

Ne-lidská fotografie

Joanna
Zylinska

Karolinum

Ne-lidská fotografie

Joanna Zylińska

Z anglického originálu *Nonhuman Photography*,
vydaného nakladatelstvím MIT Press v roce 2017,
přeložil Robert Silverio.



**Národní
plán
obnovy**



**Financováno
Evropskou unií**
NextGenerationEU



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Publikace byla vydána za podpory Ministerstva školství, mládeže
a tělovýchovy a Národního plánu obnovy v rámci projektu
Transformace pro VŠ na UK (reg. č. NPO_UK_MSMT-16602/2022).

Vydala Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum
v edici Vizuelní kultura
Praha 2023
Redakce Adéla Petruželková
Grafická úprava Belavenir
Sazba DTP Nakladatelství Karolinum
První české vydání

© Univerzita Karlova, 2023
© 2017 Massachusetts Institute of Technology
Cover photo © Joanna Zylińska
Translation © Robert Silverio, 2023
Afterword © Martin Charvát, 2023

ISBN 978-80-246-4963-4
ISBN 978-80-246-5612-0 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

OBSAH

7	Poděkování
8	Úvod: Dokument o zániku světa
21	1. Ne-lidské vidění
64	2. Tvůrčí síla ne-lidské fotografie
98	3. Fotografie po člověku
122	4. Fotografie a vymírání
152	5. Elektronická média mezi zánikem a zastaráváním
196	6. Vždy jsme byli digitální
228	Závěr: Postfotografie?
237	Literatura
250	Martin Charvát: Putování za hranice zraku
258	Rejstřík

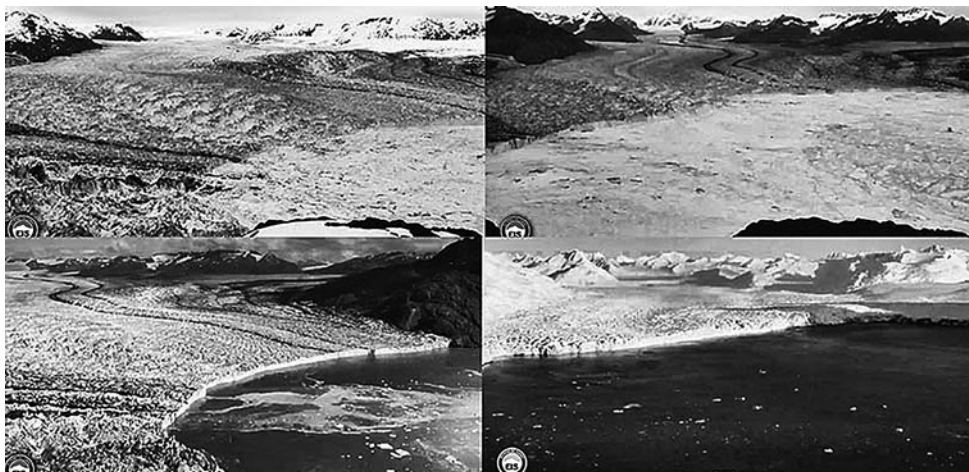
Poděkování

Zárodkem této knihy byla má inaugurační profesorská přednáška o ne-lidské fotografii, kterou jsem měla na Goldsmiths University of London v březnu 2014. Jsem vděčná svým kolegům a studentům z této instituce za trvalou podporu a inspiraci, zejména pak Lise Blackmanové, Seanovi Cubittovi, Natalii Fentonové, Julianu Henriquesovi a Sarah Kemberové. Mnoho dalších institucí a organizací mi velkoryse umožnilo průběžně představovat vznikající projekt. Byly to: Aalto University, Center Culturel International de Cerisy, Coventry University, Centrum pro studia 21. století na University of Wisconsin – Milwaukee, Courtauldův Institut umění, Evropská asociace pro výzkum a vzdělávání v oblasti komunikace (ECREA), Institut National d’Histoire de l’Art (INHA), International Media Art Biennale WRO 2015, Katholieke Universiteit Leuven (KU Leuven), King’s College v Londýně, Lincoln University, Lund University, New York University Abu Dhabi, Onassisovo kulturní centrum, Polská akademie věd, Princeton University, Universidad de las Américas Puebla, Univerzity v Bergenu, Kodani, Greenwichi, Kentu, Minnesotě, Oregonu, Westminsteru, West of England University a Winchester School of Art. Na všech těchto místech se mi dostalo neocenitelné zpětné vazby, což finálnímu textu výrazně prospělo. Jsem opravdu vděčná mnoha lidem, kteří mne inspirovali a pomohli mi rozvíjet ideovou linii této knihy. Zvláště bych chtěla poděkovat Clare Birchallové, Dave Boothroydovi, Ting Ting Cheng, Theodorosi Chiotosovi, Gabriele Méndez Cotové, Albertovi López Cuencaovi, Davidovi Cunninghamovi, Ewě Domaňské, Mikovi Elovi, Richardu Grusinovi, Kamile Kucové, Maxovi Liljeforsovi, Nině Sellarsové, Dougu Seryovi, Jonathanu Shawovi, Stelarcovi, Frederiku Truyenovi, Ross Varneyové, Michaelu Wamposzycovi, Bernadette Wegensteinové a Paulu Wombellovi. Jsem také velmi vděčná za velkorysý přístup mnoha umělců, jejichž tvorba mi byla dlouhodobou inspirací a kteří mi laskavě umožnili reprodukovat své fotografie v této knize. Byli to Bonamy Devas, Véronique Ducharmeová, Juliet Fergusonová, Alexa Horochowska, Pieter Hugo, Tong Lam, Lindsay Seersová a Richard Whitlock. Zvláštní poděkování patří jako vždy Garymu Hallovi.

ÚVOD: DOKUMENT O ZÁNÍKU SVĚTA

Na samém počátku jednadvacátého století se James Balog, profesionální fotograf se zájmem o životní prostředí, rozhodl zaznamenat ústup ledovců. Jde o fenomén, který je dnes považován za nejviditelnější ukazatel změny klimatu na zemi (obr. 0.1). Pro svůj projekt Balog zakoupil několik digitálních zrcadlovek Nikon a pak je upravil tak, aby s pomocí mikroprocesorů mohly po dobu několika let pořizovat snímky za různých povětrnostních podmínek. Kamery následně vybavil vysoce odolnými pouzdry a připevnil je na skálu. Tyto kamery, vystavené extrémně drsnému klimatu na Islandu, na Aljašce a v Arktidě, zaznamenávaly po několik let transformace geosféry a hydrosféry. Poté, co je Balog odinstaloval, nahrál data z paměťových karet do počítače a jednotlivé fotografie převedl do časosběrných videí ilustrujících postupné mizení ledu z ledovců. Z projektu vznikl dokumentární film *Chasing Ice* (2012), který získal cenu Emmy a byl nominován na Oscara v kategorii dokumentární film. Projekt byl prezentován po celém světě během řady akcí pod názvem Antropocén – což je označení epochy, která trvá přinejmenším od průmyslové revoluce do současnosti, tedy epochy, kdy se člověk stává zjevným geologickým činitelem nezvratně ovlivňujícím Zemi.¹ Projekt také podnítil činnost Earth Vision Institute, neziskové organizace, mezi jejíž hlavní donátory patří právě Balog, která si klade za

¹ James Balog měl například přednášku s projekcí nazvanou *Human Tectonics. Ice, Fire, and Life in the Anthropocene* při příležitosti akce konané Královskou fotografickou společností 2. prosince 2015 v kině na Regent Street v Londýně.



