

Od komprimace ke schopnosti rozlišovat
*Poznámka k procesu utváření a uchování v díle Jiřího Šiguta*¹
Petr Vaňous, Praha, 2013–2016

Jiří Šigut patří do kategorie autorů, o kterých medituje Albrecht Wellmer na konci své knihy *K dialektice moderny a postmoderny. Kritika rozumu po Adornovi*² a které tentýž filozof označuje za „hledáče“. Hledáč je někdo, kdo se svou ustavičnou tvorbou, činností nebo aktivitou prolamuje do oblastí, v nichž zahlédneme cosi neznámého, co nám napovídá další cestu, která se zdála být již zcela uzavřená, vyčerpaná či předešlými generacemi dokonale spotřebovaná a vyprázdněná. Wellmer píše v polovině osmdesátých let 20. století o nutnosti „sebepřekročení rozumu“ v umění a o dialektickém, rozumějme v jednotě rozporném, vztahu mezi uměním vitálním („energetika“ = např. aktivismus, performance) a znakovým („sémiotika“ = umění formulované ve věcném médiu prostřednictvím znaků a jejich struktur).³ Vitální tvorba bez znakovosti je jednorozměrná stejně tak jako realizace věcného artefaktu bez „energetického“ potenciálu. Obojí je důležité, obojí je součástí jednoho celku, jedné celkovosti. Aby současné umění mohlo být autentické a zároveň neztratilo živý kontakt se svou současností, musí podle Wellmera tuto hrozící a rozšiřující se jednorozměrnost překonat. Nemusí to být otázka výstupu, tedy konečného artefaktu, díla, ale musí to být otázka změny myšlení. Neboť, jak se ukazuje i na základě rozvoje nových technologií a jejich širokého uživatelského rozlivu, který má reduktivní vliv na lidské vědomí, je myšlení jako takové daleko složitějším a komplexnějším procesem, nežli se kdy zdálo. Do forem myšlení lze totiž zahrnout i ty způsoby osvojování si zkušenosti, které byly v minulosti od téhož myšlení uměle oddělovány a integrovány do jiné oblasti lidských projevů. Ne náhodou píše v roce 1993 Jiří Valoch v souvislosti s dílem Jiřího Šiguta o „sféře umění a času“ a o „sféře umění a přírody“, kde se otevírají nové obzory pro objevitelské („hledáčské“) výpravy, které se již nepohybují pouze po vyšlapaných stezkách v úzkém slova smyslu esteticky vnímaného umění.⁴

Dílo Jiřího Šiguta se tedy vymyká z hranic pouhé estetické zkušenosti a mnohem více se provazuje s širším územím obecné teorie poznání, s epistemologií. Iniciační

¹ První verze tohoto textu vychází z úvodního slova k výstavě *Bez rozlišení* v ostravské Galerii Dole, ve zkrácené přepracované podobě byla publikována v časopise *Fotograf*, viz Petr Vaňous, Jiří Šigut. Hledáčství a význam schopnosti rozlišovat v éře umělých světů. Úvaha nad půdorysem současné tvorby Jiřího Šiguta, *Fotograf (Umělé světy)* 13, č. 23, 2014, s. 36–43.

² Albrecht Wellmer, *K dialektice moderny a postmoderny. Kritika rozumu po Adornovi*, Praha 2004, přeložil David Mik. Z německého originálu *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1985, s. 48–114.

³ Nejranější Šigutovy fotografické práce a umělecké aktivity pocházejí stejně jako Wellmerův text z poloviny osmdesátých let. Viz pozn. 2.

