



ZÁPADOČESKÁ
UNIVERZITA
V PLZNI



KATEDRA
ANTROPOLOGIE
FF ZČU



VIZUÁLNÍ ANTROPOLOGIE: KLÍČOVÉ STUDIE A TEXTY

Petra Burzová

Tomáš Hirt

Lubomír Lupták

VIZUÁLNÍ ANTROPOLOGIE: KLÍČOVÉ STUDIE A TEXTY

*Petra Burzová
Tomáš Hirt
Lubomír Lupták*

Katedra antropologie
Fakulta filozofická
Západočeská univerzita v Plzni
Sedláčkova 15
306 14 Plzeň

Plzeň 2015

Tato publikace vznikla v rámci projektu NOTES (CZ.1.07/2.3.00/20.0135), který je spolufinancován z Evropského sociálního fondu a státního rozpočtu České republiky.



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

ISBN 978-80-261-0473-5

Vydala Západočeská univerzita v Plzni v roce 2015.

Všechna práva vyhrazena.

Vydání první.

grafický návrh a úprava: Kateřina Vytejšková

OBSAH



Předmluva	6
Texty v čítance	7
1. Interpretační a intervenční možnosti audiovizuální antropologie aneb co oči vidí (a co uši slyší), to srdce bolí (Petra Burzová)	9
(Audio)vizuální antropologie	9
Metodologie v audiovizuální antropologii	12
Etnografický film	14
Od interpretace k interpretaci a intervenci	19
2. Antropologie... proč vizuální? (Tomáš Petráň)	24
Cíl – vždy až za dalším horizontem	25
Věda nebo umění	26
Panoptikon a karneval	27
Věda a umění – nová subjektivita	29
Obraz-pohyb na institucionální akademické půdě	31
Utváření metodologie oboru	35
Filmové diskurzivní praktiky	36
Audiovize v aplikované antropologii	39
Nové metody, jiné horizonty	42
3. (Nejenom o) etnofikci: odkaz projektivní improvizace v etnografickém filmu (Johannes Sjöberg)	49
Projektivní improvizace	49
Deskriptivní improvizace	52
Expresivní improvizace	53

4. Vizuální antropologie: Obraz, objekt a interpretace (Marcus Banks)	57
Antropologie a vizuální systémy	57
Vizualita v antropologii	61
Problémy, otázky a témata	63
Materiální hledisko	66
5. Vidět, slyšet, cítit: zvuk a krutovláda oka ve vizuální antropologii (Paul Henley)	71
Zvuk a zkušenost	71
Zvuk a empirické módy dokumentu	73
Sonosféra a etnografie místa	76
Zvuk, význam a zkušenost	78
Zvuk v kánonu etnografického filmu	79
Film jako médium audiální etnografie	80
6. Vizuální sociologie, dokumentární fotografie a novinářská fotografie (Howard Becker)	83
Tři druhy fotografie	83
Kontext	87
Praktické ukázky	88
7. Fotografické zkoumání sociální a kulturní zkušenosti (Malcolm Collier)	97
Fotografie jako zdroj informací	97
Klíčové prvky tvorby fotografií jako záznamu	100
Přímá analýza fotografií jako informací	101
Práce s již existujícími snímky	104
Fotoelicitace	104
Pohledy zevnitř	106
Učební příklady	110
Working paper: Analýza vizuálních reprezentací	115
Working paper: Fotografie a film v antropologickém výzkumu	126
Zdroje	132
Autoři textů	133

Předmluva

Záměrem publikace *Vizuální antropologie: Klíčové studie a texty* bylo vytvořit příručku pro zájemce z řad studentů (nejen) katedry antropologie Západočeské univerzity v Plzni o jiné než pouze doplňkové využití audiovizuálních technologií v etnografickém výzkumu. Nejedná se o přehledovou učebnici klasického typu, naším cílem je představit studie a texty reprezentující přístupy a východiska výuky a audiovizuálního výzkumu na našem pracovišti. Předkládané studie jsou spíše klíčem k našim pozicím v této oblasti než texty, které by reprezentovaly celé komplexní a značně nesourodé pole vizuální antropologie.¹

V úvodním textu se pokusíme zodpovědět otázku pomyslného zájemce o vizuálně orientované studium: O *jakou* vizuální antropologii se u nás v Plzni (především) zajímáme?

¹ Relevantních publikací a sborníků, které využíváme ve výuce a jsou studentům k dispozici v naší knihovně, je celá řada, například: *Principles of Visual Anthropology* (Hockings 2003); *Rethinking Visual Anthropology* (Banks a Morphy 1999); *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Anthropology* (Grimshaw 2001); *Film as Ethnography* (Crawford a Turton 1992); *Transcultural Cinema* (MacDougall 1998); *Image-Based Research* (Prosser 1998); *Viewpoints: Visual Anthropologists at Work* (Strong a Wilder 2009); několik prací Sarah Pink (2006; 2009; 2013; společně s Alfonso a Kurti 2004); či užitečné české vydání *Vizuální sociologie* (Sztompka 2007) a sborník *Vizuální antropologie: Kultura žitá a viděná* (Čeněk 2010).



TEXTY V ČÍTANCE

V úvodním textu Petra Burzová představuje specifické pojetí audiovizuální antropologie ve výuce a výzkumu Studia etnografického filmu (SVIET) při Katedře antropologie Fakulty filozofické Západočeské univerzity v Plzni.

Autorem textu „Antropologie... proč vizuální?“ je jedna z vůdčích osobností současné české vizuální antropologie Tomáš Petrání působící na Katedře sociálních věd Fakulty filozofické Univerzity Pardubice. Petrání vychází z Deleuzova a Petříčkova pojetí „myšlení obrazem“ a kritizuje nedostatečnost, či dokonce absenci vedení ke kritické reflexi a analýze „audiovize, v současnosti nejrozšířenější diskurzivní praktiky“. Text reflektuje jak teoretická východiska, tak problematické etablování vizuální antropologie a nastiňuje též vývoj metodologie podoboru a jeho aktuální otázky.

Johannes Sjöberg ve svém příspěvku pojednává o projekční improvizaci v etnografickém filmu. Sjöberg se inspiroval žánrem etnofikce Jeana Rouché, který usiloval o propojení dramatického a etnografického přístupu. Lidé, kteří v etnofikci vystupují, nehrají sami sebe (jako například v dokumentárním filmu), ale fiktivní postavy, jejichž charakteristiky jsou ovšem vystavěny na každodenní životní zkušenosti protagonistů a na jejich znalosti vlastního prostředí. Projekční improvizace je přístup, který ponechává protagonistům prostor k improvizaci a odhaluje tak hodnoty, tužby a pocity, které by jinak přímo nevyjádřili, prostě proto, že je možná považují za samozřejmé. Sjöbergova práce je zajímavá také svým etickým rozměrem, který autor neustále reflektuje, jak jsme mohli vidět také během jeho vystoupení na námi organizované sekci festivalu Antropofest v roce 2013. Ačkoliv je etnofikce v jistém smyslu hra a kolaborativní projekt, jedná se o hru závažnou, za jejíž dopady plně odpovídá antropolog v roli „režiséra“ a nikoliv rovného partnera v pravém smyslu slova.

Příspěvek Marcuse Bankse představuje způsoby zkoumání vizuálních forem a vizuálních systémů v rámci specifických kulturních kontextů. Banks zdůrazňuje, že studium vizuálních forem může spadat do oblasti vizuální antropologie pouze tehdy, když vychází z antropologických teoretických předpokladů, poznání a předmětů zájmů. Stať mimo jiné přehledným způsobem pojednává o antropologickém zájmu o vizualitu.

Text s názvem „Vidět, slyšet, cítit: zvuk a krutovláda oka ve vizuální antropologii“ Paula Henleyho navrhuje, aby vizuální antropologové soustředili větší pozornost na zvuk, respektive neverbální zvuk jako nástroj předávání zkušenosti a významu. Zejména pro studenty se zájmem o antropologický film může být tato stať velmi poučná a usměrnit je k myšlení obrazem a zvukem.

Další, tentokrát vizuálněsociologický příspěvek pochází od Howarda Beckera, který jej laskavě (a nadšeně) poskytl pro naši čítanku. Becker zdůrazňuje, že význam fotografie je nutné zkoumat ve vztahu ke kontextu jejího vzniku a také, což je ještě důležitější, ve vztahu k reakci člověka, který se na ni dívá. Význam fotografie je ambivalentní, vzniká, není v ní nikdy definitivně „obsažen“.

Metodologicky orientovaný text Malcolma Colliera přináší praktické návody k využití fotografie ve výzkumu společnosti a kultury. Přehledně sumarizuje celé spektrum metod počínaje vizuálním materiálem jako zdrojem informací, přes elicitaci až po kolaborativní fotografické projekty. Mnohé, ne-li všechny, návody jsou využitelné také pro zájemce o etnografické filmování – studenti určitě ocení soubor praktických cvičení.

V příloze čítanky pak zájemci o vizuální antropologii naleznou dva pracovní texty k probíhajícím audiovizuálním výzkumům Studia vizuální etnografie (SVIET) při Katedře antropologie Západočeské univerzity v Plzni.

INTERPRETAČNÍ A INTERVENČNÍ MOŽNOSTI AUDIOVIZUÁLNÍ ANTROPOLOGIE ANEB CO OČI VIDÍ (A CO UŠI SLYŠÍ), TO SRDCE BOLÍ

(Petra Burzová)

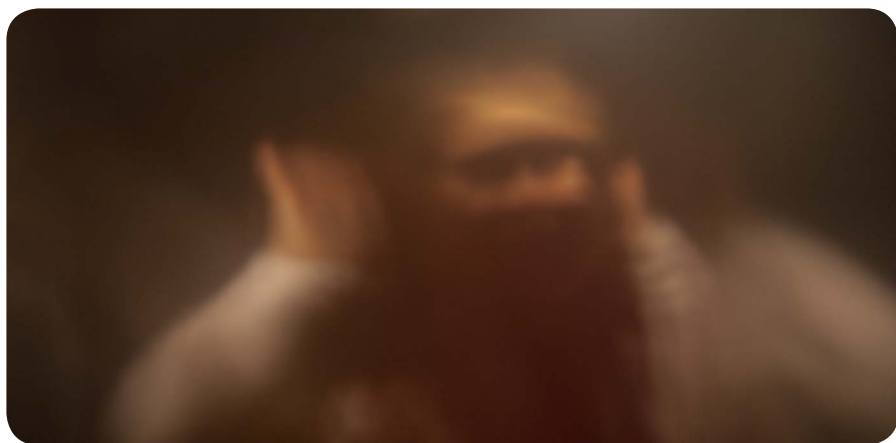
(Audio)vizuální antropologie¹

Vizuální antropologie se obecně vzato v různých polohách zabývá vizuálními aspekty kultury a produkcí antropologického vědění pomocí audiovizuálních prostředků. Překračuje tak v antropologii ještě stále nejrozšířenější využití vizuality jako způsobu reprezentace teoretických schémat a dat či jako ilustrace textů a nabízí soubor metod vhodných ke zkoumání jinak těžko uchopitelných pocitových, emocionálních, performativních a estetických vjemů či intersubjektivních a subjektivních hledisek (srov. MacDougall in Hockings et al. 2014: 444–445):

Kinematografický jazyk nám umožňuje zkoumat určité oblasti, které po dlouhou dobu stály stranou akademického zájmu: trvání a vztah mezi prostorem a časem, emoce a pocity, relativnost chování a hodnot, různé přístupy k péči o tělo, kulturní formy sebevyjádření, fikcionalizace světa a neustálé utváření reálných a hmatatelných modalit reprezentací, appropriate prostředí atd. (Piault in Piault et al. 2015: 117)

Sociální a kulturní antropologie je disciplína, kterou tradičně ovládá text a slovo – antropologové si v terénu pořizují poznámky, transkribují rozhovory, „čtou“ a „překládají“ kulturní významy, na konferencích přednášejí svá zjištění a následně je sepisují do článků a knižních publikací. Vizuální antropologie usiluje o rozšíření antropologické imaginace v několika směrech: zkoumá možnosti a dopady využití vizuality jako způsobu reprezentace, zabývá se obrazem a obrazností jako druhem poznání, porozumění a komunikace a zajímá se o kulturně specifické způsoby vidění a vizuální (sebe)prezentace. Předpokladem je, že obraz může mít v antropologické interpretaci podobnou váhu jako slovo a zprostředkovává mnoho textem nezachytitelných, a přesto podstatných detailů (Williams in Hockings et al. 2014: 446). V praxi se pak vizuální antropologové nejčastěji zabývají tvorbou etnografických filmů a fotografií za účelem komunikace antropologického vědění, studují vizualitu v médiích, historické fotografie a vizuální komunikaci – všechno to, co je viděno a intencionálně vytvářeno k vidění (Ruby 2005).

¹ Označení vizuální antropologie může vést (a často vede) k domněnce, že zcela přehlídí zvukovou složku. Nejenom na našem pracovišti (srov. Henley v této čítance) jsou však sluch a další smysly považovány na důležité – a v etnografickém filmu mnohdy důležitější – předměty zájmu.



„Na všudypřítomnost člověka reagujeme obvykle díky vizuální a sluchové percepci. A naše rozpoznávání kulturních jevů závisí na naší schopnosti reagovat a porozumět.“ (Collier a Collier 1986) Foto: Petra Burzová

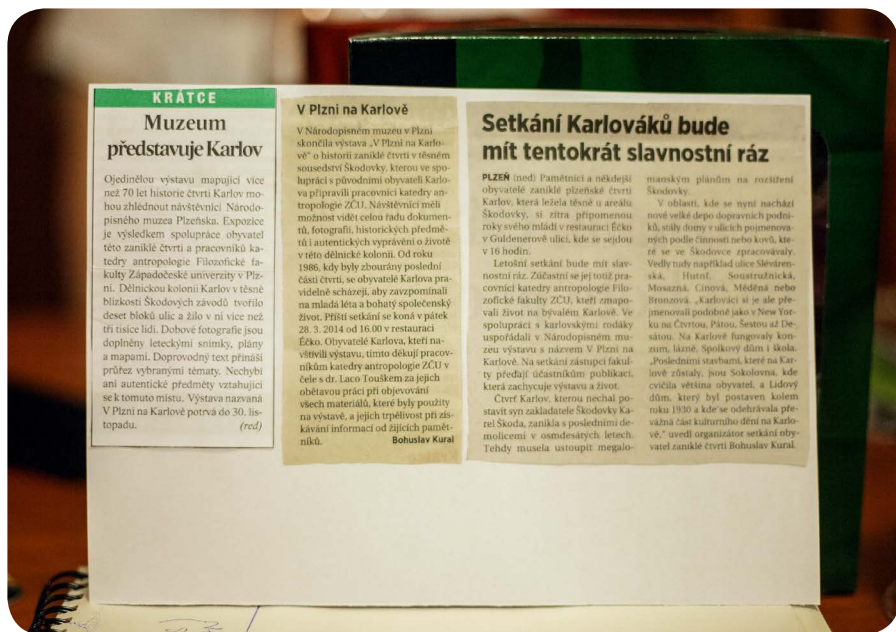
Ponechme stranou diskuse o uznání či neuznání, marginálním či legitimním postavení vizuální antropologie v rámci antropologické disciplíny (srov. Petráň v této čítance). Vizuální antropologie je dnes již etablovanou oblastí výzkumu, a to nejen ve světě – dokladem je například autonomní sekce v Americké antropologické asociaci,² několik mezinárodních asociací a festivalů antropologických filmů, odborné žurnály *Visual Anthropology* a *Visual Anthropology Review* (srov. Davey 2008 a Davey 2010) –, ale také v České republice. Většina českých a slovenských antropologicky orientovaných pracovišť nabízí kurzy zaměřené na vizuální antropologii, máme zde festival etnografického filmu Antropofest³ či platformu Vizuální studia.⁴ Nelze tvrdit, že by čeští či slovenští vizuální antropologové museli přímo bojovat o uznání svého místa v sociálních vědách,⁵ spíše se trpělivě čeká – tak jako v dalších oblastech v tuzemsku poměrně mladého oboru antropologie – na výsledky jejich badatelského snažení. Jako problém nevidíme ani absenci jasného vymezení vizuální antropologie. Naopak v této absenci shledáváme příležitost ke kreativnímu hledání nových možností poznávání (srov. Luvaas in Hockings et al. 2014). Vizuální antropologii chápeme nikoli jako disciplínu, ale spíše jako „interpretační pole“ v rámci sociální a kulturní antropologie (srov. Hockings in Hockings et al. 2014), které se zabývá produkcí obrazů a vším tím, jak uvádíme výše, co je viděno a co bylo vytvořeno k vidění (srov. Ruby in Hockings et al. 2014: 443). Obecnému pojednání o vizuální antropologii se věnuje první příspěvek naší čítanky a v různé míře její vývoj reflektují také další texty.

² Viz societyforvisualanthropology.org

³ Viz www.antropofest.cz

⁴ Viz www.vizualnistudia.fss.muni.cz

⁵ Alespoň se o tom nevede odpovídající akademická diskuse na stránkách odborných časopisů.



Společenstvo paměti. Foto: Petra Burzová



Co je pro naše informanty důležité? Foto: Petra Burzová

Metodologie v audiovizuální antropologii

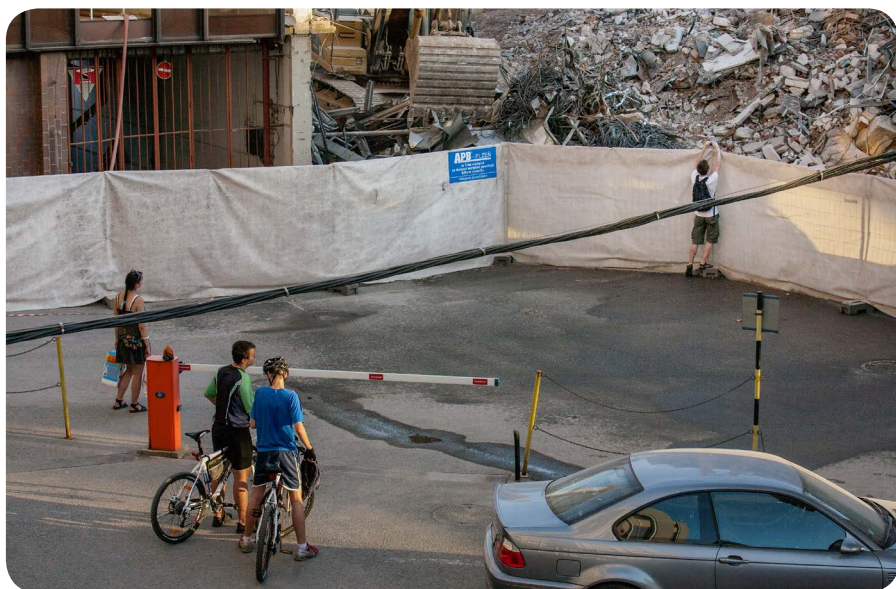
Audiovizuální antropologie obvykle postupuje směrem dekódování nebo směrem kódování (případně kombinací obojího). V prvním případě si zapůjčuje metodologické nástroje z různých akademických oblastí – jako je antropologie, sociologie nebo literární vědy – vhodných k analýze reprezentací (srov. Tomaselli in Hockings et al. 2014).



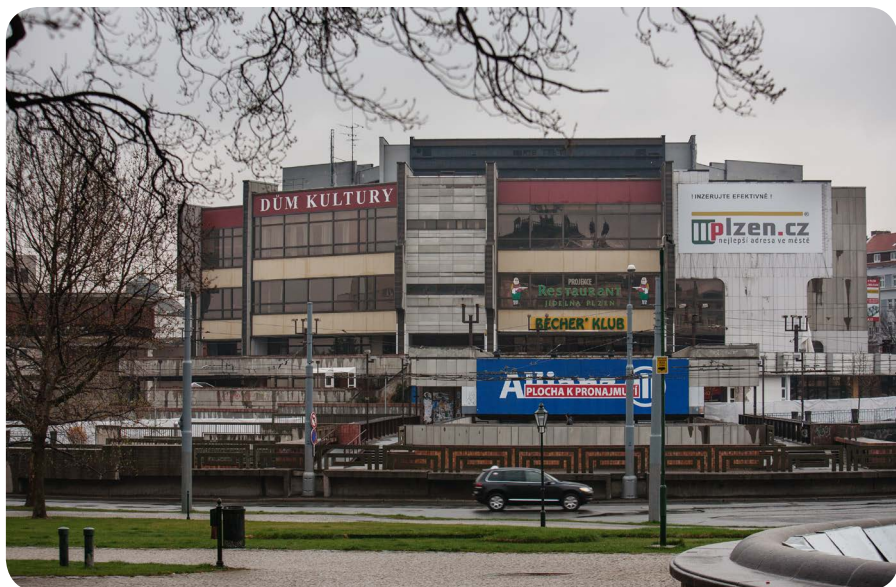
Symbols ve veřejném prostoru. Foto: Petra Burzová

Často využívanou metodou je například elicitace doplněná o analýzu narativů, kdy své informanty vyzýváme k interpretaci obrazů (srov. například Schwartz 2013 a její studie kreativní apropracie západních stereotypů u severoamerických nativních populací; viz také Collierův příspěvek v této čítance).

V druhém případě obrazy produkuje nebo v kolaborativních projektech s informanty jejich produkci iniciuje (srov. MacDougall in Hockings et al. 2014). Do naší čítanky jsme zařadili texty představující oba tyto směry, přičemž jsme se soustředili jak na (v tom či onom ohledu) inovativní příspěvky, které ilustrují kreativní potenciál vizuální antropologie (např. etnofikce, experimentální etnografie), tak na (dnes již) tradičnější přístupy (srov. Banks, Becker či Collier v této čítance).



Apropriacie zastavěného prostředí: Demolice v centru města. Fotografie se může stát aktem protestu, subverze či komunikace pocitů. Foto: Petra Burzová



Fotografie využívaná k elicitaci ve výzkumu místní paměti a identifikace v městské krajině. Zbourat či nezbourat? Byl „Dům hrůzy“ hrozný? Foto: Petra Burzová

Etnografický film

Podobně jako etnografie má etnografický film dvojí význam. Antropologové byli zvyklí vytvářet etnografické filmy za účelem popisu a prezentace svých terénních výzkumů. Tyto snímky ještě stále tvoří hlavní skupinu filmů uváděných na festivalech a využívají se zejména jako doplňkové materiály při výuce (srov. Ruby 2005). Tvůrci musí, podobně jako u klasických knižních etnografií, často čelit kritice pro jejich popisnost, absenci teoretických východisek a implikací, a také reprezentační násilí – zejména jedná-li se o filmy zobrazující kulturu domněle uzavřených komunit s cílem podat o nich objektivizující výpověď.

Zásadně odlišný přístup představují ty etnografické, respektive antropologické filmy, které neusilují o jednoznačné odpovědi, ale spíše o kladení nových otázek – o evokaci či produkci nových teoretických vhledů prostřednictvím zobrazování těch aspektů kultury, které je problematické uchopit psaným slovem. Tyto filmy se opírají o antropologické konceptuální myšlení (Tomaselli in Hockings et al. 2014: 442). Jejich přínos pro výuku je odlišný od čistě naučných etnografických filmů. Studenti v roli tvůrců jsou vedeni k reflexivitě – cílem je zprostředkovat jim určitý druh etnografické zkušenosti s předpokladem, že kamera či fotoaparát jim pomůžou více se angažovat v terénu a vnímat (ať už přímo či zpětně při postprocesu) etnografický výzkum jako *dialogickou* a *performativní* činnost. Mohou také lépe porozumět, k čemu vlastně slouží explicitně formulovaná teorie a jakou roli hraje při organizaci toho, co v terénu vidí, respektive zaznamenávají. Jak kamera,



Kamera umožňuje přímo se angažovat v mezilidských interakcích. Foto: Petra Burzová

tak fotoaparát činí tento proces transparentnějším díky nutnosti intencionálního rámování v hledáčku a měli bychom je využívat „aktivně v rámci vztahového trojúhelníku mezi filmařem, protagonisty a publikem s cílem utvářet smysluplné události a interpretace“ (Carta in Hockings et al. 2014: 452). Na rozdíl od popisných etnografických filmů není finalizace tohoto druhu filmů hlavním cílem, ústřední roli zde hraje samotný proces tvorby, reflexivita, učení a neustálý dialog s informátory, spolužáky a učiteli.

Studenti v roli diváků se zase učí určitému druhu antropologické imaginace. Díky teoreticky motivovaným filmům mohou pochopit, že hledání jednoznačné, kodifikované a zjednodušující interpretace skýtá mnoho rizik (nebo je prostě jenom málo užitečné) pro teoretizování ve smyslu neustálé kreativní činnosti. Dělat antropologii není násilná aplikace statických konceptů na žité sociokulturní prostředí, je to nekončící produktivní činnost vyžadující určitý druh imaginace – v našem případě té antropologické. Výhodou etnografického filmu (a poněkud obtížněji i etnografické fotografie) je jeho kreativní potenciál pro teoretizování ležící v zprostředkování dialogické zkušenosti – nutí nás neustále promýšlet naše poznání a možnosti poznávání tím, že nás angažuje do subjektivní a intersubjektivní zkušenosti a do konceptualizací jiných lidí (srov. Carta in Hockings et al. 2014; Sjöberg či Banks v této čítance).

Kromě deseti let výuky pojednávající o dějinách vizuální antropologie a etnografického filmu nabízí naše pracoviště rovněž novější povinně volitelný kurz *Audiovizuální technologie v antropologii*, v rámci kterého jsou studenti vedeni k tvorbě vlastních etnografických filmů. Dále organizujeme jednorázové praktické semináře a týdenní až dvoutýdenní workshopy zaměřené jak na etnografický film, tak na etnografickou fotografii (Letní škola etnografického filmu, Škola etnografické fotografie, kurz Fotografie pro sociální vědy). Výzkumníci sdružení do sekce Studia vizuální etnografie provádějí vlastní audiovizuální výzkumy a navazují vztahy s dalšími podobně zaměřenými badateli, dokumentárními filmaři a fotografy. Mezi naše spolupracovníky patří mimo jiné Vlad Naumescu (Central European University, Maďarsko), Johannes Sjöberg (University of Manchester, Velká Británie), Matej Gyárfáš (Vysoká škola múzických umění, Slovensko), Jaroslava Panáková (Univerzita Komenského, Slovensko), Klára Trencsényi (dokumentaristka, Maďarsko), Sophie Wagner (doktorandka, University of Manchester, Velká Británie), Lucie Králová (FAMU, Česká republika), Šimon Špidla (dokumentarista, Česká republika), David Kumermann (fotograf, Česká republika), Radek Kodera (fotograf, Česká republika) a mnozí další. Podstatná část naší výuky se orientuje také na zvyšování dovedností v oblasti používání audiovizuálních technologií, které patří mezi explicitně formulované imperativy etiky audiovizuální antropologie (srov. Perry a Marion 2010).



Rámování obrazu. Vlad Naumescu na letní škole etnografického filmu v roce 2013.
Foto: Monika Hertlová



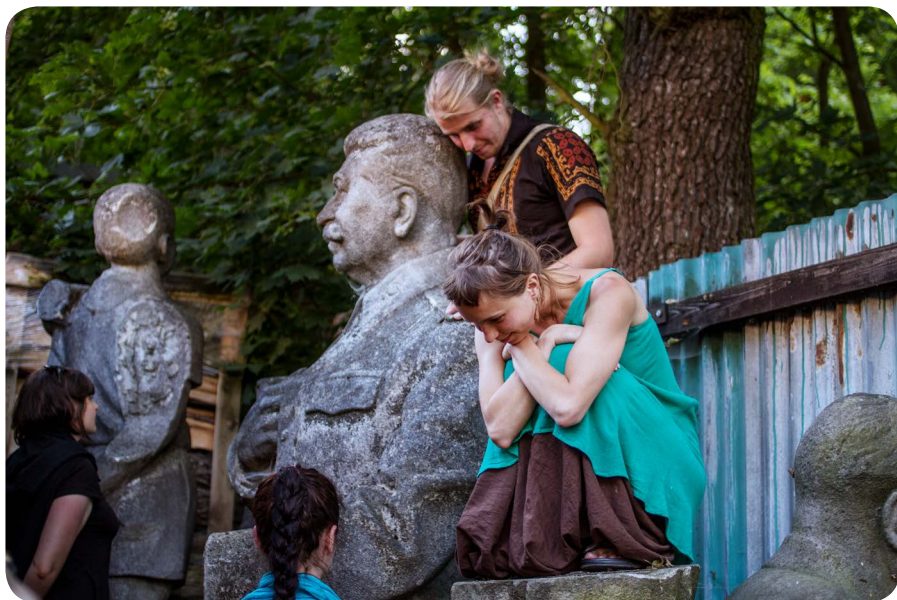
Střih a montáž. Šimon Špidla na letní škole etnografického filmu v roce 2013.
Foto: Monika Hertlová



Zvuk. Matej Gyárfáš na letní škole etnografického filmu v roce 2013. Foto: Monika Hertlová



Přípravy natáčení filmu *Stone Guests* v Karlových Varech. Foto: Monika Hertlová



Jaký je symbolický život soch v postsocialismu? Promýšlení v terénu pro film *Stone Guests*. Foto: Petra Burzová



Film *Žlutý dům* zkoumal vztah mezi časem a prostorem. Foto: Šárka Kadlecová



Promýšlení elicitáční strategie postavené na ritualizovaném gestu kladení kytice pro film *Stone Guests*. Foto: Monika Hertlová

Od interpretace k interpretaci a intervenci

To, co točíme nebo fotografujeme za účelem etnografického výzkumu, je taky performativní.

(Hockings)

Nepominutelnou otázkou je, kdo mimo studenty vlastně tvoří publikum etnografického filmu a fotografie. Často zaznívají hlasy, že divákem etnografického filmu by měl být antropolog nebo sociální vědec:

Diváci, kteří neznají systém, bez ohledu na to jaký, nepochopí, na co se dívají. Na zfilmovanou zkušenost aplikují repertoár kulturních předpokladů a asociací, které jsou zcela nevhodné pro témata a obsah daného filmu. Diváci či pozorovatelé, kteří neznají pravidla, nemůžou porozumět „hře“. (Williams 2009: 380)

Jakkoliv uvedenému argumentu rozumíme, v naší praxi se s ním nedokážeme ztotožnit. Odmítáme – a to především – dichotomii tvůrce/divák zastírající transformativní potenciál etnografického procesu. Pro naši práci má význam teprve (a minimálně) triadický vztah antropolog/protagonista/divák. Etnografický či antropologický film nechápeme jako finální produkt, ale jako součást procesu, v rámci kterého je film jakožto kulturně podmíněný artefakt pouze zhmotněnou výsečí generující nebo elicitující nové významy. Zjednodušeně řečeno, nezajímáme se pouze o film, ale také o to, co bylo před projekcí, k čemu dochází během projekce a co se děje po ní. Na jednu stranu nás zajímá, jak diváci reflektují významy intencionální – teoreticky motivované –, na druhou stranu přikládáme stejnou váhu

významům „implikačním“ (srov. Hockings in Hockings et al. 2014), tedy těm, které u diváků z různých sociokulturních prostředí vznikají bez naší kontroly. Film je v tomto procesu pouze nástrojem zacílení na určitá témata, otázkou, či spíše podnětem k promýšlení rozmanitosti a nejednoznačnosti sociokulturní reality, jehož vítané cílové publikum nelze předem definovat.

Ačkoliv nejsme zastánci formalizovaných etických zásad, které nemusí vždy odpovídat terénní zkušenosti, naše praxe ve vizuální antropologii nás vede k přesvědčení, že v této oblasti je potřeba být obzvláště citlivý k etickým rozměrům antropologického zkoumání. Film a fotografie umožňují mnohem bezprostřednější reprezentaci (a evaluaci) pojednávaných témat – a co je důležitější, také protagonistů –, a to jak ze strany tvůrců a informantů, tak diváků. Mezi snahou o elicitaci kulturních významů a poptávkou po jednoznačné interpretaci své práce by vizuální antropologové měli být schopni udržet prostor, ve kterém se pokusí o dosažení porozumění v rámci dialogických vztahů, o oboustrannou komunikaci (srov. Piault et al. 2015). Jak naše nástroje v procesu tvorby, tak výsledná média jsou prostředky umožňující bezprostřední vztah, sdílenou zkušenost. Naši informanti vědí – *měli by vědět* –, že je natáčíme či fotíme, a naši diváci vědí – *měli by vědět* –, že prezentovaný film či fotografie jsou produkovány z určitého hlediska. Tvůrci filmů či fotografií by měli tuto skutečnost reflektovat a kreativně využívat.

Audiovizuální etnografický výzkum by se neměl uzavírat do (sub)disciplinárního ghetta. Ať už se věnuje produkci nových obrazů či analýze vizuality, měl by usi-



Emoce a pocity, lidé v reprezentaci. Fotoaparát v rukou neznámé fotografky. Foto: Petra Burzová



Fotoaparát v rukou sourozence.

lovat o neustálou citlivou konstrukci, formulaci problémů a jejich řešení (Williams in Hockings et al. 2014: 447). Pohybujeme se ve světě, ve kterém vizualita sehrává stále významnější roli při utváření, konsolidaci a reprodukci kulturní hegemonie – dominantní režimy reprezentace je nutné kriticky reflektovat a ne svou produkci dále reprodukovat (srov. Schwarz in Hockings et al. 2014: 450). Jednou z možností zacílení našeho zájmu je tedy analýza „vizuálního diskurzu“, kulturně signifikantních významů a stereotypů šířených obrazem a jejich využívání v politické a sociální každodennosti (srov. Marazzi 1999: 395):

Etnografické filmy a fotografie nejsou didaktické pomůcky pro antropologické kurzy, jak je ještě dnes zvykem tvrdit [...]. Zakládají a rozvíjejí vlastní vizuální diskurz, zdůrazňují kulturní prvky, které slovní záznamy často přehlížejí, a podněcují vnímavost diváků k ikonickým znakům. Zavádějí demokratičtější přístup k lidské diverzitě, zdůrazňují reciprocitu. Podporují uznání univerzální lidské důstojnosti nikoliv formulováním abstraktních tezí, ale odhalováním toho, jak se lidská důstojnost vyjadřuje v životě opomíjených marginalizovaných populací. (tamtéž: 396)

Etnografický film tím, že nás nutí k přímému zapojení do života lidí, může být kreativně využíván jako „subverzivní empirická činnost, která legitimizuje všechny způsoby vědění: slova, obrazy, ale také intuici, ironii, sarkasmus a slzy“ (Carta in Hockings et al. 2014: 455).



Foto: Petra Burzová

Seznam literatury

- Alfonso, Ana Isabel, Laszlo Kurti, and Sarah Pink, eds. *Working images: Visual research and representation in ethnography*. Routledge, 2004.
- Banks, Marcus, ed. *Rethinking visual anthropology*. Yale University Press, 1999.
- Collier, John. *Visual anthropology: Photography as a research method*. UNM Press, 1986.
- Crawford, Peter Ian, and David Turton, eds. *Film as ethnography*. Manchester University Press, 1992.
- Čeněk, David. *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Pavel Mervart, 2010.
- Davey, Gareth. Twenty Years of Visual Anthropology. *Visual Anthropology* 21.3 (2008): 189–201.
- Davey, Gareth. Visual anthropology: strengths, weaknesses, opportunities, threats. *Visual Anthropology* 23.4 (2010): 344–352.
- Grimshaw, Anna. *The ethnographer's eye: Ways of seeing in anthropology*. Cambridge University Press, 2001.

- Henley, Paul. Seeing, Hearing, Feeling: Sound and the Despotism of the Eye in “Visual” Anthropology. *Visual Anthropology Review* 23.1 (2007): 54–63.
- Hockings, Paul, ed. *Principles of visual anthropology*. Walter de Gruyter, 2003.
- Hockings, Paul, et al. Where Is the Theory in Visual Anthropology?. *Visual Anthropology* 27.5 (2014): 436–456.
- MacDougall, David. *Transcultural cinema*. Princeton University Press, 1998.
- Marazzi, Antonio. Visual anthropology in a world of images. *Visual Anthropology* (1999): 391–403.
- Perry, Sara, and Jonathan S. Marion. State of the ethics in visual anthropology. *Visual Anthropology Review* 26.2 (2010): 96–104.
- Petráň, Tomáš. Antropologie... proč vizuální? *Cargo. Journal for Cultural/Social Anthropology* 8.1–2 (2013): 80–104.
- Piault, Marc Henri, et al. Where Indeed Is the Theory in Visual Anthropology? *Visual Anthropology* 28.2 (2015): 170–180.
- Pink, Sarah. *The future of visual anthropology: Engaging the senses*. Taylor & Francis, 2006.
- Pink, Sarah. *Doing sensory ethnography*. Sage Publications, 2009.
- Pink, Sarah. *Doing visual ethnography*. Sage, 2013.
- Prosser, Jon, ed. *Image-based research: A sourcebook for qualitative researchers*. Psychology Press, 1998.
- Ruby, Jay. The last 20 years of visual anthropology – a critical review. *Visual Studies* 20.2 (2005): 159–170.
- Schwarz, Maureen Trudelle. *Fighting Colonialism with Hegemonic Culture: Native American Appropriation of Indian Stereotypes*. SUNY Press, 2013.
- Williams, Drid. Visual Anthropology and Language. *Visual Anthropology* 22.5 (2009): 369–383.
- Sztompka, Piotr. *Vizuální sociologie: fotografie jako výzkumná metoda*. Sociologické nakladatelství, 2007.
- Strong, Mary, and Laena Wilder, eds. *Viewpoints: visual anthropologists at work*. University of Texas Press, 2009.



ANTROPOLOGIE... PROČ VIZUÁLNÍ?

(Tomáš Petráň)

Produkce a reflexe v oboru antropologie obrazu a obrazem se rozvíjí jen velmi pomalu. Množí se setkání, jsou utvářeny studijní obory, ale prostředky zůstávají velmi omezené, zoufale chybí prostor pro analýzu, výzkum, informace, vědecká hodnota toho, co je produkováno, je jen vzácně uznávána a spíše jsou výsledky vnímány jako ilustrace, případně vulgarizace poznatků. (Piault 2000: 264–265)

Namísto úvodu – vykreslení osobní situace a pozice autora

(pod vlivem *Writing Culture* editorů Clifforda a Marcuseho, který neutuchá ani po čtvrt století)

V první verzi jsem tento krátký příspěvek nehodlal členit tradiční školní strukturou (úvod, stať a závěr), nemaje prázdnou zkušenost s odborným čtenářstvím nepočítané obce českých antropologů. Vycházel jsem z reflexe nedávných a stále probíhajících paradigmatických posunů v antropologii, které lze vystihnout posunem od chápání společnosti, ale i samotného textu jako pevných struktur směrem k jejich vnímání v dynamice stále probíhajících procesů. Text (nejen psaný, ale i např. obraz či film) je pro mne určitým narativním či deskriptivním polem, které se nabízí percepci a čtenářské (divácké) interpretaci. Proces jeho bytí je pak pouze zakládán a ustaven tvůrčím aktem utváření textu, pokračuje však svou další autonomní existencí v procesu oběhu textů (resp. obrazů) v závislosti na společensky, individuálně i historicky podmíněných dispozicích recipientů. Proto i původní text vycházel z určitého proudu myšlenek, inspirací a nápadů, aby touto, do jisté míry „živelnou“ energií provokoval vlastní čtenářskou aktivitu a inicioval proces interpretací a reinterpretací. Jsa ovšem umravněn recenzentem a redakcí časopisu, pokouším se jej odevzdat čtenáři v mnohem učesanější podobě, odpovídající lokální představě o pevně strukturované odborné stati s jasně definovanými cíli a výzkumnými otázkami. Svou průpravou a profesionální dlouholetou praxí jsem ovšem především filmař, navíc studiem i profesionálními kontakty ovlivněný současným francouzským myšlením, proto jsou mi bližší poněkud volnější, asociativně a afektivně strukturované způsoby vyjadřování a fragmentární způsoby psaní, které poskytují více prostoru zmíněné interpretaci než svázaná a pevná struktura tradičně chápaného vědeckého textu. Jako čtenář potom vítám určitou lehkost textu, poskytujícího potěšení ze čtení, které vyplývá z autorova nadhledu, z jeho radosti ze hry s textem a s vlastními představami a myšlenkami a nezakládá

automaticky jeho nárok na „pravdu“. Z toho je snad patrné, že jako autor směřuji k zapojení imaginativních procesů, vyvažujících strohou racionalitu, a mým cílem je poukazovat na opětovné scelení v osvícenství vyhloubené umělé propasti mezi racionálním abstraktním myšlením a imaginací v tvůrčí vědecké činnosti. Tomu odpovídá i téma této úvahy – úloha obrazu ve vědeckém poznání: vždyť zmíněná imaginace je doslova „obrazotvornost“.

Cíl – vždy až za dalším horizontem

V nedávné době jsem se ocitl ve dvou situacích, které zavdaly podnět k tomuto příspěvku. V univerzitním filmovém klubu, kde velkou část diváků tvořili studenti sociální antropologie, jsem se po uvedení školního pokusu studentky FAMU účastnil diskuse, která jednoznačně prokazovala existenci dlouhodobého problému – absenci „divácké gramotnosti“ při vnímání specifického typu textu či při percepci specifického kulturního výtvaru, kterým je film či audiovizuální dílo. Zatímco například ve Francii byl film zahrnut mezi kulturní a společenské fenomény, které se významnou měrou podílejí na společenských procesech už od šedesátých let 20. století, a alespoň se základními principy fungování tohoto fenoménu jsou studenti seznámeni už na středních školách, místní pojetí všeobecného vzdělání omezuje bohatý soubor „kulturních textů“ na literární útvary, popřípadě, v duchu národně obrozené folkloristické tradice, na ústní lidovou tradici v hodinách českého jazyka a dějepisu. Oblast výtvarných projevů, výtvarného umění a architektury je marginalizována a jejich další vývoj v podobě filmu a audiovizuálních médií je buď zcela ignorován, nebo jsou tyto útvary redukovány na pouhé „učební pomůcky“, tedy odsouvány ve výukovém procesu do role ilustrativních podpůrných prostředků. Přitom právě schopnost kritické analýzy audiovizuálu, v současnosti nejrozšířenější diskurzivní praxe, i způsobu sdělování je podle mého názoru pro orientaci ve společnosti nezbytná. Nejde o absenci audiovizuálních prvků ve výuce, vzdělávání a vědě, ale především o rehabilitaci jejich skutečné funkce z roviny pouhé deskripce, evidence dat a ilustrace v plnohodnotný fenomén, který se vyjadřuje jinými, pro vědu dosud těžko akceptovatelnými prostředky. Kritická analýza filmů a audiovizuálu byla donedávna vedena především z pozic estetiky a věd o umění, spíše než v souvislostech společenských věd. Prvním podnětem k této úvaze tedy bylo uvědomění si určitého manka v systematickém přístupu k obrazu, filmu a audiovizuálním prostředkům z hlediska antropologie a společenských věd v lokálním českém kontextu.

Druhým impulzem byla akademická debata, kdy jeden z kolegů vznesl námitku proti zařazení základů vizuální antropologie do souboru povinných předmětů pro začínající studenty sociální antropologie. Proč by měl být tento marginální obor, považovaný dosud pouze za jednu z okrajových metod, postaven na roveň například lingvistické antropologii, jednomu ze čtyř pilířů klasického amerického pojetí oboru? Třeba právě proto, že oněch pilířů oboru, jehož cílem je porozumět současné společnosti i rolím a způsobům zapojení jedince do jejích procesů, je na počátku tisíciletí už mnohem více, než tomu bylo před sto lety, jak se snažili experimentálně dokázat svým pokusem mezi Navaho (Navajo) z roku 1966 Sol Worth a John Adair:

„Worth a Adair předpokládali, že spontánní přístup Indiánů k natáčení nám může něco říci o zobrazování světa, jež je vlastní jejich kultuře (tedy něco navíc, než co říká jejich jazyk).“ (Aumont 2005: 129)¹ Takto směřovaná diskuse zrcadlí nutnost nastínění „nevyhnutelné odpovědi na skopofobii logokratického antropologického akademického prostředí“, jak zmínil Lucien Taylor v úvodu ke sborníku vybraných článků z *Visual Anthropology Review* z let 1990–1994 (Taylor 1994: XII). Cílem tohoto příspěvku je tedy stručně shrnout dosavadní vývoj ve vztahu obrazu, především filmu a posléze audiovize k sociální antropologii, klasifikovat funkce, které byly filmu ve vztahu k vědní disciplíně vymezovány, a vzbudit o tuto oblast určitý zájem, který by napomohl emancipaci oboru nad rámec kategorie „etnografického filmu“.

