

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Bakalářské studium

Petra Trachtmanová

**Dívání se na krutost ke zvířatům: vizuální kultura
zachycující krutost ke zvířatům**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha 2013

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Marco Stella

Poděkování

Ráda bych poděkovala panu Mgr. Marcu Stellovi, vedoucímu mé bakalářské práce, za metodickou pomoc a odborné vedení v průběhu zpracování mé bakalářské práce. Také děkuji své rodině a přátelům, bez jejich podpory bych se během zpracování práce neobešla.

Petra Trachtmanová

Prohlášení

Prohlašuji,

že jsem tuto závěrečnou práci vypracovala zcela samostatně a veškerou použitou literaturu a další podkladové materiály, které jsem použila, uvádím v seznamu literatury a že svázaná a elektronická podoba práce je shodná. Současně prohlašuji, že souhlasím se zveřejněním této práce podle §47b zákona č. 552/2005 Sb.

24. 06. 2013

Petra Trachtmanová

Abstrakt

Vizuální kultura má v moderní době stěžejní roli ve vytváření postojů společnosti. V jejích zobrazeních se skrývají hluboko ukryté přesvědčení o významu zvířat a jeho utrpení. Obrazy prezentují zvíře jako triviální prostředek pro znázornění vlastních hodnot, potřeb a emocí a tak činí i v případě obrazů zvířat trpících. Jaké prostředky užívá vizuální popkultura k udržení tématu utrpení zvířat mimo myšlenkové pole společnosti se snaží odhalit tato bakalářská práce. Stejně tak hledá možnosti změn antropocentrických postojů společnosti právě prostřednictvím nových zobrazení. Nalézá vizuální strategie, jež mohou vytrhnout zvíře z postavení efemérního objektu, kulturně i existenciálně odlišného od nás a tak nehodného morálního ohledu. Tato snaha o nový pohled na zvíře je již dnes společná jak aktivistům organizací pro ochranu zvířat, postmoderním umělcům, tak i oboru human-animal studies.

Abstract

The following thesis focuses on visual culture and its essential role in shaping society's perception and understanding of animals and their suffering. Visual culture today offers up imagery presenting an animal as a trivial means for representing the society's own values, needs and emotions. This is also achieved through the use of images of animals suffering. This thesis shows the strategies with which visual culture succeeds in keeping the suffering of animals out of our thoughts. This thesis is also looking for the strategies to change society's anthropocentric view of the animal as an ephemeral object, culturally and existentially different from us and unworthy of moral consideration and care. The effort to achieve this goal is already in place through the work of animal protection organizations, postmodern artists, and Human-Animal studies.

Klíčová slova

vizuální kultura, aktivismus, ochrana práv zvířat, intersubjektivita.

Keywords

visual culture, activism, animal rights, intersubjectivity.

Obsah

Poděkování	2
Prohlášení.....	3
Abstrakt.....	4
Klíčová slova.....	5
1. Úvod.....	7
2. Utrpení zvířat	12
3. Historie vystavování a zobrazování zvířat	19
4. Formy současného vystavování a zobrazování utrpení zvířat	29
4.1 Politika zvířecího zobrazování – záznamy utrpení jako součást přesvědčovacích taktik politiky ochrany zvířat.....	29
4.1.1 <i>Zábrany v možnosti empatické intersubjektivity v záznamech utrpení</i> 31	
4.2 Popkulturní zobrazení utrpení zvířat.....	35
4.2.1 <i>Zprostředkovaný obraz utrpení zvířat</i>	35
4.2.2 <i>Vystavení živých zvířat</i>	44
5. Postmoderní změna pohledu na zvíře, konceptuální zviditelnění zvířete	47
6. Síla vizuální reprezentace utrpení	64
7. Závěr.....	67
8. Seznam použité literatury	69
9. Seznam příloh.....	73

1. Úvod

Tématem bakalářské práce je vizuální zobrazení zvířat, konkrétně zobrazení (a vystavení) zvířat, jež trpí následkem činnosti, jež jim způsobuje člověk.

Prvotní motivací k volbě tématu práce mi byl osobní zájem o problematiku životních podmínek hospodářských a laboratorních zvířat, užívaných hospodářským a farmaceutickým průmyslem jako zdroje. Zajímaly mě způsoby, jakými legitimujeme náš utilitaristický přístup k nim, následky, které to na ně má a možnost změny již tak neutěšených podmínek jejich života. Zajímaly mě prostředky, nástroje a jejich efektivita, kterými ti, jež se o tuto změnu pokoušejí, užívají. Zájem mě dovedl ke studiu Human animal studies – multidisciplinárního oboru, jehož představitelé zkoumají vztah člověka ke zvířeti a mnozí z nich chápou svou akademickou činnost jako možnost dodání relevantních argumentů aktivistům. Ti mi byli teoretickou oporou v bakalářské práci.

Dnešní aktivita na poli politiky ochrany zvířat ve veřejném prostoru se odehrává především ve formě kampaní, ve kterých aktivisté využívají obrazy či záznamy životních podmínek zvířat a pomocí nich apelují na morální vnímání veřejnosti. Právě tyto obrazy, resp. také ony, obecně zobrazení či vystavení zvířat, trpících následky činnosti, jež jim způsobuje člověk, jsou předmětem mého zkoumání. Jaký význam v sobě nesou – a nesly v historii – a jaké je jejich postavení ve veřejném vizuálním prostoru, v ikonosféře současné vizuální kultury obecné? Jak vypadá specifická forma vizuálního setkání s takovým zvířetem v současné veřejné či mediální sféře? Je takové setkání možné, a jestliže ano, z jakého důvodu společnost, která se obecně ráda zvířaty obklopuje a prohlašuje, že má zvířata ráda, není těmito vizuálními zobrazeními zasažena natolik, aby utrpení zabránila. Proč i přes znalost neutěšených životních podmínek zejména hospodářských a laboratorních zvířat, seriózní zájem vědců i aktivity sociálních hnutí, zůstává jejich postavení stejné?

Důvodů je nepochybně mnoho, mě bude v práci zajímat, jakou roli v tom hraje způsob, jakým jsou trpící zvířata prezentována, jaká je podoba těchto zobrazení (či vystavení živých trpících zvířat), jaká je tedy současná vizuální praxe. V práci se pokusím dokázat, že v obrazovém stylu prezentování, v rétorice obrazu (tj. ve způsobu, jak zobrazování podněcuje určité významy), existují určité vizuální bariéry, odrážející současná myšlenková přesvědčení, jež udržují tyto obrazy v jejich omezeném poli působnosti. Domnívám se, že dominantní způsob zobrazení (a vystavování) zvířat znesnadňuje či znemožňuje jejich etický dopad a napomáhá k udržení zvířat v jejich současném postavení.

V práci představím možnosti nových vizuálních podob trpících zvířat, jež by tomuto omezení mohly zabránit. Otázka jejich skutečného možného dopadu samozřejmě přináší obecnou, již Platónem nastolenou otázku, zda jsou vizuální obrazy – potažmo umění – vůbec schopny měnit myšlení.

Pro dešifrování obrazů využiji metody vizuální sociologie. Ta vizuální obraz chápe jako vizuální fakt, tj. vizuální představu a vizuální projev sociálního života, součást ikonoféry jako zhmotněných představ myšlení společnosti, jež vytváří naše vnímání světa a slouží jako prostředek komunikace určitých myšlenkových obsahů. Zobrazení je pro něj znakovým sdělením hluboko skrytých sociálních struktur a kulturních definic a stereotypů, systémů pravidel, jež pomocí omezeného počtu znaků vytvoří ohromný počet poselství. (Sztompka, 2007, 89)

Provedu nástin strukturalistické analýzy kulturních významů obrazů. Strukturalistická analýza vidí obraz jako nenáhodný konstruovaný obraz vnějších, povrchových projevů sociálního života, představující emanaci určitých skrytých hlubokých sociálních struktur, tj. sítě vztahů mezi prvky obrazu, normativních struktur, idejí, sociálních pravidel, životních vzorců, struktury šancí (např. mocenských postavení prvků). (Sztompka, 2007, 89)

Význam obrazů je vždy mnohvrstevný, otevřený, nekončící, ovlivněný společenskými normami a hodnotami, daný postojem a životní filosofií, zájmy, nadějemi, touhami a obavou účastníků vizuální komunikace, tj. autora obrazu a příjemce, diváka, jež se na ně dívá a samotného obsahu obrazu, v našem případě zvířete.

Mě bude zajímat jak tvůrce obrazu – zejména kolektivní tvůrce obrazů – kolektivní vědění, širší kulturní diskurz, přesvědčení, mentalita doby, jež stojí za konkrétními tvůrci obrazů, tak i divák, jeho způsob vnímání obrazu, pohledu na obraz, tzv. „praxi dívání se“ (Sturken, Cartwright 2001, 1, 10), jež je determinován sociálním, kulturním a konkrétním fyzickým kontextem, ve kterém vnímá obraz a institucí, jež vytváří rámec pro vnímání obrazu. I tento „režim pohledu“ samotný tvoří význam, jaký objekt na obraze má a charakter konkrétního vztahu diváka ke zvířeti. (Sztompka, 2007, 94) Jinak – s jinou intenzitou, zájmem, účelem se dívá návštěvník zoo, jinak aktivista za osvobození zvířat, jinak vědec v laboratoři. (Gary Marvin, 2005, 11) Pokusím se o diskurzivní interpretaci těchto režimů.

A konečně mě bude zajímat vlastní podoba obrazu – podoba viděného zvířete a významy, které tato určitá podoba přináší – tělo zvířete je samo o sobě bohatým zdrojem kulturních významů – denotací a konotací a činitelem komunikačního procesu.

Současně využiju jako podklad již stávající rozbory ve vybraných teoretických pracích. Za prací uvádím nezbytnou obrazovou přílohu.

Pro práci jsem využila teoretické práce desítky autorů. Historií zobrazení zvířat mě provedla L.Kalof a M. Thompson, filosofickou problematikou utrpení zvířat E. Aaltola, sociologickým a etickým základem utrpení obecně I.Wilkinson a J.Mayerfeld, problematikou diváctví, pohledu, bezprostředního i umělecky a mediálně zprostředkovaného, na utrpení druhých S. Sontag a L. Chouliaraki. Při studiu současné vizuální kultury zvířat v umění a popkultuře jsem se opřela o S. Bakera a N. Thompsona. Současná vizuální kultura je, jak říká S. Baker, posedlá zvířaty (Animal Studies Group, 2006, 70), jejich obrazy je možné najít volně na internetu i ve veřejném prostoru samotném. Umělci jako je Sue Coe, Britta Jaschinski, Angela Singer, mi při konfrontaci se současným dominantním způsobem zobrazení pomohly uvidět a pochopit možnosti pro změnu zobrazování a provést vlastní analýzu.

Budu vycházet z tezí S. Bakera (Baker, 2001, XVII) a J. Burta (Animal Studies Group, 2006, 138), kteří říkají, že způsob, jakým můžeme zvířata vidět a jakým je vizuálně prezentujeme, nejenže odráží naše přesvědčení o zvířatech, ale je i základem toho, jak se k nim následně chováme.

Síla vizuálních reprezentací zvířat je dnes o to silnější, že západní společnost je výrazně vizuální. Jejím charakteristickým rysem je dominance – vytváření a „konzumace“ obrazu. (Sontagová, 2002, 137) Spíše než s živým zvířetem (domácím mazlíčkem, městským ptákem, hlodavcem, zvířaty v zoo) se moderní západní člověk spíše setkává s jejich vizuálními reprezentacemi (Malamud, 2011, 36) (ve vědě, v muzeích, umění, filmu, literatuře, masmediích). Z těchto reprezentací pak, spíše než z přímé zkušenosti, vytváří vlastní pochopení toho, kdo zvířata jsou a svůj postoj k nim.

V moderní společnosti je vizuální obraz zvířete všudypřítomný. Spektrum podob, ve kterých se zvířata v lidském světě, objevují, je nepřeborné, stejně jako jsou rozmanité a bytostně rozporuplné samotné vztahy člověka k různým zvířatům, pohybující se od jejich milování až po zabíjení.

Obklopování se zvířaty je staré jako lidstvo samo. Již od počátku dějin jsme je využívaly k pochopení vlastní identity, definování sebe sama, (Derrida, 2004) a používali je k orientaci ve světě, k mapování a přemýšlení o světě (Kalof, Fitzgerald, 2007, 250) a i dnes tvoří neodmyslitelnou součást moderního světa.

Náš vztah ke zvířatům je dnes z velké části utilitární. Moderní společnost užívá skutečná zvířata a i jejich zobrazení pro vyjádření a uspokojení vlastních potřeb. Způsob, jak se na ně díváme a jak je zobrazujeme, je přizpůsoben našim sociálním a kulturním zájmům a hodnotám, tužbám a fantaziím a často nijak nezrcadlí skutečnost, jeho podoba nemá mnoho společného se samotným zvířetem. (Baker, 2001)

Obrovská část lidského života je spojena s exploatací zvířat. Naše společnost je postavena na násilí vůči zvířatům, agrese vůči nim je „strukturálním rysem většiny lidsko – zvířecích vztahů v průmyslových

zemích“.¹ (Animal Studies Group, 2006, 3) Obrazy trpících zvířat by tedy měly vzhledem k tomuto měřítku, být součástí vizuální výbavy kulturních zobrazení zvířat. Je tomu tak?

Ještě před tím, než se na otázku pokusím odpovědět, je potřeba prozkoumat otázkou jinou, elementárnější: co „utrpení“ je, zda jsou ho zvířata schopna a jsme my ho vůbec schopni poznat, uvidět? Jde o naši schopnost, či spíše ochotu? A mělo by toto pochopení vůbec mít pro nás nějaký morální dopad?

¹ Téměř všechny oblasti lidského života jsou v určitém bodě spojeny se zabíjením zvířete či jsou na nich přímo závislé a intenzita jejich zabíjení je v západní kultuře enormní. Zvířata jsou lovena při sportu či v rámci udržování kontroly nad tzv. divokou přírodou, hubena jako součást ochrany proti škůdcům, zabíjena na jatkách pro potravu, je na nich prováděna vivisekce při vědeckých experimentech, jsou obětována pro náboženské účely, zabíjena v domácím prostředí. Velká většina tzv. domestikovaných zvířat vůbec vděčí za svou existenci faktu, že budou zabita – rodí se, aby umírala. (Animal Studies Group,2006,11)

2. Utrpení zvířat

Utrpení je stav, který byl dlouhou dobu přiznáván jen člověku, přestože na existenci bolesti zvířat pravidelně v historii upozorňovali jak filosofové, teologové, tak vědci. Dodnes je existence a relevance utrpení zvířat tématem vášnivých akademických i laických debat.

Náročnost rozřešení otázky po utrpení odráží samotná obtížnost vymezení zážitku utrpení a jeho sdělitelnosti, a to nejen zvířecího, ale i lidského. Sociologický úvod do problematiky utrpení přinesl I. Wilkinson, jeho filosofickou podstatou se zabývala v historii zejména Hana Arendtová a otázku morální relevance utrpení samotných zvířat přinesla ve své nejnovější knize *Animal Suffering: Philosophy and Culture* Elisa Aaltola.

Problém zachycení podstaty utrpení je zapříčiněné již jeho subjektivní povahou. Jako subjektivně prožívaný stav je vždy určitým způsobem objektivně nezachytitelný a pro svou hrůzu také nepřenositelný, nesdělitelný, lidmi, jež trpí, nepopsatelný. Děs, jenž ho obklopuje, nemá adekvátní jazykovou oporu, jež by ji byla schopna vyjádřit. Wilkinson mluví o určité „nesdíletelnosti“ utrpení kvůli „absenci patřičného způsobu externalizace obsahů zkušenosti bolesti.“ (Wilkinson, 2005, 16)

Když analyzuje utrpení obětí holokaustu Arendtová, přichází s kritikou analytického jazyka západní vědy, jež není schopen přiměřeně zachytit utrpení a přetváří jej do instrumentálního pojmu, který neumí vysvětlit, co se děje při utrpení a neutralizuje děs prožitku utrpení. Expertní žargon a byrokratická mluva utrpení trivializuje, zneškodňuje ho (židovské „konečné řešení“), mění oběti na neškodná čísla a destrukční techniky na technické procedury. (Arendtová, 1955) V případě zvířat užívá průmyslová hantýrka například termíny „poražení zvířete“. Tato nepopsatelnost nechává druhé mimo možnost sdílet bolest trpícího a usnadňuje si ho nevšímat. V případě zvířat je tato naprostá neschopnost verbálního sdílení z důvodu neexistence společného jazyka důvodem nemožnosti objektivně verifikovat utrpení zvířat. Jazyk vědy to nedokáže.

Definice utrpení, jež uvádí Wilkinson, zní: Utrpení je tělesné prožívání fyzického i mentálního strádání, zahrnující pocity bolesti, deprese, úzkosti, nudy, ovlivňující celou bytost natolik, že vytlačuje zájem o ostatní obvykle důležité potřeby jedince. Bolest je definována jako nápadně nepříjemný, subjektivně pociťovaný a prožívaný fyzický pocit. (Wilkinson, 2005, 21- 22)

Otázku, zda jsou zvířata schopna cítit bolest a trpět, řešila západní věda dlouho pomocí pomoci pojmů vědomí sebe – tj. schopnosti mít „vědomí mysli“ (Aaltola, 2012, 11), která umožňuje konceptualizovat sebe a druhé jako prožívající bytosti pomocí výrokového jazyka. Absence výrokového jazyka, potažmo racionality, byla dlouho důvodem vyloučením zvířat ze sféry možného prožívání bolesti. Protože zvířata nemají schopnost vytvořit koncept sebe sama a své zkušenosti bolesti v termínech výrokového jazyka, pak, dle tohoto názoru, bolest subjektivně neprožívají. Tento skeptický argument, jenž má hluboké historické kořeny již od R. Descarta, odsuzuje zvířata do vlastníků mechanických, nevědomých tělesných citů, podobných tělesnému reflexu a jejich nářek při utrpení do zvuku nefungujícího stroje. Dle tzv. „teorie prvního řádu“ (Aaltola, 2012, 17) jsou však vědomí sebe sama a výrokový jazyk potřeba jen k vyšším formám bolesti (např. k regulaci bolesti introspektivní analýzou pocitů). Základní schopnost pociťovat bolest nepotřebuje nic z toho, jen schopnost mysli být si vědoma pocitu bolesti, mít její vědomou zkušenost, a to zvířata splňují.

Zvířata cítí, mají schopnost vnímat, vlastní základní vědomí, v rámci něhož si jejich mozek vytváří neverbální vysvětlení toho, jak je jejich organismus ovlivněn okolím, což mu pomáhá vybírat následné vhodné chování. Tato schopnost zahrnuje i afektivní stav, zažívaný jako pozitivní či negativní (tj. i bolest). (Aaltola, 2012, 36 – 45)

Bolest zvířat je dnes již obecně akceptovaným faktem. Naproti tomu utrpení zvířat je stále tématem polemik. Skeptický, tzv. mechanomorfní přístup (Aaltola, 2012, 252) s kořeny v racionalistickém dědictví moderní západní filosofie, v descartovském přesvědčení o zvířeti jako „chovajícím se těle“ (Aaltola, 2012, 56), odmítá utrpení zvířat právě proto, že ho není

možné doložit nevyvratitelným objektivním empirickým výzkumem. Tento postoj si všímá jen vnějšího chování zvířat, odmítá relevanci výpovědí o vnitřních stavech zvířat včetně jejich utrpení a argumentům o fyziologických či behaviorálních signálech manifestujících utrpení není přístupný. Zvíře je představiteli tohoto proudu chápáno jako biologický mechanismus s omezenými kognitivní schopnosti a otázka existence jeho mysli je pro něj bezpředmětná. Tento názorový proud je často propojen s obecným antropocentrismem, přesvědčením o nadřazenosti hodnoty člověka nad zvířetem, jež má, jak později uvidíme, výrazný vliv na charakter vizuální kultury.

Na opačném pólu názorového spektra je fenomenologický empatický přístup, jehož zastánkyní je právě i E. Aaltola. Ten vidí možnosti zachycení utrpení zvířete pomocí ne teorických konstruktů, objektivních výzkumů, ale prostřednictvím subjektivní zkušeností se zvířetem. Tento názorový proud vychází z fenomenologické filosofie Witgensteina, Merleau – Pontyho, Heideggera a Husserla, kteří vyzdvihují skutečnost, že člověk je především a primárně „bytostí ve světě“ (Husserl, 2001, 231), tj. poznává svět svými bezprostředními zkušenostmi. Na každodenní „zřejmé“ (*obvious*) úrovni (Aaltola, 2012, 62) se setkáváme s druhými bytostmi (vnímáme je jako těla propojená s myslí, intuitivně se k nim vztahujeme jako k osobám), již jsme i my a prožíváme pocit sounáležitosti. Prožívaná každodenní realita nás tak dostatečně ujišťuje o existenci jejich kognitivních schopností, mysli.

