

## VOJÁKA UČÍ BODNOUT NEPŘÍTELE A NE NĚJAKOU NEURČITOU ABSTRAKCI - KAPESNÍ PRŮVODCE PO EPISTEMOLOGII TARYN SIMON

Michal Nanoru

### **Zrození Konfucia, kdouloň obecná, siamská dvojčata a jak člověka věší (nelze splnit)**

Ten večer, kdy jsem připravoval rozmístění *Obrazové sbírky* ve velkém sále Rudolfinu, šel soudce Antonin Scalia na lov křepelek Adansonových a v noci potom zemřel. V následujících týdnech se média snažila slepit senzační, ale zvláště typický americký příběh smrti devětasátišestiletého titána Nejvyššího soudu během prezidentské kampaně:<sup>1</sup> luxusní texaský ranč vyhlášený lovem ptáků, bizonů a pum, čtyřicet mil od nejbližšího města; absence justiční policie, která normálně zajišťuje ochranu soudců; chybějící pitva a dokonce i ohledání těla; neplacený výlet v soukromém letadle s členy tajného spolku elitních lovců, založeného před čtyřmi sty lety v Čechách hrabětem Šporkem; údajný polštář na soudcově tváři ...

Nečekaná smrt člověka, jehož slova mají jednu z největších mocí na světě definovat realitu, na chvíli odhalila podbříšek Ameriky – něco, co není nutně skryté, jen to není vždycky na očích. Dlouhé, setmělé chodby institucí zásadních pro každodenní fungování společnosti a jejich neobyčejnou blízkost k zákulisním mocenským hrám, bratrstvům zasvěcených, zadním vchodům a muzejním kabinetům. Posvětila na jinak ty nejnudnější dokumenty chrlené denně z kanceláří, na jejich dopady a možné spojení s dědictvím americké násilné a sektářské minulosti a jejími často překvapivými současnými životy. Nakonec jsou to Spojené státy, kde se na poválečné prezidenty

---

<sup>1</sup> V USA má Nejvyšší soud obvykle devět členů, doživotně jmenovaných prezidentem. Poměr soudců, které lze považovat za konzervativní nebo liberální, rozhoduje o zásadních otázkách, jako bylo v roce 2015 třeba manželství osob stejného pohlaví, a možnost jmenovat soudce je pro prezidenta příležitostí ovlivnit americkou realitu na dlouho dopředu. Smrt soudce Scalií, vůdce dosavadní konzervativní většiny, otevřela po desetiletích možnost většiny liberální. Taková možnost je ovšem jen teoretická, protože americký Senát, ovládaný momentálně Republikány, odmítá byť jen slyšení nového soudce nominovaného demokratickým prezidentem Obamou a čeká na výsledek listopadových prezidentských voleb.

páchají atentáty a kde se nic nevyrovná lásce obyvatelstva k fantaziím – od Hollywoodu přes Disney World po konspirační teorie. V červnu 2015 bylo více než 40 procent texaských voličů přesvědčeno, že rutinní vojenské cvičení byl způsob, jak poslat do Texasu armádu, aby prezident Obama mohl vyhlásit výjimečný stav nebo Texasanům vzít zbraně.<sup>2</sup> Letos v únoru 38 procent voličů na Floridě věřilo, že Ted Cruz, republikánský prezidentský kandidát, by mohl být Zodiac, masový vrah, který terorizoval Kalifornii na konci 60. a 70. let a který nikdy nebyl odhalen.<sup>3</sup> Jen o měsíc dříve se na Twitteru rozpoutal vážný spor mezi rapperem ze státu Georgia a oceňovaným astrofyzikem o rapperovo tvrzení, že Země je placatá.

Náměty Taryn Simon zkoumají právě to: zdánlivě banální a zásadní, drama odehrávající se v malých, pečlivě naaranžovaných předmětech. Už i před Donaldem Trumpem, který nejenže vytáhl nafouklý americký podbřišek na světlo, ale taky ho rozřízl a ven vypustil cokoli, co v něm spočívalo, i před Vladimírem Putinem a jeho expertním využíváním manipulace v informačních válkách, ještě předtím než internet vybudil různá alternativní vysvětlení všeho, tu bylo široce rozšířené přesvědčení, a rozhodně ne jen v Americe, že existuje verze událostí, ke které běžní lidé nemohou proniknout. Ať už protože jim to není dovoleno, nechtějí nebo to nedokážou. Tenhle rostoucí rozdíl mezi přístupností pro veřejnost a odborníky a veřejnými a odbornými znalostmi Simon zkoumala v *Americkém indexu skrytého a neznámého* (An American Index of the Hidden and Unfamiliar, 2007). Inspirována honem americké vlády za tajemstvími jiných států po 11. září 2001, zvláště pak za zbraněmi hromadného ničení, vydala se hledat neznámé na vlastní půdě: pokusný výbuch bojové hlavice; umění v ústředí CIA; jediné zařízení v USA s licencí ke kultivaci konopí k výzkumným účelům; rozkládající se tělo v křoví střediska forenzní antropologie; deformovaný, příbuzensky křížený bílý tygr; americkou vládou zřízená arabská televizní stanice, která nesmí vysílat v USA; oprava panenské blány ... Vypadalo to, že jediný obraz, který chybí na její mapě odvrácené strany amerického snu, byl Stanley Kubrick, jak natáčí podvrh přistání Apolla na měsíci.

