

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**Ústav Etnologie**

**Bakalářská práce**

**Vzorce v kulturní performanci**

**Patterns in cultural performance**

**Sára Vondrášková**

Autor práce: Sára Vondrášková

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Martin Soukup, Ph.D.

Rok obhajoby: 2015

**Prohlášení:**

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V Praze dne 8. 1. 2015

Sára Vondrášková

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala Doc. PhDr. Martin Soukupovi , Ph.D. za odborné vedení mé práce, inspirativní podněty a za jeho pomoc.

## **Bibliografický záznam**

VONDRÁŠKOVÁ, Sára. Vzorce v kulturační performance. Praha 2015. 45 s. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Ústav Etnologie, Filozofická fakulta. Vedoucí práce: Doc. PhDr. Martin Soukup, Ph.D.

## **Abstrakt**

Předmětem bakalářské práce je teoretická analýza vybraných faktorů, které ovlivňují kreativní proces, jehož výsledkem je umělecké dílo. Tyto faktory jsou chápány jako vzorce determinující tento proces a na základě různých přístupů je podroben rozboru jejich původ a funkce. Úvodní kapitoly se věnují času, restitativnímu a reduktivnímu přístupu dle Boreckého a rozlišení apollinského a dionýského typu dle Nietzscheho. Druhá část je věnována vlivu techniky a emocí na charakter uměleckého díla a zkoumá jejich vliv na formu a účinek uměleckého díla.

## **Abstract**

The subject of this thesis is a theoretical analysis of chosen factors which influence creative process that leads to an art work. These factors are comprehended as patterns that determine this process and their origin and function is studied by different approaches. The first part deal with time as an element, restitutive and reductional approach according to Borecký and Apollonian and Dionysian concepts according to Nietzsche. The second part is dedicated to the impact of technology and emotions on the character of an art work and it deals with their influence on a form and effect of the art work.

**Klíčová slova:** Umělecké dílo, Vzorec, Technika, Emoce, Existence

**Key words:** Art work, Pattern, Technology, Emotion, Existence

## Obsah:

<b>1. Úvod .....</b>	<b>7</b>
1.1 <i>Koncepce a metoda bakalářské práce .....</i>	<i>7</i>
1.2 <i>Teoretická východiska práce .....</i>	<i>8</i>
1.3 <i>Vymezení užívaných pojmů .....</i>	<i>10</i>
1.4 <i>Současný stav problematiky .....</i>	<i>12</i>
<b>2. Reduktivní a restitativní přístup .....</b>	<b>13</b>
2.1 <i>Reduktivní přístup .....</i>	<i>13</i>
2.2 <i>Restitativní přístup .....</i>	<i>14</i>
<b>3. Čas jako faktor .....</b>	<b>16</b>
3.1 <i>Budoucnost a minulost .....</i>	<i>16</i>
3.2 <i>Archetyp .....</i>	<i>18</i>
<b>4. Dionýský typ versus apollinský typ .....</b>	<b>18</b>
4.1 <i>Apollinský typ .....</i>	<i>19</i>
4.2 <i>Dionýský typ .....</i>	<i>20</i>
4.3 <i>Vzorce v umění dle apollinské a dionýské typizace .....</i>	<i>20</i>
4.4 <i>Apollón a Dionýsos dle Kerényie a Benedictové .....</i>	<i>22</i>
<b>5. Umělecké dílo jako prostředek účinku .....</b>	<b>23</b>
5.1 <i>Psychický a tělesný účinek uměleckého díla .....</i>	<i>23</i>
5.2 <i>Umělecké dílo jako artefakt účinku .....</i>	<i>24</i>

<b>6. Imaginace .....</b>	<b>26</b>
6.1 <i>Imaginace a smysl impulsu .....</i>	<i>26</i>
6.2 <i>Imaginace a nahodilost vzorců .....</i>	<i>27</i>
<b>7. Technika, extenze těla .....</b>	<b>28</b>
7.1 <i>Multimédia a tělo jako stroj .....</i>	<i>28</i>
7.2 <i>Technika jako vzorec uměleckého díla .....</i>	<i>32</i>
7.3 <i>Post- člověk a umělé umění .....</i>	<i>33</i>
7.4 <i>Vytváření nových vzorců .....</i>	<i>34</i>
<b>8. Význam uměleckého díla a jeho tvárnost .....</b>	<b>35</b>
8.1 <i>Fremd- word .....</i>	<i>35</i>
8.2 <i>Reprodukovatelnost a rekontextualizace díla .....</i>	<i>36</i>
8.3 <i>Vědomí jako nástroj subjektivizace .....</i>	<i>37</i>
<b>9. Emoce .....</b>	<b>38</b>
9.1 <i>Problematika emoční terminologie .....</i>	<i>38</i>
9.2 <i>Percepce reality .....</i>	<i>39</i>
<b>10. Závěr .....</b>	<b>40</b>
Seznam použité literatury.....	43

## 1. Úvod

*„Nic nepřivádí myšlení na scestí jistěji než chápání pojmů jako pevně určených forem, vybízejících ke stále stejné definici“*

(Jean Dubuffet, Dusivá Kultura)

### 1.1 Koncepce a metoda práce

Předmětem bakalářské práce bude teoretická analýza umělecké performance se zvláštním zřetelem k polaritě dionýského a apollinského principu. Pojem performance v názvu mé práce zastává označení jakéhokoliv uměleckého díla či díla, které vzniklo jako produkt kreativního procesu. Performance se v dnešním uměleckém názvosloví používá pro označení momentálního kreativního procesu dějícího se pro určité publikum na určitém místě a v daný čas.

Otázkou, kterou se budu zabývat, je, jaký mají vzorce, kterým se budu v této práci věnovat, vliv na kreativní proces, jehož výsledkem je umělecké dílo. Mým cílem je popsat a zjistit do jaké míry vzorce dílo determinují a na čem je jejich existence založená. Tíží mě vědomí možnosti, že neustále konstruování okolní reality, uskutečňující se právě skrze různé typy vzorců, nás odvádí dále od našeho přirozeného původu a bytí.

Koncepce práce vychází především z rozlišení restitativního a reduktivního přístupu, dionýského a apollinského typu. Cílem práce bude popsat, analyzovat a interpretovat vybrané procesy, jež podstupují jedinci v okamžik kreativního procesu. Neusiluji však o popis pouze momentálního rozpoložení v jeden daný okamžik, ale o analýzu tvůrčího procesu jako takového, kterého se dotýkají rozdílné jevy v minulosti, přítomnosti i budoucnosti. Ve své práci se budu snažit popsat vztah techniky postupu v kreativním procesu a emocí při vytváření uměleckého díla, do jaké míry se tyto dva prvky ovlivňují, svazují a limitují ten druhý.

Východiska, ze kterých budu vycházet jsou různé povahy, věřím, že tato variabilita bude nejlépe vystihovat a vysvětlovat to, co svou prací sleduji a chci popsat. Práci jsem rozdělila do osmi základních oblastí a přístupů, které budu zkoumat. Práce vysvětlí polaritní rozdělení přístupů dle



Vladimíra Boreckého na restitutivní a reduktivní a dle Nietzscheho na apollinský a dionýský typ. Na základě těchto kontrastních protipólů bude obsah popisovat, jak a čím je jedinec při kreativním procesu determinován. Některými z dalších aspektů, které se dotýkají díla při jeho vzniku, jsou čas, technika, kontext a existence imaginace. Budeme se věnovat technice a jejímu dopadu na umění, jak se jí zabývají Herndon a Hayles, na příkladech fotografky Umbrico či umělkyně Abramovič si ukážeme, kam až nás v umění může dovést schopnost konceptualizace. Na závěr se zaměříme na emoce a jejich rozdělení, jak je popsal Heider a Leavitt. Toto vše budou body, které by měly vést k odpovědi na mou otázku, zda mají tyto vzorce vliv na jedince tvořícího umělecké dílo.

Jsem si vědoma obsáhlosti tohoto tématu a jeho komplikovaného uchopení vycházejícího z pohledu pouze jednoho přístupu či jedné vědy. Chci problém uchopit na základě analýzy vybraných koncepcí filozofické a uměnovědné literatury, prací umělců a na podkladu vlastní zkušenosti a uvažování.

## ***1.2 Teoretická východiska práce***

Kreativní proces, jehož výsledkem je finální podoba, tvar a význam uměleckého díla, nelze obsáhnout slovy, nelze s precizností rozebrat ani vystihnout. Umělecké dílo je dané stavem duše, nelze jej tedy artikulovat skrze jazykové prostředky, jelikož tato nemožnost je samotným důvodem existence umění. Přesto v kreativním procesu leží dva protiklady, které z části pozorovat lze. Jsou jimi technika a emoce.

Za techniku v této souvislosti považuji vše, co je myslí vštěpeno a posteriori a má za cíl dávat myšlenkám a emocím rámeček a řád při jejich interpretaci. Tímto rámečkem může být jazyk či vzorec, skrze který se jedinec vyjadřuje, vzorec, který nám umožňuje komunikaci s okolním světem. Nejedná se v tomto smyslu pouze o techniku daného uměleckého odvětví. Zde se dostáváme k problematice vymezení pojmu technika. Technika v uměleckém procesu může nabývat významu učení se vzorci, který nám umožní artikulovat danou myšlenku či emoci. Tento pojem však sahá od základní schopnosti uchopit umělecký žánr a jeho zákonitosti v procesu tvoření, až po filozofické pojetí artikulace dané myšlenky či emoce, kterou chceme interpretovat.

Zákonitostí v procesu tvoření může být získání schopnosti hry na nástroj či tažení štětcem v daném směru k dosažení tvaru, který chceme znázornit, je to základní nástroj k vyjádření daného

stejně jako jazyk a jeho znaky. Způsob artikulace emoce přichází v momentě, kdy jsme tuto schopnost obsáhly a chceme do daného vnést vlastní ideu. Zde, ač vyjadřujeme samy sebe, používáme stále vzorce, které jsme se naučili pro komunikování toho, co chceme sdělit. Je to schopnost, které nabydeme a která nám umožňuje se vyjadřovat. Stejně jako se dítě učí slovům a pojmům, tvoření vět a formulaci vlastních myšlenek skrze jazyk, umělec se učí řeči svého oboru, aby mohl své myšlenky a emoce interpretovat v dílo.

Zde se ale dostáváme k relativnosti interpretovaného. Skrze jazyk vyjadřujeme vlastní myšlenky a teze, které chceme komunikovat směrem k druhým. Jazyk je ale limitován počtem znaků a jejich následných kombinací do vět a rozsáhlejších útvarů. Vždy je tu myšlenka v zajetí vzorce, skrze který chceme myšlenku artikulovat. Domnívám se, že z důvodu této limitace vzniklo právě *umění*, jelikož jeho vzorce se od jazyka liší a dávají větší a jinou svobodu a prostor k sebevyjádření. V umění se vyjadřujeme skrze jiné vzorce a znaky než v jazykové interpretaci a naše artikulace získává další platformu pro svou existenci. Tato platforma má však také své zákonitosti, vzorce, a nacházíme se opět ve stejné patové situaci. Stejně jako v Sapir-Whorfově hypotéze (Soukup, 2011, str. 161), kdy jazyk determinuje a limituje vnímání a výklad okolního světa, se zde dostáváme k limitaci uměleckým jazykem, který se pro každé umělecké odvětví liší, ale v základě má vždy podobné hranice.

*„Proti ní každý jev jest pouhým podobenstvím: proto jazyk, jakožto nástroj a náznak jevů, nikde a nikdy nemůže na venek vynéstí nejhlubšího nitra hudby, nýbrž zůstane, dá-li se do jejího napodobování, jenom ve vnějším styku sní, zatím co se nejhlubší smysl hudby veškerou lyrickou výmluvností ani o krůček nepřiblíží srozumitelnosti.“* (Nietzsche, 1993, str. 26)

Tyto hranice samozřejmě mohou být dalším typem platformy. Hranice jednoho uměleckého odvětví mohou být pokořeny možnostmi druhého odvětví a mohou tak rozšiřovat možnosti sebevyjádření se. Pokud nemohu danou emoci či myšlenku vystihnout barvami na plátně, mohu ji zkusit zahrát na nástroj. Na nástroj ale musím umět hrát a právě tato schopnost může být mou mezní hodnotou.

Nemám na mysli mezní hodnotu neschopnosti či schopnosti umět se vyjádřit. Mezním je zde právě daný vzorec, který musím znát a ne ve smyslu jeho dokonalého či nedokonalého abstrahování a pochopení. Právě to totiž může být hranicí, která danou myšlenku polapí v tvůrčím procesu a

determinuje její konečný tvar. Tento tvar, konečný výsledek procesu tvoření, je tak špičkou ledovce, u které ale nemůžeme jako pozorovatel s jistotou říci, zda odpovídá cíli tvořícího jedince.

