

///// recenzní studie / review article //////////////////////////////////////

**O TECHNICKÝCH OBRAZECH
V SOCIÁLNÍCH VĚDÁCH**

Abstrakt: *Recenzní stať antologie David ČENĚK – Tereza PORYBNÁ (eds.), Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná. Pavel Mervart: Červený Kostelec 2010, 332 s., postihuje vybrané tendence, které formují postavení technických obrazů v soudobých sociálních vědách. Po základním představení antologie a jejím zařazení do kontextu diskuse o vizuálních sociálních vědách se tak článek věnuje zejména třem klíčovým tématům: kritice a návrhům na transformaci subjekt-objektového vztahu; nástupu tzv. participatorních metod; požadavkům na vytváření mimotextových reprezentací a ustavení sdílené antropologie. Stať vždy nejdříve ilustruje, jak jsou tato témata pojednána v recenzované antologii, a následně se snaží nastínit diskusi, která se kolem těchto témat vede v sociálních vědách. Závěrem se věnuje důsledkům, které má pro zvažovaná témata nástup digitalizace a hypermedializace sociálních věd.*

Klíčová slova: *vizuální antropologie; sdílená antropologie; Druhý; reprezentace; subjekt-objektový vztah; participatorní metody; digitalizace*

MICHAL ŠIMŮNEK

Katedra společenských věd
Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity
U Tří lvů 1/A, 371 15 České Budějovice
email / simunek.michal@gmail.com

**On Technical Images in Social
Sciences**

Abstract: *The review article of the anthology David ČENĚK – Tereza PORYBNÁ (eds.), Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná [Visual Anthropology – Culture Experienced and Seen]. Pavel Mervart: Červený Kostelec 2010, 332 pp., identifies several tendencies that shape the role of technical images in the contemporary social sciences. The first part of the review sums up the content of the anthology and contextualize it within the debates in visual social sciences. Subsequently, it discusses mainly three following issues: the critique of the subject-object relation and the proposals for its transformation; the emergence of the so-called participatory methods; and the claims for the production of outside-text representations and the constitution of shared anthropology. The article proceeds by the following order: first it describes and illustrates an issue as it is dealt with in the reviewed anthology and then it outlines the broader discussions within social sciences. Finally, the review article focuses on the consequences of digitization and hypermedialization for the discussed issues.*

Keywords: *visual anthropology; shared anthropology; Other; representation; subject-object relation; participatory methods; digitization*

O antologii a některých aspektech vizuálních sociálních věd

Vizuální sociální vědy¹ se zejména od 60. a 70. let minulého století rozvinuly do současné podoby pevně ustaveného a dynamicky se rozvíjejícího zákoutí sociálních věd, přičemž dnes mají rozsáhlou a respektovanou institucionální síť v podobě mezinárodních organizací a akademických pracovišť, vychází velké množství odborných periodik, monografií a antologií, každý rok se koná řada vizuálně orientovaných konferencí. Kolem technických obrazů,² které jsou pro vizuálně zaměřené sociální vědce jak objektem jejich vědeckého zájmu, tak výzkumným nástrojem a prostředkem reprezentace poznání, je vedena poutavá diskuse, která v mnoha ohledech kopíruje (a v některých případech provokuje) výzvy, nejistoty, krize a obraty utvářející charakter soudobých sociálních věd. Podstatné přitom je, že proměny očekávání spojovaných s technickými obrazy se v mnoha ohledech překrývají s proměnami očekávání, která jsou spojována se sociálními vědami. V tomto smyslu – jak ještě uvidíme dále – je možné vztah technických obrazů a sociálních věd považovat za symbiotický a jejich vývoj za paralelní.

Výše naznačená vizualizace sociálních věd se odehrála a odehrává zejména v anglofonním a frankofonním akademickém prostředí, v Čechách

¹ Ačkoli je recenzovaná antologie nadepsána titulem „vizuální antropologie“, budu dále často používat označení „vizuální sociální vědy“, jímž budu mínit zejména sociologii a antropologii. Jedná se samozřejmě o určité zobecnění, které je však v epistemologických úvahách či pokusech o reflexi „vizuálních“ disciplín, ke kterým níže směřuji, obvyklé a legitimní.

