VIZUALNI ANTROPOLOGIE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

TOMASZ LIBOSKA

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko - přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2010

VIZUALNI ANTROPOLOGIE

TOMASZ LIBOSKA

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko - přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2010



VIZUALNI ANTROPOLOGIE

VISUAL ANTHROPOLOGY

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Mgr. Jiři Siostrzonek PhD.
Oponent: Doc. MgA. Aleš Kuneš

TOMASZ LIBOSKA

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko - přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2010



Abstrakt:

Tento text představuje základní informace z oblasti vizuální antropologie, zaměřuje se na význam tohoto oboru pro zkoumání moderní vizuální kultury. Text pojednává o vzájemném propojení vizuální antropologie a dokumentální fotografie z hlediska historického. Obsahuje rovněž příklady antropologické fotoeseje i jiných forem využití vizuální antropologie v praxi.

Klíčová slova:

Antropologie

Dokumentarnie fotografie

Obraz

Kultura

Abstract:

This text focuses on basic knowledge of visual anthropology. It pays attention on its importance in the researches of contemporary visual culture. Mutal relations of both visual anthropology and documentary photography are discussed in historical scope. It also consists of examples of photographical essay and other aspects of visual anthropology usage in practice.

Key words:

Anthropology

Documentary photography

Image

Culture

Slezská univerzita v Opavě
F##???0
Akademický rok: 2009/2010

Studijní program: Film, Television and Photographic
Forma: Combined
Obor/komb.: Creative Photography (TF)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
Mgr. LIBOSKA Tomasz	Spółozielcza 11, 43-440 Goleszów	F507525

TÉMA ČESKY:

Vizuální antropologie

NÁZEV ANGLICKY:

Visual anthropology

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jiří SIOSTRZONEK, Ph.D. - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Vizuální antropologie, dokumentální fotografie v současné kultůře.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Barthes, R. Światło obrazu. Uwagi o fotografii. Warszawa 1966.
Kaczmarek, J. (red.) Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej. Poznań 2004.
Olechnicki, K. Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych. Warszawa 2003.
Olechnicki, K.(red.)Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu. Toruń 2003
Sikora, S. Fotografia. Między dokumentem a symbolem.

Podpis studenta: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího práce: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího katedry: ..... **Datum:** .....

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F507525 , 18.08.2010 14:11

Prohlašuji,
že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a na základě uvedenych pramenů a literatury.

Velmi rád bych chtěl poděkovat vedoucímu diplomové práce Jiřímu Siostrzonekovi, oponentovi Aleši Kunešovi a celému pedagogickému sboru ITF, se kterým jsem se během mého studia setkal.

Souhlasim,
aby byla tato práce zveřejněna zařazením do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě a knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránce Institutu tvůrců fotografie FPF SU v Opavě.

Opava, 2010
Tomasz Liboska

Obsah:

I.	Úvod	8
II.	Historická perspektiva - fotografie	12
III.	Historická perspektiva - antropologie	24
IV.	Skleněné oko fotoaparátu. Pro a proti	29
V.	Antropologie obrazu v akci – fotoesej	35
VI.	Závěr	40
VII.	Seznam pramenů a literatury	42
VIII.	Jmenný seznam	46

I. Úvod

Dobří Indiáni jsou
Indiáni nafilmovaní

Eliot Weinbertger

Vizuální antropologie je poměrně mladá vědecká disciplína. Na poli evropských humanitních oborů dokonce v takové míře, že v různých publikacích fungují rozdílné názvy této dynamicky se rozvíjející vědecké disciplíny. V nepříliš rozsáhlé skupině vydavatelství dostupných na polském trhu, týkajících se této problematiky najdeme nejčastěji názvy, které jsou překladem anglických termínů. Stejně často se setkáváme s odborným výrazem vizuální antropologie (visual anthropology), i vizuální sociologii (visual sociology). Oba tyto termíny se vztahují na velmi podobné, ne-li stejné otázky a jevy. Užití jednoho z nich s určitostí prozrazuje sociologický nebo antropologický původ autora, nicméně situace, ve které dva synonyma soupeří o určité prvenství, způsobuje lexikální diskomfort. Druhotné rozdíly patřičně urovnává Jerzy Kaczmarek, když přirovnává vizuální sociologii k mladší sestře vizuální antropologie, ze které čerpá svou počáteční inspiraci.[1] Z tohoto hlediska budu dále vycházet hlavně z antropologických reflexí nad předmětem mých zájmů. Abych se ale vyhnul jakýmkoliv pochybnostem způsobeným mj. určováním hranice významu vizuální antropologie, budu užívat pouze pojem, který navrhl Krzysztof Olechnicki, konkrétně **antropologie obrazu**.[2]

[1] J. Kaczmarek, (Wprowadzenie) [w:] J. Kaczmarek (red.), Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004. s.7
[2] W czeskich publikacjach dotyczących zagadnienia również znajdujemy termin „antropologie obrazu" będący w tym wypadku translacją niemieckiego Bildantropologie

Podle autorova předpokladu v díle *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych.,* tento široký a zároveň syntetický termín obsahuje všechno, co se skrývá za pojmy vizuální antropologie a vizuální sociologie.[3] Tento termín v sobě spojuje antropologické i sociologické prvky, a tímto nabízí pohodlné užívání. Je to důležité zejména proto, že přijmeme-li Olechnického termín antropologie obrazu, můžeme se plynule pohybovat zkoumanou oblastí za současného využití metod, technik i zkušeností obou vědeckých oborů. Tímto také odpovídáme na stále více poptávanou mezioborovost sociálních věd. Antropologie obrazu je při tom pojem dostatečně široký, vztahující se na všechny možné aspekty nezvyklého zapletení člověka ve světě, ve kterém dominují obrazy.

Co tedy antropologie obrazu je – nová oblast zkoumání nejen pro polskou kulturní antropologií?.[4] Jaké skutečnosti, otázky, jaká problematika se za tímto pojmem skrývá? Jaké nástroje pro výzkum nabízí, jaký přínos může mít využití antropologie obrazu při popisování kulturní skutečnosti? Odpověď na tyto pochybnosti není ani jednoduchá, ani jednoznačná, neboť se vztahuje na složitou charakteristiku tohoto oboru. Na jedné straně se antropologie obrazu zabývá vizuálními prostředky, které může použít badatel směřující k plnému popisu jiné kultury. V tomto smyslu se antropologie obrazu vztahuje na technické využití fotografie, filmu a videa k pozorování a zkoumání skutečnosti. Příliš často se však tuto disciplínu považuje za pouhý prostředek ke hromadění lepších a více objektivních „terénních zápisků", které badatel může využit k další analýze.[5]

Na druhou stranu se moderní antropologie obrazu čím dál víc zajímá o svět „viditelné kultury". O charakteristický prostor, ve kterém většina lidského konání má svou vizuální stránku. V tomto širším pojetí se

[3] K. Olechnicki, Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, s. 10
[4] W. Kuligowski, Antropologia kultury w Polsce: Następne pokolenie, „Lud", t. 88, s. 152
[5] S. Sikora, Moje spojrzenie na etnografie, „Lud", t. 88 s, 196

antropologie obrazu snaží především pochopit vnímání i formování okolní skutečnosti pomoci vizuálních systémů. Zde se objevují například pokusy o zkoumání, jakým způsobem členové jiných kultur využívají fotografii nebo film, a z toho vyplývající rozdíl ve vnímání světa. [6]

Právě v takhle širokém pojetí fundamentální význam nabývá fotografie – médium, které je v antropologii obrazu určitým druhem prostředníka mezi realitou, pamětí a kulturně podmíněnou povahou samotného vnímání. Jednou z nejdůležitějších vlastností přisuzovaných fotografii je schopnost nezkresleně zobrazit realitu. Fotografie vytváří stopu, a dokonce náhražku skutečnosti. Jazyk fotografie způsobuje, že je nejednou vnímána jako bližší skutečnost, lépe hmatatelná, příruční.[7] Fotografie má zvláštní schopnost nekonečné duplikace historie, která se stala jen jednou, reprodukuje něco, co již existenciálně nikdy nebude možné zopakovat.[8] Zejména díky této vlastnosti fotografie zaujímá nejdůležitější místo v antropologických reflexích.