Vzájemným působením (intuicí, vytvářením předpokladů, domněnek), sledováním vědomí u druhých vidíme i jejich utrpení, učíme se, co je utrpení. Druzí jsou ti, kdo spoluvytvářejí naše pochopení toho, co je utrpení. Subjektivně prožíváme a chápeme utrpení své a sledováním ostatních utrpení jejich a z tohoto pochopení podobnosti potom vytváří náš vlastní koncept utrpení. (Aaltola, 2012, 62-67)

Naše pochopení druhých (včetně jejich bolesti) se tedy rodí před analytickými důkazy, z každodenní interakce a vztahování se k nim. K tomu nepotřebujeme jazyk, proto těmito druhými mohou být i zvířata.

Pohledem na ně je rozpoznáváme jako neoddělitelnou mysl a tělo, jež vnímají, tudíž mohou i trpět.

V souvislosti s touto schopností mluví R. Malamud o tzv. biotické komunitě, jež jsme jak my, tak zvířata součástí, ve které sdílíme určité primární somatické nastavení, tzv. „pevné spojení (*corporal symphysis*), (Malamud, 2011, 150), citlivost, která nás uschopňuje k prožitku sdílení živého mezidruhového spojení během bezprostředního tělesného setkání. Tato schopnost je i základem pochopení utrpení druhých ne – lidských bytostí. Přímé vcítění se do utrpení druhého prostřednictvím zrakové zkušenosti a interakce s druhým je tedy intuitivní, ne tedy jasně objektivní, často je antropomorfní, ale je bezpečnou možností, jak „uvidět“, pochopit utrpení druhého a později důkazy chování či objektivní biologie spřesnit poznání utrpení. (Aaltola, 2012) Antropomorfismus má pro pochopení zvířete svou nezastupitelnou roli a vizuální kultura, o které budu mluvit v dalších kapitolách, jej hojně využívá.

Zvířata často manifestují bolest způsoby, které jsou pro člověka špatně rozpoznatelné. Symptomy bolesti jsou druhově specifické, pro každé zvíře jedinečné. Skutečnost, že jsme si se zvířaty více podobní, než rozdílňi, nám však pomáhá. Sdílíme fyziologické a behaviorální faktory, které nám v rozpoznávání utrpení slouží jako orientační body (fyziologické rysy související s nervovou soustavou, kognitivní schopnosti, doprovázející bolest a utrpení, podobné základní emocionální stavy, intencionalitu).² (Aaltola, 2012, 68)

Mezi kognitivními etology existuje neshoda v tom, která všechna zvířata mají schopnost vnímat bolest a utrpení, většina se jich ale shodne na tom, že mezi ně patří všichni obratlovci, tj. zvířata, o které se v případě této práce jedná (hospodářská, laboratorní, zvířata v zoo, v zábavních parcích, cirkusech apod.).

² Přestože struktury, na kterých je prožívání lidí i zvířat postavené, mohou být rozdílné, obsahy, které na těchto strukturách jsou založené, mohou být podobné. Senzorická fyziologie může být rozdílná, ale zkušenosti z ní vyplývající mohou být srovnatelné. Pocity strachu či utrpení jsou analogické u všech druhů (Aaltola, 2012, 68).

Fyzické a mentální známky utrpení jsou u nich zjevné: hospodářská zvířata jsou zraněná, deformovaná ochromením, atrofací svalů, zatížením orgánů, osteoporozou kostí a kloubů, nemocná infekcemi, kožními problémy. Laboratorní zvířata mají mechanicky i chemicky poškozená těla, poškozený mozek, nenarozené plody, vyňaty z těl, nemohou být vhodnějším příkladem. Zvířata zde i v jiných prostředích jsou fyzicky vyčerpaná či letargická, manifestují klinické známky frustrace, deprese, apatie, jejich sociální chování nese známky abnormálních forem. (Malamud, 2011, 71 – 77)

Malamud, jak bylo řečeno, mluví o primární tělesné citlivosti na utrpení druhého. E. Aaltola tuto schopnost nezmiňuje a naproti tomu mluví o „empatické mezidruhové intersubjektivitě.“ (Aaltola, 2012, 179)

Proto, aby mohlo dojít k pochopení utrpení během vizuálního setkání s druhým, jenž trpí, musí být člověk tzv. intersubjektivně otevřen, tj. mít předem znovunačtenou (*pre-relective*) (Aaltola, 2012, 182) již zmíněnou zkušenost druhého jako tělesné, jemu podobné bytosti, kterou chápeme jako individualitu s myslí, prožíváním, vlastním pohledem na realitu, vlastními úmysly a sociálními schopnostmi na nás působit³. To je ta předteoretická, bezprostřední schopnost, o které mluvili zmínění fenomenologové, jež je předjazykovým prvotním vědomím, kterým se vztahujeme k sobě navzájem i ke zvířatům. Díky této intersubjektivní vzájemnosti, schopnosti „souznít“ s druhými – i se zvířaty – jsme při vizuálním kontaktu a pohledu na fyzickou manifestaci jejich utrpení schopni pochopit jejich zkušenost, přemostit propast mezi námi a jimi a dát možnost vzniknout i – pro nás především – intersubjektivní etice. Bezprostřední kontakt se zjevným prožíváním utrpení může probudit emoce⁴, empatii⁵ a intersubjektivitu.

³ Tato schopnost intersubjektivní se vyvíjí již u novorozenců, již oni se k druhým vztahují jako k bytostem s myslí, s kterými jsou připraveni se vzájemně determinovat a formovat vztahy. (Aaltola, 2012, 181-182)

⁴ Nejčastěji zmiňovanou etickou emocií je soucit - emocionální „nákaza“, mé vlastní utrpení skrze utrpení druhého. Protože umožňuje vnímat pocity druhého tak intenzivně, nutí člověka chovat se k druhému mravně. (Aaltola, 2012, 156)

Co je zde pro nás podstatné, je to, že intersubjektivita není nějakým stálým daným vybavením, Malamudovým předetickým symphysis v biotické komunitě, ale je vědomým otevřením, je schopností, jež můžeme postrádat. Je ochotou být takto nastaven.

Pojato filosofickoetickými termíny M. Bubera (Buber, 2005), je intersubjektivita to, co se děje při překročení přístupu člověka k druhému jako k objektu, k Ono, jež využívám pro své účely a stojím proti němu ve vztahu nadřazenosti a podřazenosti, do vztahu Já – Ty, nehierarchického vztahu, kde druzí jsou pro mě prožívající bytosti, které mě zavazují k zodpovědnosti.

Aaltola dodává: intersubjektivita je mezistavem, ve kterém dvě nezávislá, oddělená individua Já a Ty souzní a vytvářejí My, vzájemnost „nový, propojený způsob bytí“. (Aaltola, 2012, 181) Tak se tento nový vztah podobá procesu tzv. „stávání se zvířetem“ (Fitzgerald, Kalof, 2007, 37 – 51), při kterém člověk vědomě vplouvá do zvířecího světa. (O tomto procesu budu mluvit v příštích kapitolách více.) Slovy jiného filosofa, francouze J. Derridy: fixní kategorie „člověk“ a „zvíře“ se v určitém „momentu šílenství“ mohou rozrušit při pohledu na zvíře a člověk se může reálněji otevřít pochopení živočišnosti. (Derrida, 2004)

Aaltola tomuto vědomému mezidruhovému spojení poeticky říká „prapůvodní vědomí, tajemný prostor mezi bytostmi, nepopsatelný moment vzájemnosti“. (Aaltola, 2012, 177)

Bezprostřední vizuální setkání s fyzickou manifestací zkušenosti utrpení je tedy podle všeho přímou linkou k pochopení a uznání druhých jako bytostí, jež mají tělo i mysl, schopnost prožívat a trpět, tj. bytosti hodných morálního ohledu, vůči kterému já nestojím v nadřazeném postavení, ale beru ho jako partnera.

⁵ Empatie je schopnost pochopit zkušenost prožívání druhého, jeho perspektivu, identifikovat se s jeho vnitřním zažíváním bez toho, abych jej současně zažíval. (Aaltola, 2012, 164) Empatie je zde základem intersubjektivní zkušenosti. Co je pro nás podstatné, její nedostatek vede k nedostatku morálního vědomí a vztahování se k druhým jako k objektům.

Jestliže se shodneme na tom, že utrpení je morálně problematický stav, že je „fenomémem stojícím proti všemu, co vnímáme jako normální a nutnou součást univerza“ (Wilkinson, 2005, 67), potom by pohled na utrpení měl tedy vést k morálnímu dilematu ohledně našeho chování ke zvířatům a změně přístupu k nim. Proč k tomu nedochází?

Existuje jistě mnoho důvodů ekonomických, sociálních, ideologických, kulturních, psychologických, mě však, jak už jsem řekla na začátku, zajímá, jakou roli v tomto hraje samotná povaha našeho vizuálního setkání s trpícím zvířetem.

Jak bylo řečeno, intersubjektívni naladění je ochotou, připraveností být otevřený vůči druhému, nechat se jím ovlivnit, vidět jeho potřeby. Tvrdím, že v současných formách zobrazení a vystavení utrpení jsou určité vizuální bariéry, odrážející kulturní obranné mechanismy, jež tuto možnost mezidruhového intersubjektívni naladění znesnadňují či znemožňují. Které to jsou?

3. Historie vystavování a zobrazování zvířat

Dnešní formy zobrazování a ukazování zvířat, jež chci představit, nevznikly všechny v moderní době. Mají svou historii, jež je pro mnohé dnešní zobrazení základem a často je dodnes ovlivňuje. Na druhé straně se způsoby zobrazení měnily tak, jak se měnily kulturní a sociální podmínky, ve kterých zvířata spolu s lidmi žila. Co však vždy platilo, bylo, že zvířecí podoby vždy odrážely myšlení a emoce své doby, vztah člověka ke zvířeti a k sobě samému a, což je pro nás podstatné, ne – schopnost či ne – ochotu zabývat se utrpením, které ukazovaly.

Věřím, že pohled na historii zobrazení nám pomůže odhalit podoby vizuálních setkání se zvířetem, jež působily a stále působí jako bariéry, za nimiž leží kulturní myšlenkové konstrukce, zabraňující výše zmíněnému intersubjektivnímu pochopení zvířat jako bytostí.

J.Burt tvrdí, že způsoby, jakými vystavujeme a zobrazujeme zvířata, stanovují hranice akceptovaného chování vůči nim. (Fitzgerald, Kalof, 2007, 292) Budu zde také zkoumat, zda toto tvrzení platilo v historii a zda platí dnes.

Pohled na zvíře byl v lidské historii velmi žádaný a oblíbený. Množství a variační šíře historických zobrazení zvířat je obrovská, člověk je vystavoval i portrétoval v různých formách již od počátku dějin. I obrazy utrpení byly již od počátku populární, i přesto, že se v nich mísil dvojaký přístup k pohledu na utrpení zvířat, jež obecně většina společností měla: od nepříjemného pocitu až po potěšení ho vidět.

Již v počátku vládlo západnímu myšlení přesvědčení, že člověk je ve světě tím, kdo má právo určovat podmínky života zvířat a rozhodovat o tom, jakým způsobem je chce vidět. Tento antropocentrismus vycházel z křesťanské víry v absolutní dominanci člověka nad světem přírody. Zvířata nám po právu patří. (Genesis 1:26) Genesis k tomuto tématu také nabízí dva příběhy stvoření, které rozdílnými způsoby zdůrazňují důležitost a

výjimečnost lidských bytostí⁶. Tato verze odpovídá aristotelskému předkřesťanskému konceptu *scala naturae*, přesvědčení o existenci hierarchického žebříčku bytostí od minerálů, přes rostliny, ke zvířatům a člověku na vrcholu. Tento žebříček se odrazil a odráží v mnoha dualistických zobrazeních zvířat, kde je zvíře ztvárněno ve vizuální dvojici s člověkem v roli toho inferiorního objektu vůči nadřazenému subjektu svobodného člověka. Podle druhé, biblické verze má zase člověk právo zvíře pojmenovávat, tedy definovat, tedy soudit i popisovat, vyobrazovat dle svého. To také v celé historii vizuální kultury činí. (Thompson, 2005, 19)

Zmíněný subjekt – objektový přístup je spojen s druhým podstatným faktorem, jenž determinoval podobu zobrazení zvířat, a tím bylo, jak si člověk v tom kterém období zodpověděl na základní otázku: jsou nám zvířata podobní či ne? Jsou jako my či ne? (Franklin, 1999, 63). Vizuální kultura si v historii odpovídala různě. Antropomorfismus, odpovídající na otázku pozitivně, byl integrální součástí vizuální kultury, výrazem vzájemné blízkosti člověka a zvířeta, výrazem jejich vzájemné blízkosti.

Zvířata vždy nabízela lidem vysvětlení o světě a o sobě. Jako metafory byly zvířata prostředkem pro popsání charakterových znaků člověka. Člověk zobrazovaný jako zvíře, měl antropomorfní maskou možnost sám sebe odmaskovávat, odkrývat významy a smysly svého života. (Fitzgerald, Kalof, 2007, 251 – 261)

Zvíře bylo od pradávna chápáno také ale jako něco odlišného, jiného, například původně nesmrtelným, totemickým, později deickým Zvířetem. Tato jeho podoba jako uctívané či člověkem využívané jinakosti nechala vzniknout prvnímu myšlenkovému existenciálnímu dualismu. Poté, co se člověk cítil být identickým se všemi podobnými živými

⁶ V prvním Bůh vytváří kosmos dle jasného schématu: nejdříve neživou přírodu, zemi, vody, nebe, následně rostliny, ryby, zvířata a končí párem lidských bytostí, vytvořených po vzoru Boha. Lidé dostávají do vínku „vládu nad“ celou zvířecí říší. V druhém příběhu vytváří Bůh z půdy lidskou bytost, potom rostliny, zahradou nechá proudit řeky. Člověka vsadí do zahrady, aby ji ošetřoval. Protože není dobré, aby byl sám, dá mu Bůh zvíře, aby je pojmenoval a chápal jako svého druha. Když člověk nenajde vhodného partnera mezi zvířaty, Bůh stvoří z člověka ženu. (Thompson, 2005, 19)

bytostmi, je užil k vlastnímu odlišení se od nich. Pomocí nich mohl myslet o sobě, o své identitě, definovat sebe skrze vlastnosti, jež pro něj určovaly jeho lidství. (Fitzgerald, Kalof, 2007, 253) Diverzitu zvířecí zvíře začal užívat pro podporu vlastních konceptů sociální diferenciaci. Jsou zvířata jako my, tj. členové naší společnosti, s kterými se identifikujeme, či rozdílní, oni, jiní, nepřátelé, outsideri? Vzniklá binární opozice se často využívala v zobrazeních právě pro antropocentrické znázornění mocenského vztahu inkluze a exkluze.

Již od počátku zobrazování trpících zvířat (nejstarší nalezené zobrazení je z Mezopotamie kolem 3500 př.n.l.) je na nich znatelné antropocentrické kulturní přesvědčení o nadřazené identitě člověka a esenciální diferencii inferiorního zvířete. „Zvířata byla zobrazena ve scénách odrážející boj mezi civilizovaným a necivilizovaným.“ (Kalof, 2007, 13)

Na egyptských i krétských nástěnných malbách slouží trpící pro vyjádření mocensko – sociálních vztahů. Obětovaná zvířata, scény krvavých jatek, zvířata táhnoucích svá zraněná těla přes bitevní pole, symbolizují krvelačné nepřátelé civilizace. (Kalof, 2007, 20)

V loveckých scénách Mykén a Sparty symbolizují jasně oddělené dvojice člověka a zvířete neprůchodnou hranici mezi oběma identitami, kde člověk je dominantním subjektem nadřazeným zvířeti. Obrazy trpících zvířat odrážely symbolicky rozdíl mezi kulturou, civilizací, která vítězí nad divokou a zrádnou přírodou. Vystrašená a trpící zvířata ve smrtelné křeči jsou zobrazena v ostrém protikladu vůči vyrovnanosti a stoickému klidu mocného lovce, jenž se při loveckém tréninku připravuje k válce. (Kalof, 2007, 24) Stojí tu v roli nepřítele, kterého je nutné porazit a jeho utrpení je žádané. Samotné zvíře, možnost, že by bylo zahlédnuta morální problematičnost jeho utrpení, je překryto touto jeho rolí. Společenská katarze při vítězství byla důležitější.

Hranice mezi radikálně odlišnými entitami člověka a zvířete odráželo v Antice přesvědčení, jehož autorem byl Aristoteles. Ten taxonomicky striktně oddělil jednotlivé živé bytosti a mezi ně dal znaménko esenciální

odlišnosti. Na vrchol přírodního žebříčku dal muže, pod ně ženy, pod ně zvířata. Dle stoy, jednoho z výkladů Aristotela, má každá bytost sloužit té nad ní, každá má svou fixní podstatu a variace mezi nimi je chápána jako deviace od normy. (Thompson, 2005, 19) Tento přístup měl následně váhu v odporu vůči jakémukoliv i vizuálnímu směřování identit, o kterém se zmíním později.

Římské populární živé obrazy – představení veřejně týraných a v arénách zabíjených zvířat (a jejich umělecká ztvárnění na předmětech, stěnách) ztvárňovaly tuto nadřazenost kultury nad nepřátelskou agresivní přírodou. Veřejné ukazování zabíjení exotických zvířat demonstrovalo kontrolu na čímsi zvláštním a výjimečným, divokým a nebezpečným predátorem a užívalo se nejen k ukázání bohatství panovníka, ale i k symbolické legitimaci zabíjení méně mocných. (Kalof, 2007, 27 – 34)

Zvíře tu hrálo, jako mnohokrát později, roli nepřítele v sociálních konfliktech, bylo jiným, vůči kterému se sociální skupina vymezovala. Jeho vydělení legitimizovalo krutost vůči němu. Kulturní i fyzický kontext arény měl zásadní vliv na druh pohledu tehdejších diváků. Občasny jejich soucit byl snižován na minimum architekturou prostoru. Vzdálenost od zvířat zajišťoval odstup, nejen fyzický, ale i emoční, od krvavé podívané a divák spíše pociťoval radost z vítězství bojovníka v aréně, než soucit s poraženým zvířetem. (Kalof, 2007, 30) To samé se dělo při veřejných produkcích populárních experimentů na zvířatech a jejich pitvách. Brutalita obojího byla součástí římského systému, který si jí zajišťoval politický a morální řád. Potřeba a schopnost zabíjet zvířata a obecné přijímání násilí byla pro udržování řádu fundamentální.

Chladný, opresivní „režim pohledu“, jenž se projevil v arénách, byl i součástí vystavování uvězněných, často týraných zvířat. Tyto populární „výlohy“⁷ spojené s demonstrací sociální moci, odrážely přesvědčení, že člověk je tu ten, který má právo se dívat na zvíře a to tu má být pro jeho pohled přítomné. (Thompson, 2005, 14)

⁷ Tradice vystavování zvířat vznikla již ve staré Babylonii, ve zvěřincích Nebukadnesara II. pokračovala přes renesanční reprezentativní „kabinety živých kuriozit“, osvěcenské kluby, muzea až po první zoo (Thompson, 2005, 14).

Aby byl obrázek antického chápání zvířecího utrpení úplný, přestože bylo ovládáno antropocentrismem, našli se i kritici, jež viděli paralelu mezi lidským a nelidským utrpením a vyjadřovali soucit a nesouhlas s krutostí vůči nim (Empedokles, Porfyrios, Plútarchos). (Aaltola, 2012, 80)

Středověk (500 – 1400) vzal za své aristotelovskou a židovsko – křesťanskou myšlenkovou tradici o nepřekročitelné propasti mezi člověkem a zvířetem v hierarchickém řádu světa. Instrumentální přístup ke zvířeti jako méně dokonalé bytosti určené ke službě a konzumaci se udržoval v živé tradici po celou jeho dobu (Kalof, 2007, 30 – 34). Tomáš Akvinský se sice ohrazoval vůči krutosti na zvířatech, avšak důvodem k tomu mu nebyly zájmy zvířete, ale ochrana duše člověka. Krutost na zvířatech bylo pro něj přímou cestou ke krutosti k lidem. (Aaltola, 2012, 70)

Antropocentrismus se odrazil v různorodých znázorněních, kde trpící zvířata převzala roli v nových sociálních představeních, zrcadlících nově vzniklou obavu věku. Opakované morové rány Evropy vytvářely atmosféru strachu, na kterou společnost reagovala potřebou zbavení se vin a ujištění o jistotě vlastní identity. Pro rituální očištění si za obětního beránka vybrala právě zvířata, která tak znovu převzala roli Jiného, jehož bylo nutno pro potřeby společenství zničit. Vlny rituálního násilí proti zvířatům provázely celý středověk.