Relativnost zde totiž vzniká na prahu, kde se začne emoce či myšlenka mísit se vzorcem, technikou, terminologií. Vzorec je naší hranicí skrze kterou interpretujeme dané, vzorec je ale i něčím, co pokud jsme obsáhly, leží v naší zkušenosti a stává se tak věcí a priori. Není to už tedy pouze rámeček, který nás omezuje svou konečností, ale také vlastnost rozumění vzorci a přivyknutí si k němu jako existující entitě. Stává se místem v hlavě, skrze které emoci chápeme sami v sobě. Interpretujeme tedy emoci či impuls sami sobě ve svém nitru, ještě předtím než jej stihneme interpretovat okolnímu světu. Vzorec determinuje vše v nás.

### ***1.3 Vymezení užívaných pojmů***

Pojem umění zastupuje širokou škálu jevů. Vychází ze slova *uměti* (řecky *techné*) a vždy stojí za nějakou dovedností. Dovednost je ale chápána jako učením získaná dispozice ke správnému, rychlému a úspornému vykonávání činnosti vhodnou metodou. Umění však nemusí být vykonáváno pouze díky získané dispozici a už vůbec jej nemusíme vykonávat vhodnou metodou. Co přesně totiž tato vhodná metoda znamená? Je to metoda, díky které vznikne *hodnotné* dílo? Co je hodnotné dílo? Dle Dubuffeta to, co společnost považuje za hodnotné dílo, už samo o sobě zavání zkreslením reality. Tvrdí, že díla, která se nám z minulosti dochovala, představují pouze hrstku toho, co bylo v historii vyrobeno, namalováno, složeno a že tento výběr záleží především na módě a na tom, co zrovna zvyšuje úroveň intelektuální elity. (Dubuffet, 1998, nepaginováno)

Takto jedinec může o umění získat zcela mylnou představu, díky selekci totiž nemůže sám nikdy svobodně zhodnotit, co umělecké dílo je a co není. Umělecké dílo totiž mnohdy bývá posuzováno dle momentálního názorového rozpoložení společnosti. Tím, že se z umělecké činnosti začala stávat ceněná aktivita, se vytratil dle Dubuffeta zcela její cíl, smysl a stala se tak zcela asociální činností. (Dubuffet, 1998, nepaginováno) Nacházíme se tak v době, kdy uměním je pouze to, co společnost označí za hodnotné.

Na umělecké dílo je však třeba pohlížet jinak. Například kutilství či domácí umění. Tento výraz označuje dílo, které zjednodušeně nemá ambice stát se uměním a spíše jím jedinec chce dosáhnout zvelebení prostoru či zkrácení dlouhé chvíle. Pouhá existence ambice však přece nemůže

být něčím, co liší umělecké dílo od neuměleckého díla. Můžeme tento rozdíl vnímat také jako rozdílnost vědy a šamanství, kde věda je opřena o existující a reálné racionální poznatky o skutečnosti, zatímco šamanství je více oborem instinktivním, nepodloženým výzkumem, spíše vlastní či sdílenou zkušeností.

Umění může vystupovat v mnoha podobách, je však stále tím stejným artefaktem. Zmínila bych estetickou funkci umění a uměleckého díla. Estetická hodnota díla zdá se být stěžejním pro jeho posuzování a hodnocení, jelikož estetická hodnota je tou hodnotou, kterou má umělecké dílo vynikat ihned při prvním vnímání jej. Nemůže být ale přeci atributem, který umělecké dílo odděluje od ostatních děl, jelikož estetická rozhodně není stěžejní vlastností umění. Umění je pro mě vše, co vzniká díky lidské kreativitě. Nejde o hodnotu či intelektuální přínos díla, jelikož každý obor stejně jako každý umělecký styl či směr vyznává a má jiné cíle, ctí jiné hodnoty a vzniká na základě různých puzení.

Například surrealismus je směrem oplývajícím zhmotněním představ z podvědomí, snů, je pocitový a mnoho nehledí na dodržování pravidel toho, jak byla umělecká díla tvořena do jeho vzniku a jak by být tvořena měla být, jak píše André Breton ve svém manifestu: *„Žijeme ještě pod vládou logiky, což je samozřejmé to, k čemu jsem zde chtěl dojít. Ale logické postupy se za našich dnů používají jen k řešení problémů druhořadého významu. Absolutní racionalismus, který zůstává v módě, dovoluje brát v úvahu jen fakta, která se úzce vážou k naší zkušenosti. Logické účely naproti tomu nám unikají. Je zbytečné dodávat, že i samotné zkušenosti byly vytyčeny meze. Točí se v kleci, a je čím dál obtížnější otevřít jí cestu ven. I ona se opírá o bezprostřední užitečnost a je střežena zdravým rozumem. Pod rouškou civilizace, pod záminkou pokroku se podařilo vymýtit z ducha všechno, co může být právem nebo neprávem taxováno jako pověra, jako chiméra; vyloučit jakýkoli způsob hledání pravdy, který není v souladu se zvyklostmi.“* (Breton, 2005, str.20) V umění je třeba dát svobodu jakékoliv pravdě, pravda stejně jako realita není jedna a nemůžeme dle jedné či dle pár pravd soudit vše kolem nás.

Pojem technika budu ve své práci používat ve dvou smyslech- označení techniky jako technologie postupu práce a techniky jako produktu této činnosti.

#### ***1.4. Současný stav problematiky***

Prvním zvoleným pohledem bude uchopení vzorců za základě rozdělení na restitativní a reduktivní přístup tak, jak se mu věnoval Vladimír Borecký. Borecký rozdílnost ve vnímání daných jsoucen popsal jako polaritu biologickou/sociální a osobnostní. Osobnostní determinace jedince je samozřejmě závislá na biologické, Borecký však vidí osobnostní složku jako entitu fungující více na základě konstrukce vědomí. Věnoval se problematice vzorců a vnímání reality především v oblastech komiky a her, které jsou jeho hlavními předměty výzkumu. Humor z reduktivního hlediska může být uvolněním energie a animálním projevem, z restitativního pohledu je humor směřován kontextem společenským a hlavní podíl na něm má existence imaginace. (Borecký, 2005, str. 151-159)

Reduktivní přístup se opírá především o obory a díla, které vnímají jedince jako přírodovědecky pozorovatelného a uchopitelného. Východiskem pro reduktivní přístup je například Freudova psychoanalýza či genetická epistemologie Jeana Piageta.

Restitativní pohled vychází například z Jungovy analytické psychologie a jeho pohledu na jedince jako stvoření, které nelze uchopit skrze vědecké bádání, ale je nutné jej vidět jako soubor mnoha emocionálních, sociálních, vědomých i nevědomých prvků. Jedná se také o filozofická díla Husserla či Heideggera, ze kterých Borecký v rámci restitativního přístupu těží a vychází. Gaston Bachelard, kterého Borecký cituje a uvádí ve svých dílech, stojí mezi těmito přístupy, ač jeho díla a myšlenky spíše spadají pod teorii reduktivního přístupu. Bachelard se zajímal o vědecké výzkumy a přírodní vědy, připouští však nepřesnost a možnost odchylek. Bachelard jakoby oba přístupy sjednocoval a prolínal. Vědecký přístup by se měl dle něj inspirovat poetičtější restitativním a naopak.

Dále práce vychází z děl německého filozofa Friedricha Nietzscheho, zejména z díla *Zrození tragédie*, kde Nietzsche rozděluje lidstvo ve dvě, na apollinský a dionýský typ jedince. Jeho pohled a filozofické hledisko je velmi blízko tématu této práce, jelikož tyto typy Nietzsche popisuje na základě charakteru uměleckých děl či rovin uměleckého uvažování a tvoření.

Z pohledu techniky a hudby se problematice věnuje v posledních letech americká hudebnice

a zvuková umělkyně Holly Herndon. Její kontroverzní názory na smysl techniky v umění poskytují prostor pro nové přístupy vnímání hudby a to zejména hudby elektronické. Jejím hlavním tématem je obhajoba progresu v umění, které znamená v posledních letech využívání technických objektů při tvorbě hudby. Sama programuje ve složitém hudebním programu Max, který umožňuje programování hudebních nástrojů a efektů pouze za pomoci počítače a znalosti kódového jazyka tohoto softwaru. Její diplomová práce se soustředila na téma tělesnosti elektronického média a obhajoby tohoto média jako rovnocenné entity k živému médiu.

Tomuto tématu se věnuje také americká profesorka N. Katherine Hayles, která se specializuje na problematiku člověka jako bytosti, humánnost, materiální aspekt reality, techniku a zejména na koncept post- člověk, který je pro tuto práci stěžejní. Post- člověk je z jejího pohledu nazírán jako jedinec determinovaný technikou a technickým přístupem ke světu. Emoce a jejich rozdělení budeme studovat na základě literatury Leavitta a Heidera.

## **2. Reduktivní a restitutivní přístup**

Tématem mé práce je popsat vzorce v procesu kreativního tvoření, reduktivní a restitutivní přístup je v tomto ohledu velmi výstižný a můžeme o něj mnoho teorií opřít. Vysvětlíme si tyto dva přístupy a rozdělení tak, jak je popsal Vladimír Borecký.

### ***2.1 Reduktivní přístup***

Reduktivní přístup hledá vysvětlení existence vzorců ve vnějším, reálném, biologickém a kulturním světě a hlavní prvek, který reduktivní přístup vystihuje, je adaptace. Jak popisuje Borecký „*Reduktivní přístupy se přiklánějí k pojmání enkulturace, v paralele k socializaci, jako adaptace k danému kulturnímu systému, institucím, ... Dovolávají se kauzálního principu determinace osobnosti biologickým, sociálním a kulturním prostředím.*“ (Borecký, 2005, str. 14)

V rozdělení dle Boreckého tak reduktivní přístup můžeme rozdělit v rámci tří teorií zastřešených pojmem *scientistický přístup*.

- **Psychoanalýza** je první teorií scientistického přístupu. Dle Freuda jsou všechny

projevy osobnosti determinovány biologicky a vrstvy osobnosti jsou uvedeny do vztahu s vývojovým modelem. Kultura pak funguje na vzoru uplatňování reality proti principu slasti k ochraně člověka před přírodou.

- **Genetická epistemologie** dle Jeana Piageta uvažuje člověka jako systém fungující na základě matematických zákonitostí. Osobnost se pak vytváří na základě tří fází centrace- acentrace, egocentrace a decentrace, jež je poslední fází, fází osvobození se od gocentrismu a otevření se okolnímu světu.
- **Symbolický interakcionismus** stojí na koncepci Ralfa Lintona, kde osobnost je pouze souhrn všech rolí, kterými osobnost operuje. George Herbert Mead pak vidí vývoj osobnosti v komunikaci. (Borecký, 2005, str.15-22)

Scientistický reduktivní přístup se zabývá člověkem a osobností jako přírodním prvkem, biologicky determinovaným a přispůsobujícím se na základě adaptace a enkulturace. Pokud bychom tedy chtěli vysvětlit a redukovat umění a proces jeho vzniku v rámci této teorie, šlo by o tvoření, které má svůj základ ve vnějším světě a vzniká na jeho základě. Vše, co by tedy tvořící jedinec uvážil ve své tvorbě jako inspiraci, by bylo dle této teorie determinováno pouze vnějším světem a adaptací na něj či to, jak je sám tento jedinec determinován biologicky. Podobně jak popisuje Borecký na příkladu redukce komiky, některé makroteorie humoru považují příčinu komiky v pocitu nadřazenosti vůči druhému tím, že se nad druhého vyvyšujeme svým humorem, který vzniká jako prostředek hierarchizace. Smích či výsmech nám také může poskytnout pocit uvolnění či svobody.

Sama považují redukcionistický přístup za teorii, která spadá do stejného nadoboru s dionýským typem, jak ho popisuje Nietzsche. Dionýský typ vychází více z pravidel vnějšího světa, přírody a své vlastní biologické animální determinace.

## ***2.2. Restitutivní přístup***

Restitutivní přístup, jak ho popisuje Borecký, považuje za zásadní charakteristiku podíl jedince a individuality při vytváření kulturních hodnot a okolního světa. V protikladu k reduktivnímu přístupu je to pak tedy osobnost, která přetváří svět. Jakoby se tedy příroda adaptovala jedinci. Toto lze sledovat v dnešní době velmi přesvědčivě, jak si ukážeme v kapitolách

věnujícím se technice a technizaci světa kolem nás.

Restituivní přístup také dokládá význam existence kultury jako jednotky, která vznikla na základě existence člověka a jeho potřeby měnit své prostředí k obrazu svému. Reduktivní přístup je popisován na základě schopnosti asimilace, jeho charakteristika se zakládá na animálnějším vnímání okolního světa.