Antropologie obrazu je disciplína velmi obsáhlá, zaměřena na vytváření širšího antropologického vědění pomocí vizuálního materiálu během antropologického výzkumu, a zároveň se zaměřuje na zkoumání systému obrazu i kultury obrazu. Dvojí rovina antropologie obrazu se projevuje v souběžném utváření textu napsaného jazykem obrazu a také typického použití textů zapsaných jazykem obrazu.[9] Slovy Iry Jacknis: *Pro mnoho lidí antropologie obrazu vyvolává představu odborného výzkumu zaměřeného na film a techniku video. Ve skutečnosti je však její spektrum mnohem širší: zahrnuje tvorbu a analýzu fotografií, zkoumání umění i materiální kultury, ale rovněž studium gest, exprese obličeje a prostorového chování a interakcí. Ve skutečnosti se mnoho lidí zabývá*

[6] S. Sikora, Nowe przestrzenie antropologii wizualnej, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa", nr 3, 1999 s. 69
[7] S. Sikora, Fotografi – Pamięć – Wyobraźnia, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa" nr 3–4, 1992, s. 108
[8] R. Barthes, Światło obrazu. Uwagi o fotografii, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 9
[9] K. Olechnicki, Obrazy w działaniu – obrazy w badaniu, [w:] K. Olechnicki (red.), Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2003, s.8

antropologií obrazu, aniž by to tušili.[10]

Trochu jiné důrazy se objevuji v sociologických reflexích, které se týkají vzájemných relací mezi kulturou a obrazem. Zde se do popředí dostává sociálně - kulturní interpretace pozorovaných vizuálních obsahů, objevujících se ve formě reklamy, propagandy, dokumentu, reportáže, a také fotografie nebo amatérského filmu. V tomto pojetí vizuální sociologie exponuje obraz jako zdroj informace. Díky tomu se stává výzkumnou metodou operující specifickým hypertextem, ve kterém se obraz spolu se slovem stávají hlavním prostředkem vědeckého výrazu. Tradiční popis sociálně-kulturní skutečnosti se nahrazuje její ilustrací.[11] Tento náhled v podstatě zůstává v souladu s antropologickým badáním nad kulturou obrazu, vyjadřuje totiž přesvědčení, že poznání je možné právě prostřednictvím obrazu.

[10] Cyt. za: K. Olechnicki. Antropologia obrazu..., s. 51

[11] R. Drozdowski, Socjologie wizualne i ich dylematy, [w:] J. Kaczmarek (red.), Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004, s.10-12

II. Historie oboru ve fotografickém pojetí

Antropologie obrazu ve smyslu vědeckého oboru s definovatelným okruhem zájmu, s vědomím vlastního vědeckého aparátu a badatelského záměru, má své kořeny v historií fotografie, stejně jako v historií etnografie (kulturní antropologií). Obě tyto disciplíny sdílejí v principu stejný ideový základ. Rozvoj etnografie i fotografie poháněl stejné přesvědčení, že je možné úplně a pravdivě zobrazit charakteristiku okolní skutečností, zachytit různorodost světa a přiblížit ji ostatním.[12]

Ale než sociální nauky začaly plně využívat fotografii k vlastním účelům, muselo napřed dojít k vývoji média samotného. Cílené zachycení skutečnosti na fotosenzitivní látce si žádalo správné technické nástroje, a také jistotu, že každá fotografie je neopakovatelnou stopou, kouskem světa „teď a tady". Kombinace těchto dvou faktorů mohla následně vést k využití fotografii na mnoha úrovních vědeckého výzkumu.

Historie fotografie začíná v roce 1839, když malíř Louis Jacques Daguerre daroval světu techniku „zachycení obrazu přírody bez umělcova zásahu."[13] Určitě si Daguerre neuvědomoval, jak rychle jeho vynález ovládne obecnou představivost. Necelých třicet let po předvedení tohoto vynálezu pro úzké skupině vyvolených si fotografie našla využití v policejních kartotékách, válečných zpravodajích, pornografii, encyklopedické dokumentaci, rodinných albech, při hledání estetických efektů, hlášení novinek i při oficiálním portrétu.[14]

Další velký technologický průlom se konal v roce 1851, když Frederick Scott Archer spolu s Gustav'em Le Gray zavedli techniku vyvolávání negativu pomocí kolodiového, mokrého procesu. Jejich

[12] H. Czachowski, O fotografii i etnografii, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa" nr 3-4, 1994, s. 111
[13] B. von Brauchitsch, Mała historia fotografii, Wydawnictwo Cyklady, Warszaw 2004, s. 25
[14] J. Berger, O patrzeniu, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s.71

vynález způsobil první převrat v technologií vytváření fotografie a během desetiletí nahradil všechny předešlé metody. Nový, tzv. mokrý proces, díky zvýšené fotosenzitivitě negativu umožnil zachycení lidí a předmětů v pohybu. Díky tomu skončilo ve fotografií období nepřirozených portrétů, způsobených „strnulým" pózováním.[15] Mokrý proces měl ale také mnoho nedostatků. Desky byly exponovány na mokro, což bylo spojeno s použitím těžké a nepohodlné přenosné laboratoře. Tato nešikovnost byla zlikvidována již v roce 1871, kdy se vlhká deska nahradila mnohem praktičtější metodou využívající tzv. suchou desku. Od tohoto momentu se vývoj v oblasti technologie fotografie jen urychloval. V roce 1880 byla otištěna první fotografie v novinách, v roce 1884 se již objevily první filmové role[16].

Velký význam při popularizaci fotografie, rovněž mimo okruh prvních nadšenců mělo uvedení na trh začátkem 90. let XIX století firmou Kodak fotoaparátu typu Box, který se po nafocení posílal zpět do firmy, kde se film vyvolal, pak se fotky odeslaly zpátky s fotoaparátem, do kterého byl vložen nový film.[17] To byl moment, kdy se stal další kvalitativní průlom, díky kterému se fotografie stala nástrojem, který se na tehdejší poměry masově dostal k velkému množství odběratelů a uživatelů.

Rychlý rozvoj fotografické techniky, rozšiřující se možnosti využití tohoto nástroje vedly k rychlému společenskému růstu tohoto média. Pořád častěji byly pozorovány přínosy plynoucí ze specifiky fotografie, a experimentální „zábava" ustoupila užitkové fotografii.

Nejspíš nejdříve si lidi uvědomili dosud nedosažitelný dokumentační potenciál fotografie. Právě v této oblasti fotografie získala významný, společenský význam. Zde také vznikaly první spojitosti mezi fotografií, antropologií a sociologií. Základy vzájemných relací obou vědeckých

[15] B. von Brauchitsch, Mała historia..., s. 36
[16] tamže, s. 61
[17] J. Kaczmarek, I. Śleboda, Badania socjowizualne z wykorzystaniem fotografii (na przykładzie projektu badawczego „Poznań w fotografii i świadomości swoich mieszkańców"), [w:] G. Pełczyński, R. Vorbrich, (red.), Antropologia wobec fotografii i filmu, Biblioteka Telgte, Poznań 2004, s. 37

disciplín poskytl směr společenské fotografie, vyvíjené od konce XIX století fotografy sociology, i autory bez formálního spojení s vědeckými kruhy.

Již v období mezi lety 1877 – 1878 vzniká cyklus dokumentárních fotografií *Street Life in London,* jehož autorem je John Thomson. Jeho fotografie ukazující chudobu obyvatel tehdejšího Londýna jsou dnes neocenitelnou dokumentací této doby.[18]

Jedním z prvních profesionálních fotografů, používajícím nové médium jako nástroj k dokumentaci byl Jacob A. Riss. Narozen v Dánsku, v šedesátých letech XIX století emigroval do Spojených Států, kde se stal policejním fotografem, následně fotoreportérem „*The Evening Sun*". Jeho práce, nahromaděné v mnoha vydavatelstvích, včetně toho nejdůležitějšího pro rozvoj moderní fotografie „*How the Other Half Lives*" (1890), představují hlavně život New Yorských slumů. I když nemají nějakou zvláštní estetickou hodnotu, s jistotou představují důkaz průkopnického využití fotografické dokumentace v žurnalistické práci.[19]

[18] B. Panek-Sarnowska, Socjologiczność fotografii Zofii Rydet, Lubuskie Towarzystwo Fotograficzne, Zielona Góra 2005, s. 37

[19] K. Olechnicki, Teoria, praktyka i sztuka eseju fotograficznego, [w:] K. Olechnicki, (red.), Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2003, s. 19



Foto: Jacob Riss, Čtvrt podzemního světa Mulberry Bend, 1888



Foto: Jacob Riss, Bydleni za 5 centů , 1888

Dalším představitelem rozvíjející se společenské fotografie je Lewis Wickes Hine (1874 – 1940), Američan, který byl v dětství nucen k těžké výdělečné práci v továrně na nábytek. Podařilo se mu dostat na University of Chicago, kde studoval sociologii. V roce 1904 Hine představil svůj první fotografický projekt dokumentující imigrační vlnu přicházející z Evropy do Ameriky. Hine'ovy práce upozorňovaly tehdejší veřejné mínění především na problém skandálního (však v souladu se zákonem) zneužívání dětí k práci v průmyslových továrnách. V jeho životní sbírce najdeme také kompletní filmovou dokumentaci ze stavby *The Empire State Building*.