Ale byly tu *Hvězdné války*. Hvězda smrti II, bitevní stanice z hlubokého vesmíru měřící sto šedesát kilometrů v průměru, schopná v *Návratu Jedíbo* likvidovat celé planety a civilizace, ve skutečnosti měří metr dvacet na šedesát centimetrů. Bez popisky bychom se o její politováníhodné velikosti nedozvěděli ani ze Simoniny fotografie, jelikož fotografie je jedním ze základních nástrojů přenosu a uchování takových iluzí. Simon má zvláštní schopnost naplnit základní věci jako list papíru nebo komára významem, učinit je fatálními nebo strašidelnými a často vyvolává atmosféru mccarthismu nebo studené války. Vláda, bezpečnost, věda a zábavní instituce, které zkoumala v *Americkém indexu*, znají takové techniky velmi dobře, jelikož všechny mají zájem na zakrývání svých operací a jsou bohatými zdroji pro tvorbu mýtů a mnohočetných pravd.

Odhalení, že v Iráku zbraně hromadného ničení nebyly, s připuštěním, že předválečné informace zpravodajských služeb byly těžce a možná záměrně dezinterpretovány, jen dodala *Americkému indexu* na trefnosti. A pocit, že zprávy imitují současné umění, jen rostl se Simoninými pozdějšími pracemi jako *Black Square* (Černý čtverec, 2006-), dlouhodobým projektem, v němž sbírá předměty (čím dál více si zvykáme definovat se skrze předměty či fotografie předmětů), dokumenty a lidi na pozadí černého čtverce, který má stejné rozměry jako suprematistické dílo

<sup>2</sup> Ramsey, Ross. "UT/TT Poll: Texans Wary of Domestic Use of Military," *The Texas Tribune*, 25. 6. 2015, <http://www.texastribune.org/2015/06/25/utt-poll-texans-wary-domestic-use-military/> (28. 3. 2016)

<sup>3</sup> Dean, Michelle. "Ted Cruz is the Zodiac killer: the anatomy of a meme gone rouge," *The Guardian*, 9. 3. 2016, <http://www.theguardian.com/us-news/2016/mar/09/ted-cruz-zodiac-killer-meme> (28. 3. 2016)

Kazimira Maleviče z roku 1915. Když člověk čte některé nedávné titulky, má pocit, že její práce mají až věštecké kvality:

„Výbuch násilí na shromáždění Ku Klux Klanu v Anaheimu; tři pobodaní a třináct zatčených,“ 28. 2. 2016, Los Angeles Times versus *Imperiální úřad Světových rytířů Ku Klux Klanu z Amerického indexu skrytého a neznámého*, 2007.

„Časopis Playboy publikuje poslední číslo s nahými ženami,“ 11. 12. 2015, The Guardian versus *Playboy, vydání v Braillově písmu z Amerického indexu skrytého a neznámého*, 2007.

„Ruské lodi na americký vkus příliš blízko datových kabelů,“ 25. 10. 2015, The New York Times versus *Transatlantické podmořské kabely se noří do země z Amerického indexu skrytého a neznámého*, 2007.

„Vědec našel ptáka, kterého neviděli půl století, pak ho zabil. Tady je proč,“ 12. 10. 2015, The Washington Post versus dopis ornitologa Jamese Bonda plk. Jacku Vincentovi, 8. 5. 1970 z *Terénního průvodce po ptactvu Západní Indie*, 2014.

„Test geneticky upravených komárů bojujících s virem Zika dostal zkušební povolení F.D.A.,“ 11. 3. 2016, The New York Times versus *Black Square IX, Geneticky upravení samci komárů druhu Aedes aegypti*, 2012.

„Ruský premiér po syrských obviněních varuje před ‚novou studenou válkou,‘“ 13. 2. 2016, The Guardian versus víceméně všechno ostatní.

Ale spíš, než že by byla Simon vědma, zabývají se její práce tématy, která setrvávají v západním mediálním prostoru a sledují informace, které se pohybují rychle a proměnlivě jako memy. V době, kdy se v Evropě přesouvá největší množství lidí od druhé světové války, vystavení **Kontrabandu** (Contraband, 2010), Simoniny dokumentace předmětů zadržovaných pasažérům nebo v poště směřujících na newyorské letiště JFK, nutně vzbuzuje otázky hranic, pašování věcí, lidí a významů, otázky kulturních norem, západních a „těch druhých“, ale taky vzorů, které se zdají být téměř univerzální: těch v příbězích J.J. Abramse nebo na kabelkách Louis Vuitton.

