



# Antropologie... proč vizuální?

Tomáš Petráň

*Abstract: The text is based on an actual problem of the lack of education in critical „reading“ of visual material and on the problem of approach to the potential of visibility through the dominant linguistically based discourse. Limitation of visual material to the „art“ or popular culture and mass media with their roles in entertainment, communication, advertisement, propaganda and promotion (ideological, political, economic or cultural) is not valid and useful in the era of omnipresent pictures, which are playing different roles during their global circulation. Visual modes of representation are entering the philosophical and scientific discourse and are not only informing but also forming the structures of thinking and modalities of behaviour without a direct link to the „primordially“ of linguistic discursive structures and scientific practice. The potential of the pure visual discourse and his contribution to the scientific work lies not only in the common critical approach to the visual potential of pictures and their grammar as signs and products, which can be verbally explained, but in the original techniques of „thinking through the pictures“ and „thinking film“ (Deleuze, Petříček). A special attention is devoted to the short overview of the paradigm shifts in the notion of „ethnographic film“ in the academic institutions and to the special uses of this film-making discipline in applied social anthropology.*

*Key words: visual anthropology; ethnographic film; history of anthropology.*

„Produkce a reflexe v oboru antropologie obrazu a obrazem se rozvíjí jen velmi pomalu. Mnozí 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.“ Marc Henri Piault (Piault 2000: 264–265)

## **Namísto úvodu – vykreslení osobní situace a pozice autora**

(pod vlivem Cliffordem a Marcusem editovaného *Writing Culture*, kterýžto vliv 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 čtenářstvem nepočtené obce českých antropologů. Vycházel jsem z reflexe nedávných a stále probíhajících paradigmatických posunů v antro-





pologii, které lze vystihnout posunem od chápání společnosti, ale i samotného textu nikoli 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 nezákládá 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 zavedly 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 obrozenecké 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 audiovize,





## Antropologie... proč vizuální?

---

v současnosti nejrozšířenější diskurzivní praktiky, 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 audiovize byla donedávna vedena především z pozic estetiky a věd o umění 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 Navahy (Navajo) z roku 1966 Sol Worth a John Adair: „...Worth a Adair předpokládali, že spontánní přístup Indiánů k natáčení nám může říci o zobrazování světa, jež je vlastní jejich kultuře (tedy něco navíc, než co říká jejich jazyk).“ (Aumont 2005: 129)<sup>1</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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 promyšlení 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 (Worth, aAdai 1972).





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 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 svým vlastním kontextem, motivacemi a cíli a nadaný tedy velmi omezeným, selektivním viděním a vnímáním celku. Vizuální 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,<sup>2</sup> způsob mluvy,<sup>3</sup> přípustné způsoby oblékání, stravovací návyky, způsoby trávení volného času

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 rozšířen zejména v Paříži. (...) Móda amerického způsobu chůze sem dorazila díky filmu.“ (Petříček 2000: 33); srov. též Boukala 2009: 20).

3 Např. přílišná 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





## Antropologie... proč vizuální?

---

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 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 doméne 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“ – srv. Viriliovo pojetí postupného zavádění umělého osvětlení v Paříži (Virilio 2002) či Foucaultův panopticon 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. Vizuální 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,

---

indikátorem určitého druhu intonace; podobně naprosto „nečeská“ intonace dabingových herců, kteří svůj výraz přizpůsobují cizojazyčnému projevu, který slyší ve sluchátkách.





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 (srv. 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 namístě 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,<sup>4</sup> ale jako subjektivního konstruktů, specifického typu textu (srv. 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 impuls k promyšlení 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 „defeti-

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 době syntetických stereoskopických trojrozměrných obrazů, přesto je obecně rozšířeno vnímání např. televizního obrazu nikoli jako iluze, ale jako otisku skutečnosti (Jost 2006).







## Antropologie... proč vizuální?

---

šizaci 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.