Foto: Lewis W.Hine, Léto na East Side, New York 1900

Postavou, která zaujímá výjimečné místo v rozvoji fotografii samotné i antropologie obrazu, byl beze sporu německý fotograf August Sander (1876 – 1964). Jeho odkaz nejen dodneška inspiruje mnoho fotografů, ale stal se také předmětem vědomé antropologické reflexe. Sender od roku 1911 do začátku 30. let XX století realizoval jedinečný cyklus fotografií, který měl ukázat sociální průřez německou společností. Z díla plánovaného na 45 alb, dvanáct fotografií v každém albu, nakonec vyšla roku 1929 sbírka fotografií pod názvem *Antlitz der Zeit* (Tvář naši doby). Obsahovala portréty jednotlivých společenských typů, různých postavení i profesí, v patřičných krojích a s náležitými rekvizity.[20] Sanderovy fotografie jsou pózované, pohledy fotografovaných osob jsou téměř vždycky otočeny na fotoaparát, dochází díky tomu k bezprostřednímu dialogu s fotografem, který takto výrazně ukazuje, že se zde nejedná o náhodné fotografie, ale že to jsou schválně vybráni reprezentanti jednotlivých sociálních skupin.[21] Walter Banjamin – kulturní kritik upozorňuje na vědeckou hodnotu životního díla Sendera, když píše, že je jeho dílo něco víc než jen fotografické album; jest to **atlas.**[22]

[20]K. Olechnicki, Antropologia obrazu... s. 70
[21]B. von Brauchitsch, Mała historia..., s. 105
[22] W. Banjamin, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 119



Foto: August Sander , Cukrář, okolo 1928



Foto: Agust Sander, Notář, 1924

Jmenování autoři samozřejmě nejsou jedinými představiteli tehdejších společensky angažovaných fotografů, ale jejich působnost tvořila určitý základ vzájemných vztahů mezi fotografií a antropologií. Základ proto, že díky němu fotografie začala být vnímána jako vztažný a objektivní zdroj **informací** o okolní skutečností.

Tento fakt fotografií umožnil objevit se v kruhu společenských nauk. Tehdejší fotografií, která byla hlavně ilustrační technikou, vyznačovala specifická výprava, která dokonale korespondovala s dominujícím v literárních dílech pozitivistickým i naturalistickým líčením okolního světa.[23] Mimo to počáteční fotografie, jejíž hlavním cílem zůstávala dokumentace okolního prostředí se nevyvarovala určitých chyb, vyplývajících z postoje samotných autorů. Často se dívali na svět z pohledu exotického romantismu. Příkladem zde může být slavná sbírka fotografií Indiánů Severní Ameriky od Edwarda Curtise. Jeho tvorba neměla moc společného se systematickým výzkumem, a jeho fotografie vycházely spíše s etnocentrického, a při tom romantického vnímání Indiánů. I přesto, že tyto práce postrádají objektivitu a autenticitu, představují nyní vzácnou vizuální předlohu, využívanou samotnými současnými Indiány.[24]

[23]M. Sztandara, Słów kilka o fotografii. Propozycje badawcze i możliwe interpretacje, [w:] G. Pełczyński, R. Vorbrich, (red.), Antropologia wobec fotografii i filmu, Biblioteka Telgte, Poznań 2004, s. 33

[24] K. Olechnicki, Antropologia obrazu... s. 36



Foto: Edward Curtis

Vrcholným obdobím v rozvoji společenské fotografie, alespoň ve Spojených Státech bylo působení takových fotografů, jako jsou: Walker Ewans (1903 – 1975), Dorothea Lange (1865 – 1965) nebo Ben Shahn (1898 – 1969), nasazených prostřednictvím Farm Security Administration (FSA). Byla to státní instituce, jejíž hlavním cílem bylo popsat potřeby a podpořit farmáře, jež postihly následky Velké hospodářské krize. V roce 1935 šéfem služby FSA se stal lektor na Columbia University, Roy E. Stryker, pod jehož vedením byly pořízeny statisíce fotografií. Použily se v publikacích, které měly za úkol mobilizovat veřejné mínění k podpoře velké zemědělské reformy. Víra v humanitní moc fotografie však záhy zeslábla mezi většinou fotografů pracujících pro FSA. Bylo to způsobeno hlavně politikou této instituce, která směřovala stále hlouběji k manipulaci a vizuální reklamě státní politiky vůči Velké hospodářské krizi. Nicméně sbírka fotografií FSA se nyní nachází v archívu Knihovny

Kongresu a tvoří největší na světě sbírku společenské fotografie.[25] Mnoho z nich, masově reprodukovaných, se stalo opravdovými ikonami fotografie vůbec. Stalo se tak mezi jinými s fotografii Dorothei Lange – Matka Přistěhovalkyně *(Migrant Mother),* představující svraštěnou tvář ustarané matky s dětmi.

