

**Masarykova univerzita
Filozofická fakulta**

Ústav hudební vědy

Teorie interaktivních médií

Bc. Cecílie Antůšková

"We are extremophiles"

Bioart Louise Beca

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

2017

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Cecílie Antůšková

V Praze 13. srpna 2017

Obsah

1. Předmluva.....	5
2. Úvod.....	6
3. Vybrané koncepty bioartu	13
3. 1. Bioart ve vitalistické a profylaktické strategii W. J. T. Mitchela.....	15
3. 2. Tři podmínky bioartu Eduarda Kace	15
3. 3. Organické pojetí bioartu Karla Stibrála.....	16
3. 4. Bioart a biomedialita Jense Hausera.....	17
3. 5. There is no bioart.....	18
4. Vilém Flusser	20
4.1. Intelektuální vzory.....	23
4.2. Koncepty a myšlení Viléma Flussera	24
4.2.1. Bezedno.....	24
4.2.2. Kód, obrazy a texty	25
4.2.3. Gesta	27
4.2.4. Telematická společnost a dialog	28
5. Louis Bec.....	29
5. 1. Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste	31
5. 2. Becův podmořský svět a kreativní postupy	33
5. 3. Fabulatořní epistemologie	36
5. 4. Sulfobiomy a Sulfanogrady	37
5. 5. Science paranaturalistes.....	38
5. 6. Extremofilie	39
5. 7. Čekání na Turinga (2006).....	40
6. Vampyroteuthis infernalis	42
6. 1. Dialogy v Sorgues	45
6. 2. Vampyroteuthis Infernalis: A Treatise, with a Report by the Institute Scientifique de Recherche Paranaturaliste.....	46
6. 2. 1. Textová část knihy Vampyroteuthis Infernalis	46
6. 2. 2. Octopoda	50
6. 2. 3. Genealogy	51
6. 2. 4. Vampyroteuthic World, Vampyroteuthic Culture, Its Emergence	54

6.2.3. Obrazová část knihy <i>Vampyroteuthis Infernalis</i>	58
6.3. Vzájemné vlivy L. Beca a V. Flussera	59
7. Závěr.....	60
8. Shrnutí	61
9. Résumé	61
10. Summary	61
11. Bibliografie.....	62

1. Předmluva

V místě k tomuto určeném bych chtěla především a pouze poděkovat všem, kteří přispěli ke vzniku této diplomové práce.

Nejprve bych ráda poděkovala docentce Janě Horákové za její pomoc s výběrem tématu předkládané práce; za její čas, cenné rady a konzultace a skvělé vedení práce a v neposlední řadě za její trpělivost, vstřícnost a motivaci po celou dobu psaní práce a vlastně i studia.

Velké díky patří profesorovi Louisi Becovi, který mě i ve svém pokročilém věku, komplikovaném jeho zdravotním stavem, i s jeho manželkou Dani tak srdečně a vřele přijali, a umožnili mi tak bezprostřední imerzi do života a díla profesora Beca. // Je voudrais remercier millefois a prof. Louis Bec et sa femme Danie de m'avoir reçu tellement cordialement et avec un chaleur qui leur appartient. Grâce a leur gentillesse j'aurai pu entreprendre une immersion vampyrotheuticment intense dans le monde infernalement artistique de Louis Bec.

Zároveň bych chtěla poděkovat Pavlovi Smetanovi, který mě seznámil se svým přítelem a spolupracovníkem Louisem Becem a umožnil mi ho navštívit, ale také mi poskytl cenné podklady pro sepsání této práce.

2. Úvod

Předkládaná diplomová práce má stanoveny dva hlavní cíle. Tím prvním je snaha zmapovat a v českém jazyce poprvé představit bioartovou tvorbu francouzského umělce, teoretika, kurátora a pedagoga Louise Beca, neboť Becovo dílo není v českých akademických, uměleckých, vědeckých či biologických kruzích příliš známé. Přestože Bec několikrát navštívil Prahu, tak se jedná o pouhé střípky z jeho celoživotního bioartového projektu, které k nám mimo tyto návštěvy prosákly. Důvodem je patrně jazyková propast, neboť téměř veškeré Becovy texty (až na výjimky) existují pouze ve francouzštině. Ostatní Becově tvorbě, tedy té ne-bioartové, která byla realizována v počátcích jeho umělecké činnosti, se z důvodu zachování tematického rámce práce věnovat nebudeme.

Druhou rovinou našeho zájmu bude trochu netradiční „kooperativní“ dílo *Vampyreuteuthis infernalis* (1987), které vzešlo z pracovní-přátelského vztahu Louise Beca a filozofa-světoběžníka a teoretika médií s českými kořeny Viléma Flussera. Ve studii se zaměříme především na proces a okolnosti vzniku tohoto díla, což se neobejde bez rekonstrukce přátelských a pracovních vazeb mezi Becem a Flusserem. Dále se pokusíme o analýzu těchto vazeb – bude nás zajímat, zda a do jaké míry došlo k vzájemnému působení, inspiraci a vlivu mezi oběma autory. Ani vzájemná kooperace a ovlivňování „kreativního tandemu“ Flusser-Bec se zatím u nás netěšila prakticky žádné pozornosti, což je dalším důvodem pro napsání tohoto textu.

Název práce *We are extremophiles* jsme si vypůjčili od Louise Beca, konkrétně z jeho přednášky, kterou přednesl během své pražské návštěvy v roce 2007 u příležitosti konání konference *Mutamorphosis*. Význam tohoto Becova výroku bude detailněji vysvětlen v páté kapitole, která je zaměřena právě na osobnost a tvorbu Louise Beca.

Vinoucí se červenou nití, která spojuje výše uvedené roviny je Praha. Historické město v srdci tehdejšího Československa bylo Flusserovým rodným městem, hluboce zakořeněným i v jeho srdci a v mnoha ohledech se mu stalo osudným. Také Bec je s Prahou svým způsobem spjat. V roce 1986 inicioval společnou cestu s Vilémem Flusserem, který se v Praze narodil a jemuž tak po bezmála padesáti letech expatriace umožnil znovu spatřit své rodné město. Kromě několika dalších návštěv, které následovaly zejména u příležitosti jeho přednášek a projektů, na kterých se podílel, ho s naším hlavním městem pojí i různá přátelství, například s příbuznými V.

Flussera. Od počátku devadesátých let se pak přátelí s Pavlem Smetanou, někdejším zakladatelem a ředitelem Mezinárodního centra pro umění a nové technologie – CIANT, s nímž také kromě přátelského vztahu navázal spolupráci.

Jedním za hlavních témat práce je tedy Louis Bec, představitel specifické oblasti bioartu, kterou sám vytvořil a pojmenoval a je jejím hlavním a jediným reprezentantem. Je-li řeč o bioartu, jemuž je věnována třetí kapitola, nezainteresovaný jedinec asi vytuší, že se může jednat o umění, které nějakým způsobem pracuje s živým materiálem. Ve skutečnosti je ale problematika bioartu daleko rozmanitější a nelze se tedy spokojit s takovým zjednodušujícím tvrzením. Pro účel naší práce bude tedy třeba tento umělecký směr, jenž povětšinou zastřešuje práce na pomezí umění, laboratorní praxe a teorie médií, nastínit podrobněji. Pro vytvoření základního povědomí o bioartu budou pouze zběžně představeny vybrané koncepty, aby bylo prokázáno, zda vůbec a na základě jakých teorií Becova tvorba do oblasti bioartu spadá, a také abychom mohli Becovu tvorbu v oblasti bioartu lépe situovat. Proto se těmto konceptům nebudeme věnovat dopodrobna. Historický vývoj této oblasti bude také záměrně opomenut, jednak z důvodu rozsahu této práce, jednak proto, že pro naše účely netřeba zacházet do absolutních detailů sekundární problematiky.

Následující, v pořadí čtvrtá kapitola představí autora, který s Becem spolupracoval a byl mu inspirací, aby se však hlavně on sám Becem nechal inspirovat. Je jím pražský rodák německo-židovského původu Vilém Flusser. Spisovatel a filozof, jenž se proslavil svými teoriemi o jazyku, kultuře, komunikačních médiích či technologiích, ale také promýšlením fází mj. symbolické reprezentace a komunikace nebo komplexu aparát-operátor, jejž považoval za hybnou sílu všech současných sociálních a technologických změn. Flusser byl ve svých úvahách do značné míry ovlivněn svým nedobrovolným „nomádstvím“, tedy různými emigracemi, k nimž ho opakovaně nutil politický vývoj dvacátého století.

S Louisem Becem se Flusser seznámil na přelomu let 1973/1974, zcela náhodně a ve vlastně velmi nestandardní situaci. Toto náhodné setkání bylo mimořádně důležité pro Flusserovo uvažování o vývoji lidstva v souvislosti s technologiemi v poslední etapě jeho života, což sice

tento autor ne vždy náležitě zmiňoval, ale je nepopiratelné, že Becův život a tvorba na Flussera velmi zapůsobila a v mnoha ohledech ho inspirovala. Avšak i pro Beca mělo setkání s Flussere, jak je uvedeno výše, velký význam a velmi ho ovlivnilo, zejména v osobním životě. Proto v této kapitole představíme život Viléma Flussera a vybranou část jeho tvorby. Přesněji řečeno budou představeny jen ty myšlenkové koncepty, jež mohly rezonovat s tématy blízkými Louisi Becovi a zároveň se jimi Flusser zabýval v době vzniku jejich kolaborativního díla *Vampyroteuthis infernalis*.

V pořadí pátá kapitola představí osobnost, umělecké projekty a texty Louise Beca, přičemž nebudou opomenuty historické milníky jeho života, které se promítly právě do umělcovy tvorby. Stěžejním podkladem bude terénní výzkum v Sorgues na jihu Francie, kdy mi především díky vstřícnosti Pavla Smetany bylo umožněno Louise Beca osobně navštívit, vidět jeho pracovnu a ateliér a několik hodin s ním hovořit. Dále to budou různé eseje, které se mi podařily shromáždit a publikace *Zoosystème*. *Écrits d'un zoosystémicien*, kterou v roce 2015 vydal CIANT.

Becův komplexní umělecký projekt, jemuž zasvětil většinu života, v sobě kombinuje preferenční sféru zájmu o podmořský svět s uměleckou praxí, vědeckými postupy a novými médii, přičemž hlavním cílem je vytváření fiktivních taxonomií a modelování potenciálních/hypotetických/možných systémů a organismů. Jedná se o tzv. Zoosystémii a de facto veškeré aktivity, realizované pod záštitou fiktivního Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste, které pro tyto účely založil.

Šestá kapitola s názvem *Vampyroteuthis infernalis* se zaměří na spolupráci obou již zmíněných autorů. Bude se jednat především o představení a analýzu společné publikace s identickým názvem, přičemž se pokusíme vysledovat, zda a v jakých oblastech docházelo k jakémusi názorovému prolínání, případně jak se tyto vzájemné vlivy mohly projevit. Nejprve budou nastíněny předpoklady potřebné pro navázání spolupráce, dále pak okolnosti, které seznámení a vzniklé téměř dvacetileté přátelství, které bylo tragicky ukončeno Flussеровou smrtí při

autonehodě v roce 1991, doprovázely. Právě rozbor a analýza těchto vzájemných vlivů a jejich dopadu na tvorbu obou, je jádrem této diplomové práce.

Práce vychází primárně z následujících zdrojů a textů. Co se bioartu týče, odborné literatury (především té v anglickém jazyce), která se tomuto tématu věnuje nebo alespoň se jej nějakým způsobem dotýká, není nedostatek (což dokazují i uvedené organizace, projekty či pořádaná sympozia a výstavy v kapitole Bioart). Tyto publikace jsou povětšinou přehledového charakteru - sestávají často z různých esejů a tak poskytují různé pohledy na bioart spíše než by měly tendenci aspirovat na systematické představení.

Co se publikací a jiných materiálů týče, v českém prostředí jsme na tom o poznání hůře. Jak zmiňuje Karel Stibral ve své esejí, doposud nebyla sepsána žádná souborná práce, která by komplexně rozebírala danou problematiku (Stibral 2011: 21), a tak není překvapením, že s terminologií je u nás operováno spíše intuitivně a především zcela subjektivně. Jedná se především o různé články a texty publikované elektronicky (např. již zmíněný Karel Stibral, Martina Ivičič, Denisa Kera), sborníky ale i diplomové práce. V tomto ohledu je předkládaná diplomová práce odkázána na zahraniční zdroje.

Vilém Flusser během svého života psal především v německém jazyce, dále také v portugalské, francouzské či anglické. Jeho názorům a teoretickým konceptům se dostalo ohlasu bohužel až po jeho smrti, takže Flusserovy knihy, články či eseje začaly být překládány až na přelomu tisíciletí do angličtiny a v posledních letech také do češtiny. Během práce jsem čerpala z různých jazykových verzí Flusserových knih. Vzhledem k tomu, že německý ani portugalský jazyk bohužel neovládám, volila jsem anglicky psané verze. V případě knihy *Towards a Philosophy of Photography* jsem pracovala s anglickou verzí, která mi byla v daný moment dostupná. Dále jsou pořádány různé výstavy a sympozia, a to především komunitou teoretiků a umělců, kteří se flusserovskými tématy zabývají. V loňském roce vyšel český překlad knihy Andrease Ströhla *Fenomenologie komunikace* (2016), nebo na jaře roku 2017 bylo pořádáno sympozium s flusserovskou tematikou s názvem *Bodenlos*. Od roku 1992

funguje Archiv Viléma Flussera, který založila jeho žena Edith a který aktuálně sídlí na University of Arts v Berlíně.

Primárních či sekundárních zdrojů, které by se týkaly Louise Beca a jeho tvorby, není mnoho, což je mj. dáno jak charakterem jeho spíše neambiciózní osoby, tak faktem, že jeho sláva a význam se omezují spíše na frankofonní svět. Jak napsal Florian Houssais (Houssais 2016: online) Bec není ve světě obecně příliš známý, především proto, že ho nezastupuje žádná galerie, jeho tvorba, která nechce být spektakulární, není k dispozici na trhu s uměním a je složitě přístupná, protože není centralizovaná. Respektive je centralizovaná pouze a jenom u profesora Beca. Tento fakt je ale i „zásluhou“ samotného autora, tedy spíše jeho povahy. Bec je ve všech ohledech velmi skromný, ale i tvrdohlavý a umíněný, jak sám říká. Není posedlý svou vlastní uměleckou osobností, aby se vnucoval a mnohdy i bezpáteřními technikami si budoval jméno a kariéru. Nikdy nechtěl své věci prodávat ve velkém a vždy dbal na to, aby jeho dílo sloužilo především jemu či uměleckým a akademickým účelům. Znalost Becovy tvorby je tedy spíše privilegiem tematicky zasvěcených kruhů.

Bec, který celý život publikuje výhradně ve svém mateřském jazyce - francouzštině, (nepočítáme-li ojedinělé překlady těchto textů a to povětšinou jen do angličtiny), se soustředil na psaní esejů a přednášek a dále pak na pořádání festivalů a dalších kulturních akcí nebo na svou uměleckou tvorbu. Veškeré texty byly donedávna roztroušené a mnoho z nich nebylo možné vůbec dohledat. Tato situace se změnila v roce 2015, kdy Bec ve spolupráci s CIANTem vydal vůbec první publikaci/autobiografii, jejímž cílem je souhrnně představit Becovu tvorbu, texty a koncepty, a to v celosvětovém kontextu nových médií. I přes dobrý záměr má dle Houssaise (Houssais 2016: online) tato publikace svá úskalí v podobě překlepů, chybějících dat i kontextu u ilustrací a dalších detailů. Houssais (ibid) navíc mluví o dalších čtyřech materiálech, jež do publikace nejsou zahrnuty. Velké úsilí, které bylo po dobu tří let vynaloženo na sestavení a vydání této digitální publikace, si bezpochyby zaslouží svůj obdiv, a to i s ohledem na pokročilý věk samotného umělce. Představení Becova díla se neobejde bez použití slov a termínů, jejichž autorem je právě Louis Bec. Tyto termíny, jež tvoří základ Becových uměleckých konceptů, jsou proto v materiálech o Becovi i jeho textech hojně užívány. A obsahuje je i zmíněná autobiografie, která je však (až na minimální výjimky) ve francouzštině.

Tím vyvstává problém smysluplného překladu, aniž by došlo ke ztrátě lingvistického důvtipu. Na to upozorňuje i Christopher Langton: „*Any translation is sure to degrade this „symbiosis“ unless done by someone who has precisely Louis synthetic view of epistemology, philosophy, linguistic, arts, science, technology and culture*“ (Bec 2015: dccii). Ani v této práci se nebudeme snažit násilně veškeré termíny přeložit do češtiny, pouze se v některých místech o překlad pokusíme a to kupříkladu v těch případech, kdy je daný termín používán často a jeho česká verze není jazykolamem.

Becově spolupráci s Vilémem Flusserem, ani jejich kolaborativnímu projektu se v českém prostředí nikdo doposud nevěnoval, na mezinárodním poli minimálně. Proto je jedním z cílů diplomové práce přispět k rozšíření povědomí o těchto tématech.

Z těchto důvodů bych v předkládané diplomové práci ráda využila jak znalost francouzského jazyka, tak - a to zejména - vzácný čas, který mi Louis Bec poskytl. Beca jsem navštívila v jeho domě v jihofrancouzském Sorgues na přelomu dubna a května 2017. Během tří dnů mi v několika rozhovorech přiblížil řadu aspektů své práce, vztah s Flusserem, mnoho životních postojů, které ho ovlivnily v jeho uměleckém i akademickém působení, ale též cestu, kterou musel ujit, než se stal zoosystemikem. Jednou z nejpodstatnějších věcí, jež jsem během rozhovorů s Becem zaznamenala, je Becova povaha, která je mnohdy klíčová pro porozumění jeho názorům, postojům i činům – především je to velká skromnost a určitá tendence se svým způsobem držet v pozadí, násilně se neprosazovat, ale i vtip a houževnatost. V dnešním světě sebe-prezentací nebo akademické ambicióznosti jde rozhodně o vlastnosti vzácné. Současně však ty samé vlastnosti Becovi svým způsobem uškodily, když se řada jeho nápadů, tezí a přístupů objevila v díle jiných, kteří často moc dobře věděli, kdo je jejich iniciátorem či přímo skutečným tvůrcem.

Proto doufáme, že výsledný text možná alespoň trochu přispěje k bližšímu seznámení české veřejnosti s osobností, která specifickým způsobem přispěla k formování bioartu, a kooperovala s Vilémem Flusserem, aniž by měla potřebu to neustále sdělovat světu.

Jak bylo výše zmíněno, důležitým zdrojem jsou rozhovory, jež byly s Louisem Becem vedeny. Rozhovory probíhaly během několika dní, je tedy pořízeno vícero vstupů. Rozhovory měly povahu volných otázek a diskuzí, které byly prokládány demonstracemi Becových děl, knihovny, pracoviště a dalšími vstupy či „odbočkami“. Z těchto důvodů bylo pro větší přehlednosti čtenáře přistoupeno k jistému zásahu. Nejedná se o doslovný přepis veškerých

rozsáhlých audiozáznamů, ale spíše o volný přepis, jakousi kompilaci informací, které byly po dobu konání výzkumu zaznamenány. Tyto pasáže byly poté sestaveny do logické posloupnosti pro jejich maximální smysluplnost. S ohledem na potřebu autorizovat přepisy rozhovorů a na paralelní – zcela pochopitelnou – Becovu neochotu tak učinit, stejně jako na nechuť ke zveřejnění nahrávek nestrukturovaných rozhovorů, jsme byli nuceni přistoupit na následující: audionahrávky ani přepisy rozhovorů z důvodu ochrany soukromí nebudou volně k dispozici na webu. Toto rozhodnutí bude respektováno, české přepisy však mohou být poskytnuty k nahlédnutí u státní závěrečné zkoušky či na vyžádání.

Co se citací z cizojazyčných zdrojů týče, jsou ponechány v původním znění tam, kde se vychází ze zdrojů primárních (Bec, Flusser) či tam, kde jsou citovány celé věty či odstavce. V ostatním textu však jsou některé přímé citace v několika případech přeloženy do češtiny, a to v případě, kdy se jedná o věty, jež jsou vloženy do českého textu. Tento postup byl zvolen s ohledem na lepší plynulost a stylistickou úroveň práce.