² Recenzovaná antologie se téměř výhradně věnuje *filmu*. Vedle filmu jsou však „vizuální“ sociální vědy rozvíjeny zejména v souvislosti s *fotografií*. Vzhledem k tomu, že často užívaná souhrnná označení „vizuální“ a „obraz“ jsou příliš mnohoznačná (viz William J. T. MITCHELL, „Showing Seeing: A Critique of Visual Culture.“ *Journal of Visual Culture*, roč. 1, 2002, č. 2, s. 170 a William J. T. MITCHELL, *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago – Londýn: University of Chicago Press, s. 9.), volím pro společné označení fotografie a filmu flusserovský termín *technické obrazy*. Vilém Flusser za technické obrazy považoval jednak obrazy vytvořené přístroji, technickými aparáty, jednak obrazy, které jsou metakódy (zejména vědeckých) textů (srv. Vilém FLUSSER, *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek 1994). Fotografie a film jsou produkty technických aparátů, v sociálních vědách pak mnohdy nereprezentují ani tak zobrazený referent jako vědecké texty (teorie, koncepty). K Flusserovu termínu se kloním právě pro tuto podjournou definiční uchopitelnost, a to i s vědomím, že technické obrazy jsou rovněž širším pojmem, který se nevztahuje pouze k fotografii a filmu, podobně jako aparát produkující technické obrazy nemusí být pouze technickým aparátem, nýbrž v přeneseném smyslu např. aparátem institucionálním či byrokratickým (pro diskusi na toto téma srv. Tomáš DVORÁK, *Sběrné suroviny: texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofie 2009, s. 67–70, 96–99).

jí byla doposud věnována spíše jen okrajová pozornost.³ V tomto smyslu je překladový sborník *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná* velice cenným publikačním počinem. Jeho přínos je dán jednak samotným výběrem textů, které čtenáře seznamují právě s francouzskou a angloamerickou diskusí o vizuální antropologii, jednak samozřejmě tím, že přispívá do české rozsahově chudé diskuse o vizuálních sociálních vědách. Již na tomto místě tak je možné konstatovat, že editorům se podařilo bezvýhradně naplnit cíl, který si stanovili:

Cílem tohoto sborníku je uvést v českém překladu část rozsáhlé diskuse o vztahu antropologie k vizuálním reprezentacím. Specificky se zde zaměřujeme na propojení *antropologie a filmu* (resp. videa), neboť chceme rozšířit běžnou představu o způsobech natáčení jiných kultur a představit „etnografický“