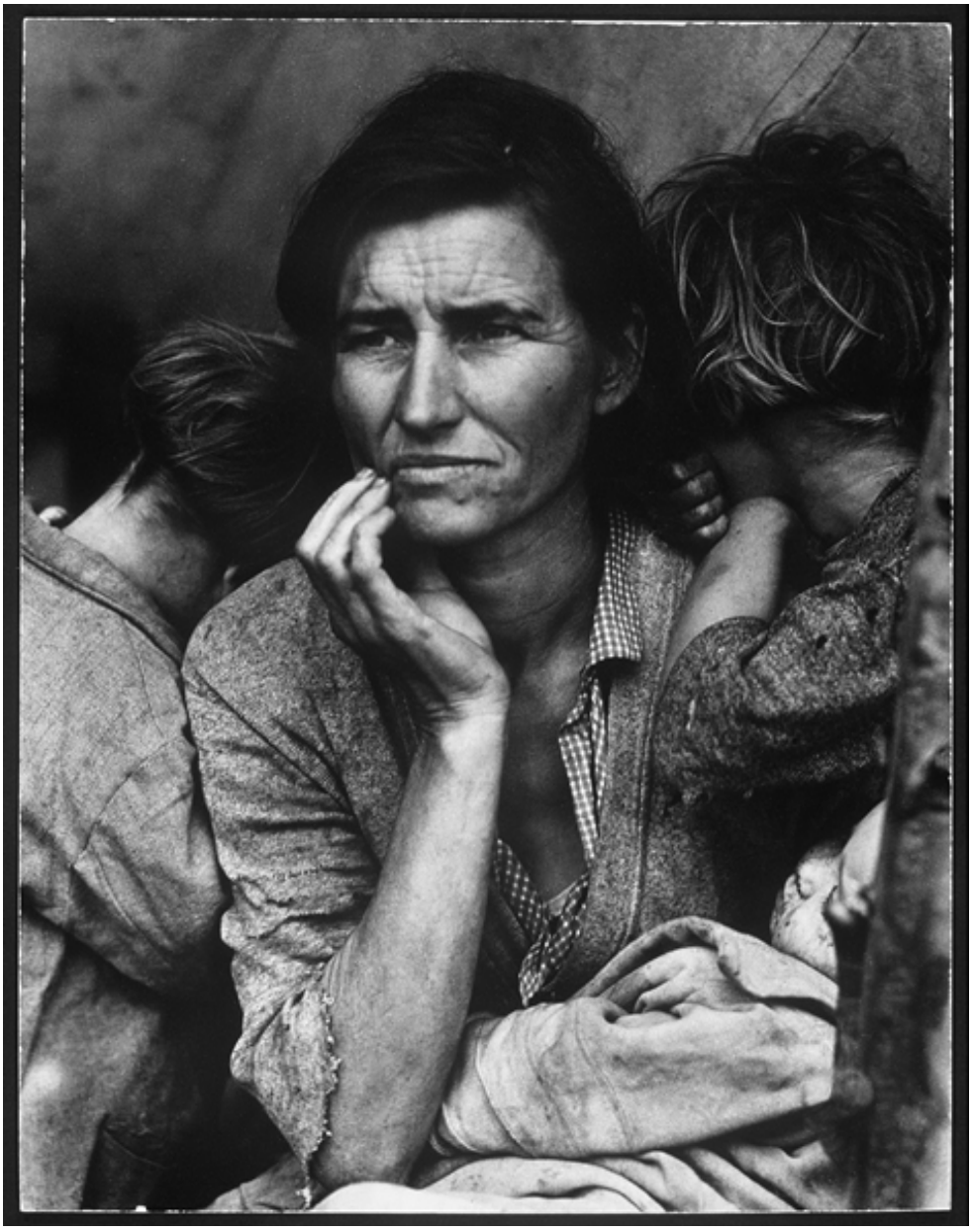

Foto: Dorothea Lange, Matka Přistěhovalkyně

[25] tamže, s. 64

Na území Polska ke konci XIX století rovněž působilo mnoho fotografů zabývajících se dokumentací „mizejícího světa". Zde se tato aktivita v širším pojetí promítla do národopisu a lidové kultury. Byla součástí propagovaného ke konci XIX století „návratu ke kořenům", ve smyslu národního obrození. Počáteční tématika a způsob prezentace se omezovaly na standarizované a velmi idealizované vyobrazení, šířící hotové, typizované představy: „antropologické typy", „živé obrazy", krajinné scénky, památky. Nejlepším příkladem zde může být fotografie polských rolníků, která vznikla na přelomu XIX i XX století. Podobně, jak tomu bylo v případě Curtise, také tyto fotografie formovaly značně mytologizovaný obraz skutečnosti. Teatrální fotografické vystoupení ve velké míře byly režírovány v souladu se znalostmi a představami samotného fotografa. Takovýto program byl realizován především ve fotografických ateliérech tohoto období, kde se tvořily kulturní obrazy. Jedná se zde o fotografické dílny na přelomu XIX i XX století: F. Kocha, M. Dudkiewicz, W. Rzewuskiego, J. Mieczkowskiego a také mnoha dalších.[26]

[26] M. Sztandara, Słów kilka... , s. 30-31

III. Historie oboru v antropologickém pojetí

Po období fotografického působení „naslepo" etnografie, která vyvíjela vlastní ikonografické metody, se fotografií plně zapojila do procedur terénního výzkumu. Tento proces začal velmi brzy, neboť již v devatenáctém století, kdy ryty zhotovené umělci nebo často samotnými badateli bývaly obohaceny o fotografické obrazy. Nicméně dosáhnutí plnohodnotného statusu fotografie ve výzkumné práci etnografa nebylo jednoduché.

S fotografiemi, které vznikaly přímo v terénu bylo zacházeno spíše jako s doplňkem badatelských poznámek – impulsem „obnovujícím" paměť po návratu z výzkumu. Jay Ruby, který je autoritou v této oblasti se domnívá, že tehdy neexistovala stylově odlišná etnografická (antropologická) fotografie, která by využívala vlastní metody. Většina prací antropologických autorů neměla mnoho společného ani s dokumentární fotografií, která se již tehdy charakterizovala svými estetickými přednostmi. Tyto fotografie spíše připomínaly příležitostní „turistické" fotografie.[27]

Hledáme-li začátky antropologie obrazu, musíme se vydat k začátkům novodobé americké antropologie. Postavou v popředí předchůdců antropologie obrazu je Franz Boas – tvůrce školy kultury a osobnosti, jeden z „otců – zakladatelů" antropologie vůbec. Tento americký vědec, průkopník terénního výzkumu využíval fotografický aparát již od roku 1894, průlomový význam však pro vývoj antropologie obrazu měla jeho poslední výprava k obývajícím severní pobřeží Kanady Indiánům Kwkiutli. Právě během tohoto výzkumu v roce 1930 Boas úspěšně používal kameru 16 mm a také fotografickou nahrávací kameru.[28]

Opravdový milník pro rozvoj antropologie obrazu položila

[27] K. Olechnicki, Antropologia obrazu..., s. 32
[28] tamže, s. 38

studentka Boasa, Margaret Mead. Právě díky ní antropologie obrazu přestala být příležitostním dodatkem terénního výzkumu, a stala se nezávislým, institucializovaným vědeckým oborem. Právě Margaret Mead, vedoucí *American Association for the Advencement of Science,* má na svědomí vznik archívu ve kterém se nahromadily antropologické filmy, finančně podporovala výzkumné projekty antropologů-filmařů, kteří měli za úkol zachovat obraz mnoha zanikajících primitivních kultur. Meritorický vklad do rozvoje antropologie obrazu dala Mead v dnes již klasických fotografických studiích na Bali, které vedla spolu s manželem Gregory Batesonem. Výsledky tohoto výzkumu shrnuté v knížce *Balinese Character: a Photographic Analysis* do dnešního dne inspirují mnoho antropologů obrazu.[29]

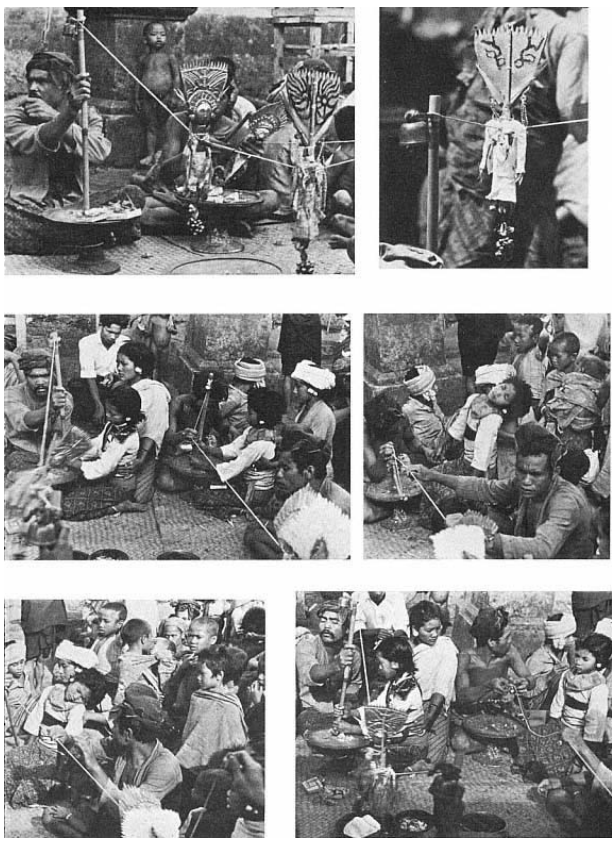

Foto: Gregory Bateson and Margaret Mead

[29] S. Sikora, Autobiografia stworzona z fotografii. Metafora w fotografii, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa" nr 3-4, 1997, s. 7

Americká antropologie přináší mnoho příkladů průkopnického přístupu ke zkoumání kultury. Ne jinak je tomu v případě antropologie obrazu. Stojí zde však za to připomenout profil jednoho z polských badatelů, kteří si jistě spolu s americkými vědci zasloužili jméno průkopníka antropologie obrazu.

Práce Bronisława Piłsudskiego (1886-1918) je jednou z nejvíce inspirujících vzájemných relací mezi fotografií a etnografií. Jemu vděčíme za neocenitelný popis domorodého obyvatelstva obývajícího kdysi Sachalin. Poslán do vyhnanství Ruskou vládou za údajné spiknutí proti caru Alexandrovi III do trestné kolonie na Sachalinu Piłsudski začal systematicky zkoumat domorodé Nivchy, (Giliaky), Oroky, a především Ainy.[30]



Foto: Bronisław Piłsudski

[30] M. S. Wyskow, Naukowy dorobek Bronisława Piłsudskiego i losy rdzennej ludności Sachalinu, „Lud", t. 74, s.111

Bronisław Piłsudski, vybaven edisonovským fonografem a voskovými válečky nahrál jedinou na světě sbírku 100 fonografických válečků. Teprve nedávno, protože v 80-tých letech XX století tento materiál posloužil jako základ rekonstrukce hudební kultury Ainů. Ještě větší význam pro moderní antropologii obrazu mají jeho fotografie. Piłsudski tak jako první, systematicky a důsledně, využil fotografii jako nástroj etnografického výzkumu. Vysoká technická kvalita nahromaděné ikonografické dokumentace, široké spektrum použitých metod – od portrétu až téměř k žurnalistickému pojetí – staví polského badatele v avantgardě antropologií obrazu. Piłsudski si skvěle uvědomoval, že určité kulturní fakta není možné ukázat jinak, než právě pomocí fotografické dokumentace.[31]

Stejně průlomový význam pro rozvoj moderní etnografie využívající vizuální dokumentaci mělo působení českého fotografa, badatele lidové kultury Karla Plicky. Jeho nadmíru bohatá dokumentace české a slovenské lidové kultury, později prováděna za použití filmové kamery, je mezi evropskými znalci lidové kultury považovaná za ukázkovou.