Vzhledem k tomu, že jsou založeny na extenzivních rešerších a výzkumu, pokrývají svět a využívají všech schopností fotografie, textu a grafického designu, Simoniny práce často připomínají zahraničněpolitický časopis, zvětšený, rozebraný na kusy a rozprostřený na zdi galerie. I když jsou podepsané velkými písmeny, její práce záměrně působí neosobně jako kolektivní signatura The Economist.<sup>4</sup> Zpravodajsky cenná témata a její počáteční obrazový styl, sladěný se široce distribuovanými stránkami časopisů, jsou ale jen zdroje. Vlastním obsahem je naopak uvažování o a rozehrání mnoha teorií epistemologie, sociálních věd, médií a komunikace.

---

<sup>4</sup> Její díla jsou samozřejmě společný podnik, ve kterém je zapojeno nejen její studio a galerie, ale taky mnoho dalších, což dál rozvádí ve své poslední práci s jaderným materiálem v Rusku. Jelikož je Američanka, dílo vznikalo na místech, kam jí nebyl povolen vstup, skrze prostředníky. K tomu i publikum je dílu vzdáleno – dílo bude bezpečně vidět až za 999 let.

## Nezbytná výbava pro válku světových rozměrů

V noci, kdy vznikalo rozmístění pro *Terénního průvodce po ptactvu Západní Indie* (Field Guide to Birds of the West Indies, 2014) v první místnosti Rudolfinu, umřel Umberto Eco. (Žádné další oběti, slibuju.) O dvacet šest let dříve, mezi mnoha jinými obdivuhodnými věcmi, které italský romanopisec a sémiotik během svého plodného života dokázal, publikoval *Meze interpretace*, sbírku starších textů, v nichž sledoval tehdy nedávný vývoj v hermeneutice, interpretaci komunikace. V knize hledí na mnoho postmoderních teorií, z nichž mnohé sám inspiroval, ale má pocit, že jsou příliš benevolentní v interpretační moci, kterou připisují čtenářům – až do té míry, že „možné je vše“. Pokud se nedíváme na tajný kód, připomíná Eco, můžeme tvrdit, že slovo „fík“ znamená fík, tedy ovoce, první význam ve slovníku, a nikoli kdouli nebo dokonce například klobouk. Mezi teoriemi, které procházel, by mohl být koncept sémiotické demokracie, termín mediálního teoretika Johna Fiskeho uvedený v jeho knize *Television Culture* (Televizní kultura) v roce 1987. Nebo, do jisté míry, práce založené na konceptu zakódování/dekódování ze 70. let, britského, na Jamajce narozeného kulturního teoretika a sociologa Stuarta Halla. A Eco určitě mohl zahrnout některé z pozdějších teorií fanouškovské kreativity. Autoři těchto teorií se možná lišili v míře svobody, kterou připisovali čtenářům různých sdělení (ať už románů, zpráv nebo fotografií), ale shodli se v tom, že publikum není pasivní příjemce servírovaných významů a že původci takových „textů“ je tvoří se záměry, které mohou jejich konzumenti ignorovat nebo jim odporovat.<sup>5</sup> Přes Rambovy patriotické motivace, australská domorodci slavně vnímali tohoto oblíbeného vojáka Ronalda Reagana jako hrdinu třetího světa a v jeho konfliktu s bílými policisty viděli boj svůj vlastní.<sup>6</sup> Tenhle nesoulad mezi okamžikem produkce a okamžikem příjmu je vestavěn v systému, spíš než aby byl „selháním“ producenta nebo diváka.

Dnes je sémiotická demokracie termín populární hlavně mezi autory píšícími o obsahu vytvářeném uživateli, fan fiction, nebo jakémkoli jiném předělávání někým, kdo není původním autorem díla. A je pravděpodobně fér říci, že *Ptactvo Západní Indie* (Birds of the West Indies), je dílem seriózního fanouška. Pokud *Část 1* (Part 1, 2013), jedna z mnoha Simoniných klasifikací, tentokrát inventarizující všechny zástupné rekvizity ve dvaceti čtyřech filmech o Jamesi Bondovi – auta, vynálezy, a ano, ženy – zkoumá Hallem rozlišované dominantní a profesionální čtení, část 2 (Part 2, *Terénní průvodce po ptactvu Západní Indie*) je ukázkou vyjednaného nebo opozičního čtení. Jakkoli dnešní producenti vítají a podporují různá užití svých výtvorů, preferované četní jakéhokoli 007 by byl příběh hrdinného agenta Jeho Veličenstva zachraňujícího prastaré hodnoty koruny a, když už je v tom, podobně věkovité maskulinity. Ale jelikož takový devadesátiminutový film přetéká významy, které nelze udržet pod kontrolou, láká mnoho různých pohledů. Používat bondovky jako atlas ptáků seřazený podle skutečných i fiktivních zemí je jeden z nich, bujarý a anarchický ve své libovůli (otázka je, do jaké míry jsou tyto ptáci skuteční nebo fiktivní, jelikož se objevují ve fikci, ale pravděpodobně nebyli ve scénáři; také se zdá, že jsou stejně skuteční – nebo fiktivní – ať se objevují ve skutečné nebo fiktivní zemi). Myšlenka na ptactvo není samozřejmě zcela náhodná, ve vitrině projekt zkoumá vztah mezi fikcí a realitou, mnohdy humorné analogie mezi Jamesem Bondem, agentem s povolením zabíjet, a

<sup>5</sup> Hall rozlišuje čtyři způsoby dekódování: dominantní, čili hegemónické, které akceptuje čtení preferované producenty textu, profesionální – zaměřené na formální kvality jako zpravodajské hodnoty a způsoby prezentace, vyjednané čtení, které registruje hegemónické definice, ale činí výjimky v některých vymezených situacích, a konečně opoziční čtení. Hall, Stuart. (1973). *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, s. 18.