Rozdělení restitutivního přístupu z pohledu *humanistického* stanoviska je následující:

- **Analytická psychologie** jak ji popsal C. G. Jung vidí jedince a jeho osobnost jako entitu, která funguje na základě sebeporozumění a smyslu. Ego se dle Junga otáčí k Sobě, nepovažuje tedy Ego za středobod vědění jako Freud. Jung také vidí vývoj jedince cyklicky, konečnost tedy vnímá jinak.
- **Fenomeno- strukutrální psychologie** vychází z teorií Wilhelma Diltheye a Edmunda Husserla. Dilthey viděl lidské porozumění a přístup k historii v rámci uvážení lidské schopnosti subjekt- objektové polarizace jako stěžejní. Fenomenologie Husserla naopak dualitu subjekt- objekt neuznává, jejím požadavkem je uzávorkování všech soudů a poznatků. Dle něj nic, co není závislé na vědomí, nemá smysl.
- Teorie **Psychodramatu** vychází ze zveřejňování psychických problému, jak jej popisuje Jacob Levi Moreno. Dle něj totiž skrývání se před společností fixuje dané vzorce osobnosti, jakými jsou například role. Ego je tak prostorem, který uchovává vzorce rolí a zároveň je zdrojem jejich využívání . Role jsou dle Morena aplikovány nevědomě a jejich přijímání souvisí se sociálním tlakem. (Borecký, 2005, str. 22-30)

Restitutivní a reduktivní přístup popsal Borecký ve své teorii her. Hry z pohledu reduktivního přístupu mají svou podstatu a základ v instinktivním uvolňování energie (Spencer, Hall), každá hra tak má svůj instinkt, ze kterého vychází. Instinkt je založený na adaptaci jedince vůči okolí, hry jsou tak adaptivní složkou našeho bytí. Dle restitutivní teorie má původ her svůj význam ve výchovné a sociální funkci. Hra je pouze zdánlivou činností. ( Borecký, 2005, str. 87) Hry jsou také určitou reduplikací, podobně jako je tomu u imaginace, kterou si popíšeme blíže v 6. kapitole.

Reduktivní přístup je přístupem redukce vnějšího světa v nás, interiorizace prvků a vzorců.



Restitutivní teorie předpokládá spíše exteriorizace našeho vnitřního světa a obrábění okolní reality v rámci našeho vidění. Naše vidění a vědění ale může být onou platónovou jeskyní.

Jung tvrdí, že „*nejsubjektivnější ideje stojí nejbližší přírodě a bytí, a proto bychom je mohli označit za nejpravdivější*“ (Jung, 1994, str. 28). Sám se však táže po tom, co je to *pravda*? Jung popisuje, že člověk vidí svět okolo sebe vždy pouze v rámci svého vidění to je ona pravda. Přiznává také subjektivitu jedince, domnívám se, že právě z tohoto důvodu můžeme jeho analytickou psychologii zařadit k teorii restitutivní přístup. Dle něj sklon člověka předpokládat, že poznání pochází z vnějšího světa není správné.

### **3. Čas jako faktor**

Čas je jednotkou, která existuje pouze díky invenci člověka, je to umělá veličina. Jak tvrdí Marina Gržinić ve své eseji Temporalizace teorie a času „*Ani prostor, ani čas nejsou nic přirozeného, spíše jsou vystaveny umělým procesům změny, produkce a modifikace.*“ (Gržinić, 2008, nepaginováno) Díky této nepřirozenosti existence času vnímá každá kultura čas jiným způsobem. Dle Eliada naše západní kultura vnímá čas lineárně, ač v našich životech je zahrnuto určité vnímání cyklů. Mnoho kultur však vnímá čas jako něco, co probíhá pouze v cyklech. Tyto cykly jsou spojené s věčným střídáním se počátku a konce. (Eliade, 1993, str. 52-64)

#### **3.1 Budoucnost a minulost**

“ *Odkud mají věci svůj původ, tam také musí zaniknout podle nutnosti, neboť musí zaplatit pokutu a být za své nespravedlnosti souzeny podle řádu času.*“ ( Heidegger, 2012, str 5-6)

Stejně tak jako je umělecké dílo determinováno vlastními pravidly, dotýká se ho i filozofické pojetí dimenze času. Dlouho se v umění zachovávala fixace na staré hodnoty, umělecké ztvárnění lpělo na stále stejných postupech. Uvědomíme-li si však existenci budoucnosti, otevře to kreativě nový obzor, chaotický, ale mající jakousi vnitřní koherenci. Člověk tvořící dílo, které vždy zákonitě zahrnuje to, co nebylo nikdy předtím zhmotněno v dané podobě a vytváří tím tak novou existenci, je silně fixován na budoucnost. (Hejdánek, 2014, str. 13-15) Tato fixace může být

právě tím, co uměleckou tvorbu posunuje dál od vzorců, které jsou zpravidla zakotvené v minulosti a vycházejí z ní.

Je ovšem otázkou, zda za něco takového lze považovat vědomou intenci vytvořit takto fixované umělecké dílo, jelikož tato intence je vždy zakotvená v minulosti, ve které umělec napadla. Mnoho progresivních uměleckých činů, jež se tedy snaží odprostit se od zastaralých pravidel, je tak omezováno tendencemi směřujícími k inovaci. Toto lze považovat za jeden ze vzorců, který umění v jeho rodícím se procesu limituje. Tato limitace může být zároveň osvobozujícím prvkem od stávajících hranic vědomí, je však stále kotvou. Stejně tak jako je smrt a vědomí konečnosti konstantou a článkem v životě jedince a ovlivňuje směřování v jeho životě.

Jedinec dle Hejdánka je tím, čím bude spíše než tím, čím je. Jeho perspektivu to však nesmí změnit a jedinec se musí vrátit zpět do přítomnosti se svobodou, kterou nabyl vytvořením uměleckého díla, které změnilo stávající podobu přítomnosti. (Hejdánek, 2014, str.15)

Ocitáme se v době, kdy se vše zrychluje, umění se přizpůsobuje elektronické a internetové revoluci, přichází inovace, která posouvá hranice možností, mnoho jich však díky ní zaniká. Co se týká hudby, elektronika přetavuje posledních 30 let vše, co bylo dosud běžně užíváno a představovalo rámeček možností. Stejně jako ve výtvarném umění v průběhu 20.století (abstrakce, impresionismus, expresionismus, následně pop art atd.) dochází k zamítnutí všeho. Snaha o dekonstrukci rytmu, harmonie, aranže. Nejedná se však o něco, co by se dalo svou tendencí připodobnit k atonální hudbě a dodekafonii 20. století ve vážné hudbě.

Na jedné přednášce hudebníka Marleyho Marla, kde mluvil o tom, jak bude hudba znít v budoucnosti, možná i za pár let, Marl řekl: „*Možná to bude jen zvuk znějící jako rána do stolu, krátká, to bude vše a všichni to budou považovat za geniální*“. (Marl, 2014, přednáška) Pokrok je věcí, která v našem světě vzniká přirozeně, stále chceme jako lidstvo spět dál, výš, dosahovat nových možností. Díky tomu se posouvá i naše vnímání označení a pojmů jakými jsou slova „progresivní“, „vizionářský“, „inovativní“, „moderní“. To, co těmito slovy označíme, bude vždy dočasné a životnost, v tomto smyslu pro konkrétní čin či umělecký artefakt, bude vždy velmi krátká. Progresivní či pokrokové umění, nové umění, je něčím, co staví na negaci předchozího přístupu. Je-li toto prováděno s pečlivým přístupem, musíme uznat, že nemohlo dojít k vytvoření artefaktu pouze na základě laické znalosti toho, proti čemu jedinec tvoří. To v praxi musí znamenat, že jedinec musí znát vzorce umění, oproti kterému vytváří něco progresivnějšího. Je tedy zákonitě

limitován vzorci stylu, proti kterém se vymezuje.

### **3.2 Archetyp**

Existuje však umění, které má v sobě nesporně něco, co přesahuje veškeré styly a můžeme jej označit za nadčasové (Beethoven, Mozart, Goya, Da Vinci a další). Toto umění by za předpokladu předchozí úvahy mělo být něčím, co nepracuje primárně se vzorci, i když jejich totální absence by byla nemožná, a snaží se zakládat svůj přístup na přirozeném spontánním instinktu, jak k věcem přistupovat. Ale tato situace paradoxně může vzniknout pouze na základě uvědomění si existence vzorců a jejich vlivu. Nelze tak nikdy zcela úplně vystoupit z nekonečného cyklu věcnegace-její negace-a takto stále dokola, a povznést se tak nad existenci tohoto. Soustředíme-li se pak na umění velkých mistrů, ve své době se nemohl umělec odprostit od vzorců, které byly společností a mocnáři vyžadovány. Moci tak proniknout do jiných dimenzí a moci ztvárnit dílo, co nejvíce přirozeně a pudově, by pak znamenalo využívat vzorce a jejich znalost, a aplikovat je jen do té míry, do které by myšlení nespoutávaly.

Jungova psychologie uvažuje existenci různých archetypů jako chápaní symbolu a jeho vztahu k významu. Lze tvrdit, že díky Jungově restituci smyslu prostřednictvím archetypu, může archetyp navracet významu právě to, co se nepodařilo imaginaci přenést v myšlení. Archetyp je tedy dle Junga konstanta imaginace, která je apriorní vrozená forma poznání [Borecký, 2003, str 37] Archetyp je tedy formou, přes kterou naše imaginace prochází a vytváří na jeho základě významy. Archetyp tak je něčím, co „*zahrnuje psychické obsahy, které ještě nebyli podrobeny vědomému zpracování.*“ (Jung, 1997, str. 99)

## **4. Dionýský typ versus apollinský typ**

Naivita a iluze versus vidění reality jako nesporného pohledu na svět. Tyto dva typy popsal Nietzsche jako apollinský a dionýský přístup, my na ně budeme v rámci této práce nahlížet jako na typy přístupu k tvoření.

Dionýsos je dle řecké mytologie bohem vína, veselí a nespoutanosti, Apollón je bohem

světla, harmonie a krásy, je bohem věšteckého umění, hudby i poesie. V mytologii se oba bohové vyskytují v souvislosti s vodou. Apollón je také vůdcem Múz a je s ním spjaté slavné orákulum v Delfách, kde věštil.

Tyto dva typy, jak je popsal Nietzsche, jsou protikladné povahy. Neustále stojí v opozici vůči sobě, jelikož jeden typ je založen na determinaci jedince přirozeností, srdcem a druhý zastává privilegium rozumu, vnímání a vědomí.

#### ***4.1 Apollinský typ***

Apollinský typ se vyznačuje rozumovostí, schopností barevné imaginace, idealismu, čistoty, správnosti. Správnosti, která však existuje pouze díky schopnosti uvědomit si, co je správné, tím je právě apollinská schopnost posuzovat a vytvářet si vlastní obrazy reality, díky kterým na svět nahlíží. Tento typ je restitutivní povahy, jelikož okolní svět překládá do svého vlastního jazyka, do jazyka své vlastní imaginace a vytváří nové vzorce pro okolní svět a tedy realitu. Dalo by se tvrdit, že apollinský typ vytváří hyperrealitu a že právě toto bude typ, který stojí za existencí pokroku a techniky.

Apollinskému typu je dána důvěra a víra v princip, ve vzorec, v něco, co je ušlechtilé a drží vše pohromadě. Oproti tomu dionýský typ jako by se cítil být středobodem vesmíru a žil v opojné ideje nekonečnosti svých možností, není však typem naivním, zcela si uvědomuje okolní svět a nevytváří si domněnky.

*„Byla-li hudba zdánlivě již známa jako umění apollinské, znamenala přec jen vlnobití rytmu, jehož tvárnou sílu rozvíjela k znázorňování apollinských stavů. Hudba Apollonova byla dórská architektonika tónů, ale tónů jen naznačovaných, jaké se vyluzují z kithary. Úzkostlivě je vyloučen právě onen živel, jenž byl pociťován jako neapollinský a jenž tvoří pravý ráz hudby dionyské a um hudby vůbec: totiž otrásající moc tónu, jednotný proud melu a venkoncem jedinečný svět harmonie...S úžasem, jenž byl o to větší, ježto se k němu přidružovala hrůza, že mu ono vše přece jenom není tak docela cizí, ba že jeho apollinské vědomí je pouhý závoj, pod nímž se tají svět Dionysův.“ (Nietzsche, 1993, str. 17)*

## 4.2. *Dionýský typ*

Oproti tomu dionýský typ se vyznačuje impulzivností, divokostí, nelpění na rozumové části a nečistotou, ve smyslu úmyslného fixování čistoty duše. Je totiž pudový, více zvířecí, založený na přírodě a přirozenosti. O apollinském typu Nietzsche tvrdí, že je naivním typem, dionýský vzorec je pak pravým opakem a pokud naivita znamená neschopnost vidět realitu v plném znění a kráse, je právě toto největším rozdílem mezi těmito dvěma typy.

