud něco obalí.

Vědci nařídili třem odlišným lidem, aby odebrali z jedné stejné kádinky několik kapek vody na zvětšovací sklíčko. Od každého z nich však byla následně detekována kapka odlišné vnitřní struktury, přitom kapky jednotlivců poskládané v řadě byly téměř shodné. Voda do sebe tedy postupně ukládala informaci, o jakého člověka se jednalo.

Paměť vody taktéž využívají homeopati, kteří vodou ředí určité látky, za větší koncentrace nebezpečné, až na samotnou hranici ředitelnosti, kdy by podle fyzikálních zákonů již voda neměla tuto látku obsahovat. Díky paměti vody však takový roztok působí jako lék. Voda si totiž látku uložila do své struktury a chová se, jako by pořád byla roztokem oné látky.

Vědci se domnívají, že by na tuto vodní paměť mohly mít vliv elektromagnetické vlny, popřípadě magnetismus. Voda si totiž zřejmě pamatuje i krajinu, kterou protéká. Špatné prostředí si přitom voda nese jako temnou zprávu a předává ji dál. Čím horší kvalita vody, tím víc stresující pro vodu krajina byla.

Rakušan Johann Grander přitom sestrojil přístroj na uzdravení vody, právě na bázi magnetických vln. Vycházel přitom z magnetických sil, které dominují v horách. Na vodu je aplikováno magnetické vlnění a kvalita vody se zlepšuje. Velké podniky, které měly vysoké výdaje z důvodu zanášení strojů vodním kamenem, používají tuto technologii, která sice zavání šarlatánstvím, ale nějakým nevysvětlitelným způsobem funguje.

Lze tedy říci, že voda si s největší pravděpodobností pamatuje. Voda je také hlavním stavebním kamenem všech organismů. Je tedy vcelku dost pravděpodobné, že i my si pamatujeme díky vodě. Voda se chová podobně

jako nějaký organismus, ovlivňují ji energie elektromagnetického druhu, reaguje na ně, mohou to být i energie hvězd. Je tedy více než pravděpodobné, že symbol stromu života by mohl souviset právě s ní jako s jednou z hlavních věcí, která nás propojuje.

Dospěli jsme na pokraj deváté vlny mayského kalendáře. Je více než možné, že se svět stane jedním velkým organismem. Doposud jsme fungovali jako jednotlivci, popřípadě jako jednotlivé národy. Změna je nevyhnutelná. Pokud pochopíme, že náš systém postavený na produkci nefunguje, tak jak jsme si jej vysnili, možná přijdeme snáze na to, že jsou mnohem opravdovější způsoby, jak žít. Zřejmě se ze světa stane jedna velká rodina, protože rodina nám dovolí porozumět si. Vše tomu nasvědčuje, staneme se propojenými a vytvoříme strom života a porozumění.

Sókratés: Představ si lidi v podzemním příbytku podobném jeskyni, která má k světlu otevřený dlouhý vchod podél celé jeskyně. V této jeskyni žijí lidé od dětství spoutaní na nohou a na krku, takže zůstávají stále na tomtéž místě a vidí jen rovně před sebe, protože pouta jim brání otáčet hlavou. Vysoko a daleko vzadu za nimi hoří oheň. Uprostřed mezi ohněm a spoutanými vězni vede vzhůru cesta, podél níž je postavena nízká zeď na způsob zábradlí, jaké mají před sebou loutkáři a nad níž dělají své kousky. Podél této zídky chodí lidé a nosí všelijaké nářadí, které přečnívá nad zídkou, podoby lidí a zvířat z kamene a dřeva.

Glaukón: Předvádíš podivný obraz a podivné vězně.

Sókratés: Podobají se nám. Myslíš, že by takoví vězni mohli vidět sami ze sebe a ze svých druhů něco jiného než stíny vrhané ohněm na protější stranu jeskyně?

Glaukón: Jak by mohli vědět, když jsou celý život nuceni držet hlavu nehybně?

Sókratés: Tito vězni by nemohli pokládat za pravdivé nic jiného než stíny oněch umělých věcí.

Glaukón: Nevyhnutelně.

Sókratés: Kdyby jeden z nich byl zbaven pout a přinucen náhle vstát, otočit šiji, jít a podívat se nahoru do světla, mohl by to udělat jen s bolestí a pro oslepující lesk by nebyl schopen dívat se na předměty, jejichž stíny předtím viděl. Co by podle tebe řekl, kdyby mu někdo tvrdil, že tehdy viděl pouze přeludy? Nemyslíš, že by byl zmatený a domníval by se, že předměty tehdy viděné jsou pravdivější než ty, které mu ukazují teď?

Glaukón: Mnohem pravdivější.

Sókratés: A kdyby ho někdo odtud násilím vlekl skrze drsný a strmý vchod a nepustil by ho, dokud by ho nevytáhl na sluneční světlo,

nepocítoval by bolestně toto násilí a nevzpíral by se, a kdyby přišel na světlo, mohly by snad jeho oči plné sluneční záře vidět něco z toho, co mu nyní uvádí jako pravdivé?

Glaukón: Ne, alespoň ne hned.

Sókratés: Myslím, že by si musel na to zvyknout, kdyby chtěl vidět věci tam nahoře. Nejdříve by asi nejspíše poznal stíny, potom samotné předměty. Dále by potom nebeská tělesa i samotnou oblohu snáze pozoroval v noci, dívaje se na světlo hvězd a měsíce. Nakonec by se myslím mohl dívat na slunce samo o sobě na jeho vlastním místě a mohl by též pozorovat, jaké je.⁷

1.6 Kolektivní vědomí

Svět se tedy s velkou pravděpodobností stane jedním velkým organismem. Stejně jako my fungujeme na bázi takového menšího buněčného kosmu, celá planeta se změní v jedno velké tělo. Lze se jen dohadovat, zda tato transformace procesů spojení již začala a o jaké formy sblíživání se vůbec bude jednat.

Carl Jung Calleman tuto proměnu nazval *sblíživáním vědomí*, avšak tento termín spíše vyjadřuje samotný proces. Na konci budeme propojeni *kolektivním vědomím*, bude se jednat o spojení na bázi bájného *stromu života*, ke kterému s největší pravděpodobností dospějeme posléze.

Carl Calleman se dlouhou dobu zabýval studiem rakoviny. Z celé své praxe si zřejmě odnesl cenné zkušenosti, co se týče správného fungování lidského organismu. Na vznik rakoviny má velmi zásadní vliv stres, tedy okolí, a dále také různé vnitřní chemické pochody. Celkově však rakovinu vyvolává zejména negativní působení prostředí, ve kterém jedinec žije. Důležitá je tedy rovnováha mezi prostředím a organismem. K této rovnováze náš svět s největší pravděpodobností také spěje fenoménem sblíživání a společného uvědomění. Až projdeme devátou energetickou vlnou mayského kalendáře, staneme na prahu nových možností.

Princip sblíživání vědomí celý spočívá v o otevření nových dimenzí komunikace, avšak mnohem opravdovějších, než jak je vedeme doposud. Toto sblíživání se nepovede na bázi technologií, masových komunikačních médií produkce; samotnými komunikátory se staneme my, lidé z masa a kostí, tak že podstoupíme devátou energetickou vlnu a díky ní se dostaneme na další stupeň poznání. Je možné, že se vědomím

⁷ PLATÓN. *Ústava*. Přeložil F. Novotný. 2.vyd. Oikoymenh, 1996. 359 s. ISBN 80- 86005-28-3.

propojíme s celým světem, budeme moci komunikovat se zvířaty, s rostlinami, stejně jako to předpověděl film Jamese Camerona *Avatar*.

Známy český astrolog Antonín Baudyš se o tomto fenoménu vyjádřil v samotné spojitosti s přeinformovaností dnešní doby. Každý z nás cítí, že se po něm vyžaduje více než v minulosti. Tlak společnosti na míru dosaženého poznání je obrovský. Vliv na to mají média komunikace. Může za to zrychlená doba poháněná produkcí kupředu, avšak je také možné, že jsme se měli dostat k tomuto pomyslnému vrcholu, abychom se posunuli na správnou cestu směrem k pravdě.⁸

Carl Calleman od roku 2010 vytvořil projekt určitých obřadů, kterými by lidstvo mohlo oslavit příchod tohoto nového chápání věcí. Zapojit se může kdokoliv z jakéhokoliv koutu planety, přitom cílem těchto obřadů je pracovat se světem jako s jedním velkým organismem – a tak v něm nastolit rovnováhu - v určitý den, v určitou hodinu či minutu. Představme si naši planetu jako mozek; racionální západ bude oslavovat iracionální východ a zase naopak, pravá hemisféra bude propojena s levou, každý potom v sobě bude oslavovat svůj mužský i ženský princip, zkrátka půjde o dosažení rovnováhy.

Než k tomuto bodu však dospějeme, budeme se muset vyrovnat s vlastní linkou, s vlastní duší, každý z nás totiž bude potřeba, aby se běh věcí dostal na jinou kolej. Stačí, aby se náš pohled na svět stal přítomným, více reálným, sounáležitým. Společné nalezení pravdy bude rozhodující.

Je však také možné, že změna dnešního světa proběhne samovolně, aniž bychom se nějak více snažili. Je také možné, že transformace již probíhá, ostatně o tom se vyjadřuje i Carl Calleman. Jestliže je všechno postaveno na hvězdném plánu, pak všechno je již jednou dané, pouze my máme zdánlivý pocit, že je to naší zásluhou.

To je zřejmě také principem správného výkladu předpovědí daných astrologií. Je jisté, že člověk je ovlivněn hvězdami, chvílí svého zrodu. Je ovlivněn energiemi, které se v tu či onu minutu zkombinují a my je pak vnímáme jako určitou vlnu energie, která působila na naše budoucí předpoklady. Jednak na nás mají vliv naše geny, ale uvažíme-li, že vesmír je jeden přesně nastavený mechanismus, díky kterému jsme schopni žít, je nasnadě otázka, zdali to všechno již dávno nepracuje tak, jak má.

I Carl Gustav Jung byl fascinovaný fenoménem vrozených vlastností jednotlivce. Jeho princip *kolektivního nevědomí* postavený na určitých *archetypech*, které člověka ovládají ve specifických situacích, se

⁸ BAUDYŠ, Antonín. *Interview o mayském kalendáři*. [online] In youtube. 2011. [cit. 2012-02-15]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=WcqE2s8-VKk>

přímo dotýká problematiky již dávno napsaného plánu, popřípadě energií ovlivněných hvězdami.⁹

Jung začal ve svém hledání používat komparativní metody. Srovnával přitom obrazce používané ve světových náboženstvích a odlišných kulturách. Nalézal časté spojitosti mezi mýty a postavami, které v nich vystupovaly. Z nich následně pomocí psychoanalytických zákonitostí odvodil různé archetypy nevědomí, jako jsou *anima*, *animus*, *moudrý stařec*, *stín* a podobně. Velkou inspirací mu byly také mandaly, které vnímal jako obrazce symbolizující nevědomé já, tedy synonymum nalezení vlastního ducha. Tyto mandaly byly využívány v různých náboženstvích k meditaci, ale jejich tvary se zároveň podvědomě promítaly do tvorby jeho pacientů. Další z velkých zdrojů inspirací byla alchymie a různé spisy související s astrologií. V těchto dílech viděl Jung největší potenciál, protože se mnohdy daly přirovnat k přímým studnicím *kolektivního nevědomí* a samotného nevědomí vůbec. Jung tedy v astrologii našel možné odpovědi na celý běh lidského uvažování.

Je také jisté, že astrologie je jednou z nejstarších věd lidstva. Lidé na počátku nevnímali nic jiného než své okolí, nebe a zemi. Hvězdy se tedy daly jistým způsobem použít jako indikátory běhu všech věcí a empiricky se pak zkoumáním jejich pohybů mohlo dojít k předpovědím budoucnosti. Ta či ona hvězda totiž svou energií působila jako ukazatel změny myšlení.

Podobnou změnou myšlení zřejmě nyní procházíme i my. Hvězdy se dostaly do určitých konstelací, které podle mayského kalendáře napovídají, ne-li předpovídají určitou energii, která nás ovlivní a posune na další stupeň vnímání.

Tato vlna způsobí průlom v našem vědomí světa. Staneme se myšlenkově propojenými. Již dnes je tato změna patrná a to zejména ve sféře, která z tohoto podvědomého prostoru čerpá největší měrou.

1.7 Umění jako nástroj

Karl Gustav Jung spatřoval v umění schopnost odrážet hlubší nevědomé složky mysli. Vnímá je jako otevřenou bránu k nevědomí. V obrazech, které vytvořili jeho pacienti, hledal přímé souvislosti s tvorbou mýtů po celém světě a vydedukoval z nich *archetypy kolektivního nevědomí*.

⁹ JUNG, Carl. *Duše moderního člověka*. Z německého originálu přeložil Karel Plocek. 1. vyd. Atlantis, 1994. 378 s. ISBN 80-7108-087-X.

