

Neposlušnost vidění

Habilitační přednáška

Úvod

Tématem tohoto textu je vztah subjektu k vizuální kultuře a jejím normám. Vyjdu z toho, že soudobá vizuální kultura se nám dává jako neustálá cirkulace obrazů, které s sebou vždy přinášejí určité normativní rámování toho, co je a není lidské. Položím si otázku po možnosti eticko-politického odporu vůči tomuto rámování ze strany vnímajícího subjektu, který je však sám tímto rámováním formován (tuto možnost odporu nazvu Neposlušností vidění). Jako příklady poslouží díla současné videomělkyně Hito Steyerl a jedna ikonická fotografie.

Hito Steyerlová je videoartistka, která si uvědomuje svou roli v neustálém oběhu, proudění obrazů, které jsou již vždy nachystané nás lapit do svého víru. Steyerlová razí termín cirkulacionismus pro popis tohoto stavu, kdy nejde o to, obrazy vytvářet, nýbrž nanejvýš „post-produkovat, vypouštět do oběhu a urychlovat“. Přijmeme-li tuto neustálou cirkulaci obrazů jako základní danost soudobé vizuální kultury, jak v tomto kontextu nově otevřít otázku po napětí mezi reprodukcí mocenských vztahů v oblasti vizuálního umění (která s sebou nese také konstrukci toho, co je a není lidský život hodný truchlení) a možnou rezistencí vůči nim? Není v takové situaci jakýkoli obraz odporu již předem odsouzen ke svému zachycení do víru své nekonečné postprodukce?

Dobrou ilustraci tohoto nepřetržitého proudění obrazů, které nás předchází a zároveň formuje jako subjekty, nalezneme v britském seriálu Černé zrcadlo, v druhé epizodě s názvem *Fifteen Million Merits*. Hlavní postava žije v buňce, jejíž stěny tvoří monitory, které neustále (i v noci) běží a vysílají obsah, který hrdina, minimálně na počátku dané epizody, nemůže nijak ovlivnit.

Black mirror, epizoda Fifteen Million Merits (directed by Euros Lyn, 2011): https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/c/cc/Black_Mirror_-_Fifteen_Million_Merits.jpg

Domnívám se, že i v éře cirkulace obrazů jsou obrazy odporu možné, a že tedy i subjekt utvářen normami vizuální kultury si zachovává určitou schopnost jednat. Argumentovat budu zejména s odkazem na etický a politický přístup k vizuální kultuře a fotografii, který nabízí filosofka Judith Butler.

V knize *Senses of the Subject* (2015) Judith Butler formuluje obecnou situaci subjektu vůči normám, které ho předcházejí a zároveň spoluutvářejí jakožto subjekt, situaci, která velmi přesně odpovídá našemu vztahu k vizuální kultuře a jejím normám.

„Nepřicházím na svět odděleně od sady norem, které tu na mě čekají, byť jako čistá potencialita, ještě dříve, než se ozve můj první křik. Normy, konvence, institucionální formy moci tudíž konají dříve, než mohu jakkoli jednat já, dříve, než se stanu nějakým ‚já‘, jež si čas od času myslí, že je sídlem či zdrojem svého vlastního jednání.“

I. Společenská organizace obrazů

Jednou z hlavních sad norem, které Butler analyzuje, je právě společenská organizace obrazů a příslušný etický a politický problém vztahu mezi reprezentací daných subjektů ve vizuální kultuře a jejich humanizací (konstrukcí jejich lidství). V tomto bodě vede intenzivní kritický dialog s myšlením francouzského filosofa Emmanuela Levinase, zejména s jeho etikou tváře. Tím, jak zdůrazňuje fakt, že etický požadavek je vždy zprostředkován našimi smysly, které podléhají společenské organizaci, provádí určitou kulturní a politickou transpozici Levinasovy etiky tváře. Tuto transpozici provádí ve dvou hlavních bodech.

Zaprvé, tvář nemá podle Butler výlučné místo v oblasti etiky, nýbrž je třeba ji přenést i do politiky.

Zadruhé, naše etická rezponzivita není bezprostřední, nýbrž etický požadavek je registrován pouze za podmínky, že společenská organizace našich smyslů (jež operuje prostřednictvím různých médií a rámců) nevyklučuje konkrétní tvář druhého ze sféry jevení. Jako příklad společenské organizace etického nároku můžeme uvést trefnou poznámku Frantze Fanona o tom, jak ve Francii jako rodilý Antilan usiloval o uznání univerzality svého lidství. „Negr usiluje o universalismus, ale na filmovém plátně se v netknuté podobě udržuje jeho negerská podstata, jeho negerská přirozenost“ (*Černá kůže, bílé masky*, 1952, s. 160).