<sup>6</sup> Michaels, Eric. (1991) “Aboriginal Content: Who’s Got It–Who Needs It?” *Visual Anthropology* 4: 277-300.

Jamesem Bondem, ornitologem s povolením zabíjet a sbírat tři měsíce ptáky na ostrovech Trinidad a Tobago.

Takže jak jinak se mohou významy posouvat u textů, které cestují v čase, prostoru nebo kontextech? Někdy se dostanou mimo dosah úplně. V *Kontrabandu*, tom groteskním nákupním seznamu diaspor, se z mrtvých zvířat putujících přes JFK aby léčila, stávají hrozby. V site-specific instalaci *A Polite Fiction* (Zdvořilá fikce, 2014) Simon zaznamenala „gesta“, která zůstala pohřbena „za a v“ povrchích Fondation Louis Vuitton během pětileté stavby pařížského muzea, snad aby byla v budoucnosti nalezena (nebo taky ne) – jako třeba novinový článek o vraždě kurdských aktivistů v roce 2013, umístěný ve stropě kanceláře ředitele. Předměty vzaté ze stavby včetně „měděných a hliníkových kabelů prodaných do sběru; cementu použitého otcem na stavbu zdi dceřiny ložnice a dubového semenáčku, který dělník vzal do Polska, zasadil ho a nazval po svém šéfovi“ pak mění svou hodnotu a význam podle toho, jak se pohybují od zaměstnavatele k dělníkovi a nakonec k umělkyni a případně *na* zdi muzea. Potemnělý Bill Gates zobrazený na *Black Square I* zase skryl the Bettmann Archive, sbírku asi 17 miliónů obrázků, 70 metrů pod zemí, „kryonicky“ ji uchoval pro případné budoucí použití, ale taky ji učinil prakticky nedostupnou. *Black Square X* zobrazuje časovou kapsli pohřbenou pod místem konání newyorské Světové výstavy v roce 1939, její schránka měla vydržet navzdory času pět tisíc let. Vysvětluje například angličtinu bytostem, které určitě nebudou vědět, co to bylo. *Black Square XVII* – čtverec ze zeskelnatěného jaderného odpadu s dopisem, který Simon napsala budoucím – bude konečně k vidění zhruba za tisíc let po svém vzniku.

V *Doblížet a trestat*, svém spisu z roku 1975, francouzský filozof Michel Foucault mluví o pytláčení a „právech rolníka“, původně tolerovatelném jednání populace víceméně bez jakýchkoli privilegií, jež mohlo zahrnovat krádež kačenky z panského rybníka nebo smetení mouky z posklizňovky. Není těžké vidět *A Polite Fiction* jako hru s takovými rezistencemi. Později, ve zkoumání populární kultury v 80. a 90. letech, pytláčení významu začalo být vnímáno jako strategie vzdoru bez přímého materiálního zisku. V *Understanding Popular Culture* (Porozumění populární kultuře), John Fiske vidí pytláčení významů jako gerilovou taktiku proti strategiím mocných, při níž slabí „podnikají pytlácké výpravy na jejich texty nebo struktury a neustále se snaží systém napálit“.<sup>7</sup> Taryn Simon není v žádném případě slabá nebo neprivilegovaná, ale sbíráním ptáků z Bondovské franšizy předvádí právě tento typ pytláčení – schopnost vlastního čtení. Její zachycení kreativity dělníků stavějících miliardáři muzeum (plastová lahev s močí skrytá za dlaždicí na administrativním záchodě) ukazuje podobné situace, které zmiňovaní autoři popisují coby příklady vyčůraností v populární kultuře: koukání do výloh nebo jen prosté poflakování se v nákupních centrech – tj. spotřebovávání bez nakupování.

Způsob, jak uchránit loďku před piráty a významy před odplutím, je k něčemu je připoutat. V roce 1964 francouzský sémiotik Roland Barthes vysvětluje v *Rétorice obrazu* jak „lingvistické sdělení“, popiska, uvádí na pravou míru nejasnosti v obrazech, zakotvuje a podtrhává některé z jeho mnoha potenciálních významů a jiné vylučuje. Nebo na druhou stranu rozšiřuje, ukazuje na něco, co není z obrazu zřejmé, takže když se divák vrátí k fotografii potom, co četl popisku, vidí jiný obrázek – některé cesty otevřené, jiné zavřené. Hra, při níž text a obraz spolu vytvářejí významy a prostory, které se mezi nimi otvírají, jsou jedním ze Simoniných ústředních zájmů. Když specifikuje velikost popisek pro svoje díla, trvá na tom, aby text byl tak malý, aby nešel číst

<sup>7</sup> Fiske, John. (1989) *Understanding Popular Culture*. New York and London: Routledge. s. 32.

současně s obrazem a divák byl uveden do plodné výměny, v níž se posouvá sem a tam mezi textem a obrazem.