3. Vybrané koncepty bioartu

Pokud nějaký text či jiný projev operuje s termíny jako bioart (bio-art, Bio Art, ...) biotech art, genetic art, artificial life art, life science art, moist media art, transgenic art atp. používá často jako k jejich přiblížení jakýsi „oslí můstek“, neboť pro tyto oblasti nelze stanovit pevně vymezené hranice, a tedy ani definice. Tato skutečnost je dána jednak přesahem bioartu do jiných současných uměleckých oblastí, jakými jsou konceptuální umění, land art, body art či nová média, jednak průnikem s de facto vědními disciplínami. Zároveň „[...] *není ještě zcela ustálené názvosloví, stejně jako nebyla představena nějaká zásadní systematická či souborná práce* [...]“ (Stibral 2011: 21). I když co se týče publikačních aktivit, pár pokusů o vymezení této tematiky již proběhlo. Můžeme zmínit například sborník editovaný Eduardem Kacem *Signs of Life: Bioart and beyond* (2007), publikaci *Green Light: Toward an Art of Evolution* Georga Gesserta (2010) nebo *Bioart and the vitality of media* (2010) Roberta Mitchella.

Oním zmiňovaným „oslím můstkem“ je technologický vývoj především v posledních dekádách, který přinesl řadu vědeckých a evolučních poznatků, jichž se chopili jedinci reprezentující sféry, jež na první pohled s danou problematikou nemusí souviset. V našem případě jsou to umělci, kteří skrze svůj bezprostřední a kreativní přístup s těmito nástroji a informacemi pokroku experimentují či jinak nakládají - jak k tomu v historii umění běžně docházelo. „*Roli nejdynamičtější se rozvíjející vědy ovšem v druhé půli, a především na konci dvacátého století převzala po fyzice postupně biologie, především v podobě genetiky, biochemie a biotechnologií.*“ (Stibral 2011: 21). A tak je logickým důsledkem, že se v návaznosti na tento rozvoj postupně etablovala i nová umělecká oblast. Bioart ale není jen výsadou umělců, je otevřen všem, kdo kreativně zkoumají biologický materiál či hmotu a vnímají je jako nové umělecké médium, nebo se zabývají otázkou hranice mezi živým a neživým/umělým.

Ve světovém měřítku se bioartovou problematikou zabývají různé instituce, nebo se organizují výstavy a sympozia. Jmenujme alespoň ty nejdůležitější:

SymbioticA je umělecká výzkumná laboratoř na University of Western Australia's School of Anatomy and Human Biology. Byla založená roku 2000 a je zaměřená na výzkum, výuku, kritiku a zapojení do věd o živé přírodě v praxi. Waag Society je holandský institut pro umění, vědu a technologie, fungující více jak 22 let. Několik ročníků festivalu Ars Electronica, který

se koná od r. 1979 v Linzi, bylo zaměřeno na tendence spojené s bioartem, dále jsou to projekty Biomediale nebo Genesis realizovaný při Ars Electronica Futurelab.

Situaci na českém mediálním poli pak v rozhovoru pro businessworld zhodnotila situaci Denisa Kera takto: „V Praze se na tento typ projektů specializuje hlavně Galerie CIANT, kterou provozuje Mezinárodní centrum pro umění a nové technologie a která sídlí symbolicky naproti žižkovskému vysílači. Dalšími místy jsou Galerie NoD, Školská 28 nebo naše galerie C2C.cz, zajímavé akce pořádá i Společnost pro umění a vědu SCART... Zatím největší radost mám z projektu *Umělci v laboratořích*. (Kera 2007: online)

Dnes již bohužel zaniklý CIANT měl na svědomí několik akcí, které byly zaměřeny na technologie a mj. se dotýkaly tématu jako bioart. V roce 2007 byli do Prahy pozváni umělci jako Stelarc, Zaretsky, Malina, da Costa ale i Louis Bec na mezinárodní konferenci *Mutamorphosis*. Následoval ročník v roce 2012 a tento rok by se měla konference konat opět. Dále to byla série festivalů zaměřených na art/science/technology s názvem *ENTERmultimediale* (později jen *ENTER*), (2000, 2005, 2007, 2009, 2011 a 2013), kde Louis Bec také vystoupil. Mezi roky 2006-2008 to byl *TransGenesis* – festival vědy a umění, nebo naposledy to byla série přednášek pořádaných k 150. výročí vědeckého odkazu G. J. Mendela s názvem *#Mendel 2.0* (2015), kterou pořádala doc. Jana Horáková se studenty oboru Teorie Interaktivních médií Masarykovy univerzity.

Jak bylo naznačeno v úvodu, několik umělců a teoretiků se pokusilo vnést řád do této disciplíny na pomezí umění a vědy, často i na základě subjektivního vnímání. S ohledem na rozsah práce a hlavní téma budou představeny jen ty nejzásadnější koncepty, především těch autorů a teoretiků, kteří se dané tematice dlouhodobě věnují. Je to W. T. Mitchell, Eduardo Kac, Jens Hauser a další. V českém prostředí je to například Karel Stibral nebo Martina Ivičič. Chápání bioartu a jeho pojetí bude analyzováno podle jednotlivých autorů a přístupů, vždy s ohledem na vztah, jež má k dílu L. Beca.

3. 1. Bioart ve vitalistické a profylaktické strategii W. J. T. Mitchela

Literární kritik a historik umění W. J. T. Mitchell vnímá bioart spíše než jako nový druh tradičnějšího umění, jako novou kategorii konceptuálního umění, přičemž spojujícím prvkem je zájem vyvolat „kritickou debatu“ v souvislosti s biotechnologiemi. Jak shrnula Martina Ivičič ve svém článku *Niekoľko poznámok k „umeniu živého“*, W. J. T. Mitchell stanovuje typologii bioartu na základě dvou principů - buď je společným jmenovatelem téma (profylaktická taktika), nebo médium (vitalistická taktika).

1. Profylaktická taktika vnímání bioartu je následující:

„Medzi umelecké formy, ktoré bioart zahŕňa, môžeme zo širšej perspektívy zaradiť konceptuálne umenie, multimedialne inštalácie, land art, eko art, fotografiu a ďalšie. Takéto ponímanie môžeme označiť ako tzv. profylaktickú taktiku, ktorá uprednostňuje názor, že najlepší spôsob, ako reflektovať problematiku biotechnológií, je prostredníctvom re-reprezentácie v inom médiu, napríklad pomocou fotografií, malby alebo skulptury“. (Ivičič 2014: online)

2. Vitalistická taktika vnímání bioartu.

Nejvýznamnějším zastáncem této teorie, která akcentuje použití média, je Eduardo Kac, jenž tvrdí že „*bioart is in vivo*“ (Kac 2006: 18). „*Further, in its specificity bio art cannot be classified as ready-made, conceptual art, situationism, or social sculpture.*“ (ibid).

3. 2. Tři podmínky bioartu Eduarda Kace

Eduardo Kac je celosvětově známým umělcem a teoretikem nových médií, jenž v devadesátých letech vešel v povědomí veřejnosti svými radikálními pracemi, které kombinují živé organismy a telerobotiku. Kac sám je navíc považován za autora samotného termínu bioart. Poprvé jej použil roku 1997 při realizaci/performance *Time Capsule*, kdy si nechal do svého těla implantovat mikročip, navíc v přímém televizním přenosu (Osthoff 2009: 115).

Přibližně od roku 1994 se Kac věnoval biotelematickému umění, aby o čtyři roky později vytvořil nový směr bioartu - transgenic art (transgenní umění), kdy živé spolu s technologickým/umělým tvoří již neoddělitelně jeden celek. Toto období reprezentují díla jako

například *Genesis* (1999), představené na festivalu Ars Electronica 99, kdy Kac „vynalezl” gen umělce. Jinou ukázkou jeho práce je fluorescentní zajíc jménem Alba - *GFP Bunny* (2000), jehož vznik by se neobešel bez asistence Louise Beca a vědců Louis-Marie Houdebine a Patricka Pruneta. Právě tento Kacův postup, a hlavně Becova ne/reakce na něj ukazuje, Becovu vstřícnost a nízké ambice, když v zásadě dopustí, aby byl plagiován či „vykrádán“, aniž by se výrazněji ozval či prosazoval.

O šest let později Kac stanovil tři podmínky/přístupy, z nichž alespoň jedna musí být splněna, abychom mohli hovořit o bioartu. Jsou jimi:

- 1) The coaching of biomaterials into specific inert shapes or behaviors.
- 2) The unusual or subversive use of biotech tools and processes.
- 3) The invention or transformation of living organism with or without social or enviromental integration. (Kac 2006: 18)

3. 3. Organické pojetí bioartu Karla Stibrala

Bioartové problematice se v českém prostředí příliš mnoho teoretiků nevěnuje, a právě Karel Stibral je vedle Martiny Ivičič jedním z mála, kdo se pokusil toto téma systematicky rozpracovat. Stibral se domnívá, že bioartová tvorba bývá často až příliš jednostranně nahlížena optikou nových médií či technologií na úkor biologických aspektů. Jeho snaha o nalezení struktury a definice bioartu je proto prodchnuta záměrem tento přístup vyvážit akcentováním organické složky. Však takový přístup s sebou též nese aspekty určitého redukcionismu a zobecnění, jemuž se často bioartisté vzpírají.

Stibral termín bioart vysvětluje následovně. Označení „*bioart/Bio-Art/Bio Art se používá souborně pro umělecká díla zahrnující živé organismy s výjimkou člověka, či ve spolupráci s těmito organismy.*“ (Stibral 2011: 22) Tím v podstatě souhlasí s prvotním vymezením bioartu tak, jak ho pojímá Pier Luigi Capucci. Dále se také přiklání k taxonomii formulovanou tímto italským teoretikem, kterou následně podpořil i americký bioartový umělec a teoretik Georg Gessert a která spočívá v hierarchizaci dle typu použitých technologií (viz graf PŘÍLOHA 1). Jedná se o tyto podmnožiny: (Stibral 2011:23)

Biotech art, tedy technologický zásah do živé součásti, např. klonování, genetické inženýrství, manipulace s tkáněmi.

Genetic art, nebo i „*artificial life art*”. Může se jednat o jakékoli manipulace s DNA či její ovlivňování, ale i simulace genetických a evolučních procesů či jakékoli umělecké ztvárnění DNA, chromozomů atp.

Transgenic art někde také „mutagenní umění” je jakousi podmnožinou *Biotech art*, kdy jde primárně o manipulaci živých organismů z hlediska genového inženýrství.

3. 4. Bioart a biomedialita Jense Hausera

Důležitou osobností na poli bioartu je bezpochyby německý spisovatel, umělec a kurátor, zaměřující se na oblast umění, vědy a technologických rozhraních jejich prolínání, Jens Hauser. České publikum mělo možnost účastnit se Hauserovy prezentace s podtitulem *Staging Aliveness with Bio Media*, kterou v roce 2015 pořádal obor Teorie interaktivních médií z Filozofické fakulty MU Brně. Této série přednášek s názvem #Mendel 2.0 se zúčastnili i další zahraniční hosté, mj. Anna Dimitriu a Alex May.

I Hauser upozorňuje na problematičnost termínu bioart. „*Bio Art does not permit itself to be nailed down with a hard and fast definition of the procedures or materials that it must employ. Even if we can consider the ‚manipulation of the mechanisms of life‘ as its medium, this assumes a very wide variety of forms both with respect to discourse and technique.*” (Silvestrin 2017: online). Bioartová díla se podle Hausera nacházejí v jakési „šedé zóně” mezi uměním a vědou, a tak je na recipienta kladen požadavek, aby se zabýval jednak daným médiem, jednak veškerými aspekty, jichž se biotechnologie dotýkají. „*‘Bioart’ is often used as a murky terrain vague-like catchword in which the necessary ontological differentiation between bio-media and bio-topics is abolished.*“ (Hauser 2017: online). To vedlo Hausera k definování teorie biomediality - médium není jen formou komunikace, je to především prostředek a způsob utváření bez nutnosti generování nějaké formy. „*For me, media are therefore above all ‚enabling conditions‘.*” (Silvestrin 2017: online).

3. 5. There is no bioart

V souvislosti s bioartovou tematikou se také často skloňuje termín „třetí kultura“, jehož autorem, resp. autorem této koncepce je C. P. Snow. V přednášce *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, přednesené původně v roce 1959, vnímá Snow vědu a umění jako dva tábory, dvě odlišné kultury (Snow 1961), mezi nimiž se v souvislosti s nástupem nejrůznějších technologií nenávratně prohloubila propast. Řešením má být vznik kultury nové, tzv. třetí kultury, která by tuto komunikační propast mezi literárními intelektuály a přírodními vědci (a vědci ve smyslu *scientists*) zacelila, jak Snow uvedl v návazné esejí *The Two Cultures: A Second Look* z roku 1963 (otištěno ve Snow 1998: 53-107).

S tím nesouhlasí Susan Sontag, která ve své esejí *Jedna kultura a nová senzibilita* (1965, český překlad 1988) tvrdí: „*Konflikt mezi ‚dvěma kulturami‘ je fakticky iluze, je to časový jev zrozený obdobím hlubokých a matoucích historických proměn. Nejsme ani tak svědky konfliktu mezi kulturami, jako vytváření nového (a potenciálně jednotného) druhu senzibility (citlivosti a vnímavosti).*” (Sontag 1988: 215). A dále pokračuje „*Problém ‚dvou kultur‘ zkrátka záleží na nekultivovaném a nesoučasném chápání naší kulturní situace...Bojácnější lidé radši přijímají hodnoty předchozího prostředí jako kontinuální realitu své vlastní doby.*” (Sontag 1988: 218)

A možná to je právě jádrem celého problému vymezení či chápání bioartu, že k němu přistupujeme jaksi zastarale, prostřednictvím oněch „hodnot předchozího prostředí“, když ignorujeme jeho transdisciplinaritu a snažíme se jej napasovat do struktury medií starých, analogických. Bioart by tedy mohl snad označovat i proces nebo způsob kreativního přístupu k biologickému materiálu. Anebo si můžeme klást otázku, kterou vyslovil Jiří Vraspír ve své diplomové práci: *Bioart-médium či subjekt?* (Vraspír 2015).

John Brockman, stoupenec a především reformátor konceptu „třetí kultury“, konstatoval v publikaci *The Third Culture* (Brockman 1996), že ona třetí kultura dnes neznamená primárně spolupráci literátů (humanitních intelektuálů) s vědci resp., že třetí kultura se netýká jenom jich. Pro Brockmana znamená třetí kultura „života znalou kulturu vědy“, v jejímž rámci jsou vědci jako celek schopni sdělovat svá poznání přímo laikům a ti se zase vědců zpětně ptají. Věda již není záležitostí „okrajových sporů hašteřivé třídy mandarínů“, jelikož „se dotýká životů každého na planetě“ (Brockman 1995: 18). Vědci a „laici“ tudíž spolu musí umět a chtít komunikovat.

A to se dnes postupně s čím dále větší samozřejmostí děje. Umělci často naprosto přirozeně spolupracují s vědci, genetiky a dalšími odborníky ke spokojenosti i prospěchu všech zúčastněných, což dokazuje i Anna Brixová ve své diplomové práci na téma *Bioart - pojem a vývoj* (2016). Brixová realizovala rozhovory s několika umělci, jejichž vybraná díla můžeme dle výše uvedených charakteristik nazvat bioartová. Zajímavostí mimo jiné je, že všichni dotázaní z různých důvodů nechtějí, aby tato jejich díla byla vnímána jako bioartová (Brixová 2016: 22).

Dle představených kritérií tedy Becovu tvorbu můžeme do bioartu zařadit. W. J. T. Mitchell by na základě principů své profylaktické taktiky Beca jako bioartistu vyhodnotil, stejně tak i Kac, jehož bioartová „kritéria“ Becova tvorba také splňuje. Kac dokonce v publikaci *Signs of Life*, kterou editoval, poskytl Becovi prostor v podobě kapitoly *Life Art*. Sám Bec často odkazuje na Langtona a jeho pojetí bioartu jako „života jaký by mohl být“.

Dalo by se říci, že Stibral zastává vitalistickou strategii bioartu, a tedy díla obdobného charakteru (designování fiktivních organismů) jako jsou Becovy práce by do bioartu spadat neměla, avšak Stibral tvoří jmenovitě z Beca výjimku. „*Jen omezeně zdůvodnitelnou, ale pravidelně do bioartu začleňovanou výjimkou by byly projekty konstruující fantastické organismy na základě vědeckých poznatků a reprezentující je ve formě přírodovědecké ilustrace, jako by šlo o žijící organismy*” (Stibral 2011:24) a dále se zmiňuje konkrétně o Becovi a Flusserovi.

Taxonomie a definice obecně by měly vnášet řád do dané problematiky a usnadňovat tak orientaci, a především práci v dané oblasti. Jak je možné zaznamenat u výše uvedených pokusů o definice a přístupy k bioartu, snaha o přesnou klasifikaci se může zdát dokonce až kontraproduktivní. Proto v souvislosti s tématem této diplomové práce se uchýlíme k onomu zjednodušení a budeme hovořit o bioartu, neboť cílem není bazírování na definicích či jejich vybroušení, ale představení a rozbor tvorby jediného žijícího zoosystemika - Louise Beca.

4. Vilém Flusser

Vilém Flusser byl spisovatel a novinář, ale především filosof komunikace a teoretik médií, který ve svém brazilském exilu formuloval filozofické koncepty ovlivněné fenomenologií a existencialismem a projevoval zájem o techniku a technologie, ve spojení s „angažovaností“ filozofa. „*Jeho dílo krouží kolem epochálního přechodu od kultury ‚lineárního myšlení‘ (které je založeno na písmu a implikuje ‚kritiku‘ a ‚dějinnost‘) k poměrně novým formám komunikace, probíhajícím prostřednictvím obrazů a digitálních kódů.*“ (Ströhl 2016: 13) Později, již ve Francii, částečně navázal na svá původní témata, ale svůj zájem soustředil především na utváření filozofických konceptů technicko-informačně-teoretického rázu. Tím si Flusser získal pověst „*[...] nekonvenčního průkopnického myslitele posthistorické společnosti, která bude ovládána mediální komunikací.*“ (Ströhl 2016: 50) Formátem Flusserových textů jsou ponejvíce krátké a srozumitelné eseje, často provokativního rázu, které mohou připomínat novinové články (tak ostatně Flusser svou publikační činnost začínal) nebo případně publikace nepříliš velkého rozsahu.

Vilém Flusser se narodil v Praze roku 1920 do intelektuálního prostředí středostavovské židovské rodiny, a tedy i společnosti, která od dětství formovala jeho myšlení a osobnost. Flusserův otec Gustav studoval matematiku, fyziku, ale i filozofii. Byl profesorem na Karlově univerzitě, ředitelem německé obchodní akademie a pravděpodobně měl příležitost účastnit se Einsteinových přednášek během jeho pražské profesury. Praha byla ve dvacátých a třicátých letech kulturním a intelektuálním prostředím „tří kultur“ - české, židovské a německé. Soužití těchto tří kultur se však neneslo v duchu harmonie či symbiózy. Lze spíše hovořit o koexistenci doprovázené různou mírou napětí na poli kulturním, jazykovém, náboženském, politickém či ekonomickém.

Od mládí byl Flusser v podstatě bilingvní, kromě češtiny a němčiny mu studium umožnilo si do větší či menší míry osvojit i latinu, starořečtinu či hebrejštinu. Roku 1939 začal na Univerzitě Karlově studovat filozofii, což bylo logickým vyústěním jeho zájmů, pozorování, uvažování a absorpce všech myslitelných vlivů během Flusserova dospívání. Následně však dějiny dvacátého století dramatickým způsobem zasáhly do Flusserova života a zanechaly svůj nezpochybnitelný otisk na Flusserovo filozofickém směřování i tématech, jimiž se ve svém životě zabýval.