Dionýský typ je typem moci, vášně, bouřlivosti a impulzivnosti. Je tím, co se skrývá hluboko v každém z nás, dionýský typ jako by byl přírodou, základem, přirozeností. Jak sám Nietzsche píše, apollinské vědomí je pouze závojem, významová dimenze závoje leží možná právě v tom, že apollinský typ, jakožto příklad restitutivního přístupu, je typem, který realitu přetváří, subjektivizuje okolní svět, vytváří růžové brýle své existenci- závoj chrání před pravdou. Apollinský typ je naivním typem.

## 4.3 *Vzorce v umění dle apollinské a dionýské typizace*

Lze tedy tvrdit, že naivita, tedy iluze, plodí vzorce, skrze které ovládáme svět kolem sebe ke svému prospěchu, k realizaci svých ideí (typ dionýský zachází s tím, co mu bylo dáno). Čím naivnější jedinec je, tím je dále od pravdy a reality, ve snu, v ideji. Nachází se v ideách o tom, co by mohlo být, ne v tom, co reálně existuje.<sup>1</sup>

Na obraze *Transfigurace* malíře Raphaela Nietzsche vidí právě vyobrazení apollinského a dionýského typu. Je zde lid, který nazírá na chlapce, který se zdá být posedlým, posedlý viděním něčeho, co nikdo jiný nevidí, vidí to pouze on, jsou to andělé, kteří jsou zobrazeni v horní polovině obrazu. Je to nový svět, nová realita, chlapec je schopen ji vidět, lid nikoliv, chlapcova schopnost je spjata se zdáním a imaginací, je přesným příkladem apollinského typu. (Nietzsche, 2014, str. 20)

---

<sup>1</sup> Například věřit v dobro může být vzorcem, který zvyšuje šance na přežití většímu počtu lidí, je to idea, která transformuje realitu.

Vize je tedy ideou a stavem, který je dán stavem mysli a tím, kde se zrovna nachází. Můžeme tedy tvrdit, že víra je pouze tím, co jsme si schopni představit a v co věřit? Je svět tedy takový, jaký si ho vytvoříme pouze na základě své vlastní víry a imaginace? A je opravdová realita to, co vidí dionýský typ jež si nevytváří své vlastní vize a vzorce?

Apollón je pro nás ale ztělesněním principu individuálnosti, v němž jediném se realizuje věčně dosažený cíl prajednoty. Apollinský jedinec je ten, který je schopen vykupujícího vidění. Je však ale darované vidění realitou? Tato transcendentální schopnost apollinského typu je založena na variabilitě chápání, na té, která je s to *vidět* neviditelné. Ale pouze díky své imaginaci. Je tedy neviditelné opravdu neviditelným nebo naopak neexistujícím, smyšleným stavem?

Jedinec apollinského typu je tedy rozvážený a klidný, jelikož je vykoupen zdáním- uklidňuje ho jeho vnitřní představa. Existuje tedy imaginace a schopnost vlastní představy o realitě proto abychom svůj život mohli prožít poklidněji, kolíbat se v naivitě?

Nietzsche také rozlišuje subjektivního a objektivního umělce, toto odpovídá typizaci apollinské a dionýské. Archilochos jakožto lyrický umělec, subjektivní umělec se řídí svými vášněmi a je strháván svou žádostivostí. Oproti tomu Homér je jeho opakem- naivní umělec, plný představ a obrazů. To znamená, že subjektivní umělec, ten, který se řídí svým pudem a tím, co vášnivě prožívá a zná a ne idejemi, je dále od pravdy než umělec, který subjektivitu překračuje a překonává svou individualitou? Jak může být objektivním jedincem někdo, kdo nazírá na realitu skrze vzorce? Můžeme tedy na přítomnost těchto dvou typů v umění hledět jako na diverzitu.

Apollinský přístup ke kreativitě by totiž znamenal přístup skrze vzorce, které si jedinec či společnost vytvoří. Dle toho, jak Nietzsche vysvětluje na příkladu obrazu od Rafaela- apollinský typ je typem, který si realitu přetváří na základě snění a ideí a je spíše naivním pozorovatelem a interpretem, tvoří na základě svého zdání a představ. Je otázka jak dalece však tyto představy můžeme nazvat reálnými. Reálné jsou, jelikož je tak jedinec vidí.

Nietzsche tvrdí, že apollinský typ díky svým vizím, které vidí mnohdy jen on sám, může pojmenovávat věci z tohoto světa daleko hlouběji a přesněji než ten, kdo na ně hledí pouze skrze prisma bouřlivých emocí vzbuzených v daný moment konkrétními prvky. Jako kdyby naivní apollinská mysl dokázala transcendentálně uchopovat jsoucno skrze představy, které nejsou na

první pohled reálné. Mohli bychom se tedy domnívat, že jedinec hledíc takto na náš svět je objektivnější díky tomu, že není objektivní vůbec. Jakoby si vytvořil vzorec, který mu pomáhá vidět realitu z jiného pohledu a tím pádem přesněji. Znamenalo by to tedy, že vzorec může být tím, co naši realitu teprve tvoří reálnou a to, co chce umění říci a popsat, může být živo pouze za předpokladu, že to ono popíšeme skrze jev, jež existuje na základě lidské invence. Tímto může být jazyk, umělecká řeč jakou je hudební harmonie či malířská křivka.

Apollinský typ se zdá být bohatší ve svém vnitřním světě tím, že si ho sám tento typ vytváří a poznává. Je však otázkou, zda opravdu věci pojmenovává následně objektivně a zda se od reality nevzdaluje příliš. Kandinsky tvrdí, že umění se zvrhlo v něco, co se neustále táže po tom *jak* a ne *co*. (Kandinsky, 2009, str. 21-22) Stává se tak něčím, čemu možná rozumí ostatní umělci, ne však obyčejný pozorovatel, který nepronikl do spleťtých sítí uměleckého tázání se. Může se tak stát, že umělec tvoří mnohem více ve sféře uchopující realitu skrze vzorce a táže se které použít a jakým způsobem, než aby se zabýval tím, co chce opravdu předat a znázornit. V této inklinaci k otázce jak tvořit můžeme však spatřovat vznik inovací ve vzorcích. Pokud by se totiž umělec netázal nikdy jak, nemohlo by umění postupovat progresivním způsobem.

Kandinsky uvádí pojmy nová ošklivost a konvenční krása. Dalo by se tomu rozumět tak, že novou ošklivostí jsou nové přístupy, tedy vzorce, které nejsou zaběhnuté a tak často používané; něco, co je zdánlivě naivní, jelikož to zatím není běžné. Konvenční krása by mohla být příkladem dionýského typu, jelikož je objevená, pudová a do značné míry přirozená. Zde se dostáváme k tomu, proč mohl Kandinsky spojovat nové ošklivé s vnitřní krásou a duchovností a konvenční krásu s vnější krásou. Byla by tedy v tomto případě vnější krása tím, k čemu není třeba vzorců, skrze které ji lze uchopit a vnitřní krása tím, k jejímuž uchopení je třeba smyslově proniknout použitím konstrukcí a vizí o tom, co vlastně *vnitřní* je. O tom, co je vnitřní a duševní, nemůžeme uvažovat použitím našich pěti smyslů. Musíme si samy vytvořit ideu toho, jak na vnitřní podstatu věcí hledět a jakým způsobem o ní přemýšlet, musíme si vytvořit vzorec, který nám umožní chápat.

#### 4.4 *Apollón a Dionýsos dle Kerényie a Benedictové*

Nemůžeme opomenout popis Dionýsa Karla Kerényie. Mladý Dionýsos je v obměnách mýtů znázorňován vždy s vodou, živlem, který ale není pro Dionýsa fatální, připomíná jen neodloučenost od konečnosti a smrti, „*bytí dosud neoddělené od nebytí, které je přesto bytím.*“ (Kerényi, K. &

Jung, C. G., 2002, str. 72) I u Apollóna však v řecké mytologii má voda své místo, dokonce je Apollónovi zasvěceno vodní zvíře- delfin. (Kerényi, K. & Jung, C. G., 2002, str. 52-73)

Benedictová inspirovaná typizací Nietzscheho popsala ve své knize *Vzorce Kultury* kmeny Zuniů a Kwakiutlů právě na základě apollinského a dionýského typu. Zuniové jsou popsáni jako kmen rozvážný, pečlivý a trpělivý. „*Zuniové milují a přísně dodržují obřady a více než jiných ctností si váží rozvážnosti a snášenlivosti.*“ (Benedict, 1997, str. 57) Oproti tomu Kwakiutlové jsou kmenem prostoupeným požitkem. Požitkem z jídla a tance, který vrcholí extatickým stavem. Velmi zajímavé je pak v tomto příkladu přisouzení dionýského typu právě tomu kmenu, který vyznává rituální kanibalismus, vnímaný jako prostředek k získání fyzické a duševní síly, velmi animální jev.

Benedictová popisuje ještě třetí typ kultury dle kmene Dobuanů. Z důvodů nepříliš dobrých životních podmínek vyplývajících z prostředí, kde kmen žije, jsou Dobuané příkladem paranoidní kultury. (Soukup, 2011, str. 451) Vyznačují se napětím, vycházejícím například z pokořování manžela pobývajícího na nějaký čas v manželčině vesnici, podezíráním se navzájem z nevěry, kdy však věrnost nikdo neočekává nebo předpokládáním krádeží spojených s úrodou. (Benedict, 1997, str. 142-153)

## **5. Umělecké dílo jako prostředek účinku**

V této kapitole se budeme zabývat psychickým a fyzickým, čili tělesným, účinkem uměleckého díla na jedince a pokusíme se vysvětlit, jak by mohly vzorce, které umělec při vytvoření uměleckého díla využívá, ovlivňovat divákovu vnímání.

### **5.1. *Psychický a tělesný účinek uměleckého díla***

Umělecké dílo je výtvozem, které má upoutat divákovu pozornost a díky ní mu předat svůj obsah a význam. K vytvoření díla tak může jedinec přistupovat tak, že jeho cílem je vzbudit u diváka určitou reakci. Dubuffet tvrdí, že činnost, jež se již dopředu vystavuje pohledům, je falsifikovaná, dopředu předpokládá divákovu pozornost, tím pádem není přirozenou, staví svou konstrukci na základě toho, co si jedinec myslí, že divák očekává, či to, co by s ním mohlo



rezonovat. (Dubuffet, 1998, nepaginováno) A jelikož naše vědomí je tak úzce spjaté s existencí kultury, nemůže nikdy být ryze individuální, vždy bude ovlivněno existencí ostatního a ostatních.

Účinkem umění na fyzickou a psychickou schránku naší existence se zabývá arteterapie spojená s antroposofií. Antroposofie jakožto: „*duchovní věda jako každá jiná věda je vědou experimentální usilující o exaktnost, pouze s tím rozdílem, že nestaví na zkušenosti vnější smyslové, nýbrž na zkušenosti vnitřní duchovní.*“ (Krček, 2010, nepaginováno) Arteterapie se zabývá léčením těla a mysli na základě účinku tónů na naši bytost. Muzikoterapie považuje hudbu za obor, který má schopnost na základě svých frekvencí léčit tělo. Každý tón má svůj vlastní charakter a díky materiálu, ze kterého ten který tón vychází, má jinou podobu frekvence. Tato frekvence pak může rezonovat s tělem a tím ho léčit.

Tato esoterická a nevědně podložená teorie nám tak dává představu, jak by mohlo umělecké dílo vzbuzovat určité reakce jedince, na kterého působí. Frekvence tónu existuje, stejně jako existuje rezonance- to, jak se frekvence odrazí od konkrétního materiálu. Vibrace, která se reakcí rezonance s frekvencí uskuteční, tak může být tím, co v nás umělecké dílo vzbuzuje. Umělecké dílo se vyznačuje abstrakcí interpretované myšlenky, význam, který dílu přisoudíme pak závisí na našem subjektivním cítění a na našich zkušenostech, díky kterým dílo posuzujeme. Mohlo by však znamenat, že i myšlenka je jakousi rezonanční deskou, o kterou se frekvence vyslaná uměleckým dílem odrazí a způsobí tak reakci. Znamenalo by to, že reakce jedince není nahodilá a že subjektivita souvisí pouze s biologickou jedinečností jedince jakožto fyzické bytosti.

Muzikoterapie s takovouto teorií pracuje. Dle Šramlové, která se zabývá alikvótním zpěvem, tóny, které jsou touto alikvótní technikou vytvořeny, mají na jedince léčebné účinky z toho důvodu, že jsou příkladem velmi čisté, jasné frekvence, oproti šumu či hluku, který nás každodenně přirozeně obklopuje. (Šramlová, 2007, nepaginováno) Tato teorie by znamenala, že přesnost a jasnost má pozitivní vliv na člověka, oproti chaosu, který jedince mate.