V roce 1928 americký antropolog a sociální psycholog Wiliam I. Thomas formuloval tzv. Thomasův teorém: „Jestliže je určitá situace lidmi definovaná jako reálná, je reálná i ve svých důsledcích.“ Dal stranou otázku po ověřování pravdy nebo oddělování reality a fikce a pouze stanovil, že cokoli jsou lidé schopni považovat za reálné, může vést k velice reálnému jednání. Foucault by mohl říci, že vědění má moc učinit se pravdou a že to, co si myslíme o panenství nebo manželství, jak je definujeme, má dopad na pacientky podstupující hymenoplastiku. Skutečnost, že fotografie, kdysi ukazatel pravdivosti, důkaz a neodmyslitelně objektivní hledisko, není svou povahou o nic méně manipulativní než historka od táboráku, začala být obecně srozumitelná už před nástupem Photoshopu s tím, jak se pozornost začala soustřeďovat na výběr, umístění, výřez a popisky. Jednoduché příklady jemného naklonění objektivu, které najednou ukázaly výrazně jiný příběh, většinou k prozření stačily. Další podoby fotografie coby faktu a fotografické fikce, která se dokáže učinit pravdou, zkoumala Simon velice doslovně už v *The Innocents* (Nevinní, 2002). Obrátila roli fotografie v policejních vyšetřováních proti ní a zdůraznila případy, kde nahrazení paměti fotografiemi vedlo k nespravedlivým odsouzením.

Myšlenku zdánlivě neškodných kousků triviální informace, většinou v podobě obrazů, které mohou mít krajní důsledky, pak prověřuje Simon dál v *Obrazové sbírce* (The Picture Collection, 2013). V projektu jde o sbírku, která byla v roce 1915 založena v rámci New York Public Library a brzy se stala největší svého druhu, s více než milionem fotografií, pohlednic, plakátů a výstřižků k zapůjčení. V Simonině vitrině, která doplňuje rámy s promyšleně zaranžovaným výběrem z archivu, najde člověk vrcholné protagonisty americké diskuze o dokumentu coby subjektivní interpretaci nebo dokumentu jako mixu informace a emoce. Obsahují dopisy Roye Strykera, ekonomu a vedoucího skupiny fotografů, kteří pro informační oddělení tzv. Farm Security Administration<sup>8</sup> zaznamenávali změny, kterými Amerika procházela v letech 1935 až 1943, velikána „dokumentárního stylu“ Walkera Evanse nebo raného představitele humanistické reportáže Lewise Hinea, který coby bývalý sociolog také považoval fotoaparát za mocný nástroj výzkumu.

Výroční zpráva sbírky za rok 1942 dokumentuje užití obrázků, které si za normálních okolností půjčovali umělci, reklamní agentury a děti, americkou armádou během druhé světové války. Darované turistické katalogy měly pomoci identifikovat nepřítel vyloďujícím se vojákům nebo zaměřit místa bombardování. Zpráva začíná:

„Nepřítel čněl coby zdaleka nejpopulárnější předmět žádostí o obrazový materiál během celého roku. Jelikož vojáka učí bodnout nepřítel a ne nějakou neurčitou abstrakci, musí se naučit nepřítel rozeznat, musí jít do bitvy vyzbrojen vizuální znalostí jeho tváře a obrysů jeho země. Pilot bombardéru musí být schopen vizualizovat si podobu továrny, která má být jeho cílem; ten, kdo navrhuje ochranné maskování, musí disponovat konkrétní znalostí tvaru lesů v bojové oblasti viděné ze vzduchu.

Jelikož tato válka se bojuje daleko od nám důvěrně známé půdy, na místech a mezi a proti národům, jejichž vzhled je nám neznámý, potřebujeme dokonalý výcvik v rozeznávání těchto

---

<sup>8</sup> Hospodářská bezpečnostní správa, společnost zřízená americkým ministerstvem zemědělství během krize pro boj s chudobou, angažovala do své kampaně mnoho tehdejších fotografů a společně výrazně formovali žánr fotografického dokumentu.

míst a těchto národů. Obrazové záznamy vypůjčené z této sbírky pomohly našim lidem vstoupit si vizuální fakta a získat zkušenosti nezbytné pro válku globálního rozměru.“

Tyto velice explicitní účinky fotografie doplňuje nenápadnější, ale o nic méně mocná funkce sbírky – uspořádávání informací a tudíž konstrukce vědění, definování pravdy o dvanácti tisících heslech, rozptýlených od bohatství a daní přes galerie po policii a zraněné.