Kulturalizovaný obsah vzniká kontextualizací vyprázdněného znaku a souvisí s postmoderní teorií „čtení“ filmového textu (Clifford a Marcus 1986; Ruby 2000). Interpretace (zmíněné „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 „vyprázdňovat“, 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 vypořádal, 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 vyprázdňování 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 „sensuálním 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 strukturování 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 impulzů, které stále znovu a jinak (v závislosti na kontextu) ovlivňují lidské myšlení a chování i způsob subjektivního utváření člověka jako sociální bytosti v závislosti 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 promýšlení 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.<sup>5</sup> 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 jedinci školenými více jako filmaři než jako antropologové a jejichž prvotní snahou je reprezentace nebo seberepresentace jedné kultury kultuře jiné“, jak definuje tradiční pojetí etnografického filmu Bill Nichols (Taylor 1994: 62). Žánrové rozpětí filmů, které mohou být významným přínosem pro vědecké antropologické poznání, je mnohem širší a zahrnuje prakticky celou oblast kinematografie od dokumentárních záznamů, přes svébytná umělecká díla až po filmy experimentální, animované (např. Valčík s Baširem, *Persopolis*) či filmy spadající do žánrového vymezení fikce či hrané kine-

5 Srv. 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 ovládány, převíjeny, přeostřovány a není v nich viditelně vyměňován materiál, se stávají součástí prostředí, pozadí, a to, co zaznamenávají, se skutečně stalo.“ (Weinberger 1994: 12).







## Antropologie... proč vizuální?

---

matografie.<sup>6</sup> 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. Spannaus 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 dal-

---

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





ších významů, na které 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, 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 estetice 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 (seznámil 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





## Antropologie... proč vizuální?

---

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 promyšlení jeho smyslu, cílů a specifických úkolů i možností provázela. Sedmdesátá léta znamenají skutečný průlom v uznání vizuální antropologie, byť zprvu tradičně redukováné 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 MacDougal (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 Piauxt 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 Roucha se upírala značná pozornost; Jean-Paul Colleyn 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 *CinémaAction* 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, vzezení, 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 vizu-





álním 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 přípravu antropologů – 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 sehrávají 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 nezáměr 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 Robothèque. 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 promýšlení interakcí společnosti a jejich výtvorů – vlastních obrazů. V první řadě jde o studium nejrůznějších





## Antropologie... proč vizuální?

---

projevů vizuální kultury a jejích rolí a funkcí ve společnosti. 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 jejich 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 nejúplnějším 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. Vizuální antropologie, vnímaná jako studium produkce a oběhu obrazů ve společnosti, jim k tomu slouží jako účinný nástroj.

### Filmové diskurzivní praktiky

Je tedy patrné, že vizuální 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 „onto-teologickou“ metafyzikou Západu, „v níž jinakost je nástrojem sebeobrany a dobývání“ (Renov 2004: 217). I proto odmítá v úvodním komentáři svého prvního a stěžejního filmu *Reassemblage* (1983), natočeném 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 Benjaminu spojuje konstrukt Jiného s projevem „mimetické schopnosti“ lidstva: „Mimetickou schopností označuji 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 nahlížejího 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







## Antropologie... proč vizuální?

---

a s jehož pomocí se může volně pohybovat v autorem vytvořeném interpretačním poli. Na šíři autorského dispozitivu 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, souvisejících 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 vnímat 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 audiovizuálních obrazů. Film funguje jako prostředek primární evidence dat a jejich uchování k dalšímu studiu (Meadová, Göttingenský institut). Film může sloužit i popularizaci 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 mediálního 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 univerzitním 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 sociální 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),<sup>7</sup> což problematizuje uznání jedinečných kvalit tvůrčího a uměleckého strukturování reflexe, „ohmatávání“ či poznávání, zakoušení světa. Přitom nejvýrazněji poznamenaly vývoj oboru právě filmy, které pronikly do širšího povědomí diváků, filmy, které vykročily z ohraničené skupiny odborného publika do volného prostoru kinematografie. Do této