## **5.2 Umělecké dílo jako artefakt účinku**

Estetická tvář umění je jednou z nejnámánějších perspektiv, dle které na umělecké dílo nahlížíme. Je většinou tím prvním prostředkem, skrze které na něj nazíráme. Jiří David ve své stati Nové smlouvy tvrdí: „*Jsmo tak zabalení do krusty estetiky, do řemeslné (v rámci věčné touhy po*

*dokonalosti) nebo i myšlenkové dovednosti. Napětí mezi poznávací funkcí umění a jeho funkcí estetickou, mezi tím, o čem umění je, a tím, jak je uděláno, je nicméně klíčem k jeho interpretaci v každé době.“. (David, 2008, nepaginováno) Význam daného uměleckého díla ale vysvětlujeme dle svých vlastních vzorců a kódů, jak jim rozumíme my, obracíme se na svůj vzorec chápání světa.*

David ale tvrdí, že vnímatel nemá právo v uměleckém díle spatřovat vlastní význam, který sám uzná za vhodný a přisoudit ho tak dílu. (David, 2008, nepaginováno) S tím lze souhlasit však jen zpoloviny. Uznávám, že díky tomuto svévolnému pochopení uměleckého díla dojde k vymizení původního významu a může se stát, že dílo ztrácí svůj smysl, který chtěl umělec předat divákovi. To lze však tvrdit možná tak o konceptuálním uměním, které sleduje sdělení, význam samo sebe, svůj koncept, ale ani zde si nejsem jista, zda lze s tímto výrokem souhlasit. U konceptuálního umění nejde primárně ani tak o estetiku, ač ji hojně využívá, jako právě o konkrétní sdělení. Jedno z nejznámějších děl srbské umělkyně Mariny Abramovič spočívalo v tom, že Abramovič strávila 700 hodin sedíce na židli v americké galerii MoMa a navštěvníci si mohli naproti umělkyni sednout a hledět jí do očí. (Marina Abramovic, *The Artist Is Present*: March 2010– May 2010)

Abramovič se u svých děl snaží o interakci s divákem, o překračování limitů svého těla a u tohoto díla se jí povedlo obojí propojit. To, co vzniklo mezi divákem (výstavu navštívilo na tisíce lidí) a Abramovič, ví jen dva lidé, tito konkrétní aktéři té dané chvíle, a pro každého z těchto dvou je význam také jiný, tento moment musel v každém z nich vyvolat zcela jinou reakci a díky té pak divák mohl přisoudit této umělecké performance určitý význam založený však pouze na vlastní zkušenosti. Jak můžeme tedy tvrdit, že dílu nemůže divák přiložit vlastní význam, úplně nový, který sám z díla vycítí a pochopí. Není toto to, oč by v umění mělo jít?

Existuje tolik variant významu a pravd, kolik existuje na světě lidí. Vlastní perspektiva je tvarována získanými zkušenostmi, percepcí okolního, ale vždy je jedinečná a v každém konkrétním případě jiná. Proto ani nelze od umění žádat jeden význam. Mnohočetnost, variabilita a množství však v dnešní době může být tím, čeho se veřejnost bojí nejvíce. „*Avšak toto odmítání chaotického hemžení, tato prostoduchá touha vše třídit na rody a druhy s sebou nese hrubé poškozování charakteru každého individua a vylučování všeho, co se nevejde do systému norem.*“ (Dubuffet, 1998, nepaginováno)

Podle Dubuffeta toto vede ke konformitě a dosažení zdánlivé dokonalosti na poli umění, odmítáním toho, co je v rámci společnosti špatné, vadné, z důvodu zachování pouze toho cenného a

krásného, dochází k totální sterilizaci veškeré kreativity. Ke sterilizaci společnosti. (Dubuffet, 1998, nepaginováno) Ti, kteří jsou v rámci své tvorby v opozici k této sterilizaci, často nazýváme vizionáři. Vizionář je ten jedinec, který pracuje s realitou tak, že předjímá události v budoucnosti. Pokrok a evoluce by tím pádem byly v čase nesený na bedrech těch, kteří jsou v první řadě spíše asociálními prvky, kteří se nedokáží přizpůsobit dané době a jejím společenským pravidlům a nadto jdou záměrně proti nim.

## 6. Imaginace

V této kapitole se zaměříme na imaginaci jakožto schopnost jedince vidět svět, chápat ho, a umění zasazovat význam v souvislost.

### 6.1 Imaginace a smysl impulsu

Za stěžejní rys imaginace dnes považujeme zdvojení či reduplikaci- „*Zdvojení mezi skutečným a zdánlivým, mezi smyslovým a rozumovým, mezi konkrétním a abstraktním, mezi označujícím a označovaným, které je v symbolické imaginaci ještě dále exponencializováno.*“ (Borecký, 2003, str.21)

Díky imaginaci můžeme z impulsu zvenčí pochopit jeho smysl, zobrazování definuje imaginaci v rovině *mimese*. Mimese (reprezentace) stojí za sloučením znaku a obrazu díky spojení se se *semiose* (signifikace), touto vazbou vytváří imaginace význam a smysl. A tím se dostáváme k produktu spojení těchto dvou vlastností, nyní jsme díky této vazbě schopni symbolické imaginace. Jenže proces vytváření smyslu ze symbolátu zde nemá hranic, může se tak lehce stát, že se nějaký význam z původního smyslu ztratí a zůstane opomenut, či bude díky imaginaci a její tvárnosti pochopen jinak, od symbolizujícího se nedostáváme přímo k celku smyslu, vzniká relativita přítomná v pochopení smyslu. (Borecký 2003, str. 21/22)

Vidění reality tak vzniká vždy slučováním smyslů, které však nikdy nebyly pochopeny ve své plné míře a kráse, vždy jsou to pouze útržky, které ještě k tomu souvisí s naší imaginací.

Imaginace jakožto nepřesná tak představuje ve vědě výraznou překážku.<sup>2</sup> Imaginaci chápeme jako příklad restitativního přístupu.

## ***6.2 Imaginace a nahodilost vzorců jí vytvářejících***

Zbavovat se existence a významu masek a rolí, by znamenalo dle Boreckého zavrnutí celého systému, který kultura vytvořila, bylo by to zavrnutí sama sebe. Ale jedinec se nemůže zároveň dopustit toho, aby ho role, jež slouží, úplně podlehl a ztratil tak svou jedinečnost. (Borecký, 2005, str.46) Z jungovské teorie můžeme dle Boreckého vycházet i v otázce kulturních interiorizací prvků a tedy i vzorců, vzorec může být součástí této masky kultury a společnosti, ale bude bezobsažný dokud ho jedinec nenaplní významem, který mu může vtisknout pouze na základě vlastní autenticity.

Obrazotvornost je obtížně uchopitelnou disciplínou, jelikož není jasným jevem, který bychom mohli jasně empiricky či vědecky doložit. Obrazotvornost a imaginace ale může být chápána jako idealistické vnímání světa, není totiž možné ji opřít o jasná fakta, sama se opírá pouze o konstrukty, které vznikají v mysli až a posteriori. Tyto teorie a vazby, které mysl vytvoří na základě toho, co vnímá, jsou něčím, co nemá pevnou půdu pod nohama, není totiž dohledatelné, z jakého důvodu vzniklo spojení dvou zkušeností a následný názor vycházející z nich, stejně jako na obraze Transfigurace malíře Raphaela, někdo vidí méně, někdo vidí více, ale je to pouze otázka vnitřních vzorců na základě interiorizovaných vzorců či je to opravdová realita? Pokud je to pravá realita, z jakého důvodu ji každý na světě vidí jinak?

„*V Psychoanalýze ohně (Bachelard, 1994) předvídá Gaston Bachelard vědeckou koncepci struktur imaginace, když vyjadřuje naději, že jednou bude vytvořena zahrada metafor, organizovaná podobně jako Linnéova botanika.*“ (Borecký 2005, str. 48) Pokud tedy reálně připustíme možnost tohoto schématu, o co by se tato studie mohla opírat? Jsme schopni pozorovat mnohé procesy našeho mozku vědecky, pokud bychom v budoucnosti dokázali obsáhnout i tuto oblast, muselo by to znamenat, že věda by v této situaci byla schopna popsat všechny procesy, jež jsou autentické pro každý mozek a vedou k vytvoření vlastních vnitřních schémat. Musela by tak dokázat, že je schopna přesně vědecky určit, co znamená osobnost a její myšlení a to, jak se myšlení z vědeckého hlediska utváří, vytvořit diagram jedinečnosti.

---

<sup>2</sup> Pokud díky imaginaci chápe lidstvo věci jinak než jsou, znamená schopnost imaginace schopnost pojmenování zla?

Díky psychologii jsme schopni popsat mnoho vzorců, které se dají aplikovat při popisu jedince, ale nemůžeme nikdy s jistotou tvrdit, že jsme na základě psychologické teorie postihli přesný problém a konkrétní osobnosti? Různorodost nelze vědecky popsat, jelikož je stejně jako vesmír sice naprosto přesně uspořádaná, ale určit její vnitřní kód nelze z důvodu nevyzpytatelnosti a chaotické nahodilosti, která tento kód vytvořila. Chaos se vyrovnává balancováním negativní a pozitivní energie (Hawking & Mlodinow, 2010, str. 185-186), ale dokážeme rozeznat a popsat matematickou zákonitost této nahodilosti a tedy i imaginace, vzniku idejí, kreativity?

## **7. Technika, extenze těla**

Technika čím dál více ovlivňuje náš svět a zasahuje do něj. Přetváří a integruje dosavadní vzorce, odkrývá nové dimenze. Umění spjaté s technologií tyto nové vzorce vystihuje ze všeho nejlépe a dává nám tak nahlédnout, kam až lze s pomocí technologie dojít. Díky technizaci okolního světa a rozkvětu techniky dochází čím dál více k chápání technických artefaktů a předmětů jakožto součásti těla či jeho extenze.

### ***7.1 Multimédia a tělo jako stroj***

Naproti interiorizaci prvků a vzorců můžeme mluvit také o jakési exteriorizaci vnitřních pravidel. Jistá extenze naší bytosti je na světě již od dob, kdy lidé začali ke každodennímu životu a získávání potravy využívat nástroje. V posledních letech se však technika začala vyvíjet takovou rychlostí, že nástroje jsou naší prodlouženou rukou v jakémisi meta významu. K činnosti stroje či nástroje už totiž není třeba lidského faktoru, některé nástroje jsou schopny fungovat samy o sobě díky své naprogramovatelnosti.

Můžeme ale uvažovat o jakési exteriorizaci, které samozřejmě musí předcházet interiorizace vzorce. Díky vytvoření vlastní zkušenosti a konstrukce jsme schopni tento získaný vzorec aplikovat na vnější svět. To, že víme, jak se svou extenzí, tedy nástrojem, zacházet, je díky pochopení jistého vzorce a jeho vnitřních pravidel. Tento vzorec můžeme na základě vlastní schopnosti imaginace přetvořit a díky nástroji<sup>3</sup> externě, vzhledem ke svému tělu a mozku, vytvořit něco jedinečného,

---

3 Nástroj nemíním jako konkrétní umělecký nástroj, ale obecně jako věc, která slouží k nějaké činnosti

například skladbu. Je to ale ta část kreativního procesu, při níž dochází k odosobnění, jelikož ze svého nitra tvoříme něco, co je následně vnější, povrchové.

Mnoho muzikantů dnes tvoří hudbu v počítačových programech, z hudby se pomalu stává digitální médium, které nebude ke své existenci brzy potřebovat nic analogového. Tato “nová hudba“ čelí od dob svého vzniku velké kritice, je kritizována právě jako hudba, která postrádá živý element a která nemá žádnou duši. Dle mého názoru však bojuje s negativním kritikou jen díky tomu, že je na ní nejlépe pozorovatelná ona exteriorizace vzorců. V této hudbě jsou totiž ztělesněné vzorce tou nejvíce evidentní složkou.

O něčem nelidském však přece nemůže být řeč. Počítač a program je naprosto totožným nástrojem jako kytara, jsou extenzí a kdo může určit jaká extenze člověka je lidská a která již není? „*Člověk, různé části jeho mozku a počítačová myš a monitor jsou tak propojené, že jsou jedním.... Jsme tak úzce spjati s nástroji, které používáme, že jsou doslova součástí nás, jako naši základny, která myslí a chová se.*“ (Keim, 2010, nepaginováno)

Holly Herndon se zabývá ve svých multimediálních pracích právě novými technologiemi a jejich místem a významem v hudbě. Počítač je pro ní hyperpersonálním nástrojem, bionickou extenzí těla. Dle ní nelze mluvit o člověku versus stroji, ale o stroji jako extenzi člověka. (Herndon, 2014, přednáška) Pro mnohé však stroj znamená ztrátu emoce, je to právě ta část, která z reality tvoří hyperrealitu, tedy něco, co není našim přirozeným světem. Hyperrealitou však může být i jazyk a následné metafory a jakákoliv podoba meta komunikace. Jde o to, co jsme schopni v rámci pokroku a vývoje vnímat stále jako přirozené a co oproti tomu jako umělé.