³ Vizuální metody nemají v českém prostředí tradici, institucionální zázemí (neexistuje žádné specializované pracoviště, na sociálněvědních katedrách se vyučují jen ojedinělé kurzy, nevychází žádné specializované periodikum), české sociální vědy využívaly a využívají film a fotografii jen ve velmi omezené míře: srv. Jiří KROH, *Sociologický fragment bydlení*. Brno: Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody 1973; Bohuslav BLAŽEK, *Venkovy: anamnéza, diagnóza, terapie*. Brno: ERA 2004; Pavel KLVÁČ, *Lidé na venkově/Rural Dwellers*. Drnovice: Občanské sdružení Drnka 2011 (Pavel Klvač a jeho studenti již vyprodukovali čtyři svazky vizuálně etnografického projektu z Vyškovska) a některé oborové pomezní publikace jako třeba Jiří MAREČEK, *Krajinářská architektura venkovských sídel*. Praha: Česká zemědělská univerzita 2005 nebo Veronika ZAPLETALOVÁ, *Chatařství/Summerhouses. Architektura lidských snů a možností*. Brno: ERA 2007. Kromě recenzované antologie má český čtenář k dispozici vlastně jen velmi málo přehledových textů: Jiří LINHART – Martin MATĚJŮ, „Fotografie a sociologie: uplatnění fotografie v sociologickém výzkumu.“ *Sociologický časopis*, roč. 10, 1989, č. 2, s. 187–199; Jiří LINHART – Martin MATĚJŮ, „Fotografie sociologická.“ In: Hana MAŘÍKOVÁ – Miloslav PETRUSEK – Alena VODÁKOVÁ et al. (eds.), *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum 1996, s. 322–323; Piotr SZTOMPKA, *Vizuální sociologie: fotografie jako výzkumná metoda*. Praha: SLON 2007; Tomáš PETRÁŇ, *ECCE HOMO (esej o vizuální antropologii)*. Pardubice: Univerzita Pardubice 2011; Jiří SIOSTRZONEK (ed.), *Fotografie a sociologie*. Opava: Institut tvůrčí fotografie. O přehlížení vizuálních aspektů svědčí např. i jeden z nejucelenějších českých přehledů antropologie, ve kterém se s vizuální antropologií vůbec nepotkáme (srov. Václav SOUKUP, *Antropologie: teorie člověka a kultury*. Praha: Portál 2011). Oproti tomu výčet textů interpretujících vizuální obrazy či kriticky pojednávajících o vizuální kultuře z řady oborových i metodologických perspektiv by mohl být mnohonásobně rozsáhlejší. Kritická reflexe vizuální kultury je totiž v českém jazykovém prostředí na rozdíl od vizuálních metod široce rozšířená a čtenář má kromě řady autorských prací k dispozici překlady většiny klíčových textů. Bohatou tradici (jmenujme Josefa Koudelku, Bohdana Holomíčka, Jindřicha Štreita, Dagmar Hochovou, Markétu Luskáčovou, Karola Plicku, Ivana Lutterera, Jana Malého, Jiřího Poláčka) má pak u nás sociální (v mnoha ohledech etnograficky laděný) dokumentární film a fotografie.

film se všemi jeho kontroverzemi, rozmanitou poetikou a fascinující schopností přiblížit nám svět tak, jak jej prožívají druzí.⁴

Antologie *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná* přináší na více než třech stech stranách celkem třináct samostatných statí. Jedenácti přeloženým textům předcházejí dvě původní studie, které mají společně charakter editorského úvodu. První stať, nadepsaná názvem „Kultura žitá a viděná – proměny vizuálních reprezentací v antropologii“, je ryzím editorským úvodem Terezy Porybné: autorka zde v několika základních tezích shrnuje vývoj vizuální antropologie a charakterizuje a tematicky třídí jednotlivé studie zařazené do sborníku. Druhou „editorskou“ stať nenapsal, jak by se dalo očekávat, David Čeněk, nýbrž Martin Soukup, který z pozice kulturního antropologa hraje ve sborníku roli jakéhosi pozvaného hosta. Jeho studie nazvaná „Vizuální antropologie: vznik, vývoj a milníky“ je pak jakýmsi rozsáhlejším slovníkovým představením hesla „vizuální antropologie“. Soukup nabízí exkurz do historie vizuální antropologie a v podobě stručně komentovaného výčtu zmiňuje klíčová díla ustavující vizuální antropologii jakožto distinktivní disciplínu. V anglické a francouzské literatuře najdeme podobných a zpravidla rozsáhlejších přehledů dlouhou řadu, Soukupův text tak pochopitelně nepřináší nic nového, je však významný zejména z toho důvodu, že jako jeden z mála poskytuje takovýto přehled českému čtenáři.⁵

⁴ Tereza PORYBNÁ, „Kultura žitá a viděná – proměny vizuálních reprezentací v antropologii.“ In: ČENĚK, D. – PORYBNÁ, T. (eds.), *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Pavel Mervart: Červený Kostelec 2010, s. 9 (zvýraznění v originále).