Fungování Obrazové sbírky se stane jasnějším, když vedle ní postavíme projekt, který Simon vytvořila s programátorem a internetovým aktivistou Aaronem Swartzem. **Obrazový atlas** (Image Atlas, 2012) je *Obrazová sbírka* pro svět, kde nejen kulturní průmysl, ale taky toky našich sociálních médií činí ze zarovnávání hierarchií, které „staví generické reklamní obrázky vedle fotografií Weegeeho nebo Steichena a reprodukce Rauschenberga nebo Maleviče vedle pohlednice z cest nebo díla anonymního umělce“, denní realitu. V *Obrazové sbírce*, stejně jako v jejím digitálním protějšku, nejde o jednotlivé obrazy, jako o způsob, jak jsou informace strukturovány a jak to ovlivňuje jejich významy. Každá reprezentace předpokládá výběr a uspořádání symbolů, takže její struktura nevyhnutelně preferuje některé významy a jiné potlačuje. Je rozdíl, pokud je osoba popsána jako „ozbrojený terorista“ nebo „bojovník za svobodu“, nebo oběť policejního násilí zobrazena v hroznivé kapuci nebo maturitním taláru. V *Obrazové sbírce* o leccčems vypovídá už jen srovnání rámců reprezentujících Izrael coby téměř bukolickou Svatou zemi a Palestinu jako místo sedmdesátkového „terrorist chic“. Ale taky jde porovnat samotné množství informací – to, že Izrael má jaksí dva rámy na rozdíl od jednoho palestinského.

Zatímco obrazovou sbírku v knihovně uspořádávalo několik jednotlivců podle témat jako Kočky, Česání vlasů a Zadní pohledy, *Obrazový atlas* indexuje výsledky pro dané hledané termíny, které se ukazují jako první napříč lokálními internetovými vyhledávači v 57 zemích světa. Odhalují tak kulturní rozdíly a podobnosti stejně jako tendence algoritmů vyhledavačů. Do hry vstupují různé hráči – vlády, jazyky nebo regionální zvyky – a společně likvidují myšlenku obrazu coby univerzálního jazyka.

Takovýto seznam teorií by mohl pokračovat. Bylo by jednoduché použít dílo Taryn Simon jako ilustrace v učebnici reprezentace, kritických teorií médií a dalších stálíc osnov liberálního vzdělání. Pták, který nevědomky vletěl do záběru mnohamilionového filmu – co může být lepším představením nekontrolovatelného přebytku označujících<sup>9</sup> v mediálním textu? Nebo náhody na místě, kde vše je do puntíku vypočítané? Podstatné je, že Simon neustále zpochybňuje představu spolehlivosti našeho vnímání vědění.

### **Mají všechny vnitřnosti města pod zemí, takže můžou zachovat fantazii na povrchu**

Mnoho současného konceptuálního umění vychází z teorie a často cituje stejné autory a díla jako Simon. Většinou se drží dál od prostředků, jež si jeho autoři spojují s populárními médii, manipulací a zájmy korporací nebo jakýchkoli jiných mocných. To pro ně často znamená obrazy a zvláště pak krásné obrazy.

---

<sup>9</sup> Základní sémiotické dělení rozlišuje dvě části znaku spojené společenskou konvencí. „Označující“, tedy např. sled hlásek „papoušek“ nebo obraz barevného opeřence se zahnutým zobákem, a „označované“, ideu ptáka papouška.

Přístup Simon nemůže být odlišnější. K představení složitých a abstraktních myšlenek jinak než jen v textu, vizuálně, a jejich rozehrání nebo aktivaci používá ty samé techniky, které naši teoretici často pitvají. „Zvažuji materiální formy, ve kterých bude dílo žít, jako kniha, jako výstava, v tisku. Tyto formy vyžadují publikum. Zvažuji četné kontexty, do kterých budou vstupovat, a pracuji usilovně, abych ustanovila fixní kontext v rámci té práce, který by přežil všechny tyto mutace netknutý. Není sporu o tom, že mám zájem svést široké publikum a strategicky využívám nástroje, které osvědčily, že to dokážou. Můj technický přístup poskytuje prostor většinou rezervovaný pro vizuální formy s masivním financováním a distribucí námětům, které by jinak takový prostor nedostaly,“ říká v rozhovoru s architektem Markusem Miessenem a umělcem Liamem Gillickem.<sup>10</sup>

Simon používá motivy žánrové literatury, metody komerční a časopisecké fotografie a exkluzivní galerijní produkci vzácných uměleckých děl. Pokud její zájem o skryté věci měl vždy za účel „konfrontovat rozdíl mezi veřejnou a odbornou přístupností jak míst, tak vědění a konfrontovat to, kde tyto hranice jsou a jak dovolují některým agendám růst, někdy iniciují rebelii nebo vytvářejí stabilnější prostředí,“<sup>11</sup> lze to aplikovat nejen na ústředí CIA a ruský jaderný program, ale stejnou měrou na teoretické zázemí, které tvoří páteř jejích projektů. Vědomosti, které rozvíjí nebo zpochybňuje, jsou většinou záležitostí prezenčních odborných knihoven přístupných pouze těm, kdo mají dostatek kulturního kapitálu, skrytých za záměrně neprostupným jazykem výpůjčních žadanek na knihy bez obrázků – Playboyů v Braillově písmu. Simon z nich dělá nejenom přitažlivé předměty, ale taky je vynáší do galerií a muzeí, o něco otevřenějších a vstřícnějších prostor, minimálně svou architekturou. „Vždycky jsem pracovala s fragmentovanou formou – jediným obrazem, v němž se neustále snažím udržet naživu jak svoje konceptuální, tak vizuální zájmy. A občas jedny selhávají a druhé jsou úspěšné,“ řekla režisérovi Brianu De Palmovi.<sup>12</sup> Podle toho, jak o tom dokáže mluvit to má pravděpodobně v povaze, ale každopádně ji nějak zajímá promlouvat ve svém díle o šťavnatých námětech strážlivě a bez emocí. Ztráta/znovunabytí panenství, zbraně, sexuální stimulanty, jelení penisy, zubní pasta z kravského lejna, vůdů, tráva, Indiana Jones – to napětí mezi senzačností námětů a akademickým, chirurgickým přístupem je vzrušující.