Věda nebo umění

Taylor kritizuje tradiční odmítání role obrazu v antropologických disciplínách, především s odkazem na uměleckou funkci obrazu. Metodologický aparát sociální antropologie a společenských věd obecně se neustále rozšiřuje tak, jak se rozrůstá a diverzifikuje způsob vedení akademického diskurzu. Miroslav Petříček (2009) poukazuje na roli uměleckého poznávání světa, které má svou nezastupitelnou roli tam, kde klasická pozitivistická věda naráží na své limity. Dědictví humanismu v podobě pozitivismu se projevuje v technokratických tendencích současného vědeckého vnímání světa i společenské reality, které eliminují dosavadní odlišné (a mnohdy v jiných dobách i společnostech dominantní) směry vedení ontologického diskurzu: „Věda je mírou i místem pravdy, a je tím vším právě proto, že vědecká racionalita se zdá nejlépe plnit úkol jasného a zřetelného odlišování pravdivých a nepravdivých tvrzení o světě. To by snad bylo i akceptovatelné, kdyby podmínkou této míry současně nebyla eliminace mnohem početnějších výpovědí o světě, které vědecký způsob uvažování odmítá právě proto, že o jejich pravdivosti či nepravdivosti rozhodovat neumí. A tedy je pokládá za nesmyslné. V zásadě však naše doba právě tímto vztahem k vědě podává popis sebe samé: věk vědy, nikoli věk kultury. To není hodnocení, pouze konstatování posunu, který nevnímáme, protože už nemáme s čím srovnávat, například s dobou, kdy věda ještě byla zcela samozřejmou součástí kultury.“ (Petříček 2009)

Tradiční pojetí vědecké práce připouštělo jediný možný typ výstupu: psaný vědecký text, který verbalizoval žitou zkušenost a teoretickou abstrakci opřel o logickou argumentaci. Takový text se ovšem pohybuje pouze v rovině jazykové

¹ Worth a Adair dali po krátkém technickém proškolení k dispozici 16 mm filmové kamery Bell and Howell Filmo sedmi osobám, které byly vybrány pro svou relativní izolaci a vůbec žádnou předchozí diváckou filmovou zkušenost. Vzniklo sedm deseti až dvacetiminutových filmů, které měly ukázat na principy, kterými řídí a strukturují zkoumané osoby způsob zobrazování a vizuálního promýšlení světa, přičemž vzniklá díla byla interpretována z hlediska vzorců vnímání a zobrazování v kultuře dosud nepoznamenané přejatými filmovými stereotypy. Výsledky svého experimentu shrnuli ve studii *Through Navajo Eyes* (Worth a Adair 1972).

abstrakce, redukuje celek světa na jeden z jeho možných projevů. Stejně tak při jazykovém popisu viditelného a slyšitelného uniká původní kontext popisovaného jevu (emocionální afektivní kontext, způsob promluvy, mimika a gestikulace a další neverbální projevy aktérů, stejně jako prostorové „rozvržení scény“ a způsob jednání v čase). Ztrácí se do té míry, že výsledek lze vnímat jen jako velmi omezenou informaci (zprostředkovanou limitovaným aparátem slov, možnostmi a individuálními schopnostmi jejich strukturování v konstrukt vědeckého psaného textu), kterou o popisované situaci podává pozorující subjekt, zatížený vlastním kontextem, motivacemi a cíli, a nadaný tedy velmi omezeným, selektivním viděním a vnímáním celku. Vizualní antropologie může nabídnout i jednu z možností, jak omezující a svazující instrumentaci tradičního výstupu vědecké práce překonat a rozšířit.

Panoptikon a karneval

Pro současnou společnost je typický dosud nevidaný oběh obrazů a audiovizuálních textů či sdělení. Obrazová média od statických (obrazy, billboardy, reklamy, piktogramy a orientační systémy, poutače atd.) po nejrůznější typy pohyblivých obrazů kombinovaných se zvukem zaplňují veřejný prostor, pronikají i do sféry soukromé (televize, internet) a stávají se běžnou součástí života lidí, ovlivňují jejich chování. Všudypřítomné viditelné a slyšitelné, nikoli psané vzorce chování určujícím způsobem ovlivňují konzumní návyky, způsoby chování a jednání, tělesné projevy,² způsob mluvy,³ přípustné způsoby oblékání, stravovací návyky, způsoby trávení volného času a další projevy lidského bytí. Všudypřítomnost obrazu, pronikajícího z veřejného prostoru do soukromé sféry, je přijímána natolik automaticky, že se nepozastavujeme už ani nad jeho opačným zcizováním a zveřejňováním intimity: bez výhrad se smiřujeme s bezpečnostními kamerovými systémy, které nás sledují a zaznamenávají už téměř všude, a dobrovolné zveřejňování vlastního soukromí na internetu nijak nezaráží většinu lidí, tvořenou televizními diváky, odkojenými sledováním různých projevů exhibicionismu v „reality show“. Mezi tyto dobrovolné projevy zveřejňování vlastního soukromí už nepatří jen kdysi módní

² Marcel Mauss během své hospitalizace v New Yorku v květnu 1926, na začátku své studijní cesty a přednáškového turné na pozvání Laura Spelman Rockefeller Foundation, uvažuje: „Přemítal jsem tehdy, kde jsem viděl chodit mladá děvčata způsobem, jakým tady chodily mé ošetřovatelky. Došlo mi nakonec, že jsem to viděl v kině. A když jsem se potom vrátil do Francie, všiml jsem si, jak obecně je tento způsob držení těla rozšířený zejména v Paříži. (...) Móda amerického způsobu chůze sem dorazila díky filmu.“ (Petříček 2000: 33; srov. též Boukala 2009: 20).

³ Např. příšerná dikce televizních a rozhlasových reportérů, zpěvavé protahování neukončených vět, přejaté z anglofonní televizní žurnalistiky, byly v rámci elementární rétoriky při čtení v době autorova dětství naprosto nepřipustné, tečka na konci věty byla jasným indikátorem určitého druhu intonace; podobně naprosto „nečeská“ intonace dabingových herců, kteří svůj výraz přizpůsobují cizojazyčnému projevu, který slyší ve sluchátkách.

instalování webových kamer do vlastního bytu (původně prezentované v rámci konceptuálního umění), ale i zveřejňování a veřejné sdílení fotografií a videonahrávek, které donedávna spadaly do kategorie „rodinných“ alb či domácích filmových a video archivů, i denní průběžné uveřejňování podrobností z každodenního života, nálad a psychických stavů na tzv. „sociálních sítích“, ve veřejně přístupném virtuálním prostoru celosvětového internetu, otevírajícího prostor pro virtuální konstruování nových identit. Pod vlivem všudypřítomného obrazu se tedy radikálně mění způsoby lidského chování i ve vztahu k doméně soukromého a intimního, která je do značné míry konstruktem moderní doby. Alespoň je v industriální éře a v moderních průmyslových společnostech rozvíjena, paralelně se stále větší snahou o společenskou kontrolu toho, co se „děje v skrytu, v soukromí“ – srov. Viriliovo pojetí postupného zavádění umělého osvětlení v Paříži (Virilio 2002) či Foucaultův panoptikon v díle *Dohlížet a trestat*. Dobrovolná rezignace na soukromé, intimní a skryté je možná v postindustriální společnosti vyvrcholením dialektického vývoje doby moderny. Tento proces je konceptualizován osvícenským pojetím jedince a společnosti a jejich vzájemnou podmíněností: sociální solidarita je symbolizována podřízením jednotlivce zájmům celku („obecné blaho“) při současné nedotknutelnosti soukromých statků v kapitalistické společnosti. Důsledkem dialektiky těchto pojetí byla koexistence jedince, vymaňujícího se ze společnosti a činícího si nárok na svůj nezczizitelný individualistický ohraničený prostor, a společnosti, která si nárokovala stále sofistikovanější mechanismy kontroly svých jednotlivých členů, unikajících z veřejného prostoru, sdíleného korpusu společenské skupiny, společných domů a vesnických obydlí bez petlic na dveřích a uzavírajících se v soukromí městských bytů, fyzického těla a jeho strážných psychických tajemství. V současné společnosti globálního oběhu obrazů (a jimi manipulovaných myšlenek) vyvstává potřeba konstruování nových identit, překračujících díky moderním technologiím fyzické prostorové hranice. Sdílení obrazů je i určitým typem sdílení identit, vytváření obrazů pak nástrojem identifikace a situování jedince uprostřed společnosti, která je stále významněji obrazem strukturována. Vizualní antropologie se tak nabízí jako jeden z důležitých nástrojů analýzy bytí člověka v globalizovaném světě, který je charakteristický právě přemírou veřejně, globálně a instantně dostupných obrazů – afektivně i racionálně formovaných výtvorů, sdílení, představ, individuálních i kolektivně sdílených. Specifické antropologické metody umožňují zkoumat celou oblast vizuality a způsoby utváření audiovizuálních produktů, jejich diskurzivní strategie (zahrnující oblast estetiky, naratologie, ideologie) i kontext šíření (ekonomický, politický, psychologický). Vedle tohoto potenciálu všech druhů a typů obrazů, resp. filmů a audiovizuálních útvarů, které se stávají objektem vědeckého zájmu a kritické analýzy i mimo úzce vymezený okruh estetiky, kunsthistorie a věd o umění, je nutné zvažovat i druhou polohu filmu či audiovize ve vztahu k vědě. Film je i souborem audiovizuálních dat, způsobem záznamu, obdobou terénního deníku, specifickým výstupem vědecké práce a jako takový se stává součástí instrumentální výbavy antropologů.

Věda a umění – nová subjektivita

Rezervovanost vědeckých kruhů vůči oblasti vizuální antropologie pramení nejen z konzervativního setrvávání na tradičních metodách vědecké práce. Především oblast filmu je od svých počátků (paradoxně přímo spojených s vědeckým experimentem) zatížena konotacemi zprvu „kuriozity“ a „atrakce“, přerůstající skrze Ejzenštejnův koncept „montáže atrakcí“ ve specifický umělecký druh, který jako takový nemá v tradičním pojetí vědy místo. Prostor dostává film jen v rámci tradiční etnografie jakožto metody popisu a jediným možným využitím je po dlouhou dobu přiznání funkce filmu v roli nástroje dokumentace, evidence a uchování vizuálních (resp. audiovizuálních) dat. Tak vnímá film např. Margareta Meadová či Assen Balikci (srov. Hockings 2003) v koncepci „záchranné etnografie“. Přístup k možnostem instrumentace vědecké práce antropologů prostřednictvím filmu se zásadně mění počátkem sedmdesátých let 20. století pod vlivem surrealistické etnologicky filmové zkušenosti Jeana Rouché a jím vyprovokované filmové technické, teoretické i metodologické revoluce v šedesátých letech, nazvané „cinéma-vérité“ (posléze cinéma-direct, direct cinema, a následně ústící v umělecké rovině v „novou vlnu“ a v antropologicky zaměřeném filmu v Rouchého „sdílenou antropologii“ či McDougallovo „participatory cinema“). Obrovský zájem nastupujících generací vědců o oblast především filmu, později vizuální antropologie obecně, je charakteristickým rysem „obratu k vizualitě“, který ovšem kontraproduktivně v mnohých vyvolává nejvyšší obezřetnost. Ta je namísto právě v situaci, kdy potenciální diváci audiovizuálních produktů nejsou soustavně vedeni k vnímání filmu, audiovize a médií, s jejich primární fotofonografickou přesností, nikoli jako víceméně věrného záznamu reality,⁴ ale jako subjektivního konstruktů, specifického typu textu (srov. Clifford a Marcus 1986). K percepci tohoto typu textu nestačí jen základní znalosti mechanismů, jakými je utvářena filmová struktura, jakými probíhá remediace reality prostřednictvím audiovizuálního díla, jakými je utvářena a konstruována filmová realita. Audiovizuální zobrazení, diegetický svět, musí být vnímáno nikoli jako záznam, ilustrace (v původním smyslu slova – osvětlení), dokument, ale jako impulz k promýšlení nediegetických struktur, profilmové reality, ustavující se v okamžiku natáčení a odrážející různé role a strategie subjektů, které do společného podniku vstupují. Percepce na straně diváka je potom kritickým aktem myšlení a zaručuje, že skoptofilie či voyeurismus, které jsou živnou půdou filmového diváctví, uvolní prostor „defetišizaci etnografického filmu“ (Taylor 1994: xii) a umožní z fenomenologického pohledu propojit subjekty pozorovatelů a pozorovaných (diváků, tvůrců, vědců, protagonistů), zavdat příležitost k zakoušení vlastního i cizího bytí, k ustavování identity a zakoušení jinakosti, uvolnit uprázdněný prostor, nabízející se k naplnění vlastními obsahy.

⁴ Jako nejvěrnější možný otisk reality byl film vnímán v tradičních estetických kategoriích pro svou „fotofonografickou věrnost“ předloze. Tento koncept se jeví jako sporný v dobách syntetických stereoskopických trojrozměrných obrazů, přesto je obecně rozšířeno vnímání např. televizního obrazu nikoli jako iluze, ale jako otisku skutečnosti (Jost 2006).

Kulturalizovaný obsah vzniká kontextualizací vyprázdněného znaku a souvisí s postmoderní teorií „čtení“ filmového textu (Clifford a Marcus 1986; Ruby 2000). Interpretace (zmněné „čtení“) filmu je druhým důležitým aspektem jeho existence, kdy je film znovu konstituován, utváří se (Deleuzovým pojmem „nastává“) v nové kvalitě během procesu percepce, v individualizovaném a subjektivním vnímání diváků. V teoretických koncepcích však naráží „vyprázdněné tělo“ filmového znaku, nabývajícího smyslu v procesu kontextualizace a „kulturalizace“, na problém ztělesnění (embodiment) fyzické a hmatatelné podstaty původní jsoucí předlohy, která se fotofonografickým zobrazením stává filmovým znakem. Problém tkví v ukotvení filmového znaku ve světě reálných předmětů, které nelze abstrahovat pouze na jejich symbolickou rovinu, a tudíž tak snadno „vyprázdnit“, jak upozorňuje Christopher Pinney ve svém úvodu do vizuální kultury v Buchliho sborníku o materiální kultuře: „Historik Carlo Ginzburg v šedesátých letech 20. století ve své snaze porozumět tradici vizuální analýzy, spojené s prací Warburg Institute, identifikoval to, co je možná stěžejním problémem při studiu vizuální kultury, když vypožoroval, že historik čte v obraze to, co se již předtím dozvěděl jiným způsobem.“ (Pinney 2002: 81) Pinney tak rozlišuje mezi dvěma způsoby fenomenologického přístupu k obrazům – z dlouhé tradice platónského a kantovského myšlení vzešlý „lingvistický“ proud staví na vyprázdnění a symbolickém užití obrazů v roli objektů. Arbitrární a konvencionalizovaná příroda slouží sociálnímu utváření smyslu, kulturně vepsanému do materiálních objektů. Protikladem je pak „piktoriální“ proud, který předpokládá, že „se přestaneme ptát, co mohou obrazy pro nás udělat, a začneme se ptát, co obrazy skutečně chtějí“ (Mitchell 1995: 9–34). Tím, že začneme obrazy (podmíněně) vnímat jako „subalterní“, můžeme, jak navrhuje Mitchell, „uniknout ze zdánlivé nevyhnutelnosti, kdy popisujeme historii obrazů, pramenící z evidence jiných sdělení“ (Pinney 2002: 82). Piktoriální vnímání tělesné povahy obrazu je reakcí na interpretační přístup sémiotiky, dekonstrukce a textové analýzy, které jsou ukotveny v „totemizaci“ jazyka v západní kultuře (Pinney 2002: 83), v chápání obrazů jako statických entit-znaků, nositelů určitého daného či předpokládaného významu, upírá obrazu jeho dynamický rozměr a funkci při utváření sociálních procesů i konstruování subjektivit: „... měli bychom být schopni vidět a cítit moc obrazů, ale stále si žádáme lingvistická zdůvodnění toho, co skutečně znamenají.“ (Pinney 2002: 83) Vnímání materiálního objektu, obrazu jako dekorporalizovaného znaku a zakódovaného sdělení vyžadujícího dešifrování, kritizuje i Barbara Staffordová ve vizualistickém manifestu *Good Looking*, kde kritizuje „kulturní textologii“ (Stafford 1996). Obraz se tak nabízí k vnímání nikoli z hlediska zakódovaného symbolického sdělení, ale ve své funkci „performativní“, s odkazem na širší debatu o protikladu performativního a referenčního smyslu rituálu. V tomto smyslu lze chápat i Deleuzem pojmenovaný proces – obraz není apriorní kategorií ani kódem, obraz nastává v sociální interakci, nabývá smyslu v procesu, jehož součástí je i sám divák. V této souvislosti zmiňuje Pinney „piktorialistické paradigma“, které skrze nové tělesné analýzy vizuální kultury odkazuje ke konceptu vzhledu Merleau-Pontyho, k „senzualním identifikacím“ Alexandra Nemerova a k Bergerovým *Ways of Seeing* (Pinney 2002: 84). Berger staví proti lingvistickému relativismu Sapir-Whorfovy hypotézy a určující roli jazyka při struk-

turování lidského myšlení protiklad v následující tezi: „Vidění předchází slova. Dítě se dívá a rozpoznává dříve, než se naučí mluvit. (...) Právě vidění ustavuje naše místo v okolním světě; vysvětlujeme tento svět slovy, ale slova nemohou zvrátit fakt, že jsme jím obklopeni. Vztah mezi tím, co vidíme, a tím, co víme, není nikdy pevně daný.“ (Berger 1972: 7) Podstatou kritiky lingvistického relativismu je fyzická přítomnost člověka ve světě, který není redukovatelný na znakový systém, ale je souborem neustávajících impulsů, které stále znovu a jinak (v závislosti na kontextu) ovlivňují lidské myšlení a chování i způsob subjektivního utváření člověka jako sociální bytosti v závislost na tom, jak se mění konfigurace, vzájemné postavení aktérů a prvků v rámci „obklopujícího“ světa, který je procesem natolik komplexním, senzuačním, tělesným, zahrnujícím afektivní jednání a iracionální impulzy, že přesahuje možnosti svého uchopení na základě jazykových struktur myšlení. Piktoriální paradigma otevírá obrazu cestu do oblasti vědecké reflexe a otevírá samu možnost ustavení oboru vizuální antropologie, zkoumání člověka skrze jím utvářený obraz.

Obraz-pohyb na institucionální akademické půdě

Zvláštní zájem je přitom věnován obrazu filmovému, jehož specifickými kvalitami jsou podle Gillesse Deleuze schopnosti postižení pohybu a času (nakonec pak schopnost „myšlení obrazem“, jak koncept Deleuzova „obrazu-krystalu“ a „obrazu-myšlenky“ pojmenovává Miroslav Petříček). Aby mohl plnit funkci specifického způsobu vnímání a předávání zkušenosti, zakoušení a promyšlení lidského bytí, nelze film ve spojení s antropologií redukovat na mechanický záznam v duchu pozitivistické vědy, která v něm viděla dokonalý reprodukční nástroj neovlivňovaný zásahy člověka.⁵ Nelze jej ani žánrově omezovat na dosavadní tradicionalistickou koncepci etnografického filmu, tedy zobrazení exotických námětů, folkloru či výrobních postupů, popřípadě filmy o Jiných, „které se obracejí na obecnost širší než jen na samotné antropology, které mohou být vytvořeny jedinými školnými více jako filmaři než jako antropologové a jejichž prvotní snahou je reprezentace nebo sebe prezentace jedné kultury kultuře jiné“, jak definuje tradiční pojetí etnografického filmu Bill Nichols (Taylor 1994: 62). Žánrově rozpětí filmů, které mohou být významným přínosem pro vědecké antropologické poznání, je mnohem širší a zahrnuje prakticky celou oblast kinematografie od dokumentárních záznamů, přes svěbytná umělecká díla až po filmy experimentální, animované (např. *Valčík s Baširem*, *Persopolis*) či filmy spadající do žánrového vymezení fikce či hrané

⁵ Srov. Margaret Meadová: „Pokud zapneme magnetofon, kameru nebo videokameru a ponecháme je na jednom místě, může být pořízeno velké množství materiálu bez intervence filmaře nebo etnografa a plachost, ostražitost či sebekontrola pozorovaných může být též eliminována. Kamera a magnetofon, které zůstávají na jednom místě, nejsou ovládnány, převýjeny, přestrojovány a není v nich viditelně vyměňován materiál, se stávají součástí prostředí, pozadím, a to, co zaznamenávají, se skutečně stalo.“ (Weinberger 1994: 12).

kinematografie.⁶ Jay Ruby tedy navrhuje terminologickou konceptualizaci metody, charakterizovanou odmítnutím termínu „etnografický film“: „... vzhledem k tomu, že tento termín se už po dlouhou dobu zabydlel v běžné mluvě jako určité označení, je prostě jednodušší jej úplně opustit a popisovat tato filmová díla mnohem přesnějším výrazem – antropologicky zaměřené filmy (anthropologically intended films).“ (Ruby 2000: 6)

V období krátce po druhé světové válce proniká film i na půdu odborných institucí. André Leroi-Gourhan pořádá na půdě Musée de l'Homme v Paříži v roce 1948 první kongres etnografického filmu, jehož výstupem je mimo jiné Leroi-Gourhanův článek „Existuje etnografický film?“ (Leroi-Gourhan 1948). V roce 1953 tu pak zakládá spolu s Jeanem Rouchem dodnes fungující Výbor pro etnografický film (Comité du Film Ethnographique, CFE). Jeho program navazuje na náplň Mezinárodního výboru pro etnografický a sociologický film (CIFES), ustaveného v roce 1952 ve Vídni na Mezinárodním kongresu antropologických a etnologických věd. Významným iniciátorem těchto aktivit je i UNESCO. O uznání oboru svědčí také fakt, že při prestižní Americké antropologické asociaci (AAA), největším profesním sdružení antropologů, založeném roku 1902, byla roku 1984 ustavena zvláštní sekce – Společnost pro vizuální antropologii –, která vyvíjí velké množství aktivit a vydává odborné periodikum *Visual Anthropology Review*.

V roce 1952 zahájila v rámci německého Institutu pro vědecký film (Institut für den Wissenschaftlichen Film) v Göttingenu sekce věnovaná etnografickému a antropologickému filmu projekt iniciovaný Gotthardem Wolfem „Encyclopaedia Cinematographica“. Tento masový sběr filmových dat vycházel z pozitivistických tendencí ve společenských vědách v přejímání „objektivní“ metodologie. V Göttingenu se shromažďovaly krátké, zhruba pětiminutové filmy z celého světa, vznikající podle přesně daných postupů. Součástí záznamů technologických postupů, některých aspektů ekonomického života, rituálů a tanců je technická průvodka, která uvádí kontextuální data samotného natáčení i aktuální údaje o snímané populaci. Součástí každého záznamu má být odborný psaný text. Cílem bylo shromáždit co nejvíce co možná nejpřesnějších dat, vyloučit chyby vzniklé běžným vizuálním pozorováním a zpřístupnit tato data pro srovnávací studium. G. Spannaüs vydal v roce 1959 metodické materiály, určující rozsah a charakter terénního výzkumu před samotným natáčením, způsob výběru důležitého a reprezentativního materiálu pro natáčení a strukturu psané doprovodné dokumentace. Metodologie byla dále rozvíjena G. Kochem, který sám byl autorem zhruba 120 projektů monumentální dokumentace projektu Encyclopaedia Cinematographica. V roce 1963 shrnul své zkušenosti a definoval principy, na kterých své záznamy vystavěl. Důraz kladl na co možná největší přiblížení se k filmované akci, přičemž cílem blízkého pozorování bylo soustředění na akci samotnou a její vytržení z kontextu, který by mohl být zavádějící: „... film této povahy může obsahovat pouze fakta přímo spojená s tématem, bez dalších příkras, emocionálních účinků a dalších významů, na které

⁶ Např. významná část tvorby Jeana Roucha zahrnuje hrané, fiktivní filmy, improvizované v předem daných rolích představiteli – neherci. Podobně pracuje s etnografickým filmem v žánru fikce Ernano Olmi.

se soustředí hraná tvorba.“ (Loizos 1993: 196) Zvláštním doporučením bylo nesnímat zvuk, který by mohl odvádět pozornost, protože primárně jde o vizuální materiál a zvuk může být jeho součástí pouze tehdy, pokud jde o skutečný zvuk aktuálně snímaného procesu (tance, výrobního postupu, rituálu). S nástupem nové generace vědců do Institutu pro vědecký film byla v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století prvotní dogmatická filozofie a striktní metodologie opouštěna ve prospěch delších a komplexněji pojatých filmů, analytického komentáře a dalších znaků, přibližujících tvorbu Institutu estetiky běžné etnografické filmové produkce.

Zájem o vznikající etnografické filmy se projevil i vznikem oborově zaměřených setkání, kolokvií a filmových festivalů. V USA pořádá od roku 1955, původně na rodinné farmě ve Vermontu, vdova Frances Flahertyová v rámci odkazu svého muže Robert Flaherty Film Seminar, který není festivalem, ale spíše otevřenou tvůrčí dílnou a místem setkávání tvůrců, filmařů i vědců se zájmem o film (seznánil se tu například Jean Rouch s novou nastupující generací frankofonních filmařů kanadského National Film Board počátkem šedesátých let – na základě projekce filmu *Les Raquetteurs* přizval k natáčení *Kroniky jednoho léta* Michela Braulta). Prvním klasickým filmovým festivalem byl italský Festival dei Popoli, konaný od roku 1959 ve Florencii. Na jeho organizaci se významnou měrou podílel Výbor pro etnografický film (CFE) s podporou UNESCO. V současné době zaujímají přední místo mezi akcemi, které dotvářejí úplnost obrazu pronikání antropologie a filmu, například největší americký festival etnografických dokumentárních filmů Margaret Mead Film and Video Festival, pořádaný American Museum of Natural History v New Yorku nebo Cinéma du réel, původně festival etnografických a sociologických filmů, dnes označovaný za festival dokumentárních filmů v Centre Georges Pompidou (Beaubourg) v Paříži.

Růst zájmu sociálních a kulturních antropologů o film a možné způsoby jeho zahrnutí do vědecké metodologie (v rovině jeho užití v rámci dokumentačních i výzkumných metod i v rovině jeho studia jako projevu kultury) se projevil vedle rozšíření produkce etnografických a antropologicky zaměřených filmů i v teoretických textech. V roce 1973 se v Chicagu na půdě University of Illinois konala Mezinárodní konference o vizuální antropologii - International Conference on Visual Anthropology, jako součást devátého Mezinárodního kongresu antropologických a etnologických věd (I.C.A.E.S.). Paul Hockings v roli editora shrnul v roce 1974 ve sborníku s názvem *Principles of Visual Anthropology* stěžejní texty z této konference. Svými příspěvky se tu představili zakladatelé a klasici oboru (Margaret Meadová, Asen Balikci), inspirátor a legenda Jean Rouch i antropologové a filmaři, kteří ovlivnili směřování formujícího se oboru na akademické půdě. David MacDougall, sám jeden z autorů příspěvků, charakterizuje ve svém pozdějším a pro obor podstatném díle *The corporeal image: film, ethnography and the senses* z roku 2006 sborník a jeho příznačný titul jako případ, kdy „přání je otcem myšlenky“ (MacDougall 2006: 264): jsou tu ustavovány principy něčeho dosud neexistujícího. MacDougallova pozdější kritika směřuje především k dobové redukci ustavující se disciplíny na její funkci instrumentace vědecké práce. Vizuální antropologie je zprvu většinou vztahována jen na oblast etnografického filmu, na filmy vytvářené

antropology nebo na filmy vytvořené jinými lidmi, které antropologové studují. Zároveň je pozornost až příliš soustředěna na didaktickou funkci filmu, což souviselo s překotným rozvojem akademického vzdělávání a vznikem nových oborů v USA (MacDougall 2006: 264). Sborník je však živým svědectvím obrovského zájmu o rodící se obor a vlny nadšení, která prvotní promýšlení jeho smyslu, cílů a specifických úkolů i možností provázela. Sedmdesátá léta znamenají skutečný průlom v uznání vizuální antropologie, byť zprvu tradičně redukované na etnografický film a možnosti jeho užití. V roce 1976 publikoval antropolog Karl G. Heider, odborník na populaci Dani v povodí Sepik River na Papui-Nové Guineji, spolupracovník Roberta Gardnera na filmu *Death Birds* a sám filmující antropolog, studii Ethnographic Film. Lucien Taylor shromáždil v knize *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990–1994* (Taylor 1994) vybrané články z nového periodika *Visual Anthropology Review*, vydávaného American Anthropological Association. Vlastní tvorbu i dosavadní vývoj oboru reflektoval ve stěžejní monografii *Transcultural Cinema* David MacDougall (1998). Ve Francii obor teoreticky rozvíjela především Claudine de France (*Cinéma et anthropologie*, 1982, rozšířené druhé vydání 1989), která mimo jiné redigovala i sborník teoretických textů *Du film ethnographique a l'anthropologie filmique* (1994). Historii i teorii oboru obsáhle zpracoval Marc-Henri Piault v monografii *Anthropologie et cinéma* (2000), anglofonní literaturu o historii oboru reprezentuje Peter Loizos a jeho práce *Innovation in Ethnographic Film. From Innocence to Self-consciousness 1955–1985* (1993). K dílu jedné z klíčových postav filmové antropologie Jeana Rouche se upírala značná pozornost; Jean-Paul Colley v roce 2009 shromáždil texty o tomto filmaři, inovátorovi a badateli ve sborníku *Jean Rouch, cinéma et anthropologie*, ještě za Rouchova života vyšla dvě jemu věnovaná čísla revue *CinémAction* i jedno číslo zabývající se etnografickým filmem. Metodologii oboru soustavně rozvíjí Sarah Pinková (mimo jiné v knize *Doing Visual Ethnography*, 2001, druhá revidovaná edice 2007) nebo Jay Ruby (*Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*, 2000). David MacDougall definuje už mnohem širší pole vizuální antropologie než jen oblast etnografického filmu v knize *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses* (2006); věnuje se tu rolím fotografie, předvádění fyzického těla, vzezření, dvourozměrnému i trojrozměrnému obrazu v muzejních expozicích a jejich společenským funkcím, kde promýšlí i současné aspekty a další směřování oboru. Problematiku interpretace filmového díla z hlediska antropologie důsledně zkoumá Gillian Roseová v knize *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials* (první vydání 2001, revidované druhé vydání 2007). Obecně se metodologii interpretace vizuálních reprezentací soustavně věnuje Jacques Aumont (např. *L'image*, 2003, česky *Obraz*, AMU, Praha 2005) nebo Lisa Cartwrightová s Maritou Sturkenovou (česky *Studia vizuální kultury*, Portál, Praha 2010).

Vznik nových akademických studijních programů, tedy ustavení zázemí oboru i na univerzitní půdě, naráželo a naráží na překážky materiální i na odlišné pojetí akademické průpravy filmařů, vnímajících sami sebe jako umělce: „Většina filmových škol staví na tom, že film je především vizuálním uměním, nikoli komunikačním médiem, schopným vytvářet množství různorodých sdělení – a mezi nimi i taková, která jsou míněna a která je možno chápat jako umění.“ (Ruby 2000: 22)

Jay Ruby, vedoucí programu vizuální antropologie na Temple University, se ve své kritice filmového školství, omezujícího funkce filmu na jedinou funkci uměleckého vyjádření, odvolává na esej Sola Wortha z roku 1966, nazvaný *Film as Non-Art* a na Griersonovo pojetí filmu jako způsobu publikování a nikoli uměleckého vyjádření či zábavního produktu a představuje svůj koncept: „Přestože jsou některé filmy zamýšleny jako umělecká díla, je nelogické předpokládat, že by tak měly být chápány všechny filmy. Z mého pohledu musí být film vnímán jako komunikační médium s potenciálem předávat antropologické porozumění paralelně s tištěným slovem, souběžným, avšak nikoli méně významným způsobem.“ (Ruby 2000: 22) V utváření nových studijních programů, které by umožnily specifickou akademickou průpravu antropologů jako specialistů na vizuální antropologii, byl v USA vedle zmíněného Jay Rubyho na půdě Temple University velmi aktivní Colin Young na University of California v Los Angeles. Timothy Asch v rámci University of Southern California vytvářel model magisterských kurzů s využitím výukové nabídky dvou fakult (filmové školy a antropologického pracoviště). Faye Ginsburgová založila samostatný program vizuální antropologie na New York University. V Anglii je předním centrem University of Manchester a její Granada Centre for Visual Anthropology, založené v roce 1987 při School of Social Sciences, které podporuje i vlastní tvorbu studentů. Spolu s rozvojem studijních programů expanduje i knižní produkce nejrůznějších učebních textů, příruček a monografií, věnovaných technikám, metodám i historii vizuální antropologie (mezi nimi vyniká Barbash a Taylor 1997).

Nezastupitelnou roli ve vizuální antropologii sžívají specializované archivy a videotéky, z nichž některé jsou dostupné on-line na internetu. Vedle univerzitních knihoven a pracovišť zaměřených na shromažďování i podporu vzniku filmů, jakými jsou např. Peabody Museum a Film Study Center při Harvard University či University of California Ethnographic Film Programme patří mezi první a nejvýznamnější Documentary Educational Resources. Tato nezisková organizace s programem podpory tvorby, distribuce a propagace dokumentárních a etnografických filmů, založená v roce 1968 Timothy Aschem a Johnem Marshalllem, vznikla původně i jako reakce na nezájem distributorů o jejich vlastní díla. V roce 1971 se proměnila ve stávající D.E.R. s cílem shromažďovat a distribuovat filmy edukativní, etnografické a dokumentární, napomáhající mezikulturní výměně. Vynikajícím archivem disponuje také National Film Board of Canada / Office National du Film, archiv v Montrealu je doplněn plně automatizovanou studovnou Ciné Robotheque. Vznikají i specializované internetové servery, jejichž cílem je informovat o dění v oboru, nových či periodických publikacích, festivalech. Takovým serverem je například VisualAnthropology.net.

Utváření metodologie oboru

Obor vizuální antropologie zahrnuje širokou škálu metod i různorodé pole pro promyšlení interakcí společnosti a jejich výtvorů – vlastních obrazů. V první řadě jde o studium nejrůznějších projevů vizuální kultury a jejich rolí a funkcí ve spo-

lečnosti. Symbolické i pragmatické funkce obrazu lze dnes metodologicky uchopit v široké škále metod od textové analýzy, sémiologie, naratologie, sémiopragmatiky, přes výzkum sociálního, ekonomického, ideologického kontextu utváření a oběhu obrazů až po přístup psychoanalytický. Metodologicky je nutné rozlišit dva směry bádání: zkoumání samotných obrazů a kontextu jejich produkce – a bádání o jejich percepci a společenských kontextech jejich oběhu a vnímání (i když jsou obě roviny existence obrazu v rámci sociální reality provázané). Takovému studiu se nabízí velké množství rozmanitých druhů obrazu, které vznikají v rozdílných kontextech a jejichž produkce je vedena různými strategiemi. Specifický zájem o film je možné chápat jako výraz výjimečného postavení filmu mezi dosavadními typy obrazů. Princip filmového zobrazení spočívá v pohybu a je ve skutečnosti zobrazením času, tedy zatím nejuplnějším zobrazením společnosti v jejích interakcích a procesech, a to nejen reálně existujících, ale i symbolických a imaginárních. Ve filmu je zobrazena realita, způsob konstruování této reality i představy a touhy, projekty imaginárního světa, vize, tedy sociální realita spolu se způsobem jejího utváření, se symbolickými strategiemi konkrétní společnosti. Film, na rozdíl od jiných typů obrazů (uměleckých děl), není skutečně materiální podstaty a utváří se iluzí ve vnímání diváka v průběhu filmové projekce. Dematerializovaná podstata ovlivňuje jeho symbolickou a směnnou hodnotu (neexistuje v jediném exempláři, jehož hodnota tkví v této jedinečnosti, jako některé obrazy), je technicky reprodukovatelný ve stále stejné kvalitě a je tak předurčen téměř neomezenému oběhu při minimálních nárocích na aktivitu či investici na straně příjemce. Má tak potenciál oslovovat téměř současně obrovské množství recipientů nezávisle na jejich kulturní a geografické pozici (globální nadnárodní distribuční společnosti, televizní vysílání, internetová legální i nelegální distribuce, vyvíjené centrální programování a odbavování datových toků pro digitální kina). Už pro tyto zmíněné vlastnosti je patrné, že „moc obrazu“ (Šerý 2009) je něčím, co by nemělo zůstat stranou pozornosti sociálních antropologů. Vizualní antropologie, vnímaná jako studium produkce a oběhu obrazů ve společnosti, jim k tomu slouží jako účinný nástroj.

Filmové diskurzivní praktiky

Je tedy patrné, že vizualní antropologie se v rámci souboru společenských věd ustavila na přelomu tisíciletí nejen jako jedna z metod sociální a kulturní antropologie, ale lze o ní uvažovat jako o svébytné disciplíně, podle MacDougalla subdisciplíně (MacDougall 2006) v rámci specializace a diverzifikace vědních oborů, vymezené oblastí zkoumání, metodologickým aparátem a teoretickými koncepcemi. Počátek nového tisíciletí je charakteristický obnoveným promyšlením antropologického dispozitivu. Souvisí to s postupující globalizací, virtuálním i fyzickým propojováním kultur, s řízeným oběhem informací a živelnými přesuny lidí, s konečným účtováním s koloniálním dědictvím a s posuny mocenských a ekonomických center. Koncept Jiného je zpochybněn v myšlení Emmanuela Lévinase, který v něm vidí umělý konstrukt jinakosti. Představa o transcendentním Jiném, spočívající v jeho absolutním oddělení od vlastního Já a exterioritě, je jen projevem touhy, nikoli

uskutečnitelným projektem. V souvislosti s Lévinasovým zpochybněním samotného principu Jiného se Peter Mason snaží popsat filozofický problém jinakosti a nutkání ustavovat hranice mezi Já a Jiným, přičemž je nutné vycházet z pozic vzájemné tolerance a respektu: „... pochopit Jiného bez uchýlení se ke ‚znásilňujícímu porozumění, kterým je Jiný redukován na Já, zbavené skutečné jinakosti, která způsobuje fakt, že Jiný je Jiný.“ (Renov 2004: 217) Tento přístup má blízko k požadavkům vzájemného uznání Charlese Taylora (Gutmannová 2001). K naprostému odmítnutí konceptu jinakosti dospívá Trinh T. Minh-ha, která vidí v „antropologickém románu s Jiným“ plod dualistického myšlení, spojeného s „ontoteologickou“ metafyzikou Západu, „v níž jinakost je nástrojem sebeobranu a dobývání“ (Renov 2004: 217). I proto odmítá v úvodním komentáři svého prvního a stěžejního filmu *Reassemblage* (1983), natočeného během terénního výzkumu v Senegalu, „mluvit o...“ (speak about) a upřednostňuje odmítání dominance v paralelní promluvě, v pobývání „poblíž“ („Just speak nearby“). Cílem antropologie založené na konceptu jinakosti totiž podle ní „není nic jiného než rekonstrukce a redistribuce dosaženého a ustaveného řádu věcí, interpretace a dokonce přeměna (informací), předávaných a zmrazených v monumenty“ (Renov 2004: 217). Na podobný problém, spočívající v konceptualizaci samotné, ve vlastnostech filmového textu, naráží i David MacDougall, když se zamýšlí nad rozdílem pohledu a pohledu kamery (resp. výsledných obrazů). Podstatná a neredukovatelná část fotografického obrazu je nezávislá na naší tělesnosti, a tudíž nám uniká: „Navzdory otisku našich myslí a těl nám fotografie a film neustále připomínají, že v posledku není život „o“ něčem...“ (MacDougall 2006: 3), stejně jako není „o něčem“ realita. Realita, stejně jako její konceptualizace v obraze prostě jsou. Radikální odmítnutí koncepce, v níž Druhý je označen za Jiného (a tak konceptualizován, zasazen do příběhu „o něčem“), ustavuje novou situaci, ve které se vedle sebe, „poblíž“, pohybují (nestojí, nejsou statické, jde o vzájemně se ovlivňující dynamické struktury) různé subjekty se svými způsoby nahlížení, diskurzivními strategiemi, strukturami myšlení a vnímání, které odkazují k sociokulturně definovaným, konkrétním, a tedy v subjektu ukotveným referenčním modelům. Dynamický princip v pojetí jinakosti postihuje Michael Taussig (1993), když pod vlivem prací Waltera Benjamina spojuje konstrukt Jiného s projevem „mimetické schopnosti“ lidstva: „Mimeticou schopností označují vlastnost kultur utvářet druhou přirozenost, schopnost kopírovat, napodobovat, vytvářet modely, prozkoumávat jinakost, zúročovat vhléd, proniknout ji a stát se Jiným.“ Původní diskurz, implicitně zahrnující rozložení rolí, mocenský status a vztahy dominance „přisvojením“ si, „pochopením“ Jiného je překonán v postmoderní antropologii Stephena A. Tylera, když je reprezentace Jiného nahrazena konceptem „evokace“. Autorita nahlízejícího subjektu a pevná pravidla diskurzu jsou zpochybněny, relativizovány a nahrazeny fragmentarizací pohledu, která se projevuje „formálním experimentováním, důrazem na dialogický kontext terénní práce, zahrnutím množství autorských pohledů“ (MacDougall 2006: 3), které nevedou k obecným závěrům a soudům (zcela v duchu koncepcí Theodora Adorna). „V Tylerově pohledu je etnografický text, dlouho považovaný za ‚objekt‘, mnohem víc chápán jako meditativní prostředek (vehicle).“ (Clifford a Marcus 1986) Vztáhneme-li pojem textu k antropologicky zaměřenému filmu,

Lze jej vnímat jako pole, které se nabízí percepci a následně interpretaci diváků. Subjekt autora vymezuje či ustavuje prostor, vytváří onen meditativní prostředek, kterého se potom subjekt diváka může chopit a s jehož pomocí se může volně pohybovat v autorem vytvořeném interpretačním poli. Na šíři autorského dispozi-tivu potom závisí, jak široké interpretační pole před divákem rozprostře, jak široké nebo naopak zúžené budou hranice percepčních možností.

Disciplína vizuální antropologie se zabývá širokou škálou úkolů, souvise-jících s rolí obrazu ve společnosti, s interpretací obrazů a jejich společenských a kulturních funkcí, identifikací kontextu jejich vzniku, historickými proměnami a perspektivami utváření i percepce obrazů a audiovizuálních výtvorů, sdělení, produktů, mechanismem jejich oběhu a spotřeby a úzce spolupracuje s dalšími společenskovědními i uměnovědními disciplínami. Jako její podobor lze vní-mat samotnou praxi pořizování obrazů. Vznik obrazů (především fotografických a audiovizuálních – etnografických či antropologicky zaměřených filmů) v rámci vědní disciplíny má přitom množství funkcí a tvoří nedílnou součást různých metod, od dokumentace přes MacDougallovo „participatory cinema“, Rouchovu „sdílenou antropologii“, metody autoetnografie, etnomimeze až po „participatory action research“ (zúčastněný akční výzkum, zmíněný v následující kapitole). Pro potřeby této úvahy opět zredukujeme celou oblast uvažovaných obrazů na obrazy filmové či audiovizuální, tedy nadané schopností zaznamenat i utvářet pohyb (jeho rekonstrukci či iluzi), a pokusíme se rozlišit několik rozdílných funkcí audiovizuál-ních obrazů. Film funguje jako prostředek primární evidence dat a jejich uchování k dalšímu studiu (Meadová, Göttingenský institut). Film může sloužit i populari-zaci vědy, prezentaci výsledků vědecké práce. Z hlediska vědců samotných může jít o důležitý nástroj, jak ekonomicky zajistit své výzkumy a získat určitou společenskou (nikoli vědeckou) prestiž, která jim otevírá další možnosti společenské podpory jejich práce. Hrozí zde však nebezpečí banalizace práce samotné a medi-álního vytváření stereotypů; především ve spojení s televizními společnostmi se tento typ využití audiovize jeví jako diskutabilní.

Specifickým případem je využití filmu jako didaktické pomůcky v univerzit-ním vzdělání – u diváků se předpokládá určitý způsob uvažování, film je promítán v rámci konkrétního univerzitního curricula a je uveden v kontextu akademického výkladu, navazuje na něj reflektovaná rozprava (analýza, seminární práce). V této funkci se film přímo podílí na formování vědeckého diskurzu a spoluutváří soci-ální realitu (konstrukt konkrétní společnosti).

Film ve funkci specifického autonomního výstupu vědecké práce, jako způsob publikování, na své přijetí teprve čeká. Je vlažně a vzácně přijímán jako součást či příloha vědeckého psaného textu (tedy spíše jako ilustrace),⁷ což problematizuje uznání jedinečných kvalit tvůrčího a uměleckého strukturování reflexe, „ohma-távání“ či poznávání, zakoušení světa. Přitom nejvýrazněji poznamenaly vývoj oboru právě filmy, které pronikly do širšího povědomí diváků, filmy, které vykro-čily z ohraničené skupiny odborného publika do volného prostoru kinematografie.