⁵ Na tomto místě si dovoluji upozornit na drobné nepřesnosti v Soukupově historickém exkurzu. Soukup např. zmiňuje, že ustavujícím textem vizuální antropologie byl Hockingsem editovaný sborník *Principles of Visual Anthropology* z roku 1975. Tento sborník byl samozřejmě významný – podobně jako třeba ten Wagnerův (Jon WAGNER (ed.), *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. Beverly Hills – Londýn: SAGE 1979) pro vizuální sociologii. Klíčovým ustavujícím textem, na který se odkazují všichni vizuální sociální vědci, však byla Collierova kniha *Visual Anthropology* poprvé publikovaná v roce 1967 (srv. např. dostupnější druhé vydání: John COLLIER – Malcolm COLLIER, *Visual Anthropology: Photography As a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press 1986), kterou však Soukup ve svém přehledu vůbec nezmiňuje. Poněkud neaktuální je pak zmínka o sborníku z roku 1997 *Rethinking Visual Anthropology*, připraveným Marcusem Banksem a Howardem Morphem, jakožto o jednom „z posledních pokusů o stabilizaci vizuální antropologie jako samostatné oblasti antropologie“ (Martin SOUKUP, „Vizuální antropologie: vznik, vývoj a milníky.“ In: ČENĚK, D. – PORYBNÁ, T. (eds.), *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Pavel Mervart: Červený Kostelec 2010, s. 17). Od roku 1997 totiž vyšla dlouhá řada dalších monografií a antologií podobného zaměření (srv. Sarah PINKOVÁ, *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. Londýn – Thousand Oaks – Nové Dillí: SAGE 2001; Sarah PINKOVÁ, *The Future of Visual*

Postup, kdy zpravidla jeden editorský úvod nahrazují dva samostatné texty, přičemž autor druhé stati se editorsky nepodílí na výběru textů, je poněkud neobvyklý.⁶ Je nutno připustit, že oba texty, byť svým rozsahem spíše kratší, splňují základní očekávání s tímto typem textů spojovaná: v základních obrysech čtenáře seznamují s důvodem vzniku antologie; představují jednotlivé studie; charakterizují vizuální antropologii; popisují, jakým vývojem prošla a naznačují i kam směřuje. S ohledem na tematicky průkopnický charakter antologie se však domnívám, že se editoři měli odhodlat k napsání rozsáhlejší úvodní studie, kde by byly hlouběji představeny klíčové problémy vizuálních sociálních věd, podrobněji pojednány styčné plochy a rozdíly anglické a francouzské vizuální antropologie,⁷ načrtnuty některé nové problémy a výzvy (např. nástup digitálních technologií a s nimi související multimedializace a hypermedializace sociálních věd) nebo připomenuty některé významné osobnosti vizuální antropologie (z francouzského prostředí zmiňme např. Pierra Bourdieua, z anglického pak např. Sarah Pinkovou), které nejsou zastoupeny v textech vybraných do antologie.

Kromě prvních dvou „editorských“ statí obsahuje antologie jedenáct přeložených textů,⁸ které původně vyšly v oborových časopisech, jako

Anthropology: Engaging the Senses. Londýn – New York: Routledge 2006; Sarah PINKOVÁ – László KÜRTI – Ana Isabela ALFONSOVÁ (eds.), *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. Londýn – New York: Routledge 2004; David MACDOUGALL, *Film, Ethnography, and the Senses. The Corporeal Image*. Princeton – Oxford: Princeton University Press 2006; Mary STRONGOVÁ – Laena WILDEROVÁ (eds.), *Viewpoints. Visual Anthropologists at Work*. Austin: University of Texas Press 2009).

⁶ Na tomto místě se jen letmo zmíním o drobných editorských přehlédnutích a nedotažených místech. V antologii mi například chybí původní názvy překládaných statí. Editoři a překladatelé neupozorňují čtenáře na existující české překlady odkazovaných textů: český vyšly například studie Laury Mulveyové *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (česky viz Laura MULVEYOVÁ, „Vizuální slast a narativní film.“ In: Libora OATES-INDRUCHOVÁ (ed.), *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: SLON 2008, s. 115–131), Geertzova kniha *The Interpretation of Cultures* (česky viz Clifford GEERTZ, *Interpretace kultur*. Praha: SLON 2000), Barthesovy *Mythologies* (česky viz Roland BARTHES, *Mytologie*. Praha: Dokořán 2004) atd. V některých případech bych volil ustálené překlady názvů jako např. v případě Steichenovy výstavy *Family of Man*, kterou Porybná překládá jako „Velká rodina člověka“. V češtině je přitom zavedený překlad *Lidská rodina* (srov. Daniela MRÁZKOVÁ, *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta 1985, s. 47), respektive ve smyslu pofrancouzštěného názvu výstavy *La Grande Famille des Hommes*, který Fulka překládá jako *Velká lidská rodina* (srov. BARTHES, *Mytologie*, s. 101).