Herndon vytvořila videoklip “*Chorus*“ ve spolupráci s Akihiko Tanaguchi, ve kterém vše, co vidíme je pouze rekonstrukcí fotek, které byly pořízeny jako panoramatické záznamy okolí, kde lidé tráví čas u počítače. Video poukazuje na to, jak se jako lidstvo oddalujeme od fyzických předmětů, ale tento pokrok nekritizuje. Zobrazuje technický ráz, kterým se naše přítomnost ubírá vstříc budoucnosti, podobně jak je tomu u musique concrete.

Musique concrete se věnuje právě pouze technickému charakteru zvuku, nejde jí oproti tradiční hudbě o znázornění emoce, ale o naplnění konceptu v rámci kvality a významu zvuku. Zvuk tedy není brán jako nahodilý výsledek procesu, který má za cíl předat emoce, má naopak pouze vystihnout myšlenku a zvukový design. Je tak něčím, co máme vnímat více vědomím než

city. Zvuk totiž funguje jako výchozí motiv budoucí skladby, je její inspirací, kreativita je tak založená na existenci objektů okolo nás. Podoba skladby je tak určena elementem, který závisí na vnějších pravidlech či vnější nahodilosti a nemá s lidským prožitkem a zkušeností mnoho společného, pouze to, zda se jedinci líbí či nelíbí. Tento proces nelze brát jako odraz emocí, jelikož to, co se jedinci může zamlouvat, nemusí s emocemi souviset. Jedinec může chtít použít ve svém díle právě to, co zní tak, že je to nejméně očekávatelný postup v rámci estetiky a líbivosti.

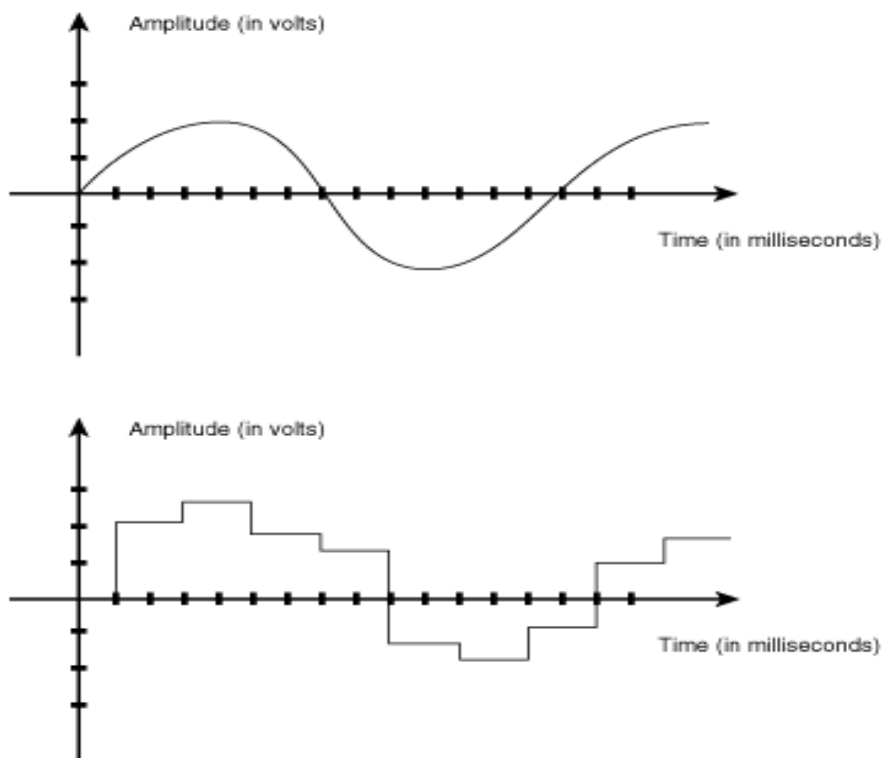
V průběhu 20. století se však element, jakým je zvuk či barva, dostal do popředí v procesu skládání hudby. Mnohem více se od zvuku a jeho charakteru a hodnoty odvíjí celý proces tvorby. Nejde o to vystihnout vnitřní pnutí a emoce, ale o to seřadit zvuky tak, aby zněly zajímavě či líbivě. Umělci se také snaží vymýšlet nové nástroje, které budou mít odlišný přístup k tvorbě zvuku a jeho frekvenci. V této souvislosti bych chtěla zmínit Daphne Oram a její vynález Oramics, který spočívá v tom, že zvuk je tvořený díky tvarům nakresleným na fotografický film a následnou modulací světla, které se o tvary odrazí a vytváří tak zvuk. Jednalo se o hudbu tvořenou na základě schopnosti nového nástroje a jeho možností, cílem nebylo vystihnout vnitřní potřeby sdílet se světem vlastní emoci. Nemůžeme však tvrdit, že v tomto emoce nejsou, stále tu jako významný činitel působí vnímající člověk a právě člověk nakonec stojí při výběru toho, co přesně bude tvořit jeho umělecké dílo a jak bude toto dílo vypadat.

Jde pouze o to jakých nástrojů a postupů jedinec využívá při tvorbě svého díla a zda tím co konkrétně využívá a jakým způsobem, se nevzdaluje čím dál více přirozenosti a základu. Co je tento *základ* lépe pochopíme tehdy, když si uvědomíme, co stojí na začátku každé komunikace-  
znak, který zastupuje nějaký význam . Z těchto znaků můžeme vytvořit větu, která má vystihovat to, co chceme zformulovat. Využíváme ale také existence metafor a popisů jevů na úplně jiné úrovni, než jakým je pouhé sdělení jasné myšlenky pomocí jednoduché věty. Vybíráme si tedy podobu formulace díky dostupným možnostem kombinací a někdy vytváříme úplně nové.

Nejlepším popisem tak může být převedení této myšlenky na analogový signál versus digitální signál. Analogový signál, jakožto reálný signál založený na frekvencích stojí oproti umělému digitálnímu signálu, který je vždy výsledkem kombinací jedniček a nul. Analogovým signálem je přímý zápis toho, co existuje, co souvisí s reálným pohybem, frekvencí, s elektřinou, která pochází z přírody či se světlem. Může jít například o magnetické vlnění na pásece či světlo, které dopadá na světlocitlivý materiál, vždy jde ale o používání materiálu mající určité vlastnosti.

Tento materiál nemá přímo definované limity a materiál jej tak přirozeně zkreslí, je zde prostor pro chyby a nahodilost oproti digitálnímu signálu a jeho zdánlivé bezchybnosti.

Můžeme si ale dovolit tvrdit, že digitální signál je méně opravdový jen proto, že je jím pohyb převedený do umělého kódování? Výsledek obou těchto signálů je stejně reálný- zní či vypadá totožně a jediným rozdílem je, jak dílo vnímáme smyslově. A pokud bychom považovali existenci chyb za jediný rozdíl mezi digitálním a analogovým signálem, byl by to právě ten faktor, který vystihuje onu přirozenost a *základ*. Technika totiž netoleruje chyby a nahodilost, vše musí být přesné, na obrázku níže pak můžeme pozorovat i vizuální rozdílnost dvou signálů, jeden ostrý, nekompromisně přesný (dolní část obrázku), druhý rozvolněný (první část obrázku).



Obrázek analogového a digitálního signálu: Dostupné z: [http://2.bp.blogspot.com/-xtJ6IBxyyIo/ULbx6IIpvyI/AAAAAAAAAM0/2StuTn9v4u4/s1600/analog\\_digital.gif](http://2.bp.blogspot.com/-xtJ6IBxyyIo/ULbx6IIpvyI/AAAAAAAAAM0/2StuTn9v4u4/s1600/analog_digital.gif)

Nepřípustnost chyb a odmítnutí spontaneity- tu můžeme pozorovat i ve vědě, která urychluje pokrok. Jakoby chybovost byla právě tím, co pokud eliminujeme, dostaneme neživé. Bude pak ale vůbec v umění nějaký smysl? Na co by totiž upozorňovalo, kdyby i ono samotné bylo zbaveno chybovosti a schopnosti se mýlit?



## 7.2 Technologie jako vzorec uměleckého díla

Technologie, jež pochází z řeckého slova *techné* (*schopnost, um*), znamená cokoli co obsahuje znalost nebo sílu schopnosti *vytvářet*. Jak jsme si řekli v úvodu této práce, ze slova *techné* vychází i pojem umění<sup>4</sup>. Dnes *techné* však také stojí v opozici k *physis*, označující přírodu. Takto leží pojmy v protikladu, zejména kvůli své kauzalitě. *Physis*, jakožto příroda, znamená rodící se sama ze sebe, *techné* svou existencí dosud závisí na externím impulsu, důvodu, který směřuje k objektu. Je tak plně závislá na cizorodém. (Nadal, 2010, nepaginováno)

Schopnost čili technologii tedy využíváme od dob, kdy jsme začali do přírody vědomě zasahovat. V dnešních dnech je nám vlastností, jak nejen obdělávat a vykonávat činnost, ale čím dál tím více nám díky počítačovým technologiím zasahuje do způsobů jak žít, jak tvořit. Technologie se v posledním století začala stávat náhradou lidské síly ve smyslu toho, že již není extenzí těla, kterou je nutné uchopovat lidskou končetinou. Nyní je technologie extenzí, která má své vlastní *tělo* a nepotřebuje dotek člověka.

Holly Herndon například tvrdí, že počítačová obrazovka je její extenzí těla, jelikož jí umožňuje komunikovat s okolním světem. Herndon pokračuje až k myšlence, že nelze v umění tvrdit, že více reálná a ztělesněná<sup>5</sup> je akustická performance, která zahrnuje fyzický pohyb než ta, která je laptopovou performancí používající pouze prst ruky. Tyto hranice v posuzování umění jsou pro ní stejné, jako kdybychom tvrdili, že ženská ztělesněnost a její existence v tomto významu znamená automaticky schopnost být matkou. Herndon chce prostor pro nové konfigurace a možnost a svobodu hledat nové elementy tvořící realitu. (Herndon, 2010, str. 17) Nutné podotknout, že Herndon ve svých performance používá ve velké míře svůj hlas, tedy akustický nástroj.

Tyto kontroverzní názory však poukazují přesně na problém, kterým dnes pro lidstvo technika je. Je novou konfigurací a tento prostor získala díky touze po pokroku. Musíme tak progresi brát jako přirozenou součást života i za situace, kdy prostor pro pokrok začíná více a více zasahovat do prostoru lidského. *Techné* začíná převažovat nad *physis*. Existence technologie také souvisí s tázáním se, jak věci fungují a jak by mohly fungovat lépe. Věda pak otázky lidské existence převádí do výzkumů a následně stojí za novými objevy a novými technologiemi. Tato

<sup>4</sup> V Japonštině například pojem umění znamenal vždy dovednost a techniku,

<sup>5</sup> Označení ztělesněná je přeloženo z anglického *Embodiment*, vnímání, které je založeno na fyzickém těle a identifikaci se s ním. Rozlišuje tělo jako objekt a tělo jako fenomén, teprve z tělesnosti může vzejít.

touha objevovat a ptát se existuje však jen díky existenci ničeho. „*Pouze na základě údivu - tzn. na základě zřejmosti Ničeho - vzniká „proč“. Jen proto, že „ proč“ jako takové je možné, můžeme se určitým způsobem tázat po důvodech a odůvodňovat. Pouze proto, že se můžeme tázat a odůvodňovat, je naší existenci svěřen osud badatele.*“ (Heidegger, 1993, str. 122)

Lze se tedy domnívat, že technologie tedy bude čím dál více převažovat nad člověkem a přírodou. Patočka však tvrdí že na světě není žádné kultury, která by byla pouze technicky orientovaná (čili matematicky a vědně). Domnívá se, že neexistuje z toho důvodu, že tato cesta není ta, která by vedla k poznání, považuje tedy duchovní vývoj za mnohem více určující. (Patočka, 2004, str. 22) Je zvláštní, že právě věda a logicky orientované obory se o totální poznání snaží daleko více, s daleko větší zarputilostí, než například náboženství či filosofie. Kam ale může lidstvo a jeho kultura dospět pokud se stále budeme tázat po smyslu a hledat ho, ale tím, že ho budeme hledat se od něj budeme čím dál tím více vzdalovat?

### ***7.3 Post- člověk a umělé umění***

Umělost je definovaná jakožto bytí produktem, který vznikl díky lidské výrobě. Umělost se stejně jako technika vyznačuje svou přesností a pravidelným uspořádáním, stojí oproti přirozenému a přírodnímu, které zahrnuje nepravidelnost.