⁷ Srov. Claudine de France, Timothy Asch s Napoleonem Chagnonem i pravidla Göttingenského institutu trvají na neoddělitelnosti audiovizuálního a tištěného textu.

Do této kategorie spadá většina filmů snad nejuznávanějších tvůrců druhé poloviny 20. století – Jeana Roucha a Davida a Judith MacDougallových. Rouchovy filmy výrazně poznamenaly celé dějiny kinematografie, Rouch je nejen technickým inovátorem, ale i skutečným otcem „nové vlny“, objevitelem improvizčních metod filmového natáčení, které osvobodily kinematografii ze zajetí těžkopádné techniky, pevného scénáře, přesného nazkoušeného herectví. David MacDougall učinil další krok: předal kameru a podíl na utváření obrazu, symbolickou moc nad dílem těm, kdo byli dosud v roli snímaných, pozorovaných, plnicích vůli filmaře. Z těchto principů se rodí nové tvůrčí přístupy v kinematografii, nové cesty uměleckého vyjádření a tyto principy jsou rozvíjeny v soudobých metodách využití filmu k výzkumným účelům i v aplikovaných přístupech práce antropologů s různými skupinami, společenstvími, komunitami.

Audiovize v aplikované antropologii

Využití filmu (ale i dalších uměleckých performančních praktik) ve výzkumu i v práci s komunitami a sociálními, etnickými či jinak definovanými skupinami je založeno na mimetických principech (zmiňovaných výše v tomto textu v souvislosti s pojetím mimize Michaela Taussiga). Praktické metody jejich aplikace v antropologii popisuje např. M. O’Neillová ve stati *Feministické vědění a sociokulturální výzkum: etnomimize, feministická praxe a vizuální obrat*: „... alternativní reprezentace etnografické práce mohou vytvořit mnohohlasé, dialogické texty, jež zviditelňují emoční struktury a vnitřní zkušenosti, které mohou ‚pohnout‘ publikem pomocí takzvaného ‚smyslového vědění‘ či mimize.“ (Edwards 2010: 275) Etnomimize se stává součástí metody „účastněného akčního výzkumu“ (participatory action research), který je založen „na principech zapojení (vtahuje lidi do uspořádání, procesu a výsledků výzkumu), participace, ocenění všech místních hlasů a komunitou poháněných dlouhodobých výsledků. (Zúčastněný akční výzkum) je proces a postup, směřující ke společenské změně spolu s účastníky; je intervenční, akčně orientovaný a interpretativní; (...) užívá inovativních způsobů konzultace a práce s místními lidmi, čímž napomáhá změně v rámci komunit a skupin.“ (Edwards 2010: 274) Film se tak například může stát důležitým nástrojem kodifikace norem v společnostech bez písemné tradice a způsobem komunikace kolektivních zájmů i cestou k jejich prosazování například u společností tradičně přezíraných a z nejrůznějších důvodů marginalizovaných. David MacDougall se v této souvislosti zmiňuje o projektu, který realizoval pro Australian Institute of Aboriginal Studies na přelomu 70. a 80. let 20. století: „Natáčení filmových záběrů a zvukových záznamů prohlášení se stalo formální registrací práv, která byla v minulosti předmětem orální tradice. Projekt s Aurukunskou komunitou umožnil vyjádřit odpor společenství proti záměrům vlády a důlních společností.“ (Barbash a Taylor 1997: 87) MacDougallovi natočili v těžko dostupné oblasti na severu Austrálie u Torresova průlivu počátkem osmdesátých let 20. století v rámci Aurukun Film Project čtyři filmy, v nichž ustavují nové chápání filmu a novou roli filmaře. Tato role spočívá v tom, že se filmař dobrovolně „dává do služeb“ dané komunitě,

mapuje její zájmy, politické debaty, film se stává impulzem k dialogu, celospolečenské diskusi, a to jak v rámci komunity, tak navenek, směrem k vládním a jiným autoritám. MacDougallovi mapují složitý komplex vztahů mezi domorodou komunitou a vnějším světem i vztahů uvnitř komunity a „dávají lidem hlas, umožňují jim vyprávět jejich vlastní příběhy, pojmenovat zkušenost, kterou mají jen členové domorodé komunity, sdílet nebo redefinovat vztahy se světem prostřednictvím jejich vlastních termínů“ (Grimshaw 2001: 142). Dnes je pro odlehlou Aurukunskou komunitu způsob vlastní prezentace, potřeb a prosazování zájmů prostřednictvím obrazových médií zcela běžný, jak dokazuje množství videonahrávek na internetu. Do těchto aktivit se zapojují i renomovaní australská filmaři.

Film v roli hybatele, užitý v procesu mediace zkušenosti a situace umožňuje docílit sebereflexi a vyjádření identity i zájmů různých skupin a společenství. Od konce šedesátých let 20. století využívají film různě vymezené skupiny (genderově, etnicky, politicky, ideologicky, sociálně, třídně, sexuální orientací) jako nástroje propagace (vyjádření) i prosazování skupinových zájmů. Navíc bezprostřednost a relativní snadnost filmového vyjádření, a především rozšíření snadno dostupných a snadno ovladatelných videotechnologií (v rovině produkce i distribuce) činí film či audiovizí nástrojem, který je dostupný mnohem početnější skupině uživatelů (tvůrců i diváků), než je tomu u psaného textu, navíc při větším afektivním impaktu. V projektu kanadského National Film Board/ONE, nazvaném Challenge for Change / Société Nouvelle Programme, využil počátkem sedmdesátých let 20. století zkušený filmař Colin Low filmu jako nástroje vzájemného poznávání a sebeidentifikace ostrovanů na Fogo Island. Strategie projektu spočívala, podobně jako v Aurukun Film Project, v uprázdňení určující role filmaře ve prospěch kolektivního „režirujícího“ subjektu komunity. Autorita filmaře je distribuována na všechny účastníky a sami protagonisté získávají rozhodující kontrolu nad průběhem vzniku filmu. Původně převážně rybářskému společenství, žijícímu povětšinou z podpory, ve vzdálené a izolované oblasti, byla filmem poskytnuta možnost „ustavit komunikaci na ostrově – pomocí lidem vzájemně se lépe poznat a porozumět si“ (Hénaut 1991: 85, dle Barbash a Taylor 1997: 88). Pět tisíc obyvatel v desítkách vesnic dostalo možnost vyjádřit se k nejpálčivějším aktuálním problémům (nezaměstnanost, problematický odbyt úlovků technologicky málo efektivního rybolovu) a zároveň měli možnost určit, komu má být výsledný film promítán. Projekt předpokládal přímé zapojení protagonistů, kteří se tak stali jedinou autoritou rozhodujícím způsobem ovlivňující výsledek: „Ostrované z Fogo byli požádáni o souhlas s natáčením před jeho započítím. Jako první viděli denní práce sebe samých a bylo jim umožněno vystříhnout cokoli, s čím nesouhlasili. Byli požádáni i o schválení konečného sestřihu a byli ujištěni, že nic nebude promítáno mimo jejich komunitu bez jejich souhlasu. Tento proces vyvolal nezvyklou míru spontaneity a sebedůvěry u všech účastníků. (...) film se stal důležitým komunikačním kanálem mezi ostrovy a vládou. (...) Situace se otočila. O deset let později byl Fogo Island uváděn jako vzorový příklad úspěšného komunitního rozvoje.“ (Barbash a Taylor 1997: 88) Během necelých čtyř měsíců vzniká v oblasti Fogo Island 23 filmů, které jsou následně promítány v rámci komunity a vedou k širší společenské debatě. Projekt Société nouvelle / Challenge for Change pokračoval

i v dalších oblastech Kanady a stal se i inspiračním zdrojem Vidéographu, který byl sociálním experimentem, zaměřeným na mladou generaci v městském prostředí. Mladí lidé získávali přístup k jinak nedostupným audiovizuálním technikám a byla jim tím nabízena možnost audiovizuálního sebevyjádření. Cílem projektu, iniciovaného v roce 1971 tvůrci National Film Board / Office National du film, byla demokratizace tvorby a distribuce audiovizuálních dokumentů a nezávislých experimentů, chápaných od osmdesátých let jako nástroj společenské intervence i umělecké médium.

Od jeho založení Johnem Griersonem v roce 1939 bylo cílem National Film Board ustavovat společné identity obyvatel multikulturní a různorodé Kanady prostřednictvím filmů reflektujících různé způsoby života v řídké osídlené zemi, rozdělené obrovskými vzdálenostmi. Již etnografické projekty z padesátých let 20. století, které zaznamenávaly tradiční lidové hudební projevy potomků různých skupin kolonistů a přistěhovalců, měly za úkol „ukazovat Kanadu Kanadanům“. Později, spolu s uznáním práv původních obyvatel Kanady, se zájem rozšiřuje i na tyto skupiny, což ovšem ve výsledku nevede jen k tradičním etnografickým či antropologicky orientovaným filmům. V tvorbě kanadských filmařů s jejich silným vnímáním komunity se silně projevuje popsaná změna dispozitivu, kdy natáčení filmu a jeho struktura nejsou řízeny autoritou „zvenci“ (režisér, antropolog), ale film je utvářen z érického hlediska samotnými protagonisty či jedním z nich. Mezinárodními cenami ověřeným typickým příkladem je film o komunitě Inuitů *Mon village au Nunavik* (Moje vesnička v Nunaviku, 1999). Třidvacetiletý domorodý tvůrce Bobby Kenuajuk natáčel po dobu jednoho roku spolu s dvěma profesionálními kameramany současný život svého společenství na břehu Hudsonova zálivu.

V Brazílii v rámci projektu Centra domorodých studií Centro de Trabalho Indigenista v São Paulu profesně připravují indiány, kteří poté s videokamerou navštěvují sousední indiánské komunity: video se stává prostředkem „poznávání, sebeuvědomění a komunikace“ (Piault 2000:157). Některé z výsledků tohoto projektu zahrnuje antropoložka Virginia Valadao do filmu *A vida como ela é* (Život, jaký je, 1998).

Metodou aplikovaného antropologického výzkumu, který aktivně zapojuje účastníky do procesu bádání a interpretace výsledků a má přímý dopad na konkrétní sociální situaci zkoumané participující komunity, je zmíněný zúčastněný akční výzkum, založený na konceptu „etnomimeze“. Mimetický princip není M. O’Neillou chápán ve smyslu napodobování, ale s odvoláním na Adorna a Benjaminu jako zaměření na „spíše cítění, smyslovost a ducha – smyslové vědění“ (Edwards 2010: 278). Využití filmového média, resp. videotechnologií, se tak přesuává zcela do oblasti aplikované antropologie a zapojuje se do sociální a komunitní práce, která získává na důležitosti v globalizované společnosti, potýkající se s rozvrácením starých identit, s koncepty multikulturalismu a se složitými sociálními procesy, probíhajícími v rovině etnických, generačních i ekonomických konfrontací. Praktická aplikace a užití výsledků vědecké práce v práci se sociálně vyloučenými skupinami, minoritami, imigranty využívá metod i forem performativních umění (divadla, tance, filmu) podobně, jako do svého metodologického

repertoáru zařadila umění i psychologie a psychotherapeutická praxe. Smyslem takových počinů je hledání identity a subjektivního umístění v současném světě skrze mimetický proces a vcitění se do různých nabízejících se rolí a možností: „Etnomimeze čerpá z ‚forem pocitů, jako jsou například fotografie, performativní umění a příběhy životních osudů, a dialekticky se zabývá žitou zkušeností pomocí kritické interpretace zaměřené na společenskou změnu.“ (Edwards 2010: 271) Metoda pracuje s alternativními způsoby inscenování či „přehrávání“ osobních příběhů, subjektivního výkladu světa. Jejich prezentace a zveřejňování vizuální formou, které jsou součástí celého konceptu, se neomezují na tradiční typy veřejných představení, ale role zprostředkující instituce se stále úspěšněji ujímá internet, který umožňuje okamžitou zpětnou vazbu, nekorigovanou díky relativní anonymitě autocenzurou. Využitím intermediálních praktik, internetového způsobu publikování, umožňujícího dosáhnout otevřenosti a neukončenosti výsledku i výzkumu, a za použití příbuzných metod vznikají „hybridní texty“.

Tyto počiny naplňují obsahem pojem Sola Taxe „akční antropologie“. Jejich smyslem je nabízet různým (marginalizovaným, znevýhodněným) sociálním skupinám a komunitám jednu z možností řešení jejich situace tak, aby sociokulturní změna byla v posledku výsledkem vlastního rozhodnutí subjektu a nepodléhala představám či plánům institucí a organizací, prosazujících sociokulturní změny. Hybatelem sociálních procesů se tak stává rozhodnutí subjektu, který si pro své transformativní a individuální konstitutivní potřeby vybere jako metodu „mimetické převyprávění životních příběhů ve vizuální, umělecké formě s důrazem na transformativní, změnu přinášející gesto“ (Edwards 2010: 276). V rámci popsané metody dochází k zapojení všech zúčastněných subjektů v roli tvůrců, protagonistů, diváků do procesu sociálních změn a dochází k rozšíření celospolečenského diskurzu. Tento společenský dialog zůstával dosud mnohým z jeho nových účastníků odepřen pro jejich status či odlišnost (sociální, etnickou, jazykovou, vzdělanostní), vedoucí mnohdy až k vyloučení. Způsob akčního, performativního zapojení mimo institucionální struktury „vytváří tak prostor pro hlasy marginalizovaných, jimž umožňuje aktivně se zapojit do změny či transformace“ (Edwards 2010: 274).

Nové metody, jiné horizonty

Dalším nesporným a dosud málo využívaným přínosem vizuální antropologie ve spojení s rozvinutými komunikačními technologiemi je rozšíření metodologického aparátu o postupy zahrnující zpětnou vazbu a zahrnutí érického hlediska do samotného pozorování: „Tato výzkumná metoda se snaží pochopit svět z hlediska účastníků. Fals Borda cituje Agnes Hellerovou, jež označila ‚symetrickou recipitu‘ jako hlavní napětí v rámci (zúčastněného akčního výzkumu), jež se snaží docílit ‚horizontálního či symetrického vztahu subjekt – subjekt‘. (...) To nutně zahrnuje hlášení či komunikování výsledků/nálezů způsoby, které jsou účastníkům srozumitelné.“ (Edwards 2010: 276) Účastníci výzkumu se tedy dozvídají o smyslu výzkumu, své roli v něm i o dosažených výsledcích způsobem, který je jim blízký,

a není jim upřena možnost kritického hodnocení výsledků bádání, jak tomu bývá v případě psaného vědeckého textu, který je pro nejrůznější překážky, logistické i komunikační, mnohdy dotazovaným či zkoumaným subjektům nedostupný. Důraz akčních metod výzkumu spočívá v dialogickém jednání aktérů. Všichni účastníci jsou zahrnuti v roli spoluvýzkumníků a podílejí se na následné prezentaci výsledků výzkumu. Výstupem je určitý druh performativního hybridního textu, který kombinuje dialogické, populární (zábavné) a akademické formy s novými technologiemi a možnostmi interaktivního vstupu, a tudíž rozšiřuje okruh recipientů. Etnomimeze a způsoby reprezentace na hranici uměleckého a vědeckého textu, jakož i performativní a instantní zapojení všech subjektů napomáhá bohatšímu chápání žité zkušenosti a rozšiřuje repertoár pronikání do spletitostí společenských struktur a procesů o érické hledisko a zakoušení. Jak se shodují někteří badatelé, impakt tohoto typu výstupů je větší: „Takové dílo je rovněž schopno dosáhnout širšího ohlasu za hranicemi akademické komunity, čímž usnadňuje chápání/interpretaci a snad také akci/praxi ve vztahu k určitým společenským otázkám.“ (Edwards 2010: 278)

Využitím potenciálu nových médií ve vizuální antropologii se zabývá Sarah Pinová v některých kapitolách své knihy *Doing Visual Ethnography*. Vychází z vlastní praxe a potenciál spatřuje především v elektronickém publikování hypermediálních textů. Elektronická média ovšem umožňují i rozšíření stávající metodologie. Badatel může umožnit zkoumaným subjektům přístup k průběžně publikovaným datům a může je tak zapojit do samotného procesu vzniku textu či díla. Antropologie se stává „virtuálně sdílenou“ bez ohledu na geografické bariéry a vzdálenosti. Zkoumanému subjektu může být dán mnohem větší podíl na výsledném díle, může průběžně ovlivňovat jeho vznik, je neustále konfrontován s myšlením autora a způsobem strukturování díla. Má tedy přístup k reprezentaci sebe sama, utvářené Druhým, ke způsobům, strategiím a motivacím Druhého, může sledovat (a ovlivňovat) způsob, „jakým jej vidí“ badatel. Elektronická média umožňují i implementaci vlastní tvorby či „pohledu“ nahlížených subjektů. Umožňují tedy intersubjektivní dialog, proces průběžného setkávání při vzniku díla.

Splývání horizontů (Gadamer) dokazuje i společný proces vzešlý z odlišných dispozitivů: filmaři a experimentátoři v oblasti médií se vydávají z opačných pozic stejnou nebo přinejmenším velmi podobnou cestou jako antropologové a sociologové. Sociální angažovanost a politizace je jedním z výrazných znaků současného konceptuálního umění, které s pomocí komunikačních a interaktivních technologií proniká mimo tradiční institucionalizovaný prostor kinosálů či galerií do veřejného i soukromého prostoru a snaží se vtáhnout širokou veřejnost do spoluúčasti na tvůrčím procesu. Sám tento proces je stále intenzivněji vnímán jako smysl tvůrčí práce – tvůrčí akt, žitá zkušenost a zakoušená performance odstraňují dřívější fetišizaci dokončeného díla, artefaktu. Zároveň cítí umělci imperativ vyjádřit se k aktuálním společenským tématům: stále aktivněji se vyslovují ke každodenní žité skutečnosti, k mediální manipulaci, k ekonomicko-mocenským mechanismům ovládnutí společnosti, k ekologii i sociální ekologii, všímají si marginalizovaných a sociálně vyloučených skupin, sociálních i etnických menšin, a mnohdy fyzicky vtahují a zapojují zobrazované subjekty do tvůrčího procesu. Problémy genderu,

sexuální orientace či identit stojí v centru zájmu uměleckého promýšlení skrze žitou tvůrčí zkušenost, založenou na mimetických principech. Mnohé z těchto projektů mají nakonec podobu interaktivního audiovizuálního díla, distribuovaného na internetu a umožňujícího aktivní vstup do projektu komukoli a odkudkoli, navíc s potenciálem rozvoje otevřeného, neohraničeného díla, které nesměruje k jasnému konci, ale samo se vztahuje k neukončenému procesu, zpětně ovlivňujícímu promýšlení společně žité zkušenosti všemi aktivně zapojenými či pasivně přihlížejícími účastníky. Umělec se stále více stává mediátorem a hybatelem společenských procesů, iniciátorem sociálních změn na úrovni individuální i kolektivní. Jeho tvůrčí činnost spočívá ve vytváření prostoru pro vzájemnou společnou hru, rozkrývání možností a perspektiv pro sebevyjádření druhých, otevírání pole pro vzájemnou konfrontaci, formování identit, ve vzájemném vnímání rozdílných subjektů: tvůrčí činnost vede přímo k procesu antropologického poznání a k jeho reflexi i k zpětnému zahrnutí nabytého poznání do vlastního autentického bytí.

Tvůrčí umělci tak dospívají k metodám, motivacím, strategiím i cílům, na nichž je založen „zúčastněný akční výzkum“ a mnohdy si – vědomě či bezděky – „vypůjčují“ antropologické, sociologické či etnografické metody. Svědčí to o spontánní potřebě překonat propast ustavenou v posledních několika málo staletích v západním euroamerickém myšlení mezi vědeckým a uměleckým poznáním. Tyto možnosti se odrážejí i v posunu paradigmat samotné tvorby a výzkumu, které se stávají více procesuálními a konceptuálními, v metodologii i ve filmových, resp. mediálních teoriích. Obraz-iluze, který přichází o svou kvalitativní složku, se posouvá k obrazu-konceptu, jehož smyslem je vést dialog a promýšlet vlastní identitu a subjektivitu jinak než slovy. V oblasti aplikované antropologie se tak otevírají nové cesty využití instantně šířeného a sdíleného obrazu a širšího zapojení více subjektů do společného projektu dialogického charakteru.

Závěr – v době, kdy umělý obraz nahrazuje umělecké vidění

Dostupnost technologií a snadnost a ekonomická nenáročnost těchto nových prostředků dialogu znamená nevídanou demokratizaci v oblasti nových médií. Symbolická moc, reprezentovaná složitým, drahým a náročně ovládaným aparátem (kamera, postprodukce) a následně institucemi, kontrolujícími šíření hotového díla (distribuční sítě, řetězce, televizní vysílání) se rozplývá a v určitém smyslu mají všichni možnost se na dobrodružství pořizování a výměny obrazů podílet. Úskalí spočívá v tom, že ne každý, kdo umí psát, je automaticky spisovatelem, a obdobně není kameramanem a tvůrcem filmu každý, kdo zmáčkne tlačítko záznamu videokamery, fotoaparátu, webové kamery či mobilního telefonu. V důsledku vede tato demokratizace k dosud nevídanému „zaplavení“ mediálního prostoru nejroztodivnějšími výtvyry postrádajícími smysl, kromě toho, že prostě „jsou“. I takové výtvyry jsou ovšem individuálním produktem a součástí naší společnosti a kultury a mohou se stát předmětem analýzy. Jejich „vyprázdněnost“ může svědčit ve prospěch filozofických názorů Bourdieua, Baudrillarda a dalších myslitelů, kteří rozvíjejí Heideggerovu vizi technologické společnosti, v níž jediným smyslem je pohyb

pro pohyb, růst růstu; společnosti, která ztratila všechny horizonty a nesměřuje už k hledání onoho absolutně Jiného uvnitř či vně vnímatelného kosmu a která „bere v úvahu jen prostředky na úkor cílů“ (Ferry 2008: 212). Vedle obrovského množství obrazů, které jsou lidským dílem, nás zároveň díky elektronickým médiím obklopuje záplava automaticky vznikajících obrazů umělých, „syntetických“, jak je nazývá francouzský filozof Paul Virilio. Tyto obrazy vznikají a existují na základě automatizovaných operací a algoritmů a jejich referenční vlastnosti vzhledem k realitě jsou mnohdy arbitrární a nevycházejí z vizuální podobnosti. Řídící, sledovací a monitorovací systémy a robotická zařízení zaznamenávají a šíří obraz už bez lidského přičinění (krom prvotního uvedení do provozu a naprogramování automatických funkcí). Mnohdy i tento obraz samy interpretují a vyhodnocují (ve vojenské robotice, řízení výroby, autopilotních systémech apod.) a samy reagují na základě získaných informací. „A tak ve chvíli, kdy se schyluje k automatizaci percepce, k novince umělého vidění a k převodu pravomocí analýzy objektivní reality na stroj, vyplatilo by se znovu vrátit k povaze virtuálního obrazu, k výrobě obrazů bez zjevného podkladu, bez jiného trvání, než je trvání mentální nebo instrumentální vizuální paměti. Mluvit o rozvoji audiovizuality dnes vlastně ani není možné bez toho, abychom se zároveň nezaměřili na vývoj virtuálních obrazů a na jejich vliv na chování nebo abychom nepředpovídali i tu novou industrializaci vidění, nastolení skutečného trhu syntetické percepce; a to se všemi etickými otázkami, které předpokládá a které se týkají nejen kontroly a dozoru, vyvolávajícího stihomam, ale především filozofické otázky onoho zdvojení úhlu pohledu, sdílení percepce okolí mezi živým-vnímavým subjektem a neživým-strojem vidění.“ (Virilio 2002: 88) Virilio se dotýká i další vlastnosti syntetického obrazu – jeho manipulovatelnosti. Ve chvíli, kdy záznam obrazu už neprobíhá analogově cestou podobnosti, ale digitálně, je snadné pozměnit sekvence nul a jedniček, představujících jednotlivé pixely – body obrazu – a vytvořit realisticky vyhlížející iluzi zcela nového, virtuálního a umělého obrazu. Obraz už nevzniká na základě reálných fotografických a optických podnětů, ale na základě matematické operace. „Nemluví se už dokonce o numerické zkušenosti, schopné nahradit klasickou ‚zkušenost myšlení‘? Nemluví se též o umělé realitě numerických simulací, která stojí proti ‚přirozené realitě‘ klasické zkušenosti? ‚Opilost je počet,‘ napsal kdysi Charles Baudelaire. A numerická optika je vlastně racionální podobou opilosti, statistické opilosti, je to porucha vnímání, která postihuje stejně tak reálné, jako zpodobené. Jako by se naše společnost nořila do tmy dobrovolné slepoty a její vůle k numerické moci jako by už nakazila horizont vidění i vědění.“ (Virilio 2002: 110)

Před vizuální antropologií stojí nové úkoly. Vedle analýzy syntetických, umělých obrazů a jejich motivací (v reklamním a mediálním byznysu, mocenských a ekonomických strategiích, kontrole a shromažďování dat) je nutné uvažovat o zdvojení vidění subjektu a stroje, o virtuálním pohledu a interakcích, v nichž se skutečný lidský a virtuální strojový pohled protínají v různých perspektivách. Nakonec také internet je numerický stroj, propojení počítačů. Obrazy a identity vyjevované na internetových sociálních sítích lze nahlížet jako konstrukty subjektů, které ustavují vztahy mezi virtuálními subjektivitami a skutečnými subjekty. Stvořit virtuální obraz sebe sama, virtuální identitu, a situovat se v syntetickém

obrazu svého uměle vypočítaného subjektu je technicky možné. Z hlediska lidského subjektu tu dochází k nové spleťtí síti vazeb mezi Já, virtuálním Já, Druhým a virtuálním Druhým, když k vzájemnému setkávání dochází jen zprostředkovaně skrze počítačový stroj a k fyzické konfrontaci skutečných subjektů vůbec nemusí dojít. Do vzájemných interakcí navíc vstupuje sám o sobě tento stroj, který je schopen zaznamenávat a vyhodnocovat data už nejen k účelům dozoru a kontroly, ale může být (a bývá) naprogramován i k automatické manipulaci, individuálnímu ovlivňování chování lidí na základě strojového vyhodnocování jejich návyků a chování ve virtuálním prostoru (v současném světě jsou tyto modely využívány převážně k ekonomické manipulaci a utváření konzumních návyků, zaručujících reprodukci moci v růstu spotřeby).

Oblast vizuality přebírá stále důležitější úlohu v současném světě a dosud nevídaným tempem expanduje do fyzického i virtuálního prostoru. Syntetické obrazy se stávají součástí každodenního života při všech lidských činnostech, od řízení dopravních prostředků po běžné domácí činnosti nebo komunikaci. Nová média proměňují způsoby oběhu obrazů, ovlivňují vědeckou metodologii i možnosti zkoumání a prezentace výsledků, ale vytvářejí také nové typy lidské interakce, komunikace a mají určující vliv na lidské chování. Jako taková se stávají už nikoli jen instrumentem vizuálních antropologů, ale zároveň i prostorem k výzkumu aktuálních procesů, které spolu s „obratem k vizualitě“ vstupují do utváření sociálních vztahů vedle dosud dominantních druhů lidské interakce.

Při vzniku tohoto příspěvku vycházel autor ze své práce *Ecce homo. Esej o vizuální antropologii*, která je právě připravována k vydání v Nakladatelství Univerzity Pardubice.⁸

Seznam literatury

Aumont, J. *Obraz*. Praha: AMU, 2005.

Barbash, I. a Taylor, L. *Cross-Cultural Filmmaking*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Berger, J. *Ways of seeing*. London: BBC and Penguin Books, 1972.

Boukala, M. *Le dispositif cinématographique, un processus pour (re)penser l'anthropologie*. Paris: Teraedre, 2009.

Buchli, V. ed. *The material culture reader*. Oxford: Berg, 2002.

Clifford, J. a Marcus, G. E. eds. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

Colleyn, J.-P. *Jean Rouch, cinéma et anthropologie*. Paris: Cahiers du Cinéma – INA, 2009.

⁸ Práce vyšla v roce 2011 pod názvem *Ecce homo (esej o vizuální antropologii)*, pozn. ed.

- de France, C. *Cinéma et anthropologie, deuxième édition, revue et augmentée*. Paris: Fondation de la Maison des sciences de l'homme, 1989.
- de France, C. ed. *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*. Amsterdam, Bruxelles, Paris, Bale: Éditions des archives contemporaines, 1994.
- Edwards, T. ed. *Kulturální teorie. Klasické a současné přístupy*. Praha: Portál, 2010.
- Emmison, M. a Smith, P. *Researching the Visual*. London: Sage Publications, 2000.
- Ferry, L. *Rozumět životu*. Praha: Rybka Publishers, 2008.
- Gauthier, G. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU, 2004.
- Geertz, C. *Interpretace kultur*. Praha: SLON, 2000.
- Grimshaw, A. *The Ethnographer's Eye*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Gutmannová, A. ed. *Multikulturalismus. Zkoumání politiky uznání*. Praha: Filozofia, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 2001.
- Heidegger, M. *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 1996.
- Heider, K. G. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- Hénaut, D. T. Video Stories from the Dawn of Time. *Visual Anthropology Review* (1991) 7 (2).
- Hockings, P. ed. *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2003.
- Jost, F. *Realita / Fikce – říše klamu*. Praha: AMU, 2006.
- Leroi-Gourhan, A. Le Film Ethnographique existe-t-il? *Revue de Géographie Humaine et d'Ethnologie* (1948) 3.
- Loizos, P. *Innovation in Ethnographic Film. From innocence to self-consciousness 1955–1985*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- MacDougall, D. *Transcultural Cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- MacDougall, D. *The corporeal image: film, ethnography and the senses*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- Mitchell, W. J. T. *The Pictorial Turn in Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Morin, E.,. *Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'Anthropologie Sociologique*. Paris: Les Éditions de minuit, 1956.
- Petríček, M. *Majestát zákona*. Praha: Herrmann a synové, 2000.

- Petríček, M. Umění ve věku vědy a výzkumu. A2 (2009) 16. Dostupné z WWW: <http://www.ruoz.cz/cultureinfo/miroslav-petricek-umeni-ve-veku-vedy-a-vyzkumu-2212.html>, cit. 28. 11. 2010
- Piault, M.-H. *Anthropologie et cinéma*. Paris: Nathan, 2000.
- Pink, S. *Doing Visual Ethnography*. London: Sage Publications, 2007.
- Pink, S., Kürti, L. a Alfonso, A. I eds. *Working images: visual research and representation in ethnography*. London: Routledge, 2004.
- Pink, S. *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology (Studies in Applied Anthropology)*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2007.
- Pinney, C. Photographic Portraiture in Central India in the 1980s and 1990s. In: V. Buchli, ed. *The material culture reader*. Oxford: Berg, 2002, 87–104.
- Renov, M. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Rose, G. *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage Publications, 2007.
- Ruby, J. *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- Russell, C. *Experimental Ethnography*. Durham – London: Duke University Press, 1999.
- Schneider, A. *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Berg: Oxford, 2010.
- Sorlin, P. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier Montaigne, 1977.
- Stafford, B. M. *Good Looking: Essays on the Virtues of Images*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Sturken, M. a Cartwright, L. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009.
- Šerý, L. *Laserová romance 3*. Praha: Agite/Fra, 2009.
- Taussig, M. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.
- Taylor, L. ed. *Visualizing Theory*. London: Routledge, 1994.
- Thomas, N. *Entangled Objects: Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*. London: Harvard University Press, 1991.
- Virilio, P. *Stroj videnia*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2002.
- Worth, S. a Adair, J. *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

(NEJEN) O ETNOFIKCI: ODKAZ PROJEKTIVNÍ IMPROVIZACE V ETNOGRAFICKÉM FILMU

(Johannes Sjöberg)



Tento příspěvek vychází z mé doktorské studie, nazvané *Ethnofiction: genre hybridity in theory and practice – based research*,¹ což je na praxi založený výzkumný projekt, který zkoumá, zda pojetí etnofikce Jeana Roucha umožňuje integrovat dramatické a etnografické přístupy do hybridního zkoumání. Rouch vyzval své přátele, spolupracovníky a informátory, aby před kamerou improvizovaně sehráli vybrané aspekty své životní zkušenosti. Tento přístup je označován jako „etnofikce“ (*ethnofiction*) a Rouch jej uplatnil v několika filmech, z nichž ty nejznámější jsou pravděpodobně *Jaguar* (1957–67), *Moi, un noir* (1958) a *La pyramide humaine* (1959). Můj doktorský výzkumný projekt zkoumal etnofikci nejen jako nedefinovatelnou surrealistickou hru, tak jak svou tvorbu často popisoval Rouch, ale hlavně jako metodu, která vědomě využívá postupů dramatu v etnografickém výzkumu a také jako reprezentaci s využitím narativních filmových technik. V disertaci jsem zastával názor, že kombinace improvizovaného hraní, fikce a reflexivity produktivně doplňuje současné a již zavedené metody etnografického výzkumu a reprezentace.

Tento metodologický přístup jsem testoval během patnáctiměsíčního etnografického výzkumu v São Paulu. Výsledkem byla realizovaná etnofikce o *transgenderových* Brazilcích pod názvem *Transfiction*. Brazilští transsexuálové (muži-ženy) a travestité jsou muži, kteří se rozhodli pro přijetí ženského vzhledu. Zatímco transsexuálové (muži stávající se ženami) se identifikují jako ženy, brazilští travestité se neidentifikují ani jako muži, ani jako ženy, ale většinou prostě jako travestité. Brazilští transsexuálové a travestité často pracují jako prostitutky a stávají se terčem nesnášenlivosti. Právě proto se *Transfiction* zaměřila na identitu a diskriminaci v každodenním životě *transgenderových* Brazilců. Fabia Mirassos ve filmu projektuje svůj život skrze roli Meg, transgenderové kadeřnice, která čelí netoleranci a znovuprožívá své vzpomínky na zneužívání. Savana „Bibi“ Meirelles hraje Zildu, která se živí jako jedna z mnoha *transgenderových* sexuálních pracovníků v São Paulu a snaží se najít cestu ven z prostituce.

Projektivní improvizace

Díky Fabiiným, Bibiiným a mým vlastním hereckým zkušenostem se výzkum zaměřil na funkci improvizovaného hraní v etnofikcích. Peter Loizos popisuje hraní v Rouchových etnofikcích jako projektivní improvizaci. „Využití improvi-

¹ Sjöberg, 2009.

zace a fantazie jako projektivních metod ve zkoumání lidských životů² je jednou z nejdůležitějších inovací, kterou Rouch přispěl do etnografické filmové tvorby, aby „vypověděl cosi zásadního o skutečných životech“.³ Termín „projektivní improvizace“ u Loizose odkazuje k psychologickému pojmu „projekce“ a jejímu potenciálu činit implicitní explicitním:

Jakmile poskytnete protagonistům volnost k improvizaci, je zde šance, že odhalí hodnoty a pocity, které by jinak možná přímo nevyjádřili, ne nezbytně kvůli strachu z postihu nebo zábránám, ale občas prostě proto, že je považují za samozřejmé.⁴

Ve filmu *Moi, un noir* se Oumarou Ganda obrací k obecnstvu v první osobě a říká jim o svých snech a touhách. Spíše než by mluvil o tom, kdo je a jak se mu jako přistěhovalci a dělníkovi žije, nám Ganda sděluje, kým by chtěl být a jak by chtěl žít.⁵ Jean Rouch zinscenoval boxerskou scénu a prostříhal ji záběry ze skutečných zápasů, aby ukázal Gandův sen stát se světovým šampionem v boxu. Jak poznamenal Loizos: „Rouch neváhal použít imaginární, neskutečné obrazy – když postava sní o tom, že boxuje, tak boxuje...“⁶

V Rouchově práci umožnila anonymita fiktivní postavy protagonistům vyjádřit jejich vlastní pocity. Rouch naznačil, že přístup z *Chronique d'un été* (1960) poskytl účastníkům určité soukromí – anonymní role jim nabízely ochranný štít. I když *Chronique d'un été* není čistá etnofikce, ale spíše hybridní dokument, tento film odhaluje principy práce s projektivní improvizací v Rouchově etnofikci:

Měl jsem skvělou záminku. Nabídl jsem možnost hrát sebe sama a zároveň se od této role distancovat, jelikož se jedná o pouhý obraz sebe sama. Protagonista pak může říct: „Jistě, ale to přece nejsem já.“⁷

Tento postup vede protagonisty k promýšlení svých vlastních problémů a také, kým vlastně jsou: „Vyjadřují, co nesou v sobě. Tyto chvíle jsou krátké a musí se jich umět využít.“⁸

Když Rouch připravoval natáčení Marceliny před *Les Halles*, zajistil jí pocit soukromí tak, že ji nechal kráčet samotnou s mikrofonem a filmoval ji z auta. Původní záměr byl, že se rozhovoří o svých vzpomínkách na Osvětim, ale nečekané prostředí a předem nepřipravená situace podnítily její představivost a umožnily tvorbu nových asociací.

² Loizos, 1993: 46.

³ Ibid., 50.

⁴ E-mailová korespondence s Peterem Loizosem, červenec 2009.

⁵ Loizos, 1993: 50.

⁶ Eaton, 1979: 8.

⁷ Blue, 1967: 85.

⁸ Ibid., 84.

Najednou začala mluvit nikoliv o táboře, ale o svém návratu! Proč? Protože Les Halles připomíná zastávku vlaku. A jak vidíte, díky asociacím začala okamžitě hovořit o svém návratu, kdy ji její rodina přišla přivítat, ale její otec mezi nimi nebyl.⁹

Tato výmluvná scéna je dalším příkladem hry podvědomí, ačkoliv Rouch s Morinem by to popsali jinak. Prostředí spouští protagonistovy asociace a improvizované herectví dává průchod kreativitě. Paul Henley vidí zdroje přístupu v Rouchově oblíbené surrealistické poezie:

Rouch velmi obdivoval... surrealistické básníky, jejichž odevzdání se „objektivní náhodě“ Setkání a spoléhání na automatismus v okamžiku umělecké tvorby byly pouze dvě různé metody, kterými se pokoušeli rozpoutat tvůrčí potenciál Imaginárního.¹⁰

Typ filmových scén, které Rouch popsal jako cenné momenty, kdy protagonisté „vyjadřují, co nesou v sobě“,¹¹ se v *Transfiction* obvykle objevují ve scénách, které se týkají otázek, jež měly na život protagonistů nějaký dopad. Během předcházejícího terénního výzkumu Bibi nechtěla v žádném obrazovém záznamu hovořit o své rodině a o svém dětství. Krátce před začátkem natáčení *Transfiction* jsem se Bibi zeptal, zda by nechtěla zaimprovizovat scénu ze svého dětství jako fiktivní postava Zilda, protože diváci by mohli mít problém identifikovat, jestli se ve filmu pojednává o její vlastní zkušenosti nebo zkušenosti fiktivní Zildy. Bibi souhlasila. A abych podpořil její soukromí, dal jsem jí mikrofon a točil ji zdálky, stejně jako to udělal Rouch s Marcelinou. Bibi se nakonec rozhovořila o Zildině výchově netolerantním otcem a pečující matkou a dále o tom, jak se stala travestitem a jak si později uvědomila, že je transsexuálem.

Osud tomu chtěl, že se film *Transfiction* stal něčím úplně jiným, než byly Rouchovy etnofikce, ale i tak se jedná o snímek založený na velmi podobném přístupu. Jakkoliv jsem po celou dobu chtěl zůstat věrný Rouchově přístupu, společně s Fabií a Bibi jsme dramatické postupy přibarvili našimi vlastními hereckými zkušenostmi. Namísto estetiky Rouchových filmů, inspirované francouzským surrealismem a tradicí západoafrických griotů, se v Bibiině vystupování viditelně odrážela její zkušenost s amatérským divadlem, a zdálo se, že Fabia občas projektuje své žité zkušenosti skrze filtr brazilských telenovel. Jako režisér jsem zase stavěl na tom, co jsem se naučil od divadelních pedagogů, jako byl Philippe Gaulier, ovlivněný tradicí Jacquese Lecoqa a Jacquese Copeaua. A film ovlivnilo také místo jeho vzniku – v Brazílii zaujímal vůdčí postavení Augusto Boal a *Divadlo utlačovaných* (*Theatre of the Oppressed*). Teoretický základ Boalova divadla se ukázal jako užitečný doplněk k porozumění možnostem etnofikce. Boal se inspiroval Freireovým konceptem „dialogického“ ve vztahu k procesu učení: „dialogický diskurz v eman-

⁹ Ibid., 85.

¹⁰ Henley, 2008.

¹¹ Blue, 1967: 85.

cipačným vzdělávání jako nástroj utlačovaných“.¹² Navrhl dialogická setkávání, během kterých se učitel a žák v duchu spolupráce zapojují rovnocenným způsobem do oboustranné komunikace.¹³ Tyto předpoklady se samozřejmě dobře hodí k Rouchově pojetí sdílené antropologie, která postuluje navazování dialogického vztahu mezi antropology a informátory. Boal tvrdí, že jeho divadlo nabízí estetický prostor charakteristický *plasticitou*, *dichotomií* a *telemikroskopií*. Tento estetický prostor má stejnou *plasticitu* jako sny, které umožňují kreativní souhru paměti a představivosti. Herec v tomto estetickém prostoru sám sebe vnímá *dichotomicky*. Je zároveň hercem a postavou, kterou hraje. *Telemikroskopie* estetického procesu činí lidské jednání pozorovatelným. Neviditelné transformuje na viditelné a nevědomé na uvědomované.¹⁴ Boalovy teorie estetického prostoru dobře zapadají do koncepce etnofikce a obzvlášť dobře konvenují s aspekty *cinéma vérité*, kde sen hrál pro Roucha ústřední roli. Kromě surrealistických pojetí snění se Rouch také inspiroval významem snů v náboženství Songhaj-Djermové, s kterým se seznámil během svého terénního výzkumu.

Deskriptivní improvizace

Všechno hraní v etnofikci je do určité míry projektivní, protože staví na zkušenostech protagonistů, vyjádřených skrze improvizaci. Lze ale rozlišit „deskriptivní“ a „expresivní“ funkci herectví v etnofikci. Většina improvizací ve filmu *Jaguar* byla deskriptivní, protože herci měli za cíl vyjádřit svoje chápání běhu událostí, které vznikly během improvizací. Rouch začal používat improvizace, aby mohl natočit události, které by jinak byly obtížně zfilmovatelné. *Jaguar* byl filmovým rozšířením výzkumu, který Rouch provedl v Západní Africe během raných padesátých let 20. století, kdy zkoumal ekonomické aktivity migrujících skupin. Rouch se inspiroval rekonstrukcemi z dokumentárních filmů Roberta Flahertyho a požádal Damouré Ziku, Lam Ibrahim Diu a Illo Goudel'izeho, aby improvizovali na téma migrace s cílem získat ilustrační materiál pro svůj doktorský výzkum. Fikce mu umožnila zabývat se takovým jevem, jako je sezonní migrace Songhajů z Nigeru na Zlaté pobřeží a Pobřeží slonoviny. Inscenace mu dovolily zdůraznit různé důležité aspekty, místo toho, aby ukazoval vše.¹⁵

Jak navrhuje Loizos,¹⁶ samotný výzkum pomocí deskriptivních improvizací se zaměřil na ty situace, kdy protagonisté formulovali vědění, které by normálně považovali za samozřejmé. Na rozdíl od současných hraných dokumentů, ve kterých většina výzkumů probíhá před natáčením a materiál je následně rozpracován do scénáře, výzkum v Rouchově etnofikci pokračoval během filmování a soustředil se na to, jak protagonisté projektovali svoje vědění skrze improvizace. Výzkum

¹² Jackson, 2007: 183.

¹³ Ibid., 186.

¹⁴ Boal, 1995: 18–28.

¹⁵ Eaton, 1979: 7.

¹⁶ E-mailová korespondence s Peterem Loizosem, červenec 2008.

do velké míry závisel na imaginaci protagonistů a na improvizovaných situacích, ke kterým docházelo mezi herci a jejich prostředím *během* natáčení. Projektivní improvizace tedy stojí v samotném jádru výzkumného procesu v etnofikci, neboť protagonisté nejen rekonstruují události, ale prostřednictvím improvizací vyjadřují částečně podvědomé vědění, které má etnografickou hodnotu.

Deskriptivní hodnota improvizovaného hraní původně spočívala na Fabiině a Bibiině imaginární percepci jejich bezprostředních zkušeností, ale jejich hra spočívala také v situacích, které vycházely i z jiných zdrojů, včetně mého terénního výzkumu travestitů a transsexuálů. Navrhl jsem hrubý náčrt narativu, založený na mém etnografickém výzkumu s jinými travestity a transsexuály. Ačkoliv jsem měl často v plánu zinscenovat určité situace, o tom, jak se scény rozvinou, rozhodovaly Bibi a Fabia.

