

## 7\_OBRAZY A MOC – PODÍVANÁ, PODMÍNĚNÝ A DOHLÍŽEJÍCÍ POHLED, (MAS)MÉDIA

Otázka vztahu obrazů a moci je pro vizuální studia jednou z klíčových. Je otázkou po tom, jakou roli sehrávají obrazy v nastavování mocenských vztahů ve společnosti, ale také po tom, jak mohou být vizuální technologie využity pro přímé uplatňování/vykonávání moci; v rámci feministicky orientovaného diskursu si pak můžeme klást otázku po vztahu pohledu/vizuality a genderové nerovnosti.

S úvahami týkajícími se vztahu obrazů a moci se setkáváme např. v textech obsažených v antologii *Vizuální teorie* (editor Ladislav Kesner). Některé nalezneme v textu **Davidu Summerse** *Reálná metafora: pokus o novou definici „konceptuálního“ zobrazení*. Summers připomíná, že ve většině tradic světového umění sloužily obrazy k nápravě „vady vzdálenosti“, tj. k transformaci nepřítomného tak, aby se stalo přítomným. Zobrazení totiž mohou překonat vzdálenost v prostoru i čase, zpřítomnit někoho, kdo je daleko nebo kdo již zemřel. V konkrétní vazbě na vztah obrazů a světské moci Summers píše:

*„Obraz císaře v provincii je doslovným ztělesněním a prodloužením císařovy moci. Moc je potence, schopnost jednat, diktovat, posuzovat a trestat, a obraz je tím, co tuto moc zastupuje. Dobyť neznamená prosté vojenské podřízení a pacifikaci: je to vnucení rituálů a vzorců života, vytváření a stavění obrazů bohů a vládců. Protože obraz je „o“ císaři, je vytvořen na základě jeho podobnosti a vlivem jeho moci, je v posledku dílem císaře samotného a vyjadřuje jeho autoritu.“*

Summers zdůrazňuje, že moc obrazů se váže na to, co označuje jako „subjektivní prostory“, což podle něj mohou být „různě velké enklávy, počínaje hranicemi hry a areálem náboženské stavby a konče prostorem impéria. (...) Subjektivní (...) existují jak v sociálním, tak v architektonickém slova smyslu. Protože jsou svou povahou sociální, subjektivní prostory vyžadují shodu či „konvenci“. (...) Subjektivní prostory mohou být (...) definovány jako kulturně specifické konstrukce lidské prostorovosti. (...) Tím, jak jsou subjektivní prostory sociální, jsou také nevyhnutelně a úzce propojeny s mocí.“ (všechny citace: Summers in Kesner 2005: 140–143)

Máme zde tedy **substitutivní zobrazení**, jako je např. portrét panovníka na minci nebo na poštovní známce, a **subjektivní prostory**, např. kostely, školy (<http://www.profit.cz/clanek/majestat-na-zdi.aspx>), ale nakonec celá území říší nebo států.

**Craig Owens** se v textu *Reprezentace, přivlastnění a moc* (ten rovněž nalezneme v antologii *Vizuální teorie*) zabývá texty **Michela Foucaulta** a **Louise Marina**, kteří se oba soustředí na systemy reprezentace jako nástroje moci. Foucault a Marin přitom podle Owense vybraná díla, kterými se jejich texty zabývají, neinterpretují (ve smyslu snahy odhalit skrytý obsah díla, přisoudit mu nějaký význam). „*Nezajímají o to, co umělecká díla říkají, ale spíše co dělají: zastávají performativní názor na kulturní produkci. Foucault a Marin tedy zkoumají znázorňování nejen jako pouhý projev či výraz moci, ale i jako integrální součást sociálních procesů rozlišení, vyloučení, začlenění a vládnutí. Oba se snaží zjistit, jakými způsoby se nadvláda a útisk vepisují do západních systémů znázorňování. Znázorňování tedy není – a ani nemůže být neutrální; je aktem moci – a to dokonce aktem zakládajícím – v naší kultuře.*“ (Owens in Kesner 2005: 193–194)

Samotné ustanovování obrazových konvencí, například to, zda a jakým způsobem je implikováno místo diváckého subjektu před obrazem, je tedy podle představitelů poststrukturalistického myšlení určitým důsledkem a zároveň nástrojem uplatňování moci. (analýza

Velasquezovy malby *Las Meninas* u Craiga Owense nebo v předchozích přednáškách zmiňované úvahy o diapozitivu kina).