Umění lze skutečně pojímat jako zrcadlo symbolů, které vyplouvají na povrch z našeho podvědomí. Celý tvořivý proces je postavený na bázi souvislého skládání znaků, jež nevědomě zastupují tu či onu myšlenku, kterou potřebujeme opatrně sdělit.

Umění potom může reagovat na jakýkoliv smysl, dohromady nám však propojené symboly vyjeví pravdivou výpověď prožívaného stavu. Je přitom jedno, jaké médium člověk použije, pokud chce něco říci. Může se jednat o projev psaný, čistě vizuální či akustický, popřípadě lze různá média propojovat.

V umění je nejpodstatnější věcí výraz. Ten může být způsoben mnoha charakterovými vlastnostmi umělce. Výraz je velmi závislý na zkušenosti a na vrozených vlastnostech tvůrce. Když tedy člověk tvoří umělecké dílo, jednak je prokládá svou vlastní osobností, která vytvoří vizuální styl, výraz či jazyk, avšak také do díla vkládá jistou druhotnou symboliku. Výpověď. Vzkaz či predikci.

Samotné symboly lze odděleně vykládat různými způsoby, společně taktéž vytvářejí obrazec vztahů určitého sdělení, které je opět odlišné. S realitou jako určitými symboly nejlépe pracuje fotografie. Většinou zachycuje hru několika plánů, ve kterých se objevuje skupina hlavních symbolů, jež upoutávají naši pozornost. Text naopak porovnává slova stojící vedle sebe v časové lince, text tedy pracuje podobným způsobem jako video, čili je to médium závislé na čase, na vyprávění. Statické obrazy nás přitom nutí rozpohybovat věc různými vztahy mezi symboly. Hra je uzavřená a přikazuje nám obraz číst v kruhu; pokud dílo čteme v detailu, můžeme je také svým způsobem připodobnit k psanému dílu nebo k videu, kdy je nám celá věc odkrývána postupně.

Umění je tedy jistým druhem výpovědi pomocí jazyka propojených symbolů. V každém takovém díle se promítá jednak osobnost autora, ale také určitá zpráva. Autor je většinou přesvědčen, že má celé sdělení díla naprosto pod svou kontrolou, avšak tato zakódovaná zpráva je v celé řadě příkladů naprosto nezávislé povahy.

Tento separující prvek obsažený v jakémkoliv seriózním uměleckém díle svým sdělením vystihuje ducha času, ve kterém byla práce provedena. Popřípadě odkazuje na budoucnost. V mnoha případech jsme se setkali s tvrzením, že umění vystihuje ducha doby, popřípadě, že je přímo nadčasové.

Lze tedy říci, že umění bylo vždy jistým způsobem zhodnocením nebo určitou predikcí času. Umělci jsou přitom lidé, kteří se vymykají zákonům společnosti, velmi často se odlišují svým způsobem života. Většinou je však toto podivínské odlišování následně obhájeno v jejich práci. Život takového umělce je tedy formou rituálu a vždy jím býval.

Umělec, i když dnes již tak není vnímán, je člověkem s velkou citlivostí pro předpovědi, mohl by tak být jistým způsobem považovaný za novodobého šamana či věštce.

Současné umění se zdá být lidem nepochopitelné - podotýkám současné, protože ono vlastně ani nechce být chápáno. Tento fakt se totiž stal jeho cíleným programem, to vše z jednoho prostého důvodu.

Svět postavený na racionálním principu vždy bude považovat umění za neužitnou hodnotu. Užitenost totiž spatřuje v úplném pochopení a v účelnosti. Avšak současné umění nedává odpovědi, nýbrž klade otázky. Moderní umění nás upozorňuje na skutečnost, že na světě existují ještě věci, které ani nelze pochopit, a je krásné, že je nikdy nepochopíme. Současné umění zároveň chce, aby bylo zkoumáno jako něco, co bude pochopeno až po čase, protože je svým způsobem i věštbou. Zde také narážím na fenomén kolektivního vědomí.

Umělci vždy pracovali zejména na rozvoji duševního života, proto se odlišovali, aby měli prostor pro hledání uvnitř sebe i vně sebe. Dokonale se tak soustředili na svého ducha, na svou linku a to je v moderním světě velmi problematické.

Užitenost umění tedy můžeme chápat právě v předpovědích, které nám přinesou. Často se setkávám s tvrzením, že „něco je ve vzduchu“. Ono něco by se dalo charakterizovat jako vlna, kterou je schopný zachytit právě člověk, jenž má rovnováhu v duši, jenž splývá se svou linkou. Takový člověk postihuje to nejpodstatnější, aniž by potřeboval vědět víc.

Umělci do dnešní doby vystupovali jako samotářští věštcí, těch kvalitních, těch, kteří se mohli dokonale věnovat rozvoji duše bylo jako šafránu. Avšak představme si, že přibude lidí, kteří se budou moci lépe soustředit na vlastní duši a tím pádem i na své okolí, lidí, kteří začnou brát svůj život podobně jako umělci a budou vnímat celistvost reality. Potom vznikne nová citlivost. Vznikne skupina propojených lidí, utvoří se zárodek kolektivního vědomí.

Říkám to, protože v umění jde o to, jak správně žít. Umění se vždy snažilo oprášit staré rituály, umění se snažilo upozornit na reálnou podstatu věcí, v umění však nešlo o snažení, umění vedlo k nalezení duše.

Jestliže je věštba o sblížení vědomí, které nastane po pomyslném konci světa, pravdivá, pak se moderním šamanem stane dříve nebo později každý z nás. Umělcem zkrátka může být a je každý a je každý, pokud naslouchá duši tam někde uvnitř sebe sama. Jedině tak začne reflektovat i svět kolem.

Umění se brzy osvědčí jako nástroj na zpětné vydobytí ztracené linky lidstva. Již v tuto chvíli pracuje kolektivní vědomí a s ním spojená vlna transformace na plné obrátky. Většina lidí se již samovolně zapojila

do běhu věcí a, řeší zkrátka stejné otázky, již teď jsme tedy schopni vzájemně si naslouchat. Jsme propojenými prvky jednoho organismu.

2 Inspirace pro tvorbu

2.1 Sazeč

Strom byl odjakživa nejvhodnějším symbolem k vyjádření sounáležitosti s okolním světem. Strom je tichým společníkem krajiny, komunikují spolu, jsou mezi sebou neustále v těsném spojení. Kořeny stromu přitom čerpají sílu přímo ze země, jako by byly napojeny na vědomí světa, zároveň však jsou i oporou kmene, ze kterého se paprscitě větví koruna stromu přitahující energii ze vzduchu, z nebe, z vesmíru. Jako by snad stromy byly dávnými organickými komunikátory se vzdálenými světy. Strom nám svým vzezřením může připomínat evoluci, vývoj, čas. Jeho symbolem často zapisujeme životy našich předků, někde na samotném dně takového rodokmenu je náš původ, někde na samotném počátku stromu jsme propojeni. Strom vnímáme jako úkryt, vždy pro nás představoval bezpečí, klid, evokoval tedy i jistým způsobem archetyp naděje. Svým charakterem strom připomíná propojený organismus, všeobjímající a zahrnující. Není proto divu, že se stal předobrazem idejí jednoho umělce, který předpověděl transformaci v kolektivní vědomí, která již brzy nastane.

Joseph Beuys (viz. Příloha 1) věřil, že každý člověk je umělec. Nezáleží na tom, jakou práci zrovna vykonává, zkrátka každý pro něj byl a je svého druhu umělcem.

Pro mnoho lidí je umění něčím nadpřirozeným, nedotknutelným, mnohdy něčím nesrozumitelným. Beuys však umění chápal jako život. Dokonce i vlastní život pojímal jako jednu velkou výstavu. Své narození například pojímal jako *Výstavu rány ošetřené náplastí*. V jeho pojetí umění znamenalo především kreativní přístup k prožívané skutečnosti. Vždy se přitom snažil v okolních lidech probudit sílu tvořivého ducha, kreativitu, kterou chápal jako vlastní míru lidské produktivity. Touto strategií si zároveň mohl ověřit své propagované ideje v praxi.

Beuys vešel do povědomí lidí i tím, že zakládal různé spolky, které měly stát v opozici vůči systému. Jednu dobu dokonce vyučoval na Akademii umění v Düsseldorfu, kde vedl ateliér sochařství. Díky svým názorům však nebral v potaz obecné předpisy pro přijímání ke studiu a do svého ateliéru tak přijal i všechny studenty, kteří v přijímacím řízení na Akademii neuspěli. Výsledkem byl konflikt, při němž studenti pod Beuysovým vedením obsadili sekretariát školy. Následovala policejní akce proti studentům-okupantům a pro vysokoškolského pedagoga Beuyse

okamžitý vyhazov od ministra pro vědu spolkové země Porýní – Vestfálsko Johannes Raura. Vše se odehrálo v roce 1972. Následujícího roku založil Joseph Beuys *Svobodnou mezinárodní vysokou školu pro kreativitu a interdisciplinární výzkum* (Freie internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung).¹⁰

Jedna z jeho hlavních Beuysových myšlenek byla *sociální plastika*, neviditelná skulptura, která přímo souvisela s propagovanou idejí, že každý člověk je umělcem. Beuys věřil, že společnost je také svého druhu materiálem, který lze formovat, podobně jako když sochař vytváří sochu. V Beuysově podání se tato vize uskutečnila v akci nazvané *7000 dubů*, v rámci výstavy *documenta 7* v roce 1982. Když byl Joseph Beuys pozván k účasti na této výstavě, reagoval takto: „*K čemu je celá ta pitomá sračka? Naším úkolem je přece tvorba kultury pro příští století.*“¹¹ A dále: „*...pokud se toho zúčastním, pak přijdu s celou Svobodnou mezinárodní universitou (Freie internationale Universität) a vysázíme po celém Kasselu stromy, 7000 jich bude, duby a všechny možné stromy. Osázíme jimi celé město a u každého stromu bude jeden prima velký kámen*“... „*A to bude zalesnění města Kasselu.*“ (viz. Příloha 6) Vysazené stromy by měly město uzdravit a kameny jim dodat věčnost, pokud některé z nich uhynou. Akce se tedy uskutečnila v kasselské metropoli, kde byla však pouze započata zasazením prvního stromu a vztyčením čedičového hranolu. Kvůli boji s městskou byrokracií totiž akce trvala pět let a byla dokončena teprve až po Beuysově smrti u příležitosti výstavy *documenta 8*.¹²

Jednou z Beuysových myšlenek bylo také přehodnocení pojmu *kapitál*. Kapitál totiž v současnosti ztratil svůj původní smysl, stal se z něj abstraktní pojem, podobně jako to vysvětluje Guy Debord ve své *Společnosti spektaklu*. Beuys chápe hlavní problém pojmu kapitál v jeho přímé souvztažnosti k penězům. Podle něj totiž peníze převzaly veškerou moc nad tímto pojmem. Kapitál tak v dnešní době neznamená nic jiného než peníze. Peníze rovná se kapitál. Učinili jsme z něj tedy bezduchý pojem. Přitom kapitál určovaný tímto způsobem, touto měrou, nás přivádí k postupné citelné ztrátě kvality. Jde-li pouze o peníze, o tento abstraktní pojem, vyrábí se hlavně pro zisk, nevyrábí se již pro člověka, uspokojují se tedy uměle vytvořené potřeby, které zaplavují naše životy nekontrolovatelnou vlnou.

¹⁰ REBMANNOVÁ, Hellevi. *Neviditelná skulptura (O Josephu Beuysovi)*. Z německého originálu přeložil Petr Jochman. 1. vyd. Votobia, Olomouc. 1998. 95 s. ISBN 80-7198-328-4. Kapitola 1, str. 18

¹¹ Cit. in: SANDER, Siegfried. *Wandeln im Schatten*, in: *Die unsichtbare Skulptur. Zum erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys*. Stuttgart. 1989.