Obr. 0.1 Joanna Zylinska: Čtyři snímky obrazovky; z časosběrného videa pro Earth Vision Institute zobrazujícího ustupující ledovec Columbia na Aljašce, 2007–2014, <http://earthvisioninstitute.org/share-this/columbia-glacier-alaska/>.

cíl zviditelnit obyvatelům planety dopady změn životního prostředí a najít vizi lepší budoucnosti.

Výše uvedený příklad zahrnuje všechna klíčová témata *Ne-lidské fotografie*. Jedním z aspektů projektu je to, že vznikl díky mnohaletému fotografování ledovců z ptáčích perspektiv, v extrémních povětrnostních podmínkách, a poukazuje tak na to, že v dnešní době CCTV kamer, fotografování z dronů, lékařských zobrazovacích metod jako body scan a satelitního zobrazování, je fotografie stále více oddělována od činnosti člověka a toho, co sám vidí. Přesto ale v celé knize vycházím z premisy, že *i fotografie vytvořené člověkem*, ať už umělcem, nebo amatérem, *obsahují ne-lidský, mechanický prvek*. Mám za to, že tyto fotografie v sobě skrývají technické a kulturní algoritmy, na jejichž principu fungují fotografické přístroje i to, jak vidíme svět. Na druhou stranu projekt o ledovcích ukazuje, jak fotografie stále častěji dokumentuje a ilustruje nejistotu lidského bytí, a také to, že formou propagace, plakátů ke kampaním a Instagramu nám může pomoci představit si lepší budoucnost a lepší život. *Fotografie ve své podvojně lidské i ne-lidské agendě a vizi tak funguje jako forma kontroly i jako síla pozměňující lidský život.*

Veškeré fotografie z dopravních kamer, chytrých telefonů a Google Earth lze proto označit za technologii života – nejen že náš život vyobrazují, ale také jej přetváří a řídí, a zároveň dokumentují, nebo dokonce předvídají jeho zánik. S rozšířením digitálních a přenosných přístrojů a širokopásmového připojení se fotografie stala běžnou a všudypřítomnou – lze dokonce prohlásit, že formuje samotné naše vnímání existence. Řečeno slovy Susan Sontagové: „Žít znamená být fotografován, mít záznamy svého života; a tak tedy žijeme a přitom zapomínáme, nebo alespoň tvrdíme, že nevíme o kamerách, které na nás nepřetržitě zaměřují svou pozornost.“² Domnívám se, že takto proměněné role a úkoly fotografického média vyžadují nové chápání fotografie, přesahující její tradiční humanistický rámec a s ním související pojetí. *Ne-lidská fotografie* analyzuje toto nové ontologicko-politické propojení a také možné způsoby diskuze o něm, a zároveň odmítá přijmout konvenční narativ „člověk versus stroj“. Nastiňuje tak *posthumanistickou filozofii fotografie, akcentující cosi, co lze označit jako „obrat k ne-lidskosti“*.

Existují dobré důvody, proč přehodnotit teorii fotografie v širším mediálním kontextu. I když se fotografie stala součástí našeho každodenního života na mnoha různých úrovních, tradiční vědecké a kurátorské debaty o tomto médiu se dosud točí v relativně nepočtených humanistických a antropocentrických okruzích a diskurzích akcentujících téma fotografie jako umění nebo fotografie jako sociální praxe. První schéma je zakořeněno v metodologii dějin umění a kodifikováno četnými dějinami fotografie – ty jsou obvykle sepsány jako příběh média zaměřený na vzácné a výjimečné jednotlivce, které lze označit za „umělce“.³ Z této uměleckohistorické perspektivy se fotografie jeví jako jednotlivá díla, které lze snadno zarámovat a vystavit, ať už jednotlivě, či v sériích, na sterilních stěnách galerií a dalších kulturních institucí. Tyto fotografie jsou pak analyzovány z estetického, sémiotického a ekonomického hlediska, tedy například jak na

² Susan Sontag: Regarding the Torture of Others, *New York Times*, 23. 5. 2004. <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html>.

³ Uměnovědné narativy tohoto druhu se táhnou od klasické modernistické monografie Beaumonta Newhalla *The History of Photography from 1839 to the Present* z roku 1939 (2. vyd., New York: Museum of Modern Art 1982) až po Michaela Frieda: *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Haven: Yale University Press 2008).

nás působí, co znamenají a jakou mají hodnotu. Druhým rámcem, jehož prostřednictvím je fotografie interpretována, je sociologie. Její perspektiva je kontextualizující a zkoumá nejen to, jak lidé fotografují a jak fotografie zhotovují, ale také to, co s fotografiemi dělají: jak je ukládají do rodinných alb, jak vstupují do fotografických klubů, jak se „profesionálové“ liší od „amatérů“ a jak všichni přispívají k formování „převládajícího fotografického vkusu“. ⁴ Nové etnografické studie, které se zabývají digitální fotografií, zohledňují rozmanitost fotografických praktik, překračují jejich vizuální aspekt a tak zahrnují i fatickou komunikaci, orální narativ a smyslově-taktilní zkušenost, což se stává významnou součástí tohoto trendu. ⁵ Profesionální

⁴ Jako inspirace k postupnému zasazování fotografie do sociologického rámce sloužila kniha Pierra Bourdieu *Photography. A Middle-Brow Art* (Stanford: Stanford University Press 1990).