## MODERNITA, OBRAZY A MOC

U **Lisy Cartwright** a **Marity Sturken** se pojem moci ocitá v blízkosti dvojice pojmů podívaná a vědění. Autorky v úvodu kapitoly vymezené touto trojicí pojmů zdůrazňují, že obrazy a „praxe formování pohledu“ jsou pro ně zajímavé do té míry, do jaké se podílejí na utváření subjektu (kapitola dále obsahuje část usouvztažující pojmy subjektu a modernity).

**Rámec modernity**, do kterého Cartwright a Sturken zasazují své úvahy o podívané a moci, zahrnuje mimo jiné s procesy racionalizace a industrializace, rozvoj byrokracie nebo vydělováním veřejné a soukromé sféry. Moderní instituce sehrávají a sehrávají mj. kontrolní a regulační funkci – svou moc uplatňují prostřednictvím určitých institucionálních praktik a diskursů. V pojetí Michela Foucaulta představuje diskurs soubor tvrzení poskytujících nástroje k tomu, jak se bude o určitém tématu mluvit v určité fázi dějin. Diskurs tak představuje soubor znalostí, který stanoví a zároveň vymezuje, co lze o něčem říkat. Ve Foucaultově pojetí můžeme hovořit o diskurzech práva, medicíny, zločinnosti, náboženství nebo sexuality.

Autorky zdůrazňují, že ústředním faktorem/nástrojem fungování (moderních) společenských diskursů byla od 19. století fotografie, jejíž rozšíření se krylo s nástupem a rozvojem moderního státu. „Fotografie se stala nedílnou součástí vědeckých oborů a regulace společenského chování ze strany byrokratických institucí státu. V právu se používá jako předmět dokazování, v lékařství slouží k dokumentaci různých patologických stavů a k identifikaci „normálního“ a „abnormálního“ a k vizuálnímu rozlišení mezi oběma stavy. Ve společenských vědách, např. v antropologii a sociologii, umožňuje vytváření pozic badatele (antropolog) a předmětu studia (domorodec). Univerzální povaha fotografického obrazu se tak zasloužila o zrod široké škály zobrazovacích metod sloužících k pozorování, regulaci a kategorizaci.“

Příklady (fotografie):

- *zkoumání šílenství*: **Jean-Martin Charcot** a jeho výzkum v oblasti hysterie. Charcotův přístup byl založen na jednom základním principu – na principu pozorování a klasifikace symptomů na čistě vizuální bázi. Charcotovy „úterní přednášky“ přesahovaly rámec klinických prezentací a staly se kulturním fenoménem, mj. kvůli své spektakulárnosti, kdy slavný vědec před publikem demonstrativně analyzoval stavy svých pacientů (především tedy pacientek).
- *produktivita práce*: **Frederick Winslow Taylor** formuloval na začátku 20. století zásady – *taylorismus* – s jejichž pomocí lze zvyšovat efektivitu práce. Jeho teorie vznikla na základě studia pracovních návyků, postupů a pohybů dělníků dosahujících nejlepší výsledky. Rozložením činnosti na malé jednotky umožňující srovnávání bylo možné určit, kde dochází k neefektivitě nebo časové ztrátě. Zásady taylorismu se ukázaly jako klíčové pro pásovou výrobu, kde každý dělník vykonává pouze omezenou část celkového pracovního úkolu a žádoucí je přesnost, standardnost a rychlost. Využití fotografie jako pomůcky pro studium pohybů dělníků a identifikaci neefektivnějších postupů: např. **Frank Gilbreth** a **Lillian Moller Gilbreth**.
- *policejní dokumentace*: **Alphonse Bertillon** <http://e-l-i-s-e.blogspot.com/2009/04/alphonse-bertillon.html> Bertillon vynalezl antropometrii, metodu napomáhající identifikaci zločinců na základě měření různých tělesných částí. V policejní praxi byla tato metoda poměrně rychle

vystřídána identifikací na základě otisků prstů, ovšem další Bertillonovy inovace jako systematické pořizování fotodokumentace zadržovaných osob nebo fotografické dokumentování místa činu si svoji platnost podržely dlouhodobě.