Ritualizované mučení a justiční krutost při veřejných soudech, kdy se zvířatům ukládaly tresty za porušení přirozeného hierarchického řádu světa, napomáhaly vládcům udržet moc a politický řád a prezentovat odpor vůči sociálním skupinám, jež v hlavách společnosti znamenaly hrozbu (heretici, zrádci, smilníci, ženy, židé). (Kalof, 2007, 48, 49)

Viktimizace zvířat pokračovala při rituálních procesích. Zde se užívaly jak masky zvířat, tak se propojoval člověk vizuálně se živým zvířetem (např. jízda na oslu). (Kalof, 2007, 63) To, co vzniklo ve vizuálním spojení člověka a zvířete, byla tzv. theriantropická symbolická forma (Baker, 2001, 108 – 115), metaforické spojení dvou odlišných identit, jež mělo dát pocit jinakosti. Tato forma, směřující dvě rozdílné

identity chápalo tehdejší vládnoucí aristotelské přesvědčení o přirozeném řádu esenciálně rozdílných identit a nepropustnosti jejich hranic, jako deviaci. Masky zde nemají funkci starodávných antropomorfních prostředků odmaskování charakteru člověka. Theriantropické zvíře nic „neodmaskovává“, je spíše věznem lidských sociálních situací, do kterých je jeho podoba vpravena. Takovéto masky sloužily k zesměšnění sociálních skupin a zvíře z nich vycházelo jako symbol čehosi, co znepokojuje, ohrožuje a „znečišťuje“ člověka, svrhává do podřadného postavení, dělá z něj jakousi polovičatou, polozvířecí, necelistvou bytost. Smích i odpor, jež přinášely, odrážely obecnější nevraživost vůči překračování sociálních i biologických kategorií a podvědomou snahu udržet společenský řád a odpor proti tzv. „vmezežené identitě“ (Baker, 2001, 144), jež vždy byla zdrojem strachu, ohrožení člověka.

Hybrid, monstrum vyvolávalo strach i fascinaci po celou historii západního myšlení. Genesis při úvahách o podstatě lidství a jeho hranicích varuje před směřováním identit, jež produkují jen „nepřirozené výtvoř d'ábla“. Rozhodnutí Boha seslat potopu na lidstvo bylo zapříčiněno kopulováním žen právě s takovými nadpřirozenými hybridy, obry. (Thompson, 2005, 18) Zesměšnění, marginalizace či rituální zničení takového monstra bylo ospravedlněno zajištěním sociálního řádu. To, že zvíře samotné trpí, nebylo relevantní. Zvíře bylo součástí tohoto řádu, který symbolicky narušilo, a proto ho bylo třeba zničit.

Směřování identit s sebou neslo i konotace polovičatosti naproti celistvosti každé identity, jež se z řádu nevydělují. Tato celistvost byla v Bibli je spojena s představou o tom, co znamená svatost. Svatost je udržování identity ve třídě, do které jedinec patří. Ideji svátosti je v Bibli dán vnější, fyzický výraz celistvosti těla jako „dokonalé nádoby“. Naopak směšování ohrožuje jistotu identity, morální počestnost, nadřazenost. (Kristeva, 1982, 125 – 49)

V době renesance (1400 – 1600) pokračovaly morové epidemie, jež společenskou atmosféru a vztah ke zvířatům ještě vyostřily. Zaujetí umírajícími těly zvířat i esteticky vedené ilustrace umírajících zvířat jako potravin v přepychových scénách z kuchyní či řeznictví, ukazovaly na dále

se prohlubující objektivizaci a komodifikaci zvířete. Propojování jejich těl s uspokojováním tělesných funkcí člověka (včetně erotických) se stalo objektem zobrazování i kritiky církve. Obrazy ulovených zvířat spojovaly symboly aristokratické moci, štvance měla podobu zábavných divadelních představení a i přes občasné soucitné hlasy zůstaly populární formou zábavy symbolizující převahu člověka nad zvířetem. (Kalof, 2007, 72 – 93) Úzkost v době neustálé krize jak psychiky, tak morálky nahrávala radosti z utrpení zvířete. Probíhající zhroucení tradičního společenství v raném novověku 16. a 17. století, pocit z toho, že lidský život je neustále ohrožován, se spojoval s potřebou nových obětních beránků a zálibou v krvavých podívaných mučení zvířat, kterými si společnost testovala hranice únosnosti sociálního chování.

V době osvícenství (1600–1800), kdy se zvířata stala oblíbeným předmětem etických debat a M. de Montaigne navrhoval, že zvíře je především individuální bytost hodná morálního ohledu a rovného vztahu s člověkem (Animal Studies Group, 2006, 103 – 109), přišel René Descartes s teorií, jež ovlivnila pohled na zvíře daleko do budoucnosti. Zvířata jsou dle ní neracionální stroje, jejichž mysl a tedy i schopnost trpět jsou předmětem vážných pochyb. Takto nově pojatá fragmentovaná zvířata – těla bez duše, „automaty“, objektivizována novou experimentální vědou, se stala vhodnými nástroji pro výzkum a manipulaci aktivního racionálního člověka. (Aaltola, 2012, 74) To se dělo i při čím dál oblíbenějších veřejných pitvách.

Descartovské oddělení člověka od zvířete v hierarchickém klasifikačním schématu přírody završilo historii zvířete jako něčeho „absolutně odlišného od lidskosti.“ (Fudge, 2002, 101) Projevy utrpení na obrazech i při představeních pitev jen zdůrazňovaly pro racionální oko vědce a senzitivní oko diváka jejich jinakost, neschopnost se ovládnout a zvyšovaly pocit nadřazenosti lidského výzkumníka.

V době modernity (1800–2000) se však také uskutečnila zásadní změna postoje člověka k přírodě, která zahrnovala i nový přístup ke zvířecímu utrpení. Příroda, zdroj předchozích úzkostí a obav, jež bylo

třeba ovládnout a využít, se na konci 18. století stala objektem „nové citlivosti“ (Thomas, 1991) moderního člověka.

Osvícenští filosofové především v Anglii znovu prosazovali význam emocí, soucitu vůči druhým bytostem. Zvířata se stala objektem lásky, nositeli kognitivních schopností a emocí, díky čemuž jim byla přiznána i schopnost trpět. To znovuzpochybnilo racionalitu nové vědy a jejího přístupu ke zvířeti jako výzkumnému objektu, pozorovanému nestranným, nezaujatým pohledem. (Thomas, 1991)

Darwin svou novou teorií mezidruhové kontinuity, příbuzenství člověka a zvířete se společným předkem, zpochybnil striktní nepřekročitelné hranice, odlišující člověka od zvířete a přiblížil člověka blíže ke zvířeti. Člověk byl najednou jedním z mnoha zvířat, ne Bohem na Zemi. (Thompson, 2005, 20) Zmíněné „vmezežené identity“ (Baker, 2001, 144), ze kterých šel strach po celou historii, se tak staly realitou a obecné myšlení se s tím mělo vyrovnat.

Neutilitární vztah ke zvířatům, způsobený enviromentálními, ekonomickými a sociálními změnami, přinesl odpor proti krutosti, jenž podnítil jak vědecký zájem o snížení utrpení zvířat, dal vzniknout zákonům proti krutosti vůči zvířatům a – což je pro nás především důležité – nechal vzniknout obrazům antropomorfizovaným trpících zvířat, odrážející postoj vůči krutosti. V nich se poprvé zvíře znovu symbolicky přiblížilo identitě člověka, získalo pozitivní symbolický význam v diskuzích o etice doby.⁸ (Kalof, 2007, 133)

Zájem o zvířata se stal součástí nových sociálních hnutí (dělnických, feministických) marginalizovaných skupin. (Kalof, 2007, 128 – 145). Ty užívaly obrazy týraných zvířat pro zobrazení vlastního utrpení. Zvíře na nich mělo symbolický, tzv. theriomorfní charakter. (Baker, 2001, 108 – 111) Theriomorfní vizuální figura symbolizuje člověka ve formě zvířete s výrazně pozitivním charakterem. Marginalizovaná skupina se se zvířetem na obraze mohla pro jeho vhodnou podobu ztotožnit. Zvíře nyní tedy bylo

⁸ Nejznámějším vizuálním zobrazením 18. století byla mravokárná skupina grafik od Williama Hogartha (1697–1764) „čtyři úrovně krutosti“ (The four stages of Cruelty) z r. 1751, graficky zobrazující týrání a utrpení zvířat, jež mělo prezentovat přesvědčení, že krutost vůči zvířatům vede ke krutosti nad lidmi. (Kalof, 2007, 133)

vizuálním zástupcem člověka, teď již sice pozitivním, avšak jeho vlastní utrpení a především ono samo jako konkrétní živoucí a trpící individuum, zůstávalo nepovšimnuto. Jako fyzické zvíře bylo na obrazech neviditelné, jeho zvířecost byla přehlížena, byla jen prostředkem pro přenos symbolického významu. I samotné regulace krutosti odrážely spíše sociálně mocenské vztahy, než zájem o zvíře. Zatímco zvyky nižších sociálních skupin, např. kohoutí zápasy pro chudé byly zakázány, „gentlemanské“ liščí lovy, rybaření a lovy zůstaly zachovány.

Odmítavý přístup ke krutosti a týrání zvířat však měl jeden zásadní a paradoxní důsledek, významný pro naše zkoumání. Nevedl totiž ke konci krutých praktik na zvířatech, ale k jejich odstranění z dosahu oka veřejnosti. Nezměnila se krutost, ale akceptace pohledu na ní ve veřejném prostoru. V 17. století všudypřítomná týraná a umírající zvířata na ulicích, dobytčích trzích a jatkách, se během příštích století uklidila mimo pohled veřejnosti, do izolovaných prostor jatek, průmyslových zón a vědeckých laboratoří. Toto prostorové a vizuální odstranění z městských obytných míst trvá dodnes. (Animal Studies Group, 2006, 3)

Nový, „sentimentalizovaný“ (Franklin, 1999, 34) přístup ke zvířatům tak ovlivnil vizuální přístup k utrpení zvířat, úplně změnil režim vizuálního ztvárnění a ukazování utrpení ve veřejném prostoru. Veřejný prostor se stal reprezentací moderní sensibility, neviditelnosti násilí.

Prvním předznamenáním tohoto trendu zneviditelňování krutosti ve vizuální kultuře byly již v 18. století obrazy pečlivě nazdobených tělesných partií mrtvých zvířat, zbavených krve a důkazu smrti. (Kalof, 2007, 137) Tato tendence postupného mizení krutosti pokračovalo dál. Zvířecí reprezentace z přelomu 19. a 20. století ve fotografii, tisku a filmu dobře dokládají, jak se měnily hranice toho, co se ještě v souvislosti s krutostí akceptuje ve veřejném prostoru a co již rozšiřující se moderní citlivosti veřejnosti odmítá vidět. Tématem jednoho z prvních filmů *A bullfight in Seville* z r. 1896 je brutální rituální zabíjení zvířat. Násilná smrt zvířete je i v krátkém filmu *Electrocuting an Elephant* Thomase Edisona z r. 1903, ve kterém je slon Tops z lunaparku v *Cone island* zabit novým vodícím systémem Edisona. Později již byly rozličnými kodexy tyto scény

zakázány, avšak balancování mezi citlivostí a touhou po zábavě ovládá scény ve filmech dodnes. (Fitzgerald, Kalof, 2007, 292 – 302)

Tak, jak se měnila pod náporom sociální kontroly viditelnost utrpení ve veřejné sféře, tak se měnila i síla těchto zobrazení a jejich potenciální dopad na morálku. Od doby, kdy se krutost ztratila z dohledu veřejnosti, získalo zobrazování krutosti eticky problematický, potenciálně výbušný náboj. Až od té doby se teze o tom, že zobrazování utrpení reflektuje meze jeho akceptování, začala problematizovat. Dřívější jednoduchá paralela mezi tím, co je vidět a tím, co je společensky akceptované, bylo narušeno. Utrpení, které bylo dříve ukázáno, přijímáno, ale překrýváno vizuální hrou s rozličnými sociálními významy (trpící zvířata v rolích divoké přírody, sociálního outsidera aj.), interpretováno v jiném myšlenkovém poli než bylo to etické, se stává netolerovatelným. Moderní společnost akceptuje utrpení, ale není ochotná se na něj dívat. Tím, jak se idea krutosti spojila s neviditelností, s nemožností pohledu na utrpení, začala být moderní společnost stále více přesvědčena o své vlídnosti. Tato iluze⁹ přetrvává dodnes. (Animal Studies Group, 2006, 202)

Všeobecná touha využívat zvířata pro vlastní potřeby se tak dnes mísí s odporem k pohledu na násilí a oba tak vytvářejí určitou nepříjemnou diskrétnost a mlčenlivost vůči utrpení zvířat. Dnes obecné přesvědčení akceptuje náš společný původ se zvířaty i jejich schopnost trpět, avšak současně jsme přesvědčeni o své nadřazenosti. Toto obojaké přesvědčení, citlivost i krutost vůči zvířatům, toto vědomí si etické problematičnosti, se odráží v podobách mnoha současných zobrazení.

⁹ Analýzu situace provedl v souvislosti se zrušením veřejně projevované krutosti vůči zločincům a mentálně postiženým M. Foucault ve svém díle *Dohlížet a trestat*. V nové citlivosti nevidí projev vlídnosti, ale pouhou formu kontrolního mechanismu disciplinace společnosti. (Foucault, 2000)

4. Formy současného vystavování a zobrazování utrpení zvířat

4.1 Politika zvířecího zobrazování – záznamy utrpení jako součást přesvědčovacích taktik politiky ochrany zvířat.

V moderní době podléhá zobrazování utrpení sociální a etické kontrole. Váha vizuálního řádu spojeného teď s morálním řádem se stala faktorem kontroly nad aktivitami zacházení se zvířaty ve všech odvětvích jejich prezentace. Např. již britský zákon z roku 1876 pokládající základ pravidlům vivisekce na lékařských fakultách ve Velké Británii zakázal jak veřejné lekce zahrnující vivisekce, tak i zobrazení vivisekcí v učebnicích. (Fitzgerald, Kalof, 2007,292 – 302)

Takzvaný „vhodný“ pohled na zvíře (Fitzgerald, Kalof, 2007, 292) se stal zásadním ve vytváření vztahu moderního člověka a zvířete a i nadále se až dodnes ve veřejném prostoru vyjednávají pravidla pro to, co má a co už nemá být ve veřejném prostředí viděno. Obecně pokračuje jistý obojaký přístup k utrpení, jenž ukazování těchto obrazů ovlivňuje. Obrazy způsobují, jako na počátku „moderní sensitivity“ znepokojení, proto nejsou vidět. Citlivost společnosti obecně vnímá krutost vůči zvířatům jako nelegitimní, na druhou stranu jej akceptuje, právě proto, že ho nevidí, není s ním konfrontována. To ukazuje na současnou sílu vizuálního zobrazení.

Moderní citlivost, jež skryla utrpení, dosadila do obrazů morální konotace. Vizuální obraz utrpení a pohled na něj nejsou dnes eticky neutrální, naopak v každé své formě nesou morální význam pro všechny členy komunikačního procesu, který skrze obraz probíhá. Tento dopad však mají až dnes, v moderní době, až teď se viděné utrpení stalo důvodem ke znepokojení, emočnímu zmatku, až teď se stalo stimulem k etické reflexi vztahu lidí a zvířat.

Pohled na utrpení poprvé v moderní době ukládá morální povinnost reagovat. (Wilkinson, 2005) Až od této chvíle se vůbec otázka po důvodech nekonání při pohledu na utrpení, stává relevantní.

Dnes jsou tyto obrazy arénou emočně nabitého boje za povahu těchto znázornění a konfrontují každého otázkou, co je akceptované chování vůči zvířatům.

V poměru k obrovské šíři rozličných zobrazení zvířat se obrazy trpících zvířat ve veřejném prostoru téměř nevyskytují. Krutost vůči zvířatům a jejich zabíjení se stalo široce tabuizovanou formou zobrazení, přetrvávající téměř mimo prostor běžné veřejné a mediální vizuální sféry.

Jednou z forem, ve které se objevují, jsou záznamy utrpení, jež pořizují a zveřejňují aktivisté hnutí, usilující o změnu životních podmínek zvláště hospodářských a laboratorních zvířat.

Od nárůstu zájmu o životní podmínky zvířat od sedmdesátých let 20. století je kamera, nahrávající zneužívání a utrpení (na farmách, ve velkochovech, v laboratořích, kožešinových farmách, při lovu, v cirkuse, zoo, chovatelských stanicích) nejoblíbenější pomůckou aktivistů. Tajné filmování a vynášení filmů a fotografií toho, co je na veřejnosti zapovězeno, co je „neviditelné“, užívají jako klíčový prostředek přesvědčování ve své ochránářské politice. Právě proto, že si uvědomují citlivost na vizuální setkání s násilím, snaží se tyto důkazy začlenit do veřejného vizuálního prostoru.¹⁰

Obecně je podoba těchto obrazů zacílená na to, aby nesla silný etický význam s „jednoduchou vizuální strukturou založenou na idejích dobra a zla.“ (Jasper, Paulsen, 1995, 505) Snaží se být apelem na to, aby člověk začlenil zvíře do svého morálního světa, převzal za jejich utrpení morální zodpovědnost.

¹⁰ Např. již britská ochránářská organizace *Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals*, jež vznikla r.1824, jež dala vzniknout zákonu proti krutosti na zvířatech *Act to prevent malicious and wanton cruelty to animals*, tak činila na základě zkušeností pohledu na zvířata přivážená na londýnský trh Smitfield Market (Kalof, 2007,137 – 139).

4.1.1 Zábrany v možnosti empatické intersubjektivitě v záznamech utrpení

Na jedné straně jsou tyto fotografie a filmy efektivní právě touto svou hrou s neviditelností a viditelností utrpení, na druhé straně jejich podoba skrývá problematické faktory, jež mohou být zábranou k ochotě diváků se jimi nechat ovlivnit, abych se vrátila k termínu E. Aaltoly, k ochotě se vůči zvířatům na nich intersubjektivně otevřít, aby mohlo dojít k pochopení utrpení, jeho relevantnosti a problematičnosti situace.

Prvním a zásadním problémem je jejich zobrazená brutalita. Scény násilí sice mají výjimečnou sílu zviditelňovat to, s čím se nechceme konfrontovat, neboť nezapadají do známých neproblematických zobrazování zvířete ve veřejném prostoru, na druhou stranu může být jejich brutalita i jejich problémem.

„Skutečnost nemá privilegované obrazové postavení“. (Baker, 2001, 221) Brutalita obrazů přináší mnoho etických otázek po jejich přijatelnosti. Explicitní důkazy týrání dnes mohou děsit natolik, že se na ně pozorovatel nebude schopen dívat. Jestliže jsou tak hrůzné, že je nelze strávit, nebudou schopny nést svůj etický význam a stanou se zábranou v možnosti je vnímat a pochopit. Explicitní důkazy týrání mohou být k ničemu, když diváky vyděsí tak, že se na ně nebudou moci dívat.

Filosofickým problémem, který tyto záznamy otevírají, je otázka zla, kterou otevřela Elisa Aaltola. Ta vidí problém v jejich ukazování v tom, že tzv. zlo, jež je způsobilo, se jejím ukazováním zpřítomňuje, což člověka dle Aaltoly ohrožuje (ohrožuje „naše lidství“). (Aaltola, 2011, 3) Toto abstraktní zlo se pro Aaltolu zhmotňuje ve vynášení obrazů před zraky diváků. Utrpení a smrt, jež jsou intimní věci, osobní záležitosti, se odehrávají ve světle fotoaparátu. Jak říká Aaltola, to, co se nikdy nemělo stát a co je osobní, se najednou stává veřejným a věčným. Neukázáním se však zlo stává silnější, neboť má otevřené pole působnosti a ve svém utajení se stává ještě hrozivější. (Aaltola, 2011)

Vynášením utrpení před oči diváků tak paradoxně zvíře objektivizujeme, neboť je dáváme všanc pozorování diváků. Tento

moment je pro nás podstatný. Zvíře je k dispozici oku člověka, stává se jeho rukojmím jeho chladného pohledu. S. Baker v souvislosti se zkušeností pohledu na trpící zvíře mluví o tom, že podporuje zkoumavý, objektivizující, opresivní pohled na zvíře. Zvíře před ním utéct nemůže, je zajatcem, vystaveným pohledu člověka. (Animal Studies Group, 2006, 84)

To nás přivádí k jinému eticky problematickému charakteru těchto záznamů. Pohled, samotný režim pohledu na utrpení, doprovází voyerismus.

Teoretička fotografie Susan Sontag ve své studii o historii zobrazování utrpení lidí přináší množství důkazů o tom, že zobrazování utrpení již od počátku vizuální kultury bylo vždy spojeno s určitou vášní a erotickým vzrušením (nejznámějším příkladem toho je určitě obraz „Ježíše na kříži“ či malby Francisca Goyy. (Sontagová, 2011)

Dějiny jsou plné důkazů, že lidé jsou utrpením přitahováni. I. Wilkinson zmiňuje, že člověk cítí „určitou – a nikoli nepatrnou – míru potěšení z bolesti druhých.“ (Wilkinson, 2005, 138) Malamud obecně srovnává zobrazování utrpení a zabíjení zvířat s pornografií: I v případě těch nejlepších úmyslů má pozorování krutosti silné rysy promiskuitního voyeurismu vedoucí k morálnímu zmatení a k rozličným praktikám exploatace zvířat. (Fitzgerald, Kalof, 2007, 220 – 221)

Vizuální zobrazení utrpení může velmi lehce sklouznout do estetické podívané vzbuzující hrůzu. To, k čemu zde dochází, je tzv. sublimace, tj. zobrazení utrpení v estetickém stylu. (Chouliaraki, 2006, 30). Sublimace převádí konkrétní trpící bytost do estetické ikony, abstraktní, postavené jakoby mimo čas konkrétního fyzického kontextu. Připomíná tak historická estetická zobrazení krvavých těl zvířat v kuchyních, o kterých jsem se zmínila. Sublimací se z vědomí diváka vymazává trpící jako živoucí bytost a vytváří se emoční odstup, chlad, znemožňující probuzení morálního vnímání.