Atmosféra v předválečné Evropě se začala výrazně dramatizovat, a proto se Flusser rozhodl emigrovat. Nikoli však se svojí rodinou, ale s příbuzenstvem své budoucí ženy - Edith Barthové. V roce 1940 tedy utekl z rodné vlasti a připojil se k rodině Barthových, s nimiž strávil několik měsíců v Anglii, kde dokonce navázal na svá pražská vysokoškolská studia snad v naději, že kritická situace pomine a bude se moci vrátit zpět do Prahy. Nakonec však díky velké míře štěstí a finančním prostředkům Edithina otce Gustava odpluli ještě téhož roku do Brazílie. O smrti svého otce v koncentračním táboře Buchenwald se Flusser dozvěděl ještě během plavby. Všechny ty, kteří se také rozhodli zůstat, tj. matku, prarodiče i sestru, nemluvě o mnoha blízkých přátelích, potkal tragický osud Flusserova otce. Následovalo „prázdné“ umocněné novým a cizím prostředím. Deziluze a zklamání z tragického vývoje evropské civilizace, z holocaustu. Tuto situaci, současně s pocitem jakéhosi vytržení či vykořenění, jímž nucené opuštění vlasti bezpochyby bylo, nazval Flusser pocitem „bezedna“.

Po příjezdu do Brazílie nejprve pracoval mimo intelektuální sféru ve firmě svého budoucího tchána, kde ale nebyl zcela šťastný. Jednak mu úplně nevyhovovala povaha práce, zároveň si příliš nerozuměl s Edithiným otcem, a tak se o to intenzivněji věnoval (samo)studiu filozofie. V padesátých letech pak začal filozofii vyučovat a zároveň se živit jako novinář. Na přelomu padesátých a šedesátých let navázal spolupráci v São Paulo s tamní filosofickou komunitou a podílel se na vydávání časopisu *Revista Brasileira de Filosofia*. Vyučoval též na univerzitě a v roce 1960 spoluzaložil školu komunikací a humanistiky při Nadaci A. A. Penedaa se sídlem v São Paulu. V době, kdy se poválečná Brazílie těšila rozvoji celkem úspěšné a funkční demokracie se Flusser plně zapojil do jejího intelektuálního a uměleckého života a vydával knihy (třeba *Lingua e Realidade* či *A história do diabo*). Politika a pravicové diktatury však do jeho života vstoupili znovu, když se v zemi v roce 1964 chopila armáda. Zpočátku se ho vojenský režim nijak negativně nedotkl a mohl i přednášet na prestižních univerzitách v USA. I tím se však od Brazílie postupně vzdaloval.

Nástup tvrdšího křídla armády k moci na konci šedesátých let znamenal i pro Flussera útlum jeho profesních aktivit a autorovi nezbylo než znovu navázat na své „nomádství“. V roce 1973 se Flusser stáhl do Evropy a rok poté se definitivně usadil na jihu Francie v Robionu. Výběru destinace budoucího bydliště již napomohlo setkání a přátelství s Louisem Becem (viz dále), který mu ostatně bydlení na jihu země pomohl zajistit. *Nous* (pozn: Flusser a Bec) *avons décidé de nous revoir et je l'invitais à passer chez moi dans le midi à Cabrières d'aigues près de*

Pertuis. [...] Pourtant Vilém et Edith passèrent. Et ils décidèrent de se fixer pas loin du lieu où j'habitais.“ (Bec 2007a: online).

S „brazilským bezednem“ se vyrovnával několik let a de facto svůj přístup neustále přehodnocovat, s francouzským „bezednem“ mu zcela nepochybně pomohl Louis Bec. Po návratu do Evropy v roce 1972 prvních cca 10 let Flusser omezil své veřejné vystupování i publikační aktivity na minimum, zastává tak svou představu a vlastně i teorii intelektuála ze zápornou angažovaností, tzv. „deangažovaností“. Zároveň přehodnocoval koncepci migranta a nově se zabýval i fenoménem bezdomoví.

Krátce po setkání s Becem (1973/74), jak upozornil Andreas Ströhl ve své přednášce u příležitosti křtu českého překladu knihy *Vilém Flusser: Fenomenologie komunikace* (14. 6. 2016, Goethe-Institut Prag) došlo u Flussera k jakémusi „mediálnímu obratu“. Flusser se začal postupně propracovávat na úroveň Kittlera, Baudrillarda a dalších mediálních teoretiků a de facto se stal jednou z nejprogresivnějších osobností v tomto oboru. Paradoxem zůstává, že většina jeho známých a studentů o tomto posunu netušila, na rozdíl od německého fotografa Andrease Müller-Pohle, ale i některých dalších umělců, kteří to o něm začali brzo zjišťovat. Müller-Pohle Flussera vybídl, že by mohl napsat již ono zmíněné pojednání *Za filozofii fotografie* (*Für eine Philosophie der Fotografie*, 1983). Přestože Müller-Pohle tuto publikaci nakonec vydal, údajně s sebou nesla stigma jakéhosi zklamání na straně vydavatele, neboť se oba zúčastnění v otázkách percepce fenoménu fotografie úplně názorově nesešli. (Ströhl, přednáška a křest českého překladu knihy *Vilém Flusser: Fenomenologie komunikace*, 14. 6. 2016, Goethe-Institut Prag). Přesto tato publikace neunikla pozornosti mnoha evropským časopisům, zaměřeným na fotografii. Flusser byl tehdy v recenzích „[...] srovnáván s Walterem Benjaminem, Marshallem McLuhanem, Rolandem Barthesem (*La chambre claire*), Pierrem Bourdieuem a Susan Sontagovou (*On Photography*).“ (Ströhl 2016: 64).

Fakt, že se v sedmdesátých letech začala osobnost Viléma Flussera, i když velice pomalu a prozatím jen na německy mluvící scéně, čtenářsky etablovat, je mimo jiné i zásluhou Louise Beca. Byl to právě Bec, kdo dal Flusserovi impuls, aby se se nepřestával věnovat komunikačním technologiím v souvislosti s politickými a kulturními příležitostmi či nebezpečími, která se s jejich rozmachem počínala rodit. Zároveň Flusserovi velice pomohl v počátcích evropského období s akademickou kariérou, jak bude uvedeno v kapitole 6.1.

Skutečnost, že Flusserova tvorba počínala mít pozitivní ohlasy a posléze i úspěch nejprve v sousedním Německu byla snad i do jisté míry způsobena tím, že ve Francii se obdobným tématům věnovali již jiní teoretici či filozofové, např. výše uvedený Roland Barthes a další. Tento proces postupného prosazování nicméně pokračoval i v letech osmdesátých, kdy se teoretici médií často přikláněli buď k techoptimismu, nebo k technopesimismu. Flusserovi se však na rozdíl od svých kolegů dařilo balancovat kdesi ve středu, takřka ve jménu dobově aktualizovaného přísloví, že média jsou dobrým sluhou (techoptimismus), ale zlým pánem (technopesimismus).

Plné slávy a uznání se Flusser za svého života de facto nedočkal, popularita se bohužel dostavila až po jeho náhlém skonu. Ten nastal v roce 1991, kdy Flusser zemřel na následky listopadové autonehody, když se vracel i se svou manželkou Edith z první veřejné poválečné přednášky v Praze (v té byl však již v roce 1986 s L. Becem). Dnes je znám nejenom jako „filosof fotografie“, ale především jako „*filozof komunikace, teoretik médií a fenomenolog [...]*“ (Ströhl 2016: 12).

Dodejme, že Flusser je však hlavně průkopníkem teorií nových médií, člověkem, který předznamenal a jako první popsal možné proměny mediálního prostoru, veřejné komunikace a společnosti jako celku, jež s sebou přinesou nové informační technologie, a upozornil jak na jejich možné přínosy, tak úskalí a hrozby.

4.1. Intelektuální vzory

Flusser již od malička byl vzhledem k místu, kde se narodil a kulturách, ve kterých vyrůstal, velmi vnímavý a intelektuálně citlivý. Jeho velkým nešvarem bylo, že obecně příliš „neplýtvá“ odkazy na své intelektuální vzory a zdroje inspirace, což se v našem případě důležité i v jeho vztahu k vlivům, které pro něj představoval Bec. Naštěstí se německému mediálnímu teoretikovi a spisovateli Andreasi Ströhlovi, který Flusserovi zasvětil svoji dizertaci a velkou část svého výzkumu, na základě svých analýz nejrůznějších primárních a sekundárních zdrojů, podařilo vystopovat jednotlivé zdroje inspirace.

Jedním z prvních filozofů, kteří na tehdy dospívajícího Flussera udělali velký a v dané chvíli zásadní dojem, je Martin Buber. Buber v Praze během několika přednášek v letech 1909-1910 představil svůj koncept „dialogického života“, Já-Ty, který „*Flusser potom z hlediska teorie*

médií přetaví do požadavku technické implementace dialogických kanálů pro síťové dialogy.” (Ströhl 2016: 29). Ten se pak plně projeví i v knize *Vampyrotheuthis infernalis*, viz kapitola 6.

Jiným způsobem Flussera ovlivnil Fritz Mauthner - obnovitel filozofie jazyka a zakladatel kritiky jazyka - rozvíjející téma humanizace člověka. (Ströhl 2016: 25). Mauthner chápe řeč pouze jako druh lidského jednání. Flusser pak v daném případě pod jeho vlivem, nazývá řeč „lidským gestem”, v souladu s celým svým širokým pojetím gesta. Andreas Ströhl pak dává do souvislosti Mauthnerovo pojetí „duchovního života medúzy” s kapitolou ze společné knihy s Becem, nazvané názvem „Kultura Vampyrotheuthise“ (viz dále).

Dalším filosofem, jenž měl na Flussera velký vliv, po Buberovi patrně největší, byl Edmund Husserl. Právě z Husserla čerpal Flusser při formování svého konceptu gest. *„Důsledně se Flusser řídí Husserlem vyvinutou a navrženou metodou fenomenologického dávání do závorek a „eidetického” nazírání podstat zejména v knize Gesten/Gesta.”* (Ströhl 2016: 25) Husserl je také jedním z mála inspirátorů, k nimž se Flusser otevřeně přiznává a rozvíjí jejich teze či na ně navazuje. V případě Wittgensteina či Benjamina jsou vlivy méně přiznané, což se později stane i s Heideggerem či Arendtovou, a nakonec i s Becem.

4.2. Koncepty a myšlení Viléma Flussera

4.2.1. Bezedno

Jak bylo nastíněno dříve, Vilém Flusser musel de facto ze dne na den opustit celý svůj dosavadní život a vrhnout se do neznáma a navíc téměř sám. Naplnily ho pocity zmaru, ztráty rodiny a veškerých příbuzných a přátel, ale také jakékoli pevné půdy pod nohama. V souvislosti s touto nevyslovitelně těžkou existenciální situací formuloval Flusser svůj koncept „bezedna“. Ve Flusserově pojetí je toto bezedno horší než pád na dno. Ze dna se totiž lze odrazit, nabrat nový dech a začít znovu. V případě bezedna však způsobuje absence onoho dna trvání tohoto stavu a pro jedince stává se rozpoložením.

Díky své životní zkušenosti upouští Flusser od principu domova. Ve snaze o vyrovnání se se ztrátou, nachází ve stavu bezedna paradoxní východisko. Totiž možnost oproštění se od veškerých dosavadních vazeb, možnost začít budovat vazby nové a taktéž nalézt nový smysl. Flusser konstatoval: *„Člověk byl sice od té chvíle v bezednosti, ale nad ním se klenula nebesa*

bez hranic. Od té chvíle bylo všechno možné. Vrhhl se do této neohraničené možnosti, srdce mu krvácelo, ale duch byl otevřen.” (Flusser 1998: 25). Z negativní situace, ze ztráty domova, lze tedy vytěžit i něco pozitivního. I z těchto okolností se rodilo Flusserovo chápání humanizace:

„Humanizace‘ znamenala pro Flussera překonat své vlastní uvržení do něčeho, vymanit se z náhodných podmínek, které člověk tak snadno považuje za samozřejmé, vysvobodit se z nedůstojných a ohlupujících nahodilých vazeb, do nichž se rodí (např. rodiny nebo národa), aby se pak sám volbou ze spektra různých možností mohl utvářet a definovat a ze svobodného rozhodnutí a na vlastní zodpovědnost vědomě navazovat vazby nové, rozhodnout se pro nějaký životní projekt.“ (Ströhl 2016: 35)

4.2.2. Kód, obrazy a texty

Pojem a koncept „kódu“ je – spolu s pojmem gesta – klíčovým pro chápání Flusserovy filosofie jeho pojetí komunikace. Kód Flusser chápe jako konvenci, jež stanovuje vztahy mezi specifickými symbolickými systémy a jazykovými výrazy. Kód je jakýkoliv systém uspořádávající manipulaci se symboly (ty pak jsou jakýmsi odkazy, jež odkazují k jiným fenoménům). Slovy Flussera, kód je „*a sign system arranged in a regular pattern.*“ (Flusser 2000: 83).

Kód je zcela klíčový, pokud má komunikace sloužit k vytváření, distribuci a uchování informací. Postupně se člověk dopracoval do situace, kdy se svět rozpadá na objekt a subjekt, v momentu, kdy si uvědomuje sám sebe a je schopen se chápat ve vnějším prostředí. Člověk ex-istuje (ex-ist) a novým kódem, jenž mu slouží, jsou obrazy. Flusser v *Towards a Philosophy of Photography* napsal: „*Images are mediations between the world and human beings. Human beings 'ex-ist', i.e. the world is not immediately accessible to them - and therefore images are needed to make it comprehensible.*“ (Flusser 2000: 9).

Obrazy (images) pak Flusser dělí na dvě skupiny, tradiční a technické, přičemž vedle textů nám tyto obrazy zprostředkovávají svět, jak je uvedeno výše. Tato média nám však nezprostředkovávají „čistě“, nýbrž tak, jak je svět pojímán jimi. Média určují naši vizi světa (k tomu viz Bram 2003). Pomáhají nám ho organizovat, jelikož žijeme ve světě, jemuž nerozumíme, a potřebujeme ho učinit čitelným či pochopitelným. Avšak tím nám dodávají svou vlastní interpretaci světa. Flusser konstatoval: „*[...] instead of representing the world, they [the*

images] obscure it until human beings finally become a function of the images they create“ (Flusser 2000: 10).

Tradiční obrazy jsou aplikací specifického kódu, tedy redukcí čtyř-úrovňové události z vnějšího světa do světa dvou-dimenzního, událost je scénou. Flusser v roce 1988, v knize *Krise der Linearität*, napsal:

„Let us take as an example the oldest of the images known to us (that of a pony in Pêche-Merle). It concerns representation being held in rock faces. The maker of the image stepped away from a pony, looked at it and transmitted what he briefly saw to the memory of the wall. And he did this in such a way that others would recognise what they saw. And he did all these immense complex things so as to be able to use what he saw as an orientation for future actions - like the hunt for ponies.“ (cit. z anglického překladu dle Bram 2003).

Tradiční obrazy tak vytvořily svůj specifický svět, jenž byl výsledkem užití jejich kódu a lidské schopnosti tento kód užívat: tedy imaginace. Šlo o iluzi toho, jak je sama realita opravdu vytvořena. Čas a prostor byly organizovány nelineárně: je vždy možné se vrátit k určité události, jež je zobrazena. Zdá se, že vše se opakuje. Aby však charakteristiky tradičních obrazů byly přenositelné do světa, je třeba zapomenout jejich původní záměr, tedy to, že nejde o prostředek orientace ve světě, ale o jeho věrné zobrazení. Tím však obrazy přestanou být užitečné nástroje orientace a místo toho, aby svět zobrazovaly, což se lidé falešně domnívají, více ho zatemňují. Dle Flussera: *„Human beings cease to decode the images and instead project them, still encoded, onto the world 'out there', which meanwhile itself becomes like an image - a context of scenes, of states of things.“* (Flusser 2000: 10).

Toto zatemnění lidské vize světa vedlo ke snaze najít lepší způsob jeho zobrazení: zobrazení lineární, psané, tedy psaný text. Ten není abstrakcí od reality, ale abstrakcí od obrazu. Textové symboly nejsou samy o sobě ničím konkrétním, jsou abstrakcí abstrakce a mají svůj vlastní, nový kód. Pro jejich pochopení nestačí imaginace, ale konceptuální uvažování. Čas je chápán jako nikoli stále se opakující, ale lineární a kauzální.

Texty se však postupně stávaly nesrozumitelnými a přestávaly sloužit svému účelu. Sváděly svůj souboj s obrazy a konceptuální myšlení bylo opět pomalu zasahováno imaginací. Projevilo se to nejvíce ve vědeckých textech. Objevilo se tak nové médium s novým kódem: technické obrazy, tedy fotografie. Zamýšlené jako vysvětlení textů, jsou samy jejich aplikací. Nejde o

abstrakci od reality, ale o abstrakci od vědeckého textu (fotografie se primárně používaly v přírodních vědách). Zatímco texty snížily počet dimenzí na jednu, fotografie je bez dimenzí. Technické obrazy jsou návratem imaginace.

Nástup počítačů a informační technologie dokončil „univerzum technických obrazů“. Kauzalita a idea lineárního času je opuštěna. Kód fotoaparátu a počítače je determinován faktem, že jde o aparáty. Člověk má možnost objevit nové způsoby, jak s nimi pracovat. To ho sice od aparátů neosvobozuje, ale dává mu to šanci aparátu vládnout a nebýt jím ovládán. Bram píše: *„This notion of freedom is very important for Flusser's theory. It means that in a world that is always mediated by different media, one can still be free, namely if one knows how to operate the media that dominate one's world; that is, if one uses media to succesfully orientate oneself in the world.“* (Bram 2003:online).

Aparáty nás ale současně zbavují nutnosti znát jejich kód. Člověk se tak může snadněji stát jejich obětí. Flusser totiž dnešní svět chápal jako gigantický komplex aparátů, jež vytlačují člověka ze středu společnosti. Ta již není historická, anikauzální, jde o „a world of absurd coincidence [...] a world that has coincidentally realised some possibilities out of an innumerable yet limited set of possibilities. Time and space can no longer be conceived as separate entities“ (Flusser 1997: 195; cit. dle Bram 2003). Vládnou funkcionáři znalí nového kódu a hraní si s ním. Počítačová technika umožňuje nekonečné hraní si světem, jež je „bezedné“. Je tudíž třeba ovládnout tento kód a umět ho užívat. Jinak budou lidé ovládaní a vlastně bezmocní (k tomu ještě dále).

4.2.3. Gesta

Pro doplnění Flusserova pojetí kódu, a také pro pochopení Flusserova vlivu na Beca, je nutné zmínit Flusserovo pojetí „gesta“, ovlivněné Heideggerovským chápáním Dasein (Hanley 2018: online). Jde spíše o metaforické než jakkoli jasné definované slovo. Gesta jsou chápána jako pohyb těla či nástroje spojeného s ním, a tvoří tak vlastně první a nejzákladnější kód. Gesta jsou prvotním impulsem kodifikace.

V gestech se též projevuje sama existence. Gesta se mohou vázat k řadě činností a jsou symbolickými nástroji, současně však vždy něco charakterizují. Za gesto 21. století je třeba považováno hraní si se smart-phonem, anebo Flusserovo kouření dýmky (viz digitální hra Andrewa Hieronymi; Hieronymi nedatováno: online).

Gesta nejsou kauzálně vysvětlitelná. Současně jde o symbolické a smysluplné konání, přičemž každé médium má svou vlastní řeč gest, ať už explicitně i implicitně akceptovanou.

4.2.4. Telematická společnost a dialog

Jak vyplývá z Flusserových úvah o technických obrazech a jeho postojích k novým médiím, techniku chápal přinejmenším rozporuplně a upozorňoval na její nebezpečí. V tom navazoval zejména na Waltera Benjamina, který viděl hrozbu technických aparátů a (tehdy) moderních médií – zejména filmu - v době vzestupu evropského fašismu (Chagas 2014: 4-5).

Flusser tato rizika chápal taktéž, když mluvil o telematické společnosti a dialogu. Telematika je spojením pojmů „telekomunikace“ a „informatika“, přičemž dle míry dialogu Flusser rozlišuje společnost dialogickou (mnoho informací, ale málo nástrojů pro jejich přenos, třeba osvícenství se svou elitou odtrženou od společnosti (Flusser 2001:79), diskurzivní (koexistuje řada nástrojů pro přenos informací, ale informací je málo a dialog neexistuje (středověk a církev), a ideální, která je vhodnou kombinací těchto dvou předešlých společností.