- *dokumentace války*: Prvním fotograficky zdokumentovaným válečným konfliktem byla americká občanská válka [http://www.metmuseum.org/toah/hd/phcw/hd\\_phcw.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/phcw/hd_phcw.htm) Během první světové války se na veřejnost dostalo jen minimum fotografií, které by zachycovaly ty nejhorší masakry, jako byla např. bitva u Verdunu. Například Británie cenzurovala válečné fotografie, které nesměly zachycovat padlé vojáky, a nakonec fotografy ze Západní fronty vykazala – v novinách tak místo fotografií byly jen ilustrace. V důsledku se tak zkušenost těch, kdo se bojů účastnili, nepropojila s kolektivním povědomím o tom, co boje na frontě obnášely. Válečná fotografie byla v závěru 19. století a v první polovině 20. st. využívána i k čistě pragmatickým účelům, např. k tvorbě kartografických podkladů – během 1. světové války bylo poprvé využito i letecké snímání.

Válečný fotožurnalismus: Snad nejznámějším představitelem válečné dokumentární fotografie 1. pol. 20. století by Robert Capa, který mj. dokumentoval boje během občanské války ve Španělsku a konflikty 2. světové války. Z hlediska fotografické dokumentace byla snad nejexponovanějším konfliktem válka ve Vietnamu [http://www.boston.com/bigpicture/2010/05/vietnam\\_35\\_years\\_later.html](http://www.boston.com/bigpicture/2010/05/vietnam_35_years_later.html) Ohromné množství drastických obrazů, které s postupem času pronikaly i do masových médií, vedlo k postupně sílícímu tlaku na ukončení tohoto konfliktu.

## DOHLÍŽEJÍCÍ POHLED

Michel Foucault ve svých textech operoval s trojicí pojmů, které jsou pro uvažování o vztahu obrazů a moci významné: **panoptismus**, **moc/vědění**, **biomoc**. Zde se budeme soustředit na první z nich, s nímž souvisí slavný Foucaultův popis panoptikonu – vězení navrženého anglickým filosofem a reformátorem Jeremy Benthamem v roce 1785. Z tohoto konceptu Foucault vychází při formulování myšlenky **dohlížejíciho pohledu**. Možnost dohlížet, kontrolovat někoho, zatímco nejste viděn, je jasným výrazem nerovného mocenského postavení. Efekt panoptikonu je ten, že dohlížený, který nemůže poznat, jestli se dohlížitel právě dívá, internalizuje restriktce, které jsou mu ukládány zvnějšku – chová se, jako by byl pod dohledem neustále. Nad reálnými ekvivalenty panoptikonu v běžném životě nemusíme dlouho přemýšlet – těmi nejviditelnějšími jsou stále rozšířenější kamerové systémy sledující městský prostor. Vedle kamer se jako prostředky kontroly uplatňují především různé biometrické snímače (skenery otisků prstů nebo duhovky), které už ovšem nenaplnují tu definici neustálého potenciálního sledování – jsou to pouze nástroje restriktce pohybu prostorem (až už ve smyslu horizontálním-topologickém nebo vertikálním-mocenském).

Dohlížejíci pohled a různé aparáty, jejich pomocí je uplatňován, představuje jeden z klasických motivů uměleckých děl, mezi nimiž k těm nejznámějším patří *1984* George Orwela nebo film *Brazil* Terryho Gilliana. S tímto tématem je také neodmyslitelně spojen fenomén reality show, při kterých sledujeme skupinu „soutěžících“ v uzavřeném prostoru (modelovým zástupcem je *Big Brother*). Popularitu reality show můžeme odvodit jak ze strany jejich producentů (nízké náklady ve srovnání s produkcí seriálů nebo jiných televizních formátů), tak ze strany diváků, kteří si jejich prostřednictvím mohou vyzkoušet slast spojenou s tím, že alespoň na čas se mohou dostat na „druhou stranu barikády“, respektive ukojit vouyerské choutky. Za pozornost stojí, že fenomén reality show byl podroben „metakritice“ v několika filmech, např. v *Truman Show* (1999, režie Ron Howard,

hlavní role Jim Carrey). *Truman Show* vedle hlavní tematické linie permanentního dohledu tematizuje některé z běžných praktik komerčních médií, jako je např. product placement:

<http://www.youtube.com/watch?v=UpmSpdjVAIq>. Poněkud bizarní interpretace Truman Show, která „odhaluje“, že je Hollywood ovládán ilumináty (berte s odstupem!)