Problém s možným estetizováním brutality do krvavé podívané nás dovádí k dalšímu problému, spojenému se základním atributem všech

obrazů a tím je otázka těla. Utrpení se nutně zobrazuje právě prostřednictvím demonstrace tělesných znaků utrpení.

Tělo má obecně ve vizuální kultuře významné postavení, vždy upoutává pozornost člověka. E. Scarry ve své práci *Body in pain* mluví o tom, jak pohled na tělo vytrhuje diváka z pocitu samozřejmosti, jež zažívá při setkání s jiným obrazem, zapadajícím do jeho kulturních předpokladů. Tělo dokáže upoutat pozornost natolik, že se lidé nemohou od něj odvrátit. „Otevřené tělo je „ultimátním obrazem reality,.... jakoby lidská mysl, konfrontovaná s otevřeným tělem neměla jinou možnost než vnímat jeho realitu, skutečnost.“ (Scarry, 1985, 126) To má ovšem velmi blízko možnosti spadnutí do zmíněné fascinace vizuálním ztvárněním utrpení. Fyzická síla obrazů sice upoutá, ale také stimuluje chuť k nepřímé voyeristické účasti na krutostech.

Přílišný vizuální důraz na utrpení, soustředění se na zraněné tělo, vede k myšlenkové demontáži zvířete, fragmentaci (Aaltola, 2011, 5), redukci bytosti na kusy masa.

Toto roztříštění strhává zvíře do inferiorního postavení. Člověk, který se tradičně staví v binární opozici vůči zvířeti do pozice duše a kultury vůči tělu a řádu přírody, tak může cítit vlastní nadřazenost při pohledu na tělo, k tomu ještě trpící. Čím více je na zvířeti na obraze rozpoznatelná ztráta sebekontroly nad vlastním tělem, tím více pro moderního člověka ztrácí zvíře svou „přirozenou důstojnost a tím větší odstup vůči němu může člověk cítit. (The Animal Studies Group, 2006,102)

Redukce subjektu na jeho části znovu přináší představy neúplné identity zvířete vůči celistvosti člověka. A vizuální stereotyp celistvosti, jak již bylo řečeno, je v západní kultuře tradičně spojován s dokonalostí.

Fyzické tělo na obraze je tradičně znakem bezmoci. Laura Mulvey ve své práci *Changes: Thoughts on myth, narrative and historical experience* to dokládá: „Ve většině forem mocenských vztahů, kde jedna skupina vládne druhé, existuje obecný zobrazovaný vzor: utlačovaný je spojován s tělem (a přírodou) a dominantní s myslí (a kulturou)“. (Mulvey, 1987, 11) Také E. Scarry mluví o tom, že moc je „vždy založena na distanci od těla.“ (Scarry, 1985, 46)

Oběti vnímá moderní člověk a divák obecně jako inferiorní, nedůležitou součást společnosti. Ve své práci *Spectatorship of Suffering* mluví L.Chouliaraki o tom, jak západní divák vnímá mediálně zprostředkované utrpení obětí ve vzdálených oblastech světa. Divák před obrazovkou a trpící oběť na záběrech patří dle ní myšlenkově do rozdílných říší. Trpící obecně jsou pro západního diváka kulturně cizí, vně prostoru našeho světa. Mezi nimi je nepřekonatelná asymetrie ve vztazích. Diváci existující v „zóně bezpečí“ (Chouliaraki, 2006,10) mají trpící na obrazovce jakoby k dispozici. Jejich pohled na trpícího tak může zapadat do režimu opresivního pozorování, dozorování, v nichž se ztrácí možnost pochopení utrpení druhého. Takovým kulturním cizím, z nichž se nelze identifikovat, může, domnívám se, být i zvíře.

Záznamy aktivistů přináší množství dalších emočních reakcí, jež mohou fungovat jako zábrany k ochotě přistoupit k možnosti se jimi nechat ovlivnit. Zmíním je jen stručně:

Primární reakcí na ně je šok. V důsledku šoku dochází k obranným psychologickým mechanismům popření a vytěsnění mimo vědomí, pomáhající se vyhnout konfrontaci s morálním problémem, který reprezentují. (Wilkinson, 2005, 142) Z opakovaného vystavení se zprostředkované zkušenosti utrpení se vyvíjí i emoční vyčerpání a apatie (*compassion fatigue*). (Chouliaraki, 2006, 112) V závislosti na době strávené pohledem na obrazech dochází k navyknutí na utrpení (*habituation*). (Sontagová, 2011, 82)

Vůči silným emocím je tradičně západní myšlení vůbec skeptické. Divák, znepokojen vlastními emocemi se snaží toto nepříjemné narušení každodenního klidu rychle odmítnout. Nedůvěra vůči informacím o bolestných tématech vede k jejich racionalizaci a distanci od něj. V posledku je pak současný morální nihilismus, instrumentální přístup k etice, morální subjektivismus a relativismus, které chápou přesvědčování o nutnosti změny morálního postoje jako moralizování, důvodem k jejich odmítnutí. (Sontagová, 2011, 83)

Záznamy utrpení, jež přinášejí aktivisté, ukazují vizuální obraz toho, co není ve veřejném vizuálním prostoru obecně akceptované a co přináší

určité rozrušení. Již jejich viditelnost samotná v režimu dnešního neakceptování viditelnosti násilí na zvířatech může být branou k možnosti empatického otevření diváků. Znaky, které tyto záznamy nesou, mohou utrpení zvířat přivést do morálního povědomí veřejnosti, ale brutalita a voyerismus, které je doprovází, mohou být i příčinou jejich odmítnutí.

Z viditelnosti se najednou stala klíčová zbraň v rukou aktivistů proti druhé straně, jež se snaží vynášení záznamů eliminovat. Paralelně se snahou zviditelnit utrpení se zlepšují metody skrývání utrpení, jak legální¹¹, tak ale – a to je pro nás zde podstatné – i vizuální. Jednak jsou, jak již jsem zmínila, jatka umístěna mimo pohled veřejnosti, laboratoře jsou bez oken a možnosti vstupu pro veřejnost. Činitelem, jenž zde však hraje v tématu viditelnosti utrpení pro nás roli zásadní, je oficiální vizuální kultura. Jak ta prezentuje utrpení zvířat?

4.2 Popkulturní zobrazení utrpení zvířat

4.2.1 Zprostředkovaný obraz utrpení zvířat

Současná dominantní kulturní ikonosféra – jak ve veřejném tak mediálním prostoru – prezentuje realitu utrpení v radikálně odlišné formě, než jak to dělají aktivisté. Obrazy, na kterých by zvířata trpěla, se v ní téměř neobjevují, a když už se objeví, jsou zpracovány do podoby, jež vizuální kultuře vyhovuje. A to není podoba, kterou nabízejí aktivisté. Filmové a fotografické záznamy ochranářů zůstávají mimo její sféru, jsou její jakousi deviací, subversivním narušením toho, co se oficiální vizuální kultuře objevuje.

Moderní společnost vnímá tematiku zvířecího utrpení obecně vlažně, zvířecí etika a politika jsou pro ni okrajovým tématem, kterým se společnost nechce zabývat, nechce se na obrazové záznamy dívat.

¹¹ Fakt, že si význam vizuálních záznamů společnost uvědomuje, je vidět i v legislativní oblasti: Jejich vynášení je dnes např. v USA chápáno jako kriminální čin, akt terorismu. (Animal enterprise terrorism act z roku 2006).

Popkultura je tak do veřejného prostoru vizuální ikonografie téměř nepouští.

Význam zvířecí bolesti je tradičně odlišný od významu bolesti lidské a toto přesvědčení moderní vizuální kultura přebírá. Člověk, dle svého přesvědčení nositel kultury a představitel civilizace, vnímá svou bolest jako řádově odlišnou a nesrovnatelnou s bolestí zvířat. Ve své práci *The Body in Pain* říká Elaine Scarry, že civilizace je na přehlížení zvířat a jejich bolesti, odmítání se jí zabývat a dívat se na ní, založena: "Mezi lidskou bolestí a zvířecí bolestí je možné položit dělicí čáru. Možnost záměny lidské oběti za obět zvířecí je chápáno jako moment dětství civilizace. Lidské tělo se v tomto ohledu chápe jako určitý privilegovaný prostor, naproti zvířecímu nedotknutelný". (Scarry, 1987, 32, 216)

Západnímu modernímu myšlení, jak jsem již řekla, vládne přesvědčení, že člověk je ve světě tím, kdo má právo rozhodovat, jakým způsobem chce zvíře vidět. Utrpení zvířat rukou člověka není tématem, které chce moderní člověk vidět.

Zmíněná tradičně hluboce antropocentrická optika neporovnatelnosti zvířecího a lidského utrpení, prošla historií západního myšlení a přetavila se do podoby současného postkarteziánského antropocentrismu. Náš dnešní postoj ke zvířeti je směsicí tradičního antropocentrismu jako výsledku původní křesťanské víry v absolutní dominanci člověka nad světem přírody a descartovského přesvědčení o mechanickém charakteru zvířete jako stroje. Dualistické myšlení, jež chápe zvíře jako inferiorní objekt vůči nadřazenému subjektu člověku, se odráží v celé šíři moderní popkulturní ikonografie, i na fotografiích našeho tématu. Netýká se však jen popkulturního zobrazení. I vizuální materiál kritický, akademický, jež na zvíře hledí z převážně historické a antropocentrické perspektivy, užívá, jak předvedu, k popisu vztahu mezi člověkem a trpícím zvířetem binární opozice subjektu a objektu.

Vizuální popkultura má dnes ohromný dosah na myšlení moderního člověka. Její podoby zvířat nás obklopují na každém kroku a jsou téměř

jedinými vizuálními formami, s kterými se běžně moderní člověk setkává. Takové obrazy pak mají možnost řídit to, co si o zvířatech myslíme.

Popkultura chce řídit, co je a co již není dovoleno ukazovat v souvislosti se zvířetem a určovat specifické „konfigurace viditelnosti či neviditelnosti“ (Animal Studies Group, 2006, 164) konkrétních podob zvířete. Preferované podoby podporuje, naopak jiné – jako je utrpení zvířat – „zneviditelňuje“.

Zvíře má pro popkulturu roli vizuálního prostředku, jež zobrazuje její vlastní, často rozporuplné zájmy. Zobrazuje (a vystavuje) zvíře zpravidla dle vlastní představy o přirozeném řádu ve světě, o autentické divoké přírodě (viz Přílohy obr. č. 1) či pro potěšení svých citů (viz Přílohy obr.č. 2). Objektivní realita nemá s jeho rozhodováním příliš společného. Jak říká S. Baker, zvířata mají pro popkulturu roli zrcadel. Popkultura vidí v očích zvířete jen samu sebe (Baker, 2001, 21). Samo zvíře se v těchto zobrazeních ztrácí, je „konceptuálně neviditelné“ (Baker, 2001, 8).

Obecně mají vizuální obrazy zvířete na poli popkultury jedno společné. Zvířata jsou v nich jakýmsi lehkým, bezproblémovým vizuálním zpestřením, nijak neohrožujícím konvenční přesvědčení, které společnost o nich má. Člověk se jimi chce především bavit a vzdělávat dle svého výběru.

Vizuální setkání s utrpením zvířat není tím, co tuto bezproblémovost a příjemný pocit povzbuzuje. Bolest zvířete tak zůstává v popkulturní sféře čímsi cizím. Když už se jimi popkultura zabývá, přetavuje je do vlastních, pro sebe smysluplných podob tak, aby vyhovovala tzv. zdravému rozumu, běžnému mínění, obecnému smýšlení. (Baker, 2001, 28)

Tento „zdravý rozum“, obecné smýšlení (*common sense*) je tvůrcem, stojícím v pozadí všech popkulturních obrazů zvířat, tedy i těch, na kterých zvířata trpí. Je souborem postojů společnosti vůči zvířatům, vede popkulturní vizuální zobrazení zvířat a rétoriku obrazu, stojící za konkrétními podobami obrazů. Obecně je tento „zdravý rozum“ definován jako soubor všeobecných znalostí a stereotypů společnosti, vytvářejících významy věcí a transformující je do formy, jež se zdají být členům dané společnosti přirozené, samozřejmé a evidentní. Tento nepsaný systém

vědomí využívají každodenně členové společnosti kultury pro orientaci v běžném životě „tak nějak“, „přirozeně“, bez vědomé analýzy věcí, bez zájmu o původ významů, jež běžně využívají. (Baker, 2001, 170 – 172)

C. Geertze ve své eseji „Zdravý rozum jako kulturní systém“ popisuje zdravý rozum jako organizovaný, historicky vzniklý soubor myšlenek, významů, koncepcí skutečnosti, jež jednak nijak nezávisí na realitě, tak i prezentuje skutečnost jako uspořádanou a uhlazenou. (Geertz, 2000, 75 – 76)

Obecné smýšlení vytváří mentalitu doby, kolektivní stav vědomí, jež se demonstruje právě v populárních přístupech a předsudcích, zjednodušenými samozřejmými mentálními obrazy každodenního života v kultuře. Ty se pak zhmotní právě i ve vizuálních podobách zvířat. Mentalita je díky procesu naturalizace, ve kterém se historické a kulturní jevy přetváří do zdánlivě přirozené, samozřejmé, trvalé a univerzální podoby, pro všechny její členy nevědomá. (Baker, 2001, 6 – 9)

Toto obecné smýšlení je stěžejním termínem pro naše téma. Je tím, co vytváří dominantní kulturní ikonografii zvířat, tím, kdo rozhoduje, jaké obrazy trpících zvířat, se ve veřejném prostoru objeví. Protože má, jak říká Baker, naproti filosofii či vědě, „monopol na realitu“ (Baker, 2001, 171), je vůdčím aktérem v tom, jaké podoby utrpení budou veřejnosti prezentovány.

Téma utrpení zvířat má pro obecné smýšlení určitý neseriózní charakter. V mediálním prostoru se objevuje zejména v bulvárním tisku, kde si bere za cíl zejména šokovat své čtenáře. Přináší neproblematickou, společností již konsenzuálně dohodnutou, známou formu toho, jak by utrpení zvířat „mělo vhodně“ (Fitzgerald, Kalof, 2007, 292) vypadat.

Většinou přináší dva tématické okruhy zobrazení: zvířata jako oběti cizí kultury a zvířata jako oběti sadistických jednotlivců. (Aaltola, 2011, 3) Zvíře v nich je samo upozaděno a pozornost je stočena na konkrétní sociální či psychologické téma, jež společnost zajímá. Zvíře je zde jen prostředkem popisu sociálních situací.

Fotografie trpících zvířat v cizích kulturách (viz Přílohy obr.č. 3) mají obecně v masmédiích za úkol stigmatizovat cizí kulturu a ujistit tu naši o

naší nadřazené identitě, o výjimečnosti vlastní, zvířata milující kultury. Zvíře na nich je metonymickým symbolem, s kterým se ztotožňujeme. Zvíře samotné je tu zástupnou postavou pro toto „mnohem důležitější“ (Baker, 2001, 139 - 148) ujistění o vlastním citlivém a soucitném přístupu vůči zvířatům, obětem cizí, necivilizované kultury. Zvíře je v těchto stereotypních obrazech prostředkem této sociálně psychologické hry inkluze a exkluze. Vlastní život zvířete je irelevantní.

Jiný častý obraz v masmédiích je zvíře jako oběť sadismu několika jednotlivců (viz Přílohy obr.č. 4, 5). Soucit, jež tyto obrazy vyvolávají, mísící se s potěšením z vlastní přívětivosti se podobá předešlému příkladu. Ten, kdo způsobil zvířecí utrpení, je vydělenec, jenž vybočil ze společenských norem. Utrpení zvířete je osmyslněno tímto myšlenkovým procesem a „zdravý rozum“ se jim může utěšovat.

Obrazy zvířete na těchto obrazech často nesou prvky obrazového klišé. Spolu s důrazem na tělesná zranění, probouzející již zmíněný voyerismus, nesou znaky neotenie, tj. znaky mláděte - vysoké a vypouklé čelo, široká mozkovna vůči obličejí, velké oči, kulaté tváře, krátké končetiny. (Baker, 2001, 181 - 184) Ty podvědomě budí u čtenářů a diváků pečovatelské sklony vůči zvířeti. Zvíře je pro účely vybíráno tak, aby se divák mohl potěšit z tohoto „vysokého faktoru roztomilosti“ (Caras, 2002) neotenických zvířat.

Fotografie zvířat z velkochovu, pro porovnání, snímají obvykle zvířata z dálky, v hejnech, stádech (viz Přílohy obr.č. 6). Zvířata jsou objektivizována do podoby vzdálených, marginálních Jiných, redukována na neosobní skupinku nešťastníků a to devaluje jejich utrpení. Tato vizuální anihilace trpících, dehumanizace (Chouliaraki, 2006, 105), podpořena ještě instrumentalizovaným okolním prostředím, vysvlékává tyto oběti z jejich osobních identit a převádí je na funkcionální kategorizace, kde jsou chápáni dle svých funkcí (např. jatečné zvíře). Jestliže se téma okolo fotografií stočí vůbec na utrpení zvířat, vede se debata o welfarismu.

Podoby trpících zvířat, vytvořené podle pravidel obecného smýšlení se neomezují jen na zobrazení v masmédiích. Vizuelnímu zpracování podléhají i obrazy z prostředí kritické literatury.

Fotografie laboratorních zvířat, prezentované samotnými laboratořemi odrážejí vědomí pohyblivých hranic toho, co je a co již není dovoleno ukazovat v souvislosti s utrpením. Laboratoře užívají vizuelní prostředky k tomu, aby zastřeli viditelnost utrpení, ale zároveň mohly fotografie prezentovat. Zvířata, která pak nabízejí na snímcích, mají dvojí, vzájemně si odporující podobu, která však nijak neohrožuje jejich samozřejmé přijetí „zdravým rozumem“. Zvířata jsou na nich znovu v podobách, které odpovídají tomu, co si *common sense* myslí o tom, jak by laboratorní zvířata měla „správně“ vypadat.

Zvířata jsou buď snímána z odměřené vzdálenosti jako neosobní, téměř neživé objekty výzkumu. (viz Přílohy obr.č. 7) To umožňuje divákovi si od tématu a jeho možné etické problematičnosti udržet odstup a setrvat v přesvědčení o správnosti vědeckého výzkumu. Namísto zobrazení celého zvířete se také v mnoha případech jasných zranění užívají fotografie fragmentovaných částí těl.¹² Ty nenesou konotace skutečného zvířete, spíše se podobají neživému předmětu.

Na druhé straně, vědomy si etické problematičnosti, prezentují laboratoře fotografie zvířat jako laboratorních mazlíčků – antropomorfních cítících bytostí. (viz Přílohy obr. č. 8) Antropomorfismus zvířatům dodává význam podobnosti, blízkosti, přátelství, přibližuje je k naší identitě, pomáhá navodit pocit o citlivém přístupu ke zvířeti a narušit vědomí vědeckého, descartovsky objektivizujícího pohledu výzkumníka a kamery na jiných fotografiích, jež jsou mířeny z pozice moci, kde výzkumník (a čtenář) je tu ten, který má právo zvíře zkoumat a vyžadovat, aby se zvíře

¹² Příkladem uvědomění si etické problematičnosti jsou pravidla pro zobrazení zvířat v Časopise experimentální medicíny *Journal for Experimental Medicine*, amerického ústavu pro lékařský výzkum (*Rockefeller institute for medical research*) Ta stanovila, že snímky se mají omezit právě jen na specifické části zvířecích těl, aby se zamezilo možnosti eticky problematického pohledu na konkrétní zvíře. Také např. Encyklopedie Larousse změnila v r. 1982 fotografie aktivit na jatkách za diagramy (Malamud,2011,130).

nechalo pozorovat a vypadalo „jako zvíře“ a neodvracelo se a nikam neunikalo. (Animal Studies Group, 2006, 12, 84)

Chycena do této ambivalentní existence, jsou zvířata na jedné straně bytostmi jako my, na druhé straně objekty, jednotkami vědeckého výzkumu.

Arnold Arluke poukazuje na ambivalenci, kterou fotografie laboratorních zvířat nesou: zvířata jsou „prvotřídní chemické stroje, konzumní zboží, týmoví hráči i obětované symboly vědeckého poznání“. Divák se může s nimi identifikovat a zároveň si udržet rezervovaný odstup. (Arluke, 1994, 156) Tyto vzájemně neslučitelné podoby zvířat obecnému přesvědčení o tématu zjevně nevadí. Zdravý rozum je schopen si z tohoto nesourodého shluku významů, jež tyto vizuální „důkazy“ reality nesou, vytvořit představu, jež ho ujistí o „uspořádané a uhlazené“ realitě.

Hrou s popkulturními představami o utrpení zvířat vynikají reklamní zobrazení hospodářských zvířat. Ty často odrážejí hluboko ukryté, často neuvědomované kulturní definice zvířete, jež reklamy dokážou vymodelovat do kýžené podoby. Pro to, aby byly pro diváky pochopitelné a vyvolaly zamýšlený účinek, čerpají ze stejného souboru stereotypů zdravého rozumu, který je dostupný každému jejich divákovi.