---

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





kategorie spadá většina filmů snad nejuznávanějších tvůrců druhé poloviny 20. století – Jeana Roucha a Davida a Judith MacDougallovy. 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 zaje-tí 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 roz-víjeny 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 mimeze Michaela Taussiga). Praktické metody jejich aplikace v antropologii popisuje např. M. O’Neillová ve stati *Feministické vědění a sociokulturální výzkum: etnomimeze, 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 mimeze.*“ (Edwards 2010: 275) *Etnomimeze se stává součástí metody „zúčastněného 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 u společností 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*





## Antropologie... proč vizuální?

---

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 australští filmaři.<sup>8</sup>

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 lehko ovladatelných videotechnologií (v rovině produkce i distribuce) činí film či audiovizi 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/ONF, 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 „režijního“ 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 – pomoci lidem vzájemně se lépe poznat a porozumět si“ (Hénaut 1991: 85 dle Barbash a Taylor 1997: 88). Pět tisíc obyvatel v desítku 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 byla jim dána možnost 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 ostrovany 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

---

8 Srv. např. článek z internetových Torres News Online 30. 7. 2007: Film projects helps bring students back: Around 65 Aurukun students were involved in the film-making project, headed by Australian award-winning filmmaker David Vadiveloo and Croc Festival. Dostupné z [www: http://www.torresnews.com.au/index.php?option=com\\_content&view=article&id=546%3Afilm-project-helps-bring-students-back&catid=3%3Anews&Itemid=59](http://www.torresnews.com.au/index.php?option=com_content&view=article&id=546%3Afilm-project-helps-bring-students-back&catid=3%3Anews&Itemid=59), cit. 12. 2. 2011.





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 Kanadánům“. 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 „zvenčí“ (režisér, antropolog), ale film je utvářen z émického 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). Třiačtyřicetiletý 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 Sao 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 (participatory action research), založený na konceptu „etnomimeze“. Mimetický princip není M. O'Neilovou chápán ve smyslu napodobování, ale s odvoláním na Adorna a Benjamina jako zaměření na „spíše cítění, smyslovost a ducha – smyslové vědění“ (Edwards 2010: 278). Využití filmového média, resp. videotechnologií, se tak přesouvá zcela do oblasti aplikované antropologie a zapojuje se do sociální a komunitní práce, která získává na důležitosti v globalizované společnosti, potýkající se s rozvrácením sta-





## Antropologie... proč vizuální?

---

rých identit, s koncepty multikulturalismu a se složitými sociálními procesy, probíhajícími v rovině etnických, generačních i ekonomických konfrontací. Praktická aplikace a využití 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 psychoterapeutická praxe. Smyslem takových počínů je hledání identity a subjektivního umístění v současném světě skrze mimetický proces a vcítění se do různých nabízejících se rolí a možností: „Etnomimeze čerpá z „forem pocitu“, 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 neomezuje 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 reciprocitu“ jako hlavní napětí v rámci (zúčastněného akčního výzkumu), jež se sna-







ží 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 zahrnutí 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 émičké 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 Pinková 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 (Gadammer) 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







## Antropologie... proč vizuální?

---

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 promyšlení 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 nesměřuje k jasnému konci, ale samo se vztahuje k neukončenému procesu, zpětně ovlivňujícím promyšlení 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 nikdy nevidanému „zapelevelení“ 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 nesměruje 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)





## Antropologie... proč vizuální?

---

Před vizuální antropologií stojí nové úkoly. Vedle analýzy syntetických, umělých obrazů a jejich motivací (v reklamním a mediálním businessu, mocenských a ekonomických strategiích, kontrole a shromažďování dat) je nutné uvažovat o zdvojeném 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 spleť 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 schopný 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.