Vědomí výhod a přínosů, vyplývajících ze systematicky vedené fotografické dokumentace během terénního výzkumu vzrostla také pod vlivem práce Bronisława Malinowského. Jak přiznává Terence Wright – nezávislé na geografické i zeměpisné vzdálenosti, na více než osmdesáti letech technologických změn, fotografie Malinowského jsou stále fascinující a ohromující. [32]

Metoda práce Malinowského je obsažena ve fotografiích samotných. Tam, kde etnografové-fotografové se dříve drželi striktních pravidel za účelem vytváření obrazů, které by mohly být uznány za „vědecky" hodnotné, obrazy Malinowského z Trobriandských ostrovů se zdají být naprosto osvobozeny od takovýchto předpokladů. Díváme-li se

[31] A. Kuczyński, Bronisława Piłsudskiego droga do etnografii, „Lud", t. 74, s. 157

[32] Terence Wright, Cienie rzeczywistości rzucone na ekran zjawisk: Malinowski, Witkacy i fotografia. „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa", nr 1-4, 2000, s. 17

na sekvence zachycených obrazů, nejprve ukazují jeho fascinaci předmětem. Následně se objevují detaily, které upoutaly jeho pozornost jak se postupně prohlubuje vztah se zkoumaným tématem: hledající objektiv řízený otevřenou myslí.

Podle Wrighta metoda práce s fotoaparátem měla obecně určitý vliv na teoretický přístup Malinowského k antropologií. Spontánní a náhodné elementy, které byly zachyceny současně se spuštěním záklopky, během retrospektivního zkoumání nabírají zvláštní význam. Analogicky k tomuto procesu by měl přistupovat i badatel. Pouze tehdy nemůže omezit svou pozornost pouze na „zapsané detaily pozorování", ale je konfrontován s drobnými, na první pohled irelevantními detaily.[33]



Foto: Bronisław Malinowski

[33] tamže, s.17

IV. Skleněné oko fotoaparátu – pro a proti

Krátká historie tvůrčí cesty jmenovaných osob ukazuje beze sporu na výzkumný potenciál nového nástroje v rukou etnografa-antropologa. Vědomé a cílené využití fotodokumentace umožňuje badateli být v určité míře v centru dění ještě dlouho poté, co opustil terén. A navzdory četným pokusům „psaní" etnografie pomocí objektivu fotoaparátu a filmové kamery, navzdory prohloubenému zkoumání obrazu i jeho významu v kultuře – fotografie, která svým zahloubením do skutečnosti, svou potenciální vědeckou objektivitou, realismem na jedné straně, a obrovským tvůrčím potenciálem, subjektivním, otevírajícím se proudem nasměrovaným k umění, je bohužel doposud velmi často brána instrumentálně, její role se omezuje na dokumentačně-inventarizační funkci, a je nanejvýš ilustrací. Tato situace odráží širší problematiku antropologie, ve které se stále mnohem větší význam připisuje „vědeckému projevu" než sféře obrazu, metafory, symbolu. Stále se přítomnost a autorita fotografie v etnografii zjednodušuje – jak psal James Clifford – k potvrzení etnografovy autority – „můžete o tom vědět, jste tam, protože **já jsem tam byl**"[34]

Nicméně existuje blízká spojitost mezi badatelovou efektivitou etnografické práce a použitím prostředků vizuální dokumentace. Zkusme tedy najít příčiny této spojitosti, kterou umožňuje dosáhnout fotografický záznam. Tato efektivita vychází hlavně ze samotné povahy použitého nástroje, který značně doplňuje schopnosti badatelových smyslů. Fotoaparát ukládá automaticky, bez emocí, je však náchylný k autorově manipulaci. Co je zásadní, neomezuje při tom citlivost člověka-pozorovatele. Fotoaparát se neunaví a zůstane stejně přesný i při jakkoli dlouhé práci. Fotoaparát spolehlivě zastupuje badatelovy zápisky a je velmi efektivním nástrojem k osvěžení paměti. Jeho převaha nad

[34] Zbigniew Benedyktowicz, Widzieć więcej. Antropologia wizualna i wizualność w antropologii, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa", nr 3-4, 1997, s. 4

zápisníkem je v tom, že fotografie dodávají specifické informace, obohacené o mnohé vedlejší a kontextová data, které nejsou obsaženy v zápisech z terénu. Činnosti vykonávány pomoci fotoaparátu jsou neopakovatelné – umožňují provedení opětovného pozorování za účelem porovnání a kritické analýzy toho, co a jak si badatel zapamatoval. [35]

Děje se tak proto, že fotografie díky možností prodloužení přirozených percepčních schopností představuje užitečné vlastnosti modifikace lidské paměti. Především rozšiřuje paměť, umožňuje vyvolání obrazu z paměti bez rizika, že bude překroucený a deformovaný. Činí tímto paměť intersubjektivně kontrolovanou a osvobozuje nás od osobních rozdílů ve schopnosti přivolávání konkrétních obrazů „z paměti".[36]

Toto nejsou jediné přednosti a výhody využití fotoaparátu v antropologově práci. Podle Johna a Malcolma Collierů, autorů věhlasné práce *Visual Anthropology: Photography as a Research Method,* současní lidé, navzdory všeobecné invaze obrazu nejsou moc dobrými pozorovateli. Problémy s pozorování vyplývají především z fragmentarizace moderního života, chybějícího holistického pohledu. Tento fakt se ve velké míře spojuje s přetrhnutím pouta, které nás spojuje s našim přirozeným prostředím. Nás, moderní lidi, to zásadně odlišuje od představitelů tradičních společností, které nepoužívají komplikovanou technologii, aktivity bezprostředně spojené s podmínkami tvořenými okolním světem. Jejich citlivost na přirozené prostředí, ostražitá pozornost vůči všemu, co se dokola děje, byly podmínkou pro přežití a proto z nich udělaly dobré pozorovatele.

Proto moderní člověk, podporován arzenálem technologických

[35] K. Olechnicki, Antropologia obrazu..., s. 140

[36] Sławomir Magala, Fotografia w kulturze współczesnej, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1982, s. 53

pomůcek je přesvědčen, že dokáže kontrolovat prostředí, a nepotřebuje takto důkladnou a celistvou vizi skutečnosti k tomu, aby se bleskurychle správně rozhodl. Taky proto se z něj stal slabý pozorovatel, který vidí pouze drobné úseky reality.