⁵ Příkladem tohoto přístupu je recenzovaný článek Elizabeth Edwardsově *Objects of Affect. Photography Beyond the Image*, *Annual Review of Anthropology* 41 (2012), s. 221–234. Na jedné straně se zdá, že staví na Latourově modelu, který pronikl do antropologie, přičemž „sociální distinktivnost objektů a jejich efektivita je závislá na propojení lidského a ne-lidského – lidí a věcí“ (s. 223). Edwardsová také předkládá poměrně radikální domněnku, že „fotografii nelze chápat pouze prostřednictvím vizuálního obsahu, ale prostřednictvím bytostného propojení s afektivním světem věcí, který je jak konstitutivní, tak konstituovaný prostřednictvím sociálních vztahů“ (s. 221). Na druhé straně článek ke konci znovu potvrzuje oddělenost ontologických kategorií a zdánlivě tak tvoří hybrid, protože znovu chápe člověka jako posuzovatele významu i jako konečného adresáta a referenční bod fotografií. To je zřejmé z následující shrnující otázky: „Základem všech těchto pozic [...] je ústřední etnografická otázka, proč jsou fotografie jako ‚věci‘ pro lidi důležité?“ (s. 224). V této souvislosti stojí za zmínku soubor *Digital Photography and Everyday Life. Empirical Studies on Material Visual Practices*, který sestavili Edgar Gómez Cruz a Asko Lehmuskallio (London: Routledge 2016). Zatímco mnoho článků vychází z otázky „Jak nakládají obyčejní lidé se svými fotoaparáty a soukromými fotografiemi v každodenním životě?“ (předmluva Richarda Chalfena, s. xv), a je tedy součástí antropocentrického a humanistického narativu o fotografickém médiu, oba editoři – jak ve společném úvodu, tak ve svých příspěvcích – odvážně posouvají fotografii a způsoby uvažování o ní do jiných oblastí. Gómez Cruz nastiňuje teorii nereprezentativní fotografie, která ukazuje, jak „se fotografické technologie stále častěji používají nejen (či pouze) jako reprezentace nebo performance, ale jako techno-vizuální rozhraní mezi objekty, informacemi, sítěmi, prostředími, databázemi a lidmi“ (*Photogenic Assemblages*, s. 230) – je to zřejmé například na QR kódech, které fungují jako tlumočníci mezi hmotnými objekty, databázemi a příležitostně i lidmi. Lehmuskallio toto téma pak přebírá a píše o fungování kamer jako senzorů v technologiích přenosných nebo dálkově ovládaných kamer. Myšlenka, že „databázi tisíců zachycených snímků lze použít k modelování sociálních sítí nebo ke geolokaci“ (*The Camera as a Sensor among Many*,

fotografie, zejména v dokumentární a fotožurnalistické tradici, ale také v módě a reklamě, spadá kamsi mezi tyto dva tradiční rámce, a trh se pak – stejně jako v mnohých dalších situacích – stává arbitrem správné kategorizace.⁶

Ne-lidská fotografie přijímá jiný, a věřím že komplexnější a mnohostrannější pohled na fotografii – je jím teorie posthumanistických médií. Tím míním rámeček teorií médií, který kombinuje znalost médií a komunikace s kulturními studií, evropskou filozofií a kulturní teorií, a bere přitom v potaz lidský subjekt, jako těžiště a hlavní referenční bod analýzy. Jinými slovy, v této knize představuji fotografii zaprvé a především jako médium, a to takové, které podléhá dynamickým a stálým procesům mediace, z nichž pouze některé zahrnují člověka. S fotografií pracuji spíše jako s řadou procesů než s pouhými objekty, čerpají z teorií mediace, mediálního determinismu a posthumanismu, s cílem překonat dosud zakotvený antropocentrismus tradičních debat o fotografii. *Ne-lidská fotografie* je napsána fotografující teoretičkou – jsem autorkou různých fotografických projektů, které v této knize slouží jako průvodce tématem (nikoli jako pouhá ilustrace), a nabízím tak jiný způsob uvažování *o médiích a skrze média*, tedy takový, který zahrnuje i tvorbu v rámci tohoto média. Doufám, že spisovatelé, studenti, tvůrci a umělci, kteří se pokoušejí jak formulovat teorie, tak tvořit, v něm najdou řadu nasměrování a východisek pro širší debatu o tom, jak lze dnes pracovat s médii a jak je studovat. Kniha má také doprovodnou webovou stránku (www.nonhuman.photography), která čtenářům umožňuje spatřit v barvě, pohybu a ve vysokém rozlišení mnoho z fotografických projektů, kterými se zde zabývám.

Zkoumám-li aspekty ne-lidskosti fotografie, stavím na mediálních teoriích, včetně teorií mediálního determinismu či mediální ekologie (Vilém Flusser, John Durham Peters, Siegfried Zielinski), na posthumanistické filozofii (Karen Baradová, Henri Bergson, Claire Colebrooková, Gilles Deleuze a Félix Guattari, Donna Harawayová, Tim Ingold) a na tradiční teorii fotografie (Roland Barthes, Geoffrey Batchen, André Bazin, Joan Fontcuberta, Michael Fried, John Tagg).

s. 245–246), je příkladem toho, o čem v úvodu mluvím jako o fotografii, která není určena „pro člověka“.

⁶ Tento odstavec je přepracovanou verzí mého úvodu ke knize *Photomediations. A Reader*, ed. Kamila Kuc a Joanna Zylińska, London: Open Humanities Press 2016, s. 7–17.

Ne-lidská fotografie se snaží načrtnout konceptuální rámec pro pochopení obrazových médií, jejich vizuality a percepce. Tento pohled odmítá obecně rozšířené teorie fotografie, které se zaměřují na indexalitu a uchování fragmentů vzpomínek. Přesouvá také pozornost na ty aspekty fotografické tvorby, které unikají řádu reprezentace. Má kniha se odklání od tradičního asociování fotografie se smutkem a smrtí (tak jak ji například vnímá Roland Barthes ve své knize *Světlá komora*) a představuje *fotografii jako formativní životní činnost*. Ačkoli kniha není co do metody pravověrně, neřkuli zjevně deleuziánská, snaží se udělat pro fotografii to, co Deleuze a Guattari udělali pro kinematografii – tedy akcentovat ontologickou sílu fotografie a její význam jako média utvářejícího život. Můj úhel pohledu je pozitivní i kritický; analyzuji „ne-lidskou fotografii“ jako kulturní situaci, ve které lepší fotografická technika, logika algoritmů a zprostředkované vnímání umožňují různé způsoby vizualizace a sebeidentifikace, akcentují ale také eticko-politické otázky zkoumající nelidské, nebo dokonce barbarské činy kamery. Stručně řečeno, cílem této knihy je rozšířit koncepci fotografie zaměřené na člověka o zobrazovací praxe, v nichž člověk chybí – buď jako objekt, aktér, nebo adresát. Pojem „ne-lidská fotografie“, který navrhuji, obsahuje tři odlišné, ale vzájemně propojené konceptuální roviny:

- (1) poměrně běžné, byť často tajemně vyhlížející fotografie *bez člověka* (řekněme vylidněné rozlehlé krajiny);
- (2) fotografie, které *nejsou vytvořeny člověkem* (současné high-tech fotografie vytvořené kamerami řídícími provoz, mikrofotografie a Google Street View, ale také prehistorické „otisky“, jakými jsou fosilie);
- (3) fotografie, které nejsou určeny *pro člověka* (od QR kódů a dalších algoritmických režimů strojové komunikace založených na fotografických technologiích až po – možná dosud poněkud záhadně znějící – fotografii „po člověku“).