¹² REBMANNOVÁ, Hellevi. *Neviditelná skulptura (O Josephu Beuysovi)*. Z německého originálu přeložil Petr Jochman. 1. vyd. Votobia, Olomouc. 1998. 95 s. ISBN 80-7198-328-4. Kapitola 1, str. 8-9

Beuys chápe přehodnocení pojmu kapitál jako výchozí bod k transformaci stávajícího systému společnosti. Sleduje tím nalezení třetího směru, kapitalismus a komunismus jsou dnes již zastaralými modely. Stále také žijeme ideálem francouzské revoluce, což je přes několik staletí fungující model. Je třeba jej však přehodnotit. Kapitál v Beuysově pojetí musí být chápán jako míra kreativity, jako kreativita samotná. Kapitál rovná se umění. Tím se pojem kapitál zlidští a přestane být jen abstraktní hodnotou, vrátí se zpět ztracená kvalita, nalezneme znovu realitu. Ostatně i jedno Beuysovo dílo nese název *Kapitál. Prostor 1970-1977* (*Das Kapital. Raum 1970-1977*). Jedná se o rozsáhlý těžko srozumitelný environment, ostatně o to, aby nebyl lehký dekodovatelný, vlastně i Beuysovi šlo. Časovým obdobím, které je obsaženo v názvu díla, je míněno období sedmi let, ve kterém dílo vznikalo. Při zahájení své výstavy v Curychu v roce 1983, kde byl environment *Kapitál* vystaven, Beuys řekl, že titul by mohl také znít „*Jak vysadit kapitál z pantů*“. Dílo samotné je svou podstatou velmi rozsáhlé a vyskytují se v něm i předměty a záznamy z předešlých akcí. Beuys ve své instalaci použil velmi chladnou a věcnou estetiku, laděnou převážně v černé a bílé, podobnou školnímu prostředí. Použil několik velkých tabulí a pořádal s publikem diskusi na téma *kreativita = kapitál*, kdy souběžně na těchto tabulích vytvářel kresby, ve kterých osvětloval své ideje. (viz. Příloha 5) Dílo sestávající z celkem 50 elementů je tvořeno předměty, které lze přiřadit jednotlivým smyslům. Najdeme zde akustické elementy jako klavír, mikrofon, zesilovač, magnetofony, sluchátka, reproduktory, dále také optické elementy jako filmové promítačky s projekčními stoly a projekčním plátnem, přitom veškeré tyto aparáty lze zapojit do sítě a jsou funkční, takže se tu působí i na hmat. Kromě předmětů technické povahy jsou zde i předměty každodenní potřeby, jako například nízký dvojité žebříček, používaný k úklidovým pracím, dále pak dětská vanička, ve které jsou naházené hadry. Další součásti instalace jsou předměty jako kapesní svítilny, jádrové mýdlo, ručníky, láhve, zinková kropící konev, sekera, želatina. Všechny tyto předměty lze chápat jako pomůcky umělecké produkce a prostor sám pak jako umělcův ateliér.

O instalaci *Kapitál. Prostor 1970-1977* napsal Joachim Verspohl obsáhlou stejnojmennou monografií¹³, k interpretaci tohoto díla přitom uvádí: „*Syntetizující síla kapitálu ve formě bankovek, akcií a peněz vůbec má být nahrazována syntetizující silou umělecké produkce a lidské kreativity.*“¹⁴

¹³ VERSPOHL, Franz-Joachim. *Joseph Beuys. Das Kapital. Raum 1977-77*. 1. vyd. Frankfurt/Main, 1984.

¹⁴ REBMANNOVÁ, Hellevi. *Neviditelná skulptura (O Josephu Beuysovi)*. Z německého originálu přeložil Petr Jochman. 1. vyd. Votobia, Olomouc. 1998. 95 s. ISBN 80-7198-328-4. Kapitola 1, str. 29-32

Zvláštním pravidlem Beuysovy tvorby byl fakt, že se svoje ideje vždy snažil uplatnit v praxi. Chtěl na věci působit pokud možno přímo, aplikovat transformaci společnosti reálně. Beuys byl spoluzakladatelem politické Strany zelených v Západním Německu. Stal se spolutvůrcem jejích základních myšlenek. Několikrát za tuto stranu dokonce kandidoval, avšak neúspěšně. Kdo by si kdy pomyslel, že se tato malá, teprve začínající strana rozvine v tak vlivnou opozici dnešní doby. Problémem však je, že na Beuysovy myšlenky ve Straně zelených se postupně tak říkajíc pozapomnělo, je tedy faktem, že změnu společnosti nelze aplikovat rázným krokem přímo, změna musí přijít samovolně, dokud všichni lidé nepochopí, že stávající systém nepracuje tak jak by měl, a že zisk neznamená štěstí, či smysl života.

Na Beuysově osobnosti je zajímavé, že vždy volně proplouval mezi uměním a politikou. Ve svém pojetí nového uspořádání světa však chápal umění jako nástroj, právě jako onu politiku. Tvrdil, že politiku vlastně nepotřebujeme, obejdeme se bez ní, protože správný politik by měl být umělcem, měl by být kreativním, každý správný člověk je kreativní a politik by měl být i tím nejsprávnějším člověkem. Vlastně tento postulát vystihuje i další problém dnešní politiky. Politika se totiž stala polem ze všech nejvíce závislým na ziskovosti. Peníze zde svou abstraktní hodnotou nutí lidi k chamtivosti v maximální možné míře. Pouze člověk psychicky vyspělý a inteligentní může tomuto tlaku odolat, politik tedy musí být naprosto nezávislý na jakékoliv formě touhy. Musí být beztřídním člověkem.

Stejně jako šaman, který v minulosti pracoval s drogami jako s magickými pomůckami, musí být i politik naprosto vyspělý, co se týče psychické odolnosti vůči tužbě, aby se vyvaroval závislosti. Nedospělí lidé, kteří experimentují s drogami za účelem pouhého pobavení, se následně stanou na drogách závislími díky své slabé vůli, lze je tedy snadno přirovnat k dnešnímu politickému spektru.

Joseph Beuys byl tedy svého druhu moderním šamanem, psychicky velice vyspělým člověkem, jenž byl odolný vůči jakémukoliv nátlaku ze strany konzumního světa. Možná proto by se mohl stát i odolným kreativním politikem, kdyby mu byl dán větší prostor.

Smysl moderního šamana Beuys naplňoval celým svým životem, ale zejména svou uměleckou činností. Jeho až téměř rituální akce měly často přímou souvislost s šamanskými obřady z minulosti. Navazovaly tak na již zapomenuté formy tradic, které kdysi hrály významnou roli v otázkách hledání vlastní identity lidstva.

Opět zde narážím na otázku, k čemu vlastně slouží moderní umění, proč umělci existují a proč se zabývají tak banálními tématy, jako se to

mnohdy jeví dnešní společnosti. Moderní umění, které často nechápeme nebo je ani nechceme pochopit, totiž jistou měrou vychází právě z oněch rituálních tradic, které se do dnešní doby proměnily a můžeme je nazvat moderním uměním. Umělec je šamanem, který instinktivně používá takové formy vyjádření, takové znakové systémy, které podvědomě vstřebává ze svého okolí, přitom tyto symboly mohou být jakékoliv podoby. Moderní umění se nás přitom kladenými otázkami snaží opět spojit v jeden organismus. Ten, kdo se naučí číst moderní umění, bude schopen porozumět i jazyku, který podvědomě zní všude kolem. Napojí se tak na kolektivní vědomí světa, stane se umělcem, stane se člověkem.

Beuysova akce s názvem *Kojot. Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mě* (*Cojote. I like America and America likes me*), která se uskutečnila v roce 1974 v New Yorku, byla právě určitým kontaktem, respektive navázaným spojením se starobylými kulturami. Byla to umělecká, ale zároveň také rituální performance šamana v beuysovském podání.

Beuys přiletěl na Kennedyho letiště v Americe a odtud se nechal přímo odvést ve voze ambulance se zataženými záclonami, zabalen do plsti na nosítkách pro nemocné, do Galerie René Block, kde se akce konala. (viz. Příloha 2) V prostorách galerie upravených pro tento účel, potom prožil tři dny sám s divokým neochočeným kojotem. Prostor pro akci byl oddělen drátěným pletivem od „koridoru pro publikum“. (viz. Příloha 3)

Při oné akci s divokým zvířetem Beuys použil tyto předměty: plstěnou pokrývku a jeden další pruh plsti, poutnickou hůl, kapesní svítilnu, kožené rukavice, kovový triangl (tedy hudební nástroj) a denně čerstvou hromadu novin „The Wall Street Journal“. Pro kojota potom slámu jako podestýlku. Venku za výlohou galerie burácelo milionové město se svým hlučným prostorem, do výšky strměly mrakodrapy.

K této události Beuys řekl: „Smyslem akce bylo znovu spustit, uvést do chodu dialog s říší přírody. Nám nesmí jít jen o komunikaci mezi lidmi, je nutno ji rozšířit i na ostatní bytosti.“

Již dříve Beuys používal ve svých pracích symboly zvířat. Zvířata symbolizovala Beuysovi „Vnější orgány lidí původních, v průběhu civilizačního procesu zaniklých vlastností, které je třeba znovu získat“.¹⁵

V indiánských náboženstvích byl kojot považován za božstvo ve zvířecí podobě, z tohoto kontextu byl vytržen až bělochy v období po vyhlazení indiánů. Následně se ono zvíře stalo v Americe ztělesněním lstivosti a úskočnosti, bylo považováno za zlé a agresivní a jako takové

¹⁵ SCHNEEDE, Uwe M. *Joseph Beuys. Die Aktionen*. 1. vyd. Ostfildern-Ruit b. Stuttgart, 1994.

bylo nenáviděno. A tak hraje toto zvíře dle Beuysova mínění v americkém kontextu důležitou roli. Pro Beuyse kojot reprezentuje americký problém a nezládnutou minulost Američanů. Tou nezhojenou ranou je vyhlazení Indiánů a tudíž: „(...) měli bychom vyrovnat náš účet s kojotem. Teprve potom se může tato rána zacelit“.

V průběhu akce nabyt Beuys „hodnost“ či „vlastnost“ šamana, a to právě díky tomu, že absolvoval jistý rituál společně se zvířetem. Také tomu napomohlo i jeho oblečení a předměty, které při akci užíval. Kapesní svítilna, neustále rozsvícená, symbolizovala světlo a energii, triangl, další součást instalace, „byl na kojota zaměřený náraz vědomí (...)“.¹⁶ Zvíře samo bylo po celou dobu neklidné a „divočilo“, trhlo plstěné pásy a noviny a potom zase zavládla chvíle klidu a harmonie, když Beuys zazvonil na triangl. Integrální součástí akce byl i reprodukováný hluk z potrubí a turbín, stejně jako hřmot z ulice. Rukavice, které měl Beuys na ruku během akce, jsou symbolem lidských rukou, které v protikladu ke končetinám zvířete disponují různorodými schopnostmi a svobodou konání, nejsou jednoúčelové, nýbrž univerzální. Noviny respektive deník *The Wall Street Journal* denně doručovaný do galerie v počtu 50 výtisků (kteroužto tiskovinu kojot vždy roztrhal a pomočil), plnily funkci jakési časomíry, zároveň pak představovaly poukaz na krizovou situaci, k jejímuž překonání jsou všichni povoláni: „Lidská universalita tvoří křiklavý protiklad k *Wall Street Journalu*, k oné zkostnatělosti a mrtvolné ztuhlosti myšlení o *kapitálu* (ve smyslu vynuceného setrvávání v panství peněz a moci), které právě tyto noviny ztělesňují s největší jednoznačností.“¹⁷

Jízda ambulancí poukazující na stav zranění či smrti je pak zřejmým podobenstvím celkové krizové situace. Cesta do galerie i zpět na letiště se uskutečnila po téže trase. Beuys tak nespatriil z Ameriky nic jiného než to, co bylo vidět skrze výkladní skřín galeriie, a ta byla navíc zamřížovaná. On sám i kojot tak měli stejný výhled.

Na konci akce se Beuys rozloučil s mezitím již zkontrolym zvířetem tak, že je vzal do náruče, a pak ho znovu, zabaleného v plsti a na lehátku pro nemocné strčili do ambulance.¹⁸

Konec této akce lze taktéž chápat jako výpověď o osobní legendě Josepha Beuyse. Poté, co odmaturoval na gymnáziu v rodném Kleve roku 1940, byl povolán nacistickou Třetí říší do zbraně. Absolvoval přitom vojenský výcvik v tehdy okupovaném Hradci Králové. Po roce byl nasazen

¹⁶ BEUYS cit. in: SCHNEEDE, Uwe M. *Joseph Beuys. Die Aktionen*, c. d., str. 337

¹⁷ cit. in: SCHNEEDE, Uwe M. *Joseph Beuys. Die Aktionen*, c. d., str. 337

¹⁸ REBMANNOVÁ, Hellevi. *Neviditelná skulptura (O Josephu Beuysovi)*. Z německého originálu přeložil Petr Jochman. 1. vyd. Votobia, Olomouc. 1998. 95 s. ISBN 80-7198-328-4. Kapitola 2, str. 71-77

jako letec na východní frontu, bojoval na Ukrajině a na Krymu, kde byl v roce 1943 ve sněhové bouři sestřelen.

Z trosk letadla Beuyse vyprostila skupina kočujících krymských Tatarů. Natřeli mu rány zvířecím tukem, zabalili jej do plstěných houní a putovali s ním na saních do bezpečí. Beuysovo setkání s původními obyvateli stepního euroasijského prostoru, jejichž přirozené milosrdenství mu zachránilo život, se stalo legendou a základem budoucí vizuální řeči jeho uměleckého poselství.

Zřejmě proto jsou Beuysovými hlavními materiály plst či tuk nebo různé další předměty jako například svítilna, saně a tak podobně.

Beuys, umělec a šaman s plstěným kloboukem na hlavě, se o dvacet let později, v návaznosti na prožité trauma pokusil přimět v performancích své německé spoluobčany, aby uskutečnili radikální proměnu svého smýšlení, vyzýval vzdělané obyvatele téhož kulturního prostoru k morální obnově společnosti.¹⁹

Jednou z dalších velmi známých Beuysových akcí byla i rituální performance s názvem *Jak vysvětlit obraz mrtvému zajíci* uskutečněná již roku 1965 v Düsseldorfu. (viz. Příloha 4) Performance vypadala tak, že Beuys stál sám zavřený za skleněnými zvukotěsnými dveřmi, měl obličej natřený medem, na němž ulpívaly šupinky plátkového zlata, přitom svíral v náručí mrtvého zajíce. Zároveň k tomu zajíci bez ustání cosi mluvil.