Hayles mluví o dnešním člověku jako o post- člověku. Post- člověk je pro ni bytost, která dovede své myšlení oddělit od těla a udělat z těla produkt. Bytost sice tělo sama nevyprodukovala, ale ovládá jej, jako kdyby to byl pouze módní doplněk či hmota, která slouží pouze k účelům vědomě ovládaným. Vysvětluje to na příkladu svobody mozku se rozhodnout, zda se nají či vyspí a druhé opomenout kvůli prvnímu, i když fyzické tělo potřebuje oboje.

Post- člověka pak definuje čtyřmi hlavními charakteristikami. První z nich je preference informačních vzorců před materiální příkladností. Jako druhou uvádí fakt, že pohled post- člověka považuje vědomí za epifenomén, to, co bylo vždy považováno za základ, dnes může být pouze průvodním. Třetí charakteristikou je pak vidění těla jako základní jednotky, kterou však můžeme neustále vylepšovat a postupně nahrazovat jakoukoliv nepůvodní protézou. Poslední charakteristika popisuje post- člověka jako entitu, která se transformuje do toho stádia, kde mohla být nahrazena umělou inteligencí a strojem. Ve světě této post- bytosti není rozdíl mezi strojem a člověkem. (Hayles, 1999, nepaginováno)

Pokud již své tělo můžeme považovat za jednotku, která může být nahrazena strojem, který nemá chyb, kam se v této otázce ubírá umění a dílo jako takové. Umělecká díla posledního století se totiž přibližují právě k té hranici, kde emoce a vědomí jsou odsouvány intencí, konceptem. Už nejde ani tak o to, vystihnout přesný pocit, jde o to posouvat významy, nacházet nové možnosti jak tvořit. To ale souvisí se způsobem, jak je dílo vytvořeno. Pokud je též schránkou, která lze naplnit pouze tak, jak se rozhodnu a nepřipustím existenci chyb, stává se něčím umělým, stejně jako stroj.

#### **7.4 Vytváření nových vzorců**

Kdybychom převedli teoreticky rozumovost, idealismus, naivitu a víru Apollinského typu do reálného světa, dá se tvrdit, že by charakter tohoto typu osvětloval důvod existence techniky. Apollinský typ je velmi rozumovou bytostí, ale právě z toho důvodu, že je restitutivní povahy, zobrazuje svět, jako ho vidí díky vlastním vnitřním vzorcům. Vidí tedy i to, co zdánlivě neexistuje, to však neznamena, že pokud je apollinský typ schopen si neexistující představit, nebude to v budoucnu realitou. Takto vzniká budoucnost a vzniká tak i umění v rámci kreativního tvoření. Díky postupnému rekonstruování reality a vytváření nových vzorců na základě toho, co vnímáme, budujeme ve smyslu metafor komplikovanější a přenesenější významy a smysly. To, čím se tedy umění stává je v mnoha případech jakési meta-umění. Význam uměleckého díla jako takového se neustále posouvá a přítomnost vzorců se mnoho umělců snaží dekonstruovat.

Příkladem dekonstrukce reality je Penelope Umbrico, fotografka, která však svá díla vytváří z fotek, které již existují. Převrací význam hodnoty fotky. Na sociální síti Flickr nasbírala stovky fotek se západem slunce, obrazu, který je pro každého jedince, který takovouto fotografii pořídil, naprosto jedinečný a má svůj vlastní vnitřní význam, znamená vzpomínku. Umbrico však v rámci svého díla velké množství těchto fotek poskládala vedle sebe a totálně tak jejich jakoukoliv zdánlivou jedinečnost zničila, jedna fotka vypadala jako druhá, o jedinečnosti se najednou v novém kontextu nedalo mluvit. (Umbrico, 2011, *Sunset portraits*)

Umbrico se svými díly snaží poukázat na fakt, jakým se význam uměleckého artefaktu mění. Přemíra zdrojů a informací či materialismus v umění. Nyní může fotografii pořídít kdokoliv, fotografie získává tedy dnes jinou hodnotu díky tomu, jak je její vytvoření pro jedince dostupné. Je

to jakási transformace významu na základě množství a dostupnosti. Na internetu, kde se každým dnem nahromadí tisíce nových fotek, hudby, souborů, se tak děje nová revoluce. Tato díla dostávají nové významy a Umbrico se je snaží dekonstruovat, upozornit na situaci, která umění hrozí vyprázděnost, bezobsažnost a neosobitost. Umbrico pracuje s jakousi rekontextualizací, ale kontext, který svým dílem vytváří, je v podstatě právě ten, který fotografiím dává vznik. Masovost a nejedinečnost, kterou chce svými díly pojmenovat a poukázat na ně, jsou hlavními předpoklady a materiály pro vznik jednotlivých elementů jejích děl.

Mnoho malířů počátku minulého století se snažilo upozornit na stávající vlastnost uměleckého díla a jeho hodnoty. Počínaje Pablo Picassem a kubismu přes dadaismus až k surrealismu můžeme ze všech děl vnímat kritiku a hlasité varování. Deformace a geometrické ztvárnění kubismu požaduje divákovu účast. René Magritte na svých obrazech upozorňuje diváka na to, že ne vše je tak, jak se na první pohled zdá a bojuje proti trvale přijímaným představám. Dadaismu jde o to roztržít představu, která o umění ve společnosti panuje a to prostřednictvím estetiky ošklivosti. (Lievre-Crosson, 2007, str. 40-45)

## **8. Význam uměleckého díla a jeho tvárnost**

Význam vzniká vdechnutím určitého jsoučna do znaku či symbolu, do existence artefaktu či celkového bytí. Lékařské nadechování a vdechování se v latině nazývá *inspiratio*, inspirace jakožto jednotka nepostradatelná pro existenci významu, bez inspirace by nebylo ničeho, čemu později jedinec přisoudí význam.

### **8.1 *Fremd-word***

Fremd- word označuje slova, která pocházejí z jiných kultur, slova, u nichž uživatelé cítí, že jim nepatří. S tímto označením přišla Keiko Sei. Důvodem byla neuchopitelnost západních významu pro asiaty. Pojmy, které se snaží asijská intelektuální elita do kultury zařadit, tak v dnešní době znamenají v procesu transformace Aise velmi palčivé téma.

*„Nejtypičtějším příkladem, který Asiatům činil ve všech možných směrech potíže, je nepochybně výraz „demokracie“, do barmštiny nebyl dokonce dosud tento výraz přeložen....Slovo geijyutsu se objevuje ve starověké literatuře Číny (v knize I-ťing se používá k označení techniky*

*předvídání budoucnosti) i Japonska. V obou zemích se až do pozdního 19. století používalo v první řadě k označení „techniky“, „dovednosti“, „talentu“ či „akademického studia“, což je západnímu významu slova „umění“ hodně vzdálené.“ (Sei, 2008, nepaginováno)*

Na těchto příkladech můžeme sledovat, jak složité je některé významy implikovat do jiné kultury a můžeme na tomto příkladu tak lépe pochopit, jak musí být těžké pro každého jedince zvláště interiorizovat určité významy a pojmy. Jazykový relativismus je tak podobným relativismem, který můžeme spatřovat u uměleckých děl.

## **8.2 Reprodukovatelnost a rekontextualizace uměleckého díla**

Dílo jako artefakt je od svého počátku reprodukovatelné. Stejně jako existuje technika, jak zhmotnit své myšlenky a emoce a dát jim tvar, není tak těžké dílo již existující reprodukovat. Co je ale význam tohoto reprodukování díla.

Uvažme například klasická hudební díla Mozarta či Smetany, to jak tyto skladby dnes hrají orchestry. Jedná se o přesný příklad reprodukování díla v praxi, tato díla jsou časově tak daleko od svého data vzniku, že zákonitě nemohou vystihnout v dnešní době svůj původní význam. Nyní totiž žijeme v době jiných tradic a jak tvrdí Walter Benjamin, tradice je jedna z věcí, ze které jedinečnost čerpá. Pokud se tradice změní, změní se logicky i význam díla. (Benjamin, 1936, nepaginováno)

Do divadelní hry, která vznikla před sto lety, může režisér umístit myšlenky a otázky dnešní doby, z reprodukce tak vytvoří paskvil nového a původního díla dohromady. V reprodukci se však tímto vytratí původní význam a dochází tak při této manipulaci s významem k jeho zániku či rekontextualizaci.

Rekontextualizace může být způsobem, jak upozornit na nestabilní významy vnímaného díla či situace. Zasazením uměleckého díla do nového kontextu, ve kterém nebyl vytvořen, může toto nové prostředí zpochybnit jeho význam a hodnotu. Rekotextualizace by pak ale znamenala umocněnou konstrukci vytvořenou na základě vlastní imaginace. „Každá pravda má přesvědčující sílu, proč ji tedy zpochybňovat, její druhou stranou jsou omyly.“ (Bataille, 2003, str. 58)

Umbrico, kterou jsme si uváděli v kapitole 7.4, s rekontextualizací pracuje, dovolila bych si tvrdit, že rekontextualizace je jejím největším tématem. Snaží se zobrazovat pokřivenost reality na základě zasazování artefaktů do jiných rovin a upozorňovat tak na relativnost všeho kolem nás a na relativnost našeho vnímání.

#### **8.4 Vědomí jako nástroj subjektivizace**

Vědomí závisí na zkušenosti a jak jsme si vysvětlili výše, závisí na imaginaci a na schopnosti jedince přisuzovat znakům významy. Jedinec se neustále zmítá mezi subjektivností a objektivností, není s to poznat, kdy ho vlastní rozumová složka a city dovádějí k subjektivizaci a kdy je schopen vidět tak, jak věci doopravdy jsou.

*„To, jak se děti a operovaní slepci učí vidět, jak vidíme jednoduše, co vnímáme dvěma očima, jak vidíme a hmatáme dvojitě při vyšinutí smyslového orgánu z obyčejné polohy, jak se předměty jeví vzpřímeně, kdežto obraz v oku je obrácený, jak se barva, která je jen vnějším úkonem, polarizačním sdílením činnosti oka přenáší na vnější předměty, a konečně také stereoskop- to všechno jsou pevné důkazy toho, že veškeré nazírání není pouze smyslové, nýbrž intelektuální, tj. čistě rozvažováním prováděné poznávání.“* (Schopenhauer, 1997, str. 27)

Pravdou tedy musí být pouze naše nazírání, jak jsme si uváděli výše výrok C. G. Junga, to je to jediné, na čem můžeme zakládat svou osobnost a existenci. Schopenhauerovo intelektuální rozvažováním konané poznávání je tím stejným. Každý jedinec na světě má jedinečné poznávací schopnosti a vytváří si vlastní vzorce poznávání, i když v rámci vzorců at' už archetypálních či z vnějšku přijímaných. Nejdůležitější v procesu však je vlastní schopnost vytváření si konstrukcí a vzorců skrze které poznáváme.

*„Chtěl jsem malovat věci tak, jak nad nimi člověk uvažuje, ne, jak je vidí.“* P. Picasso (Lievre-Crosson, 2007, str. 55)

## 9. Emoce

Emoce se vyskytují v prostoru fyziologických a psychických změn v jedinci. Každý jedinec *cítí* a zdrojem tohoto citění, které v nás probíhá, jsou právě emoce. Emoce determinují naše rozhodování a mají veliký vliv na to, jak se chováme. V mé práci emoce vystupují v opozici vůči technice, jakožto jev přirozený a lidský.

### 9.1. Problematika emoční terminologie

„*Je lehké srovnávat slova s chováním a domnívat se, že slova jsou to samé jako myšlenky.*“ (Heider, 1991, str.5) Heider požaduje pro vnímání slov, které označují emoce, spíše název fungující jako trs, pod kterým je prostor pro mnohá další označení týkající se dané emoce. Nelze totiž dle něj jedním slovem či označením obsáhnout přesný význam emoce.

Heider rozpracoval ve své knize *Landscapes of emotion* mnoho domněnek, jak o emocích přemýšlíme. Můžeme uvést některé z nich- předpoklad, že emoce mají kognitivní i fyziologický aspekt, či, že při prožívání emocí využíváme svého obličeje a jeho mimických schopností a projektujeme do nich tak své emoce. (Heider, 1991, str. 12) Heider také mapuje oblast emocí na základě zkoumání Indonéské kultury skrze emoční kulturu jazyků Minangkabau, Minangkabau-Indonéského a Javano- Indonéského. Heider vytvořil schéma, které pomáhá mapovat slova těchto kultur označující emoce. (Heider, 1991, str 29) Tvrdí, že angličtina a jazyk Minangkabau mají mnoho odlišností v znázorňování emocí, v podstatě by bylo těžké si porozumět. Na tomto příkladu dokazuje, že vzorec v rámci jazyka existuje a že jeho variabilita odráží skutečnost nepřenositelnosti emoce.

Dokonce dle něj některé bilingvní kmeny používají jiná označení pro své emoce v závislosti na tom, jakému jazyku se naučili dříve. Například v *trsu*, který pojímá označení emocí týkající se Lásky, existuje v Indonéském jazyce slovo *asmara*, v jazyce Minangkabau však nenacházíme žádný ekvivalent k tomuto označení.