Scénu ve filmu, která ukazuje, jak Zilda vpichuje do Meginých prsou průmyslový silikon, by nebylo možné ukázat v dokumentu, protože v Brazílii je zakázán *bombear*.¹⁷ Improvizace byla založená primárně na Bibiině vlastní zkušenosti a já jsem se o důležitosti tohoto fenoménu dozvěděl během terénního výzkumu s travestity. Bez deskriptivní improvizace by bylo velmi obtížné ukázat Zildino marné hledání zaměstnání a bydlení, protože účastníci dokumentu by nechtěli ukazovat diskriminaci před kamerou.

Deskriptivní improvizace v *Transfiction* nejsou pouhé rekonstrukce, ale jsou to konstrukce, kde má herecká performance funkci interview, které se snaží vytěžit co nejvíce z osobních zkušeností protagonistů. Na rozdíl od rekonstrukcí se deskriptivní improvizace nepoužívají „z nouze“, když *neexistuje lepší způsob převyprávění* jako v dramatizovaných dokumentech,¹⁸ ale protože etnofikce by mohla být z etnografického hlediska *lepším způsobem převyprávění* v závislosti na tématu filmu.

Expresivní improvizace

Vedle *deskriptivní* projektivní improvizace používal Rouch také *expresivní* improvizace, aby odhalil osobní pocity, sny a aspirace svých protagonistů. Expresivní aspekt improvizací hrál důležitou roli v Rouchově etnofikci *Moi, un noir*, kde hraní překročilo hranice deskriptivní funkce, a odkryl se vnitřní život hlavního představitele. Tento přístup byl ještě zřetelnější v některých scénách *La pyramide humaine* a *Chronique d'un été*. Když se Oumarou Ganda prochází kolem laguny Abidžan v *Moi, un noir*, vezme nás na hořkou cestu po silbách vzpomínek na válku ve francouzské Indočíně a na nevděčnost svých koloniálních pánů. V *La pyramide humaine* a v *Chronique d'un été* Rouch záměrně používá kameru k vyprovokování svých informátorů, aby během improvizací a v rozhovorech odhalili některé osobní a citlivé záležitosti.

Rouch pro protagonisty vytvořil fikční rámec, aby se mohli cítit pohodlněji sami se sebou a také v situaci konfrontace. Etnofikce poskytla protagonistům příležitost vyjádřit hypotetické představy o sobě a přistoupit ke svým vlastním problémům

¹⁷ Vpichovat průmyslový silikon.

¹⁸ Kilborn a Izod, 1997: 138.

z různých inscenovaných úhlů: „Kamera se pro tyto lidi stala možností promýšlení problémů, které nebyli schopni vyřešit bez ní.“¹⁹ Nepřekvapí, že Jean Rouch a Edgar Morin se pokusili svůj přístup v *Chronique d'un été* vysvětlit za pomoci termínů, jako je socio- či psychodrama:

*Náš film nebude záležitostí inscenovaných scén ani rozhovorů, ale určitým druhem psychodramatu, vytvořeným kolektivně jak autory, tak postavami.*²⁰

Psychodrama je psychotherapeutická technika, kterou zavedl rakouský lékař Jacob Moreno ve Spojených státech ve dvacátých letech dvacátého století.²¹ Stejně jako v psychodramatu popisuje herec etnofikce svůj vlastní soukromý život a disponuje svobodou improvizace a fikce, aby aspekty svého osobního života rozváděl. Rouchův zájem o kinematografickou pravdu připomíná Morenovy snahy využívat dramatisaci a fikční prostředky a pomoci tak pacientům vyjevit pravdu o sobě samých. Ačkoliv Rouchův záměr nebyl primárně terapeutický, šlo mu o vyjádření kinematografické pravdy o „existenci“ jeho protagonistů prostřednictvím etnofikce, a to ve formě surrealistického projektu.

Expresivní funkce projektivní improvizace v etnofikci tedy staví na terapeutické síle imaginace a na hraní rolí za účelem odkrytí vnitřního světa protagonistů skrze asociace. Fabia v roli fiktivní postavy Meg záměrně používala *Transfiction* jako záminku k vypořádání se se svými osobními problémy. Během terénního výzkumu mi vyprávěla příběh z doby, kdy jí bylo něco málo přes dvacet let. Jela autobusem ze São Paula domů na předměstí, když ji skupinka školáků identifikovala jako travestitu a začali na ni házet papírové koule. Řekla mi, že to byl důležitý zvrat v jejím životě, protože si uvědomila, že by bylo obtížné změnit postoj lidí k ní. Místo toho se pokusila změnit vlastní přístup ke svému okolí tak, aby se jí nesnášenlivost tolik nedotýkala.

Trvalo mi téměř deset měsíců, než jsem se odhodlal požádat Fabii o improvizaci této scény. Přivedl jsem k ní domů tři mladé herce. Vysvětlila jim svoji situaci a pozadí dané události, a poté jsme na základě její zkušenosti scénu zimprovizovali. Fabia tuto inscenaci popsala na svém internetovém blogu následovně:

Dnes jsem se musela vrátit o několik let zpátky, kdy na mě v tom namačkaném autobuse házeli papírové koule. Včera jsem přemýšlela o tom, jak to udělat, abych si tím vším příliš neublížila.

Dnes byl ten velký den, trochu jsem se bála, když jsem otvírala dveře a potkala je, myslela jsem si: Tak tohle jsou ti kluci, co na mě budou házet papír. Sedli jsme si, dali si šálek kávy, a potom jsem jim začala vyprávět, jak se to stalo, protože potřebovali vědět, kdo jsem a co se toho dne odehrálo. Povídali jsme si a po hodině jsme byli připraveni se ještě víc pohrbat v mé ráně. Není nic

¹⁹ Blue, 1967: 85.

²⁰ Morin, 1985: 6.

²¹ Viz Fox (1987) pro výběr Morenových textů.

mocnějšího než čas, často léčí víc, než si myslíme. Když jsem dovyprávěla, byla jsem připravená začít filmovat.

Znovu vystrašená. Došli jsme na ulici a dostali pokyny a já se jimi řídila. Mise splněna, a chcete něco vědět? Potom, co mě po několikakilometrovém běhu rozbolely nohy, jsem pocítila obrovskou úlevu, protože jsem z ramenou setřásla další břemeno, které mě vlastně provázelo už od roku 1999. To je ale Nesmysl! Naše problémy bychom měli řešit rovnou a nevytvářet tak další problémy kvůli něčemu, co je už minulostí... Ale to jsem se naučila až teď.²²

Závěr

Ta scéna se nakonec ve filmu neobjevila, ale Fabiin popis naznačuje určité etické otázky, týkající se projektivní improvizace. Navzdory tomu, že Bibi a Fabia daly informovaný souhlas, obě riskovaly, že budou pro potřeby filmu zneužity. Po natočení *Chronique d'un été* Rouch opustil své a Morinovy experimenty se „socio- a psychodramatem“, protože tento přístup považoval za „nebezpečnou hru“.²³ Rouch si uvědomil, že tento přístup má přímý dopad na myšlení a pocity protagonistů:

Když přimějete lidi k sehrání psychodramatu, které angažuje celou jejich existenci – stane se z vás něco jako Prometheus, utváříte a za své výtvořiny nesete zodpovědnost! Kamera a kino jsou jediným ospravedlněním jejich existence: ale až se kamera vypne, co bude následovat? Na to prostě nemáte právo!²⁴

Práce na *Transfiction* problematizuje Rouchovo romantické pojetí „sdílené antropologie“, které je jádrem etnofikce. Svoboda protagonistů vyjadřovat vlastní myšlenky může být pouhou ambicí, protože film, stejně jako každý etnografický výzkum, je výsledkem smlouvání mezi výzkumníkem a informátory, spíše než spoluprací v rovnostářském slova smyslu. Nicméně Fabia má za to, že *Transfiction* byla nejlepší terapií, které se jí kdy dostalo.

²² Internetový blog Fabie Mirassos ze dne 19. července 2006, dále publikováno v Sjöberg (2006).

²³ Blue, 1967: 83.

²⁴ Ibid., 85–86.

Seznam literary

- Blue, J. Jean Rouch in Conversation with James Blue. *Film Comment* (1967): 2–3, 4, 84–86.
- Boal, A. *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*. London: Routledge, 1995.
- Eaton, M. Chronicle. In: Eaton, M. ed. *Anthropology, Reality, Cinema: The Films of Jean Rouch*. London: British Film Institute, 1979.
- Fox, J. Ed. *The Essential Moreno, Writings on Psychodrama, Group Method, and Spontaneity by J.L. Moreno, M.D.* New York: Springer Publishing Company, Inc., 1987.
- Henley, P. *Extract from The Adventure of the Real*. Chapter 8 – The Participant Camera and Chapter 9 – Inspired Performance. Draft chapters from Henley's book on Jean Rouch that will be published in 2009.
- Jackson, T. *Theatre, Education and the Making of Meanings: Art or Instrument*. Manchester – New York: Manchester University Press, 2007.
- Kilborn, R. and Izod J. *An Introduction to Television Documentary: Confronting Reality*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Loizos, P. *Innovation in Ethnographic Film*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- Morin, E. Chronicle of a Summer. *Studies in Visual Communication* (1985) 2, 1., (Winter), 1–37.
- Sjöberg, J. The Ethnofiction in Theory and Practice Part 2. *NAFA Network* (2006) 13.4a, (December).
- Sjöberg, J. Ethnofiction: Genre Hybridity in Theory and Practice-based research. A thesis submitted to the University of Manchester for the degree of a Practice PhD in Drama in the Faculty of Humanities, 2009.

E-mailová korespondence

Loizos, P. Červenec 2008

Seznam filmů

- Chronique d'un été*. Režie Rouch J. a Morin, E., 1960.
- Jaguar*. Režie Rouch, J., 1957–67
- La pyramide humaine*. Režie Rouch, J., 1961.
- Moi, un noir*. Režie Rouch, J., 1958.
- Transfiction*. Režie Sjöberg, J., 2007.

VIZUÁLNÍ ANTROPOLOGIE: OBRAZ, OBJEKT A INTERPRETACE¹



(Marcus Banks)

Donedávna byla subdisciplína známá jako vizuální antropologie většinou zaměřována s tvorbou etnografických filmů. V posledních letech se však vizuální antropologie obrací ke studiu vizuálních forem a vizuálních systémů v jejich vlastním kulturním kontextu. Zatímco předmětem pozornosti může být široké spektrum vizuálních forem – film, fotografie, „kmenové“ či „primitivní“ umění, televize a kinematografie, počítačová média –, všechny tyto formy spojuje materiální přítomnost ve fyzickém světě. Tato kapitola představuje přehled různých témat ve studiu vizuálních forem a volá po rigorózním antropologickém analytickém přístupu.

Antropologie a vizuální systémy

V posledních letech v antropologii dochází ke zjevnému odklonu od studia abstraktních systémů (příbuzenství, ekonomických systémů a tak dále) směrem ke zkoumání lidské zkušenosti. Antropologové obracejí pozornost na tělo, emoce a smysly. Lidské bytosti žijí jak ve smyslových světech, tak ve světech kognitivních, a zatímco je omezují systémy, na které se antropologie zaměřovala v předcházejících obdobích, systémy lidé nejenom „promýšlejí“, také je zakoušejí. V antropologii to vedlo k obratu od formalistických analytických pozic – funkcionalismu, strukturalismu a tak dále – směrem k fenomenologičtějším perspektivám. Tento obrat doprovázel narůstající zájem o etnografii a reprezentaci, o způsoby, jakými jsou životy druhých reprezentovány, který se kumuloval pod často nesprávně používanou nálepkou postmodernismus. Dopad těchto změn byl jak pozitivní, tak negativní. V nejhroší poloze se projevily v depolitizaci antropologie, v extrémním kulturním relativismu, který se soustřeďuje na drobné detaily či si libuje v exotismu, a odintelektualizování antropologie, kdy se všechny reprezentace považují za stejně validní, kdy se analýza podřizuje stylu (psaní) a kdy se přehlíží nespravedlnost, nerovnost a utrpení. V nejlepší poloze jsou nové etnografické přístupy historicky zakotvené a politicky uvědomělé, uznávají časté koloniální nebo neoliberalní podloží vztahu mezi antro-

¹ Moje názory ovlivnila celá řada kolegů, zejména Howard Morphy a Elizabeth Edwards, jimž oběma jsem velmi vděčný. Většinu tezí jsem formuloval v rámci realizace projektu financovaného ESRC, jehož záměrem bylo sestavit on-line katalog raného etnografického filmu (grant číslo R000235891). Během této práce jsem se začal více zajímat o využití vizuálních médií v antropologickém výzkumu, ale také o materialitu vizuálních médií a jejich sociální kontext.

pologem a antropologickým subjektem, uznávají aktérství antropologického subjektu a jeho právo i schopnost vstoupit do diskurzu týkajícího se konstrukce jeho života.

Až donedávna byla vizuální antropologie chápána mnoha antropology jako subdisciplína zaměřující se téměř výhradně na tvorbu a využití etnografického filmu. V první polovině století antropologové oceňovali zejména (ale ne výhradně) záznamovací a dokumentační možnosti filmu. Film sice dokázal dokumentovat konkrétní a lokální oblasti lidské činnosti, které mohli antropologové následně zahrnout do formalistických způsobů analýzy – například v rámci výzkumu výroby a využití materiální kultury –, ale rychle se ukázalo, že našemu porozumění abstraktnějším formálním systémům (například v analýze příbuzenství) mohl film přispět pouze malou měrou. Od poloviny, respektive konce šedesátých let 20. století se pozornost přesunula na pseudozkušenostní reprezentační možnosti filmu – tento obrat o jedno či dvě desetiletí předznamenává zájem o fenomenologii v psané etnografii. Hodnota filmu spočívala v tom, že poskytoval vhledy do zkušenosti odlišné kultury a umožnil (povětšinou) evropským a americkým divákům nahlížet život očima neevropských druhých.

Ačkoliv „film jako věda“ a „film jako zkušenost“ představovaly v některých ohledech velice odlišné přístupy, sdílely určitý základní společný předpoklad. Obě pozice považovaly film za nástroj, za něco, co „nám“ umožňuje lépe porozumět „jim“. Jinak řečeno, film byl považován za něco, co jsme „my“ vykonávali na „nich“. Lze se domnívat, že je to také jeden z důvodů, proč etnografický film ovládl to, co později nazýváme vizuální antropologií.² Etnografický film natočený na šestnáctimilimetrovou kameru³ dával antropologovi/filmaři zcela aktivní roli, zatímco filmový subjekt zůstával pasivní. Mimo změny chování před kamerou (či odmítnutí jakkoliv se „chovat“) měl filmový subjekt velice malou až žádnou kontrolu nad procesem tvorby filmu. Částečně to plyne z technických omezení, protagonisté se mohli zřídkakdy (pokud vůbec) podívat na natočený materiál ještě před dokončením filmu a obvykle neměli přístup k šestnáctimilimetrové technice, aby mohli svou reprezentaci jakkoliv ovlivnit. Etnografická fotografie, která byla v minulém století pořizována pravděpodobně mnohem častěji než film, zastává v tradičním pojetí vizuální antropologie druhořadé místo „chudého příbuzného“. Možná je tomu tak proto, že aktivně-pasivní vztah mezi antropologem a subjektem není fotoaparátem zaručen: „domorodci“ můžou mít (a mají) přístup jak k prostředkům její výroby, tak její spotřeby.

Až donedávna si antropologové neuvědomovali, že film je pouze jedna z mnoha možných reprezentačních strategií. Sice se v literatuře jasně rozlišuje mezi psanou a filmovanou etnografií (viz Crawford a Turton 1992), ale v samotné oblasti vizuální nedochází k jasnému rozlišování forem. Etnografické monografie jsou kupříkladu často ilustrovány fotografiemi, velice často grafy, plány, mapami a tabulkami, a mnohem méně také skicami či kreslenými obrázky. A přece dokonce i tyto reprezentace

² Důvodů, proč etnografický film dominuje vizuální antropologii, je vícero. Viz Banks, 1988 a 1990.

³ Kamery na šestnáctimilimetrový film snížily náklady na filmování a svou lehkou váhou a přenositelností zásadně zvětšily filmářské možnosti etnografů, pozn. překl.

– z nichž jsou některé tradičně řazeny do kategorií vizuální antropologie, jiné už tolik ne – do velké míry sestávají z vizuálních forem, které vytvářejí antropologové. Bylo zvykem, že studium vizuálních forem, které vytvářel antropologický subjekt, se řadilo do kategorie antropologie umění. Teprve nedávno začali antropologové uznávat, že nativní umění, evropský a americký film a fotografie, lokální televizní vysílání a tak dále jsou příklady „vizuálních systémů“, tedy kulturně zakotvených technologií a vizuálních reprezentačních strategií, které lze analyzovat z antropologického hlediska.⁴ Vizuální antropologie začíná být pomalu vnímána jako studium viditelných kulturních forem, a to bez ohledu na to, kdo je vytvořil a proč. V jistém ohledu to široce otevírá pomyslná stavidla – vizuální antropologové vytvářejí filmy, fotografie, mapy, kresby, schémata a zároveň studují film, fotografii, kinematografii, televizi, výtvarné umění a mohou (sub)disciplínu doslova zaplavit přílivem obrazů.

Ale jsou zde jisté preventivní bariéry. Zaprvé, studium viditelných kulturních forem může být považováno za *antropologické* pouze tehdy, pokud vychází z předmětu zájmu a vzhledů antropologie v širším slova smyslu. Je-li antropologie, v širokém slova smyslu, disciplínou zabývající se mezikulturním překladem a interpretací a usiluje o porozumění kulturně odlišného myšlení a jednání z emické perspektivy a teprve následně jej zprostředkovává (většinou) evropskému a americkému publiku, pokud se antropologie snaží o mediaci mezi dominantní reprezentací (například globálním kapitalismem) a lokálními formami (například obchodováním na trhu v malém městě), pokud antropologie postuluje zúčastněné pozorování a znalost místního jazyka jako axiomatické předpoklady pro etnografické zkoumání, pak se danému přístupu musí vizuální studie přizpůsobit, chtějí-li být seriózní součástí vizuální antropologie.⁵ Každý případ využití obrazu v antropologii nemůže nebo by neměl být považován za vizuální antropologii jenom proto, že se jedná o vizuální obraz. Antropolog může legitimně ve svém terénu pořizovat fotografie a využít je pro ilustraci připravované psané monografie bez toho, aby tvrdil, že je vizuálním antropologem. Tyto fotografie jsou „pouhými“ ilustracemi, ukazují čtenářům, jak vypadali antropologovi přátelé a sousedé nebo jak si vyzdobili rybářské kánoe. Tyto fotografie nejsou předmětem analýzy v samotném textu, autor ani netvrdí, že při jejich pořizování či prohlížení získal nějaké nové vhledy. Stejně tak je možné, že jiný antropolog tyto obrázky později analýze podrobí, ať už ve vztahu k původní práci nebo v rámci svého vlastního výzkumu, a bude zcela legitimně tvrdit, že analýza je součástí vizuálně antropologického projektu.⁶

⁴ Viz Banks a Morphy, 1977; Devereaux a Hillman, 1995; Taylor, 1994. Naproti tomu jak v prvním (1975), tak druhém vydání Hockingsova sborníku (1995) převládají články o etnografickém filmu (které zdůrazňují dokumentační aspekt filmu) a téměř zcela absentují články, které by se zabývaly možností vizuální antropologie zkoumat vizuální formy vytvořené někým jiným než antropologem.

⁵ Ačkoliv nemám takové právo mluvit za sociologii, předpokládám, že s patričními obměnami by analogické tvrzení platilo i pro vizuální sociologii.

⁶ Příkladem je analýza fotografií Nuerů, které pořídil Evans-Pritchard a zařadil se do svých etnografií. Ačkoliv Farnell (1994: 929) ani Hutnyk (1990) se podle mých informací nepovažují za vizuální antropology, obě práce, zejména pak Farnellova, přinášejí pro vizuální antropologii velmi užitečné a relevantní poznámky.

Druhé omezení nás vrací k argumentu z úvodu předkládaného textu. Jedním z důvodů ústupu od formální nebo systémové analýzy v antropologii – zejména jakékoliv analýzy, jež přebírala model přírodních věd⁷ – bylo uvědomění, že formální analytické kategorie zaváděné antropologem (ekonomika, příbuzenský systém) nebylo pro jejich abstraktní povahu vždy snadné pozorovat v terénu. Je jisté, že první generace antropologů věřily v existenci abstraktního, systematizovaného vědění v hlavách svých informátorů, a také své schopnosti toto vědění extrahovat a systematicky představit, a to i když si informátoři tuto systematickou strukturaci neuvědomovali. Když však tyto v zásadě durkheimovské přístupy ztratily v rámci disciplíny svou dřívější pozici a když se antropologové více zaměřili na to, co lidé skutečně dělali a co si o tom, co dělají, mysleli, převládly pochybnosti, do jaké míry byla systematická v abstraktních souborech vědění výtvořem vlastní racionality a touhy po řádu samotných antropologů.⁸ Tento obrat ovšem ještě nezpochybnuje současný trend v antropologii, který vizuální a viditelné formy nahlíží jako vizuální systémy. Podstatným rozdílem mezi vizuálním systémem (vizuálními systémy) maleb australských Aboridžinců a specifickým příbuzenským systémem je ten, že vizuální systém je konkrétní, zjevný, zatímco příbuzenský systém není a nemůže být – vyjma antropologova pojednání o něm. Právě materiální povaha vizuálního umožňuje seskupit různorodé spektrum lidských činností a reprezentačních strategií do oblasti zájmu vizuální antropologie a přistupovat k nim jako k vizuálním systémům. Až na některé podstatné výjimky mají věci, jež vizuální antropologové studují, konkrétní, časově a prostorově omezenou existenci a to je také jejich distinktivním rysem, který „příbuzenský systém“ nebo „ekonomický systém“ postrádá a musí postrádat.⁹

Na následujících stranách některé z uvedených tezí rozvedu a uvedu do kontextu vývoje vizuální antropologie a také doplním o některé konkrétní příklady.

⁷ Klasickou prací v tomto ohledu je kniha Radcliffa-Browna *A natural science of society* (1957).

⁸ Klasickým příkladem je teze Rodneyho Needhama, že „nic takového jako příbuzenství neexistuje“ (Needham, 1971: 5). Na druhou stranu bych měl zdůraznit, že v některých antropologických oblastech se Durkheimovi daří dobře a zkoumání systematických souborů vědění je v některých doménách stále velice relevantní, například ve studiu etnobotanické klasifikace.

⁹ Výjimku tvoří takzvané performance – ať už je to tanec, rituál, hudba, divadlo a další –, které často obsahují důležitý vizuální aspekt, jakož i senzorkou a emocionální dimenzi. Poněkud prchavě konkrétní jsou vizuální formy, jež rychle mizí – například různé druhy tělesných dekorativních úprav. Zatímco je myšlenka těchto forem abstraktní, performance vykazují časovou a prostorovou specifičnost. Vztah mezi ideou rituálu a specifičností jeho performancí zkoumali Humphrey a Laidlaw (1994). I když to explicitně neuvádějí, jejich analýza má jasné vizuálně antropologické podloží.

Vizualita v antropologii

Dějiny vizuální antropologie nelze popsat nebo pochopit bez znalosti historie antropologie jako takové. Na to jsou příliš úzce propojeny s proměnami toho, co se v antropologii považovalo a považuje za hlavní předmět zájmu, za vhodnou metodu a relevantní teorie a analýzy pro vysvětlení našich zjištění. Je jasné, že zde není místo k představení celé historie disciplíny, a proto doporučuji čtenáři, který není dobře obeznámen s kořeny antropologie a následujícím vývojem oboru, aby si vyhledal potřebné informace v dalších publikacích.¹⁰ Existuje však několik antropologických publikací, které se explicitně zabývají dějinami fotografie (např. Pinney 1992c) či filmu (Grimshaw 1997) ve vztahu k antropologii.

Pro většinu antropologických prací sepsaných zhruba do osmdesátých let nicméně platí, že zmínky o studiu domorodých vizuálních systémů (obvykle pod názvem „primitivní umění“) a komentáře k využití filmu a fotografie antropology se objevovaly pouze v poznámkách pod čarou. Studium v rámci antropologie umění odráželo širší teoretické zájmy celé disciplíny a jak poznamenávají Coote a Shelton, tato subdisciplína nepřinesla zásadní teoretické inovace a spíše se řídila antropologickým hlavním proudem (1992: 3). V raném období nalézáme práce, jako je Haddonova *Evolution in Art* (1895), která sleduje „evoluci“ stylistických prostředků a pro analýzu využívá tehdy standardní, dnes již diskreditovanou teorii sociální evoluce, jež byla rozpracována ve druhé polovině 19. století.

Navzdory tomu, jaký vliv měl „primitivismus“ na umělce, jako byl Picasso a kubisté, se první generace antropologů omezovaly na studium „primitivního umění“ v jeho kulturním kontextu a nepodařilo se jim nastolit agendu, která by pojednávala o „umění“ jako široké kategorii. Výsledkem není jenom absence antropologických studií evropského „výtvarného umění“ a umělců, ale také neexistence antropologických studií umění v těch společnostech, ve kterých antropologové působili (jako je Čína, Japonsko a Indie) – výzkum vysoké kultury, včetně uměleckých forem, ponechali v gesci jiných badatelů.¹¹

Jakkoliv se tyto rané studie distancovaly od tradice kunsthistorie a umělecké kritiky, byly (i když možná nevědomě) ovlivněny evropskými a americkými kategori-

¹⁰ K dispozici se celá řada textů, většina z nich ovšem nevěnuje pozornost vizuální antropologii. Pro obecné pojednání britského přístupu doporučuji Kupera (1996), Langham (1981) nabízí detailní pojednání raného období. Viz také encyklopedie s hesly o vizuální antropologii: Ingold (1994) a Barnard a Spencer (1996).

¹¹ Texty věnující se antropologii umění se v posledním období ubírají dvěma směry – ke studiu místa nezápadního umění v současném trhu s uměním a v evropských a amerických galeriích a antropologické analýze „západní“ estetiky (viz Dussart, 1997; Morphy, 1995; N. Thomas, 1997; MacClancy, 1988), a ke studiu místa nezápadního umění v etnografických muzeích devatenáctého století, která přispěla k antropologické analýze „primitivního“ v evropské společnosti (viz například Stocking 1985). Antropologických prací o „vysokém“ umění v Indii, Číně a Japonsku je málo, ale významné vhledy lze najít v souboru esejů o indickém džinistickém umění (Pal, 1994). Chris Pinney přispěl k antropologickému studiu populárního umění v Indii (1992a; 1992b a další).

emi „umění“ a uměleckého objektu. Antropologové umění začali zkoumat otázku estetiky teprve nedávno. Alfred Gell vyzývá k přijetí „metodologického filistrovství“, což je přístup – podobně jako „metodologický ateismus“ u sociologů náboženství – uplatňovaný ve studiu umění (1992). Antropologové by měli opustit kategorie estetiky, které se zakládají na etnocentrických předpokladech euroamerického „kultu umění“ (Gell 1992: 42) a měli by místo toho nahlížet umění jako technický systém. A také obráceně: Jeremy Coote cituje filozofa Nicka Zangwille, který tvrdí: „Estetiku lze dělat i bez toho, abychom zmínili jakékoliv umělecké dílo! A občas si myslím, že by to bylo bezpečnější.“ (cit. dle Coote 1992: 246). Jinými slovy, bylo možné a snad i žádoucí analyticky rozlišit mezi vizuálními systémy, které nazýváme „uměním“ a hodnotovými systémy (estetikou), skrze které obvykle „umění“ posuzujeme.

Antropologický přístup k filmu a fotografii byl naproti tomu ve většině případů antiestetický a zaměřoval se spíše na technologické a metodologické aspekty. Zatímco v širším rámci antropologické analýzy byla studiu nezápadního umění věnována alespoň nějaká pozornost, v případě filmu – a do jisté míry také fotografie – se jednalo o nepoměrně užší a marginální pozici. Fotografie jako předmět zkoumání získala relativně nejvíc pozornosti, několik prací se zabývalo čtením historických fotografií, a to jak s cílem získat vhled do minulých (i současných) etnografických kontextů (viz např. Geary 1988; Ruby 1995), tak s cílem dozvědět se něco o historii samotné antropologie (viz např. Scherer 1990; Edwards 1922). Vzniklo také několik prací zabývajících se fotografií jako praktickým nástrojem, tedy otázkou, jak lze fotografii využít v antropologickém terénním výzkumu a ve sběru dat (viz např. Collier a Collier 1986).

Antietický přístup je však zjevnější v antropologických pracích o filmu. Neznám téměř žádnou antropologickou studii neetnografického filmu, a existuje jenom velmi málo prací o neetnografické filmařské praxi (ale viz Powdermaker 1951 zabývající se hollywoodským filmovým průmyslem; viz též Dickey 1993 a R. Thomas 1985 zabývající se indickým filmovým průmyslem). K dispozici je ovšem několik publikací o etnografickém filmování. Některé z nich jsou podnětné a vztahují tvorbu etnografického filmu k širší otázce produkce etnografického vědění (např. Loizos 1993; MacDougall 1978, 1992), další spadají spíše do tradice psaní o tom „jak jsem dělal svůj film“ nebo (jak to příhodně shrnul Loizos) „Mami, podívej, natočil jsem film!“ (Loizos 1989: 25).

Vizuální antropologové se obecně vzato soustřeďují spíše na obsah etnografického filmu než na film jako médium. Jinými slovy, do dneška bylo sepsáno pouze minimum prací explicitně analyzujících aspekty filmu jako média vizuální reprezentace a v podstatě se omezují na uznání možností filmu jako záznamového média (srov. například většinu příspěvků ve sborníku Hockings 1995). Na druhou stranu bylo otištěno nespočetné množství krátkých a několik dlouhých recenzí zabývajících se obsahem etnografických filmů (*American Anthropologist* a *Visual Anthropology* nabízejí pro recenze filmů samostatnou rubriku).¹²

¹² Peter Loizos rozebírá celou řadu filmařů (1993), Mick Eaton (1979) se zaměřuje na Jeana Rouche, stejně jako Paul Stoller (1992). Různé články se zabývaly televizním etnografickým filmem, zejména seriálem *Disappearing World* [Mizející svět] na britské Granada Television – srov. Banks (1994), Ginsburg (1988), Henley (1985) a Loizos (1980).

Problémy, otázky a témata

Po představení výchozích pozic a krátkém zhodnocení prací, které se v antropologii zabývají vizualitou, můžeme přejít k otázkám, které ve výzkumu vizuality vyvstávají.

V první řadě je to problém pravdivosti vizuality jako záznamového média. Starší generace antropologů považovaly, v souladu s pozitivistickými předpoklady, rozdíl mezi vizuálními formami „informátorů“ a jejich vlastními vizuálními formami (rozdíl mezi uměním a mechanickou reprodukcí) za samozřejmý. Domorodé umění bylo často nereprezentační (podle naturalistických koncepcí postrenesančního evropského umění) a mělo být podrobeno interpretaci, zatímco fotografie a film „realitu“ zaznamenávaly podle všeho zcela neproblematicky. Tato zjednodušující dichotomie ovšem není zcela přesná. Například britský antropolog A. C. Haddon, který v roce 1898 natočil vůbec první terénní materiál na Ostrovech Torresova průlivu, přistupoval k etnografickému výzkumu v rámci záchraného nebo rekonstruujícího paradigmatu – snažil se sesbírat data o životě ostrovanů před kontaktem s Evropou. Když chtěl natočit krátkou scénu rituálního tance spojeného s iniciačním obřadem, který již pod vlivem misionářů zanikl, přiměl ostrovan, aby vytvořili repliky masek používaných během slavnosti. Film tedy v jistém ohledu zaznamenával, co se stalo – muži si nasadili masky a tančili –, ale v jiném smyslu je fikcí, vyprávěním o něčem, co nemohlo být (respektive již dávno nemohlo být) viděno.¹³

Postulování pravdivosti – „obraz jako důkaz“ – předpokládá úplnou, autoritativní a intencionální kontrolu těch, kdo obraz produkují a věří ve svou schopnost zaznamenat skutečnost nebo svou vizi skutečnosti pravdivě. Ale autorský záměr raných (i pozdějších) fotografií není neproblematický. Joanna Schererová například ukazuje, že portrétní fotografie Sarah Winnemucca, severopájúské ženy, pořízené v období mezi lety 1879 a 1884 nemůžou být jednoduše čteny jako reprezentace domorodé ženy, tak jak ji vidí (pravděpodobně) bílí evropští fotografové–muži (Scherer 1988). Schererová dokládá, že Winnemucca, jak se zdá, určitým způsobem fotografickou reprezentaci sebe sama řídila tím, že zaujímala určité pozice, tím, jak se oblékala a tak dále. Dnes i tehdy patřily fotografie – a reprezentace, které ztělesňovaly – do širší ekonomie diskurzu o místě Indiánů v americké společnosti 19. století. Schererová předpokládá, že Winnemucca tento diskurz podcenila a tím, že se svým vzhledem podřídila generalizovanému stereotypnímu obrazu „indiánské princezny“, si zavřela dveře k tomu, aby byla vnímána vážně jako mluvčí za práva Indiánů. Tyto formální studiové portréty tak odhalují různé roviny intencionality a významu.

Howard Morphy ve stejném duchu upozorňuje na to, že zatímco jeden z prvních antropologů Austrálie Baldwin Spencer usiloval o systematické uplatňování „vědeckého“ evolucionistického paradigmatu, způsob jeho práce s kamerou občas odkrývá podstatně humanističtější a subjektivní postoj k jeho deklarovaným „předmětům“ studia (Morphy a Banks 1997: 8).

¹³ Děkuji Paulu Henleymu za to, že mi pomohl si tento moment uvědomit (v přednášce v roce 1996 na University of Kent). Viz též Balikci (1995) k rekonstrukci v etnografickém filmu.

Další důležitou otázkou antropologie vizuálních systémů je analytické rozlišování mezi formou a významem. I když některé starší vizuálně antropologické práce předpokládaly sociokulturní neutralitu fotografické reprodukce minimálně v některých kontextech, dnes je tento předpoklad téměř zcela odmítán.¹⁴ Dobrým příkladem různých kulturních propojení formy a významu je práce Chrise Pinneyho o indické fotografii (Pinney 1992b). Pinney si všímá, že určité formální nebo stylistické techniky, zejména montáž a dvojí expozice, je možné pozorovat v širokém spektru indických vizuálních médií – na tiscích prodávaných na tržištích, studiové fotografii i v domácím videu. Poznává také, že na první pohled vykazují formální podobnost se způsobem využití fotomontáže v evropské a americké tradici umělecké fotografie, například s dadaismem.

Pinney ovšem upozorňuje, že obrazy z těchto různých tradic by navzdory formální podobnosti neměly být interpretovány stejným způsobem. Minimálně jedním ze záměrů fotomontáže v evropské a americké tradici je „narušit jednotu času a prostoru... ze které vychází západní [narativní] realismus“ (Pinney 1992b: 95). Zlom a disonance přítomná v obraze zde má zpochybnit kulturně specifickou představu o možnosti definitivního způsobu vnímání reality a s tím související pojetí narativity (způsobem, jak je realita reprezentována a „čtena“). Naproti tomu indické reprezentační strategie spočívají alespoň zčásti na místním pojetí člověka: člověk není pojímán jako nedělitelný celek, ve skutečnosti nemůžeme vnitřní jádro osobnosti zachytit přímo, projevuje se pouze skrze jednání. Vzhledem k tomu, že jednání (tak jak se projevuje skrze tělo) je proměnlivé, musí být také fotografická reprezentace těla pořizována z různých hledisek. Montáž i multiexpozice jsou tedy v indické tradici ve své podstatě konzervativní reprezentační strategie, které kulturně specifické vnímání skutečnosti posilují, nikoliv zpochybňují.

Diskuse o tom jak nejlépe reprezentovat skutečnost jsou klíčové pro poslední téma, kterému se zde budu věnovat – mylné představy spojené s takzvanou neviditelnou či skrytou kamerou. Od šedesátých let 20. století se etnografická filmová produkce a dokumentární film snažily prozkoumávat možnosti jak nejlépe pozorovat a obrazem zaznamenávat „přirozené“ a spontánní lidské chování a interakci. V jistém ohledu lze tyto snahy a související debaty nahlížet jako dědictví paradigmatu „přírodních věd“ v předválečné antropologii a (nepatříčného) entuziasmu pro fotografické médium jako neutrálního zaznamenávacího prostředku. Paradigmatický obrat k interpretativnější antropologii, o kterém jsem pojednával výše, však inspiroval pokusy o natáčení, které by bylo empatictější k rytmu života a co nejvíc reagovalo na probíhající události v životech lidí – kamera teď spíše následovala jednání,

¹⁴ Příkladů daného předpokladu je několik, nejslavnější je asi pozice Margaret Meadové a práce Sola Wortha a Johna Adaire. K pozici Meadové (1995: 9) ke statické monitorovací kameře se ještě vrátíme. Worth a Adair (1972) se pokusili přeložit Sapir-Whorfovou hypotézu o jazykovém determinismu do oblasti vizuality. Naučili kinematograficky negramotné Navahy používat šestnáctimilimetrovou kameru s výchozím předpokladem (který později pozměnili), že kamery budou „vidět“ navažsky. Viz též diskusi Jean-Louise Baudryho (1985) o historicky kulturní předpojatosti kinematografického obrazu.

než by jej řídila.¹⁵ Tak se zrodilo hnutí observačního filmu,¹⁶ které se v posledních letech (i když s určitými modifikacemi) objevuje také na televizních obrazovkách v podobě dokumentů natáčených z perspektivy „mouchy sedící na zdi“. Východiskem pro tento přístup (i když to neplatí pro všechny pokusy v této oblasti) byla snaha vyhnout se Heisenbergovu principu¹⁷ – pokud bychom mohli protagonisty přimět k tomu, aby ignorovali přítomnost kamery nebo na ni zapomněli, mohli bychom jejich jednání zaznamenávat v jeho normální, nevědomé, každodenní podobě.

Dnes již klasický pohled, asi nejbližší starému paradigmatu „přírodní vědy o společnosti“, formulovala Margaret Meadová, která si zjevně neuvědomovala sociologické podloží technologického vývoje a antropologii předpověděla novou ambiciózní budoucnost, kdy kamery z 360stupňového panoramatického úhlu „uchrání materiály [z původního života lidí]... ještě dlouho potom, co začne poslední izolovaná vesnice světa přijímat obrazy přes satelit“ a kdy „bude možné sbírat obrovské množství dat bez nutnosti intervence filmaře či etnografa a bez toho, aby si pozorovaní lidé neustále uvědomovali, že jsou pozorováni“ (což měly zajistit kamery s automatickou výměnou filmů a automatickým zaostřováním) (Mead 1995: 9, původně otištěno v roce 1975).¹⁸ Omyl samozřejmě nespočívá v tom, že je možné zajistit, aby filmované osoby nevěděly o přítomnosti kamery. Problematický je především předpoklad, že je možné překonat partikulární sociální, časové a historické hledisko. Dokonce i klasické „neviditelné kamery“ v moderní průmyslové společnosti (bezpečnostní kamery bank, kamery zaznamenávající dopravní situaci na komunikacích, kamery monitorující dění z helikoptér) jsou sociálně zakotvené a „vidí“ z partikulárního, sociálně konstruovaného hlediska. Ať už je kamera fixně připevněna na rameno etnografa (aby protagonisté ztratili orientaci v tom, zda jsou právě filmováni či ne), nebo umístěna vysoko na stropě stavební společnosti, je vždy

¹⁵ V některých formulacích historie dokumentárního a etnografického filmu lze identifikovat jistý technologický determinismus, například v tvrzení, že vývoj observačního filmu přinesly lehké kamery (a později videokamery) a bezdrátová synchronizace obrazu a zvuku, která odstranila nutnost kabelu spojujícího kameramana a zvukaře. Takové argumenty vycházejí z předpokladu, že technologický vývoj je asociální, že technologie se vyvíjí bez ohledu na sociální potřeby či sociální konstrukce. Tento předpoklad se ovšem sociologii vědy nepodařilo empiricky doložit (např. Latour 1996).

¹⁶ Jedná se o dokumentární styl typu „direct cinema“ či „cinéma vérité“, které záměrně oslabují interpretační roli režiséra a ponechávají více prostoru událostem, tak jak se odehrávají v jejich vlastním kontextu a vlastní interpretaci diváka, pozn. překl.

¹⁷ Tento princip popisuje změny toho, co pozorujeme samotným aktem pozorování, pozn. překl.

¹⁸ Paradoxem je, že i když je pozitivismus pozice Meadové dnes považován za zastaralý, nemluví o odkazech na laboratorní behavioralismus, většina terénních antropologů vítá hodiny nesestříhaného filmového materiálu tohoto druhu, pokud zaznamenává období, které není zmapováno psanou etnografií. To byl také důvod, proč jsem na Oxfordu odstartoval projekt HADDON a začal budovat on-line katalog archivních filmových záběrů s etnografickou relevancí. HADDON je dostupný na odkazu: http://www.rsl.ox.ac.uk/isca/haddon/HADD_home.html.

sociálním aktérem a je nutně součástí sociálního dramatu, které se před ní odehrává. Samotná její přítomnost informuje diváka, ne-li také účinkující, o důležitosti a významu scény, kterou odhaluje.

Materiální hledisko

Vraťme se závěrem k otázce materiality vizuální formy. Fotografie je materiální objekt, který má jak formu, tak obsah. Po jejím vyvolání a vytištění si ji majitel může přilepit do alba, ukazovat známým i neznámým, poslat příbuzným a přátelům, vystavit v galerii, založit do archivu, po smrti majitele ji pozůstalí můžou s láskou opatrovat a tak dále. Jakmile se ve světě objeví, začne žít a kumulovat série vztahů a sociálních významů (srov. Appadurai 1986). Část své historie odhaluje sama na sobě – můžeme si povšimnout lepidla a papíru na zadní straně, které tam zůstaly po odlepení z alba, třepení na zlomech a další stopy po tom, jak ji někdo složil či zastrčil do peněženky, jméno ateliéru či fotografa a tak dále. Další část její historie se ukrývá ve formální podobnosti nebo propojení s dalšími předměty stejného druhu (studiovými fotografiemi, policejními identifikačními fotografiemi, rodinnými snímky, antropometrickými ilustracemi) a v sociálním kontextu těchto předmětů. „Historie“ zde nemusí znamenat dlouhý časový úsek: fotografie pořizená antropologem a o několik měsíců později otištěná v časopise jako ilustrace jeho článku má své dějiny zahrnující několik lidí a je zakotvena v určitém souboru sociálních, kulturních a ekonomických vztahů těchto lidí.

Vezměme si jiný příklad, tentokrát etnografický film. V recenzi několika etnografických filmů vysílaných britskou televizí v sedmdesátých letech 20. století Peter Loizos uvádí, že antropologové, kteří některý z těchto filmů recenzovali krátce po jeho odvysílání, byli poměrně kritičtí a v první řadě požadovali více informací (Loizos 1980). Loizos poznamenává, že tito recenzenti – často specialisté na filmem zobrazené společnosti – podle všeho tyto filmy recenzovali, jako kdyby recenzovali akademickou monografii. Ve skutečnosti se jednalo o záměnu kategorií. Tím, že se soustředili na obsah filmů, nepodařilo se jim ocenit formu a historickou trajektorii předmětu (televizní program vytvořený pro laické masové divácké publikum), a nemohli jej tudíž adekvátně interpretovat. Mimo materialitu vizuálního objektu je nutné vzít v potaz rovněž technologie produkce, diseminace a sledování objektu. Antropologové dobře vědí, že sociálně neutrální technologie neexistují – vycházejí z komplexních historických, sociálních a ideologických rámců. Filmový historik Jean-Louis Baudry poukázal na to, že žádná z dimenzí kinematografického obrazu, jako je rámování nebo kompozice, není „přirozená“, vše vychází z estetiky západní renesance (Baudry 1985: 534, první vydání 1970), a totéž platí pro všechna vizuální média.

Vizuální antropologie je subdisciplínou, která je charakteristická obrovskou komplexností. Komplexita není dána horečným teoretizováním, ale komplexní povahou lidských sociálních vztahů. Vizuální antropologie nespočívá pouze v tvorbě a sledování etnografických filmů, ani pedagogické strategii, ani v nástrojích pro některé oblasti terénního výzkumu. Jedná se spíše o zkoumání (vizuálními

prostředky a skrze vizualitu) lidské sociability, pole sociálního jednání, které se odehrává v časových a prostorových plánech skrze objekty a těla, krajiny a emoce, stejně jako myšlení.