<http://www.youtube.com/watch?v=oYNI FE-ilM&feature=related>

## PODÍVANÁ, PODMÍNĚNÝ POHLED

Podle Cartwright a Sturken implikuje pojem „divák“ zájem o problematiku „recepce“, zatímco uvažování o „účastníku podívané“ směřuje k zájmu o „reakci“ – tedy odezvu, jakou obrazy („vizuální texty“) vyvolávají u různých typů diváka, např. u mužů a žen. Autorky uvádějí, že „většina teoretických prací zabývajících se účastníky podívané zkoumá, jak obrazy a mediální texty přispívají k vytváření subjektu v jeho specifickém historickém a kulturním kontextu“. Zdůrazňují, že roli v tomto procesu utváření subjektivity nehrají pouze vědomé procesy, ale do velké míry také nevědomé procesy a emoce.

Pojem **podívané** dávají autorky do souvislosti s myšlením ovlivněným psychoanalýzou – subjekt je v tomto pohledu do velké míry určován pohledem zvenčí. Pojem **podmíněný pohled** (blízký anglickému pojmu *gaze*) zdůrazňuje vztahovost pohledu. Používání těchto pojmů, které je do velké míry ovlivněno teorií Jeana Lacana, má podle autorek pro vizuální teorii velký význam v tom, že „umožňují zkoumat aspekty utváření pohledu“. Zmiňují trojici těchto aspektů: 1. role nevědomí a touhy při utváření pohledu; 2. role dívání se při formování subjektu jako takového; 3. skutečnost, že dívání je vždy vztahová činnost, a nikoli prostá duševní činnost, provozovaná někým, kdo si vytváří mentální obrazy pasivního objektu „tam venku“.

Pojem **podmíněného pohledu** (*gaze*), jak jej představují Cartwright a Sturken nachází své uplatnění v řadě oblastí, kterých se vizuální studia dotýkají. Klíčovou tezí je, že podmíněný pohled pomáhá utvářet mocenské vztahy, ať už se jedná o rovinu institucionální nebo interpersonální. Obecně lze konstatovat, že akt dívání dává větší moc tomu, kdo pozoruje, než pozorovanému. Tento elementární postřeh byl bohatě rozvinut v souvislosti s genderovým aspektem podmíněného pohledu. Dnes je obecně sdílený názor, že v kánonu západního umění se sociálně ukotvené genderové nerovnosti projevují zřetelnou diskrepancí mezi počtem zobrazení žen a počtem žen umělkyní. Umělkyně ze skupiny Guerrilla Girls toto poznání formulovaly jako provokativní otázku: „Musí být žena nahá, aby se dostala [do sbírek] Metropolitního muzea?“, doplněnou jednoduchým číselným vyjádřením: Méně než 3% umělců v sekci moderního umění jsou ženy, ovšem 83% aktů je ženských.

Ve filmové teorii pak otázku genderově podmíněného pohledu otevřela slavná esej Laury Mulveyové *Vizuální rozkoš a narativní film* (viz úvodní přednášky). Její radikální názory, podle nichž filmy reprezentují mužský pohled, implikují voyeuristické prohlížení filmu a ženské postavy před kamerou zbavují moci a činí z nich objekty mužské touhy, byly v následujících desetiletích podrobeny kritice a revidovány. Nový pohled na tuto problematiku vnesla queer teorie, podle níž není potřeba interpretovat vztahy odehrávající se v rámci podívané jako vztahy založené na identitě. Je tu potlačen aspekt biologického pohlaví, ale i sociálně konstruovaného tenderu. Akcentována je představivost a schopnost zaujímat jako subjekt i „nesprávnou“ pozici. Mezi filmy, které tematizují slast z pohledu (skopofilii) a bývají interpretovány z hlediska pojmu podmíněného pohledu, patří například *Někdo se dívá* (originální název *Sliver*, režie Phillip Noyce, 1993

<http://www.youtube.com/watch?v=hD8wblQSNgk>).