„Podle Emmanuela Levinase na nás tvář druhého vznáší požadavek etické reakce – pokud je tomu tak, zdálo by se, že normy, jež by určovaly, kdo je a kdo není ‚lidský‘, přicházejí ve vizuální formě. Tyto normy produkují i vymazávají tvář. V souladu s tím naše schopnost reagovat s rozhořčením, odporem, reagovat kriticky bude částečně záviset na tom, jak je rozlišená norma lidskosti pomocí vizuálních a diskurzivních rámců sdělována.“

Tyto normy, jež určují, který život je hoden truchlení a který nikoli, operují také skrze fotografii. Fotografie jsou součástí rámců, jež přidělují uznatelnost určitých figur lidství a naopak neuznatelnost jiných. Např. stát takto používá fotografie, aby reguloval oblast jevení toho, co má tvář a co je naopak bez tváře, co je ještě lidské a co už nikoli. Butlerová na jedné straně analyzuje fotografie, které žurnalismus „ve službách státu“

používal, aby zakryl etickou odpovědnost ještě předtím, než reálně vypukla válka v Iráku, a rovněž v jejím průběhu.

II. Neposlušnost vidění

Na druhou stranu zdůrazňuje, že i když „jako vizuální interpretace může být fotografie vedena (pouze) v určitých liniích, a tedy uvnitř určitých rámců“, některé fotografie mají schopnost kriticky zarámovat samotné rámy, které umožňují jejich pořízení. Jistá etika a politika fotografie jsou v tomto smyslu možné. Politický rozměr tohoto přerámování je velice blízký tomu, co Foucault nazýval kritika či contre-conduite (chování, jednání, vedení jiných proti běžnému způsobu chování), a spočívá v aktu neposlušnosti vidění:

„Fotografie, která předává svůj rám interpretaci, vystavuje omezení v interpretaci skutečnosti kritickému zkoumání. Odhaluje a tematizuje mechanismus vymezení a ustavuje **vidění jako akt neposlušnosti**. (...) Jde o to, zvážit, jaké podoby společenské a státní moci jsou ‚zakotvené‘ v rámu, včetně státních a armádních režimů regulace.“

Právě takové nové, kritické zarámování samotného rámu, který vymezuje oblast toho, co je pro nás viditelné, a skrze který k nám proudí obrazy, představuje například krátká videoinstalace (a následně video pověšené na různých streamovacích platformách) Hito Steyerl s názvem Strike, 2010 (stávka, ale také úder).

Hito Steyerl, STRIKE. 2010: <https://www.youtube.com/watch?v=WpGobhaYT8Y>

Na tomto videu nejprve vidíme velkou televizní obrazovku rozprostírající se přes celý obraz. Obraz je nejprve černý. Po několika vteřinách se na obrazovce objeví bílým písmem psaný veliký nápis STRIKE. Pak následuje střih, po němž vidíme vypnutou televizní obrazovku z větší dálky a všímáme si, že je zavěšena na zdi na bílém pozadí, zřejmě někde v galerii nebo v muzeu. Po další chvíli sledujeme, jak do záběru kamery vejde sama umělkyně. Vidíme ji nejprve tváří v tvář, jak se soustředěně dívá někam před sebe. Pak následuje střih, po němž zjišťujeme, že se dívala na televizní obrazovku, a ze zadu ji pozorujeme jít směrem k obrazovce. Když přijde až k ní, spatřujeme, jak do černé obrazovky pomocí kladiva a majzlíku udeří. V tu chvíli slyšíme hlasitý zvuk úderu a rozbití obrazovky.

Ta se v důsledku prudké rány roztříští a na její ploše se objeví pestrobarevný obrazec připomínající například kostelní vitráže nebo abstraktní malbu. Kromě očividného faktu, že umělkyně v tomto videu předvádí jeden z možných způsobů, jak klást odpor jednostranné distribuci obrazů, které se na nás hrnou z televizní obrazovky, a jak skrze jiné použití těch samých rámců je možné vysílat jiné obrazy – v tomto případě obrazy odporu (stávka v názvu videa a rozbití obrazovky) –, je důležité zdůraznit, že toto přerámování by nebylo možné bez přesunutí televize z jejího běžného umístění v soukromé sféře domácnosti do veřejného prostoru galerie.