⁴ Je to myšlenkový i výrazový pohyb autora od umění v novodobě pojatém užším slova smyslu k původně širšímu řeckému významu techné, jako rozmanitému způsobu jednoho a téhož odkrývání či rozkrývání. Viz Marie Pětová, Heideggerovo tázání po bytnosti uměleckého díla, in: Martin Vrabec et al., *Filosofické reflexe umění*, Praha, Togga 2010, s. 167.

vstup do této oblasti vede u autora skrze médium fotografie. Nikoliv skrze fotografii jako uměleckou disciplínu, žánrové zobrazení, ale skrze samotnou medialitu fotografie, totiž prostřednictvím schopnosti příslušného média specifickou formou odosobněného popisu fixovat procesuální performance a zachycovat tak mnohotvárné skutečnosti v aktu jejich samotného průběhu a pro- či od-žití. Něco na způsob dočasného „přímého přenosu“ zkušenosti, jež se stává procesuální situací komprimovanou na jeden jediný formát, na jedno jediné okno snímku. Podstatné je, že tato komprimace, „zhuštěná průběžnost“, má své *a priori* v tom, kdo situaci vytváří čili kdo ji v čase a prostoru realizace projektuje. Tímto aktérem-vykonavatelem a souběžně i fyzickým „pozorovacím“ stanovištěm je umělec sám. Bere na sebe roli toho, kdo do jisté míry rozhoduje o časovém a prostorovém průběhu záznamu. Kdy a kde začne a kdy a kde skončí. Je tu však zároveň zachován prostor pro neočekávané, které může náhodně zasáhnout. Lze říci, že průběžnou situaci autor zároveň konstruuje, zároveň odžívá a zároveň zaznamenává, ale je jí zároveň také sám překvapován. Je jejím bezprostředním účastníkem, pozorovatelem, divákem i zhodnocovatelem zároveň.

Šigut v tomto směru rozvinul své známé experimenty s dotykem (krátkodobým) a kontaktem (déle probíhajícím) s krajinou (včetně krajiny městské). Objevoval tu především souvislosti mezi prožitým (vycházka do města, jízda MHD, výtahem ad.) a zaznamenaným (snímané záznamy jako způsob artikulace), dva pilíře téže zkušenosti, které společně tvoří oblouk vedoucí k vědomí jakési nadosobní sounáležitosti a propojenosti místa a času s tím, kdo jedná, tedy hledačem (archeologem času), a terénem (databankou ne-lidského času). V tomto „oblouku“, jinak též heideggerovské bytnosti, našel Šigut vedle spojitostí, také relace. Je zajímavé, že se při tomto „hledání“ zároveň vynořuje u „hledáče“ rituální chování a zároveň samotný „hledáč“ i „zkoumané prostředí“ mizí z proscénia finálního výstupu, z fotografie. Jako by platilo, že když se chci dorozumět s krajinou-prostorem, proniknout pod její fenomenální povrch, začnu se podvědomě chovat rituálně — cyklicky ohledávám, obcházím místo svého zájmu, obkružuji ho, a tím se ale také ono místo zároveň zmocňuje mě samotného. Dochází k dočasnému dotyku či splynutí figury a rámce ve stanoveném pohybovém poli. Na fotografiích jsou potom zaznamenány pouze jakési stopy či dějové otisky jdoucí za sebou i přes sebe. Forma se přes svou tvaroslovnou konkrétnost vymyká popisnosti známého světa z hlediska jazyka každodenní zkušenosti.

Technickou objektivizací časově vymezeného procesu v médiu fotografie (komprimací) se vytrácí kontury „známého světa“ (Lebenswelt). Z fotografií promlouvá cosi „cizorodého“, co však v sobě, jako substrát či struktura, skrývá a zároveň rozkrývá derivát prožitého, coby zjevující se bytnosti. Je to záznam prožitého bez rozlišení objektu i subjektu.⁵ Subjekt i objekt v rámci celého procesu zpravidla supluje doprovodný, nebo lépe řečeno paralelní autorský text-výklad, v jehož věcné popisnosti se místy mihnou emoce a citový vzruch. Text jako projekt i