Genderové aspekty podmíněného pohledu sehrávají významnou roli v reklamním průmyslu, který pracuje s „předpřipraveným“ vizuálním kódováním různých identit. Vedle žen odhalených dominujícímu mužskému pohledu tak nacházíme v některých reklamách v podobné pozici i muže, naopak ženy se stále častěji objevují jako aktivní subjekty. Tématu, které bylo populární formou uchopeno mj. filmem „Po čem ženy touží“ (2000, režie Nancy Meyers), se budeme podrobněji věnovat v následujících přednáškách.

### **(MASOVÁ) MÉDIA, OBRAZY A MOC**

Masová společnost je neoddelitelně spojená se společenským procesem modernizace, který jsme si výše spojovali s tématy byrokratizace, racionalizace, industrializace, mechanizace, vydělování veřejného a soukromého prostoru nebo stále narůstajícím podílem městského obyvatelstva. Masová společnost, jak o ní bylo uvažováno od 20. let minulého století, je charakterizována mimo jiné tím, že většinu informací přijímá skrze centralizovaná média, ať už ovládaná soukromými korporacemi nebo státem. Od 60. let je představa monolitické masové společnosti ovšem jen těžko udržitelná. S rozvojem satelitního vysílání, kabelové televize a internetu a dalších digitálních technologií, se objevují nové strategie, které cílí na konkrétnější, menší sociální skupiny spotřebitelů. Dnes jsme již řadu let ve fázi, kdy se alespoň na teoretické úrovni diskutuje o posunu spotřebitele mediálních služeb do role spoluvůrce mediálních obsahů (blogosféra nebo uživatelská videa na serverech zpravodajských portálů jsou hmatatelnými důkazy tohoto posunu, který však pochopitelně stále týká jen zanedbatelného procenta populace; majorita svou aktivní roli uplatňuje spíše formou subjektivního namíchání mediálního koktejlu, který chce konzumovat).

Jeden ze zdrojů **kritiky masmédií** představují obavy, že se mohou stát nástrojem vytváření mocenské hegemonie (dnes nejčastěji spojené s obavami z propojení médií a kapitálu nadnárodních korporací prosazujících své ekonomické zájmy, nebo velkých mocností prosazujících zájmy své imperiální politiky). Na přelomu 60. a 70. let představovaly Portapaky a první možnosti kabelového vysílání nejen nástroje k rozvoji videoartu, ale také k formulování alternativy k mainstreamovému televiznímu vysílání. Na tento nepříliš známý aspekt raného videoartu se ve své přednášce před časem zaměřila americká umělkyně a kritička umění **Martha Rosler** <http://www.unitednationsplaza.org/video/6/>. Jedním z projevů dobové umělecké kritiky masmédií je např. akce skupiny **Ant Farm** nazvaná *Media Burn* (1975) [http://www.dailymotion.com/video/xvmsj\\_mediaburn\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xvmsj_mediaburn_creation) V normalizačním Československu, jako i v dalších totalitárních režimech, sloužilo státní mocí kontrolované televizní vysílání mj. k regulaci obecných nálad ve společnosti. Příznačné je, že jednou z raných forem využití videa v našem prostředí byla snaha vytvořit alternativní informační platformu, kterou byl *Originální videožurnál* <http://www.rozhlas.cz/zpravy/film/zprava/920421>.

V oblasti kritiky médií zaujímá specifické místo **Guy Debord** a jeho *Společnost spektáklů*. Podle Deborda kapitalistický ekonomický řád prosazuje svůj vliv právě prostřednictvím zobrazení (reprezentací). Společnost je konstruována jako nikdy nekončící podívaná, v jejímž toku nám nezbyvá prostor pro kritiku nebo vytvoření autonomního názoru.