Nicméně, ty vyleštěné formy tu nejsou jen proto, aby vábily nevědoucí diváky do tenat problémů reprezentace, aby je činily přístupnějšími. Její forma je argument. Simon považuje za svoje vyjadřovací prostředky fotografii, text a grafický design. Sladěnost a důslednost, které jí její schopnosti a zdroje dovolují, ono samotné množství informací v popiskách, doprovodných textech nebo jen dlouhých názvech, jejich neosobní, vědecký tón, odstup a přesvědčivost jejich fotografických inventářů, které jakoby neměly autora, serióznost a rezervovanost designu a vytržbenost materiálů použitých k tomu, aby se z nich staly lákavé artefakty, to vše představuje tvář objektivní a nezpochybnitelné autority. Její díla ostentativně předvádějí množství práce a prostředků, které do nich byly investovány a prezentují jednu složitou klasifikaci za druhou. Souhrn ptáků, katalog globálních tužeb, obrazová sbírka, americký index, vyhledávač. Ve skutečnosti jsou tu ale proto, aby zakrývaly a ve výsledku tak podtrhly nutně manipulativní

<sup>10</sup> Miessen, Markus. “The Dilemma of Instrumentalization (or: From which Position is one talking?).” Markus Miessen in conversation with Taryn Simon and Liam Gillick, [http://tarynsimon.com/essays-videos/docs/The%20Dilemma%20of%20Instrumentalization\\_Markus%20Miessen.pdf](http://tarynsimon.com/essays-videos/docs/The%20Dilemma%20of%20Instrumentalization_Markus%20Miessen.pdf) (28. 3. 2016)

<sup>11</sup> Public Talk: Taryn Simon and Nikita Medyantsev, ROSATOM specialist, Garage, <https://youtu.be/LPrU66lBefA> (28. 3. 2016)

<sup>12</sup> Blow-Up, Brian De Palma & Taryn Simon in conversation, 2012, [http://tarynsimon.com/essays-videos/docs/Blow-Up\\_Brian%20De%20Palma%20%26%20Taryn%20Simon.pdf](http://tarynsimon.com/essays-videos/docs/Blow-Up_Brian%20De%20Palma%20%26%20Taryn%20Simon.pdf) (28. 3. 2016)



povahu uspořádávání informací a čím dál prchavější hranici mezi realitou a fikcí, důvěryhodným a neuvěřitelným, podstatným a libovolným, řádem a chaosem. I když vypadají velice neutrálně, prezentují jazyk jedné konkrétní ženy, její hledisko, její schopnost udělat z medúzy tu nejzáhadnější bytost na planetě. Toto defilé přesvědčovacích prostředků prezentuje komplexní systémy, které se skrývají za zdáním neposkrvněnosti, ale jsou ve skutečnosti úmyslně nevyrovnané, libovolné a jejich proměnlivost kontrastuje s absolutností jejich formy.

Simon říká: „Něco je řečeno v mezerách mezi všemi těmi informacemi.“ Tím, že ukazuje systémy vědění, nejen ukazuje na jejich zaujatosti, jejich tendence, zájmy, kterým slouží a jejich moc, ale také jejich zranitelnosti, vystavenost náhodě. Mnohé z námětů *Amerického indexu* jsou absurdní ve své křehkosti, komické a/nebo smutné. Design jejich děl jako by předem rozháněl všechny pochyby, byl bez zadních vrátek, skrze něž by šlo pochybovat o jejich absolutnosti. Ale Simon není tak ochranný jako lidé v Disney Worldu, kteří když chtěla fotit v podzemních zařízeních pro zaměstnance, napsali jí, že „ono kouzlo, které obklopí hosty, jež navštěvují naše parky, je zvláště důležité chránit“. Upozorňuje na trhliny ve zdání dokonalosti zcizujícími efekty, přijímáním a zdůrazňováním odmítnutí nebo manipulace subjekty, se kterými pracuje – ať už je to tenhle zamítavý fax, přijetí vedení Úřadem pro zahraniční propagandu v Chapter XV projektu *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I – XVIII* (Živý muž prohlášen za mrtvého a jiné kapitoly I-XVIII, 2008-2011), vymalování černých obdélníků na zdi výstavy v Číně náhradou za úřady cenzurované panely, nebo prostě ukazování prázdných míst tam, kde její objekty nebyly k dispozici. Tato slepá místa – jejich shrnutím jsou tři trapné, absurdní minuty *Odstřižeků* (Cutaways, 2012) – taky připomínají fakt, že pokud je někdy naopak „vpuštěna“ jinými institucemi, stává se, a my diváci spolu s ní, součástí jejich agendy, je inkorporována.