⁵ V této souvislosti je nanejvýš pozoruhodné, že filozof Martin Heidegger, na kterého se Jiří Šigut v několika svých textech odvolává, také pomíjí ve svém výkladu o původu uměleckého díla dualitu tvůrce a diváka ve vztahu k uměleckému dílu, viz: „Heideggerův výklad (...) nepracuje s dvojicí umělec, tj. konkrétní tvůrce, který něco dílem vyjadřuje, a divák či posluchač, tedy ‚konzument‘ umění.“ In: Marie Pětová, Heideggerovo tázání po bytnosti uměleckého díla, in: Martin Vrabec et al., *Filosofické reflexe umění*, Praha, Togga 2010, s. 161.

stvrzení akce a zároveň jako neadresná promluva k onomu „neznámému“, jako záchytný komentář k tomu, co autor realizoval, a co je i není přítomno v podivně cizorodých formách fotografického výstupu. Je to zpřítomnění dálky v blízkosti, komprimace, která technologicky sjednocuje *oddělené*, ale tuto novou formu sjednocení předkládá v nesrozumitelné homogenní kvalitě, ve způsobu „surového“ zobrazení nijak zabydleném, pouze „komentovaném“. Jinak řečeno, technologie fotografie se chová jinak nežli lidské vědomí, neboť je čistým záznamem bez sebereflexe. Vzniklá fotografie zůstává coby záznam-vyvěřelina stejně vzdálena subjektu, podobně jako v nemocničním provozu rentgenový snímek vyšetřovaného těla nemocného, který pouze diagnostikuje jeho zdravotní stav, jenž teprve bude reflektován na jedné straně vyšetřujícím lékařem, na straně druhé vědomím bytosti, jejíhož těla se vyšetřování týká. Je to evokace blízkosti i vzdálenosti, stavu intimity i objektivitu, paměti i nepaměti, klidu i ohrožení zároveň. Šigutova fotografie je místem napětí plynoucího z nerozlišitelnosti časoprostorových komponent. Momentem iritace je přibližně stanovený časový průběh expozice, který má svůj zpětně vyhodnotitelný začátek a konec, tedy to, co bychom mohli označit jako heideggerovské paralely ke zrození a smrti. To je také způsob, jakým Šigut podprahově zaplétá do svých aktivit diváka, když mu prostřednictvím stanoveného časového úseku připomíná jeho vlastní bytnost v čase, jež má pro lidské vědomí tu nezrušitelnou vlastnost, že je nevyhnutelně konečná. Výmluvný je v tomto směru Šigutův pojem „totální, či integrální fotografie“, kde dochází osvobozením subjektivní percepce od zrakové iluze k nacházení formy (či meziformy) existující mimo hranice viditelnosti. Šigut hovoří o „vnitřní kvalitě“ fotografie. K čemu se však tato „kvalita“ jako hodnotová kategorie vztahuje? K holé skutečnosti, uvádí autor, my dodáme, že je součástí epistemé, tedy poznávacího procesu, ale také procesu ontologického.

To, co bylo patrné v práci se zmocňováním se krajiny (*Úlišťě*) nebo s genetickými dotyky (např. v souboru *Moji nejbližší*, 2002, nebo *Spermagramy*, 2004 – 2010) a co bylo jednoznačně vázané na způsoby lidského *pobytu* na světě, je v současné práci s nástroji digitalizace přeloženo do jiné oblasti, kde ale opět figuruje, jako klíčová, starost o rozměr a smysl lidské existence. Jiří Šigut se vrhá do průzkumu novodobého nástroje umožňujícího digitalizaci dat, nástroje, který vedle nového modifikovaného způsobu ukládání paměti generuje a konstruuje také novou techno-estetiku a tou se potom „dorozumívá“ prostřednictvím zraku s lidským vědomím, na jehož utváření a modifikaci se tak podílí. Nástroj digitalizace je tedy lidským projektem, který racionalizuje jednu z bytostných starostí — paměť, aby jiné starosti a způsoby jejich prohlubování opomíjel, redukoval, či dokonce zahlazoval. Digitalizace fixuje pouze jeden rozměr lidské schopnosti „si pamatovat“. Je tedy svou povahou jednorozměrná a tak se také vřazuje do lidské praxe. Digitalizace je člověku blízká i vzdálená zároveň. Má východisko v mechanicky projektovaném a operujícím programu. Aparát (výkonný prostředek operující technologie), předpřipraven člověkem jako *produkt*, je platformou svébytné, ale *uzavřené* jazykové komunikace, která tu samou komunikaci generuje a zmnožuje. Tato platforma je založena na konsenzu dorozumění, nehledá a neotevívá jeho nové možnosti, nýbrž precizuje a totalizuje ty způsoby komunikace, které jsou prověřené a řekněme společensky přijatelné, tedy neškodné. Ty, které neobsahují rozpory, neumožňují odchylky, a jsou proto prosty jakékoliv možnosti odporu, zůstávají programově jednorozměrné, řekněme „funkcionální“. Digitální nástroje tedy redukují lidskou zkušenost na modelovou situaci, na automatismus, jehož součástí je schéma chování (operativnost), vidění (techno-estetika), vnímání (úložiště paměti). Šigut jde