Samotné akční dílo bylo připravováno velmi dlouho. Beuys v souvislosti s přípravou tohoto výtvarného počínu vytvořil mnoho kreseb, na nichž se snažil zachytit rovnováhu mezi zvířecím a lidským světem, mezi přírodou a člověkem. Po válce studoval Beuys sochařství u Emila Mataré na düsseldorfské akademii a zabýval se také originálními antropologickými myšlenkami Rudolfa Steinera. Jak se vyjádřil v televizní debatě v pořadu „Club 2“ vysílané 27. 1. 1983 na ORF Vídeň, měly tyto myšlenky zřejmě velmi zásadní vliv na jeho pozdější tvorbu stejně jako na celý Beuysův dosavadní život, řekl: *„Myslím si, že je to výsledek celoživotní práce. A zážitek se zajícem je nesrozumitelný bez souhrnu údajů o mém životě, od počátku, od dětství, které vedly k tomu, že se na určitém místě objevuje něco, co vypadá, jako by to bylo spontánní, jako jsme předtím mluvili o zenových kresbách, na které se člověk musí připravovat celý život.“*²⁰

¹⁹ JIROUSOVÁ, Věra. předmluva k *Rozhovory s Beuysem*. Z německého originálu přeložila Eva Zajíčková. 1. vyd. Votobia, Olomouc. 1999. 145 s. ISBN 80-7198-378-0. str.6

²⁰ BEUYS, Joseph. *Televizní debata v pořadu „Club 2“ vysílané 27. 1. 1983 na ORF Vídeň* in: *Rozhovory s Beuysem*. Z německého originálu přeložila Eva Zajíčková. 1. vyd. Votobia, Olomouc. 1999. 145 s. ISBN 80-7198-378-0. str. 142

Vlastně celý název tohoto díla s mrtvým zajícem je pro Beuyse velmi zásadní, v této debatě dále pronesl: „(...) Zcela jistě jsem se na formulaci této věci připravoval léta. To zaprvé. – Ne že bych seděl a vymýšlel ji, abych mohl udělat onu akci. Vždy jsem považoval za nejdůležitější, za úplně nejdůležitější úkol umění vztah mezi člověkem a jeho daleko větší bytostí. (...) A když vysvětluji obraz mrtvému zajíci, pak tvrdím, že tu jde o mrtvého zajíce. Tato akce se odehrála v době, kdy už lidé měli ponětí o ekologických škodách, které lidstvo působí, které zanáší do života na Zemi. To znamená, že zabíjí zajíce. Svým způsobem výroby zabíjí ale i lesy a půdu. Ničí život přírody vůbec. To je ekologický problém. A když říkám, že zajíc musí něčemu rozumět, pak vím, že zajíc – a s ním i příroda – jsou lidskými orgány, bez kterých člověk nemůže žít. (...)“ a nakonec k nepřímému vysvětlení akce ještě dodal: „Je-li však úkolem umění zprostředkovat člověku obraz jeho vlastní bytosti, pak je potřeba si něco říct a začít myslet způsobem, který připouští širší pojetí myšlení než je to racionalistické, materialistické. Vyšší formy myšlení jsou intuice a inspirace a imaginace, které zahrnují pojem obrazu. Imaginace znamená obraz, imago, ne? (...) Znamená to také, že umění a jen ono může přinést v budoucnu změnu k lepšímu, k naplnění lidské bytosti a k silnému člověku, který není odcizen práci.“²¹

Beuys se tedy svým počinem snažil vysvětlit lidskou duši mrtvému zajíci, tedy obraz dnešní společnosti, jako by se ptal proč. Vlastně měl potřebu mu vysvětlit, proč zajíci po celém světě umírají, vysvětlit mu to, že lidé mají určitý ideál, za který jsou ochotni obětovat jej. Svým způsobem tak ironicky nastínil myšlenky, které se stanou určující pro budoucí vývoj společnosti.

²¹ BEUYS, Joseph. *Televizní debata v pořadu „Club 2“ vysílané 27. 1. 1983 na ORF Vídeň* in: *Rozhovory s Beuysem*. Z německého originálu přeložila Eva Zajíčková. 1. vyd. Votobia, Olomouc. 1999. 145 s. ISBN 80-7198-378-0. str. 139-140

3 Praktický rámeček

3.1 Svatyně

Tvrdím, že obávaným koncem světa nebude zánik jsoučna, ba naopak, staneme na prahu nových možností komunikace. Pochopíme, že svět je jedním velkým organickým celkem, který dokáže vlastní silou předčít jakékoliv technologie. Spolu s tím souvisí i pomalá změna vědomí lidstva, jež v tuto chvíli probíhá, a kterou lze nazvat přerodem společnosti ve smyslu tichého propojení.

Podotýkám dále také, že každý člověk, pokud se bude soustředit na svou duchovní podstatu, na svou linku, bude schopen stát se účastníkem kolektivního vědomí, komunikace, která se naprosto obejde bez jakékoliv formy materiálně zprostředkované technologií.

Takový člověk, který se vrátí zpět k reálným základům vlastní podstaty, žijící přítomností, tedy naprosto splývající se svou linkou, začne vnímat vlastní okolí, běžné předměty kolem sebe jako předměty rituální, svaté. Taktéž každodenní činnosti se silou myslí tohoto člověka promění v určité obřady, které jej budou napojovat na síť kolektivního vědomí.

Přicházím s vizí běžného člověka, který se díky návratu k pravdivé realitě promění v umělce či šamana a stane se tak mnohem svobodnějším, než si vůbec kdy dokázal představit. Každý člověk je umělec, pokud se soustředí na rozvoj svého ducha. Umění se stane jeho životem, nástrojem či pomůckou, která jej pozvedne na vyšší vlnu vnímání, takový člověk se posléze obejde bez jakékoliv formy mediálního stroje, který mu byl doposud prostředkem zdánlivé komunikace.

Jeho byt se promění ve svatyni, v katedrálu, ze které bude pomocí rituálů všednosti komunikovat se světem a nic mu přitom neunikne. Tyto rituály přítomnosti budou rozličných forem, avšak vždy povedou k pravdě. Běžný člověk začne vnímat dříve nudnou bezvýznamnou skutečnost jako obřad vědění. Bezvýznamné mytí nádobí bude cestou ke komunikaci se světem, nahradí televizor, pití čaje bude víc než telefon, informace se k němu zkrátka dostanou samovolně, pouhou silou zdravé mysli.

Důležité bude vést dialog s okolím, brát zřetel na okolí, nést zodpovědnost za okolí. Jsme totiž součástí jednoho organismu, jsme jeho orgánem, ne pánem. Pokud lidé tímto procesem změny pomalu pochopí, co je správné, kde je pravda, povede tento postup zákonitě ke zlepšení kvality bytí. Osobní se stane veřejným a naopak.

3.2 Předpověď

Předpovědí nového „beztržního“ člověka, jenž nijak nerozděluje své okolí na podřadné či nadřazené, jsem již předznamenal, jak by mohlo vypadat umělecké dílo, které bude praktickým východiskem teoretické části této práce. Zmínil jsem také, že tento budoucí člověk začne pojímat svůj příbytek jako svatyni či jako katedrálu a činnosti, které se v příbytku budou provozovat, začne ten člověk chápat jako obřady či rituály.

Vizi člověka podobného druhu může vystihnout mnoho aspektů. Mohl bych se zabývat jeho přímou osobností, tím, jaké vlastnosti jsou pro něj typické a podobně. Také bych se mohl zabývat i nějakou konkrétní osobou a představit ji jako onoho člověka pomocí souboru fotografií. Věřím však, že nic z toho by zřejmě nemělo takový vliv na pozorovatele.

Mě přeci nejde o to, aby divák sledoval nějakou třetí osobu, která bude přesně vystihovat hledaný ideál nového člověka, mým záměrem totiž je a vždy bylo, aby se divák sám stal oním člověkem, a bezprostředně toho lze docílit jedině za pomoci prostoru instalace. Teprve tehdy diváka dílem zasáhnu přímo.

3.3 Instalace

Řekl jsem si tedy, že se budu snažit rekonstruovat příbytek, svatyni či katedrálu, ve které ona myšlená osoba přebývá. Tento obytný prostor se musí jevit, jako by byl naprosto všední, obyčejný, reálný, avšak zároveň bude i něčím zvláštní. Byt však nebudu realizovat jako přímou kopii. Bude mi totiž stačit jen několik artefaktů z takového prostředí. Čím jednodušší výpověď, tím silnější, avšak o to mnohdy hůře dekodovatelná. Ostatně o tom mluví i Pavel Humhal ve své knize *Osobní a veřejné*: *„Čím více se na první pohled zdá, že zpráva či sdělení vizuálního díla je jasnější, tím bývá jeho interpretace paradoxně komplikovanější, vzpírá se svému verbálnímu ekvivalentu. Jako by zde existovala nějaká skrytá a hlubší matrice, běžným okem neviditelná, ale aktivně pronikající na povrch významu díla.“*²²

Celá instalace by přitom měla být uzavřeným celkem a jednotlivé symboly by měly diváka svými estetickými propozicemi dovést k teorii díla. Je mým záměrem, aby divák dílo při hlubším přemýšlení rozluštil, chci také, aby se tato práce stala jistým návodem k nalezení ztracené

²² HUMHAL, Pavel. *Osobní a veřejné*. Ilustroval Jiří Thýn. 1. vyd. Tranzit, Praha. 2008. 158 s. ISBN 978-80-87259-00-9. Kapitola 2, str. 39-40

reality, rád bych diváka čtením projektu dále nezrazoval, ba naopak, někam jej myšlenkově posunul.

Již jsem se rozhodl, zpráva mého díla bude následující: „*Pokud se člověk soustředí na svého ducha, svou duchovní linku, vlastní podstatu, začne se mu jevit jeho příbytek jako svatyně či katedrála a každodenní činnosti, které v příbytku provádí jako rituály a obřady, díky kterým komunikuje se světem, aniž by sám sebe dále musel odcizovat výdobytky moderní společnosti.*“ Ostatně tato formulace vychází i z předchozí kapitoly obsažené v této práci s názvem „*Raději myji nádoby*“, která je jistým předobrazem teorie nového člověka i realizované instalace.

3.3.1 Linka

Instalace s názvem „*Duchovní linka*“ se sestává z těchto komponentů. První částí je *kuchyňská linka*, (viz. Příloha 7, 8) jakožto hlavní rituální článek celého díla. V kuchyni se vždy odehrávaly určité rituály, stala se proto jedním z nejdůležitějších míst v domácnosti, lze ji nazvat prostorem s největším výskytem obřadů všednosti.

Ve spojitosti s kuchyňským prostředím je zároveň spjatý i symbol vody. Voda tekoucí z kohoutku může dle mého názoru nejsnadněji zprostředkovat kontakt se světem jakožto propojeným organismem. Jestliže je pak teorie o paměti vody pravdou, dala by se kuchyňská linka využít jako jednoduchý organický komunikátor.

Díky této hlavní části instalace dostalo i celé dílo svůj název „*Duchovní linka*“. Obyčejná kuchyňská linka se tak stala určitým oltářem, kde se globálně komunikuje každodenními obřady. Přitom stejně jako v mnoha starých náboženstvích jde o prvek vody, ovšem v našem případě je subjekt vody vnímán jako přenašeč informací.

Nejdůležitějším obřadem kuchyňské svatyně je umývání nádobí, při kterém se člověk dostává pracovní meditací do podvědomého transu, absolutní koncentrací myšlenek tak zároveň nabaluje na vodu informace, které jí předává přímým dotykem. Vodu taktéž nacházíme i ve vzduchu, je tedy možné, že člověk obřadem komunikuje i za pomoci vodního elementu v podobě aerosolu, který během rituálu dýchá.

Duchovní linka nám může svým homonymem „*linka*“ evokovat i linku telefonní, jakožto linku určenou k přenosu informací. Aby kuchyňská linka dostatečně splňovala principy duchovna, použiji mapování videem, kdy se projekčním plátnem stane povrch instalace. Obyčejný bytový komponent se tak jednoduchou animací změní v oltář

inspirovaný gotickým tvaroslovím. Gotická idea v celém díle hraje klíčovou roli, proto na chvíli odbočím, abych nastínil její základní princip.

3.3.2 Gotická idea

Za zrozením gotického ideálu bytí stálo především křesťanské náboženství. Pro lidi raného středověku byla víra jistým druhem vysvobození, úlevou z útrap a soužení. Zároveň představa života po smrti v podobě blaženého ráje dávala lidstvu sílu a odhodlání k nákladné oslavě boha. Jemné vnímání boží přítomnosti se přitom přesunulo do všech částí světského i duchovního života. Estetické kánony se změnily, hlavním ukazatelem lidského snažení se stala víra, tedy pohled upínající veškerou svou tvořivou energii směrem vzhůru.