Skleněné oko fotoaparátu rozšiřuje kulturou zúžené možnosti našeho percepčního aparátu a umožňuje nám vidět víc, způsobem zahrnujícím postulovaný v antropologií holistický charakter pohledu. Podobně jako mikroskop, teleskop, kalkulátor, expozimetr, termometr a stovky dalších nástrojů, fotoaparát je prodloužením našich smyslů, spolehlivě a úplně zapisuje vybranou část reality.[37]
Terence Wright psal, že fotografie nabízí lákavou možnost – přivádí předmět antropologické studie přímo do badatelova křesla.[38]

Tato poměrně jednostranná a ideální vize terénního badatele, vyzbrojeného perfektním okem fotoaparátu značně komplikuje pochybnosti týkající se opravdové objektivity fotografického záznamu. Přirozená – jak se často považuje – objektivita fotografie tak byla nakonec teoretiky zpochybněna. Fotograf, který byl na začátku považován za naprosto objektivního pozorovatele, byl nyní nahrazen fotografem relativistou. Jak se zdálo právě fotografie měla překonat veškerou relativitu ve prospěch objektivismu. Mezitím se pořád více zobecňovala představa, plně vyjádřena slovy Susan Sontag, že nikdy nejde udělat dvě stejné fotografie stejného předmětu. Bylo zjištěno, že kromě bezprostřední informace o světě fotografie ukazují to, co a jak samotný fotograf vidí a pozoruje a – co je ještě důležitější – jak hodnotí svět, který fotografuje. Tak se fotografie staly interpretacemi. Výběr takového nebo jiného zobrazení, toho či jiného fragmentu, využití retuše, způsob osvětlení se vždy stává vnucováním vlastních kritérií pozorování.[39]
Toto stanovisko vyjádřené Sontag je projevem zpochybňování

[37] Podaję za: K. Olechnicki, Antropologia obrazu..., s. 138-139
[38] Terence Wright, Fotografia: Teoria realizmu i konwencji, „Konteksty /Polska Sztuka Ludowa", nr 3-4, 1997, s. 26
[39] H. Czachowski, O fotografii..., s.111

objektivních a dokumentárních předností fotografie. Doopravdy „dokumentární fotografie" je pojem, který se stále vymyká precizní definici. Nejčastěji v sociálních vědách se chápe dvěma způsoby: používá se jako arbitrární kategorie ke klasifikaci, kterou se používá v závislosti na vybraném fotografovi, konkrétní fotografii, nebo je zde pořád snaha najít metodologické a ontologické základy formulace stálého typu fotografie jako dokumentu.[40]

Kromě názorů, které přímo sugerují naprostou subjektivitu fotografie, je dobré pamatovat na fakt, že i nejvíce subjektivní fotografie, která je součásti autorské kreace se může stát předmětem rozhodně intersubjektivní analýzy, může badatelům zprostředkovat identický výchozí materiál, který se může podrobit mnohonásobné analýze. [41]

Uvědomíme-li si jmenované problémy, které vyplývají z dvojího charakteru fotografie, objevuje se nutnost stanovení sbírky pravidel, specifického kodexu, který umožní a ulehčí využití fotografie ve společenských vědách. Jeden z takovýchto kodexů formuloval Albert Piette, když stanovil sedm pravidel představujících hranice využití fotografie v antropologii.

Pravidlo I: Index – fotografii je třeba považovat především za indexní obraz, čili takový, který ukazuje reálnou a trvalou „stopu" daného objektu, v tom případě pomoci fyzikálně-chemických procesů, ke kterým dochází na bláně exponovaného filmu. Fotografie má díky tomu neobvyklou sílu těžko zpochybnitelného „zobrazení", dokazování, že něco doopravdy existovalo nebo se stalo. Ikonické vyobrazení (pomocí podobnosti) nebo symbolické (pomocí konvencí) se pro fotografii zdá druhořadé, ačkoliv také přítomné.

[40] S. Sikora, Fotografia. Między dokumentem a symbolem, Świat Literacki Instytut sztuki PAN, Izabelin 2004, s. 23
[41] K. Olechnicki, Antropologia obrazu..., s. 141

Pravidlo II: Izomorfie – fotografie ukazuje nejenom bezprostředně, ale také nezávisle na vůli člověka pořizujícího snímek v jedné chvíli registruje všechno, co bylo exponováno světlem a nalézalo se v dosahu objektivu, a zprostředkovává takto celistvý a plný detailů obraz, nedosažitelný pouhým „nevyzbrojeným" okem.

Pravidlo III: Vzdálenost – mezi obrazem zachyceným na fotografií a skutečností leží oblast časoprostorové vzdálenosti a oddělenosti, která u badatele může vyvolat překvapení z toho, že něco, co uviděl kdysi, vidí znovu a může na to reagovat podobně nebo úplně jinak, pokud v období „mezi" došlo k událostem, které změnily jeho vnímání.

Pravidlo IV: Tnutí – fotografie je časoprostorovým úsekem kontinuální skutečnosti: přeměňuje míjející chvilku na stálou přítomnost, a kousek prostoru na symbol širší a neviditelné na fotografií reality.

Pravidlo V: Plochost – fotografie mění trojrozměrnou perspektivu na plochý dvojrozměrný povrch, ale navzdory této překážce pořád umožňuje vytváření rozdílných obrazů (např. díky správné manipulaci hloubkou zaostření, použití různých filtrů a fotooptických materiálů).

Pravidlo VI: Vyjímečnost – každá fotografie ukazuje daný předmět unikátním způsobem, co vyžaduje použití odpovídajících činností, které by zajistily, že se bude charakterizovat věrohodností a je reprezentativní.

Pravidlo VII: Čin – pořizování snímků nikdy není neutrální akt, neboť zkušenost prožívaná fotografem ho bezprostředně spojuje se zachycovaným předmětem – výběrem perspektivy, vzdáleností nebo oříznutím. Takový obraz není odrazem skutečností, ale výrazem selektivní interpretace subjektem – není to objektivní stroj, který vykonává fotografii, ale subjektivní pozorovatel, který podléhá různým podmínkám – psychosomatickým, osobnostním, ideologickým, estetickým, kulturním, technickým.[42]

Albert Pitte svou pozornost omezuje pouze na charakter média,

[42] Podaję za: K. Olechnicki, Antropologia..., s. 114 - 115

jakým je fotografie. Uvědomění přínosů a nebezpečí vyplývajících ze samotné podstaty fotografie výrazně ulehčí zahájení konkrétního výzkumného projektu, nezaručí však konečný úspěch. Před přistoupením k realizaci za použití vizuální dokumentace je dobré ještě přihlédnout ke schématu chování navrhnutému dříve zmíněnými Colliery. Navrhují třístupňovou, dynamickou soustavu výzkumů s použitím vizuální dokumentace:

- počáteční etapa – je to určitý průzkum spočívající v přijatelně širokém pohledu na zkoumanou skutečnost, obecném rozhledu dané společnosti a jejího prostředí. Badatelova neznalost se zde stává jeho spojencem, umožní mu vyhnout se strukturalizaci vlastních prožitků, neomezuje vnímání a prožívání zkušenosti „celku". Na počáteční etapě se rodí nejdůležitější otázky a nápady;

- prostřední etapa – charakterizuje se nutným zúžením pohledu, důkladným zkoumáním vybraných aspektů prostředí, hledáním správných dat, které budou mít spojitost s dříve stanovenými záměry. V této etapě se doporučuje co nejširší využití metod, technik a výzkumných nástrojů z jiných oborů za účelem doplnění dat získaných pomocí antropologického pozorování a rozhovorů;

- finální etapa – analýza, během které obrazy, zachycené badatelem, musí být přečteny a interpretovány. Získaný fotografický materiál by měl být v poslední etapě verbalizován a přeložen na vědecký jazyk.

V. Antropologie obrazu v akci - Fotoesej

Přestože antropologie obrazu – obor se stabilní, autonomní pozicí – za dlouhou dobu působení vytvořil vlastní výzkumné řemeslo, vlastní metodologii, objevil úplně nové výzkumné oblasti, v kruzích antropologie kultury pořád zůstává disciplínou „ve výklenku". Vizuální antropologické zprávy neslaví moc velký úspěch ve svém prostředí. Je to zarážející především proto, že fotoaparát a filmová kamera doprovázejí kulturní badatele již desítky let. Výrazný odpor, na jaký narážely a narážejí pokusy o využití vizuálních metod zaznamenávání kulturních jevů a distribuce výsledků vlastního zkoumání, je nejspíše odvozen od ranních programových předpokladů. Etnologie ve dvacátém století totiž neobracela svou pozornost na člověka, ale na „kulturní výtvory", často zbavené širších souvislostí. Badatelé z prostředí společenské a kulturní antropologie soustředili svoji sílu na otázky společenských struktur (spole se strukturou pojmů a myšlenek), a tyto otázky byly hůře „vizuálně" zachytitelné.[43] Kvůli tomu se antropologie stala doménou slov, zdráhající se zavedení moderních výzkumných nástrojů jako je film nebo fotografie. Nemnohé příklady využití fotografie v tvrzeních byly považovány za ilustraci. Úsilí směřující k integraci obou forem výroku: textem i obrazem vedlo akorát k obohacování antropologických monografií fotografiemi – ilustracemi.[44]

Jedním z nejzajímavějších a nejpovedenějších pokusů spojení dvou antagonistických, především ve vědě, živlů: textu a obrazu, zůstává antropologická fotografická esej. Ta je jedním z příkladů praktického využití antropologie obrazu nejen ke zkoumání jednoho konkrétního kulturního jevu. Nejenom to – v případě fotoeseje – fotografie může zároveň podpořit učení porozumět otázce, stejně jako umění