Souvislost, kterou nacházím mezi fotografií a antropocénem – a obecněji mezi fotografií, biologií a geologií –, zdůrazňuje propojení hmoty (a materiality) chemie, minerálů, fosilních paliv a slunce, ale také nás, lidí, s tímto konkrétním médiem. Richard Grusin v úvodu knihy *Nonhuman Turn* popisuje tento „obrat“ jako decentralizaci člověka, který býval výchozím bodem humanitních věd, a přesun pozornosti k otázkám týkajícím se naší lidské závislosti (včetně té

materiální) na ne-lidských tématech a problémech „od změny klimatu, sucha a hladomoru k biologii, duševnímu vlastnictví a soukromí, genocidě, terorismu a válce“.⁷ Elizabeth Ellsworthová a Jamie Krusová nedávno obdobně otevřely téma „geologického obratu“.⁸ Označují tak stále akcentovanější obrat (turn) ke geologii jako ke zdroji, který osvětluje i podněcuje reakce lidské kultury na stav naší současné existence. Všichni tito autoři mají za to, že pochopení zásadní úlohy, kterou ne-lidské činitele v životě naší planety hrají, by mělo přispět k naší reflexi převratných změn, které přináší moderní způsob života.

O jaké změny se jedná? Ve svém známém článku z *National Geographic* nazvaném *Vkročte do antropocénu – věku člověka*, Elizabeth Kolbertová vysvětluje, že „pravděpodobně nejvýznamnější změnou je z geologického pohledu ta, která je pro nás neviditelná – změna složení atmosféry. Emise oxidu uhličitého jsou bezbarvé, bez zápachu a bezprostředně je nevnímáme. Jejich účinky na globální oteplování by však mohly snadno zvýšit teplotu planety na úroveň, jaká zde nebyla po miliony let.“⁹ Mohli bychom tedy říci, že cosi je ve vzduchu – a to cosi je v současnosti směsí kosmického prachu a člověkem způsobeného znečištění. *Jinými slovy, antropocén popisuje měnící se stav fotografie a fotografických médií, protože se nám zviditelňuje proměnou světla – a to prostřednictvím částic, které se v něm odráží.* Antropocén však také slouží jako příznak nové krize: krize života samotného, a to jako biologického i sociálního jevu. Jenomže zatímco vědci stále ještě debatují, zda je označení nové epochy opodstatněné, kulturní a političtí teoretici už antropocén přejmenovali na antroboscén, kapitalocén, chthulucén, eurocén, plantationocén a technocén a objevily se i otázky, zda antropocén ve skutečnosti není jen „pocitem smutku a nostalgie“.¹⁰ I když tedy ani zdaleka neznáme řešení klimatických

⁷ Richard Grusin: Introduction, in: *The Nonhuman Turn*, ed. R. Grusin, Minneapolis: University of Minnesota Press 2015, s. vii.

⁸ Elizabeth Ellsworth – Jamie Kruse (ed.): *Making the Geologic Now. Responses to Material Conditions of Contemporary Life*, Brooklyn, NY: Punctum Books 2012.

⁹ Elizabeth Kolbert: Enter the Anthropocene – Age of Man, in: *Making the Geologic Now*, s. 31; původně vyšlo v *National Geographic Magazine*, březen 2011.

¹⁰ Tom Cohen – Claire Colebrook: Preface, in: Tom Cohen, Claire Colebrook a J. Hillis Miller: *Twilight of the Anthropocene Idols*, London: Open Humanities Press 2016, s. 11.

otázek, v humanitních vědách již diskutujeme o post-antropocénu.¹¹ Ale ať už je tento termín jakkoli problematický, z politických i etických důvodů by stálo za to jej používat nadále. S vědomím všech jeho úskalí je třeba chápat antropocén především „jako krizovou zónu, nikoli jako ohromné zlo a chaos postihující celé lidstvo“.¹²

Jedním z hlavních důvodů, proč navrhuji propojení světla ve fotografii se stínem antropocénu, je to, že, jak dokazuje úvodní příklad fotografií tajících ledovců, na planetární krizi zvanou „antropocén“ reagují mnohá výtvarná díla. Kromě vědeckých projektů, jakými jsou Balogovy fotografie, stojí za zmínku také velkoformátové umělecké fotografie devastovaných lokalit od Andrease Gurského nebo Edwarda Burtynského, kriticky zaměřený fotografický projekt *The Last Pictures* Trevora Paglena nebo řada děl z oblasti vizuálního umění zahrnutých do knihy *Grain Vapor Ray. Textures of the Anthropocene*, publikované nakladatelstvím MIT Press v roce 2015. Mnohými z těchto děl a zobrazením klimatických změn a ekologických katastrof se budu zabývat v analýze vizuálních schémat „ne-lidských krajin“. Snažím se ale překročit tento „reprezentativistický“ přístup¹³ a ukázat, že koncept „ne-lidské fotografie“ nám může pomoci vidět a chápat novým způsobem jak fotografické médium, tak i to, že my sami jsme zčásti tímto médiem formováni.

Domněnka, že fotografie má zásadní význam v době, kdy se život v mnoho ohledech nachází v globální krizi, je základní filozofickou tezí této knihy. Jak jsem již uvedla, fotografie je formativní životní činností nejen proto, že představuje naše životy různými způsoby, ale také proto, že život skutečně formuje. Činí tak nejen prostřednictvím obrazů, ale také prostřednictvím různých hmotných stop, které uvádí do chodu – a také formami vnímání, které vytváří. V duchu

¹¹ Claire Colebrooková dokonce tvrdí, že „*vždy* jsme byli post-antropocení“ (We Have Always Been Post-Anthropocene. The Anthropocene Counter-Factual, https://www.academia.edu/12757260/We_Have_Always_Been_Post-Anthropocene, rukopis, nedatováno, kurzíva autorka).

¹² T. Cohen – C. Colebrook: Preface, s. 11.