Obrazem ráje na Zemi byla gotická katedrála, (viz. Příloha 13) stavba v duchu *Gesamtkunstwerku* koncentrující sílu božské podstaty v jediném chrámu. Katedrála byla ztělesněním Bible, byla však také názorem, který spojil malířství, sochařství i architekturu ve společném snažení. Byla výstavním prostorem náboženské teorie uskutečněné v praxi, aby i ten největší chudák z chatrče pochopil slovo boží.

Gotika také souvisela s technickým pokrokem doby, k výstavbě katedrál se používaly jeřáby, různé mechanismy, stroje, důležité byly i základy teorie statiky například při stavbě lešení. Pouze díky tomu mohly gotické chrámy působit dojmem odhmotněných svatostánek. Architekti se tak čím dál více přibližovali Kristovým slovům „*Já jsem světlo*“.²³

Když člověk vstoupil do katedrály, měla se k němu dostavit představa ráje, nebeského Jeruzaléma, kde brány byly z perel, dlažba ulic a náměstí ze zlata a průhledného skla a městské zdi z drahých kamenů, jak to popsal ve svém zjevení svatý Jan. Interiér katedrály ve své době zářil barvami a zlatem, nebyl šedý jako je tomu dnes pod nánosem času, velkými okny sem dopadalo barevné světlo a vytvářelo „zářící barevnou temnotu“.²⁴

Katedrála v sobě taktéž ukrývala promyšlenou hru symbolů. Půdorys byl základním principem stavby. (viz. Příloha 14) Často měl podobu kříže, kříže Kristova, který ale současně znázorňuje čtyři světové strany a ve zkratce celý vesmír. Bohatá je symbolika čísel, například 3 – sv. Trojice, 4 – čtyři evangelisté, 7 – sedm dní, v nichž bůh stvořil svět, ale i sedm svící, sedm hvězd, sedm svobodných umění a podobně.

²³ ČERNÁ, Marie. *Gotická architektura, evropské kulturní dědictví*. Ilustrovala Pavla Grünerová. 1. vyd. IDEA SERVIS, konsorcium, Praha. 2005. 115 s. ISBN 80-85970-46-5. Kapitola 1, str. 15

²⁴ ČERNÁ, Marie. *Gotická architektura, evropské kulturní dědictví*. Ilustrovala Pavla Grünerová. 1. vyd. IDEA SERVIS, konsorcium, Praha. 2005. 115 s. ISBN 80-85970-46-5. Kapitola 1, str. 25

Mnohé katedrály měly v podlaze vydlážděný labyrint, cestu duše, (viz. Příloha 15) která než se dostala do ráje, musela projít všemi těžkostmi života. Symbolem katedrál se stal i lomený oblouk, (viz. Příloha 12) který byl jednak technicky propracovaným stavebním prvkem, ale navíc připomínal ruce vztažené k bohu a udával směr i rytmus celého díla. Oblouky bylo možné spojovat v nádhernou hru tvarů, známe křížové žebrové klenby, síťové klenby, vějířové či složitě pozdější sklípkové klenební systémy, které vytvářely dojem vírou propojeného světa. I opěrný systém určoval dynamiku celkového architektonického sdělení, svou složitostí mu dodával až nadpozemský výraz, jako by snad někdo z nebes stavitelům diktoval samotné stavební plány.

Středem gotické ideje byl oltář. Často vyřezávaný ze dřeva, obalený zlatem a drahými kameny. Výjimkou nebyly ani obrazy Svatých zdobící srdce chrámu či vzácná relikvie přímo ukrytá v oltáři. Kolem oltáře se navíc odehrávaly rituální obřady, díky nimž celá stavba dynamicky oživala duchovní silou modliteb, zpěvů a tance. Teprve člověk katedrálu probudil jako nadpozemský nástroj komunikace. Tedy člověk vyrovnaný se svou vlastní podstatou.

V minulosti člověk potřeboval iluzi, aby našel pravdu, nyní je tomu naopak. Moderní člověk se musí iluze nejprve vzdát, aby procítl. Avšak stejně jako tomu bylo ve středověku či v jiných dějinných etapách lidstva, byla cesta k nalezení pravdy až příliš jednoduchá na to, aby ji člověk napoprvé pochopil.

Je zvláštním úkazem, že duchovní svět minulosti byl vždy spojován se sakrální architekturou. Lidé se chodili modlit do kostela, zde hledali spásu či vysvobození. Jak jsem se již dříve zmínil o Guy Debordovi a jeho knize *Společnost spektaklu*, setkáme se u něj s postulátem, že „*spektakulární svět založený na kontemplaci se proměnil v novodobou víru*“. Všiml jsem si a nejsem jediný, že lidé dnes hledají klid tím, že hromadí ve svých příbytcích falešné tužby. To znamená, že oproti minulosti, kdy se lidé soustředili výhradně na kostel či katedrálu jakožto prostředníka touhy, se moderní náboženství přesunulo přímo k nám domů. Každý z nás si tedy doma podvědomě vytváří určité sakrální prostředí.

Duchovno se přesunulo do našeho „obýváku, ložnice či kuchyně“, avšak duchovní cesta, na které je založená celá má práce, není založena na této spektakulární iluzi, naopak je cestou k pravdě, je příkladem, jak se z tohoto přežitého náboženství vyprostit, vzdát se touhy.

3.3.3 Koberec a okno

O domácím oltáři v podobě kuchyňské linky jsem již mluvil. Postoupím tedy dále k dalšímu článku vlastní instalace, kterým je kulatý koberec. (viz. Příloha 10) Tento objekt je postaven do přímé souvislosti s kuchyňskou linkou. Kruh je metaforickým vyjádřením propojené skutečnosti. Symbolizuje sounáležitost či celistvost. Evokuje v nás i kruhový motiv labyrintu jako zvláštního prvku gotické katedrály. V celkové instalaci působí dojmem měkkého otevřeného prostoru, do kterého lze vstoupit, pokud chceme. Vstoupíme-li do něj, otevřou se nám tím nové možnosti komunikace.

Po levé straně, při pohledu na oltář vytvořený z kuchyňské linky, Je dále instalovaný i třetí poslední článek díla. Je to obdélné okno, součástka z panelového bytu, skrze nějž je pomocí projekce možné sledovat průzračně modrou oblohu. (viz. Příloha 9) Tato modrá plocha evokuje symbol svobodného ducha, respektive duše, vlastní linky. Aby byl člověk schopen komunikovat na principech kolektivního vědomí, bude se muset nejprve soustředit na své vlastní okno, na obraz bytostného já, tedy na svou duši. Do tohoto okna, do této modré plochy je taktéž mým záměrem promítat kresebné půdorysy bytů, které se budou nápadně podobat gotickým chrámům opatřených klenbami. Jistým způsobem by se tato projekce dala připodobnit k obrazovým plánům bludiště duše několika odlišných lidí.

4 Závěr

Cílem práce „*Duchovní linka*“ bylo znovunalezení a potvrzení existence zmateného člověka, jehož zmatení je produktem zmatené doby. Úplná definice této zmatenosti byla taktéž jejím posláním.

Práce si zároveň položila otázku, zdali je dnešní člověk vůbec schopen reflektovat nepřehlednost současnosti, najít pro ni pojmenování, pokud on sám již čelí zmatení a dezorientaci z všudypřítomné virtuality.

Záměrem hmotné instalace (viz. Příloha 11) bylo předložit mapu či návod, jak vydobýt zpět ztracenou realitu a nalézt pravdu. Dílo mělo diváka vtáhnout přímo a konfrontovat jej všedním prostředím bytu - svatyně. Divák se postupným odkrýváním použitých symbolů instalace stává účastníkem rituálu, šamanem obsluhujícím obytný svatostánek jako aparát propojení. Pomocí každodenních rituálů se tak běžný člověk napojí na pramen kolektivního vědomí.

Kolektivního vědomí přitom může dosáhnout pouze člověk, který splývá s vlastní duchovní linkou, člověk, který je v rovnováze se svou duší.

Kolektivním vědomím rozumíme spojení myslí, respektive pocit sounáležitosti s okolním světem, který přestává být vnímán jako oddělený od lidského světa a začíná být chápán jako celistvý organismus, ve kterém jsou zahrnuty všechny živočišné formy. Člověk napojený na kolektivní vědění považuje svět za pokračování vlastního těla, tedy za orgán, bez kterého on samotný nepřežije.

Vznik podvědomého sdílení informací souvisí také s koncem mayského kalendáře, díky němuž pocítíme přerod společnosti do nové éry, do nového cyklu hvězdného plánu.

Instalace duchovní linka si tedy klade za cíl působit na běžného člověka okamžitě v jeho nejbližším okolí, kdy se tento člověk může proměnit v moderního šamana přímo ve vlastním bytě. Moderní šaman se soustředí na svého ducha, v instalaci je tento duch naznačen motivem okna, a poté je schopen komunikace se světem na bázi kolektivního vědomí, které bylo odjakživa všudypřítomnou součástí globálního organismu.

Obyčejná kuchyňská linka se tak rituálem mytí nádobí promění v komunikátor, v oltář obytné svatyně, díky kterému je možné posílat a zachytávat informace, aniž by přitom člověk používal technické vymoženosti současného světa, ze kterých pramení ono zmatení společnosti a odcizení duše.

Celý šamanův byt a celá šamanova realita se promění v rituální prostor, kde vše má své opodstatnění a vše je propojené v jediném celku.

Duchovní linka je ekologickým projektem, který se snaží apelovat na každého člověka, aby vnímal svět jako vlastní tělo, kterým lze komunikovat stejně jako je toho schopen fyzicky on sám. Svět se tak sám stane organickou informační technologií, která nebude potřebovat žádné odcizující náhražky.

5 Seznam použitých zdrojů

5.1 Citovaná literatura a internet

- 1) BAUDYŠ, Antonín. *Interview o mayském kalendáři*. [online] In youtube. 2011. [cit. 2012-02-15]. Dostupné z:
<http://www.youtube.com/watch?v=WcqE2s8-VKk>
- 2) BEUYS, Joseph. *Televizní debata v pořadu „Club 2“ vysílané 27. 1. 1983 na ORF Vídeň* in: *Rozhovory s Beuysem*. Z německého originálu přeložila Eva Zajíčková. 1. vyd. Votobia, Olomouc. 1999. 145 s. ISBN 80-7198-378-0. str. 142, 139 – 140
- 3) ČERNÁ, Marie. *Gotická architektura, evropské kulturní dědictví*. Ilustrovala Pavla Grünerová. 1. vyd. IDEA SERVIS, konsorcium, Praha. 2005. 115 s. ISBN 80-85970-46-5. Kapitola 1, str. 15, 25
- 4) DEBORD, Guy. *Společnost spektáklů*. Z francouzského originálu přeložil Josef Fulka, Pavel Siostrzonek. 1. vyd. INTU, s.r.o., 2007. 158 s. ISBN 978-80-90335-5-4. Kapitola 1-9
- 5) HERBRECHTER, Stefan. *The Matrix in theory*. 1. vyd. Rodopi B.V. Amsterdam, 2006. 323 s. ISBN 90-420-1639-6.
- 6) HUMHAL, Pavel. *Osobní a veřejné*. Ilustroval Jiří Thýn. 1. vyd. Tranzit, Praha. 2008. 158 s. ISBN 978-80-87259-00-9. Kapitola 2, str. 39-40
- 7) HVÍŽDALA, Karel. *Stopy Adrieny Šimotové*. 2. vyd. Dokořán, Máj, 2011. 128 s. ISBN 978-80-7363-379-0. Kapitola 2, Ách, s. 66.
- 8) JIROUSOVÁ, Věra. *Předmluva k Rozhovory s Beuysem*. Z německého originálu přeložila Eva Zajíčková. 1. vyd. Votobia, Olomouc. 1999. 145 s. ISBN 80-7198-378-0. str.6
- 9) JUNG, Carl. *Duše moderního člověka*. Z německého originálu přeložil Karel Plocek. 1. vyd. Atlantis, 1994. 378 s. ISBN 80-7108-087-X.
- 10) OKAMURA, Tomio. *Nejvíce sebevražd na světě je v Japonsku*. [online] In [idnes.cz/zpravy, zahraniční](http://zpravy.idnes.cz/zpravy_zahranicni). 2012. [cit.2012-01-17]. Dostupné z:
http://zpravy.idnes.cz/nejvic-sebevrazd-na-svete-je-v-japonsku-d9b-/zahranicni.aspx?c=A040728_150242_zahranicni_miz

- 11) PLATÓN. *Ústava*. Přeložil F. Novotný. 2.vyd. Oikoymenh, 1996. 359 s. ISBN 80- 86005-28-3.
- 12) REBMANNOVÁ, Hellevi. *Neviditelná skulptura (O Josephu Beuysovi)*. Z německého originálu přeložil Petr Jochman. 1. vyd. Votobia, Olomouc. 1998. 95 s. ISBN 80-7198-328-4. Kapitola 1-3, str. 8-9, 18, 29-32, 71-77
- 13) RODLEY, Chris, *Andy Warhol, the complete picture 2*. [dokumentární cyklus] 2002. 8:58
- 14) SANDER, Siegfried. *Wandeln im Schatten*, in: *Die unsichtbare Skulptur. Zum erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys*. Stuttgart. 1989.
- 15) SCHNEEDE, Uwe M. *Joseph Beuys. Die Aktionen*. 1. vyd. Ostfildern-Ruit b. Stuttgart, 1994. str. 337
- 16) SONTAG, Susan. *O fotografii*. Z anglického originálu přeložil Pavel Vančát. 1. vyd. Paseka/Barrister & Principal, 2002. 184 s. ISBN 80-7185-471-9.
- 17) VERSPOHL, Franz-Joachim. *Joseph Beuys. Das Kapital. Raum 1977-77*. 1. vyd. Frankfurt/Main, 1984.