Seznam literatury

- Appadurai, A. (ed.) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Balikci, A. Reconstructing cultures on film. In Hockings, P. (ed.) *Principles of Visual Anthropology*. Berlin – New York: Mouton de Gruyter, 1995 [1975].
- Banks, M. The non-transparency of ethnographic film (Editorial), *Anthropology Today* (1988) 4, 5, 2–3.
- Banks, M. Experience and reality in ethnographic film, *Visual Sociology Review* (1990) 5, 2, 30–3.
- Banks, M. Television and anthropology: An unhappy marriage?, *Visual Anthropology* (1994) 7, 1, 21–45.
- Banks, M. a Morphy, H. (eds.) *Rethinking Visual Anthropology*. London and New Haven: Yale University Press, 1997.
- Barnard, A. a Spencer, J. (eds.) *Encyclopedic Dictionary of Social and Cultural Anthropology*. London: Routledge, 1996.
- Baudry, J.-L. Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. In Nichols, B. (ed.) *Movies and Methods Volume II*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985 [1970].
- Collier, J. J. a Collier, H. *Visual Anthropology: Photography As a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986.
- Coote, J. “Marvels of everyday vision”: The anthropology of aesthetics and the cattle-keeping Nilotes. In Coote, J. a Shelton, A. (eds.) *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Coote, J. a Shelton, A. Introduction. In Coote, J. a Shelton, A. (eds.) *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Crawford, P. a Turton, D. (eds.) *Film As Ethnography*. Manchester: Manchester University Press in association with the Granada Centre for Visual Anthropology, 1992.
- Devereaux, L. a Hillman, R. (eds.) *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Dickey, S. *Cinema and the Urban Poor in South India*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

- Dussart, F. A body painting in translation. In Banks, M. a Morphy, H. (eds.) *Rethinking Visual Anthropology*. London and New Haven: Yale University Press, 1997.
- Eaton, M. (ed.) *Anthropology-Reality-Cinema: The Films of Jean Rouch*. London: British Film Institute, 1979.
- Edwards, E. (ed.) *Anthropology and Photography 1860–1920*. New Haven: Yale University Press in association with The Royal Anthropological Institute, London, 1992.
- Farnell, B. M. Ethno-graphics and the moving body, *Man* (1994) 29, 4, 929–74.
- Geary, C. *Images from Bamum: German Colonial Photography at the Court of King Njoya, Cameroon, West Africa, 1902–15*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1988.
- Gell, A. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In Coote, J. a Shelton, A. (eds.) *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Ginsburg, F. Ethnographies on the airwaves: The presentation of anthropology on American, British and Japanese television. In Hockings, P. a Omori, Y. (eds.) *Senri Ethnological Studies No. 24: Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*, Osaka: National Museum of Ethnology, 1988.
- Grimshaw, A. The eye in the door: Anthropology, film and the exploration of interior space. In Banks, M. a Morphy, H. (eds.) *Rethinking Visual Anthropology*, London and New Haven: Yale University Press, 1997.
- Haddon, A. C. *Evolution in Art: As Illustrated by the Life-histories of Designs*. London: Walter Scott, 1895.
- Henley, P. British ethnographic film: Recent developments, *Anthropology Today* (1985) 1, 1, 5–17.
- Hockings, P. (1995) (ed.) *Principles of Visual Anthropology* (2nd ed.), The Hague: Mouton.
- HUMPHREY, C. a Laidlaw, J. *The Archetypal Actions of Ritual: A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Hutnyk, J. Comparative anthropology and Evans-Pritchard's Nuer photography, *Critique of Anthropology* (1990) 10, 1.
- Ingold, T. (ed.) *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London: Routledge, 1994.
- Kuper, A. *Anthropology and Anthropologists: The Modern British School*. [(3rd revised ed.) London: Routledge and Kegan Paul, 1996 [1973].
- Langham, I. *The Building of British Social Anthropology: W.H.R. Rivers and His Cambridge Disciples in the Development of Kinship Studies*, Dordrecht: D. Reidel, 1981.

- Latour, B. *Aramis, or the Love of Technology*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.
- Loizos, P. Granada television's disappearing world series: An appraisal, *American Anthropologist* (1980) 82, 573–94.
- Loizos, P. Film and fidelity, *Anthropology Today* (1989) 5, 3, 25–6.
- Loizos, P. *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-consciousness, 1955–85*, Manchester: Manchester University Press, 1993.
- MacClancy, J. A natural curiosity: The British market in primitive art, *Res* (1988) 15, 163–76.
- MacDougall, D. Ethnographic film: Failure and promise, *Annual Review of Anthropology* (1978) 7, 405–25.
- MacDougall, D. Complicities of style. In Crawford, P. a Turton, D. (eds.) *Film As Ethnography*. Manchester: Manchester University Press in association with the Granada Centre for Visual Anthropology, 1992.
- Mead, M. Visual anthropology in a discipline of words. In Hockings, P. (ed.) *Principles of Visual Anthropology*. Berlin – New York: Mouton de Gruyter, 1995 [1975].
- Morphy, H. Aboriginal art in a global context. In Miller, D. (ed.) *Worlds Apart: Modernity through the Prism of the Local*. London: Routledge, 1995.
- Morphy, H. a Banks, M. Introduction: rethinking visual anthropology. In Banks, M. a Morphy, H. (eds.) *Rethinking Visual Anthropology*. London and New Haven: Yale University Press, 1997.
- Needham, R. Remarks on the analysis of kinship and marriage. In Needham, R. (ed.) *Rethinking Kinship and Marriage*. London: Tavistock, 1971.
- Pal, P. (ed.) *The Peaceful Liberators: Jain Art from India*, Los Angeles – New York: Los Angeles County Museum of Art/Thames and Hudson Inc., 1994.
- Pinney, C. The iconology of Hindu oleographs: Linear and mythic narrative in popular Indian art, *Anthropology and Aesthetics* (1992a) 22, 33–61.
- Pinney, C. Montage, doubling and the mouth of god. In Crawford, P. I. a Simonsen, J. K. (eds.) *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions: Proceedings from NAFA 2*. Aarhus: Intervention Press, 1992b.
- Pinney, C. The parallel histories of anthropology and photography. In Edwards, E. (ed.) *Anthropology and Photography, 1869–1920*. New Haven and London: Yale University Press in association with The Royal Anthropological Institute, London, 1992c.
- Powdermaker, H. *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-makers*. Secker and Warburg, 1951.
- Radcliffe-brown, A. R. *A Natural Science of Society*. Glencoe, Ill: Free Press, 1957.

- Ruby, J. *Secure the Shadow: Death and Photography in America*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.
- Scherer, J. The public faces of Sarah Winnemucca, *Cultural Anthropology* (1988) 3, 2, 178–204.
- Scherer, J. (ed.) *Picturing Cultures: Historical Photographs in Anthropological Inquiry* (a special edition of *Visual Anthropology* (1990) 3, 2–3), Harwood Academic Publishers.
- Stocking, G. (ed.) *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Stoller, P. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Taylor, L. (ed.) *Vizualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990–4*. New York: Routledge, 1994.
- Thomas, N. Collectivity and nationality in the anthropology of art. In Banks, M. a Morphy, H. (eds.) *Rethinking Visual Anthropology*. London – New Haven: Yale University Press, 1997.
- Thomas, R. Indian cinema – pleasures and popularity. *Screen* (1985) 26, 3–4, 116–32.
- Worth, S. a Adair, J. *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

VIDĚT, SLYŠET, CÍTIT: ZVUK A KRUTOVLÁDA OKA VE VIZUÁLNÍ ANTROPOLOGII¹

(Paul Henley)

Ucho míří spíše dovnitř, oko k vnějšku.

Robert Bresson²

Básník Tom Paulin si povšiml, že zvuk niterně souvisí s naším prožíváním „pobývání ve světě, s naším bytím“. Jako příklad uvádí způsob, jakým jeho vlastní vnímání města, ve kterém vyrostl, hluboce ovlivňuje vzpomínka na noční melodický zvuk, který vytvářel vítr povívající přes tamní ploty. Paulin frází vypůjčenou od romantických básníků ze začátku devatenáctého století vyzývá ke vzdoru vůči „krutovládě oka“ a k otevření se specifické zkušenostní odezvě, kterou může zvuk zprostředkovat.³ V této kapitole navrhuji tvůrcům etnografických filmů v rámci „vizuální“ antropologie, aby věnovali větší pozornost zvuku, a zejména neverbálnímu zvuku, jako prostředku komunikace zkušenosti i významu. Tím bychom se mohli konečně oprostít od „krutovlády oka“, která se implicitně skrývá v samotném názvu naší disciplíny.

Zvuk a zkušenost

Dokumentární filmaři, kteří se svému řemeslu naučili ještě před příchodem videa, si budou pamatovat vzrušení při synchronizaci prvních kusů hrubého materiálu. Po prvotních obavách, zda bude vůbec něco z natočeného materiálu použitelné, následoval zdoluhavý přenos pásů na šestnáctimilimetrovou magnetickou pásku a číselné kódování. Chvilu, kdy se nakonec podařilo propojit zvukové a obrazové stopy, byly skutečně strhující. Natočené scény byly v tom okamihu „lazarovsky“ zázračně vzkříšeny. Obraz bez zvuku byl řídký a plochý – i když se nakonec vyvedl lépe, než by se kdokoli odvážil doufat –, ale po přidání zvuku se stal zhuštěnější, plnější, skutečnější. Toto vzrušení nevycházelo pouze z racionální úvahy, že propojení zvuku a obrazu posílí dojem skutečnosti. Ta reakce byla spíše emocionální, šlo o skutečnou radost z výsledku.

1 Tato kapitola je upravenou verzí článku, který vyšel v roce 2007 ve *Visual Anthropology Review* 23 (1) v rámci zvláštního čísla věnovaného vizuální antropologii v Evropě, jež redigovali Peter Biella a Colette Piault. Těm děkuji za svolení text znovu otisknout. Děkuji kolegovi Rupertu Coxovi z Granada Centre for Visual Anthropology při Manchesterské univerzitě za to, že mě inspiroval k hlubšímu zamyšlení nad úlohou zvuku ve vizuální antropologii, a za to, že mě upozornil na podnětnou literaturu.

2 Bresson, 1986: 51.

3 Paulin, 2003: 36, 47.

Střízlivému dokumentaristovi to může znít poněkud mysticky, ale jedná se o zážitek, který by pravděpodobně potvrdili všichni tvůrci hraných filmů. Mnozí z nich by asi souhlasili s názorem Roberta Bressona (viz úvodní citát), že zvuk může mít poněkud hlubší účinek než vizuální obraz. „Nejvíce vzrušující okamžik,“ poznamenal jednou Akira Kurosawa, „nastane, když přidám zvuk... Je to moment, kdy se celý chvěju.“⁴ Helen van Dongen, která stříhala klasický film Roberta Flahertyho *Louisiana Story* (1948), popsala stříhání slavné scény, kdy chlapec v noci zpozoruje ropnou věž a divák pochopí, že idylický svět u mrtvého ramena Mississippi čelí nové velké hrozbě (kurziva je v původním textu):

*Obraz a [zvuková] stopa mají do jisté míry vlastní kompozici, ale když se spojí, vytvářejí zcela novou entitu. Stopa se stává nejenom harmonickým doplňkem, ale integrální, neoddělitelnou součástí obrazu. Obraz a stopa jsou tak úzce propojené části, že jedna funguje skrze druhou. Nelze oddělit vidím obraz od slyším stopu. Přichází místo toho cítím, zažívám skrze celek obrazu a zvuku.*⁵

O něco později Francis Ford Coppola poznamenává, že „zvuk je polovinou filmu... přinejmenším“.⁶ David Lynch jde ještě dál:

*V některých scénách je to téměř 100%. Je to něco, co může do filmu dodat hodně emocí. Je to něco, co může dodat náladu a vytvořit bohatší svět. A musí to fugnovat společně s obrazem – bez zvuku byste ztratili polovinu filmu.*⁷

Tyto poznámky směřují k jednomu závěru – zvuk zastává obzvlášť významnou roli v předávání nepřímé citově zabarvené zkušenosti světa, který film zobrazuje. Tato zkušenost jde za rámec primárně kognitivních procesů přítomných ve vnímání obrazu.

V hraném filmu zabírá často velkou část zvukové stopy hudba, která byla pro účely filmu zkomponovaná a umístěná do vhodných částí narativu, aby komunikovala konkrétní významy a/nebo vyvolala v divákovi zamýšlené spektrum pocitů. Ale ani hudba není ve výsledku nic jiného než série zvuků systematickým způsobem organizovaných tak, aby působily na smysly posluchače. V posledních letech si tvůrci hraných filmů začínají stále více uvědomovat, že také nemelodický a neverbální zvuk lze systematicky organizovat tak, aby se posílila konotativní a zkušenostní textura filmu. Produkce hraných filmů proto obvykle zahrnují zkušeného „zvukového designéra“, jehož úkolem je kombinovat různé zvukové zdroje do koherentního a pečlivě vyváženého celku.

Ale až na jednu či dvě zásadní výjimky platí, že dokumentární a etnografičtí filmaři nevěnují zvuku – ať už v praxi, metodě či teorii – příliš velkou pozornost.⁸

⁴ Viz Bordwell a Thompson, 1997: 350.

⁵ Viz Reisz a Millar, 1999: 155.

⁶ Viz Bordwell a Thompson, 1997: 350.

⁷ Lynch, 2003: 52.

⁸ Vynikající článek o zvukových konvencích v dokumentárním filmu napsal Jeff Ruoff (1992).

Pokud nějaká debata o zvuku mezi tvůrci etnografických filmů probíhá, obvykle se týká verbálního či hudebního zvuku, přičemž k oběma se obvykle vztahují spíše negativně: slova, ať už vyřčená protagonisty nebo vypravěčem, jsou obvykle považována za podezřelá, jako kdyby byla nevhodná pro médium, které je primárně „vizuální“, a hudba, pokud není diegetická, tedy synchronně hraná protagonisty, je často považována za zcela nepatřičnou, přinejlepším za něco jako smysly ohlupující drogu – za „opium filmu“, jak to kdysi vyjádřil Jean Rouch – a v nejhorším případě dokonce za formu kulturního imperialismu.⁹

V tomto textu se však nechci zabývat ani hudbou, ani mluveným slovem. Řeknu jenom, že z mnoha důvodů striktně odmítám úmorná klišé týkající se verbálního zvuku, která tak často nalézáme v literatuře o etnografickém filmu, přestože sdílím obecnou nedůvěru k extradiegetické hudbě. Je pravda, že pokud je film pouhým nástrojem pro ústní převyprávění informace – tak jak je to zvykem u akademiků v rámci disciplín založených na textu –, pak představuje médium, které nepodporuje imaginaci a nemá na diváka dostatečný účinek. Ale film jako médium má obrovský potenciál pro etnografii různých forem mluvení; obzvlášť dobře může zobrazit bezprostřední performativní kontext, ve kterém vznikají řečové akty. Film může ukázat – celistvěji a komplexněji než textová transkripce či pouhá zvuková nahrávka –, jak je význam komunikovaný řečovým aktem prosazován, posilován nebo naopak zpochybňován skrze paralingvistické prvky, které souvisejí s performancí mluvčího (přízvuk, tempo, tón, gesta, pozice a tak dále); a také jak komunikaci ovlivňují vnější okolnosti, způsob, jakým je informace přijímána a jak na ni reagují posluchači. Nekonečné množství řečových aktů může utvářet celé sociální světy. Film jakožto audiální i vizuální médium může ukázat, jak k této konstrukci světů dochází.

Otázky týkající se významu filmu pro etnografii řečové komunikace by si jistě zasloužily větší prostor. V tomto textu se ovšem chci zaměřit na to, co zvukoví mistři v hraném filmu nazývají „efekty“, tedy zvuky, které pocházejí z přirozeného nebo člověkem vytvořeného prostředí, v němž se film odehrává, a které budu označovat jako „ambientní“ zvuky. Tyto zvuky tvoří významnou součást toho, co budu po vzoru R. Murraye Schafera nazývat „sonosférou“ filmu.¹⁰ Tvrdím, že pokud budeme věnovat nahrávání ambientních zvuků v terénu a také jejich úpravě při střihu podobnou pozornost, jakou věnujeme obrazu, umožní nám to zvýšit kvalitu našich filmů ve třech ohledech: 1. „zhustíme“ etnografický popis, 2. prohloubíme divákovo porozumění a umožníme mu hlubší zkušenost toho, o čem naše filmy pojednávají, a 3. zkvalitníme možnosti interpretace předmětu našeho výzkumu.

Zvuk a empirické módy dokumentu

Od zavedení přenosných synchronních zvukových přístrojů koncem padesátých let dvacátého století vzniklo v Evropě a v Severní Americe několik různých přístupů k dokumentárnímu filmování pro etnografické účely – *cinéma-vérité*, *direct cinema*, observační film. Všechny tyto přístupy se v různé míře zakládají na realistickém

⁹ Viz Rouch, 1995.

¹⁰ Schafer, 1977; v originálu soundscape, zvukové prostředí, pozn. překl.

a empirickém předpokladu. Filmař se v nich snaží přesvědčit diváka o validitě svého porozumění světu protagonistů tím, že ukáže „doklady“ o daném světě naturalistickým způsobem. Rozdíl panují v otázce, jaká manipulace těchto dokladů se považuje za legitimní, a v tom, do jaké míry filmoví tvůrci tuto manipulaci přiznávají v samotném filmu. Ale když si uvědomíme fakt, že všechny tyto přístupy předkládají o realitě jak zvukové, tak vizuální zprávy a všechny zahrnují určitý druh manipulace (dokonce i ten nejméně sofistikovaný pozitivistický filmař se musí rozhodnout, kam postaví své nahrávací zařízení a kdy začne a ukončí nahrávání), ukáže se, že by každému z nich prospělo soustředit se na proces záznamu a editaci zvuku, samozřejmě včetně ambientních efektů.

Přístup k etnografickému filmování, který jsem studoval já, se nazývá „observační film“ a vychází z práce Colina Younga, Davida MacDougalla a dalších. Hlavním předpokladem tohoto přístupu je to, co MacDougall označuje jako „postoj úcty před světem“. I když observační filmaři samozřejmě netvrdí, že by jejich reprezentace byly v jakémkoliv smyslu objektivní, ani nezpochybňují skutečnost, že jejich zprávy o světě jsou manipulovány a uzpůsobeny narativní struktuře, jejich snahou je zachovat „otevřenost k významovým kategoriím, které překračují analýzu filmaře“. To mimo jiné předpokládá respektování „distinktivních prostorových a časových konfigurací“ zkušenostního světa protagonistů. Jedná se o estetický, ale také etický postoj, který je, dovoluji si tvrdit, obzvláště vhodný pro antropologický film.

Zastánci observačního filmu často navrhuji způsoby, jakými tento esteticko-etický postoj převést do praktických strategií během natáčení a střihu. Hodně bylo napsáno a řečeno o věcech typu „neprivilegovaná“ kamera, dlouhý záběr, nevhodnost zoomování či prostřihů, nevýhody stativů a v obecné rovině o tom, jak je důležité, aby diváci „viděli sami za sebe“. MacDougall zašel v článku, který publikoval v souvislosti s vysoce ceněným projektem Doon School, ještě dál. Zdůrazňuje „multidimenzionálnost“ filmu jako média naznačuje, že tato vlastnost umožňuje prozkoumávání sociální estetiky (kterou vymezuje jako „kulturně zakotvenou smyslovou zkušenost“), a to proto, že má moc evokovat nejenom vizuální oblast zkušenosti, „ale také oblast audiální, verbální, časovou a dokonce (skrže synestetickou asociaci) také taktilní“. V tomto ohledu má film podle něj v sobě potenciál restaurovat materiální kontext kultury pro oblast studia, „která je po dlouhou dobu nesprávně nazývána „vizuální“ antropologií“.¹¹ Ale toto relativně stručné pojednání o filmu jako audiálním médiu představuje výjimku potvrzující obecnější pravidlo, a to že hlavní teoretici observačního filmu se reprodukci akustického prostředí protagonistů ve srovnání s komplexními úvahami nad tvorbou obrazu věnují relativně málo.

Projevuje se to zejména ve vztahu k praktickým strategiím nahrávání zvuku v terénu. V éře šestnáctimilimetrového filmu, kdy se observační film objevuje poprvé, bylo zvykem mít ve štábu samostatného zvukaře, který nahrával většinu synchronního zvuku na pásový rekordér se směrovým mikrofonom. I když se tehdy hodně mluvilo o potřebě spolupráce mezi kameramanem a zvukařem, v běžné praxi natáčení většinou řídila kamera, kterou mikrofonom pouze následoval. V některých situacích, například když chtěli filmaři zachytit protagonisty při konverzaci ve velice rušném prostředí, se mohl kameraman rozhodnout pro užší záběr z menší dálky, aby umožnil zvukaři dostat se s mikrofonom co nejbližší. Ale obecně platilo, že příklon obser-

¹¹ MacDougall, 1999: 16; viz též 2006: 116.

vačních filmařů k mobilní ručně držené kameře v praxi znamenal, že scéna musela být rámována relativně široce, aby se minimalizoval „třes“ obrazu. Ve výsledku se musel mikrofon, aby nevstupoval do záběru, držet podstatně dál, než by bylo potřebné pro zachycení optimální zvukové kvality. Tento způsob záznamu navíc znamenal, že kvalita a komplexnost sonosféry, kterou mohl zvukař nahrát, byla nutně omezená. Tím, že se směrový mikrofon soustředil na zvuky osob nebo předmětů, na které mířila kamera, musel nutně ignorovat nebo minimalizovat ambientní zvuky, což často vedlo k relativně plochému, jednodimenzionálnímu zvuku.¹²

Dnes většinu etnografických filmů točí jednočlenný štáb (režisér a kameraman v jedné osobě) na digitální kameru a zvuk natáčí kombinací vestavěných směrových mikrofonů a rádiových mikrofonů. Digitální zvuk z čistě technického hlediska představuje ve srovnání s analogovým zvukem z dob šestnáctimilimetrového filmu velký skok dopředu. Ale kvalita a komplexita zvukových stop, které nahrává filmař-kameraman-režisér, je ještě nižší než v šestnáctimilimetrové éře – vestavěné mikrofony obecně postrádají schopnost rozlišení a rádiové mikrofony postrádají perspektivu. Ale vzhledem k lehké manipulaci a nízkým nákladům je nepravděpodobné, že by v budoucnu obecná etnografická praxe vyžadovala ve filmovém štábu samostatného zvukaře.

V takové situaci je jedinou cestou ke komplexnějšímu zvukovému prostředí světů, které etnografický filmař zobrazuje, zvýšená pozornost věnovaná editaci zvuku. Audiální kvalita filmu vyžaduje solidní zásobu zvuků. Proto by měl filmař ve svém terénu pamatovat na zaznamenání širokého a rozmanitého spektra ambientních zvuků, které odpovídají jednotlivým scénám filmu. Tyto zvuky by měl nahrávat ve vhodný čas a ve vhodných podmínkách, ideálně krátce předtím nebo bezprostředně potom, co natočil synchronizovanou akci. V postprodukcii pak lze tyto zvuky mixovat se synchronizovanými stopami (po jejich očištění a doladění), aby se ve výsledném filmu dosáhlo žádoucího efektu, tedy zvýšené kvality a komplexity celkové sonosféry.

Příznání se k manipulacím zvukové stopy nezapadá do empirizující rétoriky observačního filmu, ani do většiny dalších druhů etnografických dokumentů. Ale nejde ani tak o samotnou manipulaci – všechny dokumentární filmy do určité míry manipulaci obsahují –, jde o její rozsah. Na nejjednodušší úrovni může manipulace zvukové stopy zahrnovat pouze odstranění nedostatků zvukové nahrávky, tedy interpolaci existující stopy s ambientními zvuky, která by se nahrála, kdyby byly podmínky v terénu optimální. Tento proces „uhlazování“ zvukové stopy, pokud nezahrnuje vkládání cizorodých zvuků, které bychom v původním prostředí nenalezli, by byl považován za sporný pouze těmi největšími puristy současného etnografického filmování. Před vznikem přenosné synchronní zvukové techniky se celá zvuková stopa filmu nahrávala tímtéž způsobem – z asynchronních zvuků zaznamenaných v terénu – a filmaři si pravděpodobně pomáhali také vypůjčenými extradiegetickými zvuky z různých databází efektů.¹³

¹² Viz Ruoff, 1992: 224–225.

¹³ Myslím si, že jenom málo antropologických filmařů by dnes zaujalo podobný postoj jako Karl Heider v roce 1974. Heider odmítl ve svých filmech o hospodářství a stavitelství Daniů použít ruchy a asynchrony, protože se jedná o nepřijatelnou fabrikaci, a to i navzdory tomu, že tyto „dva filmy připadají některým divákům nudné a prázdné.“ (Heider, 1975: 7)

Současní filmaři by také nic nenamítali proti stříhovým manipulacím zvukové stopy, které jsou nutné pro vyrovnání hlasitosti nebo textury sonosféry po sobě jdoucích záběrů. Někdy je to nutné pro dosažení určité akustické celistvosti jednotlivých záběrů v rámci jedné scény, jindy je zase potřebné „rozptýlit“ rychlý zvukový přechod mezi posledním záběrem jedné scény a prvním záběrem té následující, například ve stříhu z rušné ulice do poklidného venkova. Může se jednat o zesílení nebo zeslabení synchronních stop, ale také o použití filtrů nebo přidání dodatečných stop, aby se jednotlivé zvuky přemostily. Pokud se tyto úpravy neprovedou, ze sledování filmu se stává nepříjemný sluchový zážitek. Tato forma stříhové manipulace zvukové stopy je proto zcela standardní praxí mezi dokumentaristy, včetně těch nejoddanějších zastánců principů observačního filmu.

Spornější, ale také mnohem zajímavější manipulace zvukových stop je ta, kdy úpravy nemají pouze obohatit akustické prostředí nebo naplnit určité funkční požadavky v rámci filmové struktury, ale nabídnout určitý druh komentáře k filmovému ději, a to tak, že určité scéně dodá určitý význam a/nebo vyvolá určitý soubor pocitů v divákovi. V tomto případě se ze zvukové editace stává něco víc než jenom technický či funkční proces. A právě v této oblasti se podle mého názoru mohou dokumentaristé něco naučit od zvukových designérů hraných filmů.

Sonosféra a etnografie místa

Jedna z oblastí etnografického popisu, která by mohla být díky kombinaci obrazu a zvuku bez pochyb „zhuštěnější“, je takzvaná „etnografie místa“. V antropologické literatuře nepanuje úplná shoda v tom, jak bychom měli „místo“ definovat, ale zde budu za místo považovat prostorový koncept, který překračuje čistě fyzickou zkušenost určité geografické lokace – zahrnuje také měnící se kulturní normy, které ovlivňují způsob, jakým prostor jeho uživatelé vnímají, rozumějí mu a smyslově ho zakoušejí. Po vzoru průkopnické práce Stevena Felda a dalších si antropologové uvědomili, že sonosféry mohou pomoci vytvářet smysl místa, neboť jsou často kulturně příznakové v mnoha ohledech, ať už proto, že je do jisté míry produkují lidé, nebo že některé jejich prvky nesou určitý kulturní význam pro aktéry.¹⁴

Ve zvukovém designu hraného filmu se zcela běžně předpokládá, že zvuková stopa může sugestivně komunikovat smysl místa a přítomnost zvukového světa za fyzickou hranicí vizuálního obrazu na obrazovce či plátně. Podle Roberta Bressona:

*... zvuk definuje prostor... Obrazovce dodává hloubku, díky zvuku jsou postavy hmatatelné. Divák má pocit, že mezi nimi může procházet.*¹⁵

¹⁴ Viz Feld, 1996. Feld se zabýval tím, jak lidé žijící pod kráterem sopky Bosavi v papuánské džungli využívají v prostředí bez dostatečné vizuální pestrosti zvukové nástroje, zejména ptačí zpěv a hmyzí zvuky, k tomu, aby konstruovali význam místa v hlubokém dešťovém pralesi. Feld zavedl termín „akustemologie“, kombinaci akustiky a epistemologie jako „sluchového způsobu poznání“. Viz též Feld, 2003.

¹⁵ Citováno dle Zenner, M. C. (2000) Bresson: Destinies making themselves in a work of hands – třetí část. Senses of Cinema 3. www.sensesofcinema.com/2000/feature-articles/bresson-3/

Tento postřeh nás vede k úvaze, zda také etnografičtí filmaři můžou využít tuto schopnost zvuku evokovat nejenom generický dojem z prostoru mimo rámeček obrazu, ale také smysl *místa*, tedy smysl místa, který je kulturně specifický pro lokaci, ve které se film odehrává.

Možnosti, jaké nám film v tomto ohledu nabízí, můžeme vidět například ve filmu *Making Time* (2004) Humberta Martinse, portugalského antropologa, který studoval na Manchesterské univerzitě. Humberto film natočil během doktorského terénního výzkumu v Tourém, malé severoportugalské vesničce v oblasti Trás-Os-Montes, poblíž hranic se Španělskem. Tourém se podobně jako mnoho dalších vesniček v oblasti stala svědkem migrace mladšího obyvatelstva do měst, někdy dokonce do zahraničí. Zůstali staří lidé, někteří z nich se vrátili z vlastní emigrace, aby poslední léta života prožili v této starobylé vesnici s žulovými domky a dlážděnými ulicemi, jedinými společníky jsou jim jejich zvířata a vzpomínky. Život ve vesnici je jak po vizuální, tak po zvukové stránce tlumený a zdrženlivý. Převládající barevné spektrum leží mezi šedou a zelenou, zvukové prostředí je ztišené, postrádáme zde hlasité zvuky energické mládeže nebo zvuky moderní technologie, jako je například hluk automobilů nebo hlahol moderních médií.

Humbertovým cílem bylo skrze krátké výjevy z každodenního života některých obyvatel ukázat, jak lidé v Tourém konstruují význam času. Zaměřil se na způsob, jakým se vztahují ke svým vzpomínkám, a to jak ústně, tak skrze performování určitých „fyzických vzpomínek“, zejména prastarými a kvazirituálními subsistenčními činnostmi, jako je zabíječka prasete, výroba jelit a předení vlny. V těchto činnostech, ale také ve všech interakcích je vidět, že pohyby obyvatel jsou promyšlené, rozvážné a jsou vykonávány s velkou dávkou zručnosti. Mluví potichu, pomalu a elipticky, mezi řečovými akty dělají dlouhé pauzy. Jak naznačuje film, smysl času v Tourém je vytvářen těmito rytmy.

Komunikaci pomalu, ale jistě plynoucího času posilují ambientní zvuky. Ačkoliv je zdejší sonosféra charakteristická absencí hluku, příznačné jsou pro ni nepatrné audiální prvky. Nejvýrazněji si povšimneme kostelních zvonů v pozadí, které ve skutečnosti odbíjejí každou čtvrt hodinu. Ve filmu je slyšíme opakovaně jako řinčící, roztržitý zvuk vstupující do rozhovorů nebo jako ozvěnu odrážející rachot zvířecích kopyt na dlažebních kostkách, občasné vzdálené štěkání psů, kohoutí kokrhání a burácení větru. Ze všech nejúčinnější je ale ten nejméně nápadný zvuk, který je zároveň nejvíc přítomen. Je to zvuk neustále tekoucí vody, která se žene a klokotá kamennými žlaby podél ulic a přináší čerstvou vodu z hor, aby zavlažila louky a zahrady. Zvuk do filmu vstupuje hned na začátku, sledujeme, jak dvě ženy ve vodě vymývají prasečí střeva pro přípravu jelit. Od této chvíle vytváří konstantní nezřetelné zvukové pozadí, které podprahově působí na diváka, aby v něm posílil smysl času jako nezdolatelného proudu, který všechny své syny a dcery potichu odnáší neodvratně pryč.

Zvuk, význam a zkušenost

Při střihání *Making Time* Humberto pouze některé zvuky posílil a zjemnil některé přechody. Ale editaci ambientních zvuků lze ke komunikaci určitých významů využít i aktivněji. Budu to ilustrovat filmem, který natočila další studentka z Manchesterké univerzity, a shodou okolností se také odehrává v severoportugalské vesnici postižené odchodem mladých lidí. Tento film vznikl během magisterského studia vizuální antropologie. Jmenuje se *Going Back Home* (1992) a natočila ho Catarina Alves Costa ve vesnici Arga, která leží o něco severněji než Tourém. Zatímco *Making Time* se natáčel v zimě, tento film se odehrává v létě, kdy se mladí emigranti vracejí domů na prázdniny. Jejich návrat tvoří jádro filmu. Rámují jej scény života vesnice před příchodem a po odchodu mladých lidí. Ostrý kontrast mezi tím, když jsou emigranti ve vesnici a když odjedou, evokují jak vizuální, tak zvukové prvky.

Scény ze života ve vesnici, když jsou tam pouze staří lidé, jsou komponovány do dlouhých záběrů a sonosféra je tlumená, skládá se z přirozených zvuků. V jednom silném obraze vidíme starou pastýřku od hlavy po paty zahalenou do černé barvy, jak odpočívá během polední siesty na hladké skále ve stínu stromu. Divák má pocit, že záběr trvá dlouho, stařena nic nedělá. Ale díky jemnému zvuku lehce povíjajícího větru a cvrlikání hmyzu scéna znázorňuje ospalý život ve vesnici před příjezdem emigrantů. Tento příchod signalizuje rychlá změna rytmu: záběry jsou kratší a zvuková stopa je aktivnější. Jeden z prvních záběrů ukazuje mrštné mladé lidi, kteří se chystají zaplavat si v řece za zvuků elektronických beatů z velkého kazeťáku. Hudba, zpěv a tanec ovládají celou hlavní část filmu až do chvíle, kdy se film vrací, potom co emigranti zase odjedou, do pomalé a tlumené sonosféry první části. Propojováním zvukových a obrazových prvků chce Catarina vyjádřit analytický nebo deskriptivní vhléd do změny kvality života ve vesnici, když se emigranti „vrátí domů“. Ale snaží se také o něco ambicióznějšího, o evokování zprostředkované *zkušenosti* tohoto rozdílu u diváků.

K úloze zvuku v evokování zkušenosti se vyjádřil severoamerický dokumentarista Tom Haneke v rozhovoru s Gabriellou Oldham. Hanekeho filmy jsou typické sytými zvukovými stopami, ale v rozhovoru vysvětluje, že se vždy snaží tyto zvuky využívat způsobem, který diváky nerozptyluje, ovšem zároveň na ně působí. Jako příklad uvádí film o práci Matky Terezy a jejím řádu během občanské války v Libanonu, který sestříhal. Na určitém místě filmu za sebou následují dvě scény zobrazující práci řádových sester s dětmi. V první scéně jeptišky vyzvedávají skupinu dětí z bombardované nemocnice v Bejrútu, v druhé se Matka Tereza o tyto děti stará v řádovém útulku. Tyto scény byly vizuálně velmi podobné, v obou vidíme interakci sester s dětmi. Haneke se rozhodl pro jejich odlišení prostřednictvím velmi odlišných zvukových stop. V první scéně zvuk zesílil tak, že byl velmi hlasitý, rušný, s ozvěnami, téměř „přepálený“, až zkreslený. V druhé scéně zvuk výrazně zeslabil. Jeho záměr nebyl samoúčelný, snažil se vyvolat u divákovi zkušenost, která mu umožnila jednu scénu od druhé odlišit. Jak poznamenal, „zvuková stopa nám umožní *pocítit*, jaký účinek měla Matka Tereza na děti“.¹⁶

¹⁶ Oldham, 1992: 58–59.

Zvuk v kánonu etnografického filmu

Pokud chtějí antropologové využít potenciál filmu jako média etnografické zkušenosti, musí se více soustředit na možnosti zvuku komunikovat zkušenostní a konotativní významy, tak jak jsme to viděli v uvedených příkladech. Dobrým vzorem pro nás pro všechny je John Marshall. Pro stříhání pětidílného seriálu *A Kalahari Family* (2002), který rekapituluje jeho padesátiletý výzkum kmenů pouště Kalahari v jižní Africe, si pozval také profesionálního mistra zvuku. Nová zvuková stopa založená na postsynchronních nahrávkách z terénu společně s obnovenými barvami dodala materiálu z padesátých let 20. století zkušenostní účinek, který původní materiál s technicky zaostalejším zvukem neměl.

Ale je pravděpodobné, že ze všech nejznámějších etnografických filmařů používá sonosféru nejvíce imaginativním způsobem Robert Gardner. Jeho nejkompexnější prací ze zvukového hlediska (ale také v jiných ohledech) je *Forest of Bliss* (1985), zobrazující jeden den na pobřežních ghátech svatého hinduistického města Váránasí/Benáres. Zvuk je zde využíván relativně přímočaře k vyvolání zkušenosti „bytí tam“, ať už je to ohromující ruch úzkých uliček, svatyní či kremací nebo relativní klid řeky a okolního venkova. Ale zvuk zde také využívá metaforicky, aby vyjádřil abstraktní, konotativní významy. Například zvuky štípání dříví nejdříve slyšíme synchronně v souladu s dějem v obraze, ale také na jiných místech nezávisle na tom, co vidíme. Zde mají tyto zvuky odtržené od vizuálního projevu sloužit jako *memento mori*.

Zvuky štěkáni nebo vytí nemají znamenat pouze přítomnost psů. Pro Gardnera představovaly psy potulující se kolem Gangy a vybírající zbytky kostí z popela kremáčnic hranic nebo ohlodávající mrtvolu žebřáků přímo pohozených do posvátné řeky, symbolický ekvivalent Kerbera, psa, který v řecké mytologii hlídá vchod do podsvětí. Samotná Ganga je symbolickým ekvivalentem Styxu, řeky, přes kterou musí proplout všichni mrtví. Vztekla psiska jsou díky těmto asociacím liminární bytosti strážící hranici mezi životem a smrtí. Právě proto ve scéně, kde poprvé a naposledy sledujeme z dálky bráhmana zapalovat pohřební hranici, slyšíme ve zvukové stopě zavíjení psů, ačkoliv je zřejmé, že nikde v blízkosti kamery zabírající scénu z loďky plující v řece nemůže žádný pes skutečně být.

Také odbíjení zvonů, kakofonie pohřebních zpěvů, zurčení vody či skřehotání ptáků využívá Gardner metaforicky, aby zdůraznil a posílil symbolické protiklady života a smrti, nebe a vody, čistoty a znečištění. Ale nejvýraznější audiální metaforou *Forest of Bliss* je zvláštní, skřípající, poněkud zlověstný zvuk, který se ve filmu objevuje nejdříve tajemně, intradiegeticky, a až po třiceti minutách zjišťujeme, že je to zvuk, který vydávají bambusová vesla otírající se o malé smyčky lana, jež slouží jako vidlice na lodích přepracujících dřevo na místa kremací pro výstavbu pohřebních hranic. Michael Oppitz napsal v jedné z prvních recenzí, že tento akustický nástroj je mistrovským dílem, slouží jako „hudební leitmotiv celého filmu, je to metafora pozemského utrpení, bolesti, práce a disharmonie“. Tímto způsobem využití zvuku, jak Oppitz správně poznamenává, „Gardner rozezvučí svou nejlepší transcendentální strunu“.¹⁷

¹⁷ Oppitz, 1988: 212.

Film jako médium audiální etnografie

Uvedené příklady ukazují různé stupně práce se zvukem, počínaje filmem Humberta Martinse, kde je ambientní zvuk využíván hlavně pro potřeby zprostředkování zkušenosti „bytí tam“, přes příklady filmů Catariny Alves Costa a Toma Hanekeho, kde ambientní zvuk evokuje zkušenost, ale zároveň komunikuje určité konotativní významy, až po *Forest of Bliss*, kde jsou ambientní zvuky zcela odtrženy od původního prostředí a plní vysoce symbolickou a metaforickou funkci. Ne všichni etnografičtí filmaři budou chtít v manipulaci zvuku zajít tak daleko jako Gardner. Ale všichni antropologové, kteří se upřímně zajímají o etnografické možnosti filmu, zcela jistě ocení pokus posunout hranice možností filmového média a jeho zvukových vlastností.¹⁸

Gardner se filmařskému řemeslu učil v éře šestnáctimilimetrového filmu, kdy synchronnost nebyla samozřejmostí. Byl tedy zcela pragmaticky nucen věnovat zvukové stopě pozornost, a to jak při natáčení, tak při střihu. Dnes, kdy většinu etnografických filmů točí jeden člověk na digitální kameru, která automaticky nahrává synchronní zvuk, je snadné chápat zvuk jako podružnou samozřejmou záležitost bez toho, abychom reflektovali jeho specifické možnosti pro komplexní, zkušenostně nasycenou filmovou etnografii.

Otázce jak konkrétně posílit roli ambientního zvuku v etnografickém filmu s využitím strategií, jakými jsou pokročilejší zacházení s mikrofony nebo některé postupy během editace a postprodukcí, jsem se v tomto textu nevěnoval tak, jak by si to zasloužila, částečně pro omezený prostor, částečně proto, že se v tomto ohledu nepovažuji za experta. Ale kdyby se etnografičtí filmaři kolektivně rozhodli věnovat těmto otázkám alespoň takovou pozornost, jakou věnují technice, metodologii a stylu při práci s kamerou nebo teorii obrazového střihu, pak by kvalita, komplexnost a „etnografičnost“ filmů, které vytváříme, prudce stoupla.

Dovolím si tento text uzavřít názorem Randyho Thoma, zvukového designéra *Star Wars*, který se svému řemeslu naučil u Waltera Murcha, průkopníka oboru. Přednášku na School of Sound v Londýně Thom ukončil poznámkou:

Na závěr se chci ještě vyjádřit k legrační představě, že film je vizuální médium, která – jak se zdá – neztrácí na oblibě. Všichni, nebo téměř všichni velcí režiséři, i když to možná někdy nepřiznají, vědí, že to není pravda. Určitě je pravda, že naše vizuální percepce řídí naši vědomou pozornost častěji než sluchová percepce... Ale z toho plyne, že zvuk má ještě větší moc, než bychom předpokládali, protože si neuvědomujeme, do jaké míry nás ovlivňuje.¹⁹

Pokud se máme oprostít od krutovlády oka, měli bychom toto vyjádření pozorně a zodpovědně reflektovat.

¹⁸ Jean Rouch také někdy využíval zvuk vysoce metaforickým způsobem. Viz Henley, 2009: 298–300.

¹⁹ Thom, 2003: 156–157.

Seznam literary

- Bordwell, David a Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. [5th ed.] New York: McGraw-Hill, 1997.
- Bresson, Robert. *Notes of the Cinematographer*. Quartet Books, 1986.
- Feld, Steven. Waterfalls of a Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosa-vi, Papua New Guinea. In *Senses of Place*. Feld, Steven and Keith H. Basso, eds. Santa Fe, NM: School of American Research Press, 1996, 93–135.
- Feld, Steven. A Rainforest Acoustemology. In *The Auditory Culture Reader*. Bull, Michael a Les Back, eds. Oxford: Berg, 2003, 223–239.
- Heider, Karl H.. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press, 1975.
- Henley, Paul. Putting Film to Work: Observational Cinema as Practical Ethnography. In *Working Images: Methods and Media in Ethnographic Research*. Sarah Pink, Laszlo Kurti a Ana Isabel Afonso, eds. London: Routledge, 2004, 109–130.
- Henley, Paul. Seeing, Hearing, Feeling: Sound and the Sespotism of the Eye in “Visual” Anthropology. *Visual Anthropology Review* (2007) 23 (1): 54–63.
- Lynch, David. Action and Reaction. In *Soundscape: The School of Sound Lectures 1998–2001*. Larry Sider, Dianne Freeman a Jerry Sider, eds. London and New York: Wallflower Press, 2003, 49–53.
- MacDougall, David. Social Aesthetics and the Doon School. *Visual Anthropology Review* (1999) 15 (1): 3–20.
- Macdougall, David. *Film, ethnography, and the Senses: The Corporeal Image*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Oldham, Gabriella. Distilling the Documentary – Tom Haneke. In *First Cut: conversations with filmmakers*. Gabriella Oldham. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992, 41–59.
- Oppitz, Michael. A Day in the City of Death: Forest of Bliss [by Robert Gardner] – A Film Review. *Anthropos* (1988) 83: 210–212.
- Paulin, Tom. The Despotism of the Eye. In *Soundscape: The School of Sound Lectures 1998–2001*. Larry Sider, Dianne Freeman a Jerry Sider, eds. London and New York: Wallflower Press, 2003, 35–48.
- Reisz, Karel a Gavin Millar. *The Technique of Film Editing*. [2nd ed.] London: British Academy of Film and Television Arts/ Focal Press, 1999 [1953].
- Rouch, Jean. The Camera and Man. In *Principles of Visual Anthropology*. [2nd ed.] Paul Hockings, ed. Berlin – New York: Mouton de Gruyter, 1995, 79–98.
- Ruoff, Jeffrey. Conventions of Sound in Documentary. In *Sound Theory/Sound Practice*. Rick Altman, ed. New York: Routledge, Chapman and Hall, 1992, 217–234.