ve své poslední tvorbě po logice tohoto reduktivního jazyka digitalizovaného obrazu a vytváří paradoxní situaci — redukuje reduktivní schopnosti digitálního média, které vyhrocuje do extrému (1 pixel), aby našel pevnou základnu pro svůj autorský průzkum uvnitř tohoto média. Zextrémňuje komprimaci, aby sama vydala svá skrytá tajemství.

Redukce uvnitř technologického produktu, tj. nástroje digitalizace, je v rovině techno-estetiky přednastavená pro standardní operace, pro operacionální uživatelské funkce — zvětšuje, zmenšuje, zpřesňuje, formátuje, barevně manipuluje předlohu apod. Jiří Šigut ale vstupuje do média mimo zmíněné uživatelské nároky. Žádá od digitálního média něco jiného. Co? Zajímá ho skutečnost, jak digitální přepis dat zachází s pamětí, archivací, databázemi, kompresí obrazů v paměti apod. Šigut se metodicky přizpůsobuje digitálnímu nástroji a na jeho základě uvažuje o *přesazích* lidské schopnosti „pamatovat si“. Uvažuje v mezích rozkladu obrazu na čísla — jedničky a nuly, aby se znovu, jinak, dotkl „formy existující mimo hranice viditelnosti“.⁶ Je to daleko více zacházení s partiturou programu, za níž stojí jako tvůrce lidské vědomí, nežli s programovanou estetikou výsledného výstupu, která pouze designuje svět a tím proměňuje původní tvůrčí vklad v mechanickou, lehce dostupnou službu. Současnost se odehrává, zdá se, na jakémisi hřišti, kde spolu sehrává zápas původní lidský genom vybavený odkrytými a dosud skrytými schopnostmi, jež mají co dočinění s pestrostí a rozmanitostí světa v jeho celostní bytnosti, a předpřipravené operativní technologie, které měly původně za úkol lidem pouze technicky ulehčovat starost např. s pamětí, souběžně však začaly prostřednictvím technických procesů a prostřednictvím nového „grafického jazyka“ komprimace regulovat, redukovat a ustejňovat lidskou zkušenost, a co víc, modelovat možnosti a způsoby reflexivního uvažování a zpětného kritického vyrovnání se s „prožívaným“.

Tato situace nastoluje otázku nejenom nad tím, jak se bránit redukcí myšlení, imaginace, vnímání, ale především, jak tuto redukcí obrátit proti ní samé a odhalit tak její negativní konotace v dosud přítomné skrytosti; jak obrátit tento směrový samopohyb a vrátit ho zpět k původnímu cíli — k osvobození lidského potenciálu, který se pod touto „operacionální praxí“ varujícím způsobem vytrácí nebo zeslabuje. Jak zabránit tomu, aby lidé-operatéři pouze nefunkcionovali v rámci aparátové kultury (kterou postupně kritizují Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Albrecht Wellmer, Vilém Flusser ad.)? Jak rozkrýt a pojmenovat to, co aparát člověku zcizuje, čím ho odlidšťuje, o co ho ochuzuje, čím mění jeho chování, jednání a proč