¹³ Podle Karen Baradové je reprezentativismus charakterizován „vírou v ontologický rozdíl mezi reprezentacemi a tím, co mají reprezentovat, [příčemž] to, co je reprezentováno, je považováno za nezávislé na všech praktikách reprezentace“. Viz K. Barad: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham: Duke University Press 2007, s. 46. Tato víra ignoruje roli technického aparátu při formování obrazů, a tedy i našich znalostí o světě a naší představy o něm.

filozofie Siegfrieda Zielinskiho, formulované v knize *Deep Time of the Media, se posouvám od analýzy toho, „co lidé dělají s foťáky“, k těm zobrazovacím procesům, z nichž člověk vymizel* – mikrofotografii, astrofotografii, kamerám na dronech. Tento konceptuální experiment však dále rozvádím a vnímám lidské kulturní praktiky jako pouhou jednu část dlouhodobějších procesů objevujících se napříč „přírodokultu-rami“. To nám umožní *chápat fotografii jako součást Zielinskiho koncepce „hlubokého času médií“, jako druh trvalého vjemu či otisku v různých materiálech (tedy médiích), jako jsou kámen, jíl, vosk, nebo dokonce kůže, když se opalujeme – a považovat tak fotografii za druh fosilie*. Rozpoznání formativní úlohy světla napříč různými časovými obdobími (ve fosiliích, otiscích, fotogramech, políčcích analogových filmů, digitálních snímcích) nám také napomůže přesunout debatu o fotografii mimo binární analogově-digitální rámec. Pro mne je právě tento okamžik, *dočasné znehybnění označující zlom v čase*, tím, co odlišuje fotografii od pohyblivých médií, jakými jsou film nebo video, a to – navzdory příbuznosti fotografie s jinými fotomédii – ukazuje její ontologickou jedinečnost.

Je tu několik zajímavých předchůdců koncepce ne-lidskosti v oblasti médií, komunikace a kulturních studiích. Je to například práce kanadského vědce Harolda Innise, který chápe železnice a obchodní tepny jako součást širšího komunikačního systému.¹⁴ Mohli bychom také zmínit velšského teoretika Raymonda Williamse, který váže kulturu na biologickou přeměnu látky, která je nekontrolovatelná, a dokonce neovlivnitelná člověkem.¹⁵ V neposlední řadě zmiňme Johna Durhama Peterse, teoretika komunikace, autora knihy *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media* z roku 2015, kde se tvrdí, že „teorie médií má studovat prostředí a infrastruktury ve stejné míře jako zprávy a obsah“ a že musíme „považovat média za prostředí, jakkoli jsou sama jeho součástí“.¹⁶ Ale interdisciplinární propojení médií, komunikace a kulturních studií nám také připomíná, proč pro nás – fyzické bytosti z počátku 21. století – *má smysl* zaostřit pozornost

¹⁴ Viz například Harold A. Innis: *The Fur Trade in Canada. An Introduction to Canadian Economic History*, Toronto: University of Toronto Press 1930 a *The Bias of Communication*, Toronto: University of Toronto Press 1951.

¹⁵ Viz Raymond Williams: *Culture Is Ordinary*, in: *Studying Culture*, ed. Anne Gray a Jim McGuigan, London: Arnold 1997, s. 5–15.

¹⁶ John Durham Peters: *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago: University of Chicago Press 2015, s. 4.

na onen střípek vývoje Země, kterému říkáme „historie“, chceme-li jej pochopit s ideovými a fyzickými nástroji, které máme k dispozici. Může to napomoci přehodnotit lidské vztahování se ke geologickému vývoji země, aniž bychom ztratili ze zřetele význam úzkého časového výseku, který nazýváme „kulturou“, a toho, jak jsme k němu dospěli. V podstatě jde o to, zda chápeme cosi jako samozřejmé, či zda tuto samozřejmost odmítáme. Interdisciplinární propojení médií, komunikace a kulturních studií disponuje vhodným aparátem, který se může na tyto otázky soustředit, a proto je užitečným doplňkem k filozofickým, uměnovědným a sociologickým koncepcím, které zkoumají fotografie a mody vidění. Můj pokus „zpochybnit“ ono zdánlivě samozřejmé je právě to, oč v *Ne-lidské fotografii* usiluji, když navrhuji pojem „ne-lidské vidění“ – tedy alternativní výchozí bod, z něhož můžeme porozumět sobě samým i tomu, co my lidé nazýváme „svět“, se všemi jeho souvislostmi, které se člověka netýkají. Má kniha je tedy reakcí na apel Nicholase Mirzoeffa, že je třeba „pochopit, jak hluboce zakořenil ve všech našich smyslech a v moderních způsobech vidění antropocenně-esteticko-kapitalistický komplex moderní vizuality“.¹⁷

První kapitola (Ne-lidské vidění) tak hází rukavici tradičním principům sebestředného, kapitálem a fosiliemi poháněného maskulinního „já“, které má údajně pod kontrolou jak svou soukromou vizi, tak vizi globální. Rovněž zkoumá možnosti lepších – současných i budoucích – modů vidění a zobrazování. Na základě prací Donny Harawayové, Viléma Flussera a Jamese Gibsona nastiňují mediální determinismus – materiálnější, hlubší a komplexnější obraz i svět tímto obrazem utvářený. Tento model otevírá cestu ke spolu-bytí a tak nabízí příslib etičtějšího přístupu a zodpovědnější politiky. Činí tak zkoumáním revolučního potenciálu fotografického média v časech, kdy se fotografie pro mnohé stala synonymem obrazové záplavy, banality a narcismu. Kapitulu zakončují fotografie z mého projektu *Active Perceptual Systems*.

Ve 2. kapitole, nazvané Tvůrčí síla ne-lidské fotografie, vycházím z názoru, že ne-lidské fotografie neznamenají pouze fotografie pořízené ne-lidskými aktéry, jako jsou CCTV kamery, body scans nebo vesmírné satelity, a z předpokladu, že všechny fotografie jsou do jisté

¹⁷ Nicholas Mirzoeff: Visualizing the Anthropocene, *Public Culture* 26, č. 2 (2014), s. 213.

míry ne-lidské. I když tyto ne-lidské aspekty fotografie nepochybně mohou vést k nehumánním činům, tvrdím také, že právě v ne-lidskosti fotografie je možné nalézt tvůrčí či světotvornou stránku fotografie. A tak spíše než abychom lamentovali nad fotografií, která údajně v digitální éře hyne, neboť již není autentická či existující v materiálním smyslu slova nebo imploduje kvůli své nadpočetnosti a banalitě, jak to vidíme na Instagramu a ve zhoubném fenoménu selfies, tvrdím, že právě zaměříme-li se na její ne-lidský charakter, můžeme ve fotografii nalézt život.