Obrazy dokážou přeměnit potenciálně eticky problematickou skutečnost na bezproblémovou, dokonalou vizuální zábavu, srozumitelnou každému divákovi. V jejich vizuální výbavě jsou často tzv. disnifikovaná zvířata. Disnifikace je stupidizace obrazu pomocí vizualizace. Je spojena s konotacemi trivializace a bagatelizace, je zbavením smyslu obsahu, je jakousi stereotypní vizuální zkratkou. (Baker, 2001, 174 –178) Hospodářské zvíře zde (viz Přílohy obr. č. 9) dostává systémem vědomí zdravého rozumu podobu zábavného antropomorfního zvířete. Radost, jež tato komická disnifikovaná vizuální zkratka přináší, nazývá R. Barthes ve své Rozkoši z textu, tzv. jednoduchá, bezproblémová radost, v níž se dle Bakera jasně odrážejí síla kulturních přesvědčení. Tato radost je dle něj „ignorantským masovým přijetím komodifikace radosti v kapitalismu“. (Barthes, 2008, 31)

Vizuální zkratka disnifikace sráží širší dimenzi významů ukryté za ní do jednoduché, pro všechny srozumitelné, uhlazené podoby. Možná by se dalo říci, že je zvíře na obraze metonymickým symbolem člověka (řezníka), reprezentujícího náš neproblematický přístup k zabíjení zvířete. Obraz sice přináší zmatení z toho, co vůbec toto zvíře je, to však obecnému přesvědčení nepřekáží, obraz je součástí systému zdravého rozumu, všichni členové společnosti ví, jak jej užívat, dokáží se v jeho vytvořených neslučitelných významech bez problémů orientovat.

Ikonografie, jež se objevuje ve výlohách masen se řídí svými vlastními vnitřními pravidly, poplatnými zásobě znalostí obecného smýšlení, jeho vlastní interní rétorice, jež nijak příliš neodkazuje na vnější svět. (viz Přílohy obr. č. 10) Na jednoduchých obrazových kliše disnifikovaných zvířat se mísí pocit bezproblémové komičnosti i skrývající se brutality, nadšené zvířecí oběti tu mají přinášet konotace normálnosti, bezproblémovosti. (Baker, 2001, 172 – 174) Marginalizace takto již trivializovaného zvíře, zbaveného smyslu, je ještě podpořena vizuálním odlišením masa v řeznictví od zvířete. Maso je zde stáhnuté z kůže, odkostěné, rozřezané na plátky již nijak nepřipomíná původní zvíře. (Franklin, 1999, 155)

Snaha o udržení neproblematického přesvědčení ohledně utrpení zvířat je vidět i na vizuální rétorice, jež se užívá k zobrazení samotných aktivistů zvířecí politiky. (viz Přílohy obr. č. 11) Baker ukazuje, jak si popkultura pro aktivisty nachází pevný, veřejnost uspokojující, vizuální stereotyp tj. kolektivně sdílený zjednodušený mentální obraz, spojený s předsudky vůči aktivistům. To ji utvrzuje v přesvědčení o vlastní normálnosti a civilizovanosti. Aktivisté jsou často s velkou razancí vizualizováni po vzoru již zakořeněných ikonických metaforických obrazů do podoby nejen nebezpečných extrémistů, ale i nevyrovnaných sentimentálních blouznivců či fanatiků. Popkultura pro ně má připravené symbolické obrazy theriantropních necivilizovaných zvířat, nepatřících normální společnosti. Sama se jimi ujišťuje o správnosti vlastního

sociálního řádu, známého, schváleného a bezpečného přesvědčení. (Baker, 2001, 195 – 211)

Utrpení zvířat a potažmo násilí spojené se zvířaty, je zobrazeno i v jiné mediální formě, v přírodovědných filmech. Ty sice neukazují utrpení, jež jim způsobil člověk, ale pomohou nám pochopit, jak obecné smýšlení moderní společnosti přemýšlí o utrpení zvířat.

V těchto filmech se zvíře objevuje v mnoha scénách násilí. Násilí je zde součástí vyprávěcího a vizuálního stylu filmu. Je něčím, co do přírodovědných filmů jaksi patří. Tento styl odráží tradiční přesvědčení, že v přírodě je násilí, tedy bolest, tedy utrpení čímsi „přirozeným“. (Aaltola, 2012, 116) Příroda je dle tohoto názoru plná utrpení a bolesti. Pro zvíře, jenž přírodě patří, je utrpení něčím nevyhnutelným, přináležejícím bytostem jako je ono. Člověk na druhé straně sám sebe situuje do říše kultury, radikálně odlišné „sféry bezpečí“ (Chouliaraki, 2006) a přírodní „nebezpečné, vzdálené“ říši nadražené.

Příroda v přírodovědných filmech je navíc popkulturními představami spojena s jakousi říší sentimentu, fantazie, nostalgie po rajske divoké přírodě, (Aaltola, 2011) kterou jsme jako civilizace ztratili. Tento mýtus neposkvrněného ráje divočiny přináší o zvířeti romantizující představy a dodává mu nadčasový estetický význam, který s podobou zvířete nejen manipuluje, ale neutralizuje jakékoliv možné námitky na problematičnost utrpení zvířat, které divák ve filmu vidí (viz Přílohy obr. č. 12). Zvířata jsou v pořadech taková, jaká je současná vizuální kultura chce mít, v žádoucí podobě a k maximální vizuální dispozici. Jsou zde objektem zkoumavého diváckého pohledu. S použitím kamer a teleskopických čoček jsou zviditelněna v podobě, jež by normálně zůstala skrytá. Nasvícené scény předvádí podívanou pro nerušený pohled diváka, který je stejně jako vědec přesvědčen o svém právu zvíře pozorovat. Zvíře je pod úplnou vizuální kontrolou, chyceno do sítě obrazovky, ve které má divák vizuální převahu.

Přes nesporný edukativní charakter je způsob setkání se zvířetem, jeho způsob diváctví, eticky sporný. Divák, televizní obrazovkou

kompletně distancovaný od zvířete, ve své „zóně bezpečí“ (Chouliaraki, 2006,10) domova, je vizuálně spojen s něčím, co by ho ve skutečném světě mohlo ohrozit, zde je však jen marginálním objektem zábavy.

Pohled z pozice moci dělá ze zvířete objekt, diskriminovaný naším okem, podporuje již zmíněný voyerismus, znesnadňuje možnou empatii zakládá možnost pro exploitaci zvířat. I samotné scény násilí jsou přizpůsobeny charakteru modernímu diváctví. Události, jež se ve skutečnosti odehrávají v dlouhém časovém pásmu, jsou nastříhány do rychlých a dramatických scén. Zvířata jsou do nich vmanipulována, aby se dostala do vzájemného konfliktu, ze kterého nemohou uniknout. (Fitzgerald, Kalof, 2007, 219 – 234)

4.2.2 Vystavení živých zvířat

Z veřejného prostoru utrpení živých zvířat zmizelo. Tak, jak postupovala kritika jeho různých forem (např. kohoutích, psích, býčích zápasů), tak se postupně ztrácely a jako forma zábavy téměř zmizely z veřejného prostoru. Moderní divák již nechce vidět zvíře trpět, chce se jím naopak bavit.

Moderní zoo, forma vystavování živých zvířat, již nenesou známky silně antropocentrické instituce, prezentující koloniální nadřazenost člověka, lidského pokroku, ovládající exotickou jinakost zvířat, jež je nutno podrobit. Zoo se změnilo na prostor pro rekreaci, moderně strávený volný čas. Utrpení zvířat, znatelné v prvních zoo, se již pod tlakem moderní citlivosti a ekologického zájmu společnosti neobjevuje.

Zoo dnes slouží jako vzdělávací instituce. Za tímto účelem nabízí divákům vědecké a objektivní informace o zvířatech. Většina návštěvníků však zájem o vzdělávání neprojevuje. Spíše je přivádí určitá nostalgická potřeba připomínky dětství či potřeba strávit zábavně volný čas. Zoo se tak stává zábavným představením pro diváky, ve kterém zvířata hrají roli účinkujících. John Berger popisuje tuto roli zvířete jako „kooptaci“ zvířete do formy podívané pro člověka. (Fitzgerald, Kalof, 2007, 259)

R. Malamud vidí jejich roli v zoo ještě pochmurněji. Zvířata jsou zde v roli dekorativních předmětů v galerii uměleckých obrazů, mezi jejímiž rámy volně přecházejí diváci a dle svého vkusu se zastavují. Francouzský filosof Michel Foucault přirovnal architekturu zoo ke klasickému modelu vězení Jeremyho Benthama, tzv. panoptiku¹³ (Foucault, 2000). Viditelnost zvířete je v tomto „vězení“ maximalizována, zvíře je bez možnosti úniku nabízeno k nerušenému pozorování. Svou architekturou tak zajišťuje pokračování antropocentrické perspektivy pohledu člověka na zvíře. Návštěvník je od potenciálně nebezpečného zvířete fyzicky oddělen, aby se mohl bezpečně a z pozice moci nerušeně dívat na zvíře. (Fitzgerald, Kalof, 2007, 219 – 234)

Pohled návštěvníka je tu zdrojem oprese. Zvířata jsou samozřejmým objektem zábavy, bez možnosti úniku z vizuálního dosahu člověka. Koncept nároku na soukromí zvířete je zoo cizí.

Marvin popisuje způsob pohledu návštěvníka zoo takto: „Jeho arogantní oči organizují vše před sebou dle sebe a vlastních zájmů“ (Marvin, 2005, 8). K tomuto sociologickému pohledu můžeme přidat i biologický. Pro mnohé živočišné druhy, včetně nás, je upřený pohled druhého zvířete signálem k ohrožení. (Bostock, 1993)

Utrpení zvířat v zoo tak dnes nabývá jemných forem. Znamky mentálního utrpení zvířat a emočního napětí zvířat v důsledku jejich izolovanosti, vytržení z přirozeného prostředí a minimálních vnějších stimulů popsal již Berger. (Fitzgerald, Kalof, 2007, 251 – 262) Tyto signály však divák nezaznamenává, fyzický i emoční odstup, způsobené rolí zvířete jako marginálního zdroje zábavy, mu to neumožňuje.

Zoo je tak místem, které vládne diskriminující oko návštěvníka, jež chce držet zvíře v preferované podobě, odpovídající kulturní definici divokého zvířete. Místo tohoto divokého tvora se však spíše setkává se slabou památkou na tuto divokost. Jak znovu poeticky Berger popsal, zoo je místem, kde se člověk nemůže setkat se zvířetem. To, co vidí, je jen jeho připomínka. Letargická zvířata svým pohledem jen přehlížejí okolí,

¹³Marvel de panopticon, „inspection house“ byla kruhová místnost s celami po okrajích, umožňující neustálý dozor nad aktivitami vězňů, jejich permanentní viditelnost a dohled, sloužící k udržení disciplíny a řádu a absolutnímu přístupu k němu. (Foucault, 2000).

dívají se mimo, jsou zneschopněna se setkat s pohledem člověka, neboť ten jim nemůže nabídnout nic, čím by zaujal jejich pozornost. Zvíře v zoo nemůže vrátit člověku jeho pohled. (Fitzgerald, Kalof, 2007, 251 – 262)

Je tedy otázka, zda je možné s takovým zvířetem, marginalizovaným do – slovy M. Bubera – Ono, objektu, sdílet během setkání intersubjektívni spojení.

Domnívám se, že to, co bylo řečeno o zoo, je možno užít i k popisu zvířete v dalších popkulturních institucích (cirkusy, atrakce Podmořských světů, Delfíní show aj.), kde jsou zvířata vystavena v rolích účinkujících v zábavném představení.

5. Postmoderní změna pohledu na zvíře, konceptuální zviditelnění zvířete

V minulé kapitole jsem ve stručnosti představila formy, kterými dominantní popkultura zobrazuje a vystavuje zvířata, jež trpí a jak toto utrpení a konečně i samotné zvíře zneviditelňuje a přehlíží.

Jaké jsou, pro zopakování, konkrétní vizuální prostředky, jež vedou k obrazové „konceptuální neviditelnosti zvířete“? (Baker, 2011, 190)

Když se vrátíme k záznamům z rukou aktivistů, pak je to vůbec jejich tabuizace, odmítání je začlenit do veřejné ikonografie a jejich přílišná brutalita, která převádí utrpení buď do krvavé podívané ničeného těla či vede k obranným mechanismům – odvrácení se od vizuálních důkazů či jeho odmítání.

Na snímcích, jež prezentuje sama popkultura, je jejich základní zábranou myšlenkový antropocentrismus. Postdescartovská hierarchická perspektiva, s kterou je na trpící zvířata nahlíženo, vsazuje zvířata do souboru kulturních opozic člověk – zvíře a dává mu efemérní význam. Obrazy si udržují svou antropocentrickou perspektivu tím, že udržují čistotu vizuálního oddělení zvířete od člověka. Skutečný význam utrpení pak zakrývají tím, že dělají ze zvířete rétorickou pomůcku pro vyjádření vlastních zájmů (potřeb ujištění o správnosti přesvědčení, nadřazenosti vlastní kultury, konformity vůči společenským pravidlům a vědeckému a hospodářskému systému). Na obrazech z laboratoří je zvíře redukováno do sentimentální podoby jakéhosi „pseudo–člověka“ (Baker, 2001, XXII) s nímž se člověk může identifikovat, ale stále si od něj a jeho inferiorní povahy může udržovat odstup. V přírodovědných filmech je zvíře znovu v roli objektu zábavy a výzkumu, v roli bytosti odlišné, kulturně nižší, patřící do řádu přírody, kde je utrpení přirozené a neproblematické. V zoo je pak utiskováno samotným zkoumavým, chladným diváckým pohledem, jež si se svým privilegovaným pocitem nároku na vizuální přístup ke zvířeti není schopen uvědomit problematičnost pohledu toho, co vidí.

Jak čelit těmto vizuálním překážkám? Jak vzdorovat výjimečné moci popkultury popírat zvíře? Jak říká W. J. T. Mitchell: Je nutno se „znovu učit, jak se dívat na zvíře“. (Mitchell, 1994, 344) Je nutno se „vzepřít antropocentrické tradici, decentralizovat“ (lidský) subjekt, „postavit se samolibosti doby ... přinesením kritické nejistoty a znepokojení“ do obrazu (Baker, 2001, 26).

Co tím myslí? Rothfels o této decentralizaci říká: Lidský subjekt není autonomním, stabilním, karteziánským subjektem. Tak formuje jen sám sebe v rámci strategie moci. Je nutno zpochybnit status člověka. „Jen když nemůžeme spoléhat na náš vlastní lidský status, můžeme začít zpochybňovat samozřejmost statusu zvířete“. (Rothfels, 2012,14)

Jak změnit formy zobrazení zvířat, aby přivedly utrpení zvířete do zorného pole diváka a mohlo dojít k intersubjektivnímu naladění?

V posledních několika dekádách se objevuje radikálně nové vnímání zvířete, jež tuto možnost snad nabízí. Kritici tohoto nového přístupu jej označují za důsledek postmoderní misantropie dnešního člověka, „sebenenávistného pocitu vlastní zmatenosti naproti přesvědčení zdravém „čistém“ zvířeti“ a ontologické nejistoty dnešního postmoderního člověka, hledající ve zvířeti jen citovou náhradu za neschopnost citového vztahu vůči druhému člověku. (Franklin, 1999, 192) Jakkoliv byly důvody k tomuto novému pohledu na zvíře skličující, pro naše téma jsou jejich důsledky ryze pozitivní.

Rychle se rozšiřující obor Human–animal studies přináší nové teoretické poznatky o zvířatech, filosofie Derridy, Foucaulta, Delleuzeho a Guattariho aj. prezentují nové koncepty pohledu na zvíře, pro postmoderní umělce je zvíře jedním z nejužívanějších témat a objektů, jak se vzpírat stereotypním konstrukcím moderního myšlení a aktivisté rozšiřují svou působnost na nové aktivity. Ti všichni přinášejí nový pohled na zvířata, vymezující se proti tradičnímu přesvědčení o zvířeti.

Filosoficky tuto novou situaci oznámil a zachytil ve své práci *L'animal que donc je suis* zejména francouzský filosof Jacques Derrida. Ten postavil svou kritiku dosavadního západního myšlení a západní filosofie právě na přinesení nové perspektivy pohledu na svět, ve kterém zásadní roli hraje zvíře. Filosofie se, stejně jako zmíněná popkultura, nezabývá zvířetem, obě jsou uzavřeny ve vlastní perspektivě, jež zvířata pro myšlení zneviditelňuje. (Derrida, 2004)

Za základ svého přemýšlení si vzal Darwinovu evoluční teorii, jež zpochybnila antropocentrický řád. Derrida zpochybnil obecnou dohodu běžného přesvědčení o odlišení kategorií lidí a zvířat, která nám zavdává iluzi práva homogenizovat nespočetné spektrum ne-lidských bytostí do jedné skupiny zvané „zvířata“ a odlišit ji jako podřízenou skupinu lidství. Myšlenka lidskosti, která je v západní filosofii postavena na rozdílu mezi zvířetem a člověkem, je pro něj lichá. Pluralita všech živých nelidských bytostí dle něj nemůže být shrnuta do jednoduchého termínu, které by stál v opozici k člověku. Lidé ani zvířata nevytvářejí bezpečně oddělené, nespojité formy života. (Derrida, 2004)

Derrida si všímá „zvířete v sobě, zvířete ve mně...“. (Derrida, 2004, 74) Zvířata jsou bytosti se vlastním specifickým prožíváním, které se v mnoha ohledem podobají člověku. Dualistická propast mezi námi a jimi neexistuje, proto ani jejich utrpení není možné ignorovat.

Zvíře je to, co západní myšlenkový diskurz po celou dobu své historie přehlížel. Absence perspektivy světa očima zvířete, tohoto pro nás v historii často radikálně Jiného, do dnešního dne přehlíženého, omezovala rozhled západního myšlení a vedla dle Derridy k absurdním abstraktním schémátům reality.

Derrida v momentu setkání se s pohledem vlastní kočky přehodnocuje svůj celý dosavadní přístup ke zvířatům. Přichází na to, že před ní stojí nahý: „Zvíře se na nás dívá a my jsme před ním obnaženi. A zde možná nastává myšlení“. (Derrida, 2004, 279) Její pohled má sílu, jež nutí přehodnocovat vztah k ní, „potvrdit ji“ (Baker, 2000, 185), není pro něj neživým objektem, za který ji považuje karteziánská věda, ale partnerem, bytostí, jež si vposledku zaslouží náš etický ohled. To, co probíhá v jejich

bezprostředním vizuálním setkání, nazývá Derrida moment šílenství, nepopsatelný jazykem racionální vědy, je to prozření, uvědomění si vzájemné blízkosti, to čemu Aaltola říká právě intersubjektivní otevření.

Abychom se vrátili k naší tématice, do světa vizuálních zobrazení moderní reality, kde ne každý člověk má možnost tohoto intimního projasňujícího shledání, kde jsou vizuální obrazy těmi téměř jedinými, které mohou nabídnout tento přerod, odstranění vizuálních bariér, vklíňující zvíře do rolí triviálních téměř neviditelných zábavných objektů či objektů konzumu a prostředků k vědeckému progresu člověka. Pro to, aby mohly obrazy pomoci k novému pohlížení na zvíře, musí umět prezentovat zvíře právě v této radikálně odlišné pozici, jakou teoreticky nastínil Derrida. Jak to udělat? Baker si uvědomuje sílu ohromného množství dlouho dominantních popkulturních prezentací zvířat, jež ovládají veřejný prostor. Říká, že ten, kdo bude schopen ovládnout tento prostor, může měnit pohled společnosti na zvíře. (Baker, 2001)

O to samé, o představení vlastní nové vize, kde by zvíře mělo ve světě příznivé postavení, usilují i někteří současní umělci (a především umělkyně). Proto, abych mohla ukázat, jak je možné se zmíněnými vizuálními omezeními pracovat, budu prezentovat díla těch, jež se o tento nový přístup ke zvířeti intenzivně pokoušejí. Vybírám jména jako je Sue Coe, Britta Jaschinski, Angela Singer. Všechny dalo by se říci „pro-zvířecí“ umělecké aktivistky, prezentují ve svých obrazech, fotografiích, instalacích, formy zvířat, které nutí k přehodnocení našeho postoje, narušují zavedené přesvědčení o bezproblematičnosti našeho chování k nim. To, co předvádějí, je protržení vizuálních bariér, o kterých jsem mluvila.

Jak s těmito bariérami pracují nejen oni, ale i aktivisté, předvedu na jejich jednotlivých vizuálních dílech. Budu se taky v mnoha případech opírat o teoretickou analýzu E. Aaltoly, která si uvědomuje emoční sílu obrazů zvířat, zejména obrazů utrpení a sama navrhuje stručně, co by měly tyto obrazy splňovat. S. Baker k tomu přidává i své možné strategie. V obecné rovině se budu opírat i o návrhy, které představila ve své knize *Spectatorship of suffering* L.Chouliaraki. Ta pátrá po možnostech, jak

může mediální obraz vzdálených trpících pomoci zasáhnout moderního západního diváka v jeho „bezpečné zóně“ sebevědomé západní civilizace.

Ještě předtím se však zastavím u filosofie, jež tu derridovskou posouvá ještě o krok dál. Tou je filosofie konceptu francouzského postmoderního filosofa Gilles Deleuzeho a psychoterapeuta Felixe Guattariho „stávání se zvířetem“ (*becoming animal*)¹⁴, o které jsem se zmínila v úvodní kapitole.