⁶ Srovnej: „Vilém Flusser označuje nadcházející dobu za epochu numerických kódů, v níž je náš alfabetský kód postupně nahrazován právě kódem numerickým, a tedy, z našeho hlediska, obrazy vzniklé výpočetní technikou jsou numerické ikony. Je pravděpodobné, že se nyní nacházíme v místě prolínání alfabetského a numerického kódování a lze upozornit na to, že ‚numerické ikony‘ jsou kvalitativně jiné nežli ikony dřívější.“ Milena Slavická, K pojmům malba a obraz, in: Jiří Ševčík – Jarmila Kovandová (red.), *Podoba a smysl malby v současném umění*. Sborník symposia, Akademie výtvarných umění, Praha 1994, s. 71.

tomu tak je?⁷ Šigut, zdá se, svou tvorbou usiluje o obnovu *hodnot*, které v aparátové, digitalizované a bezkontaktní konzumní *kultuře* mizí nebo které jsou banalizovány a významově oslabovány. Jsou jimi hodnoty dotyku, kontaktu, dorozumění mimo schéma konvenčního jazyka, který prochází společenskou kontrolou.

Šigut tak navazuje na své dotyky (časově krátké) a kontakty (časově delší) s krajinou = dotyk s časem uloženým, jako v databance, v terénu krajiny (*Úlišťě*).

Uvedme si dva klíčové příklady, na nichž lze ilustrovat dosavadní výklad. Autorovo „Nepředstavitelné ticho“, stejně jako jeho černý a bílý čtverec (*Záznam jednoho dne*, 29. 3. 1986; *12 minut deště*, 25. 6. 1986), jsou komentáře-výroky, které se automaticky váží na viděné / spatřené / zažité — ale přeci tu existuje souběžně i jistá diference: Nepředstavitelné ticho v přírodě je zákonitě jiné nežli nepředstavitelné ticho, které skýtá obraz či odraz jakékoliv technologie, včetně digitální. Černý a bílý čtverec přesto, jak výsledně vypadají, mohou vzniknout různě, celou řadou záměrně volených či náhodných postupů, operací, programů...

A zde někde se nachází moment zásadního rozlišení, který je třeba neustále obnovovat a posilovat, aby byl heideggerovský „prostor bez rozlišení“ dobře pochopen a nestal se podkladem pro direktivní programovanou aparátovou kulturu, v níž přemazáním „starého programu“ zanikne možnost jejího rituálního překonání a návratu do vědomí předků, ke kontinuitě, smysluplnosti a *prohloubení* lidského bytí.

Tak jako se Jiří Šigut ve své starší práci chtěl (až wittgensteinovsky) vyvarovat čemukoliv jazykově nadbytečnému, zavádějícímu, co by významově posouvalo nebo zatemňovalo jeho úsilí o integraci zkušenosti a jejího záznamu do vědomí, tak se v práci s digitálním obrazem dotýká téhož problému, ale z druhé strany. Zkoumá *ekvivalent* digitální technologie sjednocující rozmanitost světa — metodu jedniček a nul, jako *nástroj*, který sice uchovává paměť, ale maže z ní lidské odchylky, to, co je vždy nestejně a osobitě. Již to není pouze otázka komprimace, ale i souběžného překrývání a vynechávání detailů, které zahlazují kontury paměti v doslova lidském rozměru. Heterogenní je homogenizováno. Není to už snaha o odosobněný (rozumějí objektivní) záznam subjektivního prožitku, jako tomu bylo v Šigutově dřívější tvorbě, ale snaha o to, aby samo subjektivní prožívání nezaniklo, byť nenásilně a bezbolestně, v nějakém programovaném schématu či v operativních ambicích uvědomělých jedinců, kteří pouze chtějí, abychom milosrdně zapomněli na to, proč tu vlastně jsme. Tak by totiž zaniklo vědomí naší konečnosti a s ním i prostor pro omyl, chybu, chybování při rozhodování, tak by zanikl člověk se svou bytostnou rozporností, jež je předpokladem rozvoje jeho tvůrčích schopností. Zbyl by tu potom pouze někdo, kdo s menšími či většími odchylkami plní zadané úkoly a prochází určenými trasami v určený čas. Někdo, kdo nemá čas pochybovat o svých úkonech,