Ale vztah Simon k fotografii se vyvíjí s každým projektem. I když jí pořád evidentně fascinuje – vitríny *Obrazové sbírky*, plně zábavných, bizarních a dojemných žádostí, ukazují ryzí vášně pro slova a obrazy a mohly by být podepsány, jako když Dorothea Lange napsala Romaně Javitze, rozhodné a oduševnělé ředitelce knihovny sbírky: „coby jedna milovnice obrazů druhé“ – její skepse vůči médiu roste. A s tím se přesouvá od výpravných, informačně bohatých a saturovaných „filmových“ scén a jejich popisných kvalit k *sachlich*: od lidí ve specifickém prostředí v *The Innocents* k prostorám víceméně bez lidí v *Americkém indexu*, k izolovaným objektům *Kontrabandu*, aranžmá obrázků v *Obrazové sbírce*, až jen k prostému vyřezání zrnitých kusů obrazů filmových ptáků. Poslední dobou se vydává čím dál víc ven z dvojrozměrného světa k soše a performance – ale ne že by to pro ni byla úplná novinka, protože její díla nebyla nejméně od *Amerického indexu* nikdy jen fotografie a texty, ale promyšlené trojrozměrné objekty. Jako performance taky vždycky chápala pět dní nepřetržitého focení *Kontrabandu*, a obecně mají její metody tenhle rozměr tam, kde osobně testuje fyzické a intelektuální hranice, vždy obklopená viry, jaderným odpadem nebo aspoň hořícím polem.

### Namaluj černou díru černější

Nietscheho definice pravdy jako pohyblivé armády metafor a metonymií, jejichž metaforičnost byla zapomenuta, inspirovala myšlenku vědění nikoli jako objevu pravdy, ale konstrukce interpretací o světě, které se za pravdu považují. V prvním díle *Dějín sexuality* publikovaném v roce 1976, Foucault tvrdí, že teorie nikdy není neutrální nebo objektivní, ale je vždy tvořena lidskými bytostmi, které odrážejí svůj čas a prostor. S tím opouští výpravy za základnou a

stabilními a všeplatnými pravdami. Pravda se nenachází, ale je konstruována v daném diskurzu – otevřena náhodě, různým přesvědčením a chápáním. Diskurz, Foucaultův koncept „skupiny promluv, které poskytují jazyk pro mluvení o – a způsob reprezentování vědění o – určitém tématu v určitém historickém okamžiku“,<sup>13</sup> se objevuje napříč různými texty a formami jednání v množství institucionálních míst, které vykonávají svou moc skrze definování a exkluzi – většinou ty jako v *Americkém indexu*: náboženské, zábavní, vládní, vědecké, lékařské, legislativní. Diskurz produkuje vědění, definuje dané téma, limituje, jak může být interpretováno pomocí psaných a nepsaných pravidel a sdílených předpokladů. Realitu produkuje jakási síť, která nevychází z jednoho zdroje, ale funguje v soukromém prostředí rodiny, stejně jako sférách práva, politiky a ekonomiky.<sup>14</sup>

Mýty, se kterými Simon zachází v *Americkém indexu* a pozdějších dílech, nezobrazuje jen jako skryté temné taktiky používané skutečnými a fiktivními tajnými agenty, ale taky jako nutný stav nemožnosti přístupu k esenci. Simon se pokusila dostat do srdce systému a vrátila se s tím, že nic takového neexistuje. Jediné co našla, byla soustava spojení, žádné jádro, žádní všemocní hybatelé s důležitostí předváděnou ve většině bondovek a konspiračních teorií, jen struktura komplementárních, často soupeřících, subjektů a fantazií. Tyto fotografie nic nedemaskují a nic neobjevují – je velice nepravděpodobné, že by dostala přístup do míst, která jsou skutečně tajná – a na konci, když jsou všechny pohromadě, „není žádné rozuzlení, nebo překlenující prohlášení,“ prohlašuje Simon. Odhaleno není nic, jen se ukazuje nebo přidává další vrstva. „Fotografie je vždycky další vzdálenost, ze které se na něco dívat,“ konstatuje suše. To, co skutečně odhaluje ve svých projektech – zvláště v těch, které se soustředí na taxonomie, indexy a kategorizace, sebraných na této výstavě –, je fungování systémů vědění a různých způsobů, kterými vědění vzniká a stává se skutečností.

---

<sup>13</sup> Hall, Stuart. (1992) “The West and the Rest” in Hall, S. and Gieben, B. (eds) *Formations of Modernity*, Cambridge Polity Press / The Open University.

<sup>14</sup> To osvětluje i některé principy v pozadí pozdější práce *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I – XVIII*, která byla opět o „silách teritoria, moci, okolností nebo náboženství, narážejících na vnitřní síly psychologického a fyzického dědictví,“ o informacích a náhodě (DNA je nová fotografie, začínající v poslední době ztrácet svůj absolutní nárok na pravdu).