Současná společnost se blíží společnosti středověké, s rizikem „*centrálně programované totalitní společnosti příjemců a funkcionářů obrazů...*“ (Flusser 2001: 9). Ale nejenom tento dystopický vývoj je možný a nejenom negativní dopady může telematická společnost mít. Flusser totiž navrhuje alternativní, pozitivní vývoj, v němž moderní technologie nesehrají nutně negativní úlohu. Technika dnes působí negativně, jelikož je „*falešně používána*“. Ale lidé mohou techniku obrátit „*proti diskurzivní společenské struktuře*“ (Flusser 2001: 81). Může sloužit nikoli jako nástroj tupé a filtrované zábavy, nýbrž jako zdroj šíření nového typu informací a pozitivního využití aparátů a technických obrazů. „*Hloupé telematické tretky*“ jsou změnitelné, a to skrze sebe samé, procesem přeprogramování (Flusser 2001: 81-82).

5. Louis Bec

Druhá osoba, na níž je v této práci upřena pozornost, je Louis Bec, umělec, výtvarník, mystifikátor a jediný žijící zoosystemik, respektive jediný člověk, který se takto tituloval a tituluje. Jeho rozsáhlá tvorba je již několik dekád zaměřena na fúzi umění, vědy, technologií a případně dalších vlivů. Za posledních čtyřicet let napsal několik textů, ale především vytvořil řadu děl (kresby, koláže, malby, skicy, atd), počítačových grafik a animací a několik instalací, přičemž takto „zmapoval“ více než 1500 „organismů“. Stal se známým pro své úsilí o rozšíření teorie biologické evoluce a simulace nových forem života, při zdůraznění faktů, jak by takové formy života mohly podpořit evoluci. Becovo hledání nových zoomorfických typů a forem komunikace mezi umělými a přírodními druhy ho vedlo k založení fiktivního institutu pojmenovaného *L'Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste* (1972). Svým projektům se pod záštitou tohoto institutu věnuje v rámci disciplíny s názvem *Zoosystème* a pomocí interpretačního rámce - *épistémologie fabulatoire*.

Louis Bec se narodil roku 1936 francouzským rodičům, kteří žili v Alžírsku. Zde vyrůstal v multikulturním prostředí a už během střední školy navštěvoval hodiny výtvarné výchovy. V rozhovorech vzpomíná (viz pořízené rozhovory), jak pomáhal svému učiteli André Greckovi s památeční bystou boxerské legendy Marcela Cerdana, kterou realizoval v důsledku jeho tragického úmrtí. S blížící se Alžírskou válkou za nezávislost se v zemi začala komplikovat politická situace a přestávalo zde být bezpečno především pro tzv. *pieds-noirs* i jejich rodiče, proto Bec odešel na přání svého otce do Francie. Každopádně i Becův případ ukazuje, jak byly francouzské departmány Alžírsko podnětným a funkčním prostředím, z něhož vzešla řada umělců a vědců.

Becova cesta směřovala do města ve střední Francii, Aubussonu, které proslulo svými tapisériemi, kde se hodlal usadit. Zde se nejprve věnoval právě tvorbě tapisérií, jímž se naučil již v Alžírsku. Následně začal studovat výtvarné umění v ateliéru u francouzského levicově smýšlejícího umělce Marcela Gromaire, který se ho ujal. Sám Gromaire v Aubussonu během druhé světové války působil a podílel se na vzniku hnutí pro obrození tapisérie. Gromaire, který byl kromě tapisérie zaměřený především na malbu, grafiku, sochařství či gravírování, od roku 1950 vedl ateliér na jedné z nejprestižnějších francouzských uměleckých univerzit, na slavné *L'École nationale supérieure des arts décoratifs* (ENSAD). Přestože Bec o Gromairovi hovoří jako velkém učiteli a mentorovi, nezabránilo mu to v návratu do Alžírsko za účelem vykonání

vojenské služby, aby se po necelých dvou letech opět přesunul zpět do Francie. Řada zkušeností z venkovských regionů Alžírsko, kde sloužil, zanechala na Becovi své stopy, zejména v případě situace zubožených arabských či berberských dětí.

Z počátku šedesátých let pobýval Bec na jihu Francie, zejména v Nice, kde v této době krystalizovalo hnutí Nových realistů, založené umělcem Yvesem Kleinem a kritikem umění Pierrem Restanym. Bec se Kleinem, Restanym, Armanem a dalšími z okruhu lidí kolem Nových realistů znal, ale nechtěl se jejich projektů s avantgardními tendencemi účastnit. Po zkušenostech z Alžírsko a prožitcích války se mu zdály jejich aktivity zbytečně excentrické. Mohlo by se tedy zdát, že Bec v souvislosti s nedávnými alžírskými zkušenostmi zvažněl. Ať už byly důvody jakékoli, aktivity jeho uměleckých kolegů se mu prostě jen nezdály dostatečně aktuální, aby měl potřebu se do nich zapojit. Každopádně veškerá bioartová Becova tvorba je prodchnuta vtípem

Kolem roku 1963 se Bec usadil v Limoges, hlavním městě francouzského porcelánu, i se svou současnou manželkou, výtvarnicí Danièle Akmen, se kterou se potkali během jeho pobytu Nice. Vyučoval na škole, která zde byla v návaznosti na porcelánský průmysl založena, ale s porcelánem ve své tvorbě nikdy nepracoval. Po pár letech opět následoval přesun, tentokrát do Aix-en-Provence, neboť Bec zde vyhrál konkurz na vysokoškolského profesora.

Rok 1972 byl pro Beca a jeho tvorbu zásadním. Jak již bylo zmíněno, založil *Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste* (dále jen ISRP, viz podkapitola 5.1.) se sídlem v Cabrières d'Aigues, pod jehož „patronátem” začal soustředit veškeré své aktivity. ISRP se o čtyři roky později přemístilo do místa svého aktuálního působení - Sorgues.

Dalším stěžejním milníkem v Becově kariéře i životě byla nabídka pracovat na francouzském Ministerstvu kultury, kterou Bec neváhal přijmout, avšak pod podmínkou, že zůstane nadále i se svou rodinou na jihu Francie. Jako atašé pro výuku výtvarné výchovy a přidružené umělecké projekty napříč celou Francií postupně navštěvoval školy a instituce nabízející výtvarnou výchovu, aby mohl zmapovat situaci a mj. navázat osobní kontakty. Strávil hodně času na cestách, což mu umožnilo přemýšlet o své práci na ministerstvu, technologiích, umění, ale i o svých soukromých projektech. Díky práci ministerského inspektora pro umění, kulturu a technologie získal mnoho kontaktů a zkušeností, které následně využil při organizování

kulturních akcí a výstav, ale i pro svůj další zájem o práci s postiženými a jejich zapojením do projektů s novými technologiemi a médií. V roce 2007 jako promotér a jeden z organizátorů montrealské konference Mobile/Immobilisé, která byla zaměřená na hendikepované, postavil hendikep do centra zájmu jakožto impulsu pro výzkum adaptivních technologií. Lidé s postižením musí překonávat překážky a mají v tomto ohledu velké adaptační schopnosti, proto mohou přispět svým know-how při vytváření těchto technologií. Jen velice málo uměleckých aktivit směřuje k fenoménu hendikepu, přitom tyto aktivity by se mohly, nebo dokonce měly uplatnit při výzkumu nejrozumnějších technologií. Přitom je více než jasné, že již ve velmi blízké budoucnosti bude používání těchto technologií rozšiřovat rozsah komunikace a tvořivosti a nabídne výrazné zlepšení komfortu pacientům, i těm, kteří o ně pečují

Přestože byl Bec pracovně neustále v terénu, dalo by se říci, že se koncem sedmdesátých let svým způsobem usadil. V Sorgues, kde doposud žije, založil rodinu, zřídil si zde atelier pro sebe i pro manželku malířku a organizoval odsud různé kulturní události. Díky stabilnímu zaměstnání se Bec mohl věnovat své tvorbě svobodně a autenticky. Nebyl nikdy nucen své práce realizovat tak, aby měly úspěch a líbily se, tedy aby se dobře prodávaly. Becův zoosystemický svět tedy existuje čistě sám ze sebe, z vnitřního kreativního pnutí jeho autora a bez jakéhokoli škraloupu komerce.

Louis Bec není jediným umělcem, který se zabývá experimenty s živými organismy a technologiemi na poli umění, obdobných tendencí a přístupů existuje nepřehledné množství. „*At about the same time that Rockman was beginning to explore natural history, Louis Bec, a French artist who had been raised in Algeria, began producing models and detailed studies of imaginary life forms based on sulfur.*“ (Gessert 2010: 114) Kromě Alexise Rockmana můžeme zmínit i další umělce podobného charakteru, jsou jimi například Desmond Morris, Karl Sims, William Latham, Christa Sommerer a Laurent Mignonneau nebo France Cadet, která své robotické koncepty představila v Praze na druhém ročníku mezinárodního robotického festivalu Café Neu Romance v roce 2013.

5. 1. Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste

ISRP započal své aktivity asi rok před svým oficiálním vznikem: „*Dès 1971 en participants à de nombreuses manifestations [...] ISRP a tenté de montrer en des lieux très divers et souvent*

particulièrement consacrés, l' inanité des petits ghettos consanguins.“ (Bec 1976: nestr.) Formálně byl ISRP (PŘÍLOHA 2) založen roku 1972 v Cabrières d'Aigues na jihu Francie jako sólový projekt Louise Beca, tedy přibližně necelé dva roky před tím, než se začal intenzivně vídat s Vilémem Flusserem. Bec sám sebe jmenoval prezidentem a zároveň jediným absolventem ISRP, jak mj. zmínil ve své přednášce v Santa Fé: *„J'ai obtenu avec éclat mon diplôme de zoosystémicien. Ce diplôme m'a été décerné par l'Institut de Recherche Paranaturaliste, institut que j'avais pris soin de fonder quelques années plus tôt et dont je suis le seul diplômé et apparemment le seul président.*“ (Houssais 2016: online) Aby tato fiktivní instituce budila dojem reálnosti vědecké organizace, obsadil Bec své přátele, se kterými se v této době nejčastěji vídal či s nimi spolupracoval, do správní rady a dokonce jim i přidělil jakési tituly:

více prezident:	BAZZOLINI François - esejista
hlavní tajemník:	DIGNE Jean - kulturní průzkumník
správkyně pokladny:	AKMEN Danièle - malířka
ředitel laboratoří a instrumentologie:	CAILLIER Guy - profesor
filozofický poradce:	FLUSSER Wilem - profesor
redakce - vztahy s veřejností:	BRES Françoise
vnější/zahraniční svět:	RUTILI Catherine
(přejato a volně přeloženo (Bec 1976: nestr.))	

Dalších šestnáct přátel či kolegů, mezi nimiž byla i manželka Viléma Flussera Edith či příbuzný Becovy manželky, jmenoval členy osmotické skupiny, neboli *„membres osmotiques“*. Později, roku 1976 se ISRP současně se změnou Becova bydliště přesunul do Sorgues, kde sídlí dodnes.

ISRP vznikl z velké části jako recese, hnaný nejen touhou se výtvarně realizovat, ale především se jím systematicky bavit. Zároveň byl ale logickým vyústěním Becovo přístupu k vědeckým postupům. V tomto konkrétním Becovo pojetí totiž není účelem vědy dešifrovat realitu, ale spíše produkovat různé extenze reality. A v této nadstavbě reality, v jakési neurčité zóně či neohrazeném operačním poli zakotvil Bec svůj hypoteticko-deduktivní výzkum, pro nějž je typické balancování na hraně pravdy a fikce. *„L' Institut Scientifique de Recherche*

Paranaturaliste se manifeste en tous temps, en tout lieu par une pratique opérationnelle méthodique.“ (Bec et col. 1976: nestr.) ISRP má proto jakožto okrajová oblast vědeckého záměru analyzovat, kritizovat a proradně narušovat jistoty, zavedené metody, hodnoty a proklamované závěry.

5. 2. Becův podmořský svět a kreativní postupy

„It is a bit of challenge to characterize the contribution by Louis Bec, Zoosystémicien, artiste, poet and philosopher in the grandest French tradition“ těmito výstižnými zhodnotil Becovo působení Christopher Langton, když uvedl Becův příspěvek na workshopu Artificial Life II v roce 1990 a k Becovu příspěvku dodal: *„In this paper, the autor describes the approach of the Zoosystémicien to the study artificial life. [...] The first strives to link ‚poetic‘ symbolic descriptions of nature’s mechanisms to scientific ones, producing ‚metaphorical expressions‘. The second involves activities (cybernetics, artificial intelligence) which, among others ends, ultimately aim to simulate and act on the world, to better understand it by transforming it“* (cituje Bec 2015: dccii).

Jak vidno, v Becově tvorbě se mísí několik vlivů a momentů napříč celým jeho dosavadním životem, mnohé z nich zmínil během našeho rozhovoru (viz pořázené rozhovory). Hlavní rámce pro jeho práci však tvoří systém a systematičnost, aplikované na studium latiny a řečtiny, ale i biologie, chemie a biochemie, k nimž došel skrze svoji vášeň – podmořské ekosystémy.

V průběhu rozhovoru byly několikrát barvitě vyličený (viz pořázené rozhovory) první Becovy vzpomínky z dětství, které se upínaly na prostředí severní Afriky, kde vyrůstal. Neustálé vysoké teploty a všudypřítomné saharské podnebí tvořily z jakékoli vodní plochy možnost úniku, a to i v širším kontextu. Navíc Bec se svými příbuznými často rybařil a měl tedy mnoho příležitostí pro potápění. Podmořský život ho fascinoval a přestože mu v některých momentech či situacích naháněl hrůzu, byl pro něj již tehdy jakýmsi „paranaturalistickým“ světem.

Další intenzivní vzpomínkou jsou chvíle, které strávil se svým dědečkem při síření sudů. Bec byl sírou a procesem síření velmi přitahován, a tak zcela logicky mu právě i síra byla inspirací při vymýšlení prvních konceptů fikčních/možných/spekulativních/hypotetických biomů a organismů.

Z počátku tvořil Bec svá díla z nejrůznějších materiálů, přičemž jedním z kritérií byla i jejich dostupnost a fakt, zda jsou vhodné pro jednoduché zpracování. Kreativní proces začínal u skic a nákresů, jednalo se o kresby, malby a koláže (PŘÍLOHA 5- viz všechny části). Povětšinou to byly výtvarné techniky jemu blízké, tedy kombinace kresby, perokresby, akvarelu, kvaše, kaširované koláže ale také objekty a instalace (k instalacím viz např. kapitola 5. 4.). Pro velkorozměrné malby svých domnělých organismů používá Bec jakési PVC či pogumované plachty, na které maloval jednoduchými laky, takže výsledek pak vypadá jako propůjčený z kabinetu biologie či odněkud z laboratoře. Tyto plachty ale Bec nepoužíval jen jako podklad pro malbu. Někdy je i rozřezal, aby z nich vymodeloval jím navržený organismus.

Pozorný divák si jistě všimne, že prvotní malby na plachty jsou černobílé nebo obsahují pouze základní barvy. Mohli bychom to vyhodnotit jako umělecký záměr, případně se přiklonit k názoru, že tito živočichové žijí ve velkých hloubkách či jiných extrémních podmínkách a jak je doposud známo, podobné organismy z praktických důvodů pestrými barvami nehýří. Barevná diferenciací by tedy mohla sloužit divákovi pro lepší orientaci. Skutečným důvodem je však omezená dostupnost materiálu i barev, které Bec používal. Původně se totiž jednalo o plachty a barvy určené pro tvorbu jednoduchých bannerů.

Postupem času se proces kreativity přesunul do digitálního prostředí. Kromě ilustrací vznikaly i animace těchto potenciálních organismů, kdy bylo možné je prezentovat v jejich „přirozeném“ prostředí (povětšinou se jedná o simulaci podmořského světa), čímž Bec docílil větší míry věrohodnosti.

Kreativní proces u Beca nespočívá v pouhém vizuálním ztvárnění jakéhosi živočicha, resp. vytvoření instalace nebo animace, a vymyšlení jeho názvu. Jedná se vždy o složitý proces, kdy Bec zároveň zúročuje své znalosti z biologie či biochemie. Nejprve je tedy potřeba navrhnout, jak bude organismus vypadat, jak bude fungovat, jak se bude jmenovat a kam bude v taxonomii zařazen. Bec čerpá inspiraci pro tyto realizace ve svém okolí a kombinuje je se svými lingvistickými hříčkami. Pro názvy organismů často volí adekvátní termín, který živočicha vystihuje, a jeho řecký překlad modifikuje. Současně je třeba ilustrovat, jak takový organismus vypadá. Jak u teoretického konceptu, tak u ilustrace je kladen maximální důraz na dojem „vědeckosti“. Vizuál proto vždy obsahuje celkový nákres jednoho organismu, příp. i z více úhlů pohledu, nebo více hypotetických organismů, a/nebo nákres s průřezem, případně se zde nachází nějaký výřez/detail v rámečku. Opět je velký důraz kladen na detailní popis vybraných

částí organismu, které vysvětlují jeho anatomii a principy fungování. Nezbytnou součástí takovéto „vědecké ilustrace“ je samozřejmě jeho klasifikace a zařazení v systému, k čemuž slouží již předdefinovaná „hlavička“ či tabulka pro vyplnění taxonomických detailů. Výsledkem je „une longue série d'organismes vivants imaginaires classés à partir d'une taxinomie imaginaire elle aussi [...] [qui] peuvent facilement laisser une impression de scientificité“ (Houssais 2016: online).

Becův kreativní přístup na lingvistické úrovni ale prostupuje nejen jeho tvorbou, texty a přednášky, ale také každodenní komunikaci. Z textů a nahrávek je patrné, že termíny z vědeckého prostředí aplikuje Bec do běžného života a vytváří nejrůznější novotvary, přičemž tyto novotvary si zachovávají esenci vědeckosti, zároveň jsou ale užívány v těch nejobyčejnějších kontextech, jakými jsou ranní snídane nebo diskuze o počasí. Tato skutečnost jen svědčí o tom, že Bec se zoosystemikem nestává jen „oblečením bílého pláště“ při procesu tvorby, ale že jím definitivně je. Jako příklad můžeme uvést slovní spojení „*Céphalopodiquement votre*“, které má připomínat formuli užívanou při psaní dopisu, a to „*cordialement, votre*“ tedy *Srdečně Váš/Vaše*. Jinde pro změnu transponuje rodové a druhové jméno vampyroteuthis infernalis a vytvoří z nich adjektiva *vampyromorphiquement* a *infernalement*.

Většina textů a přednášek, které Bec realizoval či sepsal, jsou ve formě vědeckého textu, o čemž se lze přesvědčit v biografii *Zoosystème*. „*Les textes qui constituent cette Zoosystème, sont pour la plus grande partie des leçons paranaturalistes ou des conférences qui développent les éléments constitutifs d'une 'Épistémologie Fabulatoire'*“ (Bec 2015: iv). Bec si tento styl natolik oblíbil, že touto formou sepsal i jakýsi uvítací dopis své manželce Danièle, když se finálně přestěhovali do Sorgues, jako by to byla jeho vědecká kolegyně (přestože ji Bec zahrnul do správní rady ISRP, tak se pracovně nepotkávali, až na výjimky v podobě ilustrací katalogů či knih, které Bec vydal). V tomto dopise – vědecké zprávě ze srpna roku 1975 stálo: „*J'espère que nous pourrons, par la suite, nous réunir tous les ans, pour poursuivre nos réflexions et nos échanges, pour irriguer le terrain de nos préoccupations et de nos recherches, comme le font des cours d'eau appelés dans cette région, des sorgues.*“ (Bec 2015:42). Tento dopis také dokazuje, jak bylo zmíněno výše, do jaké míry Bec svůj zoosystemický svět projektuje do reality.

Bec upozorňuje na opakování jistých struktur v rámci své tvorby, nicméně vysvětluje, že tyto repetice jsou záměrem, neboť jsou znakem umíněné vytrvalosti a snad i koherence v jeho postupech.