Also available as a World Wide Web document, www.dartmouth.edu/~jruoff/Articles/ConventionsofSound.htm. Accessed Nov. 26, 2006.

Schafer, R. Murray. *The Turning of the World: Toward a theory of Soundscape Design*. New York: Knopf, 1977.

Thom, Randy. Designing a Movie for Sound. In *Soundscape: the School of Sound Lectures 1998–2001*. Larry Sider, Dianne Freeman a Jerry Sider, eds. London and New York: Wallflower Press, 2003, 121–137.

Seznam filmů


Alves Costa, Catarina. *Going Back Home*. (35 min.) Manchester: Granada Centre, University of Manchester, 1992.

Flaherty, Robert. *Louisiana Story*. (77 min.) Robert J. Flaherty Productions, 1948.

Gardner, Robert. *Forest of Bliss*. (89 min.) Boston: Film Study Center, Harvard University, 1985.

Marshall, John. *A Kalahari Family*. (330 min.) Watertown, MA: Documentary Educational Resources, 2002.

Martins, Humberto. *Making Time*. (~50 min.) Manchester: Granada Centre, University of Manchester, 2004.



VIZUÁLNÍ SOCIOLOGIE, DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE A NOVINÁŘSKÁ FOTOGRAFIE. (SKORO) VŠECHNO JE TO VĚC KONTEXTU

(Howard S. Becker)

Fotografie jsou ze své podstaty nejednoznačné. Tento problém je pro sociální vědce ještě znásoben tím, že svět je přeplněný vizuálními sociologickými významy. Fotografie vytvořené „vizuálním sociologem“, „dokumentárním fotografem“ nebo „fotoreportérem“ si mohou být velice podobné. Význam fotografií však nebude spočívat v tom, jakým hezkým všeobjímajícím termínem je označíme, ale v tom, jakou reakci vyvolá u těch, kteří se na ně budou dívat. Tato kapitola se bude věnovat důležitosti kontextu při dodávání významu fotografiím (původně publikováno v časopisu *Visual Sociology*, 10, 1–2, s. 5–14).

Tři druhy fotografie

Lidé, kteří chtějí využívat fotografie pro účely sociálněvědního výzkumu – pro to, co je občas označováno jako vizuální sociologie –, často musí čelit jistým nesnázím. Fotografie, které vytvoří, se totiž tak podobají fotografiím vytvořeným za jiným účelem (třeba těmi, kdo si říkají dokumentární fotografové nebo fotoreportéři), že to nastoluje otázku, zda vůbec vizuální sociologové vytvářejí něco specifického a distinktivního. Tento problém se snaží rozlousknout hledáním esenciálních odlišností či definičních znaků žánrů, jako by to všechno byla jen otázka správné definice.

Tyto nálepky neodkazují k jakýmsi platónským esencím, jejichž význam můžeme odhalit, když se oddáme hlubokému myšlení a analytické činnosti – mají jen ten smysl, který jim lidé dávají. Můžeme zjistit, co lidé zaštitující se pojmy dokumentární nebo novinářská/reportážní fotografie dělají, ale nemůžeme zjistit definitivní význam těchto pojmů. Jejich význam totiž vyvstává z praxe organizací, v nichž jsou užívány, z jednání všech lidí, kteří jsou s těmito organizacemi spojeni, a proto se v čase a prostoru neustále vyvíjí a mění. Stejně jako malby nabývají významy ve světě výtvarníků, sběratelů, kritiků a kurátorů, i fotografie dostávají svůj smysl tím, jak jim lidé, kteří se jim věnují, rozumějí, jak je používají, a tedy jak(é) jim připisují významy (viz Becker, 1982).

Termíny vizuální sociologie, dokumentární fotografie a novinářská fotografie pak znamenají přesně to, čím se staly v jejich každodenním užívání ve světě práce s fotografií. Jsou prostě sociálními konstrukcemi a připomínají tak jiné způsoby referování o tom, co víme, nebo co si myslíme, že víme, o společnostech, v nichž žijeme – etnografické studie, statistické souhrny, mapy atd. (Becker, 1986). Můžeme

si nicméně ve vztahu k tomuto pojmenování a připisování významů položit přinejmenším dva typy otázek.

Organizační: Když lidé pojmenovávají různé druhy aktivity, tak jako pojmenovávají tyto formy tvorby obrazů, nedělají to pouze kvůli tomu, že tím vytvářejí jednoduše srozumitelné zkratky. Téměř vždy tím také naplňují jiné účely: rýsují hranice vedoucí kolem těchto aktivit, stanovují, kam patří, z organizačního hlediska, určují, kdo je řídí, kdo nese odpovědnost a za co ji nese, a kdo (a jakým způsobem) je oprávněn jednat. Můžeme si to ilustrovat příkladem z jiné současné praxe – užívání drog. Marihuana, kokain a heroin jsou drogy, ale co alkohol a tabák – co vlastně jsou? Snad produkty určené k zábavě? Tyto termíny neodkazují k chemickým vlastnostem a rozdílu mezi látkami. Odkazují ke způsobu zacházení s látkami. Jedny mají být zakázány, zatímco ty druhé jsou legálním zdrojem potěšení.

Ve vztahu k tomuto různorodému pojetí fotografie se tedy ptáme: Kdo tyto termíny dnes používá? Co jimi chce vyjádřit ve vztahu k práci, kterou popisují? Jak zamýšlí tuto práci lokalizovat do určitého typu organizace práce? A opačně, jaký druh práce a které aktéry chce vyloučit? Stručně řečeno, čeho se snaží pojmenováním docílit?

Historické: Kde se tyto termíny vzaly? Jak se používaly v minulosti? Jak se jejich někdejší význam využívá pro utváření současného kontextu a jak historický kontext limituje to, co o nich můžeme dnes říct a co ve spojitosti s nimi můžeme v praxi dělat? „Dokumentární fotografie“ měla na přelomu století, kdy vlny sociálních reforem zaplavily Spojené státy americké, své publikum připravené na obrazy odhalující zlo a také nepřeborné množství sponzorů, kteří produkci těchto fotografií platili. „Vizuální sociologie“, pokud o něčem takovém dnes lze vůbec mluvit, zahrnovala v podstatě tytéž obrázky, pouze s tím rozdílem, že byly publikovány v časopisu *American Journal of Sociology*. Ani jeden z těchto termínů dnes nemá stejný význam jako kdysi. Organizace prosazující sociální reformy se transformovaly a fotografii využívají jako doplněk k celé řadě jiných technik. A sociologie se stala „vědeckější“ a je méně otevřená jiným výstupům než těm slovním a numerickým.

Tyto tři termíny mají tedy různou minulost. Každý z nich získává význam v určitém sociálním kontextu. Novinářskou fotografii dělají novináři: vytvářejí obrazy do deníků a týdeníků (dnes asi spíše deníků, zejména od zániku časopisu *Life and Look* začátkem sedmdesátých let). Co se za novinářskou fotografii obecně považuje? Fotografie, která je objektivní, faktická, úplná, upoutává pozornost, vypráví příběhy, je odvážná? Fotoreportéra si představujeme jako Weegeeho, který přespával v autě, své reportáže psal na stroji, který s sebou vozil v kufříku, kouřil doutníky, honil bouračky a požáry a fotil pro newyorský bulvár zločince. O své práci řekl: „Vražda a požáry, mé bestsellery, můj chleba a máslo.“ Druhou část naší představy tvoří Robert Capa ženoucí se doprostřed bojů, aby získal detail smrti a destrukce. Jeho slavná fráze je: „Pokud tvoje obrazy nejsou dost dobré, nebyl jsi dost blízko.“ (Citováno dle Capa 1968.) A nakonec je tu stereotyp Margaret Bourke-White v leteckém oblečení, v jedné ruce fotoaparát, v druhé helma, za ní křídlo letadla a vrtule, létající po celém světě pro klasický fotografický esej ve stylu *Life and Look*. Současné verze tohoto stereotypu vidíme v hollywoodských filmech: Nick Nolte stojící na kapotě tanku uprostřed bitvy pod nepřátelskou palbou fotografuje válku a riskuje přitom život.

Skutečnost je méně hrdinská. Novinářská fotografie závisí na povaze novinářského byznysu. Se změnou průmyslu, s odchodem věku *Life and Look*, se změnou charakteru denního tisku čelícího konkurenci rozhlasu a televize se změnily také fotografie, jež fotoreportéři produkují. Novinářská fotografie už není tím, čím byla v době Weegeeho nebo v časech prvních obrazových časopisů v Německu (Becker 1985). Dnes jsou fotoreportéři gramotní, univerzitně vzdělaní, umí psát – už nejsou pouhými ilustrátory příběhů, které vypráví novináři. Dnes mají koherentní ideologii založenou na konceptu vyprávějícího obrazu. Nicméně i dnešní novinářská fotografie je omezoována dostupným prostorem a předsudky, slepými místy a představami redakčních nadřízených o tom, co a jak se má vyprávět (Ericson, Baranek a Chan 1987). Co je ještě důležitější, čtenáři nejsou ochotni odhalovat ambivalence a komplexní významy ve fotografiích, které otiskují deníky a časopisy. Tyto fotografie tedy musí být okamžitě čitelné a interpretovatelné (Hagaman 1995).

Novinářskou fotografií také limituje způsob, jakým editoři zadávají práci. S výjimkou sportovních fotografů, kteří se někdy na sport skutečně specializují, si fotografové nemohou vytvořit vlastní terén, oblast života města, který nepřetržitě pokrývají a znají ho tak dobře, že se dopracují k zásadním analytickým vhledům a porozumění. Jelikož jejich fotografie nutně odrážejí způsob, jak rozumějí tomu, co fotografují, mění se zadání téměř nevyhnutně vede k produkci obrazů, jež jsou výsledkem povrchního porozumění zobrazovaných událostí a sociálních fenoménů. Hrdinské legendy popisují pouze hrstku fotografů (Eugene Smith, Henri Cartier-Bresson), kteří byli natolik odvážní nebo nezávislí, že tyto překážky překonali. Ale legendy mají pouze dodat odvalu těm, jejichž práce tyto limity stále odráží. (Řada sociálních vědců studovala organizaci shromažďování zpráv. Viz například Epstein 1973; Hall 1973; Molotch and Lester 1974; Schudson 1978; Tuchman 1978; Ericson, Baranek and Chan 1987. Hagaman /1996/ podal detailní rozbor situace novinových fotografů a limitů, kterými jejich práce ovlivňuje výsledné fotografie; viz též Rudd 1994).

Dokumentární fotografie byla historicky spjata s různými průzkumy a se sociální reformou. První dokumentaristé doslova „dokumentovali“ aspekty přírodní krajiny, například Timothy O'Sullivan doprovázel výzkumnou výpravu Geological Exploration of the Fortieth Parallel v letech 1867 až 1869 a také se účastnil průzkumů jihozápadních Spojených států pod vedením poručíka George M. Wheelera. Během těchto výprav pořídil dnes slavné fotografie kaňonu de Chelly (Horan 1966: 151–214 a 237–312). Jiní dokumentovali neznámé způsoby života, například John Thompson fotografoval pouliční život v Londýně (Newhall 1964: 139), Eugène Atget provedl podrobné studie Pařížanů a pařížských míst (Atget 1992), August Sander zase vypracoval ohromnou studii německých sociálních typů, jež byla vydána v angličtině v roce 1986. Poslední dva zmiňované projekty byly obrovské a v určitém smyslu nepraktické, to jest, nebyly vázány na nějaký konkrétní záměr praktického využití.

Jiní, jako například například Lewis Hine (Gutman 1967), zase pracovali pro velké sociální průzkumy počátku dvacátého století nebo – jako Jacob Riis (1971 [1901]) – pro angažované investigativní listy. Jejich práce odhalovala zlo a prosazovala změnu. Jejich fotografie v první řadě neilustrovaly příběhy reportérů, ale byl jim ponechán větší prostor, aby mluvily samy za sebe. Klasickým příkladem je Hineho foto-

grafie „Leo, 120 cm vysoký, 8 let, sbírá cívky za 15 centů na den“, na které malý kluk stojí vedle strojů, které – jsme o tom téměř přesvědčeni – zpomalily jeho růst.

Co se od dokumentu „očekává“? V reformní verzi by dokumentární fotografie měla jít hluboko pod povrch, přinést to, co Robert E. Park (sociolog, který pracoval jako novinář pro deníky v Minneapolisu, Detroitu, Chicagu a New Yorku) nazýval Velkou zprávou, měla by se „zajímat“ o společnost, sehrávat aktivní roli v sociální změně, být sociálně odpovědná, starat se o svůj dopad na společnost. Fotografové jako Hine byli přesvědčeni, že jejich práce má bezprostřední dopad na občany a zákonodárce. Ve fotograficky šovinistické interpretaci historie se přijetí zákonů zakazujících dětskou práci často vykládá jako přímý výsledek Hineovy práce.

Ve druhém výkladu neměla být dokumentární fotografie ničím specifickým, fotografie nebyly vytvářeny pro žádného konkrétního zadavatele, který by si mohl vynucovat nějaká kritéria. Sander svou práci popisoval různými způsoby: měla zachytit „stávající sociální řád“ či „vliv času na fyziognomii Němců“ (Sander 1986: 23–4). Atget, který se spíše podobal archetypálnímu naivnímu umělci, svou práci nepopisoval vůbec, prostě fotografoval a své tisky prodával komukoliv, kdo o ně měl zájem. Dnes v těchto fotografiích vidíme explorační investigativní aspekty, připomíná nám sociální vědy. Dnešní dokumentární fotografové, kteří svou práci vědomě propojují se sociální vědou, si podobně jako antropologové uvědomují, že by měli věnovat pozornost svým vztahům s lidmi, které fotografují.

Vizuální sociologie se teprve ustavuje (viz ovšem sborník Jona Wagnera 1979, zevrubný přehled Chaplin 1994 a publikace *International Visual Sociology Association*). Je téměř výhradním výtvozem profesionální sociologie, akademické disciplíny, se slabou vazbou na vizuální antropologii (Collier a Collier 1986). Vizuální antropologie má poněkud lepší vztah se svou mateřskou disciplínou, v antropologické tradici se od badatelů vyžaduje pobyt na vzdálených místech, kde sbírají lebky, texty, vykopávají archeologické materiály, sbírají konvenční etnografické materiály, a tak fotografování patřilo mezi jednu z mnoha povinností v terénním výzkumu. Jelikož však v sociologii nebyla vizuální imaginace od počátků konvencí, většina sociologů nejenom potřebnost fotografie odmítá, ale dokonce ani nepovažuje využívání vizuálních materiálů ve většině případů za legitimní (kromě fotografií jako výukových pomůcek). Jako kdyby využití fotografií a filmů ve výzkumné zprávě znamenalo podbízení se nízkému veřejnému vkusu nebo pokus o přesvědčení čtenáře, aby akceptoval vratké závěry využitím nelegitimních „rétorických“ prostředků. Vizuální materiály se zkrátka zdají být mnohým „nevědecké“ asi proto, že „věda“ je dnes v sociologii chápána jako objektivní a neutrální, jako protipól někdejšího angažovaného zápalu sociologů odkrývat společenské problémy, který sdílí také fotografie (Stasz 1979).

Definice vizuálních materiálů jako nevědeckých je zvláštní, přírodní vědy vizuální materiály využívají pravidelně (viz Latour 1986). Současnou biologii, fyziku či astronomii si bez fotografických důkazů neumíme ani představit. V sociálních vědách využívají fotografie ty nejméně „vědecké“ disciplíny, historie a antropologie. Ekonomie a politologie, ty „nejvědeckější“, je nevyužívají vůbec. Sociologie, ve snaze napodobovat předpokládaný vědecký charakter těchto disciplín, je také nevyužívá. Ve výsledku je hrstka aktivních vizuálních sociologů badatelů, kteří se fotografii naučili jinde a následně ji přenesli do své akademické práce.

Co by měla vizuální sociologie „dělat“? Jedna z odpovědí by se mohla týkat toho, co by vizuální sociologové měli dělat, aby získali pozornost a respekt vlastní disciplíny. Co by měli dokázat, aby přesvědčili další sociology, že jejich práce je v určitém ohledu integrální součástí sociologické praxe? Ale není to jen otázka přesvědčování druhých. I sami sebe musí přesvědčit o tom, že to, co dělají, je „skutečně sociologie“, ne jenom vytváření hezkých a zajímavých obrázků. Proto by měli ukázat, že jejich vizuální práce posouvá sociologické bádání, jakkoliv je už předmět sociologie definován. Jelikož se ani sociologové neshodnou na tom, co je hlavním předmětem sociologie, je v tomto směru vizuální sociologie stejně fragmentovaná. Ale minimálně by měla být schopna začlenit se do debaty způsobem, který je akceptovatelný pro jednu nebo více sociologických subdisciplín.

Ještě lepší by bylo, kdyby do sociologie vnesla něco, co tam chybí. Existují témata, pro která by fotografie mohla být obzvláště vhodnou výzkumnou metodou? Douglas Harper, významný vizuální sociolog, navrhuje tyto tematické oblasti: studium interakce, prezentace emocí, fotografická elicitace a studium materiální kultury (Harper 1982).

Kontext

Fotografie svůj význam dostávají, jako nakonec všechny kulturní objekty, ve svém kontextu. Také obrazy a sochy, které na první pohled existují v izolaci na svém místě v muzeu, svůj význam nabírají v kontextu. Ten je utvářen tím, co o nich bylo napsáno, ať už na štítku, popisce nebo jinde, z dalších vizuálních objektů ať už přítomných fyzicky či pouze v povědomí diváka, a také z rozhovorů, které se o nich vedou. Pokud si myslíme, že nemají žádný kontext, znamená to, že tvůrce těžší z naší ochoty doplnit si kontext, jaký se nám právě hodí.

Na rozdíl od většiny současných uměleckých fotografií všechny tři pojednávané fotografické žánry vyžadují explicitní popis sociálního kontextu fotografií, které prezentují. (V tomto textu není prostor pro úvahy nad proměnlivou definicí fotografického umění. Avšak nutno dodat, že svět umění do svého fotografického kánonu často zařazuje práce, které byly původně pořízeny pro zcela jiné účely, včetně fotografií novinářských a dokumentárních. Extrémním případem je Weegee, jehož práce je zahrnuta do mnoha sbírek muzeí.) Současní umělci fotografové (mám na mysli například práci Nicholase Nixona) často vytvářejí fotografie, které by mohly být klidně považovány za dokumentární (například chudé děti postávající na ulici v chudinské čtvrti). Ale jenom málokdy poskytnou více informací než místo a čas pořízení fotografie, sociální data, která obvykle potřebujeme k tomu, abychom se orientovali, zamtlčí, aby mohl divák obrázky interpretovat, jak sám umí, podle oblečení, postoje, chování či zařízení domácnosti. To, co může působit jako umělecká záhada, je ve skutečnosti pouze nevědomost, kterou fotograf způsobuje, když nám odmítne dát základní informace (které ale pravděpodobně ani nemá).

Ty žánry, o kterých pojednáváme – tedy dokument, novinářská fotografie a vizuální sociologie –, obvykle dodávají alespoň minimální pozadí fotografie, jež je činí srozumitelnými. Klasickým příkladem je vizuálně antropologická studie Gregoryho Batesona a Margaret Mead *Balinese Character* (1942). Každá fotografie je

součástí dvoustránkového schématu, na jedné stránce jsou fotografie, na druhé dva druhy textu: jeden interpretuje, popisuje téma a druhý sestává z anotací ke každé fotografii, máme zde informace o datu pořízení, zobrazených osobách a činnostech (viz Hagaman 1995).

Některé dokumentární práce, často díky tomu, že fotograf je ovlivněn sociální vědou, nabízejí poměrně obsáhlé texty, často výpovědi lidí na fotografiích (např. *Bikeriders* Dannyho Lyona /1968/ nebo *Carnival Strippers* Susan Meisalas /1976/ – v obou případech se jedná o nezávislé projekty). Často je doprovodný text pouze vhodnou poznámkou ve stylu Lewise Hinea nebo Dorothy Lange. Dobrý příkladem je fotografie železničního dělníka Jacka Delana, kde se na popisce uvádí: „Frank Williams, pracuje na servisních kolejích na hlavním nádraží v Illinois. Pan Williams má 8 dětí, dvě z nich jsou v americké armádě, Chicago, listopad, 1942“ (cit. dle Reid a Viskochil 1989: 192). Fotografické knihy také často obsahují dlouhé úvody a eseje vykreslující sociální a historické pozadí obrázků.

Ale věci nejsou tak jednoduché: implicitní kontext ještě z fotografie nedělá umění a explicitní kontext z ní nedělá dokument, sociální vědu či novinářskou fotografii. Ne všechny dobré dokumentární fotografie poskytují kontextuální informace. Série Roberta Franka *Americans* (1959), o níž ještě bude řeč, nedodává obrazům větší textovou podporu než umělecké fotografie, a navzdory tomu se jí výše uvedená kritika nijak nedotýká. Proč? Protože samotné fotografie seřazené v sekvencích do repetitivních tematických souborů dodávají divákům vše, co potřebují vědět k tomu, aby vlastním uvažováním dospěli k závěrům o tom, na co se dívají.

Kontext obrázkům dodává význam. Pokud fotograf kontext některým z výše načrtnutých způsobů nedodá, dodají si ho sami pozorovatelé z jiných zdrojů, nebo také ne.

Praktické ukázky

Pokračujeme k této linii uvažování a podívejme se na fotografie, které představují zkoumané tři žánry. Co kdybychom si vzali fotografie každého druhu a pokusili na ně pohlédnout v kontextu jiného žánru, než ve kterém byly původně vytvořeny – například kdybychom dokumentární fotografii považovali za fotografii novinářskou nebo za součást vizuální sociologie? Co se stane, když tyto obrázky čteme způsobem, který jejich autoři nezamýšleli, nebo alespoň tak, jak obvykle čteny nejsou?

Čtení dokumentární fotografie z perspektivy vizuální sociologie nebo novinářské fotografie

Na fotografii „Na cestě z New Yorku do Washingtonu, restaurační vůz“ (Frank 1959: 25) vidíme tři muže. Dva velcí muži sedí zády, blízko fotoaparátu a mírně rozostřeni. Na sobě mají tvídová saka, mají tmavé uhlazené vlasy, jsou k sobě nakloněni a zabírají polovinu záběru. Mezi nimi vidíme třetího muže v černém obleku, s pleší a za ním bar, nad kterým září mnoho malých světýlek ve tvaru hvězdy. Má tlusté povislé tváře a vráscité čelo. Nedívá se ani na jednu z postav. Působí vážným dojmem, je poněkud zasmušilý.

Robert Frank tuto fotografii pořídil, tak jako všechny obrázky série *The Americans*, s dokumentárním záměrem, jako součást širšího projektu, který měl popsat americkou společnost.¹ Frank tento záměr popsal v žádosti o Guggenheimovo stipendium:

Mým záměrem tedy bylo pozorovat a zaznamenat to, co naturalizovaný Američan nalézá ve Spojených státech, a to, co zároveň značí ten druh civilizace, která se zde zrodila a šíří se za hranice federace. Mimochodem, asi lze předpokládat, že když americký pozorovatel cestuje do zahraničí, vidí věci jasně a totéž může platit pro Evropana ve Spojených státech. Ale já mluvím o tom, co je zde, nikde a všude, co lze lehce nalézt, ale nikoliv identifikovat a interpretovat. Před očima vidím malý soubor obrazů: město v noci, parkoviště, supermarket, silnici, muže, který vlastní tři auta, a muže, který nevlastní žádné, farmáře a jeho děti, nový dům a zbouchaný zdeformovaný dům, diktát vkusu, sen o velkoleposti, reklamu, neonová světla, tváře lídrů a tváře jejich stoupců, benzínové nádrže a pošty a zadní dvorky... (Tucker and Brookman 1986: 20).

Na jiném místě svůj projekt vysvětluje následovně:

*Těmito fotografiemi jsem se snažil ukázat průřez americké společnosti. Snažil jsem se vyjádřit to jednoduše a bez zbytečných nejasností. Můj pohled je osobní, a tudíž jsem nutně ignoroval různé podoby amerického života... Často mě vinili z toho, že vědomě téma přizpůsobuji své vlastní perspektivě. Především si uvědomuji, že fotograf nesmí být vůči životu kolem sebe lhostejný. Názory v sobě často obsahují kritiku. Ale kritika může vycházet z lásky. Je důležité vidět to, co jiní nevidí. Možná to bude pohled nadějný, možná naplněný smutkem. Možná fotografii utváří bezprostřední reakce na sebe sama. (Přetištěno z *US Camera Annual 1958*, *US Camera Publishing Corp.*, New York, 1967: 115, cit. dle Tucker and Brookman, 31).*

V tomto kontextu můžeme obrazu rozumět jako stanovisku o americké politice. Tito muži (velcí, fyzicky impozantní) jsou lidé, kteří zastávají pozice politické moci, kteří mohou cestovat v restauračním voze ve vlaku, který jezdí mezi New Yorkem, finančním centrem země, a Washingtonem, politickým centrem. Tato fotografie je dokumentární a má určitý význam díky svému kontextu. Snímek o americké politice neřekne nic specifického, ale politickému stanovisku porozumíme, když pochopíme význam detailů z jejich užití na jiných místech knihy. Zjistíme, že jeden velký muž je mocný (jako na Frankově snímku „Bar – Gallup, New Mexico“, na kte-

¹ Přístupovat k umělecké fotografii jako k sociální vědě má svá vlastní rizika. Například se nám nepodařilo získat povolení od pana Franka, ani jeho zástupce Petera McGilla z newyorské Pace-McGill Gallery k otištění některé z pojednávaných fotografií. Pokusil jsem se dodat dostatečný popis. Ale určitě by bylo lepší, kdybyste se obeznámili s Frankovou knihou *The Americans*. [Poznámka překladatele: Veškeré pojednávané fotografie je dnes možné dohledat na internetu.]

rém velký muž v džínách a kovbojském klobouku vévodí baru) a že dobře oblečený muž je mocný (jako na fotce „Hotel lobby – Miami Beach“, na které velkého muže ve středních letech doprovází žena v očividně drahém kožichu). Zjišťujeme, že politici jsou velcí mocní muži („City fathers – Hoboken, New Jersey“, na kterém skupina takových mužů stojí na pódiu). Díváme se na velké a dobře oblečené muže ve vlaku mezi dvěma mocenskými centry. Hvězdy nad barem připomínají americkou vlajku, v kontextu knihy sledujeme využívání a zneužívání tohoto motivu v politickém a každodenním životě, a tudíž chápeme, že se díváme na mocné při práci, o které ovšem tušíme, že pravděpodobně nebude k prospěchu společnosti. Tento snímek je součástí Frankovy implicitní, ale jasné analýzy fungování amerického politického systému.

Pokud by Frank svou komplexní analýzu explicitně formuloval, mohli bychom fotografickou sérii legitimně zařadit do vizuální sociologie. V takovém případě bychom pravděpodobně požadovali víc informací o tom, na co se díváme. Kdo jsou tito lidé? Co přesně dělají? A co je ještě důležitější, potřebovali bychom mít jasnou představu o tom, co nám Frank sděluje o povaze americké politiky. Potřebovali bychom nahradit detailní nuance fotografického zobrazení americké společnosti (srov. Brumfeld 1980; Cook 1982, 1986) explicitním stanoviskem o povaze této společnosti, třídní, politické a věkové struktury, stratifikaci dle pohlaví, a využívání takových významných symbolů, jako je vlajka, kříž a automobil. Explicitní uchopení kulturních vzorců a sociální struktury by fotografiím umožnilo odpovědět na abstraktní otázky o sociální organizaci, kterými se zabývají profesionální sociologové.

Ale ani v takovém případě není pravděpodobné, že by většina sociologů Frankovu knihu uznala za součást vědecké sociologie. Správně by předpokládali, že fotografie lze snadno manipulovat; víme, že k manipulaci není ani nutné upravit výsledný obrázek, stačí při focení vhodně zarámovat prvky, které se nám hodí, a pak už jenom čekat na správný moment. Váhali by, zda je možné jeden snímek použít jako zástupce širší skupiny podobných situací. Nebyli by si jisti, zcela oprávněně, zda fotografie nese ten význam, který jí přikládá analytik. Ale nepostoupili by ve svých pochybnostech o krok dále. Každý typ dat v sociálních vědách má totiž přesně stejné problémy a žádná z obecně uznávaných a široce používaných metod v sociologii tyto problémy neřeší.

Pokud by tato fotografie byla umístěna na titulní stranu deníku, patrně bychom ji četli jako novinovou fotografii přinášející aktuální zprávu. Ale chybí zde jména vyobrazených lidí a noviny jenom zřídka otisknou fotografie anonymních osob. Trend je spíše opačný. Fotografové-novináři jsou vedeni k tomu, aby získali jména a všechny relevantní informace o lidech, které fotografují (student novinářské fotografie bude na začátku upozorněn na to, že pokud udělá chybu ve jméně, automaticky bude z kurzu vyloučen). Tato fotografie by mohla jako novinářská fungovat, pouze pokud by byla opatřena zcela jinou popiskou. Například: „Senátor John Jones za Rhode Island probírá volební strategii se svými asistenty.“ Ale i tak by fotka nejspíše otištěna nebyla, je zrnitá, není doostřená a dvěma asistentům není vidět do tváře. Editor by pravděpodobně fotografii poslal zpátky a vyžádal by si ostřejší fotografii, bez zrna a takovou, aby na ní byly vidět tváře všech tří osob.

Ve skutečnosti mnoho konvenčních fotografů a kritiků Frankovu práci kritizovalo přesně v tomto duchu. Například editorům *Popular Photography* se Frankova kniha nelíbila. V roce 1960 (ročník 46, číslo 5) napsali:

Frankovi se zajisté podařilo fotografiemi vyjádřit jeho pronikavý osobní pohled, to mu nelze upřít. Ale co se tohoto pohledu týče, jeho čistotu příliš často kazí zlomyslnost, hořkost a úzkoprsé předsudky, tak jako jeho tisky trpí nemyslným rozostřením, zrnem, zakalenou expozicí, nakloněnými horizonty a vůbec celkovou ledabylostí. Frank jako fotograf zjevně opovrhuje standardy kvality nebo technickou disciplínou... (Arthur Goldsmith, cit. dle Tucker and Brookman 1986: 36–37)

A jiný kritik:

*Působí to tak, jako by prostě namířil fotoaparát směrem, kterých chtěl fotit, a nestaral se o expozici, kompozici a další technické věci. Pokud se vám líbí rozostřený obraz, silné a zcela zbytečné zrno, sbíhající se vertikály, totální absence normální kompozice, kvalita momentek, pak je Robert Frank tím pravým pro vás. Pokud ne, pak budete *The Americans* považovat za jednu z nejvíce iritujících fotografických knih na trhu. (James M. Zanutto, cit. dle Tucker a Brookman 1986: 37)*

Pokud by reportér tuto fotku pořídil jako důkaz během odhalování politické korupce, editor by tyto „technické“ nedostatky pravděpodobně ospravedlnil – a to kvůli významu toho, co se odkrývá. V tomto případě by popiska mohla znít: „James McGillicuddy, bostonský politický předák mluví s Johnem Jonesem, senátorem za Rhode Island a šéfem senátního výboru pro ozbrojené síly, a Harry Thompsonem, šéfem velkého zbrojařského podniku.“ Editor by na tom vystavěl silný úvodník a senátor, tak jak bývá zvykem u politiků, by se snažil svou přítomnost na takové schůzi popřít.

Ve skutečnosti by minimálně jedna z Frankových fotografií (ze sjezdu Demokratické strany v roce 1956) mohla být použita v deníku nebo týdeníku jako „aktualita“. Popiska („Sjezdová hala – Chicago“) příznačně nikoho nejmenuje. Vidíme zaplněnou místnost během politického sjezdu. Opět vidíme dva muže zády k nám. Po stranách vidíme dva muže tváří k nám. Jeden má černé brýle, působí zdvořile a poklidně. Druhý působí naopak velice ustaraně. V daném čase byly tváře těchto politiků identifikovatelné a jejich jména by fotografii dodaly „novinářskou hodnotu“. Pán s ustaraným výrazem byl sociolog (po kterém jsem na Chicagské univerzitě přebral kurz, proto vím, o koho jde), který akademickou práci opustil, aby se mohl věnovat politice: Joseph Lohman, známý kriminolog, který se stal ministrem zahraničí státu Illinois, a neúspěšně se ucházel o kandidaturu na guvernéra, následně politiku opustil a stal se děkanem Kriminologické fakulty na Kalifornské univerzitě v Berkeley. V době, kdy byla tato fotografie pořízena, byl stále aktivní v illinoiské politice, byl považován za „dobrého státníka“ v duchu tradice Adlaie Stevensonova. Mluví, myslím si (ale jistý si nejsem), s Carminem DeSapiem, vlivnou politickou postavou New Yorku, který patřil do staré tradice stranických bossů. V kontextu

daného sjezdu byl snímek zachycující konverzaci „novinkou“ či „aktualitou“, naznačoval totiž nepravděpodobné, a proto zajímavé potenciální politické spojení.

Čtení sociologické fotografie z perspektivy novinářské fotografie a dokumentární fotografie

Douglas Harper pojal svou studii trampů jako sociologickou; v původní disertační práci fotografie nenajdeme, ty přemístil bez popisů do „druhého svazku“. Ale knižní vydání disertace pod názvem *Good Company* (1981) již obsahuje velké množství fotografií, které neslouží jako ilustrace (jak je to běžné v sociologických učebnicích), ale jako dílčí součást sociologického zkoumání. Obsahují a vyjadřují myšlenky, které mají původ i využití v sociologii, nemusí být tudíž jasné na základě prvního zhlédnutí fotografií. Například fotografie potřeb na holení musí být čtena v širším kontextu, má být dokladem, který zpochybňuje obecný předpoklad o těchto lidech, že se jedná o vandráky, kteří se o sebe nestarají a ignorují konvenční standardy slušného chování. Říká, že pokud tyto muže vidíme s dvoudenním strništěm, měli bychom si uvědomit, že to znamená, že se holili před dvěma dny.

Tyto fotky jsou součástí vizuální sociologie nikoliv pro samotný obsah, ale pro jejich kontext. Jsou doplněny sociologickým textem, byť ne zcela konvenčním, který vysvětluje jejich význam. Jedna část popisuje způsob, jakým ho Carl, tramp kterého Harper poznal během terénního výzkumu, zasvětil do tulácké kultury. Druhá část popisuje tuto tuláckou kulturu analytickým sociologickým jazykem (charakteristické formy sociální organizace a podmínky, za nichž roste počet lidí sdílející tuto kulturu a reprodukuje se). Tento text – jak narativ o tom, jak se Harper učil žít na cestě, tak pozdější sociologická analýza – dodává fotografiím obsah, sociologický význam a průkaznou hodnotu.

Pokusme se tyto fotografie přečíst z pozic novinářské fotografie. Představme si je jako ilustrace série článků na oblíbené téma „bezdomovectví“. V tomto kontextu by získaly význam, jak se to fotografiím v novinách často stává, díky jednoduše dostupným stereotypům, které si čtenáři tiskovin nosí s sebou. V novinách pravděpodobně neuvídíme obrázek holícího se tuláka, protože pracující novinář asi nebude chtít nebo moct, strávit měsíce na cestě, které Harperovi umožnily přístup ke každodennímu životu těchto lidí. A co je důležitější, novinář nezíská takový vhled a porozumění, jako se to povedlo Harperovi. Dokonce i tak slavný fotograf, jako byl W. Eugene Smith, musel ještě na vrcholu své kariéry bojovat s časopisem *Life*, aby mu umožnil na jednom místě strávit alespoň tři týdny.

Editor by pravděpodobně fotografovi na tyto obrázky řekl: „Pro mě to není o bezdomovcích.“ Proč ne? Protože editoři vědí, nebo si myslí, že vědí, ještě před samotným focením, jak bude vypadat vhodná *story line*. Cokoliv příběh o „problému“ bezdomovců řekne, nebude překračovat hranice toho, co čtenáři už vědí nebo čemu věří. Jak pro editora, tak pro fotografa je otázka „co je to bezdomovectví“ rozhodnuta předem; nebudou usilovat o odhalení toho, co předtím nevěděli. Jediný problém je tudíž problém technický: jak získat takový obrázek, který bude vyprávět o již zvoleném příběhu co nejvýstižněji (viz Hagaman 1996 a Rudd 1994).

Můžeme Harperovy fotografie číst jako dokument? Ano, mohli bychom je vidět, slovy Lewise Hinea, jako fotografie ukazující to, co se musí změnit, nebo možná jako to, co musí být doceněno či uznáno. Na pozadí vhodného textu a dalších fotografií by mohly být součástí snahy rozhněvaných akademiků pomoci napravit životy těchto mužů potulujících se zemí. Nebo bychom mohli, a jedná se o záměr bližší Harperovu, oslavovat nezávislost a způsob života trampů, tak jak to dělala podle Davida Matze (1969) chicagská škola sociologie, která oceňovala ty aspekty života, jež byly obvykle zavrhovány. Tento oslavný modus čtení někteří sociologové sdílí s antropology a jejich důrazem na respektování lidí, které studují.

Čtení novinářské fotografie z perspektivy vizuální sociologie a dokumentární fotografie

Představte si následující obrázek.² Vidíme na něm helikoptéru na trávníku v zahradě budovy, která připomíná Bílý dům. Od budovy k helikoptéře je natažený koberec. Muž se svěšenou hlavou, se shrbenými rameny kráčí po koberci směrem ke stroji, zatímco na druhé straně stojí lidé a pláčou. Lidé, kteří nebyli v roce 1974 dost velcí na to, aby se zajímali o politiku, možná nevědí, co je zobrazováno, ale v té době to bylo jasné každému čtenáři novin na světě. Richard Nixon opouští Bílý dům, poté co právě rezignoval na svou funkci prezidenta Spojených států amerických a co jsou jeho odvážná slova, že není podvodník, neustále zpochybňována dalším a dalším odhalením toho, o čem věděl a kdy to věděl. V té době se jednalo o klasickou novinovou fotografii.

Krátce po svém otištění fotografie podlehla osudu všech novinových fotografií. Všechny tyto fotografie brzy přestávají být aktuální a mají „pouze historickou“ hodnotu. Jejich novinová hodnota závisí na kontextu, na tom, zda je zobrazovaná událost současná, zda je relevantní právě „teď“. Ve skutečnosti patos a emocionální účinek zobrazení Nixona spočíval v tom, že každý čtenář, který se podíval do novin a fotografii zhlédl, věděl v tu chvíli, na co se dívá. Obrázek byl pointou příběhu, který sledoval měsíce v tisku a televizi – příběhu o postupném a zdánlivě nevyhnutném pádu mocného politického vůdce okoreněného jeho vlastními lžemi, který skončil rezignací pod palbou politických a novinářských útoků.

Po letech tentýž obrázek tyto konotace postrádá. Zaznamenává událost, o které asi každý slyšel nebo četl. Ale už není aktualitou ani pointou příběhu, jehož rozuzlení bylo původně neznámé nebo nejisté. Muselo v tom být něco víc než jenom aktuálnost události.

Ve správném kontextu se z novinových fotografií můžou stát dokumentární fotografie, tak jako fotografie událostí, jako byla Versailleská mírová konference, které pořídil v meziválečném období Erich Salomon (Salomon 1967). Jména politiků, které Salomon fotil – takové osobnosti, jako byl Gustav Stresemann a Aristide Briand –, již dnes nejsou aktuální. Ale fotografii Nixona můžeme zkombinovat se Salomonovými fotografiemi a vytvořit zobecňující dokument určitých aspektů politického procesu. Nebo zajímá-li nás historie, mohli bychom Nixonovu fotografii zařadit do širšího kontextu událostí kolem Watergate.

² Nepodařilo se mi tento obrázek zpětně dohledat. Ale našel jsem řadu podobných. Ponechal jsem si však svobodu popsat tu fotografii, kterou si pamatuji.

Mohl by být Nixonův obrázek předmětem sociologické analýzy? Analytik by se mohl zaměřit, tak jak je to nakonec docela běžné, na způsob, jakým tisk přistupuje k fenoménu politického skandálu (Molotch and Lester 1974), jaké prostředky fotografické reprezentace využívá k tomu, aby naznačil politický pád státníků. Dobrá sociologická analýza by vyžadovala srovnání Nixonových fotografií v různých stadiích jeho kariéry. Nixon by byl pro takovou analýzu ideálním předmětem, jelikož jeho kariéra a reputace značně kolísala – což by hypoteticky měly reflektovat fotografické reprezentace.

Jiní analytici politického chování by se mohli zaměřit na veřejné rituály, například na využívání kvazikrálovských prvků k utváření dojmu monarchického režimu v rámci politické demokracie. Fotografie Nixona by v takovém výzkumu byly analyzovány společně s dalšími fotografiemi podobných rituálů a texty, které odhalí další a další prostředky, sloužící k potvrzení daného obrazu.

Závěr

Co z toho všeho plyne? Fotoграфové si dělají starosti o to, čím se to vlastně zabývají, a doufají, že nejasnosti odstraní, když pro svou praxi naleznou správné jméno. Ale „magie slova“ již pro řešení fotografických problémů nestačí. Odůvodnění své práce najdou v reakcích, které jejich tvorba vyvolává v divácích, bez ohledu na pojmenování. Vodítko pro svou praxi naleznou v partikulárních podmínkách této praxe, ve spleti organizací, různých publik a kolegů, která je obklopuje, když pracují.

Tyto příklady představují pro sociology a další sociální vědce jisté varování před metodologickým purismem, ilustrují kontextuální povahu každé snahy porozumět sociálnímu životu. Nabízejí materiál pro další zkoumání způsobů vyprávění o společnosti, ať už slovy, čísly nebo obrazy.

Seznam literatury

Atget, E. *Atget Paris*. Paris: Hazan, 1992.

Bateson, G. a Mead, M. *Balinese Character*. New York: New York Academy of Sciences, 1942.

Becker, H. S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

Becker, H. S. Telling about society. In: *Doing Things Together*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1986, 121–35.

Becker, K. E. Forming a profession: Ethical implications of photojournalistic practice on German picture magazines, 1926–33. *Studies in Visual Communication* (1985) 11 (2) 44–60.

Brumfield, J. “The Americans” and The Americans. *Afterimage* 1980 (Summer), 8–15.

Capa, C. (ed.) *The Concerned Photographer*. New York: Grossman, 1968.

Chaplin, E. *Sociology and Visual Representation*. London: Routledge, 1994.

- Collier, J. Jr. a Collier, M. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986.
- Cook, J. Robert Frank's America. *Afterimage* 1982 (March), 9–14.
- Cook, J. Robert Frank, *Exposure* (1986) 24 (1) 31–41.
- Epstein, E. J. *News from Nowhere*. New York: Random House, 1973.
- Ericson, R., Baranek, P. M. a Chan, J. B. L. *Visualizing Deviance: A Study of News Organization*. Toronto: University of Toronto Press, 1987.
- Frank, R. *The Americans*, New York: Aperture, 1955.
- Gutman, J. M. *Lewis W. Hine and the American Social Conscience*, New York: Walker and Company, 1967.
- Hagaman, D. The joy of victory, the agony of defeat: Stereotypes in newspaper sports feature photographs. *Visual Sociology* (1993) 8, 48–66.
- Hagaman, D. Connecting cultures: Balinese character and the computer. In: STAR, S. L. (ed.) *The Cultures of Computing*. Keele: The Sociological Review, 1995.
- Hagaman, D. *How I Learned not to Be a Photojournalist*. Lexington: University Press of Kentucky, 1996.
- Hall, S. The determination of news photographs. In: Cohen, S. a Young, J. (eds.) *The Manufacture of News: A Reader*. Beverly Hills: Sage, 1973, 176–90.
- Harper, D. *Good Company*, Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Harper, D. Visual sociology: Expanding sociological vision. *The American Sociologist* (1982) 19 (1) 54–70.
- Horan, J. *Timothy O'Sullivan: America's s Forgotten Photographer*. New York: Bonanza Books, 1966.
- Latour, B. Visualization and cognition: Thinking with eyes and hands. *Knowledge and Society* (1986) 6, 1–40.
- Lyon, D. *The Bikeriders*. New York: MacMillan, 1968.
- Matza, D. *Becoming Deviant*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1969.
- Meisalas, S. *Carnival Strippers*. New York: Farrar, Straus – Giroux, 1976.
- Molotch, H. a Lester, M. News as purposive behavior: On the strategic use of routine events, accidents, and scandals. *American Sociological Review* (1974) 39, 101–12.
- Newhall, B. *The History of Photography*. New York: Museum of Modern Art, 1964.
- Reid, R. L. a Viskochil, L. A. (eds.) *Chicago and Downstate: Illinois as Seen by the Farm Security Administration Photographers, 1936–43*, Chicago and Urbana: Chicago Historical Society and University of Illinois Press, 1989.