5.1 Knižní a periodická literatura

- 1) BOURRIARD, Nicolas. *Postprodukce*. Vít Havránek, Petr Turek. 1. vyd. Praha. Tranzit. cz, 2004, ISBN 80-903452-0-4
- 2) DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu*. Z francouzského originálu přeložil Josef Fulka, Pavel Siostrzonek. 1. vyd. INTU, s.r.o., 2007. 158 s. ISBN 978-80-90335-5-4.
- 3) ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. 1. vyd. Argo, Praha. 2007. ISBN 978-80-7203-893-0.
- 4) HUMHAL, Pavel. *Osobní a veřejné*. Ilustroval Jiří Thýn. 1. vyd. Tranzit, Praha. 2008. 158 s. ISBN 978-80-87259-00-9.
- 5) HVÍŽĎALA, Karel. *Stopy Adrieny Šimotové*. 2. vyd. Dokořán, Máj, 2011. 128s. ISBN 978-80-7363-379-0.
- 6) OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. 1. vyd. Phaidon, Londýn. 2002. ISBN 978-80-87259-00-9.
- 7) REBMANNOVÁ, Hellevi. *Neviditelná skulptura (O Josephu Beuysovi)*. Z německého originálu přeložil Petr Jochman. 1. vyd. Votobia, Olomouc. 1998. 95 s. ISBN 80-7198-328-4.
- 8) SONTAG, Susan. *O fotografii*. Z anglického originálu přeložil Pavel Vančát. 1. vyd. Paseka/Barrister & Principal, 2002. 184 s. ISBN 80-7185-471-9.

6 Resumé

The aim of the work "Spiritual Line" was rediscovering and confirming the existence of a confused man whose confusion is a product of the confused times. A complete definition of this confusion was also its mission.

The work also asked the question whether modern man is even able to reflect the present confusion, find a name for it, if he is already facing confusion and disorientation of the omnipresent virtuality.

The intention of the material installation was to give a map or plan of „how to regain the lost reality and the truth itself“. The work had to draw the viewer directly and confront him by the everyday environment of the flat - the sanctuary. The viewer is gradually revealing the symbols of the installation and becomes a participant in the ritual, and also the shaman operating a tabernacle of the flat as a device of interconnection.

Usage of the daily rituals helps common man to connect with the source of collective consciousness. The collective consciousness can be achieved only by a person who merges with his own „spiritual line“, a man who is in equilibrium with its soul. It is understood that collective consciousness means mind connection and a feeling of belonging to the outside world that ceases to be perceived as separate from the human world and begins to be understood as a holistic organism, which includes all animal forms. A man connected to the collective knowledge considers the world as a continuation of his body, it means the body, without he is not able to survive.

The emergence of subconscious informatik sharing is also associated with the end of the Mayan calendar, which makes the society feel the transition into a new era, a new cycle of stellar plan. Installation spiritual line aims to affect the ordinary man in his nearest surrounding, where this man could directly turn into a modern shaman in his own flat.

Modern shaman focus on his own spirit, this spirit is in material installation indicated by the window motive. When shaman merges with his own spiritual line then is being able to communicate with the world on the basis of a collective consciousness that has always been omnipresent in the global body.

A common kitchen unit turns by the ritual of washing dishes into a communicator, an altar in the sanctuary of a flat that makes it possible to capture and send information without using any of the technical achievements of the contemporary world, from which arise confusion and alienation of the soul.

Shamans whole apartment and the whole reality of the shaman turns into a ritual space, where everything has its foundation and everything is interconnected. The spiritual line is an eco-project which tries to appeal to every human being to perceive world as its own body, which can communicate physically as well as human body. The world itself becomes organic information technology that does not need any substitutes alienating.

7 Seznam příloh

Příloha 1: Osobnost Josepha Beuyse

Příloha 2: Kojot. Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mě (*Cojote. I like America and America likes me*), odvoz z Kennedyho letiště

Příloha 3: Kojot. Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mě (*Cojote. I like America and America likes me*), akce v Galerii René Block

Příloha 4: Jak vysvětlit obraz mrtvému zajíci (1965)

Příloha 5: Kapitál. Prostor 1970-1977 (*Das Kapital. Raum 1970-1977*),
tabule

Příloha 6: Akce 7000 dubů v Kasselu (1982-1987)

Příloha 7: Náskres instalace *Duchovní linka*, kuchyňská linka, pohled
zboku a zepředu

Příloha 8: Náskres instalace *Duchovní linka*, kuchyňská linka, pohled ze
tří čtvrtin

Příloha 9: Náskres instalace *Duchovní linka*, okno, pohled ze tří čtvrtin a
zboku

Příloha 10: Náskres instalace *Duchovní linka*, okno a koberec

Příloha 11: Náskres instalace *Duchovní linka*, celkové rozvržení instalace

Příloha 12: Gotická inspirace, lomený oblouk, klenba

Příloha 13: Gotická inspirace, růžice, katedrála

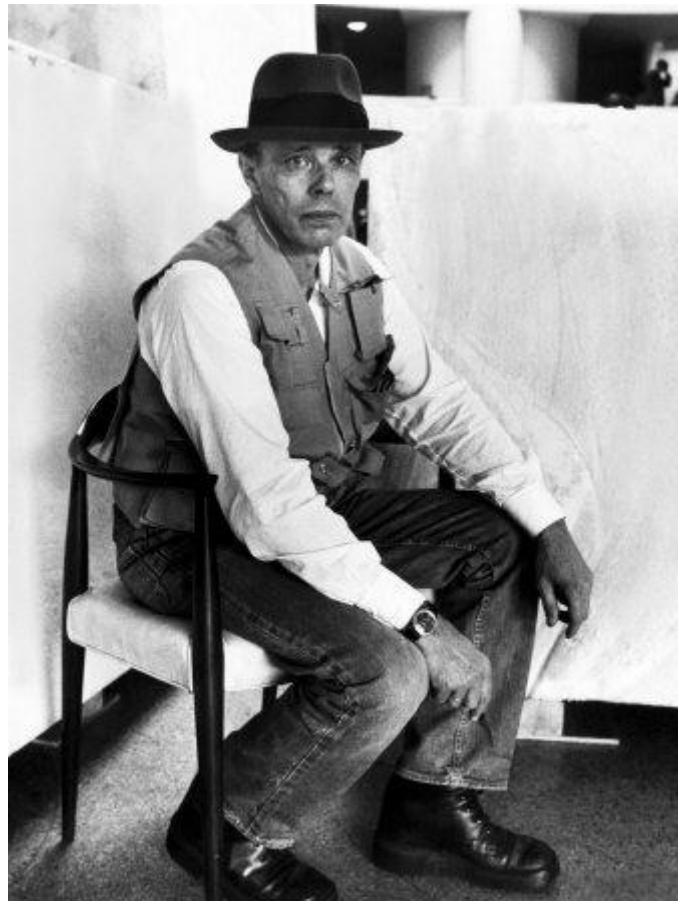
Příloha 14: Gotická inspirace, půdorysy

Příloha 15: Gotická inspirace, okno s vimperkem, bludiště

Příloha 16: Náskresy panelových bytů

Příloha 1

Osobnost Josepha Beuyse ²⁵



²⁵ Dostupné z: <http://www.e-flux.com>, [2012-03-14]

Příloha 2

Kojot. Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mě (*Cojote. I like America and America likes me*), odvoz z Kennedyho letiště ²⁶



²⁶ Dostupné z: <http://www.e-flux.com>, [2012-03-15]

Příloha 3

Kojot. Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mě (*Cojote. I like America and America likes me*), akce v Galerii René Block ²⁷



²⁷ Dostupné z: <http://www.e-flux.com>, [2012-03-16]

Příloha 4

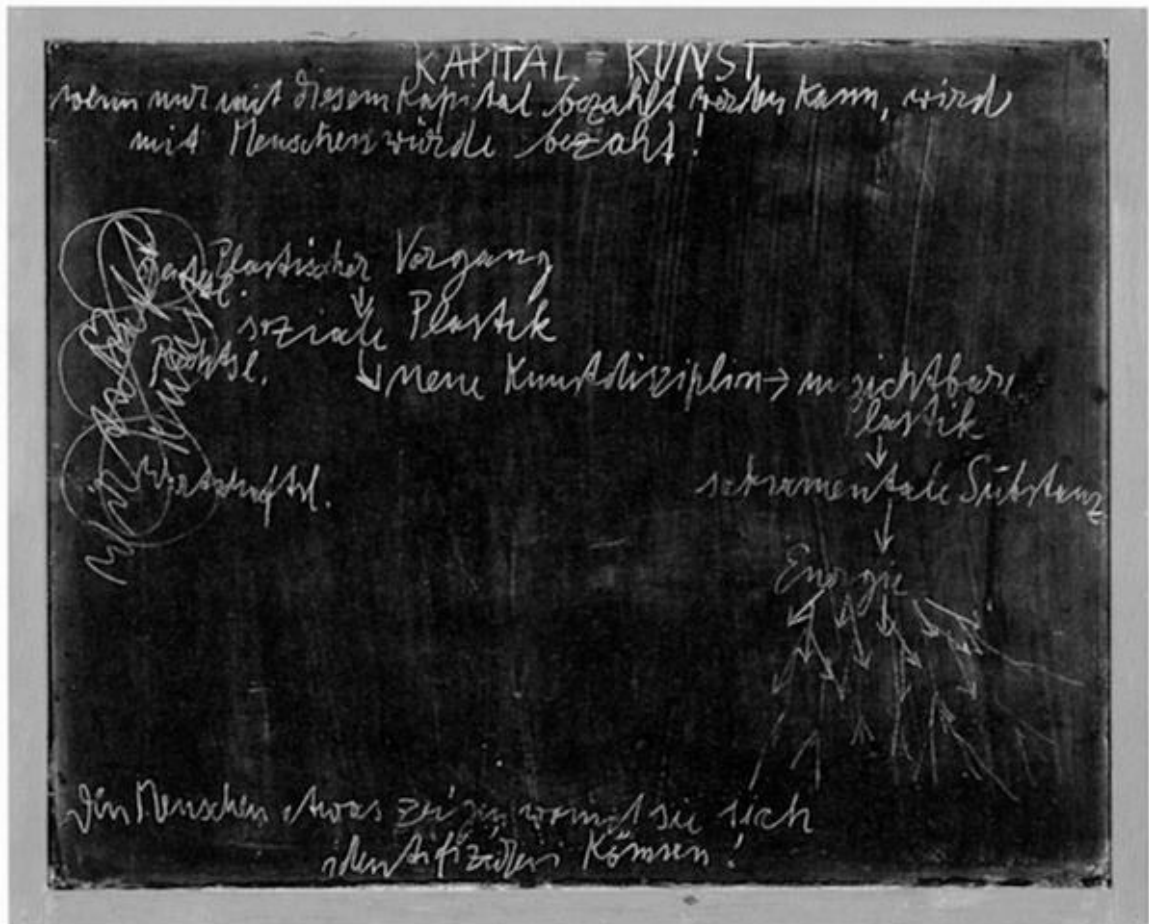
Jak vysvětlit obraz mrtvému zajíci (1965) ²⁸



²⁸ Dostupné z: <http://www.escapeintolife.com>, [2012-03-18]

Příloha 5

Kapitál. Prostor 1970-1977 (*Das Kapital. Raum 1970-1977*), tabule 29



²⁹ Dostupné z: <http://farticulate.files.wordpress.com>, [2012-03-18]