Tento koncept, stěžejní pro současný obor human–animal studies, otrásá s mnohaletým přesvědčením o ontologické realitě esenciálně odlišných kategorií živých bytostí, mezi nimiž je nepřekročitelná bariéra biologické distinkce. Realita je dle nich naprosto opačná. Fixní, druhové, účelově vzniklé, identity neexistují, existuje kontinuum, plasma života, „nikdy nekončící, proměňující se a nedeterminované pulzující síly, pohybující se mezi rovinami přechodných podmínek a za určitých podmínek se aktualizující v tělech“, v nichž plave i člověk a zvíře a volně se přelévají do sebe. (Fitzgerald, Kalof, 2007, 37 – 51)

Mezi nimi nejsou hierarchické schody biologického systému, ale vzájemnost, spřízněnost, příbuznost. Člověk může vystoupit ze své iluze o bezpečné „čisté“, zvířetem „nepošpiněné“ identity a ponořit do plurality „neznámé diverzity“ zvířecího světa, do tzv. stylu smečky (*pack mode*), plurality zvířeckosti, která je pro něj stejně primárním stavem, nechat se nést existujícím proudem života v této pluralitě a uzřít v tomto proudu zvíře jinak, než jak je na to člověk v tradičním pohledu na zvíře zvyklý¹⁵. (Fitzgerald, Kalof, 2007, 37 – 51)

¹⁴ Koncept představili v r. 1988 souboru esejí *Thousand Plateaus: „1730: becoming – intense, becoming animal, becoming – imperceptible“*.

¹⁵ Snaha o toto protknutí není nijak radikálně nová, naše touha po spojení je zjevná již od počátku dějin. Vědci, teologové i filosofové mluvili od počátku o tom, že člověk je bytostí mezi zvířetem a božským, hmotou a nehmotným. Hebrejci chápali prvního člověka jako spojení zemské půdy a posvátného ducha. Platon psal o tom, že lidé jsou kombinacemi sóma a psyché, ontologický dualismus Descarta a morální dualismus Kanta situoval lidi do dvou světů, fyzického a metafyzického. Od dob Darwina se upozorňuje na naše spojení se zvířetem a v posledních dekádách, v našem „kybernetickém“ věku nejsou lidé jen směsí zvířete, Boha a sebe, ale i syntézou masa a stroje. Ve vizuální kultuře se tato touha možná odráží i v podobě Spidermana či tzv. ženských králíčků z časopisu *Playboy*. (Thompson, 2005, 19 – 24)

Abych se vrátila k Aaltole, tento moment přetržení hranic a vplutí do plurality neznáma je znovu momentem intersubjektivního otevření, tudíž momentem, kde může nastoupit etika. Koncept reality „stávání se zvířetem“ má i politický přesah, má ambice pomoci osvobodit od „psychopolitických opresivních způsobů myšlení ve svírajících temínech člověk–zvíře, já–oni, vedoucích k totalitním způsobům života“ (Malamud, 2011, 156). Pro naše účely by tak měl být stěžejní. Umělci, jejichž díla předstávím, toto vizuální stávání se zvířetem ukazují.

Jaké požadavky tedy musí obraz splňovat, aby naboural vizuální zábrany, jimiž se chrání tradiční přesvědčení proti nutnosti nepříjemné reflexe vlastních postojů?

Primárním požadavkem, zastřešujícím všechny ostatní, je, aby obraz ukazoval zvíře jako autonomní osobnost (tj. zvíře vnímající, prožívající, tj. schopnou trpět). Jen tak ji tradiční přesvědčení přijme do komunity bytostí s právem na morální ohled. Autonomní osobnost, tj. konkrétní zvíře s „tvář“í. Tento termín, jinak pro zvíře zpravidla neužívaný, odkazuje na pojem užitý filosofem Levinasem v jeho koncepci etického přístupu k druhému. „Tvář“ (Levinas, 1997, 75) druhého znamená, že za tělem subjektu je mysl, že při setkání s ním musím uzнат jeho svébytnost a smrtelnost, která mě volá po odpovědnosti vůči němu. Jestliže tento postoj uplatníme u trpícího zvířete, můžeme jeho projevenou emoci interpretovat nejen jako skřivený obličej, ale i jako vnitřní stav cítící bytosti, která nás zve k ohledu na něj. Snaha vidět ve zvířeti tuto „tvář“ může být interpretováno jako čirý antropomorfismus, ale ten, jak bylo řečeno, nám může pomoci vcítit se do utrpení zvířete při vizuálním setkání s ní. Levinas sice tuto devizu nepřiznal zvířeti, Derrida však ano. Pro něj má zvíře tvář, tj. je subjektivitou, smrtelnou křehkou bytostí, jež morálně zavazuje toho, kdo se na ni dívá (Derrida, 2004).

Uměleckým vyjádřením tohoto požadavku jsou některé fotografie Britty Jaschinski, (viz Přílohy obr. č. 13) na které si zvířata výrazem tváře udržují – i přesto, že strádají v bezútěsném prostředí zajetí – jistou

důstojnost, ušlechtilost, kterou člověk interpretuje jako znaky toho, co nazývá osobností.

Zjevným pochopením tohoto požadavku jsou časté obrazy primátů na fotografiích aktivistických kampaní z laboratoří, neboť které jiné zvíře má fyzicky nejblíže k „tváří“ člověka, než primáti (viz Přílohy obr. č. 14)

Vizuální kreativní hra na obrazech ochránářské organizace PETA, kde jsou hlavy tuňáků překrývané „tvářemi“ pandy, je jiným příkladem pochopení důležitosti prezentace „tváře“ (viz Přílohy obr. č. 15).

Na nich se ukazuje možnost, jak využít popkulturou oblíbený znak neotenie pro své vlastní účely, jako zbraň proti ní. Velké oči pandy, tato již zmíněná podmínka roztomilosti zvířete, může v moderním sensitivním oku vyvolat patřičné pocity potřeby péče a soucitu. Zvíře s velkýma očima a dlouhými řasami (viz Přílohy obr. č. 16) jsou jakousi verzí nás samých, něčím mezi zvířetem a člověkem, téměř symbol lidského mláděte. Stejného efektu oči ryby nedosáhnou.

Téměř intimní setkání s „tváří“ není možné, jestliže není splněna jiná vizuální podmínka. Jestliže obraz trpících zvířat neukazuje jednotlivé zvíře, ale masu mnoha těl ve vzdáleném stádu. Vzdálenost, stejně jako se to dělo ve fyzickém prostředí římských arén či na snímcích mas zvířat ve velkochovech, či fyzická bariéra, jež tvoří klece, ohrada či příkop v zoo, má za následek emoční odstup a „zjinačení“ (*othering*) (Chouliaraki, 2006, 81), zvířat a jejich utrpení se nemůže člověka dotknout. Záběry na neosobní skupiny zvířat jejich identity redukuje a přehlíží jejich možné utrpení. Na druhé straně proces jejich vizuální „humanizace“ (Chouliaraki, 2006, 105) prostřednictvím ukázání jejich tváře či hlasu pomáhá k tomu, abychom trpící přibrali do mentální „zóny nás“, ve které se s nimi můžeme identifikovat. (Chouliaraki, 2006, 88 – 89)

Umělkyně Sue Coe nabízí vizuální hru, jež zdůrazňuje právě tyto dva extrémy. Propojuje obraz konkrétního bezmocného zvířete s živou tváří, s vlastní identitou, s nekonečným řadou tisíců instrumentalizovaných objektivizovaných anonymních těl bez vlastního života, jež budou brzy rozložené v jatečném procesu do částí těl (viz Přílohy obr. č. 17).

Na jiném jejím obraze je v popředí kráva, jasná konkrétní tvář s neotenizovanými znaky očí, a zřejmým etickým apelem, obklopena obrázky úhledně zabalených spotřebních produktů masa bez identity, fragmentovaných těl, do kterých bude později rozložena i její identita (viz Přílohy obr. č. 18). (Dodge, 2011)

Moderní člověk je většinou samozřejmě přesvědčen o oprávnění své role vševědoucího pozorovatele (vědce, vlastníka, diváka obrazů či zoo) ve vztahu ke zvířeti a vysvětluje si ji nutností vědeckých poznatků či prostou zálibou v pohledu na zvíře. Zvíře takto již zmíněným termínem Bergera koptované (Fitzgerald, Kalof, 2007, 259) do světa člověka (zvíře v roli účinkujícího v představení či domácího mazlíčka, zvíře jako zboží) není v tomto pozorovacím procesu partnerem, nevrací nezávislý pohled člověku. Naopak, má tu být pro nás, v pozici, kterou jsme mu určili a pohledem nerušit, být bezproblémovým přihlížejícím svědkem našeho pozorování.

Britta Jaschinski na tuto etickou problematičnost nároku na pozorování zvířete upozorňuje. Ve svých fotografiích nachází empatictější způsob pohledu na zvíře. Její fotografie z úctyhodné vzdálenosti, téměř jakoby si byla vědoma nepatřičnosti snímat zvířata v neutěšených podmínkách zoo a využívat je pro své umění, dokážou zachytit osamělost a emoční strádání zvířat v nevhodném stísněném (viz Přílohy obr. č. 19). I sama umělkyně si toho všímá, podle svých slov touží, aby její snímky konvenčně „nezachycovaly“ zvíře. (Jaschinski, 2012) Paralela zachytávání do kamery se zachytávání do sítě, do klece, do zajetí je tu nasnadě. Tedy jejich utrpení neobjektivizovaly, jako to dělá pohled diváka (televizních podívaných, živých představení) či vědeckého pracovníka, aby si udržely pocit respektu vůči jinakosti zajatých zvířat. Její fotografie pomáhají vidět strádání zvířat, zvířat jako jinakosti, ovšem bez ohrožující konotace, které jiné nese, bez manipulace, bez jeho redukování do stejnosti s námi.

Touto svou poklonou zvířatům se vlastně Jaschinski přibližuje pochopení zvířat, jež uvádí nestor Human animal studies John Berger. Zvíře, jež ve své meditativní eseji *Proč se dívat na zvíře* (*Why to look at*

Animal) představuje zvíře, které musíme respektovat, je vznešeným jinakým tvorem, který nás „nikdy pohledem nestvrzuje“, dívá se na nás „skrze propast“ neporozumění, vyhloubenou jak jazykovou bariérou, tak bariérou druhovou. Tato bariéra zaručuje vzájemný odstup člověka a zvířete, odlišnost a i respekt. Toto jeho mýtické důstojné zvíře je nezaměnitelné za člověka, je si však s člověkem rovné. (Fitzgerald, Kalof, 2007, 251 – 262)

O narušení samozřejmého nároku na mocensky vedený jednosměrný vizuální proud člověka pozorovatele/diváka se snaží ve svých instalacích upozornit i Angela Singer. Stahuje mrtvá zvířata z kůže (viz Přílohy obr. č. 20) jejich trofeje pokrývá „krví“ a do očních důlků jim umísťuje skelné bulvy tak, aby nepřirozeně vystoupily a zíraly na svého diváka. Oči zvířete zasahují diváka s emoční silou, přesměrovávají doposud jasně daný směr pohledu diváka a objektu instalace, přeorientovávají odkud kam původní mocenský pohled vede. Divák náhle není pozorovatelem, ale pozorovaným, na něhož se poutá obviňující zrak „trpícího“ mrtvého zvířete. Tím se otevírá možnost soucítit s mrtvým, násilím zničeným (tzv. *botched* – viz dále) tělem. V jiné své instalaci (viz Přílohy obr. č. 13), naopak uřezává Singer trofejím hlavy, aby pak zdůraznila v instalacích bez hlav nejen to, co děláme zvířatům, ale ukázala, že zvířata se nemohou dívat na diváka. (Animal Studies Group, 2006, 80-81)

To samé přesměrovávání pohledu se děje právě i s Derridovou kočkou. Ta, která je normálně v roli domácího mazlíčka, je náhle dívající se individualitou, jejíž pohled srovnává hierarchický žebříček mezi člověkem a zvířetem do roviny a dělá z obou stejně jedinečné entity s vlastními životními perspektivami (jakkoliv je ta zvířecí v roli domácího mazlíčka reálně omezená).

Zátěž, jež přináší zvířecí pohled pro vědeckého pozorovatele popisuje ve svém etnografickém výzkumu z laboratoře i Lynda Birke. Laboratorní vědci v její studii přiznávají, že raději dávají krysy do

neprůhledných akvárií, neboť nesnesou pohled zvířete skrz čiré sklo. Ten je jejich slovy obviňuje z toho, co dělají (Animal Studies Group, 2006, 84) a tedy – já přidávám – dostává je tím pádem do pro ně problematického etického vztahu ke zvířeti.

Pohled je atributem, schopnosti, jež vlastní jen živé aktivní bytosti. Jsou schopnostmi, že opravňují zvíře vstoupit do privilegovaného světa západního člověka. Moderní člověk se především definuje aktivní subjekt, agent, jenž svým pohledem i hlasem vládne světu.

Trpění má naproti tomu ambivalentní povahu. Na jedné straně je schopností – schopností vnímat, přijímat negativní stimuly ze svého okolí a reagovat na ně. Uznání, že je zvíře schopno trpět mu vůbec pomohlo v historii zvířecí politiky welfare¹⁶, k uznání toho, že by mělo být před ním chráněno. (Malamud, 2011, 140 – 161) Na druhé straně ten, kdo trpí, je obětí, snášejíci strádání a bolest, je pasivním objektem. Zranitelnost, náchylnost k utrpení zvíře strhává do role, na kterou sebevědomý moderní člověk pohlíží s despektem jako na slabost. (Aaltola, 2012, 130 – 132) Vzpomeňme na již antické zobrazení klidného, vyrovnaného válečníka, zabíjejícího vítězně svou kvílející zvířecí oběť.

V hierarchii moci zůstávají nemocná těla trpících v „zóně těch druhých“ (Chouliaraki, 2006), těch, co k naší nadřazené kultuře nepatří.

Aktivisté welfarismu užívají pro své kampaně právě obrazy, na kterých je důraz kladen na samotné utrpení. To nahrává názorům, že utrpení zvířat je jediným nedostatkem, se kterým se zvířata potýkají. Zabraňme krutosti a etický problém je vyřešen. Názor, že zvířata jsou autonomními bytostmi s vlastní hodnotou a jejich samotné utilitární užívání

¹⁶ Welfare – tento i legislativně zanesený termín označuje zkušenostní stav zvířete, způsob, jakým zvíře prožívá vlastní kvalitu života, stanovuje rovnováhu kvality směsi subjektivních pocitů spojených se stavy mozku vyvolanými rozličnými sensorickými vstupy a kognitivními a emocionálními procesy. Je způsobem, jak se zvíře vypořádává s požadavky prostředí a vlastního těla. Často se užívá k popsání absence utrpení. Spojuje se s představou spokojeného života bez fyzické bolesti a mentálního strádání. (Aaltola, 2012, 25)

pro účely člověka může být eticky problematické, tento přístup nereflakuje¹⁷.

Ukazování utrpení má jeden zásadní pozitivní efekt. Pohled na křehkou strádající bytost se může v nejlepší případě stát Derridovým emotivním „pro samolibou perfekcionalistickou antropocentrickou existenci narušujícím setkáním“ (Derrida, 2004), v jehož průběhu pochopíme srovnatelnost vlastní křehkosti s křehkostí zvířete.

Aaltola navrhuje obrazy, na kterém by se zraněné zvířete samostatně snažilo o únik z tíživých podmínek, ve kterých by ukázalo, že je schopno záměrného konání, bylo tedy konající „osobnosti“ s vlastní hodnotou. (Aaltola, 2011)

Aktivita je spojena s tvořením a tvoření je základním atributem kultury. Kultura je sféra, jež člověk znovu považuje tradičně za oblast jemu vlastní, kterou se vymezuje vůči zvířeti. Přesto, že zvířata mají svou kulturu – používají nástroje, mají kognitivní pravidla, protojazyk, protomorálku, estetické preference (Chapouthier, 2013) – jsou tradičně umístována, jak bylo několikrát řečeno, do „přírody“, jež je posazena člověkem níže než je říše kultury a kde je utrpení samozřejmé. Příroda – ze které se svou kulturou a morálkou vyděluje – je naplněná utrpením. Když se Chouliaraki zabývá utrpením lidí z třetího světa, naráží na stejný problém. Zvířata, stejně jako lidé v tzv. „rozvojových“ zemích mají podle tohoto přesvědčení jednoduše smůlu, že patří do „říše zla“ (Chouliaraki, 2006, 35), ve které je bolest jaksí součástí jejich životů, vlastně si svým přináležením k necivilizovanosti „za něj mohou sama“.

Tradiční zařazování zvířete do „říše utrpení“ (Chouliaraki, 2006, 5) brání, jak bylo řečeno, k zasažení diváka hrůzou toho, co se před sebou na obrazech vidí. Aby mohl pochopit naléhavost a urgentnost toho, co se

¹⁷ Tento postoj vede dnes k nejobvyklejšímu „postoji vlídnosti“, jež brojí proti úmyslnému páčání „zbytečného“ utrpení a nařizující vlídnost vůči zvířatům, jež „užíváme“. Utrpení je dnes ale jen zřídka výsledkem úmyslné krutosti. Tento názor tak nechává z obliga převážnou část utrpení zvířat v rutinních praktikách zvířecího průmyslu. (Aaltola, 2012, 97)

děje, vnímat to jako přítomný problém, musí být zvířata ukázána v konkrétním reálném kontextu, fyzickém i časovém. Jak říká S. Baker: Zvíře musí být odebráno z mýtu přírody, musí se z něj stát pohyblivým kulturním znakem“ (Baker, 2001, 214), kulturní bytost, tj. bytostí s vlastními intencemi, tužbami, zájmy, schopností komunikace.

Záslužnou práci na tomto poli koná paradoxně i popkultura. Ve specifických popkulturních příbězích, animovaných i kreslených, zobrazuje zvířata, která mluví a řeší problémy, jež se týkají jejich vlastních problémů. Nejsou zde zástupci člověka, nejsou symbolem člověka. Nemluvím tedy o animovaných příbězích, v nichž jsou zvířata jen vizuálními maskami lidí s lidskými potřebami (např. film *Hledá se Nemo*), nijak se nedotýkající zvířecí tematiky, ale ty, které se dotýkají vlastní problematiky našeho problematického vztahu ke zvířatům (viz Přílohy obr. č. 22). Narušují stereotypní přesvědčení společnosti, vysmívají se mu, parodují jej. Antropomorfismus (dodání lidských charakteristik do podob zvířat) postav v nich hraje pozitivní roli, navozuje význam blízkosti, podobnosti, rozrušuje binární mocenské oddělení člověka od zvířete. (The Animal Studies Group, 2006, 207) Díky němu mohou zvířata mluvit lidským hlasem o věcech, jež je trápí a člověk se s nimi může ztotožnit. Zvířata v nich mluví sami za sebe, za své zájmy a v některých příbězích se i mstí člověku prostředky, které proti nim samým člověk používá. (Baker, 2001, 154 – 158)

Méně humornou, zato však velmi expresivní ukázkou, může být i obraz Sue Coe, (viz Přílohy obr. č. 23) ve které zvířata loví, zabíjejí a vaří lidi. Obraz provokuje tradiční křesťanské přesvědčení o přirozené kategorizaci života na zemi v přírodní pyramidě, kde zvíře je tu pro to, aby bylo člověkem na vrcholu žebříčku konzumováno, a navrhuje, pro člověka velmi nepříznivý nový řád. Stejně tak i další obraz (viz Přílohy obr. č. 24), dráždí svým převrácením tradičních mocenských struktur. Prase zírá na ustrašeného člověka, koza mu ukazuje zuba jako šelma. (Dodge, 2011)

Baker popisuje zvíře v příběhu, kde se mstí lidem, jako „dodatek k textu, způsobující ikonografický nepořádek“ (Baker, 2001, 139), napětí a rozpaky člověka, ohrožuje neškodnost příběhu pro běžné přesvědčení

svou – již zmíněnou – „vmezeřenou“ (Baker, 2001, 144) vizuální identitou, propojující člověka a zvíře. To samo o sobě je pro naše účely pozitivní. Přináší odpor člověka jistého si svou identitou a nadřazeností, odchovaného antickou a křesťanskou tradicí.