- Riis, J. *How the Other Half Lives*. New York: Dover, 1971 [1901].
- Rudd, J. *Picture possibilities: An ethnographic study of newspaper photojournalism*, M.A. thesis. Department of Sociology, University of Washington, 1994.
- Salomon, E. *Portrait of an Age*. Collier Books: New York, 1967.
- Sander, A. *Citizens of the Twentieth Century*. Cambridge: The MIT Press, 1986.
- Schudson, M. *Discovering the News*. New York: Basic Books, 1978.
- Stasz, C. The early history of visual sociology. In: Wagner, J. (ed.) *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. Beverly Hills: Sage, 1979, 119–36.
- Tuchman, G. *Making News*. New York: Free Press, 1978.
- Tucker, A. W. a Brookman, P. (eds.) *Robert Frank: New York to Nova Scotia*. Boston: Little Brown, 1986.
- Wagner, J. (ed.) *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. Beverly Hills: Sage, 1979.

FOTOGRAFICKÉ ZKOUMÁNÍ SOCIÁLNÍ A KULTURNÍ ZKUŠENOSTI

(Malcolm Collier)



Navzdory slibnému očekávání je fotografie jako formální nástroj výzkumu společnosti a kultury spíše opomíjena. Následující kapitola představuje základní metody využití fotoaparátu a fotografií, jejich potenciál sloužit jako přímý zdroj informací, postupy, jak vytvářet a používat fotografický záznam a jak interpretovat již existující historické snímky. Představuje fotografii jako prostředek získávání dalších informací skrze fotoelicitaci a schopnost fotografie přispět k odhalení „vnitřního“ pohledu na životy lidí prostřednictvím jejich vlastních snímků.¹ Hlavní pozornost je zde věnována fotografii, ale mnoho z řečeného se vztahuje i k filmu a videozáznamu.² Na konci kapitoly jsou navrženy praktické úkoly k procvičení uvedených postupů.

Fotografie jako zdroj informací

Jaké jsou možnosti fotografie coby formy záznamu a jakým způsobem lze tyto možnosti pěstovat a překonávat jejich omezení? Pro záznam viditelných jevů je fotografie vhodnější než psané poznámky, ačkoliv v obou případech pozorovatel vybírá to, co z jeho hlediska nese význam. Psané poznámky jsou vysoce abstraktní záznamy, které obsahují pouze to, co pozorující *v danou chvíli* vidí a zapíše. Většina situací je ovšem vizuálně tak složitá, že naše oči a naše mysl – o psacích nástrojích ani nemluvě – mohou uchopit a zachytit pouze malou část vizuálního vjemu. Fotografický aparát, pokud je dobře použit, není tolik selektivní, a tak může zaznamenávat různorodé komplexní prostorové a materiální aspekty, které uchovává pro pozdější prohlížení. Fixace detailů a možnost pozdějších a opakovaných analýz tvoří základ schopnosti fotografie (a videa) sloužit mimo jiné jako přímý zdroj informací. Nej-

¹ Existují jiná důležitá užití fotografie v sociálních a kulturních vědách, a to zejména ve studiích reprezentace, jež zkoumají snímky jako odrazy či reprezentace svých tvůrců a společností a kultur, ve kterých jsou tvořeny, a dále v sémiotických analýzách, které pátrají po významech. Tyto obory představují nejtypičtější užití fotografií v soudobém vědeckém výzkumu a existuje bohatá literatura na toto téma, zahrnující mimo jiné i časopisy uvedené zde v seznamu další doporučené četby.

² Technická problematika zde není pojednána, a to ani problematika vztahující se k rychle se měnící oblasti digitální fotografie. Technické rozdíly mezi klasickou a digitální fotografií nemají velký vliv na zde uvedené postupy, ačkoliv digitální technologie může některé z navrhovaných přístupů usnadnit.

cennější informace získané z fotografií často nejsou vnímány v okamžiku pozorování a zaznamenávání, ale až zpětně.

Některé objekty lze fotograficky zaznamenat snáze než jiné. Prostorové a materiální aspekty místa, kultury a společnosti jsou prostřednictvím fotografie lehce zaznamatelné a prozkoumatelné, ačkoliv je zároveň obtížné postihnout jejich význam. Rozsah materiálního/prostorového světa zachytitelného fotografií je obrovský. Kulturní artefakty, technologie, řemesla, vizuální umění, vybavení a prostorové uspořádání domů, pole a úroda, komerční aktivity, města a velkoměsta, zboží, dekorace, oblečení, nástěnné malby a graffiti, zdobení těl – zkrátka vše, co se týká materiálního života v jeho chaosu i opakujících se vzorcích, je snadno zachytitelné fotoaparátem.

Za pomoci fotoaparátu lze zkoumat i sociokulturní procesy a vztahy. Můžeme zaznamenávat účastníky a průběh veřejných událostí, každodenní život babiček, obchodní transakce, lidi a jejich směnu na farmářských trzích, průběh dne v mateřské školce, skupinky lidí svačících v parku, proudění cestujících na přestupní stanici nebo sociální dění během rodinného oběda. Fotografický výzkum sociálních jevů je obtížnější, na rozdíl od zkoumání materiálního světa je potřeba být obezřetnější při interpretaci.

Ačkoliv většina aspektů lidské činnosti může teoreticky být podnětem k informativním a zajímavým fotografiím, fotografie zaznamenávající neverbální komunikaci a společenské procesy ve výsledku nejsou nevyhnutelně něčím jiným než zmrazenými obrazy jednotlivých vteřin v čase a prostoru, které nemohou v plnosti postihnout, jak činnosti a interakce probíhají. Takové fotografie vyžadují, abychom při snaze o porozumění jejich obsahu projektovali vlastní zkušenost, což otevírá prostor omylům, a to zejména tehdy, když se jedná o kulturně odlišné prostředí. Avšak navzdory svým limitům mají pečlivě pořízené fotografie vysokou dokumentační hodnotu coby záznamy společenských a kulturních procesů.

Lidské jednání a komunikaci je obvykle efektivnější zaznamenávat na videozáznam, což umožňuje zachytit sociální procesy v čase a prostoru. Moderní studie mezilidské komunikace se na tento typ záznamu do značné míry spoléhají, protože dokáže pojmut jednotky prostoru, pohybu, výrazu a zvuku v jejich vzájemných souvislostech a uchovat je pro podrobnou a opakovanou analýzu. Pomocí videa (a dříve filmu) badatelé dekodovali jemnou dynamiku interakcí a jejich variace v různých sociálních a kulturních kontextech. Předmětem záznamu mohou být subtilní odstíny neverbální komunikace přátel, zádrhly v komunikaci učitelů a dětí z různých kulturních prostředí, tanec a jeho performance, mnohvrstevnost komunikace teenagerů při flirtování, citové vazby mezi rodiči a dětmi a rozdíly v neverbální komunikaci napříč různými kulturami. Právě videozáznam rozšiřuje možnosti výzkumu o oblast vztahů mezi neverbálními a verbálními aspekty komunikace a jednání.³

³ Pojednání o plném potenciálu videozáznamu ve výzkumu je nad rámec záměru této kapitoly, stejně jako popis charakteru vztahu mezi verbálním a neverbálním. Zdroje uvedené na konci kapitoly poskytují záchytné body pro další výzkum.



Señor Picón, ředitel školy ve Vicos, učí začínajícího žáka čísla (Vicos, Peru). Fotografie John Collier Jr., 1955. Fotografie jsou jasné i mnohoznačné zároveň. Můžeme si všimnout žákovy koncentrace, jeho potrhaného oděvu, tupě střižených vlasů, nouzového, ale funkčního využití cívek jako učební pomůcky, i učitelova formálního oděvu. Ale co tyto motivy znamenají? Jaký je jejich význam? Ten nespocívá v zobrazení samotném, ale v tom, čím k němu přispějeme zvenku. Bez podpůrné kontextuální informace obsažené v paměti diváka fotografie nebo v anotaci, případně v dataci původu, nebo na dalších fotografiích, zůstává snímek spíše záhadný, ať je jeho estetická kvalita jakákoliv. Fotografie s názornými motivy nebo působivé jednotlivé fotografie často bývají nespolehlivými zdroji znalostí a informací, protože jejich vizuální síla může pramenit z jejich vytrženosti z širšího kontextu. Naopak informačně bohaté fotografie bývají často nepoužitelné jako samostatně stojící fotografie či názorná zobrazení, protože velká zahuštěnost jejich obsahu znesnadňuje bezproblémové čtení. Tato padesát let stará fotografie je součástí systematické fotografické etnografie jedné komunity z pohoří peruánských And, je opatřena podrobným komentářem a doprovodnými snímky, jež umožnily její zodpovědné použití v rámci výzkumu. Ale i jednotlivé fotografie mohou sloužit jako významný podnět k získávání informací, pokud je ukážeme někomu, kdo si pamatuje onu dobu a místo, jako by byl např. tento žák, jiní obyvatelé Vicosu či dokonce i já, který jsem kdysi u tohoto učitele ve stejné škole také studoval.

Klíčové prvky tvorby fotografií jako záznamu

Výzkumný potenciál fotografie zvyšují určité základní postupy a kroky, které by si měl osvojit každý badatel používající fotoaparát nebo kameru.

- 1. Vytvořte směs širokoúhlých, středních a detailních záběrů zkoumaných předmětů.** Širokoúhlé fotografie zachycují spíše kontext a vztahy v dané situaci. Obecně platí, že čím širší pohled, tím větší objem potenciálních informací, a tím větší pravděpodobnost, že později objevíme souvislosti, které jsme dříve přehlédli. Naopak užší a selektivnější záběry ukazují spíše detaily. Jsou důležité pro pochopení konkrétního, jako jsou jednotlivé kroky uměleckých a technických procesů, ale bez širšího kontextu svého umístění mají jen omezenou hodnotu.
- 2. Fotografujte z různých úhlů a vzdáleností.** Jedná se o rozvinutí principu z prvního bodu. Zvýší-li směs širokoúhlých a detailnějších záběrů objem potenciálních informací, stejného účinku dosáhneme kombinací různých úhlů pohledu. Fotografujte z různých výšek, nejen z úrovně očí, z různých vzdáleností a také z různých úhlů, nikoliv jen „zepředu“. Ve skutečnosti ne všechny situace poskytují fotografovi možnost kombinovat různé úhly pohledu, ale měli bychom se o to pokusit, kdykoliv je to možné.
- 3. Zaměřte se na kompozici fotografie s ohledem na okraje záběru, abyste maximalizovali informační obsah.** Nedávejte automaticky „hlavní“ objekt do středu záběru, ale komponujte tak, abyste využili celý rozsah filmového pole. To znamená přemýšlet spíše nad tím, kudy vedou okraje snímku, než nad tím, co bude v jeho středu. Chceme použít fotoaparát k rozšíření našeho pohledu, nikoliv jen k jeho potvrzení. Zaměříme-li se na kompozici od okrajů záběru, přestaneme se orientovat jen na předmět, a přejdeme do objevitelské polohy. Chápejte fotografii jako síť, do které zachytáváte těžko postihnutelné a prchavé informace a pohledy.
- 4. Spíše než jednotlivé snímky vytvářejte fotografické série a sekvence.** To znamená sledovat činnosti, lidi a události v časoprostorových souvislostech. Jen tak lze začít odhalovat a uvědomovat si, jakým způsobem probíhají sociální procesy a jak spolu navzájem souvisí materiální předměty. Pracovat s jednotlivou fotografií je frustrující, protože většinou přináší víc otázek než odpovědí, neboť postrádá prostorový i časový kontext, který by ji pomohl vysvětlit.
- 5. Fotografujte to, co předchází sledované události, to, co následuje po ní, a také přechodové momenty.** Chceme zjistit, jak k věci došlo a jaké mají důsledky. Zachycujeme řetězce aktivit a jejich účinků, a to nejen mimořádné události, ale i ty běžné. Přechody jsou důležité k pochopení společenských i technických procesů, protože ohraničují jejich začátky a konce, tvarují to, co po nich následuje, a zároveň signalizují konec děje, který jim předchází.
- 6. Fotografujte v pravidelných intervalech, i když se zdá, že se nic „zvláštního“ neděje.** Nelze předpokládat, že přesně víme, kdy proběhne něco významného. Proto bychom si měli průběžně pořizovat vizuální poznámky napříč časem a prostorem, díky kterým následně možná objevíme jevy, které nám dříve

unikly. To, že nevidíme, že se „děje“ něco „důležitého“, ještě neznamená, že se nic neděje. Později můžeme z fotografií vyzorovat něco zajímavého buď my sami, nebo někdo zasvěcenější.

- 7. Vedle dramatických událostí a věcí fotografujte i ty obyčejné.** Jsme navyklí zaznamenávat „vrcholy“ kulturních procesů a zapomínáme přitom na to, že život často není dramatický a lidé nežijí v oblacích. Často jsou to právě obyčejné kroky vedoucí po vyšlapaných cestách, které jsou v kulturních procesech nejvýznamnější. Bývají to každodenní události, na kterých stojí základy našich životů.
- 8. Pište si dobré poznámky (vysvětlivky), které poskytnou vašim fotografiím informační pozadí a identitu.** Nespolehejte na paměť. Fotografie za určitou mezí již „nemluví samy za sebe“, jejich význam závisí na kontextu. Cokoliv obsahuje informace o kontextu snímku, zvyšuje jeho hodnotu. Ideálně by se kromě psaných poznámek měly na zadní straně každého tisku objevit identifikační informace napsané měkkou tužkou; podobně by měl být označen i každý digitální záznam. Video a film by měly být jasně popsány, a to jak na pásce či filmu, tak na obalu. Negativy by se měly skladovat v obalu a měly by rovněž být označené. Digitální fotoaparáty mohou být nastaveny, aby automaticky ukládaly základní časové údaje. Za pomoci počítače pak mohou být snímky a k nim se vztahující vysvětlivky kombinovány do vizuálních databází, které lze lehce uspořádat a snadno se v nich hledá – za předpokladu, že byla základní anotace snímku vůbec kdy vytvořena.

Přímá analýza fotografií jako informací

K využití fotografických snímků coby zdroje informací je zapotřebí organizovaného postupu, který staví na silných stránkách fotografie, ale pracuje i s jejími limity. Takový postup může mít různé formy. Pokud zkoumáme obsah snímků za účelem získání informace, jedná se o přímou analýzu. Analýzou přitom míníme takové zkoumání, které se zabývá jak jednotlivými detaily, tak opakujícími se vzorci.⁴

Analýza by se měla zaměřovat jednak na základní obsah snímků (jeho „inventář“), jednak také na probíhající procesy s otevřeným koncem, přičemž strukturovanější výzkumné postupy by měly být použity v půli cesty mezi těmito dvěma polohami. Tento přístup umožňuje vyzorovat rozsáhlejší vzorce v rámci celkových událostí, které mohou osvětlit nové a nepředvídané skutečnosti a poskytnout význam jinak nepřehledným detailům. Strukturovanější analýza totiž nevyhnutelně spočívá v zacílení na určité detaily či ohniska zájmu, avšak kdybychom tato ohniska určili hned na počátku, pravděpodobně bychom zamezili novým objevům a pouze tak v rámci analýzy potvrdili vstupní předpoklady. Následující seznam představuje základní plán přímé analýzy fotografií.

⁴ Tato diskuse předpokládá, že disponujeme vhodně připravenou sbírkou pro vizuální výzkum, ale většina technik může být upravena pro práci s ne tak ideálními záznamy.

- 1. Inventarizujte své snímky.** Snímky by měly být zaevidovány nebo inventarizovány, a to průběžně, jakmile snímky pořídíte nebo obdržíte. Inventární údaje by měly být vypracovány s ohledem na kategorie informací či předmětů, způsob kategorizace by měl odrážet vaše cíle a sloužit jim. Zároveň by údaje měly obsahovat základní informace, které vám umožní potřebné snímky vyhledat, a také informace o prostorových a časových souvislostech a o kontextuálních vazbách na ostatní fotografie.
- 2. Začněte formální analýzu přímým pronikáním a objevováním.** Pozorujte data jako celek. Sledujte a „poslouchejte“ jejich podtóny a nuance. Objevte jednotlivé i kontrastující vzorce. To proveďte dříve, než začnete s jakoukoliv strukturovanou či detailní analýzou. Důvěřujte svým pocitům a dojmům a pečlivě si je zaznamenejte a identifikujte snímky, ke kterým se vztahují. Sepište si všechny otázky, které vás přitom napadají, protože mohou poskytnout důležitý směr pro další analýzu. Pozorujte fotografie (nebo film, video atd.), reagujte na ně jako na svědectví kulturního dramatu a dovolte těmto charakteristikám vytvořit strukturu, do které zasadíte zbytek vašeho výzkumu.
- 3. Potom se pusťte do strukturované či detailnější analýzy.** Procházejte snímky a snažte se klást konkrétní otázky, které navedou vaši pozornost k vyfotografovaným detailům a k jejich zamýšleným souvislostem. Podle potřeby měřte, počítejte a porovnávejte položky, prostorové vztahy, projevy a jednání. Primárním cílem strukturované analýzy je získání detailů, ze kterých vysvitnou obecnější zjištění, a ověření platnosti prvotních vhledů. Nesrovnalosti, i ty statistické, by měly sloužit jako výzva k návratu k předcházející širší analýze a k dalšímu objevování. Statistické informace lze znázornit v grafech či tabulkách nebo zadat do počítače a zpracovat, ale je nutné mít na zřeteli, že jakákoliv takto získaná statistika je pouze deskriptivní, nikoliv průkazná, protože proces výběru vzorku ve fotografických záznamech a analýze nemůže splnit standardy statistického dokazování.
- 4. Používejte fotografie během interview.** Nejsme závislí jenom na vlastních očích a rozumu, naše fotografie můžeme ukázat dalším lidem, kteří mají znalosti a vhled, a to zejména těm, kteří se účastnili nebo účastní aktivit a událostí zachycených na fotografiích. Během takového „čtení“ fotografických snímků roste množství získaných informací, a navíc právě takto můžeme využít jedinečnost fotografie v porovnání s psanou formou záznamu. Tento způsob zkoumání přináší důležité informace o pozadí a kontextu, což obohatí další analýzu. Tento postup, známý pod názvem „fotoelicítace“, je podrobněji vysvětlen v další části této kapitoly.
- 5. Mějte na zřeteli, že „fakta“ jsou omezená.** Opravdovou výzvou není pátrání po faktografických informacích, jichž fotografie obsahují hojné množství, ale spíše objevování smyslu a významu. Je velmi snadné nechat se unést konkrétními detaily na fotografických snímcích, a zapomenout přitom, že – ačkoliv mohou být důležité deskriptivně – samy o sobě nám nenabízí žádný vhled ani skutečné porozumění. Dále si zapamatujte, že i když je na fotografiích přítomno mnoho detailů, jsou snímky vždy jen částečným záznamem událostí, které odrážejí.

6. **Hledejte význam a smysl skrze návrat k celému vizuálnímu záznamu.** Znovu a s otevřenou myslí se vraťte ke svým datům ze strukturované analýzy a zasazujte je do širšího rámce, který určuje jejich význam. Znovu promyslete kontext, rozložte fotografie a prohlížejte je v jejich celistvosti a se zřetelem k celku, a potom pod dojmem tohoto finálního nahlédnutí sepište své závěry shrnující poznatky vyplývající jak ze strukturované analýzy, tak z přímého pozorování snímků během psaní.



Aide a žáci, Tuluksak, Aljaška. Fotografie John Collier Jr., 1969. Velké množství detailních informací získaných vizuální analýzou může pro formulování obecných závěrů představovat komplikaci, pokud chybí vazba k širším souvislostem. Náš filmový výzkum na Aljašce je názorným důkazem toho, jak důležitá je vazba k celkovému kontextu. Čtyřčlenný tým poskytl řediteli školy konkrétní informace založené na analýze filmového záznamu o délce přes dvacet hodin. První verze výzkumné zprávy byla založena na obrovském množství podrobností. Jistě, přinášela konkrétní data, ale zároveň byla fragmentární, a velké množství podrobností rukopis nepřijemně zahltilo. Frustrovaný tým se vrátil k surové nahrávce filmu a jeho členové se znovu dívali na celý záznam ve snaze uvádět jednotlivé podrobnosti do vzájemných souvztažností a do souvislosti s celkovým rámcem výzkumu, což teprve umožnilo napsat zprávu, která přinesla jasnou výpověď o širších vzorcích a podpůrných podrobnostech z analýzy (Collier a Collier, 1986: 203).

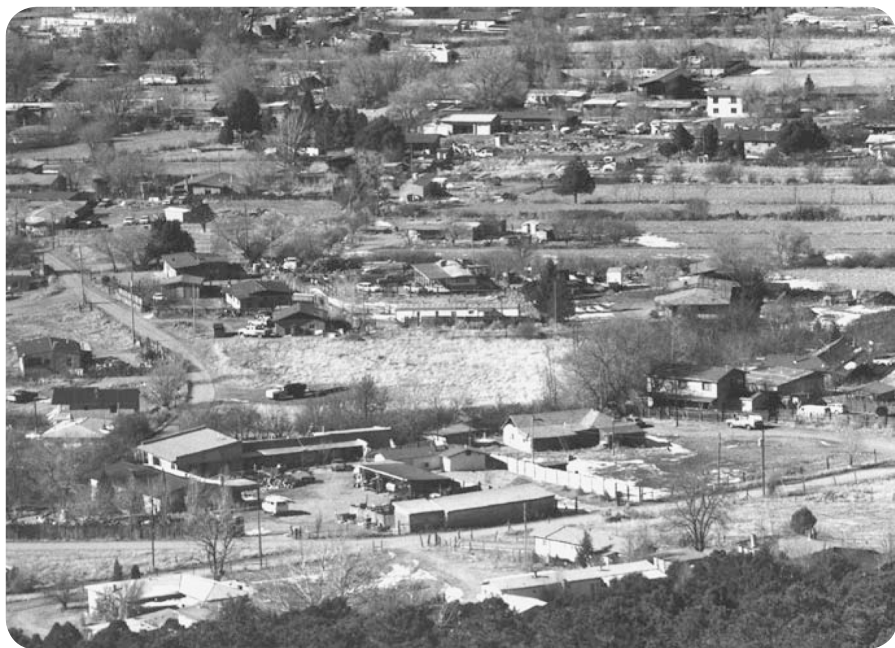
Práce s již existujícími snímky

Při použití fotografie jako zdroje informací je nejlepší pracovat se snímky, které byly vytvořeny přímo pro tento účel. Často je ovšem nezbytné a/nebo užitečné pracovat s obrazy, které vznikly v minulosti, čili s fotografiemi pořízenými s jiným záměrem, než je náš výzkum. Typicky se jedná o historické fotografie, ale můžeme používat i různá soudobá vyobrazení, o kterých se domníváme, že obsahují informace. Použití již existujících snímků může být zároveň produktivní i riskantní, protože jejich potenciál je proměnlivý a relativní, neboť závisí na množství obrazů, jejich původu, na způsobu, jak byly vytvořeny, na množství podpůrných textuálních informací, které máme k dispozici. Pokud k snímkům existují doprovodné údaje, můžeme postupovat s větší odvahou, což platí i pro případ, kdy máme mnoho navzájem souvisejících fotografií, ze kterých lze vyvozovat podpůrné detaily a kontextuální informace. Jestliže máme hodně snímků, můžeme použít řadu analytických postupů, které se k snímkům vztahují jako k přímému zdroji informací. Daleko častěji však snímkům vzniklým v minulosti chybí potřebné popisky. V takovém případě je třeba věnovat pátrání po kontextuálních informacích a faktografických údajích značné úsilí, např. prostřednictvím archivního výzkumu, rozhovorů nebo dalších výzkumných technik včetně pečlivého „vytěžení“ samotných snímků, které by mělo předcházet jejich použití coby zdroje přímých informací. Ačkoli existující snímky mohou být hodnotným zdrojem informací, měli bychom k nim přistupovat pečlivě a obezřetně. Jejich hodnota se často vyjeví až v rámci procesu fotoelicitace, při kterém nemusí mezery v naší znalosti kontextu a chybějící popisky hrát takovou roli, ba dokonce mohou být irelevantní.

Fotoelicitace

Fotografie stejně jako další typy obrazů mohou vyvolat reakce lidí skrze proces fotoelicitace (interview nad fotografiemi nebo fotografické interview), který spočívá v tom, že se lidem během formálního či neformálního rozhovoru ukazují fotografie. Takto získané reakce mohou buď přímo odkazovat k obsahu snímků, nebo se mohou vztahovat k jiným předmětům a souvislostem, ke kterým fotografie navedly řeč. Fotoelicitace umožňuje použití snímků, k nimž nemáme dostatečné popisky, kontextuální informace nebo další související fotografie, které by umožnily jejich použití jako přímého zdroje informací. Použití snímků bez dostatečné znalosti souvislostí je při rozhovoru možné z toho důvodu, že pozorovatelé snímků mohou mít chybějící znalost kontextu ve své paměti nebo nás jejich reakce zajímají více než konkrétní obsah fotografií. Řečeno jinými slovy, během fotoelicitace lze použít fotografie jednak jako přímé zdroje informací získaných na základě expertních znalostí a zkušeností těch, kteří si je prohlíží, a jednak jako nepřímé zdroje informací vyplývajících z reakcí, které snímky vyvolávají.

Fotoelicitace umožňuje lidem identifikovat věci, místa, lidi a činnosti, o kterých toho příliš nevíme. Mohou nám poskytnout svá vlastní čtení a komentovat ta naše, čímž umožní rychlejší sběr adekvátnějších informací, a rozšíří tak naši analýzu



Pohled na Talpu, Nové Mexiko. Fotografie Malcolm Collier, 2004. Fotografie mohou posloužit jako základ k získávání rozsáhlých a přitom konkrétních informací od zasvěcených informátorů. Tento detailní záběr ze širšího panoramatu je součástí projektu, který pracuje s fotografiemi jedné komunity pořízenými v průběhu více než sedmdesáti let členy mé rodiny. Nezasvěcený člověk může z fotografie získat důležité informace (jejichž množství záleží na tom, jaké znalosti má předem) ohledně bydlení, využití pozemků a držby půdy, ale nemůže si být zcela jistý. Pokud takovou fotografii použijeme v rozhovoru s obyvateli daného místa, poskytneme nám nesmírné množství informací, např. podrobnosti o vlastnictví půdy, složení domácností, struktuře příbuzenství, ekonomických trendech, měnících se vzorcích užívání půdy a její držby či úvahy o měnících se hodnotách, politice, dějinách, jakož i poznatky o mezilidských vztazích, které se běžně navazují v úzce spjatých komunitách s dlouhou historií. Já sám mohu použít tento relativně obyčejný snímek jako výchozí bod vlastních vzpomínek na události, lidi, dětská traumata a radosti, na úspěchy a frustrace z dospělosti a porovnávat je se vzpomínkami ostatních, kteří mají co říct k tomuto místu.

a porozumění. Fotografie také často umožňují lidem vyjadřovat se jasněji, a to nejen v souvislosti s tím, co vidí na fotografiích, ale také ve vztahu k dalším záležitostem a vzpomínkám. Vyobrazení lidé si mohou sami sebe na fotografiích prohlížet a diskutovat o sobě, čímž poskytnou vnitřní pohled a vědění, což může velkou měrou přispět ke sběru informací o nejrůznějších sociálních, kulturních, technických a řemeslných procesech a událostech.

V mnoha ohledech nebývá nejcennějším výsledkem fotoelicitace detailnější popis informací obsažených na fotografiích, ale spíše znalosti, vzpomínky, postoje a pocity, které fotografie evokovaly nebo vyvolaly, a které zároveň přesahují jejich rámec směrem k širším souvislostem. Díky tomu je fotoelicitace užitečná ve výzkumech orální historie, protože i ty nejobyčejnější snímky mohou vynést na světlo důležité informace o záležitostech, o kterých badatel původně ani nemusel vědět dost na to, aby měl připravené otázky.

Evokační či spouštěcí potenciál fotoelicitace je zvláště užitečný při zkoumání pocitů a postojů. Příkladem může být zkušenost Suzanne Levinové z doby, kdy byla studentkou na Státní univerzitě v San Franciscu. Použila kolekci dosti nezajímavých „nalezených obrazů“, mezi kterými byly obrázky z časopisů, pohlednice a snímky z rodinných alb. Rozhodla se zkoumat pocity a emoce Židů bez aktivního náboženského života prostřednictvím rozhovorů, během kterých informantům předkládala snímky po způsobu otevřených otázek. Neslibovala si od toho moc, ale nakonec byla mile překvapena záplavou vzpomínek, komentářů a pronikavých emočních výpovědí o identitě, rodině, tradicích atd. Její nadšení přerostlo ve zděšení, když si uvědomila, že sesbírala až příliš mnoho dat (zdroj: osobní komunikace)! Později použila fotoelicitaci jako součást svého projektu v Mexiku, čímž získala velmi silné výpovědi vozíčkářů ohledně pozitivního vztahu k druhým v jejich životní situaci (Levine, 1996).

Zvláště přínosný moment využití fotografie naznačeným způsobem spočívá v tom, že snímky poskytují podnět k vyprávění příběhů, které jsou samy o sobě bohatým zdrojem porozumění a informací. Ačkoliv je potenciál fotografií a uměleckých obrazů pro výzkum orální historie mimo veškerou pochybnost, bývá jen zřídka využíván systematickým způsobem.

Při fotoelicitaci nejsme odkázáni pouze na správně vyfotografované a řádně popsané snímky, neboť i izolované snímky mají svůj potenciál. Rovněž nejsme odkázáni jenom na dokumentární fotografie, jak jsem ukázal na příkladu výzkumu Suzanne Levinové. Svým studentům jsem doporučil, aby používali reklamní obrázky při výzkumu pocitů asijských Američanů týkajících se identity a předsudků. Není důvod, proč bychom nemohli stejným způsobem použít kresby, animace, malby a další produkty vizuálního umění. Nejsme limitováni pouze na vlastní fotografie. Například rodinná alba mohou pro účely fotoelicitace a orální historie skýtat řadu snímků. Zdá se, že potenciál fotografie a dalších typů obrazů využitelných během řízených rozhovorů je v současnosti snad nejvíce přehlíženou výzkumnou příležitostí.

Pohledy zevnitř

Naše porozumění se prohlubuje zejména tehdy, když máme možnost zahlédnout zkušenost druhých lidí v jejich vlastních kategoriích, nicméně je obtížné toho dosáhnout. Jedním ze základních předpokladů používání moderního fotoaparátu je, že ho může obsluhovat skoro každý, což otevírá příležitost alespoň částečně zachytit vnitřní smysl světů druhých lidí jejich vlastníma očima. Můžeme lidi nechat fotografovat jejich každodenní život, pohled na vlastní komunitu, věci a osoby, které



Carolina Romová, Talpa, Nové Mexiko. Fotografie Malcolm Collier, 1994. Fotografie jsou prostředky k objevům, k paměti a k tvorbě. Přináší smutek i radost. Carolina Romová se zde s nadšením probírá starými fotografiemi svých příbuzných a sousedů a vzpomíná na život v obci před šedesáti lety.

jsou pro ně důležité, a činnosti, které dobře znají a mohou se jich účastnit. Můžeme je nechat sestavit fotografickou esej se snímky a slovy, a získat tak alternativní pohledy na svět.

Jeden z neznámějších příkladů tohoto postupu je založen na využití filmu a videozáznamu. Projekt Pine Springs realizovaný Johnem Adairem a Solem Worthem, ve kterém dospělí Navahové natočili několik sérií 16milimetrových filmů, poskytl vhlad do navažských představ a vzorců komunikace, a zároveň

podnítl významnou debatu o používání kamery v rámci výzkumu (Worth, Adair a Chalfen 1997). V následujících letech se objevily další videoprojekty, přičemž některé byly inspirované jejich prací, třebaže se nejednalo o projekty výzkumné. Například videa Spencera Nakasako s názvem *AKA: Don Bonus a Kelly loves Tony* byla vytvořena na základě stohodinových „deníků“ v podobě videozáznamů natočených na zapůjčené malé videokamery mladými uprchlíky z Jihovýchodní Asie, kteří zaznamenávali své každodenní zkušenosti a myšlenky (Nakasako 1995, 1998). Jejich videozáznamy nabízejí poutavé, byť chvílemi bolestné pohledy do života komunit z Jihovýchodní Asie.⁵ V poněkud odbornějším stylu natočili učitelé aljašských Jupiků, sdružení ve skupině *Ciulistet*, svou vlastní učitelskou činnost a analyzovali ji za účelem představení nativního úhlu pohledu na úspěšné učitelské metody v komunitách Jupiků (Lipka, Mohatt a Skupina Ciulistet 1998). V oboru asijsko-amerických studií na Státní univerzitě v San Franciscu provedli ve workshopech pod vedením autora tohoto článku v uplynulých pětadvaceti letech stovky asijsko-amerických studentů fotografické a textuální průzkumy svých komunit, rodin a životů. Mnohé z nich představují dojemné a na data bohaté záznamy o asijsko-americké zkušenosti, které mohly být vytvořeny pouze „zevnitř“.

Rodinná alba, domácí filmy a videozáznamy nabízejí pohledy do životů a kultur. Richard Chalfen vyšel ze své dřívější práce s rodinnými fotoalbami Američanů a použil stejný přístup při výzkumu japonsko-americké zkušenosti v rodinách žijících v Novém Mexiku a Los Angeles. Následně rozšířil svůj výzkum i do Japonska, přičemž shledal, že domácí fotografie poskytují bohatý zdroj informací o hodnotách, sociálních vztazích a výrazech (Chalfen 1987, 1991 a osobní komunikace).

Některé z uvedených projektů sice neobsahují výzkumnou komponentu, ale i tak mohou sloužit jako názorné příklady, jak fotografii, film a video ve výzkumu používat. Avšak možná ještě důležitější než jejich výzkumný potenciál je možnost využít vlastní záznamy lidí k pochopení lidské zkušenosti v její šíři, složitosti a bezprostřednosti.

Závěrem

Potenciál fotografie pro společenskou vědu je tématem kontroverzních diskusí od okamžiku jejího vzniku před více než sto padesáti lety.⁶ Fotografie, filmy, videozáznamy či dokonce malby a kresby máme tendenci „intuitivně“ vnímat jako „záznamy“ určitých objektů. V případě malby či kresby jsme ovšem schopni snadno rozpoznat, že onen záznam vznikl prostřednictvím malířova oka, jeho ruky a dovedností. Platí totéž i o fotografii? Přínos fotografie byl na počátku spatřován právě v tom, že

⁵ Ten delší projekt představoval přes patnáct let práce s mladistvými z Jihovýchodní Asie z oblasti Sanfranciského zálivu a vedl k produkci mnoha krátkých videozáznamů a k některé delší, formálnější produkci. Kompletní přehled projektu existuje v DVD formátu z roku 2005 (A. Collier a Edinburgh, 2005).

⁶ Toto téma je do stejné míry filosofické i praktické a stojí v jádru rozsáhlé intelektuální debaty, jež nespadá do této kapitoly, která ve své podstatě staví na předpokladu, že svět se skládá z hmatatelných aspektů, které lze identifikovat.

poskytuje bezprostřednější záznamy „reality“ než tradiční umělecká tvorba. Díky této vlastnosti, která byla fotografii ve své době přisouzena, vznikla představa, že fotografie jsou „objektivními“ záznamy „reality“. Jenže velká většina fotografických či filmových snímků, se kterými se každodenně setkáváme, je téměř zcela vytvořena uměle, včetně veškeré reklamy a většiny filmového a televizního obsahu. Uvědomění si jejich nepravosti vrhá stín pochybnosti na předpoklad, že fotografický a filmový obraz je v podstatě vždy záznamem. Objevení se digitálního záznamu s možností jeho snadné manipulace nastoluje tuto pochybnost ještě výrazněji. Zkušenost s digitální fotografií a videem vede k přesvědčení, že všechny fotografie jsou „konstruovaná“ zobrazení, která nás spolehlivě informují pouze o svých tvůrcích. Rozumný přístup k tomuto problému nás vede k závěru, že oba tyto extrémní postoje jsou neproduktivní a zatvrzelé.

Fotografie jsou ovlivněné jak vědomými, tak nevědomými volbami fotografa, které se týkají motivu, rámování, zaostření, expozice, a zejména výběru okamžiku. Dokonce i „dokumentární“ či „výzkumné“ snímky jsou výsledkem složitých vztahů zahrnujících fotografa, fotografovaný objekt a pozorovatele, přičemž každá ze stran hraje roli při formování obsahu a významu zobrazení. Všechny fotografie jsou založeny na selektivním výběru času i místa, fotografové mívají velký vliv na zobrazované objekty, záměrně i nevědomovaně. Lidé sami často manipulují prostředím před objektivem, často bez vědomí fotografa. Pozorovatelé zase vnímají fotografie skrze optiku svých vlastních zkušeností a znalostí a spoluurčují tak význam fotografického obsahu. S filmem a videozáznamem se rozšiřují možnosti výběru a úprav o rovinu zvuku. Většinu vizuálních záznamů vidíme nikoliv v surové podobě, ale až jako finální produkty, čili jako výsledky dalšího vybírání, upravování a manipulace během stříhových prací a postprodukce.

Zároveň platí, že charakteristické vlastnosti fotografických a filmových postupů představují pro oblast výzkumu unikátní příležitosti. Ponecháme-li stranou záměrně konstruované a modifikované obrazy, spočívá hodnota fotografických snímků v jejich schopnosti zaznamenávat prostředí s větší přesností, než jaké je schopna lidská paměť, a uchovat je pro pozdější badání provedené námi nebo někým jiným. Vizuální svět typicky obsahuje velké množství informací, z nichž můžeme bezprostředně uchopit a uchovat jen malou část, zvláště pokud se jedná o jevy, které pozorovatel nezná. Jsme odsouzeni k neustálému filtrování vizuálních vjemů, zaměřujeme se jen na to „důležité“, přičemž opomíjíme „to, co důležité není“. Třídění je účelný a v podstatě nezbytný způsob, jak vnášet do našeho každodenního života řád, nicméně překáží naší schopnosti objevovat nové a neznámé jevy.

Fotoaparát není tak selektivní, proto může pomoci objevit to, co jsme kvůli složitosti okamžiku přehlédli nebo si toho nevšimli díky filtrování vjemů nebo nedostatku znalostí. Můžeme podniknout kroky, které zmírní (nikoliv ovšem eliminují) účinky onoho třídění a nevědomosti, spočívající v uplatnění procesu pozorování, zaznamenávání a analýzy, což může vést k rozšíření možností našeho vnímání a k objevu nových věcí a jejich souvislostí.

Ať už o fotografii uvažujeme jakkoliv, nakonec skrze fotografickou praxi dospějeme k pragmatickému názoru, že něco funguje a něco ne. Prostudujte si následující podněty a odrazte se od nich na cestu objevování a tvorby, která je sice složitá, ale plná nadějných příslibů.

Učební příklady

Následující vizuální cvičení jsou určena těm, kteří mají zájem o podrobnější prozkoumání možností použití fotoaparátů a fotografií.

ZÁKLADNÍ CVIČENÍ 1.

Za pomoci fotoaparátu prozkoumejte, jak se lidé odrážejí v materiálním/prostorovém uspořádání svých domovů. Doporučuje se použít vlastní domov či domov někoho blízkého, koho dobře znáte.

Část 1. Pozorování a zaznamenávání

Udělejte fotografický záznam svého domova a zaznamenejte, jakým způsobem domov viditelně odráží, kdo jsou jeho obyvatelé.

1. Než domov začnete fotografovat, pořádně si ho *prohlédněte*. Jaký je jeho materiální obsah? Jak je uspořádaný a jak je prostorově využíván? Jakými způsoby se v prostoru viditelně projevují sociální, etnické a osobní charakteristiky jeho obyvatel? Tyto projevy mohou odrážet i věk, gender, zaměstnání, příslušnost k sociální vrstvě nebo osobnostní rysy.
2. Plánujte svoje fotografie pečlivě, aby zahrnovaly jak celkové, tak detailní záběry, a každý snímek pečlivě promyslete, abyste využili celé pole záběru. Ujistěte se, že detailní záběry se vztahují k celkovým záběrům, které zaznamenávají jejich širší kontext.
3. Svými záběry pokryjte celý domov, nikoliv jenom jeden nebo dva pokoje! Fotografie by měly dohromady představovat vizuální model celého domova.
4. Dobře si запиšte, kde byly které fotografie pořízeny.

Část 2. Analýza a produkce

Důkladně prostudujte snímky s ohledem na to, co mohou vypovědět o charakteru domu. Zvláštní pozornost věnujte organizaci prostoru a obsahu. Dále se zaměřte na to, jak se kolektivní a individuální charakteristiky lidí odrážejí na fotografiích. Pátrejte zvláště po těch aspektech, které vám během fotografování mohly uniknout.

Až budete mít jasno v tom, co fotografie ukazují, sestavte fotoknihu, sadu výstavních panelů nebo jiný produkt představující fotografickou rekonstrukci fyzického charakteru domova a vaše vnímání toho, jakým způsobem dům odráží své obyvatelé. Tento produkt by měl obsahovat obrázky i text.

ZÁKLADNÍ CVIČENÍ 2.

Vytvořte ucelený fotografický záznam sousedství a použijte tyto fotografie ke zhotovení fotografické mapy nebo modelu místa.

Část 1. Pozorování a zaznamenávání

1. Vyberte místo – může být jak městské, tak venkovské nebo městská periferie, ale mělo by zahrnovat více funkcí a charakteristik.
2. Vytvořte fotografický přehled o daném místě. Pořídte širokoúhlé snímky, které dohromady vytvoří celkový, nepřerušovaný záznam příslušného prostoru, a také střední a detailní záběry vybraných zdejších objektů viditelných rovněž na celkových pohledech. Nezapomeňte si pečlivě zaznamenat, kde byl který snímek pořízen. Během zkoumání a zaznamenávání místa je vhodné vzít v úvahu následující otázky a vyfotografovat takové snímky, které tyto okolnosti objasní:

Místo: Kde to je? Jaké má daný prostor ohraničení, mezníky, geografické vlastnosti, znaky nebo cokoliv, co jej vymezuje?

Vzhled: Jak místo vypadá v obecném slova smyslu? Fotografujte vizuální stránku místa, druhy budov, vzezření ulic, viditelné členění prostoru. Jsou tam kopce? Roviny? Nebo obojí? Jsou ulice rovné nebo klikaté? A budovy jsou nízké, vysoké, široké, úzké, nové či staré? Jsou rekonstruovány nebo chátrají? Nafotťte tyto aspekty.

Organizace: Z jakých částí se sousedství skládá? Jak je uspořádané? Kde jsou např. obchody, veřejná prostranství, náboženské instituce, obydlí? Vyfoťte snímky, které ukazují organizační principy anebo vám je mohou pomoci objevit.

Funkce: Jak je dané sousedství využíváno? Sledujte povahu činností, služeb, funkcí, obchodů, obydlí, restaurací, škol, rekreačních zařízení atd. Komu slouží? Místní populaci, městu, regionu? K jakým etnickým skupinám, věkovým kategoriím, subkulturám, mužům, ženám, sociálním třídám, zaměstnaneckým skupinám různé aspekty sledovaného sousedství odkazují? Jakým způsobem se místní obchody prezentují svým zákazníkům a jakými charakteristikami se vyznačují ti, kteří je navštěvují, pro co přicházejí, kdy odcházejí? Pořídte snímky, které se k uvedeným tématům vztahují.

Část 2. Analýza a produkce

1. Důkladně seřadte snímky podle geografického klíče. S použitím série panelů (čtvrtka velikosti A3 je k tomuto účelu ideální) nebo papírové role zhotovte fotografickou mapu místa. Širokoúhlé snímky uspořádejte tak, aby tvořily souvislé zobrazení prostoru, a potom umístěte střední a detailní záběry nad celkové snímky, ke kterým se vztahují.

2. Prostudujte výsledný model nebo mapu. Odpovězte na otázky z první části, a to především na ty, které se týkají prostorového a funkčního uspořádání místa. Sepište deskriptivní shrnutí svých zjištění s odkazy k vizuálnímu záznamu.

ZÁKLADNÍ CVIČENÍ 3.

Při zkoumání rodinné historie využijte rodinné fotografie, buď ve formě fotoalba, nebo jednotlivé snímky. Pokud žádné rodinné fotografie k dispozici nemáte, použijte místo nich fotografie z průzkumu sousedství z předchozího cvičení.