Třetí kapitola se soustředí na existenci obrazů, a zejména světlem-vytvořených technických obrazů, které jsem nazvala fotografiemi *po člověku*. Slova „po člověku“ odkazují na současné zobrazování mízejícího lidského světa coby výrazné charakteristiky umění i jiných kulturních praktik. Tato „pornografie zkázy“ má několik historických předchůdců: od vznešených romantických krajín zničených opatství až po obrazy, jako je Rotunda od Josepha Gandyho, kterou nechal namalovat John Soane, architekt Bank of England, zobrazující tuto banku jako zříceninu dříve, než vůbec byla postavena. Zobrazování trosek ale získalo nový rozměr v období antropocénu, to jest v období, které trpí dvojitou „eko-eko“ krizí: současnou globální ekonomickou krizí a hrozící – a neodvratnou – ekologickou krizí. Můžeme si zde vybavit tísnivé obrazy Detroitu, ale také televizní seriály představující zánik člověka jako druhu, například seriál *Život po lidech* na History Channel. Rozšiřuju-li epochu lidské historie až za horizont vyhynutí, činím tak proto, abych mohla odmítnout „přirozenost“ politických a estetických schémat, skrze která my lidé interpretujeme sebe sama. Napomůže mi to také zobrazit post-neoliberální svět, charakterizovaný idejí „tady a teď“.

Ve 4. kapitole (Fotografie a vymírání) slouží horizont vyhynutí jako referenční bod, na jehož pozadí zkoumám ontologii i užití fotografie – to, co může fotografie udělat se světem, na co může vrhnout světlo a jaká je role tohoto světla (nebo obecněji světla jako takového, viděného fotografickým objektivem) tam, kde odpovídá na otázky života a smrti v planetárním měřítku. Historii fotografie zde vnímám jako součást širších přírodních i kulturních dějin naší planety a sleduji paralely mezi fotografiemi a fosiliemi a nabízím koncepci fotografie jako světlem vyvolaného procesu fosilizace v různých médiích a materiálech. O fotografii lze tedy říci, že je spíše materiálním záznamem

života než jeho paměťovou stopou. Ale obracím se také k odvěké závislosti fotografie na přirozeném slunečním světle, abych prozkoumala, co fotografická praxe prozrazuje o zdrojích energie a o našem vztahu k hvězdě, která je pro naši planetu životodárná. Zabývám se fotografy, kteří vědomě přijali horizont zániku za své téma – od geologa a fotografa devatenáctého století Williama Jerome Harrisona až po současné umělce, jako je Hiroshi Sugimoto. Věnovat se budu i tvorbě, ve které bylo Slunce jak tématem, tak i médiem, včetně postdigitálních děl Penelope Umbricové.

Pátá kapitola, Eko-média mezi zánikem a zastaráváním, propojuje geologický a technický pohled na média a rozvíjí paralely mezi biologickým zánikem a zastaráváním technologií. Řeší probíhající transformace médií, v době, kdy mnoho objektů tradičně považovaných za stabilní a pevné – fotografie, zobrazovací systémy, technologické sítě – radikálně mění svůj charakter i viditelnost. Proto fotografický obraz vnímám tak, jako by šlo o dynamické, vzájemně se ovlivňující mediální síly, a fotografie byla spíše procesem než jedinečným objektem. Tento nový pohled na fotografii jako na cosi dynamického a procesuálního vede k širší diskusi o tvorbě, kurátorství, studiu a pohledu na obrazy v současné transformující se mediální krajině, ale také o neustále zdokonalovaných přístrojích, které tyto obrazy vytvářejí. Z antropocenní perspektivy se podle mého názoru není třeba bát (tak často deklarované) smrti fotografie, ale spíše průběžné smrti fotoaparátů a dalšího vybavení a elektronického odpadu, který se hromadí v důsledku těchto „smrtí“. Tato kapitola obsahuje sérii mých fotografií *The Vanishing Object of Technology*.

V 6. kapitole postulují tezi, že „jsme vždy byli digitální“, a pokouším se posunout debatu o fotografii za binární, analogovo-digitální rámec a za instrumentální, průmyslem vnucený důraz na technologickou budoucnost média. Zkoumán úzkost pramenící ze změn, které digitalizace vnáší do ustálených představ o umění, kultuře a o médiích, a zabývám se tedy i některými způsoby, jak hájit zavedené normy a hodnoty prostřednictvím různých strategií vzpomínání, archivace a ukládání dat. Ačkoli umělecká fotografie – zejména pak projekt *Floh* Tacity Deanové – je středobodem diskuse, zaměřuji se vedle estetických i na sociokulturní a politické problémy. „Amatér“ se pro mě stává stěžejním konceptem; přehodnocuji vztah mezi tvorbou v rámci určitého média, jeho percepce a uměním a zároveň analyzuji,

co znamená „vážně“ fotografovat a archivovat fotografie v čase digitálních fotoaparátů, Flickru, Pinterestu a všudypřítomného tlačítka *Smazat*. Tato kapitola obsahuje fotografie z mého uměleckého projektu *We Have Always Been Digital 2.0*.

V závěru této knihy nabízím pohled na vizualizace minulosti i budoucnosti, které vznikly díky laserovým technologiím. Jejich cílem je znovu najít „život“ s pomocí fotografického aparátu a fotomédií již neovládaných člověkem. Je to ale také dobový hold člověka fotografii, která představuje druh myšlení, cítění a vidění napříč časem.

Z finančních důvodů byly barevné fotografie v této knize otištěny černobíle. Klíčové fotografie a projekty popisované v knize, včetně mé vlastní tvorby, jsou ovšem volně přístupné na doprovodné webové stránce, včetně barevných reprodukcí děl zde analyzovaných, filmových a animovaných klipů a dalších odkazů. Lze tam najít i odkazy na některé fotografie, které jsem v knize nemohla reprodukovat, ať už kvůli obtížnému získávání autorských práv, nebo proto, že někteří umělci chtěli text redigovat. (Kapitola 6 podrobněji pojednává o otázkách přístupu, úprav, reprodukování a získávání práv na fotografie v digitálním věku.) Rozšířené informace k „ne-lidské fotografii“ tedy viz www.nonhuman.photography.

1. NE-LIDSKÉ VIDĚNÍ

Jaká je naše perspektiva?