[43] R. Vorbrich, Tekst werbalny i niewerbalny. Opis antropologiczny a film etnograficzny, [w:] G. Pełczyński, R. Vorbrich, (red.), Antropologia wobec fotografii i filmu, Biblioteka Telgte, Poznań 2004, s. 60
[44] tamže, s. 60

komunikace toho, co se nám povedlo pochopit. Fotografie v takovém pojetí přestává být pouze „produktem" terénního výzkumu, a stává se tak procesem pomoci kterého badatel se přibližuje pochopení okolního světa.[45] Fotografická esej – osobitá forma ikonicky-verbální vyprávění a exprese umožňuje potenciální smyslné spojení textu a obrazu, vědy a umění, pozorování a působení, detailu i zobecnění, čili umožňuje realizaci ideálů moderní antropologie kultury.[46]

Mezi příklady fotoesejí, které se vyznačuji určitým druhem kanonu si pozornost zaslouží společné dílo dvou amerických autorů, Jamese Agee'ho (text) a Walkera Evansa z roku 1939 (fotografie) nazvané *Let Us Now Praise Famous Men.*

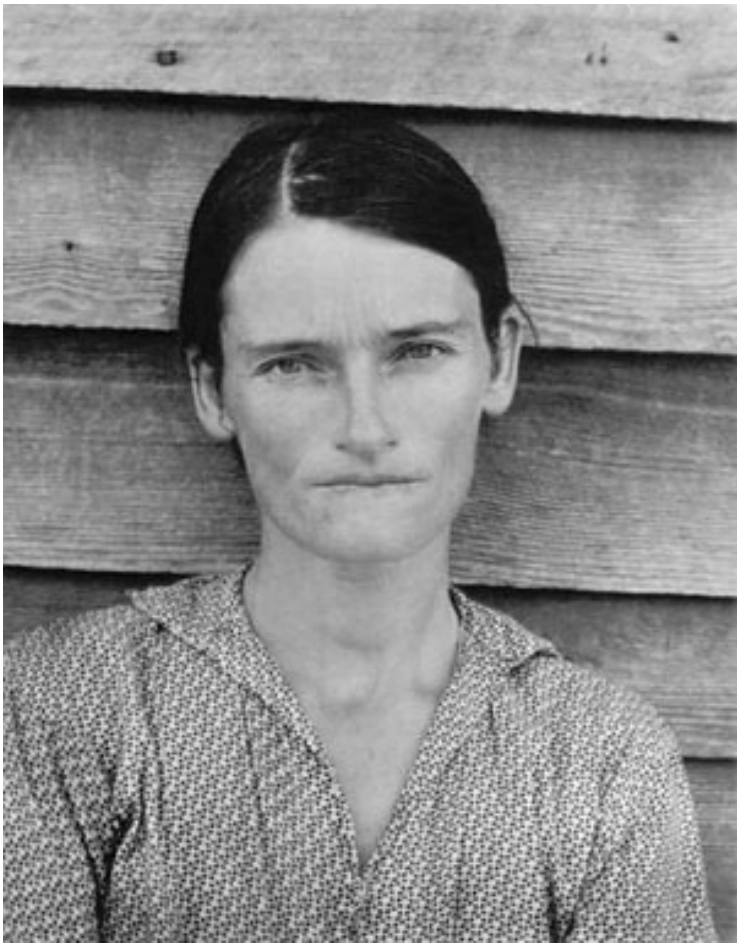

Foto: Walker Evans, Annie Mae Gudger – farmářova manželka 1936

[45] K. Olechnicki, Obrazy w działaniu..., s. 9
[46] K. Olechnicki, Teoria, praktyka i sztuka..., s. 15

V ideální fotoeseji –a za takovou se považuje umělecké dílo Agee'ho a Evanse - text i fotky jsou si rovné, nezávislé na sobě při tom současně spolupracující. Aby tyto podmínky splnily, slova a fotky v této práci jsou od sebe úplně odděleny, fotografie nalézající se na začátku knížky nedoprovází žádný text – jsou odděleny nejen od eseje Agee'ho, ale také od jakéhokoliv textu (podpisů, informací o místě, datumu). Fotografie nejsou oproti běžné praxi propletené textem, nejsou ilustrací textu, jsou umístěné právě na úplném začátku textu, než čtenář narazí na jakékoliv psané slovo, tak aby jim zajistit úplnou nezávislost. A ani v textu samotném nenajdeme žádné, ani nejmenší náznaky, které by umožnily spojení prohlížených fotografií s popisy osob Agee'ho.

Jinou formu na sebe bere fotoesej *You Have Seen Their Faces,* která je výsledkem společného předsevzetí Erskine Caldwella a Margaret Bourke – White. Sdělení publikace je založeno na bezprostřední, ničím nerušené komunikaci mezi fotografii a textem. Zakomponované v průběhu eseje fotografie jsou vybaveny podpisy, které splňují roli rétorických vzpomínek.[47]

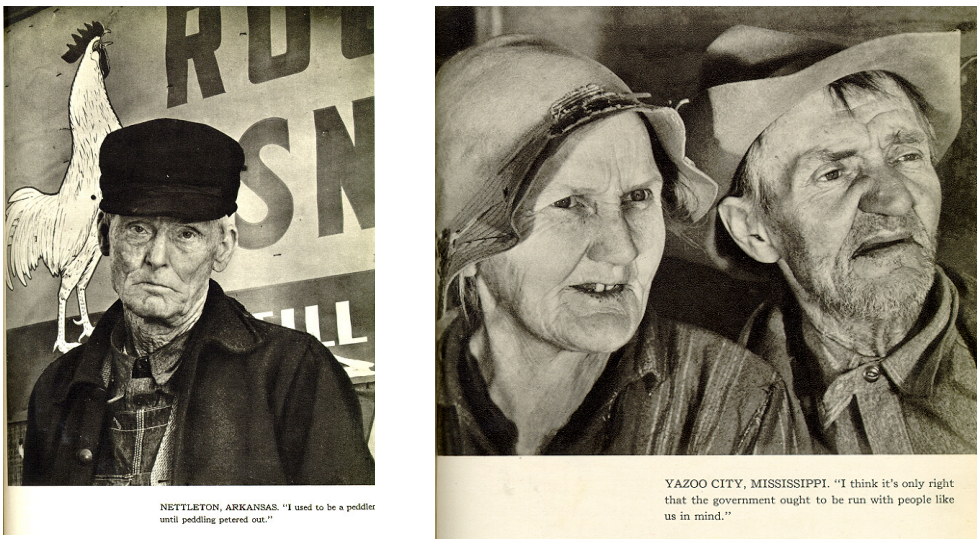

Foto: Margaret Bourke – White

[47] K. Olechnicki, Obrazy w działaniu..., s. 198

Formu fotoeseje na sebe bere rovněž vydané nejprve ve Francií, později v roce 1959 známé album *The Americans* (Američani) Roberta Franka, ke kterému známý spisovatel Jack Kerouak napsal strhující úvod. Robert Frank – švýcarský emigrant v roce 1955 získal Guggenheimovu cenu, díky které se vydal na americkou odyseu vybaven maloobrázkovou Leicou. Z velkým odstupem, ironicky, občas ostře fotografoval uznané, národní instituce, ceremonie, způsoby trávení volného času. Celek tvoří mnohavrstevnou metaforu amerického životního stylu po II světové válce. Na začátku bylo jeho dílo odmítnuto americkou kritikou jako příliš ostré, však s uplývající dobou *The Americans* si získávají uznání nejen jako sbírka dokumentární fotografie, ale také jako komplexní antropologické sdělení.