Část 1. Interview

1. Použijte snímky při interview. Je vhodné sledovat alespoň dvě linie tázání: jednu směřující k informacím, které už nejspíš máte nebo o kterých si myslíte, že je máte, a druhou pátrající po neznámém.
2. Zhruba popište, co už si myslíte, že o rodinné historii víte, a definujte témata dotazování, která by měla vést k rozšíření vašich poznatků. Tento soupis si nechte stranou a přejděte ke kroku 3.
3. Posadte se se svými „informanty“ – členy své rodiny – a projděte společně snímky *bez* konkrétních otázek nebo pojmenovaných témat. Jednoduše si zaznamenávejte, co o každém snímku říkají, když ho vidí, a jaké reakce fotografie vyvolávají. Kdykoliv se objeví nové či zajímavé téma, pokládejte okamžitě další otázky.
4. Teprve až po kroku 3 byste měli přistoupit k tématům a otázkám připraveným během kroku 2. Nad fotografiemi položte informátorům své otázky a pečlivě si poznamenávejte odpovědi spolu s identifikací snímků, ke kterým se vztahují.

Část 2. Analýza a produkce

Po ukončení interview vezměte snímky a své poznámky z rozhovoru a prostudujte je.

1. Uspořádejte a shrňte své závěry o rodinné historii, přičemž informace vždy vztahujte ke snímkům, nad nimiž byly proneseny, i kdyby k vyřčeným informacím neměly žádný očividný vztah.
2. Analyzujte, jaký typ informací každý z přístupů – nestrukturované prohlížení nebo strukturované dotazování – přinesl. Je mezi nimi nějaký rozdíl? A jaký? Který přístup přinesl nové a nepředvídané informace? Jaký poskytl více podrobností? Který si pozorovatelé více užili? Který jste si nejvíce užili vy?
3. Výsledky interview použijte společně s kopiemi fotografií (fotokopie stačí), abyste vytvořili malou rodinnou historii obsahující jak přímé citace z interview, tak shrnutí vašich závěrů ve formě textu.

ZÁKLADNÍ CVIČENÍ 4.

Vyfotografujte činnost, sociální proces nebo sociální interakci a poté proveďte jednoduchou analýzu založenou na pořizovaných fotografiích.

Část 1. Pozorování a záznam

1. Zvolte si situaci, kterou budete zaznamenávat. Musí zahrnovat alespoň dva lidi a interakce nebo aktivity, které trvají alespoň patnáct minut.
2. Zaznamenejte aktivity nebo interakce.
 - A. Nezapomeňte zaznamenat fyzické prostředí a kontext interakcí.
 - B. Sledujte „krok po kroku“ proces interakcí od identifikovatelného „začátku“ až ke „konci“.
 - C. Vytvořte snímky, které podávají informaci o vzdálenostech, výrazech obličeje, pohybech očí a upřených pohledech, gestech, postojích a jiných viditelných aspektech komunikačního chování osob.
 - D. Nafotťte snímky z různých úhlů a vzdáleností a fotografujte v sekvencích spíše než jen jednotlivé fotografie.
 - E. Vyfotografujte alespoň 36 až 48 snímků.

Část 2. Analýza a produkce

1. Snímky vytiskněte – nesnažte se provést analýzu jenom na základě elektronického zobrazení na obrazovce. Na rub každé fotografie napište informaci, která snímek chronologicky zařadí – kdy byl pořízen ve vztahu k ostatním snímkům v dané sérii. Pak si vyložte fotografie v chronologickém pořadí a prostudujte je s cílem objevit, co vám fotografie mohou napovědět ohledně průběhu činností a o vlastnostech a vztazích jednotlivých účastníků. Nezapomeňte si dělat poznámky o tom, co vidíte, a vypracujte analýzu interakcí v délce jedné stránky.
2. Ukažte snímky jednomu nebo více účastníkům a sledujte jejich komentáře, a potom jim přestavte svoji analýzu. Odpovídá jejich vnímání tomu vašemu? Jak a proč se mohou lišit?
3. Vytvořte malou fotografickou esej s vybranými snímky, která událost vizuálně převypráví. Na základě své analýzy a zpětné vazby účastníků vypracujte text a doprovodné popisky.

Další doporučená četba

Collier, John Jr. a Malcolm Collier. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque, N. Mex.: University of New Mexico Press, 1986.

Visual Anthropology Review, časopis vydávaný Society for Visual Anthropology a distribuovaný American Anthropological Association, 2200 Wilson Blvd., Suite 600, Arlington, VA 22201.

Visual Anthropology, časopis vydávaný Taylor & Francis, Inc., 325 Chestnut Street, Suite 800, Philadelphia, PA 19106.

Visual Sociology Review, přejmenovaný na *Visual Studies*, časopis vydávaný International Visual Sociology Association a distribuovaný Taylor & Francis, Inc., 325 Chestnut Street, Suite 800, Philadelphia, PA 19106.

Visual Communication, časopis vydávaný a distribuovaný Sage Publications, London, England.

Seznam literatury

Chalfen, Richard. *Snapshot Versions of Life: Explorations of Home Mode Photography*. Bowling Green, Ohio: The Popular Press, 1987.

Chalfen, Richard. *Turning Leaves: The Photographic Collections of Two Japanese American Families*. Albuquerque, N. Mex.: University of New Mexico Press, 1991.

Collier, Aram Siu Wai a Emunah Yuka Edinburgh, producenti. *Spencer Nakasako's Trilogy and Tenderloin Stories: Youth Produced Videos 1989–2004*. San Francisco: Vietnamese Youth Development Center, 2005 (kolekce dvou DVD v délce zhruba osmi hodin).

Levine, Suzanne. *Volver a Vivir: Return to Life*. Berkeley, Calif.: Chardon Press, 1996.

Lipka, Jerry, Gerald V. Mohatt a the Ciulistet Group. *Transforming the Culture of Schools: Yup'ik Eskimo Examples*. Mahwah, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates, 1998.

Nakasako, Spencer. *AKA: Don Bonus*. San Francisco, Calif.: NAATA, 1995 (Video/Film).

Nakasako, Spencer. *Kelly Loves Tony*. San Francisco, Calif.: NAATA, 1998 (Video/film).

Twain, Mark. *Life on the Mississippi*. New York: Harper and Brothers, 1917.

Worth, Sol, John Adair a Richard Chalfen. *Through Navajo Eyes: An Exploration of Film Communication and Anthropology*. Albuquerque, N. Mex.: University of New Mexico Press, 1997.



SÉMIOLOGICKÁ ANALÝZA VIZUÁLNÍCH REPREZENTACÍ: ROZVOJ, ČISTOTA A VIZUALITA

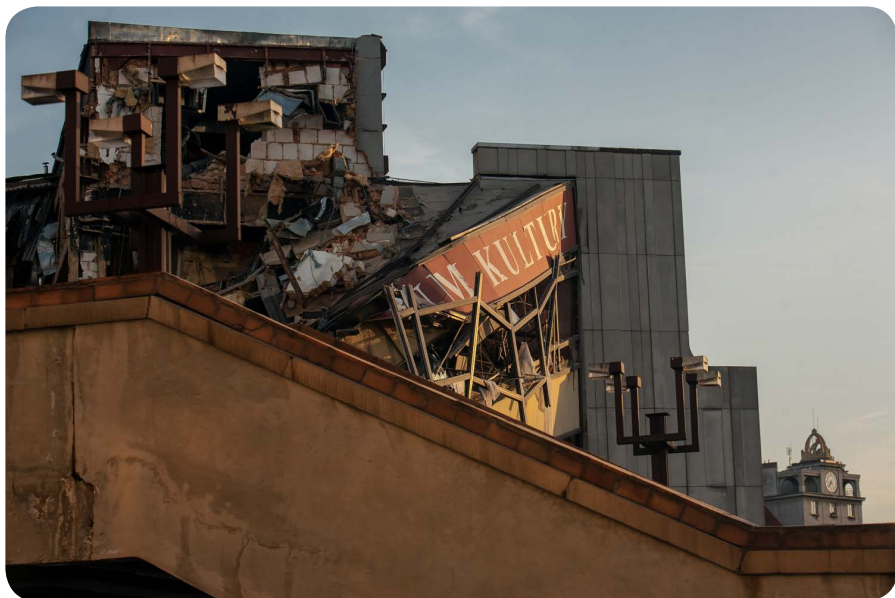
Mezi nejčastěji využívané analytické přístupy ke studiu vizuálních reprezentací jak ve vizuálních studiích, tak specificky ve vizuální antropologii patří sémantická, respektive sémiologická analýza. Na následujících stránkách stručně nastíníme jeden z možných postupů na příkladu analýzy vizualizací obchodního centra, které se staly součástí sporů o prostorovou reprezentaci širšího centra města Plzně.¹

Spory o místo po domu kultury

Studio vizuální etnografie se mimo jiné zabývá také možnostmi využití vizuálních metod ve výzkumu prostorové transformace. Jedním z případů, kterými jsme se v období mezi lety 2012 až 2015 zabývali, byla demolice Domu kultury Inwest v Plzni, plánovaná výstavba obchodního zařízení na jeho místě a místní referendum zorganizované proti této výstavbě. Zaměřili jsme se na takzvané prostorové spory (*struggles over space*, srov. Gotham et al. 2001), ve kterých lze odhalovat vzájemně konfliktní představy o podobě prostoru, respektive ideální či normativní představy o socioprostorové organizaci. V rámci těchto sporů došlo k na první pohled paradoxní situaci. Ohlášení výstavby nákupního centra, které mělo danou lokalitu revitalizovat a nahradit tak esteticky nevyhovující objekt domu kultury, jež Plzeňané tradičně nazývali „Dům hrůzy“, vyvolala protesty nezanedbatelné části veřejnosti. Mezi těmi, kteří se postavili proti demolování stavby, intenzivně zaznívaly hlasy revizující dosavadní estetické odsudky: „Zvykli jsme si na něj.“ nebo „K Plzni patří.“

Na druhou stranu se odpůrci plánovaného obchodního zařízení k vizualizacím, které zveřejňoval investor stavby, vyjadřovali jako k esteticky odpudivým: „Je to ještě větší hrůza, než byl kulturák.“

¹ První část vizuálního výzkumu jsme prezentovali na konferenci Encounter Imagination. Visual studies conference, Masarykova univerzita, která se konala v zimě roku 2013 v Brně [název příspěvku: Contested visibility of a shopping mall]. Viz též Burzová 2013, 2014.



Částečně zdemolovaný Dům kultury Inwest. Foto: Petra Burzová

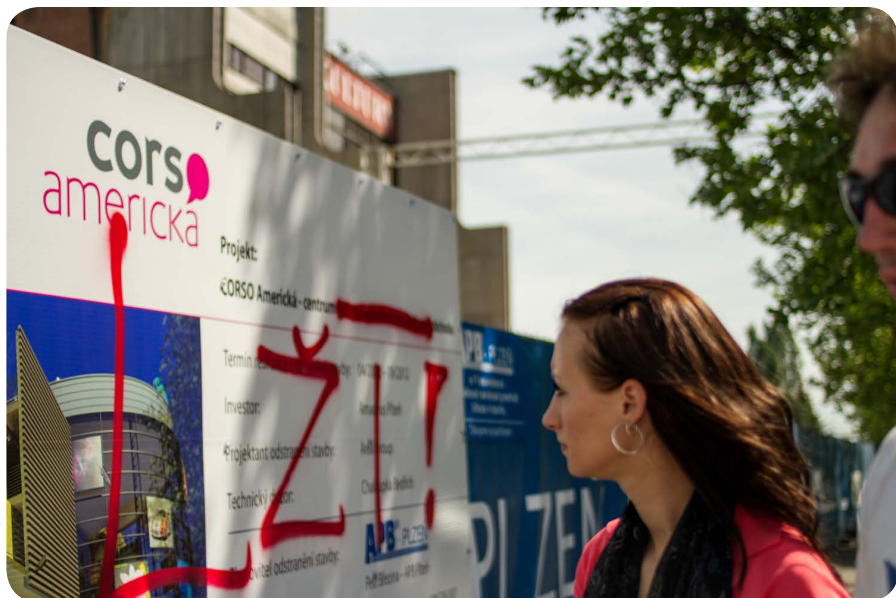
Prostorová reprezentace

Henri Lefebvre (1991) ve své známé konceptuální triádě vymezuje *prostorovou reprezentaci* jako dominantní ideologii a vědění, které z pozice moci určují oficiální definici prostoru za účelem takové produkce a reprodukce prostoru, jež by pomohla reprodukovat preferovaný socioekonomický řád a zamezit jiným konfliktním výkladům. Během sporů o místo domu kultury městské elity a zástupci investora prosazovali definici vymezující místo jako 1. soukromé vlastnictví (protestující veřejnost svými protesty narušuje právo na soukromý majetek) a jako 2. lokalitu, kterou je nutné rozvíjet (dům kultury byl nevyhovující a ekonomicky neudržitelný objekt, který odrazoval cestovní ruch a snižoval atraktivitu lokality pro potenciální investory). Ve výsledku měla být soukromá investice považována za nedotknutelnou a zároveň potřebnou, měla zamezit pokusům o přivlastnění prostoru ze strany obyvatel města a podpořit ekonomický rozvoj Plzně.

Na základě protestů představitelé investora tento výklad postupně revidovali, rozvoj již nebyl dominantně traktován jako rozvoj primárně ekonomický, do popředí vystoupil důraz na estetický, funkční a městotvorný rozvoj. Ve vizualizacích se obchodní dům přeznačuje jako multifunkční centrum pro trávení volného času, součástí investice měla být revitalizace Americké třídy na moderní městský bulvár. Z obchodního centra Aréna se stalo multifunkční centrum Corso Americká. Hlavním záměrem mělo být *nutné* rozvíjení nehezké a neatraktivní lokality,

kteřá měla v budoucnu sloužit kulturnímu, sportovnímu a (okrajově) také spotřebitelskému využití návštěvníků. Prostorová reprezentace byla, slovy George Ritzera (2009), „okouzlena“.

Ani tato transformace se nesetkala s očekávanou pozitivní reakcí, protesty proti výstavbě a negativní odsudky pokračovaly, kritika vyústila do místního referenda, jež spornou výstavbu zastavilo. Naše otázka zněla, jak si vysvětlit negativní postoje přetrvávající i navzdory nové „okouzlené“ reprezentaci? Částečnou odpověď jsme hledali ve výše zmíněných vizualizacích, které jsme analyzovali za pomoci sémiologického přístupu jako systémy reprezentací.



Billboard oznamující spornou výstavbu obchodního zařízení. Foto: Petra Burzová

Sémiologická analýza

Sémiologická (nebo také sémiotická) analýza, kterou uplatňujeme, vychází ze strukturního pojetí znaku Ferdinanda de Saussura (2007). Saussure zkoumá znak jako významotvornou jednotku, ve které do *arbitrárního* vztahu vstupuje označující (zvuk/obraz) a označované (pojem). Obrazový znak je znakem, který evokuje mentální obrazy, po vzoru Rolanda Barthesa (2004) ovšem vztah mezi obrazem a tím, co zobrazuje, nechápeme ve studovaných vizualizacích jako arbitrární, ale jako (částečně) *motivovaný*.

Sémiologická analýza odkrývá vrstvy různých významů, v Barthesově pojetí se může jednat o *denotativní* významovou vrstvu, kdy odhalujeme to, co je zobrazo-

váno, a dále o *konotativní* významy, kdy se snažíme interpretovat, jaké myšlenky a hodnoty jsou obrazem komunikovány – jaké významy jsou konstruovány. Ve své vlivné strukturální analýze ideologie (2004) zkoumá Barthes sémiologické systémy druhého řádu, kdy se ze znaku stává označující a vstupuje do *motivovaného vztahu* s dalším označujícím. Tato motivovaná vazba má sloužit fixaci či *stereotypizaci významu* – ukazuje nám, které významy jsou potlačovány a které naopak prosazovány. Ideologický obraz se má stát *indexem*, „přirozeně“ referujícím k jedinému objektu či představě.

Předpokládáme, že zkoumané vizuální reprezentace v sobě zahrnují určité normy a hodnoty, které jejich producent/zadávatel (investor) prosazuje (srov. Pauwels 2011), vizualizace jsou součástí prosazovaných prostorových reprezentací. *Naše otázka zní, jaké významy jsou komunikovány, jaký mentální obraz se konstruuje a co je možné ze specifické organizace hodnot, kterou prosazují, vyvodit pro osvětlení čtených negativních reakcí, alternativních či heteroglních výkladů?*

Moderní městský bulvár a bezdomovci

Zkoumané vizualizace je možné zhlédnout na stránkách projektu: <http://www.corsoamericka.cz/Corso-Americka.html>. Barthesův přístup k sémiologické analýze obrazových znaků zahrnuje také průvodní text. Text a různé popisky zde plní funkci stabilizátoru (kotvy; *anchorage*) preferovaného významu. Jelikož čtenář-divák si může obrazový znak vyložit různě, je potřebné mu v preferovaném čtení pomoci a žádoucí významy stvrzovat. Na hlavní stránce se střídají vizualizace a tyto hlavní nápisy:

Corso Americká
Moderní městský bulvár
v centru Plzně

Corso Americká
Nejlepší místo k setkávání
v centru Plzně

Corso Americká
Místo pro kulturu
v centru Plzně

Corso Americká
Místo pro bydlení
v centru Plzně

Corso Americká
Nejlepší obchody
v centru Plzně

Corso Americká
Místo pro relaxaci
v centru Plzně

Pod obrazem je umístěn následující text:

Multifunkční centrum Corso Americká

Centrum Plzně se vrací zpět do své historie. Alespoň svým novým projektem, který připravuje společnost Amádeus Plzeň, a.s.

V roce 2013 vyrostе v Plzni nový městský bulvár nazvaný Corso Americká. Svým pojetím bude Corso Americká prostorem pro volný čas, odpočinek, procházky, kulturu, sport, nákupy, bydlení a další služby občanské vybavenosti.

To vše v konečné podobě Corso Americká obyvatelům města nabídne. Podobně, jako si centrum Plzně pamatují dříve narození.

Významná část celého objektu bude využita pro sport a kulturu. Na nejvyšším patru budovy vyrostе nová, unikátní více než 300 metrů dlouhá dráha pro inline bruslení s areálem dalších sportovních a odpočinkových aktivit. Pro volný čas bude prostor i ve spodní části Corso Americká, který se stane novým a moderním bulvárem centra města.

Velkorysý 150 m dlouhý a 30 m široký prostor atria budovy Corso Americká bude lemován galeriemi, s plochami pro butikový prodej, restaurace, kavárny a služby. Atrium bude rozděleno na dvě části řadou menších obchodů. Atmosféru třípodlažního centra zpřijemní vodní prvky, zeleň, prostor pro posezení a prodejní altány. Jednotlivá podlaží vertikálně propojí eskalátory, travelátory i výtahy a schodiště.

Hlavními motivy objektu jsou dvě prosklené vstupní rotundy, které usnadní orientaci a jsou významným výtvarným prvkem. Součástí projektu bude i samostatný kulturní sál a galerie.

Projekt bude podél Americké otevřen pěším návštěvníkům a celá ulice bude změněna na moderní městský bulvár. Velkoryse pojatý veřejný prostor nabídne kompletní městský mobiliář (lavičky, pítka, místa k odpočinku atd.), podporu cyklostezky (stojany na kola), začlenění a podporu stávající vzrostlé aleje stromů a také blízkost řeky Radbuzy. Další prvky jako kavárny, restaurační předzahrádky a místa k posezení budou činit prostor atraktivním pro schůzky a trávení volného času.

Součástí multifunkčního centra je i pětipodlažní křídlo určené bytovým a kancelářským plochám, správě centra i jako zázemí nájemcům.

Úlohou textu je zde potvrdit význam plánovaného centra jako centra pro kulturní a společenské aktivity. Zařízení nebude prostor komercionalizovat, je součástí města, rozvíjí městský životní styl. Na hlavních popiskách jsou obchody zmíněny pouze v jednom případě ze šesti. I kdyby čtenář mohl některé vizualizace denotativně číst jako „nákupní centrum“, popisky stvrzují konotativní význam „společenské a kulturní centrum města“.



Vizualizace plánovaného obchodního zařízení. Zdroj: <http://www.corsoamericka.cz/>



Vizualizace plánovaného obchodního zařízení. Zdroj: <http://www.corsoamericka.cz/fotogalerie.html>



Vizualizace na propagačním poutači.

Zdroj: <https://www.facebook.com/CorsoAmericka/photos/pb.112404145551027.-2207520000.1427889266./192255727565868/?type=1&theater>

Úvodní text je v tomto ohledu zcela explicitní. Potvrzovaný mentální obraz má zcela vytěsnit představu obchodů a čtenáře utvrdit: to, co se zde plánuje, je městský bulvár. Mentální obraz se zde propojuje s idealizovanými a nostalgizovanými obrazy konstruovanými v rámci čtených snah prosadit moderní městský urbanismus v souladu s městskou pamětí, v současnosti oblíbenou. Má evokovat vzpomínky (ať už skutečné či nikoliv) na minulost místa před výstavbou domu kultury. Preferované čtení plánovanou stavbu organicky propojuje s minulostí lokality, kterou „kulturník“ neorganicky narušil. Obchody jsou zmíněny až v pátém odstavci, komerční funkce je zcela upozaděna jinými funkcemi, nechybí ani odkaz na v Plzni oblíbené cyklostezky. Dochází zde zcela evidentně k *transferu označujících*.

V sekci Fotogalerie je ke zhlédnutí několik vizualizací, níže uvádíme tři z nich. První zobrazuje vnitřní prosvětlený prostor s vysokými prosklenými stropy. V horní části vidíme na stěně obrazy a další umělecké prvky, v dolní části řady obchodů. Dispozice podobně jako v dalších nákupních galeriích podporují dojem velkoleposti, podobný známým metaforám sakrálních staveb: nejde o „odkouzlenou“ racionalizovanou spotřebu, nýbrž o „chrám konzumu“ či „galerii životního stylu“.² V pro-

² Pro srovnání viz finální návrh architektonického Studia Hangár <http://www.hangar.cz/pages/plzen.htm>. Je zřejmé, že mezi tímto návrhem a zveřejněním vizualizací došlo ze strany zadavatele k takovým návrhům úprav, které by přispěly k výše uvedenému významovému transferu, ať už se to týče typu zobrazovaných lidí či jednotlivých funkcí nebo také světelnosti prostorů, sytosti barev, vnější úpravy atp.



Vizualizace plánovaného obchodního zařízení. Zdroj: <http://www.corsoamericka.cz/fotogalerie.html>

storu se pohybují lidé, jejich naznačený pohyb je výletní, neuspěchaný – korzující. Vidíme zde rodinu s dítětem, matku s dítětem, mladou zamyšlenou ženu, pár, kde má žena zaujatý pohled upřený vzhůru jako v umělecké galerii a s mužem v tmavých brýlích jako by si vykračovali po skutečném korzu, žena otočená zády připomíná turistku či návštěvnicku výstavy, v pozadí se dívka blíží k sedícímu muži jakoby na předem domluvenou schůzku.

Druhá vizualizace ukazuje vnější prostor, kde už nákupní složka zcela absentuje, na výše uvedené vizualizaci také nevidíme lidi obtěžkané nákupy (pouze dvě mladé ženy nesou po jedné lehké igelitce). Zde však igelitky nevidíme vůbec. Vidíme kulturně sdílené atributy veřejného prostoru, posedávající mládež, lavičky, zeď, cyklistu a stojany na kola, mladou ženu venčící pejska, dvě dívky pomalu korzující letním městem. Nevidíme žádná auta, reklamy na obchody jsou zcela rozostřené, nerozpoznatelné, působí spíše jako barevné umělecké doplňky než komerční poutače. Proti tmavému pozadí nádraží je „moderní městský bulvár“ osvětlen sluncem, září čistotou.

Poslední uvedená vizualizace je použita také jako profilová fotografie projektu na stránkách Facebooku: <https://www.facebook.com/CorsoAmericka>, nebo také na hlavním poutači na místě plánované stavby (viz níže). Obraz připomíná veřejný prostor, volnočasové sportoviště v parku, mezi herními konstrukcemi vidíme sportující a postávající děti. Kdybychom obraz četli nezávisle na kontextu, na této vizualizaci nic nenasvědčuje tomu, že se jedná o terasu obchodního centra umístěnou vedle nadzemního parkoviště.



Novoroční přání jako součást kampaně před referendem. Autor: Reprofoto – Richard Beneš. Zdroj: <http://www.regionpodlupou.cz/955-dalsi-kampan-pred-mistnim-referendem-zahajil-investor-oc-corso-vsadil-na-bezdomovce.xhtml>

V kampani před referendem byl prosazovaný mentální obraz potvrzen opoziční prostorovou reprezentací, stavící rozhodování občanů v referendu mezi dvě možnosti: revitalizace a rozvoj versus úpadek. Na novoročním přání je zobrazena budoucnost lokality v případě, že bude stavba referendem zastavena. Text zakotvuje význam opozice s protesty proti demolici domu kultury, přičemž usiluje o evokování negativních významů (místo obyvateli využívaných označení používá odcizený název DK Inwest, vidíme zde ještě stopy po kritizovaném pohledovém betonu, jenž byl pro stavbu charakteristický). Obraz je zasmušilý, pochmurný, celkově působí nečistým sychravým dojmem. Nejvýraznějším symptomem, indexem úpadku domu kultury a místa po něm je bezdomovec. Zobrazení je dehumanizované, nejedná se

o konkrétního člověka, distance pohledu utváří spíše sociální typ, „bezdomovce“ či „městskou spodinu“, jež byla také diskurzivně často využívána jako argument pro potřebu revitalizace této lokality. Protagonista (převlečený model) nese (poněkud ironicky) předpokládané sdílené kulturní atributy značící nežádoucího marginála: vousy, krabicové víno, roztrhané kalhoty, pod tím montérky, rozvázané tkaničky, sedí na jakési krabici či snad vyhozené přepravce, ohřívá se u improvizovaného ohniště. Ve srovnání s výše uvedenými vizualizacemi propojuje demolovaný dům kultury s protesty proti výstavbě do mentálního obrazu úpadku a nečistoty stojícího v jasné opozici k obrazu rozvoje a čistého, zdravého a moderního města.

Proč byl tedy tento transfer označujících neúspěšný? Podíváme-li se ještě jednou na výše uvedené vizualizace, povšimneme si, že využití vizuální stereotypy vytvářejí také implicitní kategorizaci. Jaký typ lidí patří na „moderní městský bulvár“? Pro koho je „nejlepší místo k setkávání“ určeno? Všechny vizualizace (také ty, které byly zveřejněny na jiných místech) jsou po bližším zkoumání charakteristické homogenitou zobrazovaných ideálních uživatelů, ať už jde o oblečení, účesy, doplňky, věk a další atributy: jedná se vesměs o mladé lidi v produktivním či předproduktivním věku, nevidíme zde žádnou socioekonomickou heterogenitu. Jedná se o spotřebitele, lidi, kteří mohou využívat volný čas, mladé rodiny s dětmi, školáky. Mýtus, který je v těchto vizualizacích zakódován a který má podpořit investorem prosazovanou prostorovou reprezentaci, je reprezentací města rozvíjejícího se prostřednictvím komercializace. Nový městský životní styl, možnost participace na městském prostředí předpokládá spotřebitelskou zkušenost, která není funkční, ale zážitková. Nakupování vedle setkávání, návštěvy kulturních událostí, korzování či sportování není činností pro uspokojení základních potřeb, nýbrž způsobem, jak zažít město, jak být plnohodnotným členem městské společnosti pozdního kapitalismu. Stává se naturalizovanou podmínkou ideálního městského pobytu a OC Corso má naplnění této podmínky pouze umožnit. Slovy zástupce investora: „My životní styl nevymýšlíme. My pouze reagujeme na poptávku, tak jak ji lidé mají, a snažíme se jim naplnit jejich sny a požadavky.“

**Mýtus
moderního
města**

Označující I: vizualizace	Označované I: OC Corso Americká	
Znak I/Označující II: obchodní zařízení jako městský bulvár a sociokulturní centru		Označované II: městský rozvoj
Znak II. komercializace jako způsob rozvoje města		

Investor se pokoušel o to, co George Ritzer (2009) nazývá okouzlením odkouzleného světa spotřeby (*enchanted the disenchanted world of consumption*). Reprezentace upozadující či mnohdy zcela zneviditelňující nákupní složku a apelující na zdravý městský životní styl však byly mnohdy přijímány rozporuplně. Nepomohlo ani zdůrazňování očisty Americké třídy od bezdomovců a špíny. Ačkoliv jsme zde načrtli pouze jeden z možných způsobů čtení vizualizací, musíme také

zmínit, že nás v našem výzkumu zajímala zejména jejich recepce a způsob dekodování ze strany obyvatel města, specificky pak těch, kteří s výstavbou obchodního zařízení nesouhlasili. Tyto vizualizace a více či méně jasně formulovaná prostorová reprezentace totiž paradoxně vytvořily solidní platformu pro formulování opozičních narativů a heteroglossních výkladů. Demolice domu kultury v nich nebyla čtena jako očista, ale spíše evokovala různé druhy vzpomínek, jejichž emocionální hloubka byla posílena zkušenostmi pozorování fyzické likvidace stavby, na kterou se tyto vzpomínky vázaly. Vizualizace zase u mnohých neevokovaly žádoucí mentální obraz, plánovaná stavba zůstala pro mnohé „obřím obchodákem“, novou „hrůzou u Radbuzy“ a zobrazený prostor prostorem exkluzivním: „Viděla jste ty obrázky? Co to má být? Las Vegas?“, „To si tam babky budou chodit kupovat rohlíky?“, „To není pro nás.“

Doporučená četba

Barthes, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.

Burzová, Petra. Revitalizácia, rezistencia a mestská marginalizácia: uzatvárajúce sa spory o priestor centra Plzne. In Lupták, Lubomír et al. *Neoliberalismus a marginalita. Studie z českého reálnokapitalismu*. Brno: Doplněk, 2013.

Burzová, Petra. *Politika poloveřejnosti. Narativní analýza sporů o demolici Domu hrůzy u Radbuzy*. Doplněk, 2014.

Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University, 1984.

Gotham, Kevin Fox; Shefner, Jon; Brumley Krista. Abstract space, social space, and the redevelopment of public housing. In: Gotham, Kevin Fox (ed.) *Critical Perspectives on Urban Redevelopment*. New Orleans: Tulane University, 2001, 313–336.

Hall, Stuart. Introduction. In: Hall, Stuart (ed.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, 1997.

Lefebvre, Henri. *The production of space*. Oxford: Blackwell, 1991.

Margolis, Eric, Luc Pauwels (eds.) *The Sage handbook of visual research methods*. Sage, 2011.

Panofsky, Erwin. *Meaning in the visual arts*. New York: Doubleday Anchor, 1955.

Ritzer, George. *Enchanting a Disenchanted World: Revolutionizing the Means of Consumption*. Pine Forge Press, 2009.

Rose, Gillian. *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. Sage, 2011.

Saussure, Ferdinand de. *Kurz obecné lingvistiky*. Praha: Academia, 2007.

Van Leeuwen, Theo, Carey Jewitt (eds.) *The handbook of visual analysis*. Sage, 2001.



WORKING PAPER 2

PŘÍKLADY VYUŽITÍ FOTOGRAFIE A FILMU V ANTROPOLOGICKÉM VÝZKUMU

Etnofikce

Po vzoru Jeana Roucha a Johannese Sjöberga (viz text v této čítance) uplatňujeme v našem audiovizuálním výzkumu prvky projektivní improvizace. Na připravovaném filmu spolupracujeme na základě Sjöbergova doporučení s divadelnicí Evou Gažákovou, studentkou doktorského studia AMU, která se dlouhodobě věnuje dramatickým participativním a expresivním technikám ve výzkumu sociálního vyloučení. Ve své praxi se také věnuje dramatické výchově a ve zkoumané lokalitě nacvičila několik divadelních představení. Hlavními protagonisty filmu jsou dva mladí lidé toho času studující na středních školách.

S protagonisty spolupracujeme na všech fázích projektu, společně utváříme scénář, vybíráme vhodné lokality, prohlížíme natočené materiály. Hlavním motivem tvořícím kostru filmu je místní příběh o kytici, která nebyla kdysi na svatbě hozena svobodné dívce, ale žena, která ji chytila, si ji s sebou vzala do hrobu. Od té doby jsou v dané lokalitě zapovězeny svatby. Protagonisté hrají mladou dvojici, která chce sňatek uzavřít a pátrá po možnostech, jak kletbu zrušit – navštěvují své příbuzné a další lidi, o kterých se domnívají, že mohou s příběhem přímo souviset. Všechny fáze natáčení nám zprostředkovávají porozumění nejen místní sociální organizaci, ale zejména postojům a představám protagonistů a dalších aktérů o lásce, manželství, příbuzenství či životě obecně. Zvláštní pozornost pak nejen z etických, ale také teoretických důvodů věnujeme otázce reprezentace a možnostem, jak mohou aktéři na své reprezentaci participovat.

Proces tvorby filmu je pro nás mnohem důležitější než výsledný artefakt – film. Samotná realizace je navíc poměrně náročná, jednak vzhledem k dostupnosti dané lokality v zimních měsících, jednak vzhledem ke skutečnosti, že oba protagonisté dojíždějí za školou a prací na poměrně (vzájemně) vzdálená místa. Z etických důvodů a hlavně ze samotné povahy participativních projektů dochází pochopitelně k častým změnám a úpravám, proto se snažíme o zaznamenání veškerých fází, od prvotní schůzky filmového týmu až po pochybnosti či obavy vyjadřované nad natočeným materiálem.



Hlavní protagonisté filmu na motivy místní legendy o kytici. Foto: Petra Burzová

Stone guests a Žlutý dům

Tyto filmy vznikly v rámci mezinárodní Letní školy etnografického filmu pod vedením antropologa Vlada Naumesca z maďarské CEU. Využijeme je zde pro ilustraci postupů, které v audiovizuálním výzkumu používáme, abychom pro teoreticky motivované problémy získali/elicitovali antropologicky hodnotné verbální i neverbální reakce.

Film *Stone Guests* sleduje postsocialistickou manipulaci s politickou symbolikou na příkladě přemísťování soch v Karlových Varech. Inspirovali jsme se knihou *Political lives of Dead Bodies* Catherine Verdery a Wajdovým filmem *Czlowiek z marmuru*. Před samotným natáčením jsme provedli etnografickou mikrostudii, sledovali jsme jak kolemjdoucí reagují/nereagují na sochy v městském prostoru a provedli jsme několik rozhovorů s obyvateli a návštěvníky města, místními historiky i zástupcem zdejší samosprávy. Zajímaly nás zejména emická vysvětlení a kreativní interpretace častých přesunů a sporů kolem karlovarských soch. Na úrovni městské správy jsme se pak zajímali o oficiální reprezentaci výběru vhodných politických a postpolitických symbolů ve veřejném prostoru. Vzhledem k tomu, že jsme byli omezeni časem a naše lokalita byla charakteristická přítomností mnoha turistů a obyvatel mluvících různými jazyky, hledali jsme možnosti, jak tento komplexní terén uchopit bez možnosti dlouhodobého stacionárního výzkumu. Pozorování a rozhovory jsme rozšířili o speciální elicitaci strategii – v minulosti i současnosti



Hlavním protagonistou filmu *Žlutý dům* byl dům se židovskou hvězdou.
Foto: autorský tým

ritualizované gesto kladení kytice. Oslovení lidé tak byli nuceni nejenom popsat, co vidí či nevidí (o jakou sochu se jedná, proč si myslí, že byla přesunuta atd.), ale díky své verbální a neverbální reakci na kladení kytice (ptali jsme se jich, zda by položili či nepoložili k té či oné soše květiny) nám zpřístupnili také svůj situační postoj. Obdobné elicitací strategie se nám osvědčily při dalších výzkumech a zařazujeme je také do výuky.

Film *Žlutý dům* kreativně pracuje s problémem kolektivní paměti. Jeho ústředním aktérem je dům ve Žluticích, na jehož fasádě se odkryla židovská hvězda a při rekonstrukci se objevily nejrůznější předměty, které pro diváka dnes symbolizují různé režimy české historie. Místo toho, aby film nabízel jedno výkladové schéma, nechává mnohoznačnost a mnohovrstevnost významů plně vyznít, občasné slovo i samotný název pouze podporují poetickou funkci filmu. V tomto případě se sám film stává nástrojem k elicitaci heteroglossních interpretací. Jak se v diskusích ukazuje, velmi častou reakcí je únik před dialogickou povahou filmu, explicitní potřeba autoritativního výkladu či hledání autorské/jednoznačné odpovědi na otázku: *O čem ten film byl? Co nám chtěl autor ukázat?* Rozvíjením diskuse o tomto filmu se snažíme pochopit roli oficiální paměti či jednoznačných výkladových schémat v interpretacích časoprostorových vztahů.



Objekty nalezené v domě se žlutou hvězdou. Foto: autorský tým

Elicitace: Karlov a Kulturák

Ve výzkumu bývalé dělnické kolonie Karlov¹ využívali výzkumníci audiovizuální prostředky nejčastěji k analýze proměňujících se prostorových a materiálních aspektů daného místa a socioprostorových vztahů a interakcí. Studovali jsme historické fotografie a také pořizovali vlastní fotografické, filmové a zvukové záznamy. Stěžejním metodickým nástrojem pro nás byla fotografická elicitace. Informantům a respondentům jsme systematicky ukazovali různé snímky, obrázky, mapy atd. a získávali tak cenné informace o doposud neznámých objektech, obyvatelích či typických interakcích. Tyto obrazy zpravidla evokovaly nejen vzpomínky, ale také interpretace, názory či emoce vyvolané vizuální reprezentací (ne nutně se na ni však tyto reakce denotativně vázaly).

Ve výzkumu sporů o místo domu kultury jsme kromě fotografické elicitace úspěšně využívali také video elicitaci. Vytvořili jsme například audiovizuální koláž, která demolici domu kultury zařadila do kontextu negativně vnímaných zásahů do plzeňského urbanismu. Film jsme pouštěli ve smyčce během celodenní akce města Den Meliny Mercouri a sledovali jsme, jaké reakce u diváků vyvolá. Film jsme podpořili také výstavou fotografií demolice domu kultury a na zapůjčený kontejner jsme zavěsili tabuli, na kterou mohli návštěvníci psát, co by si přáli „místo kulturáku“. Díky této technice se nám podařilo sesbírat a pozorovat množství bezprostředních/situačních verbálních i neverbálních reakcí. Samotný prázdný oplocený pozemek, na kterém už není „kulturák“ a zároveň tam ještě nestojí „obchodák“ se svou ambivalencí dnes stává pro elicitaci socioprostorových představ obzvlášť vhodným terénem.

¹ Pro více informací viz stránky <http://plzenskykarlov.cz/>.



Naše improvizovaná „laboratoř“ na Dnech Meliny Mercouri v Plzni. V kontejneru jsme promítali poetickou videosekvenci, na čelní straně jsme umístili výstavu fotografií demolice domu kultury a na dveře jsme připevnili tabuli s nápisem: „Co byste chtěli místo kulturáku?“ Foto: Lenka Hollerová



Tabule s reakcemi kolemjdoucích na otázku: „Co byste chtěli místo kulturáku?“ Foto: SVIET

Vybrané filmy

Propagační video katedry antropologie

CZ, 2014, 11 min., Monika Hertlová

<http://www.antropologie.org/cs/sviet/filmy/propagacni-video-katedry-antropologie-ff-zcu>

Stone Guests

CZ, 2013, 10 min., Paula Ďurinová, Petra L. Burzová, Jiří Majer

<http://www.antropologie.org/cs/sviet/filmy/hoste-z-kamene>

Žlutý dům

CZ, 2013, 6 min., Petr Bouška, Šárka Kadlecová, Lubomír Lupták

<http://www.antropologie.org/cs/sviet/filmy/zluty-dum>

Nekopejte do nás, ještě nejsme mrtví

ČR, 2012, 24 min., M. Hertlová, T. Hirt, L. Hollerová,

<http://www.antropologie.org/cs/sviet/filmy/nekopejte-do-nas-jeste-nejsme-mrtvi>

Úsvitu

ČR, 2012, 4 min., Anna Becková, Lucie Benčíková, Martin Jakub

<http://www.antropologie.org/cs/sviet/filmy/usvitu>

Panelová diskuze na téma What is anthropologic film v rámci čtvrtého ročníku Antropofestu v lednu 2013

<http://www.antropologie.org/cs/videozaznam-diskuze-what-is-ethnographic-film>

Vybrané akce

Jarní škola fotografie

<http://www.antropologie.org/cs/jarni-skola-fotografie>

Summer School of Ethnographic Filmmaking

<http://www.antropologie.org/cs/summer-school-of-ethnographic-filmmaking>

Etnografický audiodokument

<http://www.antropologie.org/cs/etnograficky-audiodokument-workshop>

Fotogalerie

<https://www.flickr.com/photos/antropologie/sets/>

<http://www.antropologie.org/cs/akce/fotogalerie>



ZDROJE A AUTORSKÁ PRÁVA

Petráň, Tomáš. Antropologie... proč vizuální? *Cargo. Journal for Cultural/Social Anthropology* 8.1–2 (2013): 80–104.

© Tomáš Petráň

Článek byl poprvé otištěn v časopisu *Cargo*, který umožňuje otevřený přístup ke všem publikovaným textům. Autorská práva náleží autorovi textu. Využití je omezeno pro vzdělávací a striktně nekomerční účely.

Sjöberg, Johannes. Ethnofiction and Beyond: The Legacy of Projective Improvisation in Ethnographic Filmmaking. *Trabalho apresentado na conferência internacional A knowledge beyond text. Centre Georges Pompidou, Paris. 2009.*

© Johannes Sjoberg

Text je příspěvkem z konference. Překlad publikujeme s laskavým svolením autora.

Banks, Marcus. Visual anthropology: Image, object and interpretation. In Jon Prosser (ed.). *Image-based research: A sourcebook for qualitative researchers*. London and Philadelphia: Falmer Press / Taylor & Francis, Inc. (1998): 9–23.

© Jon Prosser

Práva vyhrazena. Text je zabezpečen heslem.

Henley, Paul. Seeing, hearing, feeling: sound and the despotism of the eye in “visual” anthropology. In Gunnar Iversen, Jan Ketil Simonsen (eds.). *Beyond the Visual: sound and image in ethnographic and documentary film*. Højbjerg, Denmark: Intervention Press (2010): 127–149. Překlad upravené verze otištěn s laskavým svolením autora.

Původní verze textu vyšla ve *Visual Anthropology Review* 23 (1) v roce 2007:

Henley, Paul. Seeing, Hearing, Feeling: Sound and the Despotism of the Eye in “Visual” Anthropology. *Visual Anthropology Review* 23.1 (2007): 54–63.

Becker, Howard. Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It’s (Almost) All a Matter of Context. In Jon Prosser (ed.). *Image-based research: A sourcebook for qualitative researchers*. London and Philadelphia: Falmer Press / Taylor & Francis, Inc. (1998): 9–23.

© Howard Becker

Překlad otištěn s laskavým svolením autora.

Collier, Malcolm. Photographic exploration of social and cultural experience. In Mary Strong, Laena Wilder (eds.). *Viewpoints: Visual anthropologists at work*. Austin: University of Texas Press (2009): 13–33.

© University of Texas Press

Překlad otištěn se svolením nakladatelství. Práva vyhrazena. Text je zabezpečen heslem.

AUTOŘI TEXTŮ

Marcus Banks je profesorem na Oxfordské univerzitě. V současnosti se mimo jiné zaměřuje na kinematografické praktiky v koloniální Indii a také na obecnější studium historie etnografického filmu a vizuální metodologii. Je spolueditorem vlivného sborníku *Rethinking Visual Anthropology*.

Howard Becker je slavný americký sociolog, který se proslavil výzkumem deviance a formulováním dnes již klasické teorie nálepkování (*labelling theory*). Během svého odborného působení se mimo jiné zaměřil také na sociologii umění a zvláště na otázku umění jako výsledku kolektivního jednání.

Petra Burzová působí na katedře politologie a mezinárodních vztahů a na katedře antropologie FF Západočeské univerzity v Plzni. Jako členka týmu Studia vizuální etnografie (SVIET) se orientuje především na fotografii a její využití v antropologii.

Malcolm Collier založil katedru Asian American Studies a College of Ethnic Studies na Sanfranciské státní univerzitě. Collier je spoluautorem vlivné knihy *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Je synem Johna Colliera mladšího.

Paul Henley je filmař a profesor vizuální antropologie působící na Manchesterské univerzitě. Byl prvním ředitelem Granada Centre for Visual Anthropology.

Tomáš Petrář je docent působící na mnoha pracovištích v České republice i v zahraničí, mimo jiné na FAMU a na Univerzitě Pardubice. Působí také jako režisér, kameraman a producent dokumentárních filmů.

Johannes Sjöberg se specializuje na studium umělecké a akademické formy reprezentace. Působí na Manchesterské univerzitě, v rámci svých terénních výzkumů využívá kolaborativní a improvizativní přístupy.