Příloha 6

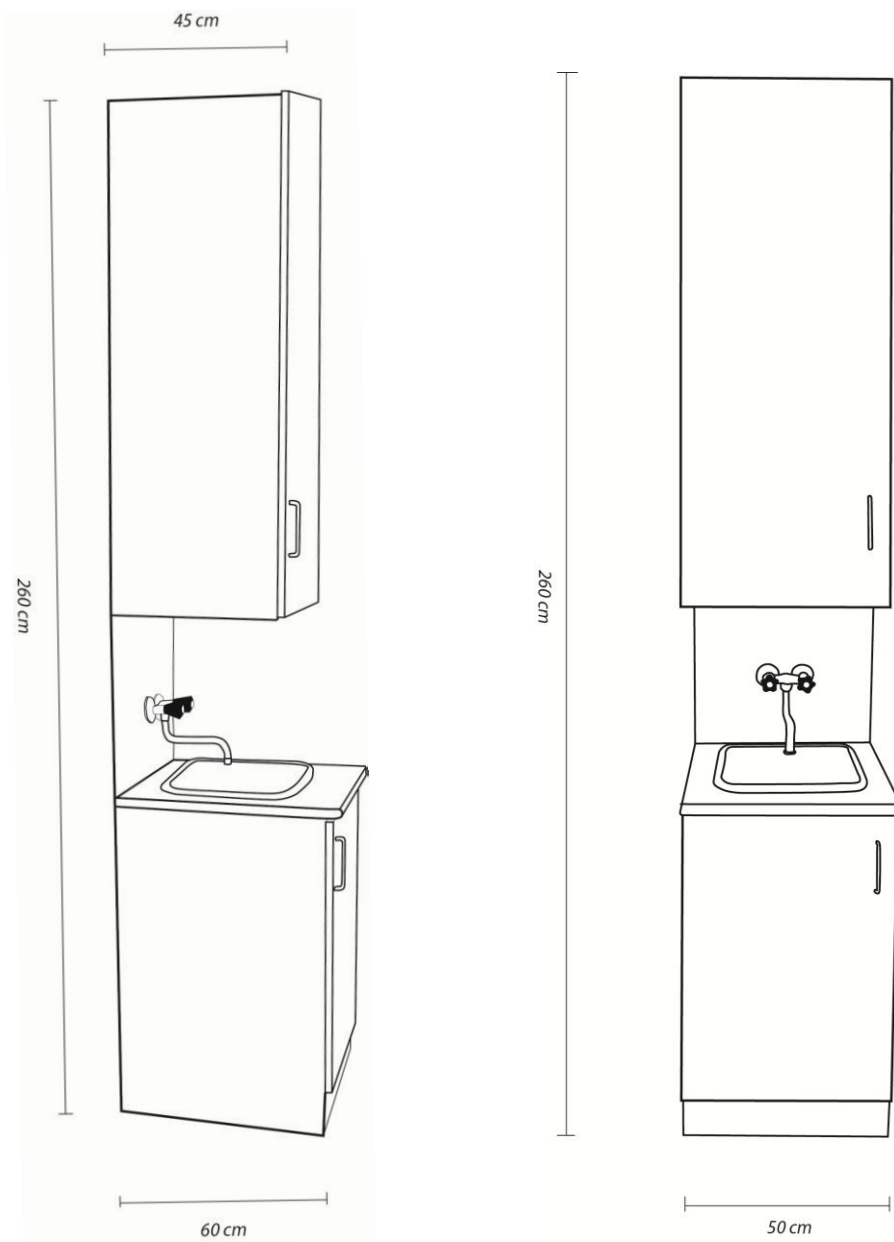
Akce 7000 dubů v Kasselu (1982-1987) ³⁰



³⁰ Dostupné z: <http://www.artsandecology.org.uk>, [2012-03-20]

Příloha 7

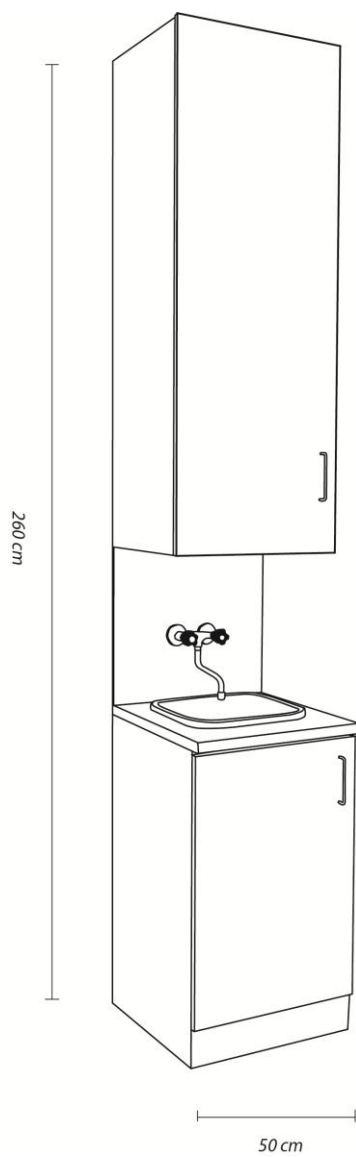
Nákres instalace *Duchovní linka*, kuchyňská linka, pohled z boku a zepředu ³¹



³¹ Archiv autora

Příloha 8

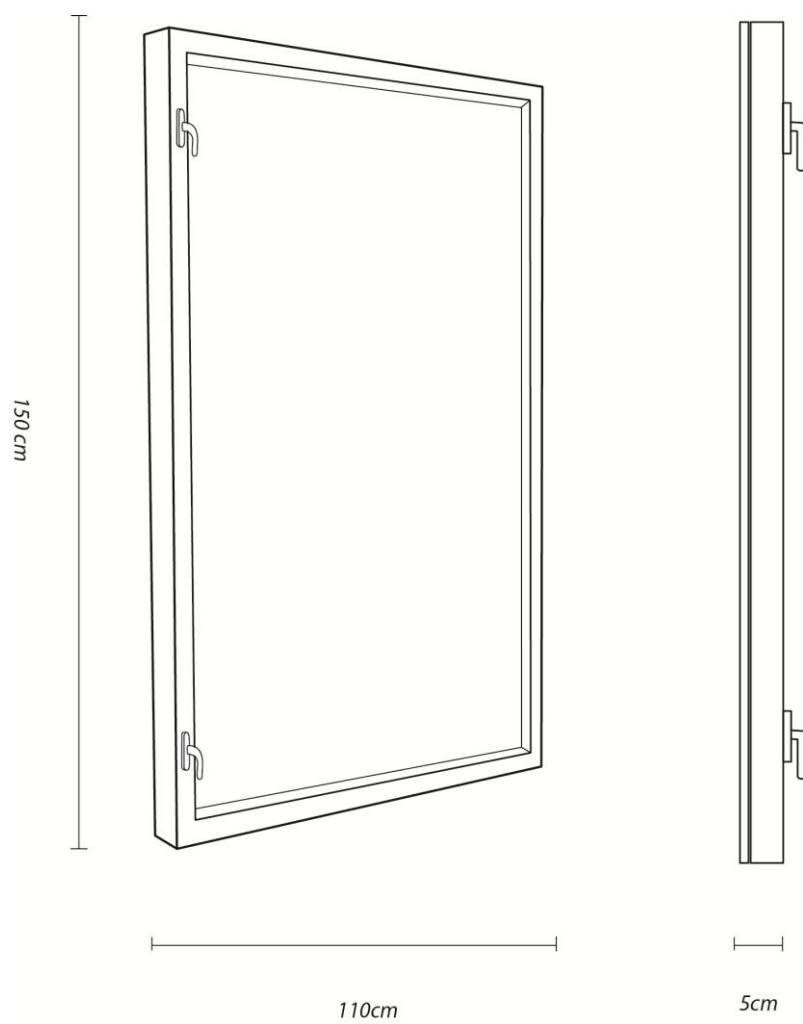
Nákres instalace *Duchovní linka*, kuchyňská linka, pohled ze tří čtvrtin ³²



³² Archiv autora

Příloha 9

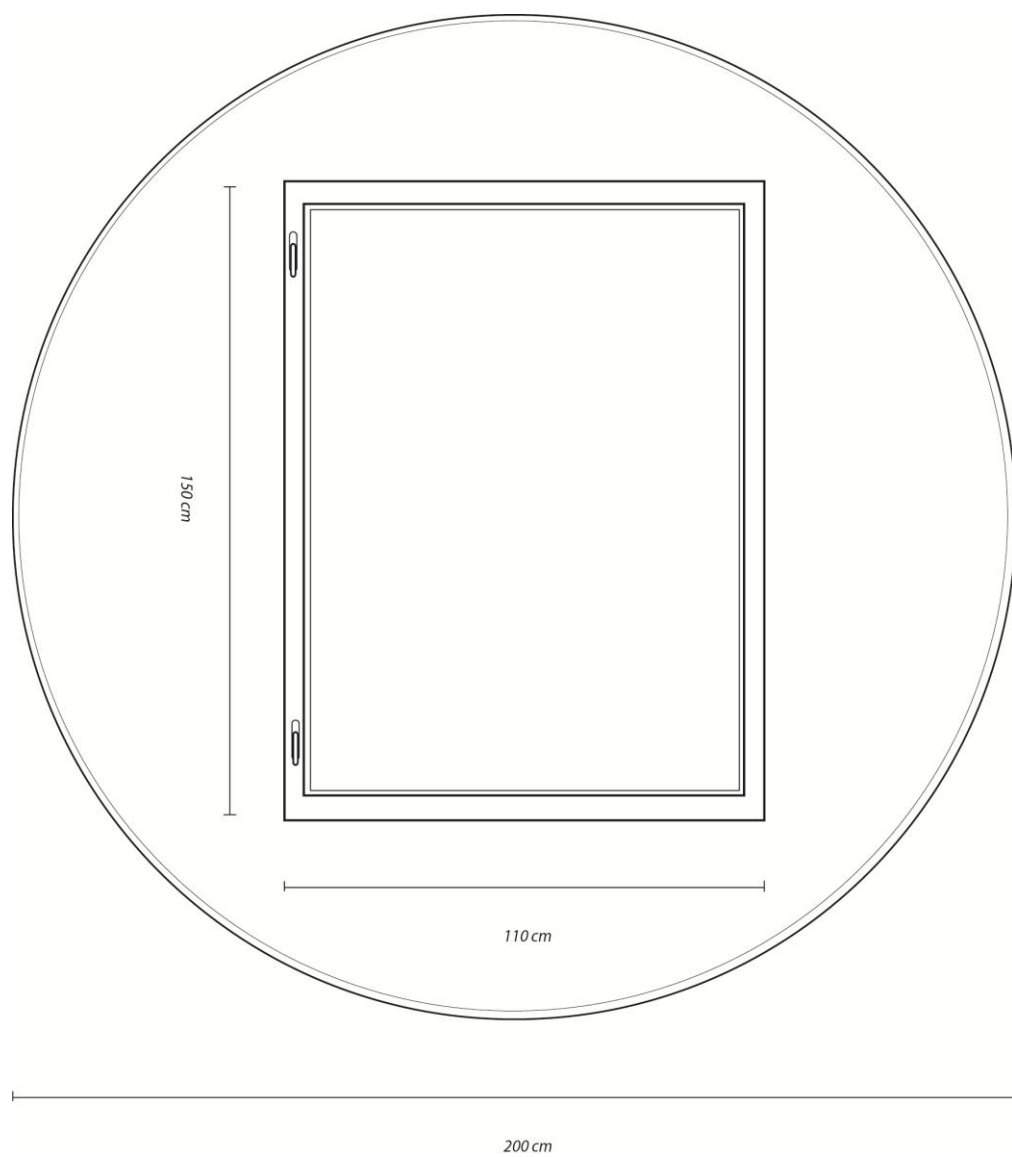
Nákres instalace *Duchovní linka*, okno, pohled ze tří čtvrtin a z boku ³³



³³ Archiv autora

Příloha 10

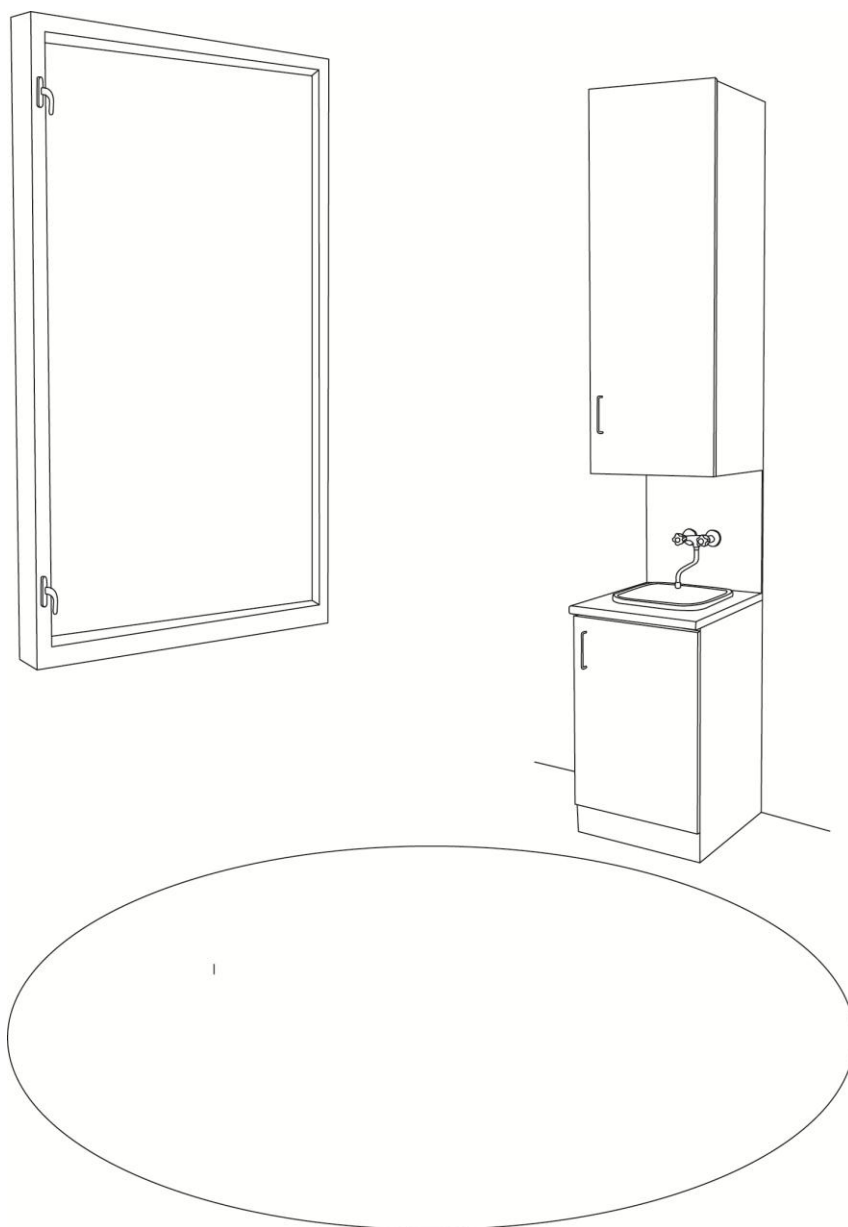
Nákres instalace *Duchovní linka*, okno a koberec ³⁴