⁷ Srovnej s úvahou Martina Heideggera o techné: „Bytostný původ techniky nevidí Heidegger v tom, co dnes jako ‚technické‘ označujeme, ale v původním řeckém techné. Techné ovšem zahrnovalo stejně tak i umění a byla jediným, rozmanitým odkrýváním. Proto může Heidegger v situaci krajního nebezpečí, kterým mu není technika ve smyslu strojů a aparatur, ale ve významu odpírání a zastírání vazby k původní neskrytosti, obracet naši pozornost k umění jako k oblasti, v níž se musí naše vyrovnávání se s technikou dít. Do oblasti, která je s technikou příbuzná i zcela odlišná – tedy do oblasti umění jako toho počátečněji poskytnutého odkrytí.“ Marie Pětová, Heideggerovo tázání po bytnosti uměleckého díla, in: Martin Vrabec et al., *Filosofické reflexe umění*, Praha, Togga 2010, s. 167.

protože mu k tomu není dán prostor. Někdo, kdo se vyvazuje nebo je vyvazován z *autentické existence*.

Zůstává otázkou, zda je Jiří Šigut konceptuálním umělcem. A tato otázka zůstane nezodpovězena do té doby, dokud se samo konceptuální umění nepokusí o nové redefinice svých cílů v dnešním, již pokročilém čase,⁸ kdy nová média spíše estetizují problematické jevy, místo aby kladly a otevíraly závažné, byť iritující otázky. O Jiřím Šigutovi lze ale s jistotou říci, že je autorem citlivě reagujícím na to, o čem se těžko hovoří (ve smyslu dorozumění), protože jazyk, který používáme, slábne. Čím dál, tím méně je schopen obsáhnout zcela novou zkušenost, jež se na nás valí a námi protéká, a kterou bychom rádi společně kriticky sdíleli. Proto je nutné tento nedokonalý jazyk, a to i *jazyk umění* či ono *techné*, neustále pozorovat, zkoumat, rozvíjet, prověřovat, ale také udržovat (ve smyslu *uchovávat*),⁹ i kdyby se chvílemi zdálo, že se spíše ono (techné) zmocňuje nás a že zatemňuje a problematizuje naše velmi dobře známé stezky a cesty, které nás, všechny i každého zvlášť, přivedly od nejranějšího dětství až sem, do tohoto času, do těchto dní.

⁸ „Pokročilý čas“ zcela ve smyslu, jak je rozebrán a popsán v knize Václava Bělohradského, viz Václav Bělohradský, *Přirozený svět jako politický problém. Eseje o člověku pozdní doby*, Praha, Československý spisovatel 1991.

⁹ Srovnej: „Aby však dílo bylo skutečně dílem, potřebuje také ‚opatrovníky‘ a ‚ochránce‘ – ty, kdo ho ‚uchovávají‘ (Bewahrenden), říká Heidegger (...) ten, kdo dílo uchovává, neopatruje a nechrání žádný předmět, nýbrž jistou zřejmost jsoícího a otevřenost světa, v níž žije. Uchováváním (Bewahrung) díla rozumí Heidegger nechávání díla být dílem, totiž dějištěm jisté neskrytosti jsoícího, nikoli předmětem kulturního provozu.“ Marie Pětová, Heideggerovo tázání po bytnosti uměleckého díla, in: Martin Vrabec et al., *Filosofické reflexe umění*, Praha, Togga 2010, s. 161.