5. 3. Fabulatoční epistemologie

V předchozí podkapitole bylo již předznamenáno, že Bec je autorem několika smyšlených termínů, které začal ve svých konceptech používat. Jedním z takových pojmů, které Bec vymyslel a s nimiž asi nejčastěji operuje, je *épistémologie fabulatoire*. Toto slovní spojení bychom mohli přeložit např. jako fabulatoční epistemologie. *Épistémologie opératoire*, jak ji dříve nazýval, je výsledkem převrácení tradičních biologických norem. Jedná se o disciplínu, resp. výzkumný přístup, který Bec rozvinul a aplikoval ve své tvorbě. Podle Floriana Houssaise Bec svojí terminologií příliš nevysvětluje ani nerozvádí. „*Louis Bec ne s'est jamais exprimé longuement sur ce qu'est l'Épistémologie Fabulatoire. Disons qu'il l'a plutôt développée en inscrivant ses activités dans ce cadre et en développant particulièrement un ensemble de sciences paranaturalistes [...].*” (Houssais 2016: online) To není však zcela pravda. V roce 2010 napsal Bec text s názvem ARTAXONOMIQUE, kde popisuje: „*Si l'épistémologie classique désigne, habituellement, l'étude critique des connaissances, des sciences et plus largement du savoir et vise à en déterminer les origines logiques, leurs valeurs, leurs cohérences, leurs méthodes et leurs portées, l'épistémologie fabulatoire, par contre, propose tout simplement la liberté et la faculté de palabrer sur la connaissance, de la malaxer, de la triturer, d'en élargir les limites, de l'ouvrir à d'autres logiques, à la gourmandise des mots et à leur invention.*

Fabulatoire vient de fable et décrit une faculté de fabuler.

Fabulatoire dérive d'une racine indo-européenne, *Bha*, qui signifie "parler", du terme grec, *φημι* (*phémi*), qui a le même sens, mais s'étend aussi à la notion d'éclairer et de déclarer. Le latin "fabula, fabulare" désigne un récit allégorique ou mythologique et plus espiègle, l'italien donne, à "favola", le sens de plaisanterie et à "fabia", celui très intéressant de sornette.“ (Bec 2015: 221)

Tato záliba v mystifikaci, určitá hravost a vtip jak se slovy, tak v jeho tvorbě obecně jsou pro Beca charakteristické, nicméně Bec se nespokojil jen s těmito aspekty a své koncepty dovedl v mnoha ohledech k dokonalosti.

5. 4. Sulfobiomy a Sulfanograpy

Počátky bioartové tvorby Louise Beca patří organismům, které pojmenoval *Sulfanogrades* – Sulfanograpy. Tyto organismy se vyskytují ve svém přirozeném prostředí, v tak zvaných *Sulfobiome* – Sulfobiomech (sirné biomy, z lat. sulfur - síra). Inspirací pro názvosloví mu byla Periodická soustava prvků, resp. názvy těchto prvků. Na názvech chemických prvků ale striktně nelpěl, spíše se jimi nechal inspirovat při navrhování taxonomie Hypozoologie (PŘÍLOHA 3). Bec pro potřeby svého názvosloví čerpal v latině, záhy se začal přiklánět spíše k řečtině, někteří „tvorové“ mají tedy druhové jméno *okeini*, což je řecky síra.

V Becovo prvních instalacích - *Sulfobiomech* může rozpoznat přímý odkaz na kombinaci pouště a podmořského světa, situovaného do sirného prostředí. Aby dovedl výsledný efekt k dokonalosti, realizoval v těchto prostředích performance - vstupoval do nich ve speciálním ochranném obleku a jako Sulfonaut se pohyboval s nejvyšší možnou opatrností. Nutno podotknout, že touto mystifikací dokázal zmást řadu přihlížejících. Jak o něm tvrdí jeho dlouholetý přítel Hervé Fischer, „*Louis Bec a commencé son travail en parodiant toutes les lois du vivant, en créant des organismes qui ne pouvaient respirer, se nourrir, communiquer, se reproduire que dans des environnements extrêmes où toute vie était alors réputée impossible*” (Bec 2015: vii).

Dlouhou dobu panovalo přesvědčení, že v sirném prostředí nemůže existovat život. Louis Bec si v rozhovorech posteskl (viz pořizené rozhovory), že ho vědecká obec měla často za blázna, když propagoval svoji teorii o existenci života v sirném prostředí, kterou deklaroval svými *Sulfobiomy* a v nich „žijícími organismy”. O to větší pak bylo překvapení, když roce 1988 vyšel v New York Times článek, který informoval o formách života v sirných ekosystémech, a to nikoli na buněčné či nebuněčné bázi. (viz Schmeck 1988) Živočichy, jež se v tomto neobvyklém ekosystému pohybují nebo zde žijí, jsou například krevety, krabi, nebo další plži či korýši, z nichž některé jsou novými druhy. Pro Beca to byl důvod k oslavám.

Vilém Flusser ve svém článku *Bec's Sulphanogrades* z roku 1986 rozebírá východiska Becovy tvorby. Nejprve hovoří o simulacích, které slouží například k vědeckým experimentům pro potvrzení vědeckých teorií nebo jejich vyvrácení nebo pro účely pozorování reálných jevů a procesů. Simulace však nejsou kopií reality. „*Provádíme-li simulace, jsme mimo pravdivé a nepravdivé. A v tomto ‚mimo‘ se nacházejí sulfanograpy. Každý, kdo se tam ocitne, nadále nemůže (ani nemusí) rozlišovat mezi vědou a uměním.*“ (Flusser 1986: 185) A dále pokračuje: „*Věda se stává jedním z umění – provádí simulace, které mají vest k poznání-, a umění se stává jednou z věd – provádí své simulace na základě předchozího vědeckého poznání s výhledem na příští. [...] Předchozí vědci a umělci byli nuceni rozlišovat mezi pravdivým a nepravdivým, a proto nevěděli, co dělají. Louis Bec ví, co dělá.*“ (Flusser ibid.)

Abychom Becovu tvorbu pochopili, je nutné opustit pohodlí zajetých kolejí našeho myšlení a nechat se přenést do onoho „mimo“ veškeré kategorie: „*jestliže už nerozlišujeme mezi pravdivostí a nepravdivostí, mezi realitou a fikcí, ztrácíme ontologickou půdu pod nohama.*“ (Flusser 1986: 158)

5. 5. Science paranaturalistes

Autorský Becův projekt Science paranaturalistes, neboli paranaturální vědy zahrnují několik „vědních“ disciplín, které taktéž vymyslel Louis Bec. Patří mezi ně kupříkladu Biomologie, Zoosystemika, Hypozoologie nebo Zoosémiotika (PŘÍLOHA 4). V rámci těchto disciplín zkoumá Bec různé oblasti:

Biomologie se zabývá prostředími (biomy) a jejich součástmi

Zoosystemika zkoumá zoologické systémy, un réel ‚no man's land‘.”(Bec 2015: 54)

Hypo zoologie se zaměřuje na alternativní formy života

Zoosémiotika je patrně jedna z nejzajímavějších disciplín. Právě zde se Bec zaměřuje na výzkum Upokrinomènes, což je nadřazený pojem pro Becovy hypotetické organismy. Patří sem např. zmiňované Sulfanograpy, Diaphaplanomena (Bec prezentoval v Praze na festivalu ENTERmultimediale 2 v roce 2005) a další.

Název Upokrinomènes vychází opět z řečtiny, kdy předpona UPO -tj. ve smyslu od spodu. Jako příklad uvádí Bec etymologii slova pokrytec (ve fr. hypocrite), který uvádí společnost v krizi Z POD SVÉ MASKY, na rozdíl do češtiny, kde je zdůrazněno spíš ono POKRYTÍ maskou.

Bec také v rámci science paranaturalistes, svých vědních disciplín a různých dalších zkoumání a experimentů vytváří netradiční grafiky, kde naznačuje různé souvztažnosti mezi vědeckými oblastmi, technologiemi, přírodou, svými fikčními světy a uměním.

5. 6. Extremofilie

Jak bylo předznamenáno v úvodu práce, její název *We are extremophiles* je výrokem vypůjčeným od Louise Beca, konkrétně z jeho přednášky, v níž představil jeden ze svých dalších konceptů, tzv. extrémofilii. Bec touto přednáškou zahájil první ročník konference Mutamorphosis, která se uskutečnila počátkem listopadu 2007 v Praze. Tato konference byla součástí festivalu ENTER3, jehož organizátorem byl CIANT, a zároveň proběhla v rámci oslav 40. výročí od založení časopisu Leonard a instituce ISAST – the International Society for Art, Science and Technology.

Jakou roli hraje extrémnost v Becově tvorbě popisuje např. Pavel Sedlák ve svém článku: *„Bec ve své tvorbě modeluje biologicky dokonale pravděpodobné, ovšem neexistující živočichy, které vypouští do nejrozmanitějších prostředí, simulovaných ve virtuální realitě. Podmínky života v těchto prostředích reguluje, a to až do extrémů. Právě průzkum chování (do všech funkčních detailů vymodelovaných) organismů v extrémních podmínkách či charakter setkávání a komunikace s „neznámými“ formami života (například když zosnoval barevný „tanec“ reálného hlavonožce konfrontovaného s druhově simulovaným jedincem virtuálním) je prací na pomezí umělecké a vědecké kreativity.“* (Sedlák 2005: online) A právě živočichové, kteří odolají extrémním podmínkám, nebo je dokonce vyhledávají, jsou podle Beca extremofilové. *„An organism is said to be extremophile when its normal living conditions are lethal for most other organisms: temperatures approaching or above 100° C (hyperthermophiles) or below 0 °C (psychrophiles), extreme pressures (the ocean depths), environments heavily laden with salt halophiles, acidic or alkaline environments, radioactive environments and environments lacking in oxygen ...“* popisuje Bec ve své přednášce (Bec 2007b: online). Zároveň také upozorňuje, že musíme rozlišovat mezi dvěma polohami extremofilie. *„We must distinguish*

between extremophiles, who normally live under extreme conditions, and organisms capable of taking on forms that are resistant to unfavourable conditions (by suspending their vital functions or by creating protective cysts or spores).“ (ibid.) Následuje Becův výčet různých aspektů, díky nimž se můžeme, stejně jako vampyroteuthis, řadit mezi extremofily.

*„We are all extremophiles who **possess** the memory of the origin of life.[...]*

*We are extremophiles **immersed** in a labyrinth of prejudicial aggressions.[...]*

*As a result of a long heritage of neural evolution, we are **thinking** extremophiles.“ (Bec 2007b: online)*

Svým způsobem je každý živočich extremofilem – ideální životní podmínky jednoho organismu mohou být naprosto nevyhovující jiným organismům, anebo pro další organismy mohou mít za následek nezvratné změny či dokonce smrtící charakter. Neexistuje tedy optimální prostředí ani univerzální organismus, který by se adaptoval na jakékoli prostředí.

5. 7. Čekání na Turinga (2006)

Jedním z posledních Becových projektů je Čekání na Turinga (dle průkopníka moderní výpočetní techniky a člověka, jenž pomáhal dešifrovat nacistické tajné kódy). V tomto díle můžeme vytušit podobnost s performance Jeusepha Beuyse *I Like America and America Likes Me* (1974). Svoji instalaci nazval Bec takto z několika důvodů, které v rozhovoru s Jensem Hauserem vysvětluje: *„Parce qu'il a été le grand décodeur de la machine Enigma. Mais aussi, peu de personne l'on su, celui du code d'un programme secret, qui s'appelait Fish.“* (Bec 2015: 400)

A právě ryby jsou objektem tohoto pokusu, této umělecké instalace. Ta spočívá v tom, že se pokusí vytvořit prostředí tak, aby spolu mohly ryby komunikovat. S těmi rozdíly, že živé ryby jsou v akváriu na míle daleko, respektive v Sorgues, sídle Becova Institutu (ISRP) a mají komunikovat se svými „umělými“ biologickými příbuznými, které se nacházely v době realizace v Praze. Pro tuto instalaci byla vybrána ryba *Gnathonemus petersii*, která je unikátní tím, že komunikace na bázi elektrických výbojů je pro ni běžným dorozumívacím prostředkem. Tyto elektrické výboje „francouzských“ ryb byly v rámci instalace snímány a přenášeny do pražského galerijního prostoru, kde se nacházel dešifrovací stroj, kde se čekalo na Turinga, tedy

na to, až bude rybí kód rozluštěn. Zároveň se zde nacházela „artificiální ryba“. Tato ryba v „digitálním“ akváriu bezradně plavala, čímž dává najevo své na zoufalství z toho, že se člověku nedaří kódu rozumět.

Tuto instalaci můžeme chápat jako kritiku antropocentrismus, která se zároveň objevuje ve společném díle *Vampyreuteuthis infernalis*. Člověk je zde postaven tváří tvář situaci, kdy nerozumí komunikaci, přestože má přístroje na dešifrování a obecně daleko lepší „intelektové“ podmínky, ale stejně zůstává bezradný, neboť není všemohoucí.

6. *Vampyroteuthis infernalis*

Pro vznik kolaborativního díla Viléma Flussera a Louise Beca, pojmenovaném po jednom z podmořských organismů *Vampyroteuthis infernalis*, bylo samozřejmě zapotřebí, aby bylo splněno několik podmínek a zároveň aby zde byly jisté předpoklady ústící v to, aby oba pánové mohli navázat společnou řeč. V úvodu této kapitoly se je pokusíme identifikovat a analyzovat

Logicky tím prvním a nejdůležitějším faktorem bylo, aby se oba autoři vůbec potkali. Podle vzpomínek Louise Beca totiž jejich setkání bylo dílem náhody, a to doslova. Bec má moment setkání s Flusserem a jeho ženou Edith živě v paměti, jak zaznělo v rozhovorech (viz pořázené rozhovory). K tomuto setkání došlo v Paříži s největší pravděpodobností v roce 1972 nebo 1973, kdy Flusser navštívil Evropu, aby se zde o rok později usadil. Bec byl toho rána na cestě do práce a v blízkost Ministerstva kultury si všiml zaparkovaného vozu, ve kterém spal pár ve středních letech – muž a žena. Bec se rozhodl zaťukat na okénko automobilu a zeptat se, zda jsou v pořádku nebo zda nepotřebují pomoci. Pozval je k sobě do kanceláře na kávu a na čaj. Představili se mu jako Edith a Vilém Flusserovi. Po tomto krátkém setkání je Bec pozval, aby ho přijeli navštívit do domu jeho rodiny na jihu Francie, což se posléze i stalo

Dalším faktorem jsou roviny komunikace. Co se jazykových prostředků týče, Bec se nikdy nezaměřoval na studium „živých“ jazyků, řečeno jednodušeji: neměl moc možností, jak se domluvit. V běžném fungování si vystačil s mateřskou francouzštinou a základy angličtiny (pro studium různých textů a dalších materiálů). Navíc v jeho zoosystemickém světě pro něj byly důležitější latina a řečtina. Naštěstí měl Flusser již na počátku svého pobytu v Brazílii zkušenosti s francouzštinou a dalšími románskými jazyky. „*Portugalština tenkrát ještě nebyla výzvou, aby v ní psal. Učil se jí velice snadno (díky latině, díky povrchním znalostem francouzštiny, italštiny a španělštiny, především však díky bezednosti)*.“ (Flusser 1998: 66) Je tedy patrné, že Flusser byl rozeným polyglotem a zdokonalení se ve francouzštině na potřebnou úroveň pro komunikaci s Becem mu nemohlo činit sebemenší problémy.

Co se komunikace týče, mohla zde vyvstat ještě jedna okolnost, která by potenciálně mohla zkomplikovat, ne-li zhatit cestu ke spolupráci mezi Becem a Flusserem, a tou je „národní charakter“. Každý národ má své specifikum, jakousi esenci, kterou nelze vysvětlit jediným slovem. Můžeme ji pouze popsat jako „francouzskost“ nebo „německost“. Tato esence do větší či menší míry determinuje myšlení každého jedince a může mu vtisknout určité stereotypní

archetypy jednání a uvažování. A právě v tomto okamžiku mohlo dojít k zásadnímu střetu, respektive k čelnímu nárazu dvou kultur. Svou roli tentokrát jak sehrála povaha Louise Beca, jeho skromnost, nepředpojatost a zejména otevřenost pro nové věci a impulzy, tak Flusserovo „bezdomoví“. Jak již bylo v předchozích kapitolách zmiňováno, Flusser pro změnu vyrůstal v multikulturním prostředí tří etnik a tedy i jazyků a kultur, poté pobýval krátce v Anglii, aby se posléze usadil v Brazílii. I když pokaždé svůj nedobrovolný přesun špatně nesl a vždy duševně trádal, bez problémů se asimiloval v Anglii, Brazílii a poté i ve Francii. Nemůže být proto sebemenších pochyb, že Flusser byl skutečným kosmopolitou, jehož myšlení nepodléhá kulturním konstruktům prostředí (viz jeho zmíněný koncept humanizace), v němž se formovalo, a tak se de facto všude, kde se dorozumí, cítí jako doma.

Zážitkem, který jen upevňoval již vytvořené přátelské vazby a téměř rodinná pouta (Becovy děti měly k Vilémovi a Edith vztah jako k vlastním prarodičům, navíc jedna z vnuček byla pojmenována právě na památku Edith) byla návštěva Prahy v roce 1986. Flusser, přestože byl opět usídlený v Evropě již od počátku sedmdesátých let, stále nemohl nalézt dostatek odvahy, aby navštívil svou vlast, své rodné město. Bec viděl, že Flussera tento stav trápí, a tak se rozhodl ho přesvědčit ke společnému výletu k Flusserovým kořenům. *"Il fut décidé un jour, que nous accompagnerions "en famille" Vilém et Edith à Prague. Après tant d'années d'absence, ce retour, dans la ville de leur naissance et de leur enfance, revêtait une grande importance et la catastrophe de Tchernobyl, survenue à ce moment là, ne pouvait nous en dissuader."* (Bec 2007a: online)

Ještě než došlo k tomuto náhodnému setkání Beca s Flusserem, byly zde i jiné předpoklady, především ty intelektuální, pro to, aby kromě vybudování přátelského vztahu došlo i na spolupráci na profesní bázi. Jak jsme viděli Bec se až obsedantně věnoval studiu biologie, jíž v kombinaci s uměleckým přístupem zasvětil de facto celý život. Stejně tak „k Flusserově rozsáhlé četbě vždy a na významném místě patřila i odborná přírodovědná literatura. Byl o této sféře velmi dobře informován a přenosy myšlenkových modelů přírodních věd jsou v jeho filozofických textech hodně znatelné.“ (Ströhl 2016: 56)

Dalším spojujícím prvkem je lingvistická kreativita. Jak bylo popsáno v předchozí kapitole, Bec na ní vystavěl základy své Zoosystémie a svou hrou se slovy a významy vnáší jiskru do rutinní komunikace každodennosti. I Flusserovi je tento přístup vlastní. Slovy Andrease Ströhla: *„Provocative wordplay, linguistic games using etymology, a language colored by existentialist brushstrokes, and his phenomenological method of questioning both annoyed and*

confused the academical world.” (Flusser 2002: online). Flusserova kreativita se projevuje především na úrovni myšlenkových konstruktů, teorií a konceptů, Becova kreativita je spíš poetického rázu.

Další shodu můžeme také zaznamenat při analýze Becových i Flusserových textů. Jak Bec, tak Flusser v nich často používají třetí osobu jednotného čísla, pokud píše (hovoří) o osobě. A v obou případech tím autoři dosahují podobných efektů. Jednak je to efekt určitého odosobnění. Současně se jim vede prezentovat daný fakt či tezi, jako obecně známý a univerzálně platný. Pro konkrétní představu uvádíme příklady níže.

„Člověk byl vždy skeptický vůči intuici a spontánnímu psaní. Kdo obhájí intuici, nemá s ní z pravidla praktickou zkušenost.“ (Flusser 1998: 73) nebo „Člověk se snažil ovládnout jazyk, aby jím byl ovládán, a to dělal proto, aby se prostřednictvím jazyka stal jiným a k jiným pronikl.“ (Flusser 1998: 63)

Bec pro změnu píše: „*Je ne suis, comme vous le savez, qu'un modeste zoosystémicien qui n'a fait aucun effort pour le devenir, car des l'âge de 4 ans, j'ai su que je n'allais être qu'un artefact.*“ (Bec 2007a: online) nebo „*Le zoosystémicien doit en tirer les conséquences.*“ (ibid.)