III. Etika fotografie

Fotografie by nikdy nezískaly etickou funkci bez určitého putování mimo původní kontext svého pořízení. Uvedu teď jeden příklad tohoto putování fotografií mimo jejich původní kontext. Je spojený s válkou v Iráku. Jedná se o zveřejnění fotografií mučení z věznice Abu Ghraib. Joe Darby, voják v záloze, získal fotky na CD v lednu 2004. V dubnu 2004 byly zveřejněny stanicí CBS News. Neplánovaná publikace těchto snímků, které původně pravděpodobně pořídili – pro své vlastní sadistické a mocenské účely – lidé podílející se na mučení, komunikovala utrpení, jež vzbudilo soucit s mučenými vězni a etické pohoršení vedoucí ke změně politického hodnocení této války. „V tomto případě oběh obrazu vně scény svého vzniku prolomil mechanismus popření a přinesl s sebou truchlení a rozhořčení“.

Hito Steyerl Lovely Andrea 2007: <https://vimeo.com/533265768>.

Tato kritická praxe post-produkce, vysílání do oběhu, přerámování by však na druhou stranu také nebyla možná, kdyby fotografie sama neměla určitou inherentní etickou funkci, určitou schopnost učinit nás náchylné k etické rezponzivité. Zkrátka: s tváří v levinasovském smyslu se můžeme setkat i ve fotografii.

Na závěr připojíme příklad jedné starší fotografie, jejíž etická funkce umožňuje neposlušnost vidění – její politickou funkci. Jedná se o slavnou fotografii na smrt odsouzeného Lewis Payna, kterou pořídil Alexander Gardner (1865).

Alexander Gardner: Lewis Payne, 1865:

https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Lewis_Payne.jpg.

Tuto fotografii již dříve zařadil do své *Světlé komory* Roland Barthes, kde její rozbor zaujímá zvláštní místo také proto, že při její interpretaci Barthes nově definuje své slavné rozlišení na studium a punctum fotografie. Vedle studia, zjevného tématu fotografie, které si představujeme, že sám fotograf hledal a které se snažil do své fotografie vtělit, Barthes doposud definoval punctum jako drobný detail, který diváka hluboce zasáhne, zraní či bolestivě „bodne“, na subjektivní, nebo přesněji až subjektivující rovině. V případě fotografie Lewis Payna však punctum již netvoří detail, nýbrž sama schopnost fotografie předvést život a smrt v předbudoucím čase.

*„V roce 1865 se mladý Lewis Payne pokusil zavraždit amerického státního sekretáře W. H. Sewarda. Alexander Gardner jej vyfotografoval v jeho cele; čeká, až bude pověšen. Snímek je pěkný, mladík rovněž: to je studium. Ale je tu punctum: zemře. Současně tu tedy čtu: **toto bude a toto bylo; s hrůzou pozoruji předbudoucí čas, v němž jde o smrt. Předváděje mi absolutní minulost pózy (...), říká mi tento snímek o smrti v budoucnosti.**“*

Tato vlastnost fotografie však není vyhrazena pouze portrétům těch, kdo byli odsouzeni na smrt, ani těm, kdo již jsou mrtví, nýbrž „každý snímek je tato katastrofa“ tím, že nabízí pohled na absolutní minulost života.

Tuto Barthesovu analýzu je podle mě možné zasadit do jednoznačně etické perspektivy. Fotografie fungují jako záznam bezpráví a tvoří tudíž jedno z médií, jeden z rámců, které nám předkládají život v jeho absolutní minulosti, jako to, za co je možné truchlit. Fotografie je též jedním z těch rámců, jež produkují a vymazávají tváře. Za život Lewise Payna je možné truchlit, protože snímek, který mluví o jeho smrti v budoucnosti, se stal součástí dějin fotografie. Jak je tomu však s jinými odsouzenci na smrt, které objektiv fotoaparátu nikdy nezachytil? V butlerovské perspektivě fotografie jistě může být pořízena pouze jako součást širších rámců, které předem vymezují zjevnost některých životů a nezjevnost jiných (Lewis Payne není jen tak ledajaký život hodný truchlení, nýbrž slavný spiklenec, bílý mladý muž, podle Barthesa pěkný, stejně jako snímek), na druhou stranu i tato singulární fotografie individuálního života, za který je nyní možné truchlit, má kritický potenciál. Dokladem, že i tato fotografie může být impulsem k aktu neposlušnosti vidění je její opakované užití v různých kampaních proti trestu smrti.

Závěr

Mluvil jsem o umělecké strategii neposlušnosti vidění. Prezentoval jsem ji především jako eticko-politický postoj, který novým způsobem rámuje to, co v rámcích soudobé vizuální kultury, jež se nám dává jako neustálá cirkulace obrazů, které s sebou vždy přinášejí určitou normativitu, vnímáme jako život hodný truchlení. Zároveň jsem se pokusil poukázat na obecnější vztah subjektu k vizuální kultuře a jejím normám. I když jsme vedeni dívat se nějak, tak existují způsoby, jak se dívat jinak. A právě některé ze způsobů, jak se dívat jinak, jsem naznačil ve své přednášce. Děkuji za pozornost!