³⁴ Archiv autora

Příloha 11

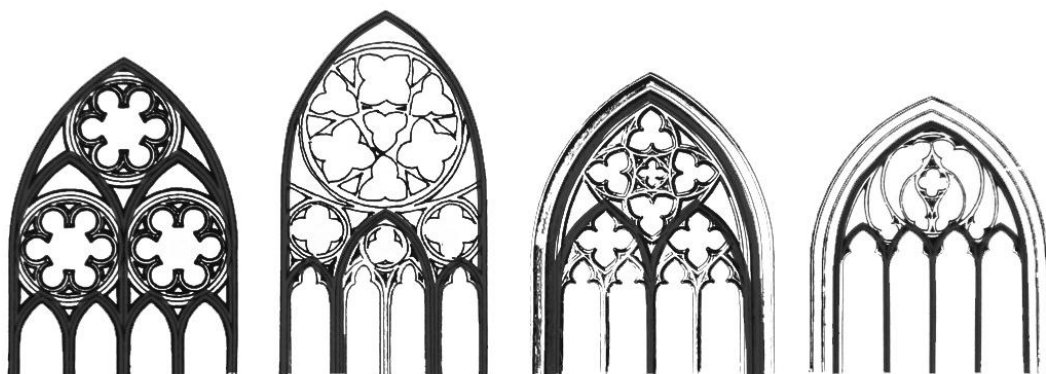
Nákres instalace *Duchovní linka*, celkové rozvržení instalace ³⁵



³⁵ Archiv autora

Příloha 12

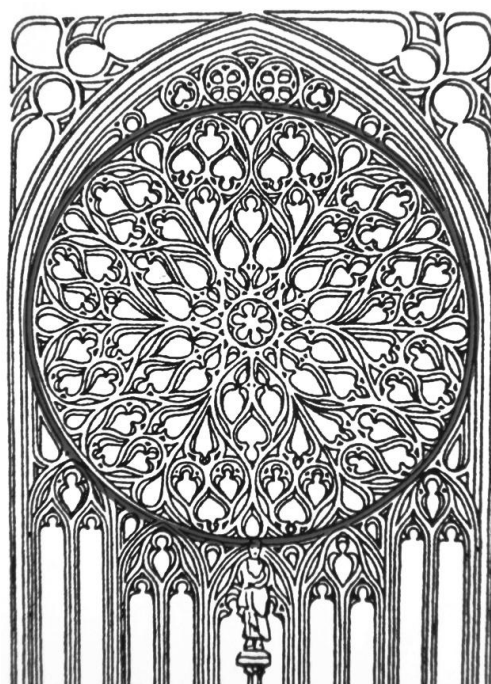
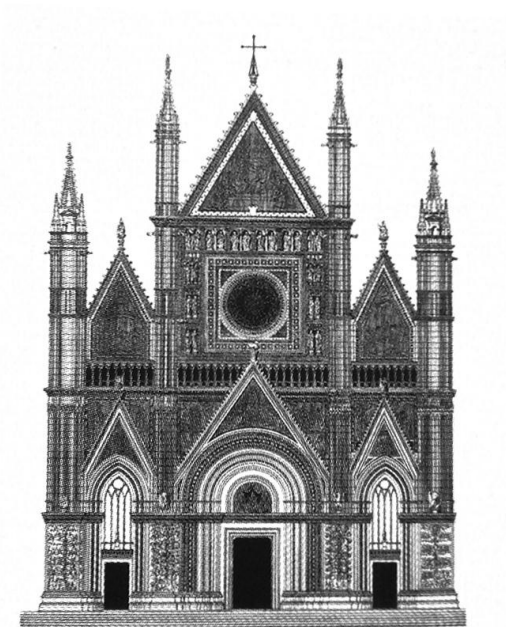
Gotická inspirace, lomený oblouk, klenba ³⁶



³⁶ JÖCKLE, Clemens. Stavební slohy ve světové architektuře. Z německého originálu přeložil Libuše Staňková. 1. vyd. Verlagsgesellschaft, International publishing GmbH, Germering/München. 2005. 237s. ISBN 80-204-1305-7.

Příloha 13

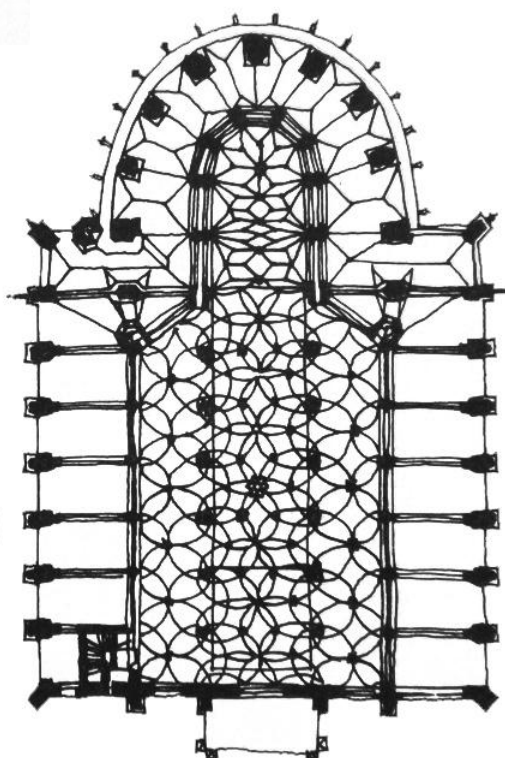
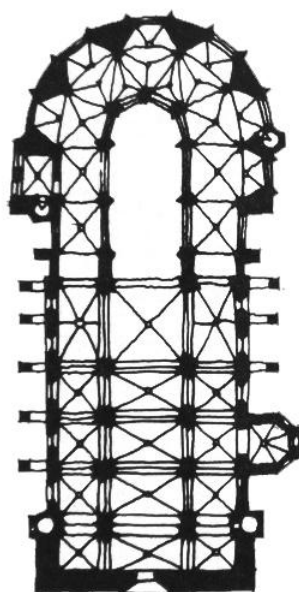
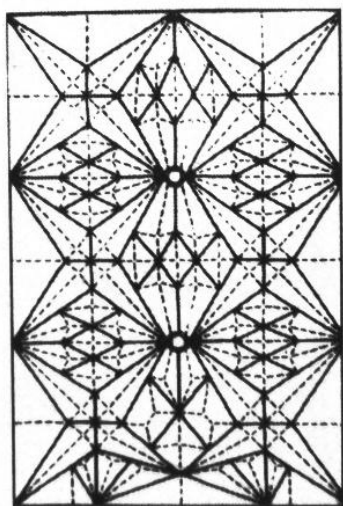
Gotická inspirace, růžice, katedrála ³⁷



³⁷ JÖCKLE, Clemens. Stavební slohy ve světové architektuře. Z německého originálu přeložil Libuše Staňková. 1. vyd. Verlagsgesellschaft, International publishing GmbH, Germering/München. 2005. 237s. ISBN 80-204-1305-7.

Příloha 14

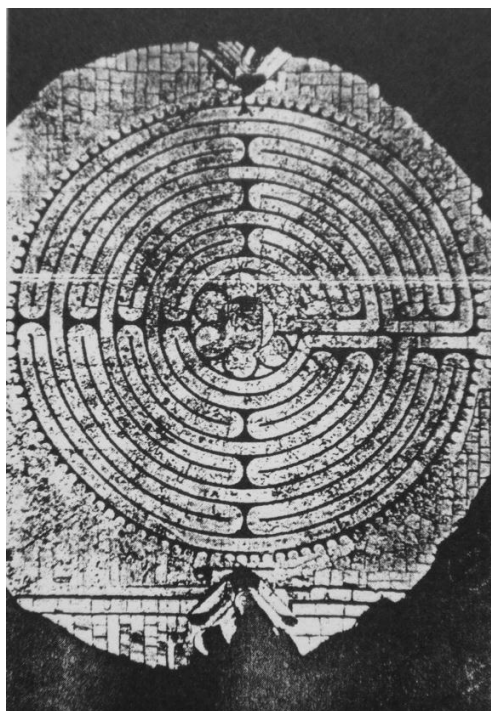
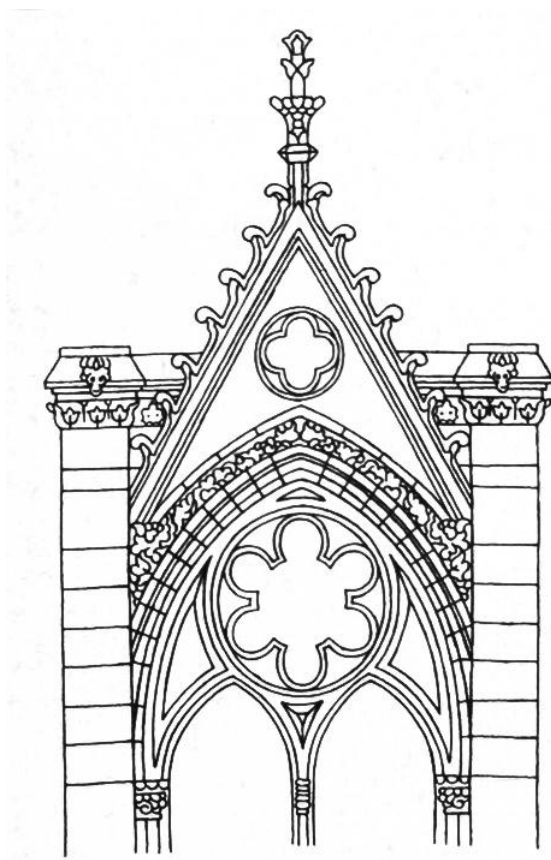
Gotická inspirace, půdorysy ³⁸



³⁸ ČERNÁ, Marie. *Gotická architektura, evropské kulturní dědictví*. Ilustrovala Pavla Grünerová. 1. vyd. IDEA SERVIS, konsorcium, Praha. 2005. 115 s. ISBN 80-85970-46-5.

Příloha 15

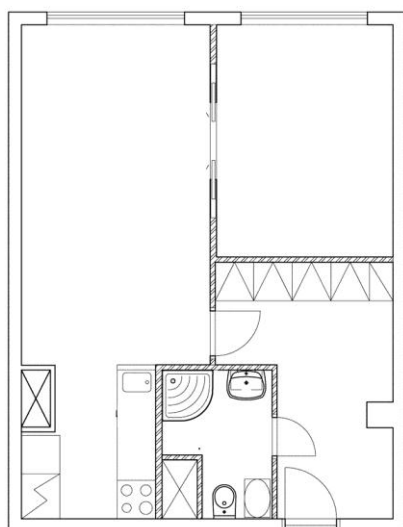
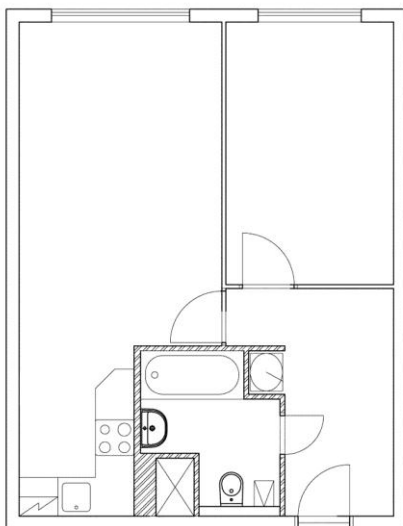
Gotická inspirace, okno s vimperkem, bludiště ³⁹



³⁹ ČERNÁ, Marie. *Gotická architektura, evropské kulturní dědictví*. Ilustrovala Pavla Grünerová. 1. vyd. IDEA SERVIS, konsorcium, Praha. 2005. 115 s. ISBN 80-85970-46-5.

Příloha 16

Nákresy panelových bytů ⁴⁰



⁴⁰ archiv autora