Jedním z nejvýraznějších projevů moci je rozhodnutí o tom, co se do médií dostane a co ne. Jsou-li média v něčích rukou, nemůžeme logicky očekávat něco jako jejich naprostou nezávislost. Cenzura ovšem nemusí být důsledkem politického tlaku. „Stačí“ máte-li moc nastavovat globální parametry toho, jak mediální trh funguje. Jako doklad autocenzury bývá uváděn příklad pokrytí amerických válečných konfliktů počínaje válkou v Perském zálivu v roce 2001, ale především

v současných vojenských kampaních v Iráku a Afghánistánu, v amerických médiích. Cartwright a Sturken si všímají toho, že se v americkém zpravodajství prakticky neobjevují záběry vojenských akcí. Kromě tradičního nezobrazování vlastních padlých americká vláda dokonce výrazně tlačila i na vytěsnění záběrů z pohřbů padlých vojáků, které bývaly dříve vhodnou příležitostí k posilování národní jednoty a hrdosti. Připomínají, že tam, kde se americká (a trochu méně evropská média) držela zpátky, zajaly pozici lokální stanice, mezi nimi nejznámější al-Džazíra, která nejen neselektovala informace podobným způsobem, ale navíc přijímala videonahrávky od povstalců a představitelů al-Káidy. Například zveřejnění fotografií z irácké věznice Abú Ghraib ukázalo, že v globalizovaném světě nelze prakticky zabránit tomu, aby se určitá (obrazová) informace rozšířila, jestliže je schopná probouzet zájem a aktivní odezvu „účastníků podívané“.

Podobný druh obrazů, jako jsou ty z Abú Ghraib (nebo např. fotografií z války ve Vietnamu apod.), se velmi často stávají předmětem kritického umění, které si je volí právě pro velký intenzitu a účinnost, jakou nabývají cirkulací v masmédiích. Typickým příkladem mohou být projekty české skupiny Guma Guar z let 2003 až 2005, které často vycházely z mediálních obrazů války v Iráku: <https://www.box.com/shared/ngvj8g0h17>

Další téma, které souvisí s médii a mocí, je téma **kulturního imperialismu**. Na jedné straně jsou tady celkem očekávatelné představy o tom, jak velké mocnosti ovlivňují svůj mediální obraz prostřednictvím síly svého zpravodajství. Ve velmocenské politice ale svou roli sehrály i obrazy z oblasti vysokého umění. V 50. letech se odehrával poměrně ostrý souboj mezi doktrínou socialistického realismu na jedné straně a s abstraktním uměním na straně druhé. Americký abstraktní expresionismus byl „exportován“ do Evropy (a Latinské Ameriky) formou putovních výstav a prezentací na velkých výstavních událostech. Mezinárodní program Muzea moderního umění v New Yorku, který měl tyto prezentace na starost, byl podporován americkým ministerstvem zahraničí a jeden čas údajně i americkou tajnou službou. Malby abstraktního expresionismu byly konvenčně interpretovány jako reprezentace svobodného ducha, dynamičnosti a demokratičnosti. Podobnou roli plnily zdánlivě nevinné produkty vizuální kultury, jako jsou například disneyovky. Cartwright a Sturken připomínají manifest *Jak číst Kačera* (1975) Donalda autorů Armanda Mattelarta a Ariela Dorfmana: „argumentují, že Kačer Donald a další „nevinné“ postavy z Disneyových pořadů jsou zdánlivě zaměřené na dětské publikum, ale ve skutečnosti byly cíleny na dospělé diváky. Příběhy těchto animovaných filmů byly koncipovány pro latinskoamerické diváky, u nichž měly vytvořit vztah podřízenosti a respektu k paternalistické autoritě USA. (...) Mattelart a Dorfman zdůraznili, že Disney společně s vládou USA prosazovali „dobré sousedské vztahy“ v Jižní Americe ve 40. letech, tedy v době, kdy americké korporace začaly hledat nové trhy pro své výrobky, využívat přírodní zdroje a levnou pracovní sílu dostupnou v Jižní Americe...“

#### MEDIÁLNÍ UDÁLOSTI – příklady

- dokument se záběry popravených manželů Ceausescuových  
<http://www.youtube.com/watch?v=B8YilBER9zw>
- Odstranění sochy Saddáma Huseina (9. 4. 2003):  
video [http://www.youtube.com/watch?v=9DS3gNUDD\\_U&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=9DS3gNUDD_U&feature=related)  
a článek  
[http://www.newyorker.com/reporting/2011/01/10/110110fa\\_fact\\_maass?currentPage=1](http://www.newyorker.com/reporting/2011/01/10/110110fa_fact_maass?currentPage=1)