V tomto odporu se odráží to tradiční úzkost, jež lidstvo provází a t je strach z toho, že někdo odhalí, že jsme podobní zvířatům, že je-li člověk zvíře, pak to z něj dělá animalistickou necivilizovanou bytost). Strach z vlastní živočišnosti, v moderní době podnícený zejména Darwinovským obratem, je snahou o uchování bezpečné lidské identity. Příkladů strachu z této „vmezeřené“ identity je v moderní vizuální kultuře plno (od příběhů upírů, sloních mužů až po lidského pavouka v Kafkově Proměně) (Thompson, 2005, 8 – 12). Tento odpor k vlastní zvířecosti se manifestuje ve snaze obecného rozumu lidské fyzické i psychologické příbuzenství se zvířaty vymazat z povědomí, obrazy smíšení identit spojit s konotacemi nenormálnosti, směšnosti, jak to bylo vidět na středověkých maskách a obklopovat se obrazy oddělených identit člověka a zvířete, s jasnou vizuální strukturou dominance a ovládnutí. Moderní obrazy, ve kterých zvířata tuto strukturu sebevědomě narušují, mají pro postmoderního aktivistu kouzlo. Jak říká Ursula Le Guin, nestabilita antropomorfizované zvířecí identity ohrožuje pocit vlastní důležitosti a přináší „subverzivní radost“. (Le Guin, 1990, 10)

Tím, jak jsem se dotkla problematiky smíšení identit, se mohu vrátit ke zmíněné filosofické teorii Deleuzeho a Guattariho, jež by nám měla pomoci v uvažování o nových možných vizuálních obrazech zvířat, které by rozrušily stávající zábrany v zahlédnutí zvířecího utrpení jako eticky problematické skutečnosti. Vizuální propojení, smíšení člověka a zvířete ve výše zmíněných obrazech je, domnívám se, tím, o čem autoři ve svém projektu „stávání se zvířetem“ také mluví.

Autoři teorie odmítají lidské kulturní konstrukce zvířete a prosazují propustnost hranic mezi člověkem a zvířetem, chtějí vytvořit nový spřízněný vztah se zvířetem založený na uznání vlastní živočišnosti a lichosti pocitu nadřazenosti, tak jak ji prezentuje většinová ikonografie

zvířete. (Malamud, 2011, 24, 167)

Dobrou ukázkou takového propojení jsou obrazy Patriciy Piccinini, které sice neprezentují zvíře trpící, ale jsou dostatečnou první demonstrací tvora smíšeného, „transgenického“, s očima jako člověk (znovu se tu hraje s oblíbenou neotenyí) matoucího tradiční přesvědčení o nepropojitelnosti identit, zároveň sebevědomé „tváře“, která nevyvolává strach, zděšení či zesměšnění, spíše empatii (viz Přílohy obr. č. 25). „Zvířata jsou refrakčními bytostmi, pomocí nichž zanecháváme tradiční kategorie pochopení „druhého a otevíráme radikální prostor soucitu“. (Thompson, 2005, 98 – 105)

Vizuální hru s prolnutím identit využívají již existující kampaně aktivistů (viz obraz stupid, beautiful, obrazová příloha), předvádí ji i živě na sobě umělkyně Jacquile Traide, demonstrativně trpící procesy, jimiž ve skutečnosti prochází zvíře (viz Přílohy obr. č. 26). Traide se „stává zvířetem“, vizuálně se sbližuje s jeho identitou, zaklesává se do ní, propojuje se s ním v jeho utrpení. Identifikuje se se zvířetem, dobrovolně přebírá jeho situaci jako protest proti „pevnosti fixních identit“ (Baker, 2000, 18) jich obou i proti jeho utrpení. Její aktivita nově nastavuje vztah člověka a zvířete, destabilizuje lidskou identitu, deobjektivizuje zvíře a rozvrací opozici člověk – hospodářské, či laboratorní zvíře.

Steve Baker teoreticky popisuje svůj vlastní příklad tohoto lidského přebírání zvířecí formy, jež trpí. Theriantropický obraz člověka, jež tímto smíšením vzniká, užívající se, jak bylo řečeno, v symbolické ikonografii moci jako prostředek diskreditace, může v případě dobrovolného přijetí této formy fungovat jako prostředek narušující antropocentrické významy.

Baker věří, že tyto obrazy umožní jednodušší ztotožnění se s trpícím, neboť na obraze je člověk. Protože nevidíme zvířecí týrání, ale člověka, s kterým je zacházeno jako se zvířetem, tak vzniklá absurdnost jeho zranění umožní se otevřít nezobrazenému zvířecímu utrpení. (Baker, 2001, 224 – 226)

Formou vizuálního narušení neviditelnosti utrpení zvířat je i využití antropomorfních zvířat ve formě plyšových zvířat. Ty jsou již dnes v kampaních užívány. Tyto „hračky“ propojují roztomilost a brutalitu, jež jejich utrpení vytrhává z neviditelnosti a jejich antropomorfismus pomáhá přiblížit se zvířecímu utrpení.

Vizuální problematizování fixních druhových kategorií je možné i zamížením jednotlivých identit na obraze. Zvířata Jaschinski v tmavém koutě zoo mají rozostřenou, nejasnou, „nehotovou“ identitu (Animal Studies Group, 2006, 75) což brání divákovi v jejich konvenčnímu zařazení jak do vědeckých klasifikací, tak i do kulturního systému, jednoduchému osmyslnění zvířete na základě přesvědčení zdravého rozumu, jež „přesně ví, jak věci jsou“. Navržený otevřený význam tvora někde mezi člověkem a zvířetem může zvíře zbavit tradičních definic a přiblížit ho k člověku, aby ho uznal za partnera, hodného empatie, neboť ve smutku bytosti vidí i vlastní křehkost (viz Přílohy obr. č. 27).

Opice Jaschinski (viz Přílohy obr. č. 28), subverzivně hroící člověku, v pozici radikálně jiné, než ji tradiční vizuální kultura ukazuje, je bytostí zjevně schopné emocí, zažívající svůj stav, tj. bytost schopná trpět a tedy hodna respektu.

Vlastním zpochybněním fixních druhových identit, jsou i obrazy Kathy High (viz Přílohy obr. č. 29), na kterých jsou zachyceny laboratorní myši, jimž byla do těla vpravena lidská DNA, která jim způsobila oslabení autoimunitního systému. Staly se nedobrovolným stělesněním „stávání se“, genetickým propojením s lidstvím a jejich snímky evokují strach z tohoto jejich fyzického překročení vlastní identity a splynutí s člověkem. Vizuální kontakt s jejich strachem ho pomáhá intuitivně pochopit, proniknout do zkušenosti bolesti zvířete. (Thompson, 2005, 60 – 67)

Jak bylo řečeno, *common sense* přetváří pro své účely realitu do úhledné, jaksí vyčištěné formy, které nesou bezproblémové, pro členy společnosti naturalizované významy. Obraz zvířete v popkulturní podobě je takto bezproblémovým, téměř neviditelným objektem.

V postmoderním umění se v posledních dekadách objevila vizuální forma, která tuto úhlednost narušila. Je jí tzv. „*botched*“ podoba zvířete – poraněná, zlámaná, ošklivá, zhroucená, zničená, nevhodná. (Baker, 2000, 95)

Takové jsou slepice bez zobáků či zvířata bez končetin na obrazech Sue Coe (viz Přílohy obr. č. 30, 31). Stále jsou to zvířata, avšak něco zásadního jim chybí, jsou nějak narušená, s jejich identitou je něco v nepořádku. Na jejím vzhledu je cosi výrazně nepříjemného, co nás nenechá odhlédnout. Musíme zkoumat, o co se jedná a rozpoznání toho nás nutí k etické reflexi.

Heather Dodge v této souvislosti mluví o tzv. poničené taxonomii (*botched taxonomy*). Deformace z poranění vytahuje zvíře z tradiční taxonomie Liného, ve které jsou zvířata stejného druhu identickými bytostmi s totožnými rysy. Zvířata s vyvředlými vnitřnostmi jsou sice stále týmiž zvířaty, stále drží pohromadě, ale ztrácejí to, co je dělá zvířetem svého druhu. To z nich paradoxně dělá jedinečnou bytost, která trpí a otevírá je pro nás k možné empatické reakci. Můžeme o nich přemýšlet jinak, reflektovat, co s nimi děláme. (Dodge, 2011)

Poničený, vadný, zborcený vzhled, vycpaná zvířata, hybridní formy, matoucí identita zviditelňují zvíře. Derrida těmto formám říká tázavé entity (Derrida, 2004). V kultuře, kde většina znalostí o zvířatech přichází z masmédií a veřejné popkulturní ikonografie, jsou tyto nové – nevhodné formy, neschopné „zapadnout“ (*lack of fit*) (Baker, 2000, 156 – 160), do konvenčních podob, možností, jak vrátit zvíře do zorného pole diváků. „Konkrétní zraněné otevřené tělo, jaksi nepatřičné, negující život, v nás probouzí jednak intenzivní pocit reality, nutí tradičního diváka zůstat v přítomnosti krutosti a neodhlížet“. (Scarry, 1985, 126)

Poslední vizuální strategie, na kterou zde upozorním, navrhl S. Baker. Orientuje se na základní fenomén, na který jsem upozorňovala v souvislosti se záznamy krutého zacházení se zvířaty z rukou aktivistů a tím je samotná viditelnost zvířecího utrpení. Samotné vytažení tabuizovaných záznamů na veřejnost, obnovení jejich viditelnosti

v prostoru, které je neakceptuje, je hlavní motivací jak explicitních obrazů utrpení, tak i těch, na kterých je utrpení jen tušené. Některé kampaně ochránářů využívají pohled na tělo zakryté. Tato hra s jen tušeným, ve kterém člověk balancuje nad tím, co je to, nač nyní není dovoleno se dívat, připomínají záznamy aktivistů, zachycené vmžiku a amatérsky, jež ukazují jen výsek skutečnosti, což podněcuje diváka, aby si představil, co vše je před ním skryto, jestliže tak malý důkaz utrpení, vytažený na světlo, je tak děsivý. Představy neviděného hrají na snímcích silnou symbolickou roli. (Baker, 2001, 222)

Vizuální zobrazení zvířat, jež jsem představila, užívaná aktivisty či vytvářená postmoderním uměním, usilují o přehodnocení tradičních vztahů ke zvířatům, biologických, estetických, etických i politických. Snaží rozvrátit tradiční teorie zdravého rozumu o „privilegovaném a mocném“ (Baker, 2000) člověku. Reflektují rozličným způsobem nerovné lidsko – zvířecí vztahy v modernitě. Naproti kulturním konstrukcím a klasifikacím, umísťující zvířata do podoby sentimentálního, bezproblémového a člověku podřízeného objektu, navrhují pochmurnou podobu zničeného, nejasného, nadřazeného, lidské formě se mstícího hybrida či zvíře sebevědomé, bytost s „tváří“, tj. myslí a tělem, jež trpí a pohledem, jež se setkává s tím naším, vznáší vůči nám etické požadavky.

6. Síla vizuální reprezentace utrpení

Na závěr nám vyvstává obecná otázka. Jakou sílu mohou obrazy, jež budou vizuální požadavky postmoderního zobrazování utrpení, ve skutečnosti mít, v moderním světě, kde k bezprostřednímu styku se zvířetem, který by mohl být partnerem v intersubjektivním setkání, člověk příležitost nemá a kde má monopol na zobrazování právě popkultura.

Dnešní zobrazení (a „živé obrazy“ v zoo) trpících zvířat ukazuje, jak je kulturní pochopení zvířat strukturováno mentalitou doby. Obrazy odrážejí hluboko ukryté, pevně zabudované a často neuvědomované kulturní definice zvířete. Popkulturní vizuální formy, které jsem představila, jsou dokonalou podobou právě vládnoucích postojů a chování, přístupů a předsudků společnosti k utrpení zvířat. Historicky vytvořené postoje (neochota se vizuálně setkat s utrpením, postdescartovské přesvědčení od jinakosti člověka a zvířete a lidské nadřazenosti, strach ze smíšení z inferiorní identit) řídí vizuální jazyk zdravého rozumu a pokrývá potahem přirozenosti, samozřejmosti a univerzálnosti vizuální formy zobrazení, s nimiž se setkáváme. Vizuální „říše stereotypů“ (Barthes, 2008), ve kterých je utrpení zvířat zajato, se každodenně utvrzuje a upevňuje ve svém přesvědčení. Jak bylo řečeno, tato standardizovaná stereotypní ikonografie utrpení má monopol na realitu. A jak dodává S. Baker, ten, kdo má moc nad zobrazením zvířete, určuje, jak se kultura bude ke zvířatům chovat. (Baker, 2001) Změna tedy může nastat jen uvnitř prostoru populární kultury.

To, jak ji mohou ovlivnit obrazy postmoderních umělců a záznamy aktivistů, je otázka pro jinou práci. Zde jen však stručně.

Důsledky, které měla jedna snaha o narušení popkulturních významů utrpení zvířat, ukazuje Baker na své analýze britských médií, jež informovaly o vyhození laboratoře *Porton down Chemical Derende Establishment* v britském Salisbury, ve které se testovaly biologické

zbraně na zvířatech, do vzduchu neznámými pachateli v červnu 2000. Zatímco se žádná organizace k útoku nepřihlásila, získal obraz aktivisty v médiích vizuální podobu extrémisty v kukle, samo vizuální ztvárnění trpících zvířat či jakákoliv jiná podoba zvířete se nijak pod zpochybňující aktivitou nezměnila. (Baker, 2001, 195 – 216)

Popkultura se permanentně utvrzuje v přesvědčení o racionalitě svých významů a své podoby zvířat si tvoří bez většího ohledu na probíhající realitu.

Jaký je potenciál obrazů utrpení postmoderních umělců pro politické a ideologické účely? Mohou rozrušit diváka, vytvořit pocit blízkosti k trpícímu, konfrontovat diváky s fakticitou utrpení, tak aby reagoval ve prospěch zvířete? Mohou vést k „morálnímu vnímání“¹⁸ ?

Obrazy, o kterých jsem se zmínila, si dávají za úkol vést na pocitové, zkušenostní úrovni k morálnímu pochopení utrpení zvířat. Právě viditelnost utrpení na nich má být tím etickým nástroj svědectví, jež by měl změnit přístup člověka ke zvířeti. Dokážou to? Na to jsou různorodé názory.

Obecně mohou vizuální obrazy utrpení ve společnosti, jež je vůči otázce utrpení zvířat obecně vlažná, uspět tam, kde by racionální argumenty o hodnotě zvířat neuspěly. K. Jenni věří, že „ uvidět znamená uvěřit“ (Jenni, 2005, 11). E. Gombrich i jiní však popírají schopnost vizuálního setkání s utrpením přinést větší porozumění problému. (Animal Studies Group, 2006, 72)

Sugestivita obrazů má výjimečnou sílu zviditelňovat realitu. Dle Chouliarakí jsou schopny obrazy navodit tzv. morální představivost¹⁹. (Chouliarakí, 2006) Wilkinson věří, že vizuální obraz má schopnost položit na břímě diváka morální zodpovědnost. Psychologický zmatek, který utrpení přináší, může potenciálně vést k sociální a kulturní změně.

¹⁸ Morální vnímání – etická reflexe a interpretace situace, s kterou se člověk konfrontuje ve světle morálních principů a hodnot. (Mayerfield, 2002,299)

¹⁹ Morální představivost – schopnost diváka si představit něco, co sami nezažívají jako něco, co zažít mohou, přemostit vzdálenost mezi divákem a trpícím (Chouliarakí, 2006,121).

„Utrpení vždy bude mít moc otřást naší základní pragmatickou orientací vůči realitě.“ (Wilkinson, 2005, 48)

Chouliaraki mluví o tom, že vizuální obraz participuje na „politice paměti“ (Chouliaraki, 2006, 76), která vybírá, koho utrpení je hodno zapamatování. Fotografie jsou schopny vytříbit naše povědomí o problému a umožnit si problém zapamatovat. To zní pro naše účely optimisticky. Obraz utrpení má potenciál dostat fenomén utrpení do politiky, neboť jak říká Wilkinson: soucit je dnes aktivní silou ve veřejné sféře. Zatím ovšem není dostatek etnografické evidence toho, jak jednotlivci přijímají, interpretují a odpovídají na tyto obrazy v konkrétních sociálních prostředích a kulturním uspořádání. (Wilkinson, 2005, 48)

E. Aaltola, z které jsem po celou dobu vycházela ve své práci, vidí jejich sílu ještě pozitivněji. Obraz podle ní umí rozrušit naše myšlenkové oddělování se od zvířat. Zůstáváme-li při interakci s obrazem otevření, vidíme-li, že zvíře na něm je subjekt, vidíme-li jeho utrpení, jeho manifestaci a jak se s ním zvíře vyrovnává, může dojít ke zrušení antropocentrického dualismu a novému pochopení zvířete. V interakci s obrazem získáváme bezprostřední zkušenost z utrpení zvířete, intuitivně, mimo jazyk, si bezprostředně vytváříme intersubjektívni vztah vzájemnosti, která umožňuje pochopit jejich utrpení bolestně a vnitřně. V těchto okamžicích se ztrácí úzká perspektiva člověka a otevírá se pole k novému rozšíření morálky i na zvířata. (Aaltola, 2012)

Je potřeba množství etnografické práce pro to, aby toto bylo možné dokázat.

Zatím vedlo vynesení záznamů utrpení před zraky diváků ke změně zákonů. Obraz si však vždy udržuje svůj otevřený význam a to nejen díky svému autoru, ale především divákovi. Je otázka, jak ho bude ochoten dál číst.

7. Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala vizuálním setkáním se zvířaty, jež trpí následkem činností, které jim způsobuje člověk. Zajímalo mě kulturní význam těchto setkání, jak ve formě zprostředkovaných obrazů, tak i živých zvířat a to jak v historii, tak především v současnosti. Ukázala jsem, jak tyto obrazy v sobě skrývají hluboko zakořeněná přesvědčení společností o zvířatech i sobě samých a jak je zvíře užíváno k symbolické prezentaci postojů společnosti vůči utrpení zvířat v určitém historickém období.

Stěžejním zájmem práce mi byla dnešní popkulturní zobrazení zvířat, neboť právě popkultura svou ohromnou šíří vizuálních obrazů zvířat tvoří nejen význam, jež zvířata pro nás mají, ale ovládá i postoje společnosti k jejich utrpení a následné chování lidí vůči zvířatům. Ukázala jsem, jak její způsoby prezentace odrážejí určitý samolibý antropocentrický postoj ke zvířeti obecně a jak ten není nijak narušen subverzivními snahami ochránářských organizací, jež přinášejí do veřejného vizuálního prostoru vizuální záznamy brutality. Vizuální popkultura pokračuje v zobrazování trpícího zvířete jako nevážného, marginálního prostředku pro symbolické znázornění jak citlivosti společnosti, nadřazenosti vlastní kultury, probuzení národní hrdosti a jsouc si vědoma etické problematičnosti utrpení zvířat, vyhýbá se jeho ztvárnění buď úplně či jej převádí do „přirozeného řádu“, chodu světa v přírodě, kde utrpení je nevyhnutelné.

Způsoby, jakým se prezentování utrpení i zvířat obecně a vizuální setkání s ním uskutečňuje, umožňuje divákům udržovat chladný pohled pozorovatele na zvíře, který vyžaduje, aby tu zvíře bylo k dispozici ve vhodných podobách. Tento opresivní pohled udržuje zvíře v roli triviálního objektu, nechává jeho utrpení v „konceptuální neviditelnosti“ a vede k samotné neochotě se jim vůbec zabývat.

Mým cílem bylo nalézt konkrétní vizuální překážky, kterými popkultura drží zvíře v jeho inferiorním postavení a brání tak k zahlédnutí váhy etické problematičnosti našeho chování. Pochopení těchto vizuálních

bariér mi pomohlo nalézt jednotlivé vizuální strategie, kterými je možno znovu vyzdvihnout zvíře z této neviditelnosti, přivést ho do zorného pole diváků, aby bylo zahlédnuto jako bytost, hodna morálního ohledu.

Viděla jsem, jak tyto strategie již využívají nejen existující organizace pro ochranu zvířat, ale i postmoderní umělci ve své snaze o novou vizuální rétoriku živočišnosti. Postmoderní umělci Britta Jaschinski, Sue Coe či Jacquile Traide se svými díly snaží tyto stávající stereotypní popkulturní verze trpícího zvířete destabilizovat. Narušují postkarteziánský dualistický pohled na zvíře jako objektu, esenciálně odlišného od naší bezpečně chráněné nadřazené identity, ukazují naši vzájemnou blízkost s nimi, zobrazují zvíře jako „tvář“, tj. konkrétní aktivní vnímající bytost s vlastní hodnotou. Zničenými *botched* těly poukazují na brutalitu, které zvířata čelí, berou na sebe dobrovolně podobu zvířete, jež trpí. Jejich obrazy pomáhají ukázat, že nejen člověk je tím, kdo se dívá, zvíře pozoruje, ale že i ono samotné umí pohled vracet a svým pohledem zvát k zodpovědnosti lidského konání vůči nim.

V mém úsilí mě vedla snaha, kterou sdílím s představiteli human-animal studies, snaha o přivedení tématu utrpení do zorného pole veřejnosti. Ke své práci jsem využila jejich myšlenek a argumentů, zejména práce S. Bakera, který vidí ve vizuální kultuře a pochopení mentality společnosti, skryté za ní, stěžejní faktor v utváření postojů ke zvířatům. A E. Aaltoly, jež právě v konkrétním vizuálním setkání s utrpením zvířat vidí možnost vzniku empatického mezidruhového intersubjektivního pochopení.

8. Seznam použité literatury

ANIMAL STUDIES GROUP. *Killing animals*. Urbana ILL: University of Illinois Press, 2006. ISBN 9780252030505.

AALTOLA, Elisa. *Animal Suffering: Philosophy and Culture*. London: Routledge, 2012. ISBN 978-023-0283-916.

AALTOLA, Elisa. *Animal Suffering: Representations and the act of looking*. Paper presented at the 2nd Annual European Conference for Critical Animal Studies "Reconfiguring the „Human/Animal-Resisting violence”, Prague, 2011.