Pojem „ne-lidské vidění“ si čtenář nejspíš asociuje s fotografiemi a technickými obrazy z CCTV kamer, Google Earth, satelitů a dronů. A tato kapitola skutečně vychází z procesů vnímání, při nichž samotný akt vidění a jeho následné dočasné vizuální zachycení provádí ne-lidský aktér, jakkoli jejich adresátem je jednoznačně člověk. Pojem můžeme také asociovat s vizualizacemi, v nichž se člověk zřetelněji stává součástí procesu pozorování v reálném čase: endoskopie, mikrofotografie nebo noční fotografie. V posledně jmenovaných případech umožňují detailní snímky získané prostřednictvím technických aparátů, jako jsou elektronické mikroskopy nebo kamery vybavené CCD snímačem s velmi vysokou citlivostí ISO, přístup do oblastí, které běžně zůstávají lidskému zraku skryty. Úlohou takových přístrojů je vylepšit omezené a parciální lidské vidění. Mojí snahou však v této kapitole není nekriticky oslavovat výdobytky technologie, či dokonce to, že nahrazují lidské vidění, protože, jak to „bez zábran“ formuluje Donna Harawayová, když mluví o magnetické rezonanci, domácích i pracovních video-terminálech a monitorovacích satelitních systémech: „Náš zrak propadá v tomto technologickém hodokvasu nezřízenému obžerství – oko šuká svět a plodí techno-příšery.“¹⁸ Technologicky vylepšené vidění je proto stále lidské a jednoznačně antropocentrické, rozvíjí vizuální možnosti i nadvládu pozorovatele – je okem otrokáře prohlížejícího si své plantáže či generála sledujícího bojiště, jenom dokonalejším.¹⁹ Ale stejně jako

¹⁸ Donna Haraway: *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, *Feminist Studies* 14, č. 3 (srpen 1988), s. 581.

¹⁹ Ve své knize *The Right to Look* spojuje Nicholas Mirzoeff tyto dva příklady se vznikem moderní vizuality. Tvrdí, že „to, co je vizualizováno, je příliš rozsáhlé na to, aby to bylo viděno jednotlivcem – je to vytvořeno z informací, obrazů a nápadů“. Schopnost zkonstruovat vizualizaci dokládá autoritu

se nechci rozplývat nad technologickou podporou lidského zraku, nemíním ani propagovat jakýkoli vizuální luddismus a znovu načínat další stránku mužského (či ženského) boje proti technologii. A tak přestože tato kapitola začíná analýzou strojových aspektů vidění, které vítězí nad lidskými smysly a vytvářejí obrazy přesahující možnosti lidského vnímání, nabízím koncept „ne-lidského vidění“ jako eticko-politickou odpověď na to, co Harawayová nazývá „božským trikem“ nekonečného vidění – maskulinním, dominujícím a vše zahrnujícím pohledem, který „vidí vše odnikud“.²⁰ Je důležité, jak ukazují tyto citace, že ne-lidské vidění není v přímém protikladu ke svému lidskému protějšku. Jak zdůraznil John Johnston: „Zdědili jsme rozpory, které stále omezují reflexi vidění a vizuální kultury. Patrně nejviditelněji rozšířený a nejneviditelněji zhoubný je ten, který vnímá člověka a stroj jako protiklady.“²¹ V této kapitole je tedy namísto protikladu lidského a strojového vidění *člověk chápán jako součást komplexního souboru vnímání, ve kterém se různí biologičtí a techničtí aktéři spojují – a oddělují – z účelových, politických nebo estetických důvodů.*²²

Kromě toho, že se tato kapitola zabývá vnímáním a viděním, pojednává také o hlediscích – tj. o reálných místech a polohách, z nichž hodnotíme to, co označujeme jako „svět“ nebo „prostředí“, a na jejichž základě konstruujeme své znalosti. Jde tedy i o měřítko, o potřebu nové struktury a volby rámce zdánlivě nezměrných vizí přicházejících

vizualizátora. Oprávnění autority se ale musí v návaznosti na to neustále obnovovat, aby jej bylo možné vnímat jako „normální“ nebo běžné, protože mu okamžitě vzniká konkurence. Nicholas Mirzoeff: *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham: Duke University Press 2011; viz také D. Harawayová: *Situated Knowledges*, s. 582.

²⁰ Tamtéž, s. 581.

²¹ John Johnston: *Machinic Vision*, *Critical Inquiry* 26 (podzim 1999), s. 27–48, s. 27.

²² Místo toho v této kapitole vycházím z rozšířeného hybridního konceptu strojového vidění, který nastínil John Johnston (tamtéž). Pro Johnstona strojové vidění „předpokládá nejen prostředí interagujících strojů a systémů člověk–stroj, ale také pole dekodovaných vjemů, které, ať už jsou, či nejsou těmito stroji vytvářeny či šířeny, jsou plně srozumitelné pouze ve vztahu k nim“ (27). Pojem „strojovitý“, vypůjčený od Deleuze, znamená „typ funkčního vztahu mezi heterogenními prvky a vztahy definovanými uskupením těchto prvků“ (28). Tento koncept je protichůdný pojetí strojového vidění, jak ho chápeme například Paul Virilio, u něhož je „vyprávěním o apokalyptickém Pádu“ z přirozeného vnímání k vnímání technologickému (30).

po-člověku, pokud o nich my, filozofové a komentátoři z počátku jednadvacátého století, chceme smysluplně diskutovat. Autoři jako Martin Jay a Jonathan Crary i sama Harawayová různým způsobem poukazovali na to, že vidění je historicky utvářeno. Konstrukce vidění jako *vize* však nenastává odděleně od ostatních vývojových trendů; je nedílnou součástí všeobjímajícího a nedělitelného procesu mediace, „který je současně ekonomický, sociální, kulturní, psychologický a technický“.²³ Jak v této kapitole zdůrazňuji, v posledních několika dekádách se v tomto ohledu událo v lidském vnímání a ve způsobech uchopení světa, které s tím souvisí, něco jedinečného. Extrapolace vidění na přístroje – malé i velké – byla bezprecedentní a tak extenzivní, že, jak říká Crary v *Techniques of the Observer*:

Většina historicky významných funkcí lidského oka je nahrazena praktikami, ve kterých vizuální obrazy již neodkazují na pozici pozorovatele v „reálném“ opticky vnímaném světě. Pokud lze vůbec říci, že tyto obrazy na cosi odkazují, pak na miliony bitů elektronických matematických dat. Vizualita se bude stále více nacházet v kybernetickém a elektromagnetickém prostředí, kde se setkávají abstraktní vizuální a jazykové složky a kde jsou globálně spotřebovávány, šířeny a směňovány.²⁴

Ponecháme-li však dějinnou specifičnost obrazů založených na datech a ne-lidském vnímání stranou, je třeba odmítnout názor, že existuje radikální diskontinuita a narušení vnímání v důsledku rozšíření vizuality napříč odlišnými měřítky. Místo toho postulují tezi inherentní ne-lidskosti veškerého vidění a zároveň nastiňuji nedávný technologický a sociopolitický vývoj v oblasti vidění a vnímání, abych tuto tezi ilustrovala a prozkoumala její důsledky.