⁷ V této souvislosti je škoda, že se David Čeněk, jakožto překladatel francouzsky psaných textů, nepodílel na editorském představení antologie.

⁸ V závěru antologie nalezneme rovněž stručné představení autorů všech textů, *jmenný rejstřík a rejstřík filmů*. Věcný rejstřík, který je zpravidla nejvýznamnějším pomocníkem při listování v knihách, bohužel zařazen není.

kapitoly v monografiích či jako samostatné studie v antologiích. Pět statí přeložila z angličtiny Tereza Porybná, šest studií přeložil David Čeněk z francouzštiny.⁹ Všechny do antologie vybrané texty pocházejí z 90. let minulého století a z první dekády tohoto století: nejstarší je studie Faye Ginsburgové „Domorodá média: Smlouva s ďáblem, nebo globální vesnice“, která původně vyšla v roce 1991. Nejmladší je pak skvělá studie Marca Henriho Paulta „Audiovizuální vyrovnání aneb Za mimotextovou antropologii“, která vyšla v roce 2006. Zatímco anglické texty byly posbírány z pěti různých zdrojů, francouzské texty byly – až na Paultovu stať – vybrány z antologie *L'Autre et le sacré*, kterou v roce 1995 uspořádal a v pařížském nakladatelství L'Harmattan vydal Christopher W. Thompson.

Technické obrazy vstupují do oblasti sociálních věd ve třech základních rovinách produkce sociálněvědního poznání: jako (1) *zdroj a nástroj sběru dat*,¹⁰ v podobě (2) *předmětného zájmu*¹¹ a (3) jako *nástroj reprezentace* sociálněvědního poznání. Ve smyslu této typologie¹² patří všechny v antologii zařazené studie do oblasti druhé, přičemž „nalezenými“ technickými

⁹ Nehodlám zde předkládat výčet ani stručné představení jednotlivých studií (to velice dobře učinila Porybná v jejím editorském úvodu). Na následujících stránkách totiž budu antologií procházet křížem krážem a z jednotlivých textů vybírat pasáže, kterými budu ilustrovat vybrané trendy, jež vystihují soudobou povahu vizuálních sociálních věd.

¹⁰ V tomto případě sociální vědci pořízují nebo iniciují vznik technických obrazů, a to s cílem poznat sociální realitu prostřednictvím technických obrazů, nikoli obrazy samotné. Jak podotýká Luc Pauwels: „Předmětem vizuálního výzkumu v sociálních vědách je převážně materiální kultura a lidské jednání. Když jsou tedy produkovány vizuální reprezentace, předmětem výzkumu je jejich ‚referent‘ (to, co je zobrazeno nebo vizuálně popsáno).“ Luc PAUWELS, „Visual Sociology Reframed: An Analytical Synthesis and Discussion of Visual Methods in Social and Cultural Research.“ *Sociological Methods & Research*, roč. 38, 2010, č. 4, s. 553.

¹¹ V tomto případě jsou studovány tzv. „nalezené“ obrazy, přičemž cílem není ani tak poznat reprezentovanou sociální realitu, jako spíše poznat technické obrazy jakožto součást sociální reality; technické obrazy jsou zde předmětem, nikoli nástrojem poznání.

¹² Obdobné typologie najdeme u řady autorů, přičemž nejčastěji jsou zmiňovány pouze první dvě podoby práce s technickými obrazy, tedy využívání technických obrazů při sběru dat nebo kritická analýza nalezených obrazů (srv. Douglas HARPER, „Visual Sociology: Expanding Sociological Vision.“ *The American Sociologist*, roč. 19, 1988, č. 1, s. 55; SZTOMPKA, *Vizuální sociologie*, s. 8; John GRADY, „Visual Sociology.“ In: BRYANT, C. D. – PECK, D. L. (eds.), *21st Century Sociology: A Reference Handbook*. Thousand Oaks – Londýn – Nové Dillí: SAGE 2007, s. 63). Prozatím zřejmě poslední a nejucelenější pokus o podobnou typologii představil výše již odkazovaný Luc Pauwels (srv. zejména vynikající přehled PAUWELS, „Visual Sociology Reframed,“ s. 549), jenž třídí odlišné podoby práce ve vizuálních sociálních vědách do oblastí (1) *vstupů* (původ a povaha obrazů; zobrazený referent; použitý typ média), (2) *zpracovávání* (výzkumný a analytický záměr; teoretické předpoklady; metodologie) a (3) *výstupů* (formát a účel; postavení technických obrazů a způsob jejich použití).