Foto: Robert Frank, New Orleanská tramvaj ok. 1955



Foto: Robert Frank, Rode – New York City 1954

VI. Závěr

sedmdesáté léta XX století přinesly opravdový rozvoj a institucionalizaci antropologie obrazu. Na mnohých univerzitách vznikly katedry specializující se na toto odvětví antropologie, tisklo se stále více publikací týkajících se popisované problematiky. Můžeme i riskovat tvrzení, že nastalo období fascinace novým oborem v humanitních vědách. Nicméně existoval také opačný směr, kritizující vizuálnost jako základ poznání. Kritizována byla především naivní víra v čistou, vědeckou objektivitu fotografie, víru v to, že „lepší" nástroje nás jistě přiblíží k hlubšímu poznání světa.[48]

Problém s antropologii obrazu nejspíše přesně charakterizuje James Clifford, který si v „Problémech s kulturou" všiml: „*Sjednocení výzkumného paradigmatu umožňuje akumulaci vědění, co má za následek akademický vývoj. Tím, na co se méně často upozorňuje, alespoň z pohledu humanitních věd, je to, že každé upevnění paradigmatu si žádá vyloučení nebo odsunutí do pozice* ***umění*** *těch elementů rozvíjející se disciplíny, které zpochybňují statut vědeckosti*"[49]

Právě v takovéto situaci se nachází antropologie obrazu, a především antropologická fotoesej. Není lehké ji klasifikovat do již existujících kategorií, není lehké odpovědět na otázku: je to ještě věda, nebo už umění? Následkem toho bývá tento výrazový prostředek často opomíjen jednou i druhou stranou. Fotoesej je umístěna na hranici, patří trochu do obou skupin, není při tom žádnou z nich.

Jay Ruby pozoroval, že klasická antropologie je disciplína, která je poháněna slovem. Existuje v ní tendence popírat vizuálně-obrazový svět. Je to způsobeno nedostatkem důvěry ve schopnost obrazů předávat abstraktní ideje. Badatel kultury, antropolog musí přeložit složitou

[48] S. Sikora, Fotografia. Między dokumentem… s.115
[49] J. Clifford, Kłopoty z kulturą, Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka, Wydawnictwa KR, Warszawa 2000 s. 151

zkušenost terénní práce na slova z zápisníku, pak je přetvořit na jiná slova, změněné pomoci analytických metod a teorií. Tento logocentrický přístup k chápání zavrhuje mnoho z této angažující mnoho smyslů zkušeností, jakou je pokus o poznání jiné kultury. Slib, který nám nabízí antropologie obrazu, v praxi umožňuje vytvoření alternativního vnímání kultury – vnímání konstruovaného pomocí objektivu.[50]

Tyto, a také jiné starosti, které trápí fotografy dokumentaristy otírající se o svět vědy, a také vědce otírající se o svět umění ať definitivně rozhodne ještě jeden citát:

Podle mého názoru, nikdo nemůže tvrdit, že něco opravdu viděl, dokud to nevyfotografoval.

Emil Zola

[50]Podaję za: K. Olechnicki, Obrazy w działaniu..., s. 27

VII Seznam použité literatury

Barthes, R.

1996 Światło obrazu. Uwagi o fotografii, Wydawnictwo KR, Warszawa.

Benedyktowicz, Z.

1997 *Widzieć więcej. Antropologia wizualna i wizualność w antropologii*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa", nr 3-4.

Benjamin W.

1996. Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie

Berger, J.

1999 *O patrzeniu,* Fundacja Aletheia, Warszawa.

Brauchitsch, B.

2004 *Mała historia fotografii,* Wydawnictwo Cyklady, Warszawa.

Brocki, M.

2003 *Semioza pamięci w etnografii,* „Konteksty /Polska Sztuka Ludowa" nr 3-4.

Ciołek, T M., Olędzki, J., Zadrożyńska, A.

Wyrzeczysko. *O świętowaniu w Polsce*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza,

Clifford, J.

2000 Kłopoty z kulturą, Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka, Wydawnictwa KR, Warszawa

Czachowski, H.

1994 *O fotografii i etnografii,* „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa" nr 3-4.

Drozdowski, R.

2004 Socjologie wizualne i ich dylematy, [w:] J. Kaczmarek (red.), Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

Kaczmarek, J. (red.)

2004 *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej,* Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

Kaczmarek, J. Śleboda, I.

2004 *Badania socjowizualne z wykorzystaniem fotografii (na przykładzie projektu badawczego „Poznań w fotografii i świadomości swoich mieszkańców"),* [w:] G. Pełczyński, R. Vorbrich, (red.), *Antropologia wobec fotografii i filmu,* Biblioteka Telgte, Poznań.

Kuczyński, A.

1991 *Bronisława Piłsudskiego droga do etnografii,* „Lud", t. 74.

Kuligowski, W.

2004 *Antropologia kultury w Polsce: Następne pokolenie,* „Lud", t. 88.

Magala, S.

1982 *Fotografia w kulturze współczesnej,* Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa.

Olechnicki, K.

2003 *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa.

2003 *Obrazy w działaniu – obrazy w badaniu,* [w:] K. Olechnicki (red.), *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu,* Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń.

2003 *Teoria, praktyka i sztuka eseju fotograficznego,* [w:] K. Olechnicki, (red.), *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu,* Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń.

Ostaszewska-Nowicka, J.

2003 *Ajnu w obiektywie Bronisława Piłsudskiego,* „Fotografia", nr 12

Panek-Sarnowska, B.

2005 *Socjologiczność fotografii Zofii Rydet,* Lubuskie Towarzystwo Fotograficzne, Zielona Góra.

Sikora, S.

1992 *Fotografi – Pamięć – Wyobraźnia,* „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa" nr 3–4.

1997 *Autobiografia stworzona z fotografii. Metafora w fotografii,* „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa" nr 3-4.

1999 *Nowe przestrzenie antropologii wizualnej,* „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa", nr 3.

2004 *Moje spojrzenie na etnografie*, „Lud", t. 88

2004 *Fotografia. Między dokumentem a symbolem,* Świat Literacki Instytut sztuki PAN, Izabelin.

Sontag, S.

2009 O Fotografii, Wydawnictwo Karakter, Kraków

Szacki, P.

2003 *Pamięć,* „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa", nr 3-4.

Sztandara, M.

2004 *Słów kilka o fotografii. Propozycje badawcze i możliwe interpretacje,* [w:] G. Pełczyński, R. Vorbrich, (red.), *Antropologia wobec fotografii i filmu,* Biblioteka Telgte, Poznań.

Szulc, M.

1955 *Fotografia na usługach etnografii. Materiały do bibliografii fotografii polskiej,* „Prace i Materiały Etnograficzne", t. 11.

Tomaszczuk, A.

2004 *Kwietny kobierzec. O obchodach święta Bożego Ciała w Spycimierzu*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa", nr 1-2.

Vorbrich, R.

2004 *Tekst werbalny i niewerbalny. Opis antropologiczny a film etnograficzny,* [w:] G. Pełczyński, R. Vorbrich, (red.), *Antropologia wobec fotografii i filmu,* Biblioteka Telgte, Poznań.

Wright, T.

1997 *Fotografia: Teoria realizmu i konwencji,* „Konteksty /Polska Sztuka Ludowa", nr 3-4.

2000 *Cienie rzeczywistości rzucone na ekran zjawisk: Malinowski, Witkacy i fotografia,* „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa", nr 1-4.

Wyskow, M. S.

1991 *Naukowy dorobek Bronisława Piłsudskiego i losy rdzennej ludności Sachalinu,* „Lud", t. 74.

Zadrożyńska, A.

1985 *Powtarzać czas początku. cz. I O świętowaniu dorocznych świat w Polsce,* Wydawnictwo Spółdzielcze, Warszawa.

VIII Jmenný seznam

A
Agee, James 36, 37
Archer, Frederick Scott 13

B
Benjamin, Walter 18
Bateson, Gregory 25
Boas, Franz 24
Bourke-White, Margaret 37

C
Caldwell, Erskine 37
Clifford, James 29, 40
Collier, Malcolm 30, 34
Curtis, Edward 20, 21, 23

D
Daguerre, Louis Jacques 13
Dudkiewicz, Marian 23

E
Ewans, Walker 21, 36

F
Frank, Robert 38

H
Hine, Lewis 16

K
Kaczmarek, Jerzy 9
Kerouak, Jack 38

L
Lange, Dorothea 21, 22
Le Gray, Gustav 13

M
Malinowski, Bronisław 27
Mead, Margaret 24

O
Olechnicki, Krzysztof 9, 10

P
Piette, Albert 32, 33
Piłsudski, Bronisław 26, 27

R
Riss, Jacob 15
Ruby, Jack 24

S
Sander, August 17
Shahn, Ben 21
Stryker Roy 21

T
Thomas , John 15

W
Wright, Terence 28, 31

Z
Zola, Emile 41

This document was created with Win2PDF available at http://www.win2pdf.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.