²³ Sarah Kember – Joanna Zylińska: *Life after New Media. Mediation as a Vital Process*, Cambridge, MA: MIT Press 2012, s. xv.

²⁴ Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA: MIT Press 1990, s. 2.

Ne-lidské vidění jako eticko-politický ukazatel

Přijmout ne-lidskou vizi jako eticko-politický kompas může být smysluplné. Panuje jednoznačná shoda, že lidské vidění a lidská perspektiva jsou příliš úzce vymezené a příliš ideologické – to je závěr, ke kterému došly různé obory, země, sociální skupiny a média v debatách o klimatické změně, vymírání druhů a antropocénu. Analýza ne-lidského vidění v této kapitole tedy není jen popisem situace, ale také návrhem normativu. *Přijetí ne-lidského vidění jako konceptu a způsobu bytí ve světě nám umožní nahlédnout za společenskovědní meze současných filozofií a světonázorů, zpochybnit naše výlučné, božské postavení, které je všude přítomno i nepřítomno, a znovu se vrátit nohama na zem.* Ne-lidské vidění tedy není jen sebereflexí; jde spíše o to, abychom zaseli pochyby o našich hlediscích a jejich narativu do konceptuálních a vizuálních schémat a odstranili z nich privilegovanost a neochvějnost antropocentrického stanoviska. Chceme vnést jiný pohled do spektra možných způsobů vidění, a to v takovém rozsahu, že toto spektrum radikálně narušíme. Tento přístup je odvozen od toho, co Harawayová nazvala „dílčím hlediskem“ (*partial standpoint*), které umožňuje nabýt situačních znalostí (znalosti podmíněné určitou situací) a šířit je. Pochopit tato dílčí hlediska nám umožňují jiní tvorové a entity – psi, holubi, hmyz, satelity a kosmické sondy –, jak lze vidět například ve videu Jany Štěrbákové *Waiting for High Water*, promítaném v Benátkách na její výstavě *Through the Eyes of the Other* v roce 2005. Poetické, ale poněkud hrozivé roztřesené záběry s naklánějícími se horizonty a neobvyklými perspektivami byly zachyceny třemi videokamerami, které Štěrbáková umístila na hlavu Jack Russell teriéra jménem Stanley. Záběry představují jedinečný pohled na Benátky během počínajících záplav. Podhled ze psí perspektivy zpochybňuje pevné základy binokulárního lidského vidění; akcentuje rovněž „vědomí fyzické podstaty zraku, nyní považovaného za cosi hluboce subjektivního, od tělesné stránky neoddělitelného“.²⁵

²⁵ Kassandra Nakas: Jana Sterbak, webová stránka dokumentující výstavní projekt *Becoming Animal, Becoming Human / Animal Perspectives*, 2009, <http://becoming-animal-becoming-human.animal-studies.org/html/sterbak.html>.



Obr. 1.1 Pohled z ptačí perspektivy z miniaturní kamery Dr. Julia Neubronnera připevněné na těle holuba. Špičky holubích křídel jsou viditelné na okrajích horního obrázku, kolem roku 1908. Public domain.

Projekt Jany Štěrbákové těží z raných experimentů a pokusů – a nevyhnutelných selhání – na téma, jak vidět „očima toho druhého“, které provedl Dr. Julius Neubronner. Ten v roce 1908 patentoval miniaturní holubí kameru aktivovanou časovacím mechanismem (obr. 1.1). „Diváci v Drážďanech mohli sledovat přilet poštovních holubů vybavených fotoaparáty. Fotografie byly ihned vyvolány a bylo možné je zakoupit jako pohlednice.“²⁶ Harawayová, jak sama uvádí, formulovala myšlenku dílčích hledisek,

při venčení svých psů a úvahách nad tím, jaký je svět, máte-li oko bez žluté skvrny (foevy) a sítnici vybavenou jen velmi malým počtem buněk pro barevné vidění, ale zato obrovský nervový a senzorický

²⁶ Dr Julius Neubronner's Miniature Pigeon Camera, *The Public Domain Review*, nedatováno. Jsem vděčná Kamile Kucové, že mne na tento projekt upozornila v rámci projektu *Photomediations. An Open Book*.

aparát pro pachy. Fotografie nás poučí, jak vypadá svět viděný složenýma očima hmyzu nebo i okem kamery špionážního satelitu či z digitálně přenášených signálů vesmírné sondy „v blízkosti“ Jupitera, které si coby barevné fotografie můžete prohlížet v klidu domova. „Oči“ moderních technologií ničí iluzi pasivního vidění; tato protetická zařízení nám ukazují, že všechny oči, včetně našich vlastních organických, jsou aktivními percepčními systémy vybudovanými na konkrétních verzích modů vidění, to jest modů života. Věda prokazuje, že oči a stroje nenabízejí nic nezprostředkovaného, ani fotografii, ani pasivní *camera obscura*; existují pouze velmi specifické možnosti vidění, z nichž každá je úžasně sofistikovanou, aktivní, ale i omezenou možností, jak uchopit svět.²⁷

Na základě posthumanistické teorie by mé dřívější tvrzení, že *veškeré vidění je do určité míry ne-lidské*, mělo být chápáno tak, že i my lidé vidíme způsoby, které nejsou *vůlčně* lidské. Zařízení, jako jsou satelity nebo drony, vlastní ne-lidskost veškerého vidění pouze zdůrazňují. Na základě feministických tezí Harawayové a dalších autorů nabízím „ne-lidské vidění“ jako *dokonalejší* perspektivu, nejen v optickém, ale také v eticko-politickém smyslu.

Osvobození ega/oka

Cílem této kapitoly je tedy zpochybnit tradiční principy svobodného, sebestředného, maskulinního „já“, které má údajně kontrolu nad svým vlastní viděním, a tedy vizi a (světo)názorem. Je důležité odlišovat postulovanou ne-lidskost veškerého vidění od tezí o nehumánosti vize či vidění. Cílem prvních z nich je zkoumat možnosti rozvoje některých dokonalejších způsobů vidění a (re)prezentovat přítomnost i budoucnost. Tento pohled na ne-lidské vidění pro nás bude užitečný, budeme-li si klást důležité politické otázky: jaký druh subjektivity a vnímání budu potřebovat, mám-li osvobodit (své) ego /oko? A do jaké míry nám pomůže toto posthumanistické schéma vylepšit vizi a pohled na člověka, má-li tento člověk popřít svou vlastní narcistní

²⁷ D. Haraway: *Situated Knowledges*, s. 583.