Bec je tedy *Zoosystémicien* - zoosystemikem, zatímco Flusser je ve svých textech „člověkem“. V případě Beca dochází při tomto procesu objektivizace dokonce k tomu, že se jím Bec vlastně dobrovolně jakoby vzdává autorství.

Otázka co bylo skutečným důvodem pro realizaci publikace *Vampyroteuthis Infernalis* nezazněla v žádných textech, natož pak aby byla formulována odpověď (nebo alespoň to nebylo zjištěno/zaznamenáno). Sám Bec na ní v rozhovorech jednoznačně neodpověděl, dá se to přičíst jeho skromnosti (viz pořázené rozhovory). Existuje jen nenápadná zmínka v dopise Louise Beca, který je adresován Rainerovi Guldinovi. Není to překvapením, uvažíme-li Becovu skromnou povahu, která je pravým opakem akademického exhibicionismu. „*Vilém est venu un jour chez moi et m'a donné un manuscrit, écrit initialement en français, en geste de profonde amitié, et pour témoigner de l'intérêt qu'il portait au travail que je faisais sur des formes de vies artificielles et qu'il suivait attentivement.*“ (Bec 2007c: online)

6. 1. Dialogy v Sorgues

Jak již bylo zmíněno, Vilém Flusser se po svém návratu do Evropy uchýlil k jisté formě izolace, a můžeme se jen domnívat, zda to bylo záměrem či ne. Dalo by se říci, že po přesunu do Francie se musel opět vyrovnat s „bezednem“, které ho po opuštění Brazílie postihlo. Zároveň nebylo snadné proniknout do intelektuálního prostředí francouzských akademiků a umělců. „*Někteří mladší umělci a filozofové často neobvyklé formě, jakou Flusser zastarale působící myšlenky podával, porozuměli, ale těm, kteří byli zvyklí přemýšlet v politických a morálních kategoriích, se zdály absurdní a nesrozumitelné.*” (Ströhl 2016: 49) Naštěstí pro Flussera byl na blízku jeho přítel Bec, který se právně na tomto poli pohyboval, byť ve vší skromnosti a bez přehnaných ambicí, nicméně díky předešlému zaměstnání na ministerstvu a dalším projektům měl vybudovanou značnou síť kontaktů, do které Flussera uvedl. Kromě zprostředkování kontaktů Bec Flusserovi z počátku domlouval účast na přednáškách, sympoziích a dalších relevantních událostech. Kromě profesní podpory, kterou Bec Flusserovi nezištně poskytl, to bylo i několik let trvající přátelství, úzký vztah rodin obou zmíněných, a tedy snad i vyrovnání se s „francouzským bezednem“.

Nejednalo se ale o pouhé přátelství, spolupráci a společné bádání po dobu sedmnácti let. Během této doby docházelo k vzájemnému názorovému a intelektuálnímu formování. Krátce po přestěhování se Flusserových na jih Francie, do blízkosti Sorgues, bydliště Beca a jeho ženy Danièle se ustálily jakési debatní soboty Beca s Flusserem: „*Comme presque tous les samedis, je m'assois dans un petit fauteuil. Ce petit fauteuil est placé devant un autre fauteuil. Un gros fauteuil dans lequel est calé Vilém Flusser.*” (Bec 2007a: online)

Z výzkumných rozhovorů je zřejmé (viz pořízené rozhovory), že Louis Bec na tyto společné soboty, ale i na veškerý společný čas s Vilémem Flusserem často a velice rád vzpomíná. Sobotní seance měly většinou velmi podobný průběh. Oba pánové se sešli nejčastěji v domě Louise Beca a společně debatovali. Flusser přednášel Becovi své teze a četl, respektive překládal mu své texty. „*J'ai durant 17 ans écouté et parlé les textes de Vilém qu'il me traduisait car il les écrivait dans plusieurs langues et plus particulièrement en allemand.*” (Bec 2007a: online) Tyto texty pak spolu rozebírali a dopodrobna se jim věnovali: „*Chaque remarque est analysée, développée, contrôlée par tout un arsenal de dictionnaires, d'atlas, de documents étymologiques, historiques, philosophiques...*” (Bec 2007a: online)

Bec s Flusserem pro změnu konzultoval svá díla a příležitostné texty. Anebo diskutovali o tématech, která je aktuálně zajímala: „*Des principaux problèmes, politiques, esthétiques, économiques, philosophiques, épistémologiques...qui ont retenu notre attention.*” (Bec 2007a: online)

I když Bec vnímá takto strávené chvíle nesmírně pozitivně a je si vědom přínosu v podobě drahocenných výměn názorů, ve vši skromnosti a s pochopením, které je Becovi vlastním, popisuje svého přítele Viléma do určité míry jako egocentrika, pro nějž byla středobodem vesmíru jeho práce a všichni jeho blízcí se této hierarchii museli podřídít. Ale i Flusser si těchto chvil cenil. „*Assis dans mon petit fauteuil, je comprends pourquoi Vilém apprécie ce moment si particulier.*“ (Bec 2007a: online)

6. 2. Vampyroteuthis Infernalis: A Treatise, with a Report by the Institute Scientifique de Recherche Paranaturaliste

Jak jsme konstatovali, nejvýznamnějším a jediným oficiálním publikovaným výstupem spolupráce Viléma Flussera a Louise Beca je kniha *Vampyroteuthis Infernalis: A Treatise, with a Report by the Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*. Tato útlá publikace se obsahuje textovou a obrazovou část, přičemž text (*The Treatise*) je rozdělen do těchto pěti kapitol:

- I. OCTOPODA
- II. GENEALOGY
- III. VAMPYROTEUTHIC WORLD
- IV. VAMPYROTEUTHIC CULTURE
- V. ITS EMERGENCE

Obrazová příloha, která je umístěna na konci knihy, nese název *Report by the Institute Scientifique de Recherche Paranaturaliste*. Text, ilustrace i samotné okolnosti vzniku budou představeny a podrobeny analýze v následujících podkapitolách.

6. 2. 1. Textová část knihy Vampyroteuthis Infernalis

Kompletní kniha, která je složena jak z textové, tak z obrazové části byla poprvé vydána v roce 1987 u nakladatelství Immatrix Publications v Göttingenu. Provozovatelem tohoto

nakladatelství nebyl nikdo jiný než Andreas Müller-Pohle společně s Volkerem Rapschem, letitým korektorem Flusserových textů. Původně byl však tento text vytvořen bez jakéhokoli záměru ho kdy publikovat. „*Il n'y avait aucune intention de publication au départ. Quelques mois après, Andreas Müller-Pohle, voulant éditer de nouveaux textes de Vilém, est tombé sur ce celui-ci. Il a donc voulu l'éditer. Vilém lui a signifié que ce texte m'appartenait. Dans la discussion qui s'en est suivie, Vilém m'a proposé de participer librement à cette édition et Andreas a accepté.*“ (Bec 2007c: online)

První vydání z roku 1987 bylo v německém jazyce. Je tedy zřejmé, že autorem textové části je primárně Vilém Flusser; Bec navíc němčinu neovládá. Následovala další vydání - v němčině (1993, 2002), v brazilské portugalštině (2011), ve francouzštině (2015) v angličtině (2011 a 2012). Anglické vydání z roku 2011 obsahuje i vybranou korespondenci Flussera s jeho brazilskými přáteli filozofem Miltonem Vargasem a Dorou Ferreira da Silva, s nimiž probíral podobu textu.

Okamžiky, kdy se začaly objevovat první zárodky výsledné publikace, popisuje Bec následovně: „*Durant ces années, nous avons coulé (s Vilémem Flusserem pozn.) des jours heureux, engoncés dans la confortable et moelleuse complexité de nos propos. Pourtant, un jour, c'était un samedi, je crois, un objet de forme "céphalopodique" s'est matérialisé tout à coup au centre de notre discussion. Cet objet s'est mis à évoluer dans notre espace "d'entre deux", avec une certaine arrogance et une certaine désinvolture, qui me font encore frémir.*“ (Bec 2007a: online)

Z tohoto úryvku může čtenář nabýt dojmu, že celý koncept je dílem obou autorů. Zároveň o tomto nenalezneme v knize žádnou informaci, není učiněno žádné přiznání, kdo je autorem textu a kdo má na svědomí obrazovou část. Je však jasné, a Bec to v rozhovoru potvrdil (viz pořízené rozhovory), že konečným a zásadním autorem textu je Flusser.

Ale zpět k momentům, kdy *Vampyroteuthis Infernalis* začal získávat konkrétní obrysy. Soudě podle Flusserových reakcí, Bec tomuto okamžiku zprvu nepřikládal příliš velký význam, respektive se domníval, že tento moment nemá pro Flussera velkého významu, že je pouhým závanem kreativity na chvíli propojených myslí, jakousi halucinací. Tento závan vnímal Bec dle svých slov následovně: „*Le premier moment de surprise passée, et comme Vilém Flusser ne semblait pas affecté par ce phénomène, je n'ai pas daigné en parler, notre propos développait des axes tellement plus profonds et essentiels pour l'avenir du monde. Combien de*

temps ce céphalopode évolua-t-il dans notre circonstance, je ne saurais le dire, car ce genre d'organisme a la propriété de devenir translucide par mimétisme, surtout dans le flot cristallin de la pensée.“ (Bec 2007a: online) Jak obrovské bylo pak překvapení, když Flusser poprvé ukázal Becovi sepsané pojednání, nelze snad ani popsat. „*Par malheur, un jour, ce moment ne s'effacera jamais de ma mémoire, Vilém Flusser me montra triomphalement un texte qu'il venait d'écrire. Ce manuscrit avait pour sujet le Vampyrotheutis Infernalis, un céphalopode évoluant dans les grandes profondeurs des océans.* (Bec 2007a: online)

Svůj název publikace získala podle reálného podmořského živočicha - *Vampyroteuthis Infernalis* (Vampýrovka hlubinná), který je jejím ústředním tématem. Jak je z hlediska taxonomie nastíněno v úvodu knihy, „*Vampyroteuthis infernalis is a species of the genus octopoda. This classification, it should be said, is not fully agreed upon zoologist (some regard it as the only living species of the genus Vampyromorphida).*“ (Flusser, Bec 2012: 6) Ve skutečnosti byl *Vampyroteuthis* objeven během Expedice Valdivia v letech 1898-1899, řádně popsán a klasifikován byl až v roce 1903 jako živočich z rodu *Octopoda*. Dnes se klasifikace ustálila na druhé z možností, *vampyroteuthis* tedy spadá pod řád *Vampyromorphida*. Přestože *vampyroteuthis* obývá mořské hlubiny již 300 miliónů let, je až s podivem, do jaké míry stále zůstává živočichem opředěným mnoha tajemstvími.

Jak druhové jméno napovídá, vampýrovka se vyskytuje v nejhlubších oblastech mořského ekosystému. Latinské druhové jméno *infernalis* odkazuje na *infernus* (lat.), tedy na jakási podsvětí a temná, pekelná místa, obývaná démony (v anglickém jazyce *Vampire Squid from Hell*). Malý Louis Bec, který se během potápění dostával do těsné blízkosti medúz, chobotnic a dalších podmořských zvířat, ze kterých měl strach, a rozhodně vnímal tento aspekt „pekelnosti“ podmořského života. Paradoxem je, že tyto zkušenosti zůstaly skryty Vilémovi Flusserovi, neboť nebyl zcela dobrým plavcem. Protože byl Flusser o tyto senzomotorické zážitky ochuzen, anebo naopak právě díky tomu, musel čerpat inspiraci z jiných zdrojů. Andreas Ströhl se domnívá, že Flusserova znalost Čapkových knih, *R.U.R.* nebo *Války s mloky*, stejně tak jako orientace v tvorbě Franze Kafky, např. *Proměny* patrně mohly mít pozitivní dopad na Flusserovo uvažování v době vzniku *Vampyroteuthis Infernalis*. (Ströhl 2016:212)

V roce 2007 na pražské konferenci Mutamorphosis zmínil Louis Bec ve své přednášce o extrémofilech i Franze Kafku a Viléma Flussera. Jméno Franze Kafky, autora knihy *Proměny* zaznělo z několika důvodů. „*Prague is the city where the author of The Metamorphosis showed that the exploration of hostile environments was possible only at the cost of undergoing a*

profound physiological and behavioural mutation.“ (Bec 2007b: online) Autor chtěl jednak poukázat na to, jak dospěli organizátoři konference jejímu názvu - je zde tedy přímý odkaz na Kafku a jeho *Proměny*. Dále to je proces mutace, který je do názvu konference také infiltrován. Nemusí se striktně jednat o mutaci v souvislosti se změnou DNA, tato mutace může být fyziologickou proměnou Řehoře Samsy a jeho chování, ale také může být mutací technologickou v podání například Stelarca. Jak uzavírá Bec, mohou to být „[...] *mutations that weigh on the future of our world, on the evolution of humankind and of societies and consequently on its modes of scientific and technological knowledge, its artistic expressions and its forms of communication.*“ (ibid.)

Bec také řekl: „*When he returned to Europe, he settled in France. Several years later, he imagined an epistemological and satirical evolutionary future in the form of a cephalopod called Vampyrotheutis Infernalis which lived in the extreme environment of the ocean depths. He was particularly interested in a curious adaptive capacity manifested by the organism: it was able to think of the events that take place in the world using its own intestines.*“ (Bec 2007b: online) Zajímavý je zde „výběr orgánů“, který má být schopný přemýšlet o světě a skutečnostech, které se v něm odehrávají. U většiny organismů je to mozek, který na základě podnětů získaných prostřednictvím smyslového vnímání podstupuje tento proces zpracovávání informací. Zde je tato funkce mozku odebrána - snad aby se „uvolnil prostor“ a mysl mohla být svobodnější pro důležitější aktivity - a situována do střev, v nichž obvykle u živočichů probíhá metabolické zpracování. *Vampyrotheutis Infernalis* však prostřednictvím svých střev dokáže zpracovat nejen potravu, ale zároveň strávit informace o světě a dění v něm, vypořádat se s nimi a vstřebat z nich „živiny“ potřebné k životu.

Chobotnice, krakatice a další živočichové z třídy hlavonožců (*cephalopoda*) slouží často jako metafora pro vyjádření něčeho podvrtného, ničemného, nedůvěryhodného, něčeho, co může ohrozit člověka i lidstvo. Toto mainstreamově negativní vnímání je podpořeno popkulturními akčními filmy, fantasy či thrillery, ve kterých hlavonožci figurují jako příčina nebo prvek destrukce (např. *Megažralok vs. Obří chobotnice*; *Octopus*, *Sharktopus*, ...). V symbolickém významu je to například kultovní italský seriál z roku 1984 *Piovra* (Chobotnice) z prostředí sicilské mafie. O negativních konotacích symboliky hlavonožců ve společnosti svědčí i fakt, že portrét Donalda Trumpa figuruje mezi výsledky, jež nabízí google v kontextu chobotnice.

Naopak pozitivní vlastnosti hlavonožců jsou akcentovány v souvislosti technologiemi, médii, či sociálními sítěmi, kde jsou synonymem jakési flexibility, multifunkčnosti, a vzájemného propojování.

Autoři knihy své pojednání nijak časově nespecifikují, nejspíše aby udrželi čtenáře v napětí realizované vědecké fikce. Jediným záchytným bodem zůstává rok prvního vydání, tedy 1987, nicméně kniha je psaná jako by *Vampyroteuthis* byl vesměs nedávno objeven. K fiktivnosti dokumentu se však nenuceně přiznávají hned v úvodní kapitole: „*What will be presented here is, accordingly, not a scientific treatise but a fable. The human and its vertebrate Dasein are to be critisized from the perspective of a mollusk. Like most fables, this one is ostensibly concerned with animals.*“ (Flusser, Bec 2012: 10)

6. 2. 2. Octopoda

První, úvodní kapitola s názvem OCTOPODA (česky chobotnice) představuje tuto živočišnou podtřídu, konkrétně se však zaměřuje na živočicha z téže třídy hlavonožců (Cephalopoda) - na Vampýrovku hlubinnou - *Vampyroteuthis Infernalis* z řádu Vampýrovek (Vampyromorpha). *Vampyroteuthis infernalis* (dále jen *vampyroteuthis*) je – stejně jako člověk (*Homo sapiens sapiens*) - jediným žijícím příslušníkem tohoto řádu a jeho vlastnosti zůstávaly vzhledem k oblasti jeho výskytu dlouho nevyjasněny. Hned v počátku kapitoly je *Vampyroteuthis* a jeho vlastnosti popisovány tak, že jsou dávány do souvztažnosti s vlastnostmi lidských bytostí. Přestože člověk a *vampyroteuthis* žijí v naprosto odlišných ekosystémech (extrémní hloubka a tlak, minimum světla, kyslíku versus nám známé prostředí zemského povrchu), spojuje nás toho překvapivě mnoho. „*And yet the vampyroteuthis is not entirely alien to us. The abbys that separate us is incomparably smaller than that which separate us from extraterrestrial life [...] We are pieces of the same game, both constructed of genetic information, and we belong to a branch of the same phylogenetic tree to which its branch belongs.*“ (Flusser, Bec 2012: 5)

V této kapitole, která je z velké části jakýmsi taxonomickým kličkováním, je také poukazováno na společné evoluční milníky člověka a *vampyroteuthise*, jak ze společného vývojového předchůdce Eucelomatata vznikly dvě evoluční větve. „*Eucelomata were disposed to one of two evolutionary possibilities: to refine either endoderm (the digestive system) or the ectoderm (the nervous system).* [...] *we have followed the first path, that of digestion, and vampyroteuthis*

the second.“ (Flusser, Bec 2012: 8) Zároveň jsou vedle sebe stavěny další evoluční paralely a fyziologické vlastnosti obou druhů, nebo obdobné „životní milníky“.

„*But this has a little to do with the present text, which is rather to comprehend the basic structure of vampyroteuthic Dasein.*“ (Flusser, Bec 2012: 9) Tento stěžejní termín existenciální filozofie Martina Heideggera (do češtiny překládáno jako *pobyt*) znamená bytí, existenci ve světě, která obnáší vědomí vlastní existence, smrtelnosti, vyrovnání se s paradoxem koexistence s jinými jedinci současně s bytím sám se sebou. Tento koncept je tedy logicky uplatňován pro rétoriku, která se týká lidských bytostí, neboť se předpokládá, že ostatní zvířata, jejichž jednání je řízeno pudově, takto nesmýšlí. Hovořit o *Dasein* v souvislosti s vampyroteuthisem proto může na první pohled působit poněkud převratně, nicméně nicméně to dokládá, jaké evoluční úrovně vampyroteuthis dosáhl a ostatně i fakt, že ho i takto autoři publikace vnímají. Autoři se dokonce nebojí navrhnout, že díky zkoumání *Dasein* vampyroteuthise bychom mohli získat novou optiku pro nahlížení našeho vlastního bytí (ibid).

Pokud bychom se ovšem rozhodli použít pro pochopení následující nenápadný návod či vysvětlení, bude to pravděpodobně znamenat přehodnocení, respektive obohacení interpretačního rámce: „*[...] our analysis of humans will be made from the perspective of the Vampyroteuthis, which coexist with us in the world. It is our co-being (Mit-Sein).*“ (Flusser, Bec 2012: 10) Tímto výrokem se totiž vampyroteuthis stěhuje z hlubin mořských do hlubin a temných zákoutí lidských. Vzniká tak zde druhá, filozofická rovina, která se týká našeho vnitřního vampyroteuthise, dochází k proměně.