## Literatura:

- Aumont, J., 2005. *Obraz*. Praha: AMU.
- Barbash, I. a Taylor, L., 1997. *Cross-Cultural Filmmaking*. Berkeley: University of California Press.
- Berger, J., 1972. *Ways of seeing*. London: BBC and Penguin Books.
- Boukala, M., 2009. *Le dispositif cinématographique, un processus pour (re)penser l'anthropologie*. Paris: Teraedre.
- Buchli, V. ed., 2002. *The material culture reader*. Oxford: Berg.
- Clifford, J. a Marcus, G. E. eds., 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Colleyn, J-P., 2009. *Jean Rouch, cinéma et anthropologie*. Paris: Cahiers du Cinéma – INA.
- de France, C., 1989. *Cinéma et anthropologie, deuxième édition, revue et augmentée*. Paris: Fondation de la Maison des sciences de l'homme.
- de France, Claudine ed., 1994. *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*. Amsterdam, Bruxelles, Paris, Bale: Éditions des archives contemporaines.
- Edwards, T. ed., 2010. *Kulturální teorie. Klasické a současné přístupy*. Praha: Portál.
- Emmison, M. a Smith, P., 2000. *Researching the Visual*. London: Sage Publications.
- Ferry, L., 2008. *Rozumět životu*. Praha: Rybka Publishers.
- Gauthier, G., 2004. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU.
- Geertz, C., 2000. *Interpretace kultur*. Praha: SLON.
- Grimshaw, A., 2001. *The Ethnographer's Eye*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gutmannová, A. ed., 2001. *Multikulturalismus. Zkoumání politiky uznání*. Praha: Filosofia, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR.
- Heidegger, M., 1996. *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH.
- Heider, K. G., 2006. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.
- Hénaut, D. T., 1991. Video Stories from the Dawn of Time. *Visual Anthropology Review* 7 (2)
- Hockings, P. ed., 2003. *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Jost, F., 2006. *Realita / Fikce – říše klamu*. Praha: AMU.
- Leroi-Gourhan, A., 1948. Le Film Ethnographique existe-t-il? *Revue de Géographie Humaine et d'Ethnologie*, 3.
- Loizos, P., 1993. *Innovation in Ethnographic film. From innocence to self-consciousness 1955–1985*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MacDougall, D., 1998. *Transcultural Cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
- MacDougall, D. 2006. *The corporeal image: film, ethnography and the senses*. New Jersey: Princeton University Press.
- Mitchell, W. J. T., 1995. *The Pictorial Turn in Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.





Morin, E., 1956. *Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'Anthropologie Sociologique*. Paris: Les Éditions de minuit.

Petříček, M., 2000. *Majestát zákona*. Praha: Herrmann a synové.

Petříček, M., 2009. Umění ve věku vědy a výzkumu. A2, 16. Dostupné z WWW: <http://www.ruoc.cz/cultureinfo/miroslav-petricek-umeni-ve-veku-vedy-a-vyzkumu-2212.html>, cit. 28. 11. 2010

Piault, M-H., 2000. *Anthropologie et cinéma*. Paris: Nathan.

Pink, S., 2007. *Doing Visual Ethnography*. London: Sage Publications.

Pink, S., Kürti, L. a Alfonso, A. I eds., 2004. *Working images: visual research and representation in ethnography*. London: Routledge.

Pink, S., 2007. *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology (Studies in Applied Anthropology)*. New York, Oxford: Berghahn Books.

Pinney, C., 2002. Photographic Portraiture in Central India in the 1980s and 1990s. In: V. Buchli, ed. 2002. *The material culture reader*. Oxford: Berg, str. 87-104.

Renov, M., 2004. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rose, G., 2007. *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage Publications.

Ruby, J., 2000. *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press.

Russell, C., 1999. *Experimental Ethnography*. Durham – London: Duke University Press.

Schneider, A., 2010. *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Berg: Oxford.

Sorlin, P., 1977. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier Montaigne.

Stafford, B. M., 1996. *Good Looking: Essays on the Virtues of Images*. Cambridge: MIT Press.

Sturken, M. a Cartwright, L., 2009. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál.

Šerý, L., 2009. *Laserová romance 3*. Praha: Agite/Fra.

Taussig, M., 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.

Taylor, L. ed., 1994. *Visualizing Theory*. London: Routledge.

Thomas, N., 1991. *Entangled Objects: Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*. London: Harvard University Press.

Virilio, P. 2002. *Stroj videnia*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.

**Tomáš Petráň**

[tomas.petran@upce.cz](mailto:tomas.petran@upce.cz)

Katedra sociálních věd

Fakulta filozofická

Univerzita Pardubice

<http://www.upce.cz/ff/ksv>