ALF, Last modified July 2012 [cit. 2012-12-11]. Dostupné z: <http://www.animalliberationfront.com/>

ARENDT, Hannah. *Men in dark times*. San Diego: Harcourt Brace, 1995. ISBN 0-15-658890-0.

ARLUKE, Arnold. *We build a better beagle: fantastic cratures in lab animal ads*. Boston: Human Science Press, 1994. Qualitative sociology vol. 17, č. 2. [online]. Dostupné z: <http://al-archive.inxnt.org/?p=196>

BAKER, Steve. *Picturing the beast: Animals, identity and representation*. Chicago: University of Illinois Press, 2001. ISBN 9780252070303.

BAKER, Steve. *The postmodern animal*. London: Reaktion, 2000. ISBN 978-186-1890-603.

BAKER, Steve. *Guest Editor's Introduction: Animals, Representation, and Reality*. Society & Animals: Journal of Human-Animal Studies [online]. 2001, roč. 9, č. 3, s. 13 [cit. 2012-12-11]. Dostupné z: <http://www.societyandanimalsforum.org/sa/sa9.3/baker.shtml>

BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda, 2008. ISBN 978-80-86138-90-9 .

BERGER, John. *Ways of seeing. [Reissued edition]*. London: Penguin, 2008. ISBN 01-410-3579-X.

BIRKE, Linda. *Who – or What are the Rats (and Mice) in the Laboratory*. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2003 [online]. Dostupné z: http://www.animalsandsociety.net/assets/library/509_s1131.pdf

BOSTOCK, Stephen. *Zoos and Animal Rights*. London: Taylor & Francis, 2003. ISBN 0203408810.

- BUBER, Martin. *Já a ty*. Praha: Kalich, 2005. ISBN 8070170204.
- CARAS, Roger. *A perfect harmony: The intertwining lives of animals and humans throughout history*. Indiana: Purdue University Press. 2002. ISBN 1557532419.
- DERRIDA, Jacques. *An Animal That Therefore I Am*. In Peter Atterton & Matthew Calarco (eds.) *Animal Philosophy: Essential Readings in Continental Thought*. London: Continuum, 2004. ISBN: 9780823227907.
- DODGE, Heather. *The New Animal Taxonomy: rendering animals visible in Sue Coe's slaughterhouse sketches*. The 2nd Annual European Conference for Critical Animal Studies "Reconfiguring the „Human/Animal Resisting violence”, Prague, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000. ISBN 80-86019-96-9.
- FITZGERALD, Amy; KALOF, Linda. *The Animal reader: The Essential Classic and Contemporary Writings*. Oxford: Berg, 2007. ISBN 9781845204709.
- FRANKLIN, Adrian. *Animals and Modern Cultures: A Sociology of Human-Animal Relations in Modernity*. London: SAGE Publications Ltd, 1999. ISBN 978-0761956235.
- FUDGE, Erica. *Animal*. London: Reaktion, 2002. ISBN 978-186-1891-341.
- GEERTZ, Clifford. *Interpretace kultur: vybrané eseje*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000. ISBN 80-85850-89-3.
- HARAWAY, Donna. *Cyborgs to Companion Species: Reconfiguring Kinship in Technoscience*. The Haraway Reader, London: Routledge, 2003. ISBN 0415966892.
- HOLLAND, Margaret. *Touching the Weights: Moral Perception and Attention*, *International Philosophical Quarterly* XXXVIII, 1998, III, č. 151, s. 299-312.
- HUSSERL, Edmund. *Idea fenomenologie*. Praha: Oikoymenh, 2001. ISBN 80-7298-023-8.
- CHAPOUTHIER, Georges. *Zvířecí práva*. Praha: Triton, 2013. ISBN 978-80-7387-607-4.
- CHOULIARAKI, Lilie. *The Spectatorship of Suffering*. London: Sage Publications, 2006. ISBN 100761970398.

JASCHINSKI, Britta. Last modified January 2012. Dostupné z: <http://www.brittaphotography.com/>.

JENNI, Kathie. *The power of visual*. Animal Liberation Philosophy and Policy Journal. 2005, III, č. 1, s. 1-21.

KALOF, Linda. *Looking at animals in human history*. London: 2007. ISBN 9781861893345.

KEITH, Thomas. *Man and the Natural World: Changing Attitudes in England 1500-1800*. London: Penguin. 1991. ISBN 0140146865

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. ISBN 0231053479.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalita a nekonečno: Esej o exterioritě*. Praha: Oikoymenh, 1997. ISBN 80-86005-20-8.

MALAMUD, Randy. *A cultural history of animals in the modern age*. Oxford: Berg, 2007. ISBN 978-184-7888-228.

MANNING, Aubrey; SERPELL, James. *Animals and human society: changing perspectives*. London: Routledge, 1994. ISBN 978-041-5513-401.

MARVIN, Garry. Guest Editor's Introduction: *Seeing, Looking, Watching, Observing Nonhuman Animals*. Society & Animals [online]. 2005, roč. 13, č. 1, s. 11 [cit. 2012-12-11].

Dostupné z:

http://www.animalsandsociety.org/assets/library/547_s1311.pdf.

MAYERFELD, Jamie. *Suffering and Moral Responsibility*. Oxford: Oxford University Press, 2002. ISBN 978-0195154955.

MITSCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. ISBN: 0226532321.

MULVEY, Laura. *Changes: Thoughts on myth, narrative and historical experience*. History Workshop, London: Duke University Press [online]. 1987. [cit. 2012-12-11]. Dostupné z:

<http://hwj.oxfordjournals.org/content/23/1/3.extract>

OLESON, Judith; HENRY, Bill. *Relations among Need for Power, Affect and Attitudes toward Animal Cruelty*. Anthrozoos: A Multidisciplinary Journal of The Interactions of People & Animals [online]. 2009, roč. 22, č. 3, s. 255-265 [cit. 2012-12-11]. Dostupné z:

<http://www.ingentaconnect.com/content/berg/anthroz/2009/00000022/00000003/art00004>

PIVETTI, Monica. *Animal rights activists' representations of animals and animal rights: An exploratory study*. Anthrozoös: A Multidisciplinary Journal of The Interactions of People & Animals [online]. 2005, roč. 18, č. 2, s. 140-159 [cit. 2012-12-11]. Dostupné z:

<http://www.ingentaconnect.com/content/berg/anthroz/2005/00000018/0000002/art00003>

ROTHFELS, Nigel. *Representing animals: Theories of Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 2002. ISBN 02-532-1551-X.

SCARRY, Elaine. *The body in pain: the making and unmaking of the world*. New York: Oxford University Press, 1987. ISBN 01-950-4996-9.

SONTAGOVÁ, Susan. *S bolestí druhých před očima*. Praha-Litomyšl: Paseka, 2011. ISBN 9788074320927.

SMUTS, Barbara. *Encounters with animal minds*. Michigan: Imprint Academic, Journal of Consciousness Studies, XIII, č. 5-7, 2001. Dostupné z: <http://www.imprint.co.uk/pdf/Encounters.pdf>

STURKEN, Marita; CARTWRIGHT, Lisa. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-556-1.

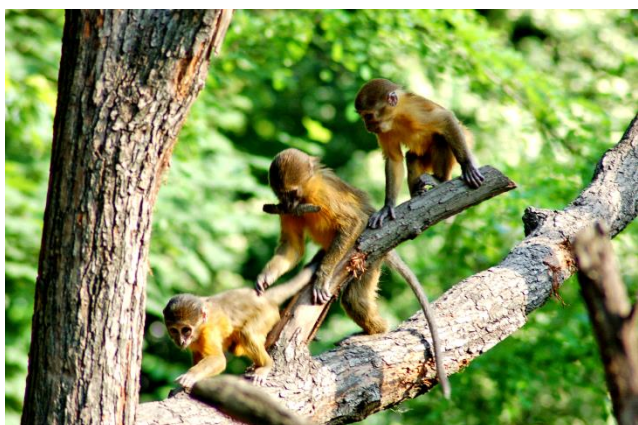
SZTOMPKA, Piotr. *Vizuální sociologie: Fotografie jako výzkumná metoda*. Sociologické nakladatelství, 2007. ISBN 9788086429779.

THOMPSON, Nato. *Becoming animal: contemporary art in the animal kingdom*. Cambridge: Distributed by the MIT Press, 2005. ISBN 02-622-0161-5.

WILKINSON, Iain. *Suffering: a sociological introduction*. Malden: Polity, 2005. ISBN 07-456-3197-5.

9. Seznam příloh

Obr.č.1.:



Zdroj: <http://www.wallpaper-valley.com/animal.php>

Obr.č.2.:



Zdroj: <http://www.wallpaper-valley.com/animal.php>

Obr.č.3.:



Zdroj: <http://www.blesk.cz/clanek/zpravy-udalosti/148601/japonci-stale-krute-popravuji-delfiny.html>

Obr.č.4.:



Zdroj: <http://www.blesk.cz/galerie/zpravy-udalosti-domaci/213100/?foto=3>

Obr.č.5.:



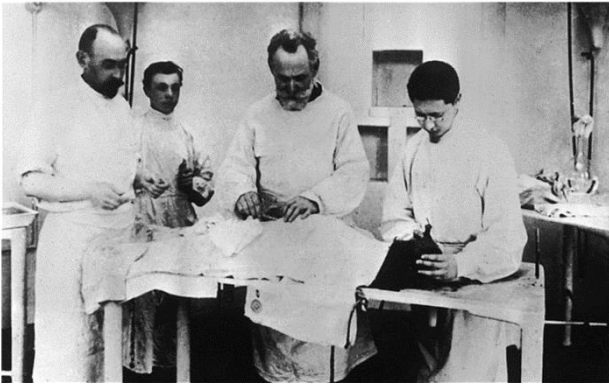
Zdroj: <http://www.abc.net.au/news/2011-05-31/live-exports-to-shamed-abattoirs-suspended/2738896r>

Obr.č.6.:



Zdroj : <http://sumsc.files.wordpress.com/2011/03/20090507-factory-farm-chickens.jpg>

Obr.č.7.:



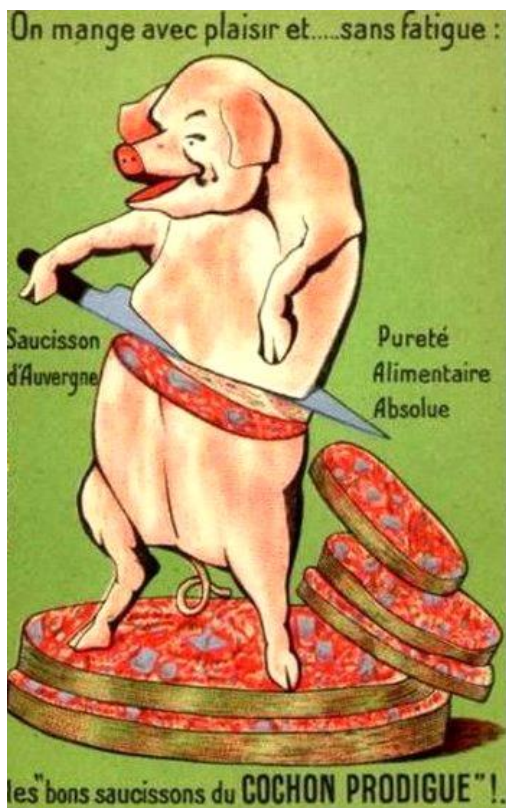
Zdroj: Malamud, 2007

Obr.č.8.:



Zdroj: <http://www.wallpaper-valley.com/animal.php>

Obr.č.9.:



Zdroj: http://chefcripps.blogspot.cz/2012_07_01_archive.html

Obr.č.10.:



Zdroj: http://chefcripps.blogspot.cz/2012_07_01_archive.html

Obr.č.11.:



Zdroj; Baker, 2001

Obr.č.12.:



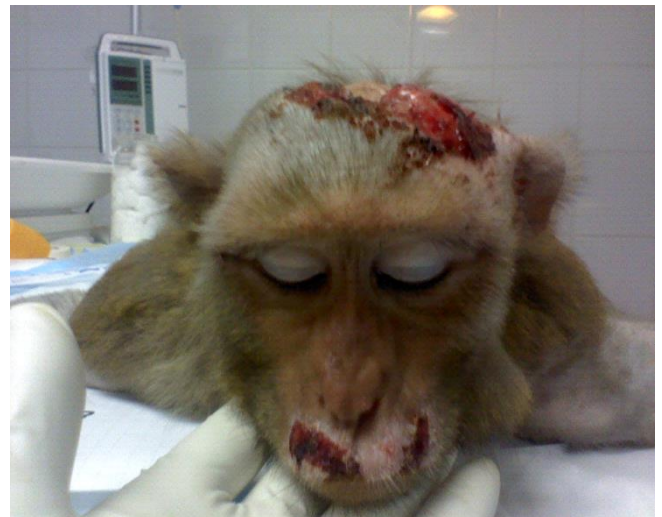
Zdroj: <http://www.wallpaper-valley.com/animal.php>

Obr.č.13.:



Zdroj: <http://www.brittaphotography.com/>

Obr.č.14.:



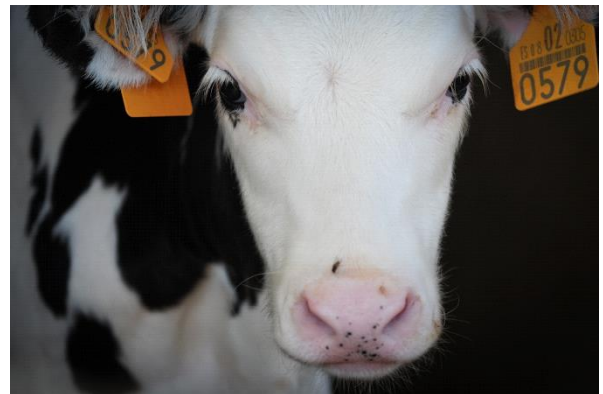
Zdroj: <http://www.occupyforanimals.org/animal-experimentation--hidden-crimes.html>

Obr.č.15.:



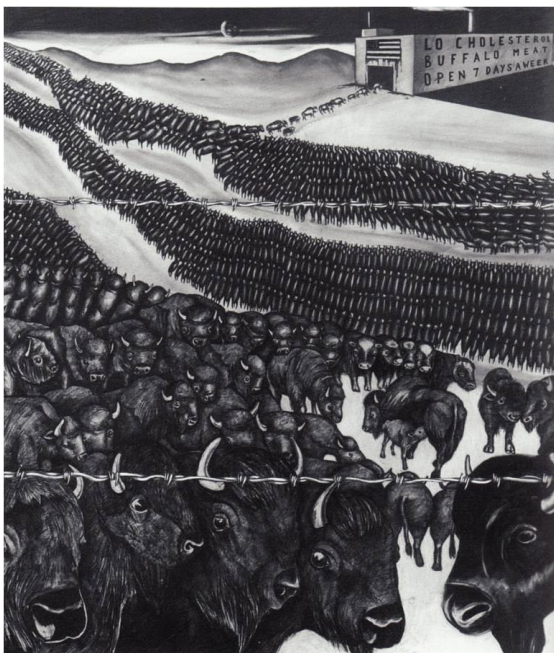
Zdroj: <http://www.peta.org/>

Obr.č.16.:



Zdroj: <http://www.occupyforanimals.org/animal-experimentation--hidden-crimes.html>

Obr.č.17.:



Zdroj: Dodge, 2001

Obr.č.18.:



Zdroj: Dodge, 2011

Obr.č.19.:



Zdroj: <http://www.brittaphotography.com/>

Obr.č.20.:



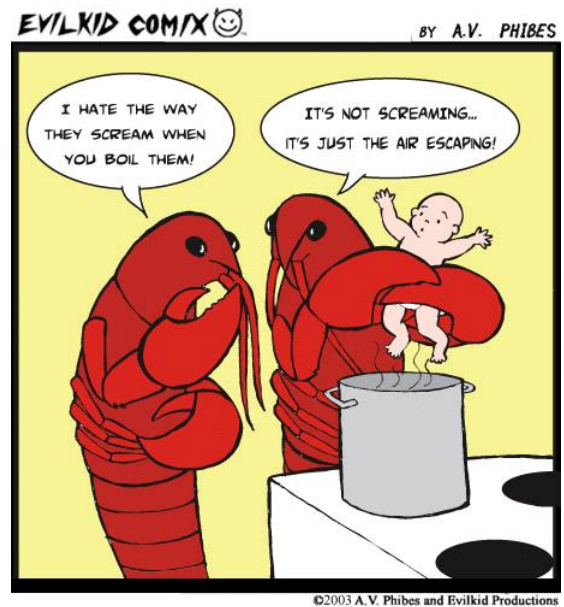
Zdroj: ANIMAL STUDIES GROUP, 2006

Obr.č.21.:



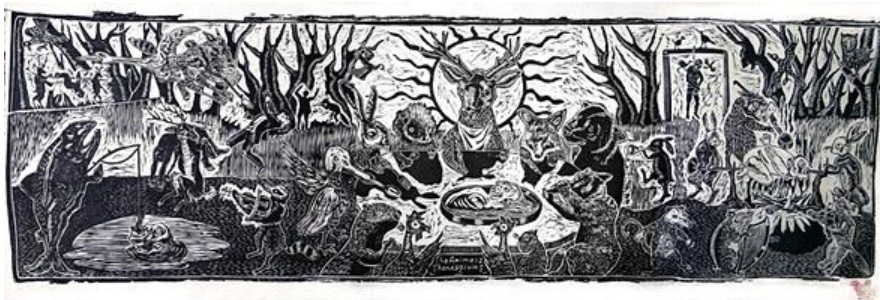
Zdroj: ANIMAL STUDIES GROUP, 2006

Obr.č.22.:



Zdroj: <http://www.evilkid.com/comics/ek2003/pages/lobsters.html>

Obr.č.23.:



Zdroj: Dodge, 2011

Obr.č.24.:



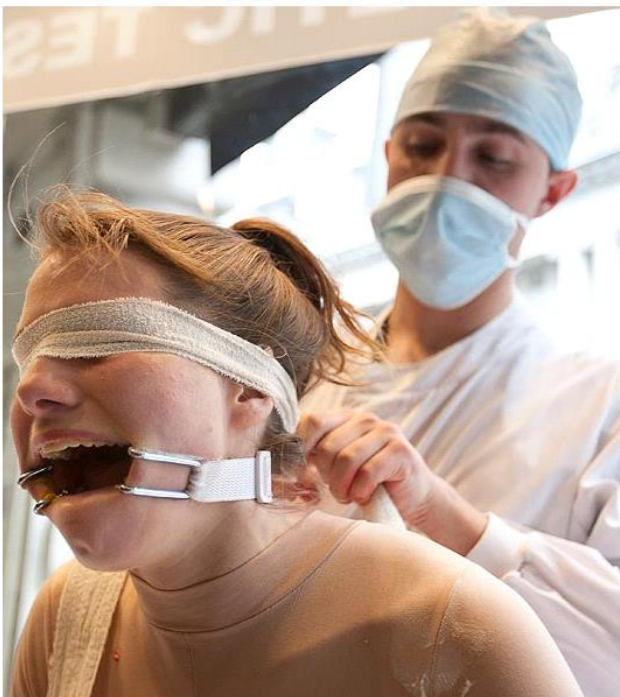
Zdroj: Dodge, 2011

Obr.č.25.:



Zdroj: Thompson, 2005

Obr.č.26.:



<http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/features/4278437/Women-shocking-animal-testing-protest-in-shop-window.html>

Obr.č.27.:



Zdroj: <http://www.brittaphotography.com/>

Obr.č.28.:



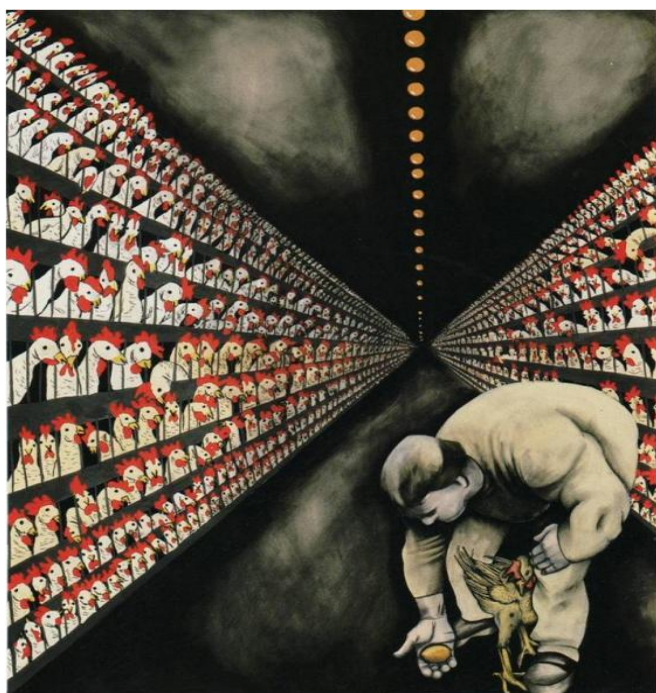
Zdroj: <http://www.brittaphotography.com/>

Obr.č.29.:



Zdroj: Thompson, 2005

Obr.č.30.:



Zdroj: Dodge, 2011

Obr.č.31.:



Zdroj: Dodge, 2011