6. 2. 3. Genealogy

V úvodu druhé kapitoly, resp. v její podkapitole *The Phylum Mollusca* je v inspiraci existencialistickou filozofií a myšlenkou znechucení, nevolnosti stanovena tato hypotéza: „*Disgust recapitulates phylogenesis*“ (Flusser, Bec 2012: 11). Následně jsou představena různá objasnění, respektive důvody a argumenty, z nichž toto stanovisko vyplývá a která postupně dochází k této „teorii odporu“. Opět je zde člověk jakýmsi úběžníkem, středobodem či arbitrem, který ze své subjektivní podstaty hodnotí veškerenstvo. Čím větší odpor k nějakému organismu máme a čím více se nám protiví, tím více je dotyčný organismus vzdálen člověku v rámci fylogenetického stromu. „*Incorporated into our ‚collective unconscious‘ is a hierarchy of disgust that reflects a biological hierarchy, and this has resulted in the following conception of the nature of life.*“ (Flusser, Bec 2012: 12) Život vnímáme jako shluk organismů, na jehož

vrcholu je (samozřejmě) člověk, vše k němu směřuje. Důsledkem tohoto antropomorfického přístupu je biologická kategorizace všeho živoucího na „*incomplete humans*“ - taci živočichové, kteří se podobají či se svou podobou blíží člověku – a na „*degenerate humans*“, tedy ty, kteří se od člověka odchyľují. Antropocentrismus však v tomto případě není na místě, argumentuje autor/autoři, neboť se nejedná o analytický natož pak logický přístup, ale o něco ve své podstatě iracionálního.

„Darwin systematized this rationalization of the irrational and therefore must, in political terms, be placed on the right. Saint Francis, however, belongs to the left: He does not speak to lizards, our ,ancestors‘, but rather to birds, to ,degenerate‘ animals.“ (Flusser, Bec 2012: 12) Řádky, které v knize následují, mají být čtenáři jakýmsi návodem či doporučením, aby se snažil uvažovat jako svatý František a nikoli jako Darwin, který antropocentrismus v podstatě legitimizoval. Antropocentrismus je totiž jednou z mnoha překážek a omezení našeho *Dasein*, které je třeba překonat na cestě ke svobodě ducha (*Geist*). Právě ona vzácná svoboda (ducha) je u Flussera tématem, kterému se věnuje a rozvíjí jej ve vícero teoretických konceptech. Jak bylo zmíněno v samostatné kapitole pojednávající o Flusserovi, určitou formu svobody přináší přijetí „bezedna“ jakožto existenciálního stavu a úkolu. Nebo dále v konceptu humanizace, ve vztahu k aparátu a naprogramovanému světu (viz kapitola 4)

Podkapitola s názvem *The Class Cephalopoda*, která je v druhé kapitole knihy druhá v pořadí, se zamýšlí nad „esencí“ třídy hlavonožců. Jejich kategorizace nás přivádí k problematice objektivity, která prostupuje napříč veškerými vědními obory. Objektivní přístup je takový, který danou skutečnost nahlíží zvenku, nezaujatě a nezainteresovaně. Jak ale můžeme být objektivní v případě vědeckých oborů, potažmo života na naší planetě, když jsme de facto všichni „insideři“? „*For man is always in the world. How then can he speak **about** it or hold the discussion **over** it? This is an epistemological problem of the highest order.*“ (Flusser, Bec 2012: 16) V této situaci se nabízí zachovat se jako svatý František, zřít se svého antropocentrismu a tím naopak získat potřebný odstup. A čím větší odstup získáváme, tím objektivnější může být náš názor. V souladu s touto teorií insiderství/outsiderství lze tedy usoudit, že míra objektivity vzrůstá úměrně s rostoucí vzdáleností hodnotitele a lze tak stanovit jakousi hierarchii objektivity. Opět zde vyvstává Flusserovo téma subjektu a objektu, obrazu a reality.

Jako příklad jsou zde uvedeny dva vědní obory – psychologie a astronomie. Astronomie je vnímána jako velmi objektivní vědní disciplína, neboť předmět jejího zájmu je vzdálen na

(světelné) míle daleko a bezprostředně se netýká člověka, na rozdíl od psychologie, která je vědou člověku natolik blízkou, že se dostavují pochyby, zda vůbec můžeme hovořit o sobě jako o „předmětu“ jejího zájmu. A pokud půjdeme ještě dále „[...] *the more objective, the more uninteresting something is and therefore – bearing in mind the taxonomy of disgust outlined above – the more disgusting.*“ (Flusser, Bec 2012: 17)

Co se fyziologie týče, v této podkapitole je poprvé zmíněn povrch vybraných hlavonožců. Někteří z nich mají fotochromatickou „kůži“ která reaguje nejen na světlo, ale i na další podněty a především impulzy od jejího majitele. Melody Jue zde vidí jasný odkaz na citlivost fotografického papíru a tedy paralelu s Flusserovými teoriemi o fotografii. „*Flusser's fable broadly imagines the abyssal world of the vampire squied as a pretext for considering photography as a medium that marks a transition in society from valuing objects (like individual photographs) to the information transmitted (the film negative).*“ (Jue 2014: online). Tito hlavonožci jsou svým způsobem znalci kódu aparátů, umí je jak užívat, tak měnit, ovládat.

Zároveň kůže hlavonožců může fungovat jako komunikační prostředek. „*Although the natural color of the epidermis is ‚pneumatic‘ – optically transparent – it is equiped with chromatophores that enable the animal to alter its coloration etirely or in part. [...] The discoloration of the skin is an intraspecific code: Cephalopods ‚speak‘ by changing the color of their skin. Moreover the gelatinous secretions allows the sender of these chromatic messages to become ‚invisible‘ to their receiver, a method of communication that calls to mind aspocts of our currnt media.*“ (Flusser, Bec 2012: 21)

Název posledního úseku kapitoly GENEALOGY - *The Species Vampyroteuthis Infernalis* Giovanni napovídá, že bude kapitola zaměřena na specifického představitele vampýrovek, konkrétně na druh Giovanni, který je nejvyvinutějším jedincem řádu chobotnic. Díky svým behaviorálním návykům a fyziologickým vlastnostem, např. i extrémně vyvinuté mozkové kapacitě, jsou si s člověkem velice podobní, a proto je zde nastíněno několik paralel života v hlubinách a na povrchu zemském. Vzhledem ke zmíněné mozkové kapacitě a podobnosti s mozkiem lidským se nabízí otázka, zda i vampiroteutické uvažování je podobné tomu našemu. Odpověď zní „*Its brain, however, is both analogous and homologous to us.*“ (Flusser, Bec 2012:24), což lze vyložit jako ano i ne. Nicméně jisté předpoklady intelektu vampyroteuthise jsou zřejmé, přinejmenším dostačující na to, aby si uvědomoval sám sebe, své bytí. „*Geist belongs to the agenda of life; it has manifested itself from the time of protozoa, and does so in humans and the vampyroteuthis in converging manner, analogously.*“ (Flusser, Bec 2012:24)

Přestože doposud byly oba druhy – vampyroteuthis a člověk – porovnávány a popisovány v superlativech, nacházíme i jejich stinnou stránku, o to však dramatictější. „*That we are both products of an absurd coincidence is clear to see, since we are poorly programmed beings full of defects. This is most obvious in fact that the two of us always need something, that we are always in need.*” (Flusser, Bec 2012:25) Kromě odkazu na Flusserovu teorii kódu (viz kapitola 4) je zde zajímavý posun, daný díky anglickému pojmu *need* – od pouhé potřeby (něčeho, někoho) do stavu *in need*, tedy nouze.

6. 2. 4. Vampyroteuthic World, Vampyroteuthic Culture, Its Emergence

Poslední tři kapitoly jsou již rozvinutím výchozích základních tezí a navazují na nastíněný rámec. Východiskem je problematika existenciálního prostředí vampyroteuthise. „*We are both banished from much of life's domain: it into the abyss, we onto the surfaces of the continents. We have both lost our original home, the beach, and we both live in constrained situation. We ,ek-sist‘.*” (Flusser, Bec 2012: 25) Abychom se mohli ponořit do infernálních hlubin, které vampyroteuthis obývá, resp. kde ex-istuje („da ist“), je třeba se podívat na jeho *Dasein* ještě jinou optikou a položit si některé otázky.

Do jaké míry je naše bytí, resp. *Dasein* determinováno prostředím, ve kterém se nacházíme? Nebo je jen výsledkem dědičných procesů? Na tuto otázku nelze odpovědět tak, že bychom se přiklonili k jednomu či druhému názoru, resp. obě tvrzení jsou správná a platí současně. Fylogeneze všech druhů a tedy i výsledná podoba *Homo sapiens sapiens* nebo *Vampyroteuthis infernalis* je výsledkem evolučních procesů adaptace a genetiky. Jak je ale poukázáno dále, fyzická schránka není to nejpodstatnější. „*As soon as one is aware that ,species‘ designated something abstract, namely, a concept to classify concrete phenomena - as soon as we are aware, in other words, that there is no such a thing as **the** human or **the** vampyroteuthis, and that what is important is not the origin and extinction of species but rather their concrete **Dasein**, only then can be some reconciliation.*” (Flusser, Bec 2012: 31)

Zároveň ve vztahu organismu a „jeho světa“ nebo vlastně i jakéhokoli prostředí funguje tato reciprocita: „*the environment is that which we experience and we, in turn, are that in which the environment is experienced.*“ (ibid.)

Svět, který se skrývá pod hladinou moří a oceánů je nesmírně bohatý a pestrý. Tento svět známe z potápění nebo z dokumentárních filmů o přírodě. Nejspodnější patra tohoto světa, která obývá

vampyroteuthis již tak přívětivě nepůsobí. Jsou to temné, studené hlubiny, odkud není rychlého úniku v případě nebezpečí. Přesto interpretace či vnímání tohoto prostředí může být různé. „*Ant thus two models of Dasein, extrapolated from the ‚same‘ environment, have come crashing together: paradise and hell. This collision provides the groundwork for dialogue with the vampyroteuthis.*” (Flusser, Bec 2012: 35) Zde vidíme jasný odkaz, respektive použití Flusserovy metody dialogického přístupu (viz kapitola 4), kdy je nějaká skutečnost (u Flussera např. *Já*) vymezena pomocí jiné skutečnosti (*Ty*), přičemž tyto dvě entity musí být postaveny do vzájemné souvztáhnosti. Zde je do tohoto dialogického postavení situován životní prostor vampyroteuthise a prostředí obývané lidskou populací. „*Its environment (pozn. prostředí vampyroteuthise) is, for us, uninhabitable and therefore uncustomary so much so that we do not recognize our own planet from its perspective. The same is true for it: Our environment is uninhabitable and uncustomary.*“ (Flusser, Bec 2012: 35)

Když uvažujeme o různých tvorech a organismech, vampyroteuthise nevyjímaje, nebereme v potaz jejich *Dasein*, ale máme na mysli především jejich materiální, hmatatelnou stránku. Jsou pro nás objektem. Zároveň v těchto objektech vnímáme odlesk našeho vlastního *Dasein*. V případě tak inteligentního tvora, jakým je vampyroteuthis infernalis a jehož už z jeho samotné podstaty nemůžeme nazývat objektem, bude toto zrcadlení zcela odlišné, a pro člověka daleko zajímavější v porovnání s ostatními „němými“ živočichy. „*Insofar we recognize ourselves – and therefore also what is not ourselves – we will be able to reconstruct its Dasein and begin to see with its eyesgrasp with his tentacles.*“ (Flusser, Bec 2012: 38). Ostatně fakt, že vampýrovka nemá ruce, ale chapadla, je bezesporu vázán ke Flusserovu konceptu vzniku tradičního obrazu, tvořeného rukama, a také ke gestům. Člověk jistě gestikuluje jinak, než vampýrovka.

V pojetí světa vampýrovky se projeví i Flusserovo chápání kultury. Vampýrovka se v moři musí snažit hospodařit s energií, zatímco člověk může být na světě aktivní; ona bere ústy to, co přijde a pouze odmítá to, co nechce. „*Whereas our method of comprehension is active, [the vampyroteuthis‘] method is passive and impassioned.*” Z toho vychází i rozdílné pojetí kultur:

„*Whereas we have ‚problems‘, things in our way, it has ‚impressions‘. Its method of comprehension is impressionistic [...] Culture is therefore, for it, an act of discriminating between digestible and indigestible entities, that is, a critique of impressions. Culture is not, for it, an undertaking against the world but rather a discriminating and critical injection of the world into the bosom of the subject.*“ (Flusser, Bec 2012: 39)

V případě myšlení přenáší orgány vampýrovky do jejího mozku neméně komplexní informace než lidské orgány do mozku člověka. Musí tak pracovat se stejně komplexními metodami jako člověk. Autoři dokonce tvrdí, že: „*If we [...] were to replace the term ‘reflection’ with ‘philosophizing’, then we would have to concede that, no less than we could, the vampyroteuthis could not survive without philosophy*“ (Flusser, Bec 2012: 46). Současně zpochybňují, že by vlastně existovalo něco jako specifická „lidská filosofie“ a vtipně dodávají, že vampýrovka by se smála, že lidské reflexe (tedy „filosofie“) byly vytvořeny před dávnou dobou malou skupinkou Řeků.

Naše reflexe jsou procesy, jimiž pronikáme za zdání (fenomény), abychom o nich mohli myslet. Rozum nám zde slouží jako skalpel, pitvající fenomény do rozeznatelných díl. Manipulace s těmito díly je „praxí“, racionalizace, tedy pitvání teorií. Odpreparované části oddělíme od pitvaného fenoménu a máme prázdnou slupku, koncept, jenž pak používáme pro pochopení zatím nedefinovaných fenoménů. Koncepty jsou pro nás modely. Problém je, že „*we can no longer discern any phenomena for which have not already established a model*“. Tudíž „*we brandish the scalpel of reason simply to tailor phenomena to our models*“ (Flusser, Bec 2012: 47). Vampýrovka to nedělá: její myšlení je prekonceptuální. Kužely světla si osvítlí temnotu a tak si rozporcuje temnotu, ještě než si porcí všimne. Poté si realitu osahá. Jelikož její chapadla jsou současně sexuálními orgány, má ihned mužské a ženské koncepty. Její filosofie je synonymem kopulace, orgasmy jí pak vytvoří koncepty. Její filosofie tak začíná Freudem a teprve potom jde dále. Avšak opačným směrem než dějiny lidského myšlení. To začíná Pythagorem a Freudem naopak končí.

Jiné rozdíly mezi vampýrovkou a člověkem představuje jejich pojetí politiky a společnosti. Člověk je schopen vytvářet utopické koncepty, v nichž se jakékoli biologicky dané nerovnosti odstraní, jelikož podoba jejich společnosti je produktem kultury. Lidská politika je dialektickým procesem: „*as the self-assertion of an individual within society, on the one hand, and as the individual acknowledgment of other humans, on the other*“ (Flusser, Bec 2012: 58). Vampýrovka je nucena uznávat hierarchii svého bratra a osvobodit se od ní by znamenalo sníst svou rodinu, stát se kanibalem. „*It could be even said that its cannibalistic antisocialism represents a ‘hate movement’, whereas our hymenopterian socialism represents a ‘love movement’.*“ (Flusser, Bec 2012: 59). Však Flusser se svou popsanou životní zkušeností ví, že lidská společnost sotva stojí na láskyplnosti. *Dasein* vampýrovky je tudíž tím založeným na lásce a uznání jiných; lidské na nenávisti a boji o přežití. Vampýrovka se zbavuje zvířecosti

tím, že se učí nenávidět, člověk tím, že se učí milovat. Vampýrovka zažívá jako peklo to, co mnozí lidé považují za ráj: člověk by považoval za peklo vražednou anarchii, jež by naopak vampýrovku osvodila. Vampýrovka zase žije v socialistickém rovnostářství, které je pro ni peklem, ale člověk si ho asociuje – dle Flussera a Beca – s rájem.

Poslední z velkých témat, jimž se v práci budeme při rozboru Flusserova a Becova díla více věnovat, je jejich pojetí umění u vampýrovky, a tudíž i člověka. Flusser zde tak otevírá mj. své staré téma sdílení a šíření informací. Jak člověk, tak vampýrovka si ukládají informace do paměti. A předávání informací dál a ostatním je u nich kumulativní proces. „*In other words, humans and vampyroteuthes are historical animals, animals that have overcome their animality.*“ (Flusser, Bec 2012: 61).

Člověk předává informace skrze umělé paměti: knihy, stavby a obrazy. Marně se snaží dosáhnout nesmrtelnosti, jelikož jejich díla podléhají zániku. A problém paměti je i problémem umění. Člověk nejprve zažívá již hotové produkty paměti – neživé produkty – než začne něco sám myslet či zažívat. Tyto objekty jsou však „tvrdohlavé“ a rezistují a člověk je tak musí umět poznávat, čímž zase zvětšuje pole svých znalostí a paměti. Tak vznikají „dějiny umění“. Umění tak má svůj cíl: „*to transform objects into memories from which other humans can extract information*“ (Flusser, Bec 2012: 63). Avšak umělci na to často zapomínají a z objektů samotných činí zdroj vši své pozornosti. Ty se pak mohou stát nikoli prostředky komunikace, ale přímo jejími bariérami. „*The creation of communicative barriers is, in the end, the laughable error upon which all of human art is based.*“ (Ibid)

V případě vampýrovek je umění předáváno okamžitě a bez umělých pamětí, totiž přenosem dat do mozku. „*Their art is not subjective but intersubjective: it is not in artifacts but in memories of others that it hopes to become immortal*“ (Flusser, Bec 2012: 63-64). Novinky jsou sdíleny kopulací mezi partnery. Když vampýrovka zaznamená něco nového, změní svou paměť i tělesné procesy, což přiláká partnera.

Lidské umění se však vampýrovkám začíná podobat. Flusser zde naplno využívá své pojetí současného mediálního a uměleckého světa (viz kapitola 4). Lidé se snaží překonat svou závislost na materiálních objektech a přejít na nemateriální a intersubjektivní podobu umění. Nová komunikační média jsou ukázkou vampyroteuthické revoluce. Na rozdíl od přechozích fází – světem před průmyslovou revolucí a po něm – zažíváme v informační době odklon od objektů a příklon k symbolickému a nemateriálnímu zpracování umělou inteligencí. „*Humans*

no longer realize their creative potential by struggling against the resistance of stubborn obeysct, for this struggle has been delegated to machines“ (Flusser, Bec 2012: 67). Lidé již mohou naplnit svůj tvůrčí potenciál jen zpracováváním nových a nemateriálních informací. „We are becoming increasingly vampyrouthetic.“ (Ibid)

6.2.3. Obrazová část knihy Vampyroteuthis Infernalis

Obrazovou část tvoří Becovy ilustrace organismů z fylogenetické větve řádu vampýrovek. Vzhledem k faktu, že *Vampyroteuthis infernalis* je jediným žijícím reprezentantem tohoto řádu, jedná se opět o Becovy potenciální či hypotetické organismy. „*Dans la discussion qui s'en est suivie, Vilém m'a proposé de participer librement à cette édition et Andreas a accepté. J'ai donc imaginé d'inscrire Vilém dans ma taxonomie upokrinoménologique, à travers le développement de la clade des Vampyromorpha... Chacune des planches représente donc des attitudes des comportements ou des traits de caractères vampyromorphiques de Vilém. Je lui ai offert cette série de planches paranaturalistes. Mais je ne lui ai jamais révélé qu'il en avait été le modèle. J'espérais, peut-être secrètement qu'il le découvrirait. La lecture des différentes planches donne des clés et la terminologie employée est significative.*“ (Bec 2007c: online) svěruje se Bec ve svém dopise Rainerovi Guldinovi. V dopise následně přikládá sedm vybraných ilustrací (z celkového počtu 15. kreseb) a u každé z nich rozvádí, které Flusserovy vlastnosti byly klíčové a inspirovaly Beca při realizaci těchto konceptuálních organismů, respektive pro jejich výslednou podobu. Níže je seznam popisků těchto vyobrazení či ilustrací, které jsou vlastně soupisem Flusserových vlastností, jež byly Becovi modelem.

Planche 1 : le discours fascinateur de Vilém (profondeur, bioluminescence, attributs morphologiques et zoosémiotiques...)

Planche 2 : Efficacité de ce discours martelé par un organe le Ropalon (grec: bâton) et engluement dans une substance prégnante de la "proie"

Planche 3 : Capacité de séduction, de souplesse et de survol du champ des savoirs.

Planche 4 : A l'écoute des informations du monde, un walk-man des pensées profondes.

Planche 5 : Un Attila du fond des mers et de la pensée

Planche 6 : Un incroyable capacité d'engrammer et d'absorption vertigineuse de pour un immense mémoire.

Planche 8 : Un arpenteur constant du monde et des explorations du tout terrain.

Planche 9 : Une vivacité épistémologique et sémaphorique des connaissances...