Je tedy slovo, které vystihuje danou emoci, dané kulturou a tím, jak tato kultura emoce

prožívá? Pro existenci určitého slova či označení je třeba, aby toto slovo za něčím reálným stálo. Může se ale stát, že toto slovo bude označovat emoci, která je blízká té, za kterou stojí, ale toto sdělení bude nepřesné. Také jelikož emoce není něčím, co se dá přesně popsat díky své nehmotnosti, nemůžeme nikdy s jistotou tvrdit, že slovo odpovídá původnímu jevu.

Stejně tak, jako Heider popsal a zmapoval emoce výše zmíněných jazykových skupin, by bylo třeba zmapovat emoce každého jedince na světě. Teprve poté bychom možná měli představu o tom, co pro každého z nás znamená strach, smutek, radost a další pocity. Jelikož každého jedince potkaly v životě různorodé situace, díky kterým jedinec dospívá a utváří se, nemůže slovo strach znamenat pro každého z nás to stejné. Každý totiž strach vnímá skrze jiné zkušenosti. Slovo strach tak tedy nemůže stoprocentně odpovídat jedné definici a odrážet jeden jev.

## ***9.2. Percepce reality***

Při pojmenovávání stavů a situací, které se nám dějí, máme zvláštní vlastnost přisuzovat vlastní pocity i ostatním lidem a tvrdit, že ostatní jedinci cítí to stejné jako my. „ Emoce a pocity jsou soukromé, kdežto slova a významy jsou veřejné.“ (Leavitt, 1996, str. 515) Nemůžeme tvrdit, že událost, které jsme svědky spolu s dalšími jedinci, v každém z nás vyvolá totožné pocity. Dle Leavitta jsou emoce jak psychickým tak fyzickým jevem a pro každou kulturu znamenají něco jiného, jak emoce vnímáme my v západní kultuře, tak je nemusí vnímat odlišná kultura. (Leavitt, 1996, str. 516)

Leavitt rozděluje emoce následovně:

- **Emoce jakožto tělesný pocit** - to jsou emoce jakožto biologické jevy, tento popis vychází z děl Darwina či Jamese- Lengeho. Emoce jsou tak univerzálními jevy, které by se daly systematizovat. (Leavitt, 1996,, str. 518)
- **Emoce jakožto kulturní význam** – názor, že emoce jsou spíše mentálním jevem než biologickým, dlouho dominoval ve filozofické psychologii. Tento popis vidí emoce jako složku kultury, díky níž danou kulturu můžeme popsat. Vidí také podstatnou část existence emoce právě v jejím označení.( Leavitt, 1996, str. 523)



Variace není konečnou konstantou a je možná díky naší biologické přírodě, emoce existuje na základě variability této přírody. Pokud bychom brali emoce z vnitřního tělesného hlediska, byly by dané emoce popsitelné reduktivním přístupem, emoce jakožto kulturní jev by byly naopak restitutivní povahy. Jak ale vidíme, o emocích nemůžeme tvrdit, že jsou pouze biologicky determinované, či že pouze závisí na našem vědomí a schopnosti zpracovávání informací. Tyto dvě složky jsou neoddělitelné, nemohou stát jedna bez druhé. Subjektivní a objektivní realita existuje vedle sebe a tvoří balanc. Jedno východisko není méně než to druhé, jelikož závisí svou existencí na své protilehlé složce.

## **10. Závěr**

Ve své práci jsem popsala jednotlivé procesy a jejich vzorce, které ovlivňují tvorbu a kreativitu jedince a mají tak vliv na podobu a výpověď uměleckého díla. Zkoumala jsem, čím se na základě těchto vzorců umělecké dílo stává.

Na počátku této práce jsem si pokládala otázku, zda vzorce, které se v umění a běžném životě objevují, mají na umělecké dílo a na proces jeho vytvoření pozitivní či negativní vliv a zda lze tento vliv nějakým způsobem sledovat a popsat. Uvedla jsem na těchto stránkách několik příkladů vzorců a přístupů, které mají vliv na kreativní proces jedince. Některé stály proti sobě, jako například reduktivní a restitutivní přístup či apollinská a dionýská typologie. Posléze jsme si uvedli vzorce spojené s časem, technikou, emocemi, či lidskou schopností imaginace. Vzorců, které se v umění objevují je nespočet, chtěla jsem uvést ty nejdůležitější a nejzákladnější. Chtěla jsem díky nim zjistit, zda existuje objektivní realita umění a zda existuje něco jako čistý neposkvrněný původ uměleckého bytí, neovlivněný okolním světem a jeho vzorci.

Umění interpretuje a zhmotňuje to, co někteří nazývají tím, co leží mezi nebem a zemí. Já bych nezabíhala do tak transcendentálního popisu, myslím si, že nepopsitelné je stejně existující, pravdivé a jasné i za předpokladu právě oné nepopsitelnosti. A právě proto umění existuje a má svou jedinečnou funkci. Ale i v umění lze pozorovat vlastnosti kognitivních procesů a zkoumat jejich vliv. Domnívám se, že nelze nikdy s jistotou tvrdit, zda to, čím jsme, jsme více díky svému vědomí či díky zákonitostem přírody. Je trochu děsivé vidět ve vědomí a vědění člověka veškerou moc nad realitou. Jako bychom uvažovali nad existencí jako představě. Umění by tak bylo v tomto

případě jen dalším článkem v konstruování subjektivní reality.

Subjektivní realita je však nakonec tím jediným, co náš svět činí světem, jak ho známe a jak ho milujeme. Vidění a následné uvažování nás jedince, je to, co nás naplňuje, co vyvtáří naše představy, fantazie, sny, touhy a radosti a strasti z toho, jak vnímáme bytí. Vidění je to, čím žijeme, jak existujeme a jak pokračujeme svým životem. Nazírání, jakožto vlastnost každé osobnosti, stejně jako vidění umělce, je to, co každého z nás naplňuje životem a uvědomováním si reality.

Ve své práci jsem došla k závěru, že je nemožné obhajovat správnost či nesprávnost pouze jednoho přístupu. Tvrdit, že jedno dílo je lživou hříčkou se vzorci a druhé je to pravdivé přirozené dílo, vytesané z hloubi podstaty lidské duše. Každé dílo je jiné a důvody, proč toto dílo vzniklo, jsou různorodé povahy. Žádná tato povaha nemůže být považována za nepravdivou, jelikož vznikla díky mysli lidské bytosti a tato mysl existuje ve světě, který na existenci vzorců stojí a padá. To je naše realita, naše příroda. Tedy každý přístup, který je v této práci uveden a popsán, jen potvrzuje fakt, že tento přístup nemůže být souzen jako vzorec mající pozitivní či negativní vliv na skutečnost toho, jak se nám realita jeví. Nelze jedno odsoudit a druhé vyzdvihovat, nelze protěžovat přirozenost, nelze jít pouze a jen ruku v ruce s pokrokem a vědou. Ve světě je nutná dualita. Nutnost duality přirozena a nepřirozena, duality emoce a techniky, duality restitativního přístupu a reduktivního přístupu, duality účinku a významu.

Řešení otázky je tedy takové, že jediné co má smysl, je udržovat balanc a vyváženost existence obou stran, protikladů, černé a bílé. V průběhu psaní této práce, díky literatuře, ze které jsem čerpala, díky dílům, které jsem popisovala, jsem dospěla k závěru, že existence kontrastů je ta nejdůležitější ze všech. Ano, vzorce determinují naše chování, naše počínání, naše tvoření. Ale je možné, že bez těchto vzorců by nic neexistovalo. Neexistovala by variabilita, možnost jiných interpretací, vše by bylo jednotvárné, jednostranné a monotónní.

*J. W. Goethe*

*Shodou lidu, rabů, pánů  
platí vždy ta jedna ctnost;  
nejvyšší slast pozemšťanů  
jediná je: osobnost*

*Jakékoli ved' si žití,  
jen když's opravdu v něm ty;  
všeho, všeho lze se zbýti,  
zůstaneš-li tím, kdo jsi.*

\*

*Ztracen pod cypřiší  
když můj dech se ztíší,  
nač bych mluvil dál?  
V kruhu mého ticha  
vládne duch a dýchá,  
snivec, mudřec, král.*

*J. W. Goethe , Západovýchodní diván, Kniha Zulejčina (1955)*

## Seznam použité literatury:

- Abramovič, A. (2010). *The Artist Is Present: March 2010– May 2010*, New York- MoMa.
- Bataille, G. (2003). *Vnitřní Zkušenost*. Praha-Podlesí : Dauphin.
- Benjamin, W. (1936). *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085>.
- Borecký, V. (2005). *Imaginace, hra a komika*. Praha: Triton.
- Borecký, V. (2003). *Porozumění symbolu*. Praha: Triton.
- Benedict, R. (1999). *Vzorce Kultury*. Praha: Argo.
- Breton, A. (2005) *Manifest Surrealismu*, Praha: Herrmann a synové.
- David, J. (2008). *Nová smlouva*. In Kolektiv autorů, et al., *Atlas Transformace*, Praha: Tranzit .
- Dubuffet, J. (1998), *Dusivá kultura*, Praha: Herrmann a synové.
- Eliade, M. (1993). *Mýtus o věčném návratu*. Praha: OIKOYMENH.
- Hawking, S & Mlodinow, L. (2011). *Velkolepý plán*. Praha: Argo.
- Hayles, K. (1999). *How we became posthuman, Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Gržinić, M., (2008), *Temporalizace teorie a času*, In Kolektiv autorů, et al., *Atlas Transformace*, Praha: Tranzit, dostupné z : <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/index.html>.
- Goehte, J. W. (1955). *Básně / Západovýchodní diván*. Praha: Odeon.
- Hejdánek, L. V. (2014). *O umění*, Praha: OIKOYMENH.
- Heidegger, M. (1993). *Co je metafyzika*. Praha: OIKOYMENH.
- Heidegger, M. (2012). *Anaximandrův výrok*, Praha: OIKOYMENH.
- Heider, K. G. (1991). *Landscapes of Emotion: Mapping Three Cultures of Emotion in Indonesia*. Cambridge- Cambridge University Press.
- Herndon, H. (2010). *Embodiment in Electronic Music Performance* , California: Mills College.
- Herndon, H. (2014). *RBMA Lecture*, Přednáška navštívena 15/11/2015, Tokyo. Dostupné z [https://www.youtube.com/watch?v=\\_XmHQkFo\\_co](https://www.youtube.com/watch?v=_XmHQkFo_co).
- Jung, C. G. (1997). *Archetypy a nevědomí, Výbor z díla, Svazek 2*, Brno: Nakl. Tomáše Janečka.
- Jung, C. G. (1994). *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis.
- Kandinsky W. (2009). *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda.

- Keim, B. (2010), *Your Computer Really Is a Part of You*. WIRED 9 March 2010, dostupné z <<http://www.wired.com/wiredscience/2010/03/heidegger-tools/>> .
- Kerényi, K. & Jung, C. G.,(2002). *Věda o Mytologii*, Brno: Nakl. Tomáše Janečka.
- Krček, J. (2010). Anthroposofická muzikoterapie, *Artterapie*.
- Leavitt, J. (1996). *Meaning and Feeling in the Anthropology of Emotions*. American Ethnologist Vol. 23, No. 3 (Aug., 1996) New Jersey: Wiley.
- Lievre-Crosson. E (2007). *Od kubismu k surrealismu*, Praha: Kma.
- Marl, M. (2014). *RBMA Lecture*. Přednáška navštívena 15/11/2014, Tokyo.
- Nadal, P. (2010), *Heidegger's Critique of Modern Technology: On "The Question Concerning Technology"*. Dostupné z : <https://belate.wordpress.com>.
- Nietzsche, F., (1993). *Zrození tragedie z ducha hudby*. Studentské nakladatelství Gryf.
- Nietzsche F,(2014). *Filozofie v tragickém období Řeků*, Praha: Vyšehrad.
- Patočka, J. (2004). *Umění a čas I* . Praha: OIKOYMENH.
- Schopenhauer, A. (1997). *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová Tiskárna.
- Sei, K. (2008). *Fremd Word*. in Kolektiv autorů, et al., *Atlas Transformace*, Praha: Tranzit .
- Soukup, V. (2011). *Antropologie, teorie člověka a kultury*. Praha: Portál.
- Šramlová, L. (2007). *Alikvotní zpěv a některé jeho léčebné účinky*. Dostupné z : <http://www.muzikoterapie.cz/clanky/sramlova-l-2007-alikvotni-zpev-a-nektere-jeho-lecebne-ucinky>.
- Umbrico, P., (2011). *Sunset portraits*. Dostupné z :<http://www.penelopeumbrico.net/sunsetportraits/sunsetportraits.html>.