6.3. Vzájemné vlivy L. Beca a V. Flussera

Chceme-li hodnotit spolupráci Viléma Flussera a Louise Beca, respektive ze společné publikace *Vampyrotheuthis infernalis* vyvodit konkrétní závěry, je důležité si uvědomit povahu knihy. Ta má působit dojmem vědecké publikace, což by i vzhledem k poměru „vědeckého textu“ o hlavonožcích odpovídalo. Pokud se ale zaměříme i na ostatní text, který je tvořen do metafor převlečenými myšlenkami a koncepty Viléma Flussera, jež čtenáře „zaměstnají“ více než popisný „zoosystemický“ text, a pokud odhlédneme od ilustrací, které jsou dílem Beca, vyjde nakonec najevo, že v knize je zkrátka více Flussera, než Beca, přestože je Flusser v „Becově kabátě“. Celým textem se vinou Flusserovy koncepty a přístupy k povaze umění, společnosti a komunikace, včetně bezmála prorockých upozornění na některé negativní jevy spojené s technickou komunikací. Současně však jde o nesporný výsledek letitého vzájemného ovlivňování. Podíváme-li se na to, kde se tyto vlivy projeví, tak je jasné, že bezmála dvacet let vzájemného setkávání mělo dopad na oba autory.

Všemu napomohla jistá blízkost obou osudů: jisté vykořenění z původního prostředí či traumata z války. Oba též měli silný zájem o lingvistiku, ačkoli Bec zůstal spíše u teorie. Taktéž se podobali svou kreativitou, vymýšlením nových pojmů a jazykových výrazů. V době stále rostoucí anglosaské hegemonie v kulturním a vědeckém světě stálo oba dlouho „mimo“, nepovšimnutí tímto světem.

Díky Flusserovu nepřílišnému citování a Becově skromnosti, není lehké přesnou míru a hlavně směr vzájemného ovlivnění zdánlivě určit. Avšak pouze zdánlivě. Byl to sice Flusser, kdo textovou část jejich díla napsal, ale pracoval s „becovským“ materiálem, s mořskými tvory a s velkou dávkou nadsázky. Naopak Becova tvorba zůstala i po letech vzájemné spolupráce více méně „nevychýlena“, i když Bec např. napsal doslov k Flusserovým *Gestům* (1999). Zatímco v případě Flusserových idejí není lehké vliv skromného Beca identifikovat, Becovo dílo se vzájemným přátelstvím nijak zásadně nezměnilo.

7. Závěr

Diplomová práce, zaměřená na spolupráci Louise Beca a Viléma Flussera, měla za cíl přiblížit osobnost a bioartovou tvorbu Louise Beca a především a jejich kolaborativní projekt – *Vampyroteuthis infernalis*. Vilém Flusser, po léta nedoceňovaný autor je dnes uznáván jako jeden z nejdůležitějších teoretiků nových médií a jako člověk, jenž předpověděl řadu místy až patologických podob současné mediální komunikace. Naštěstí nám nabídl i východisko ze zatím spíše negativního stavu. Louis Bec, jeden z nejskromnějších umělců, je pak výrazným představitelem bioartu, který Flusserovi umožnil etablovat se ve Francii a posunul jeho dílo inovativnějším a metaforičtějším směrem. Zasazením Beca do kontextu bioartu a jeho směrů, jsme se pokusili ukázat jeho roli a význam ve vývoji tohoto uměleckého odvětví

Analýza individuálních děl obou osobností a následně především jejich společné práce, knihy *Vampyroteuthis infernalis*, ukázala, jak fungovalo spojení dvou flusserovských způsobů komunikace, obrazu a textu. V díle se oběma povedlo „srovnávat“ metaforickým způsobem fungování lidské společnosti a podmořské hlavonožce. Rozdíly, ale především nečekané podobnosti, slouží jako ukázka vývoje lidské komunikace, umění a společnosti, se závěrečným varováním před jistou podobou nástupu a užívání moderních technologií.

Becův přiznaný podíl na díle se „omezuje“ na jeho výtvarnou část, ale je zjevné, že k tématům podmořského světa a jisté metaforické hravosti se Flusser přiblížil po kuriózním setkání s francouzským umělcem. Samozřejmě, že část o médiích či kultuře, je čistě „flusserovská“, ale nápady a přínosy ve vzájemných debatách mohou být často „becovské“. Velká Becova skromnost a absence snahy více se prosazovat, nemluvě o jeho zakotvení v primárně francouzském prostředí, vedou k obtížné identifikaci jeho vlivů a podílu.

Není také od věci znovu zdůraznit, jaký vliv měla na oba Praha, kde se Flusser narodil a kam ho Bec po letech přivedl, ale také město, kde se rodila díla jako *Válka s mloky* či *Proměna*, jež tolik ovlivnily koncept *Vampyroteuthis infernalis*. Už z tohoto důvodu je radostí konstatovat, že zájem o Flusserovo a Becovo dílo v ČR roste. Snad se tato práce stane „becovsky“ skromným příspěvkem k tomuto vývoji.

8. Shrnutí

Diplomová práce se věnuje především dílům teoretika médií a filosofa Viléma Flussera a francouzského umělce Louise Beca, především pak jejich spolupráci na knize *Vampyroteuthis Infernalis*. Studie analyzuje jednak tvorbu Viléma Flussera, především jeho práci na poli mediálních studií, teorie komunikace a kultury. V případě Louise Beca se pak věnuje jeho tvorbě bioartové a tzv. Zoosystémii. Celá studie je uvedena stručným náčrtem teorie bioartu a přístupů k němu. Jádrem práce je pak podrobná analýza samotného společného díla, rozbor jeho hlavních tezí a zkoumání vzájemných vlivů mezi oběma jejich autory.

9. Résumé

La thèse est principalement consacrée aux œuvres du théoricien des médias et philosophe Vilém Flusser et artiste français Louis Bec, en particulier leur collaboration sur le livre *Vampyroteuthis Infernalis*. L'étude analyse la création de Vilém Flusser, en particulier son travail dans le domaine des études sur les médias, la théorie de la communication et la culture. Dans le cas de Louis Bec, la thèse est consacrée à son travail de bioart et Zoosystème. L'étude complète est introduite par une brève description de la théorie de bioart et des différentes approches. Le gros du travail est une analyse très détaillée du travail commun, de ses principaux arguments et une recherche des influences mutuelles entre leurs auteurs.

10. Summary

This diploma thesis deals with the works of important media philosopher and theoretician, Vilém Flusser, and renowned French artist, Louis Bec, focusing mostly on their collaboration on the book *Vampyroteuthis Infernalis*. The thesis analyzes first Vilém Flusser's work in the fields of media studies, theory of communication and cultural studies. Regarding Bec, the text deals with his bioart performances and with so called Zoosystème. The thesis is briefly introduced by the outline of the theory of bioart and approaches towards it. The nucleus of the thesis is a detailed analysis of the aforementioned book and its main propositions, and the mutual influences between its respective authors.

11. Bibliografie

BEC, Louis et col. (1976). *Prolegomenes paranaturalistes*. Chalon sur Saône: Maison de la Culture par le CRACAP.

BEC, Louis (1997). *Squids, Elements of Technozoosemiotics. A Lesson in Fabulatory Epistemology of The Scientific Institute For Paranatural Research*. In „TechnoMorphica,“. [online] [cit. 2015-01-16] URL:

<<http://v2.nl/archive/articles/squids-elements-of-technozoosemiotics>>

BEC, Louis (2007a). *Vilém Flusser 1920/1991* in Flusser Studies 04.[online] [cit. 2016-05-15] URL:

<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/louis_bec_vilem.pdf>

BEC, Louis (2007b). *We are extremophiles*. Přednáška, 8.11.2007, Praha. [online]. [cit. 2017-03-01]. URL: <<https://mutamorphosis.wordpress.com/2009/02/24/we-are-extremophiles/>>

BEC, Louis (2007c). *Vampyroteuthis infernalis*. Postscriptum. Dopis z 22.5.2007. [online] [cit. 2017-11-25] URL:

<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/bec_vampyroteuthis.pdf>

BEC, Louis (2011). *From the V2_Archives: Squids*. In Wild Things. eBook.[online] [cit. 2017-10-16] URL: < <http://v2.nl/archive/articles/squids-elements-of-technozoosemiotics>>

BEC, Louis (2015). *Zoosystème. Écrits d'un zoosystémicien*. Prague: CIANT. Dostupné pouze v digitální verzi. [online] [cit. 2016-05-16] URL:

<<https://itunes.apple.com/us/book/zoosysteme/id993775694?mt=11>>

BRAM, Iaeven (2003). *How to Orientate Oneself in the World: A General Outline of Flusser's Theory of Media*. Image & Narrative - Online Magazine of the Visual Narrative. Nr.6. Medium Theory. [online] [cit. 2017-01-25] URL:

<<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/bramieven.htm>>

BROCKMAN, John (1996). *Third Culture: Beyond the Scientific Revolution*. New York: Touchstone., Simon and Schuster.

BRIXOVÁ, Anna (2016). *Bioart - pojem a vývoj*. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav informačních studií.

CHAGAS, Paulo (2014). *Creativity with Apparatuses: from Chamber Music to Telematic Dialog*. *Flusser Studies*, 17, June. [online] [cit. 2017-04-16] URL:

<<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/paulo-chagas-creativity-with-apparatuses.pdf>>

DOLANOVÁ, Lenka (2011). *Dát zelenou hybridům. Vlastní bio pop-artové zvířátko pro každého*. In A2 kulturní týdeník č. 12/2011. [online] [cit. 2016-05-03]. URL:

< <https://www.advojka.cz/archiv/2011/12/dat-zelenou-hybridum>>

FINGER, Anke K. (2011). *Electronic Mediations: Vilém Flusser: an introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

FLUSSER, Vilém. BEC, Louis (2012). *Vampyroteuthis infernalis: A Treatise, with a Report by the Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*. Göttingen: European Photography.

FLUSSER, Vilém (1986). *Bec's Sulphanogrades*. Překlad z rukopisu. Z anglického originálu přeložil Jiří Fiala. In *Výtvarné umění = The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. Praha: Unie výtvarných umělců, 1990-1996.

FLUSSER, Vilém (1994). *Za filosofii fotografie*. Praha: nakladatelství Hynek, s.r.o. Z německého originálu z roku 1983 přeložili Božena a Josef Kosekovi.

FLUSSER, Vilém (1998). *Bezedno*. Praha: nakladatelství Hynek. Z německého vydání z roku 1992 přeložili Božena a Josef Kosekovi.

FLUSSER, Vilém (2000). *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books.

FLUSSER, Vilém (2001). *Do universa technických obrazů*. Přeložil Jiří Fiala. Praha: OSVU.

FLUSSER, Vilém (2002). *Writings*. (ed. A. Ströhl) Minneapolis: University of Minnesota Press. Electronic mediations 6. [online][cit. 2015-02-09]. URL: <<http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10151294>>

FLUSSER, Vilém (2005). *Jazyk a skutečnost*. Praha: Triáda.

FLUSSER, Vilém (2013). *Za filosofii fotografie*. Praha: Fra.

GESSERT, George (2010). *Green Light. Toward an Art of Evolution*. Cambridge, MA - Londýn: MIT Press.

GRAU, Oliver (ed.). VEIGL, Thomas (ed.) (2011). *Imagery in the 21st Century*. London: MIT Press.

HÁJEK, Lukáš (2008) *BIOART. Diplomová práce*. [online] [cit. 2014-12-14]. URL: <http://biodisplay.tyrell.hu/wp-content/uploads/2009/01/lukas_hajek_bioart2008.pdf>

HANLEY, Fiona (2014). *The Gesture of Essaying*. Flusser Studies, 18, November. [online] [cit. 2014-12-14]. URL:

<<http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-18-november-2014>>

HAUSER, Jens. Biological Transgression. Rozhovor pro hYbrid-a site for Sciart connections and mismatches. [online] [cit. 2017-03-26] URL:

<<http://www.ibmcp.up.pt/hybrid/content.php?menu=6&submenu=46>>

HOUSER, Pavel (2008). Svítit mohou králíci i akcie. Rozhovor s Denisou Kerou. [online]. [cit. 2017-01-25]. URL: <<http://businessworld.cz/aktuality/svitit-mohou-kralici-i-akcie-2753>>

HOUSSAIS, Florian (2016). *Louis Bec et l'épistémologie fabulatoire, le cas des sciences paranaturalistes*. Kolaborativní blog. [online]. [cit. 2017-03-01]. URL:

<<http://www.oscar-romeo.com/docs/LouisBec-et-IEF.pdf>>

HIERONYMI, Andrew (nedatováno). *Autotelic Digital Play: Flusser and the Gesture of Smoking a Pipe*. [online]. [cit. 2017-04-16]. URL: < <http://ahieronymi.net/autotelic/>>

IVIČIČ, Martina (2010). *Artificial life v digitálnom umení*. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. [online] [cit.2016-06-15]. URL:

<https://is.muni.cz/auth/th/180916/ff_m/Martina_Ivicicova>

IVIČIČ, Martina (2013). *Vedecko-umelecké skulptúry: poznanie v umení*. In Zborník prednášok z medzinárodnej vedeckej konferencie FUTU-RES. 1. vyd. Košice: Fakulta umení Technickej

univerzity v Košiciach. [online] [cit. 2015-01-10]. URL:
<http://is.muni.cz/repo/1123460/Vedecko-umelecke_skulptury_poznanie_v_umeni.pdf>

IVIČIČ, Martina (2014). *Niekoľko poznámok k „umenie živého“*. In TIM ezin, Brno: ÚHV FF MU. [online] [cit. 2015-01-15]. URL:

<<https://muni.academia.edu/martinaivi%C4%8Di%C4%8D>>

<<http://www.phil.muni.cz/journals/index.php/tim/article/view/920/1055>>

JUE, Melody (2014). *Vampire Squid Media*. In *Grey Room* 57 (Fall 2014). S. 82–105. Cambridge, MA, USA: MIT Press. [online] [cit.2015-01-10]. URL:
<https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Jue_Vampire.pdf>

KAC, Eduardo (2006). *Signs of Life: Bio Art and Beyond*. Cambridge, MA, USA: MIT Press. [online] [cit.2015-01-10]. URL:

<<http://site.ebrary.com/lib/natl/reader.action?docID=10190444>>

KONTELETZIDOU, Dorothea (2010). *A talk with Louis Bec*. [online] [cit. 2015-01-10]. URL:
<<http://interartive.org/2010/05/louis-bec/>>

MITCHELL, Robert (2010). *BioArt and the Vitality of Media*. Seattle: University of Washington Press.

MITCHELL, William, J. T., (2005). *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.

OSTHOFF, Simone (2009). *Eduardo Kac: Networks as Medium and Trope*. In: Dorbin, S. I.; Morey, S. Ecosee: Image, Rhetoric, Nature. Albany: State University of New York Press, s. 113-126.

RENOUE, Marie (2013). *Entretiens : La vie artificielle du zoosystémicien Louis Bec*. in *Interfaces numériques - n° 2/2013*. [online] [cit. 2017-02-15]. URL:

<http://editions-design-numerique.fr/wp-content/uploads/2016/06/05_Entretien_L-Bec.pdf>

ROYO, Lopez Alessandra y (2007). *Introduction. The dance/archaeology conjunction*. Stanford Humanities Lab. [online]. [cit. 2017-03-16]. URL:

<<http://humanitieslab.stanford.edu/ArchaeologyDanceConjunction/845>>

SILVESTRO, Daniela (online). *Dialogues on „Bioart” #1. A conversation with Jens Hauser*. [online] [cit. 2017-02-25]. URL:

<<http://www.digicult.it/news/dialogues-on-bioart-1-a-conversation-with-jens-hauser/>>

STIBRAL, Karel (2011). *Bio art. Živé organismy a biologie v umění*. In Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny. Praha: Akademie výtvarných umění, roč. 5, č. 1, s. 20-41. ISSN 1802-8918 [online] [cit. 2015-01-10]. URL:

<http://is.muni.cz/repo/958994/Bio_art_Stibral-in_Sesit_AVU.pdf>

SEDLÁK, Pavel (2005). *Mezi uměním a biologií*. In A2 kulturní týdeník, č.6/2005. [online]. [cit.2017-03-18]. URL:

<<https://www.advojka.cz/archiv/2005/6/mezi-umenim-a-biologii>>

SEDLÁK, Pavel (2007). *Stopy života v současném umění*. In A2 kulturní týdeník č. 50/2007. [online]. [cit.2017-03-18]. URL:

<<https://www.advojka.cz/archiv/2007/50/stopy-zivota-v-soucasnem-umeni>>

SCHMECK, Harold M. jr. (1988). *Scientist Identifies Ancestor to All Life Forms*. In New York Times. Published: January 14, 1988. online]. [cit.2017-02-16]. URL:

<<http://www.nytimes.com/1988/01/14/us/scientist-identifies-ancestor-to-all-life-forms.html>>

SICK-LEITNER, Magdalena (2015). *There Is No Bio Art! Interview with Jens Hauser*. [online]. [cit.2017-02-16]. URL:

<<https://www.aec.at/aeblog/en/2015/06/02/es-gibt-keine-bio-art/>>

SNOW, C. P. (1961). *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. New York: Cambridge University Press.

SNOW, C. P. (1998). *The Two Cultures*. New York: Cambridge University Press.

SONTAG, Susan (1988). *Jedna kultura a nová senzibilita*. In Vaněk, J.; Holub, M. (eds.) Umění ve století vědy. Praha: Mladá fronta. [online] [cit. 2016-05-03]. URL:

<http://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/IMN09/um/Susan_Sontag_Jedna_kultura_a_nova_senzibilita>.

STRÖHL, Andreas (2016). *Vilém Flusser (1920-1991): Fenomenologie komunikace*. Praha: Argo.

SULLIVAN, Walter (1982). *DEEP- SEA LIFE FLOURISHING ON VOLCANIC ENERGY*. In New York Times. Published: April 24, 1982. [online] [cit. 2017-06-15]. URL:

<<http://www.nytimes.com/1982/04/24/us/deep-sea-life-flourishing-on-volcanic-energy.html>>

VINCENT, Alice E. (2012). *Bioart: Science, Art Or Just Playing God?* [online] [cit. 2015-1-5]. URL: <http://www.huffingtonpost.co.uk/2012/02/21/bioart-science-art-playing-god_n_1290700.html?ref=uk>

VRASPÍR, Jiří (2015). *Bioart: mezi etikou a estetikou*. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy.

DALŠÍ ZDROJE:

heslo: BEC, Louis. Biography. Media Art Net (2004) [online]. [cit. 2015-10-30]. URL: <<http://www.medienkunstnetz.de/artist/bec/biography/>>

heslo: BEC, Louis. [online]. [cit. 2015-10-30]. URL: < <http://v2.nl/archive/people/louis-bec>>

heslo: Symbiotica. [online]. [cit. 2015-10-30]. URL: <<http://www.symbiotica.uwa.edu.au/>>

heslo: Waag Society. [online]. [cit. 2015-10-30]. URL: < <http://waag.org/en>>

PŘEDNÁŠKA A PREZENTACE KNIHY:

STRÖHL, Andreas. *Vilém Flusser - fenomenologie komunikace*. 14.06.2016, Goethe-Institut Prag. URL:

<https://www.goethe.de/ins/cz/cs/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=20745102>.

VÝSTAVA:

BEZEDNO. VILÉM FLUSSER A UMĚNÍ. Výstava. 5. 4. – 7. 5. 2017, Praha: GAMU.

výstavní koncepce: Baruch Gottlieb, Peter Weibel, Siegfried Zielinski

kurátoři: Baruch Gottlieb a Pavel Vančát

[online]. [cit. 2017-05-07]. URL: <<https://www.gamu.cz/cs/flusser/>>

SYMPOZIUM:

HRA PROTI APARÁTU. Filosofie médií a kultury Viléma Flussera. 7.- 8.4. 2017. Praha: Filozofická fakulta UK a Goethe-Institut.

Koncepce a moderace: Baruch Gottlieb & Kateřina Krtilová.

[online]. [cit. 2017-05-07]. URL: <<https://www.gamu.cz/cs/hra-proti-aparatu-filosofie-medii-a-kultury-vilema-flussera/>>