obrazy jsou zde sociálními vědci (popřípadě „doromorodci“ či filmaři) produkované a k reprezentaci jimi dosaženého poznání užívané filmy.

Technické obrazy vržené do společnosti samotnými sociálními vědci tak mohou být podrobeny stejné kritice a analýze jako technické obrazy produkované v rámci rodinného života, populární kultury, represivních státních aparátů nebo přírodních věd. Potřebu takovéto kritiky silně pociťuje řada autorů, a to zejména z toho důvodu, že vizuální sociální vědci užívající technických obrazů jakožto nástroje sběru dat v rámci empirických výzkumů jen málokdy umí být vůči jimi pořízeným obrazům kritičtí, jen málokdy jsou schopni opustit naivně realistické způsoby čtení technických obrazů jakožto zrcadel skutečného světa.¹³ V tomto duchu tak Douglas Harper popsals vizuální sociální vědy jako „dvouhlavou bestii oddělující empirické od symbolického“¹⁴ a naléhavě vyzýval k opuštění „realistické pohádky“ a k její postmoderní kritice.¹⁵ K obdobnému postupu vyzývá velmi výstižně např. Jon Wagner:

Zdá se být pošetilé zahrnout například číselný údaj, kousek textu nebo fotografii jen proto, že tyto byly „sociálně konstruovány“. Je složité představit si něco, co sociálně konstruované není! Vhodnější je prozkoumat samotný proces konstrukce nejen z hlediska toho, co se můžeme dozvědět z daného číselného údaje, textu, obrázku, ale rovněž ze sociálních kontextů, ve kterých jsou tyto formovány a distribuovány.¹⁶

¹³ To však samozřejmě neznamená, že realistické paradigma a dokumentární tradici vizuálních sociálních věd musíme zcela zavrhnout, že je nepoužitelná v sociálních vědách a nebo že je dokonce nepoužitelná v každodenním užívání technických obrazů. Ve vědě má dokumentární tradice stále své pevné místo a v každodenním životě bychom asi jen těžko zpochybňovali např. policejní snímek našeho automobilu zachyceného v momentě překročení povolené rychlosti odkazem na sociální konstruovanost fotografie, hierarchický vztah fotografujícího a fotografovaného, monokulární perspektivu, disciplinaci, Velkého Bratra či fotografický způsob transkodifikace trojrozměrné reality do plochy obrazu (pro obsáhlejší diskusi na toto téma a obhajobu dokumentární tradice srv. např. Mike BALL, „Working with Images in Daily Life and Police Practice: An Assessment of Documentary Tradition.“ *Qualitative Research*, roč. 5, 2005, č. 4, s. 499–521).

¹⁴ Douglas, HARPER, „An Argument for Visual Sociology.“ In: Jon PROSSER (ed.). *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Londýn - Filadelfie: Falmer Press, s. 20.

¹⁵ *Ibid.*, s. 36.

¹⁶ Jon WAGNER, „Constructing Credible Images: Documentary Studies, Social Research, and Visual Studies.“ *American Behavioral Scientist*, roč. 47, 2004, č. 12, s. 1481.

Texty zařazené do antologie jsou sice z hlediska pojednávaných témat a diskutovaných případů antropologické práce a antropologického myšlení heterogenní, spojuje je ovšem epistemologická a metodologická reflexe vizuální antropologie, a to zejména s důrazem kladeným na kritiku různých podob, jakými antropologové a antropoložky reprezentují „Druhé“. Ve většině studií je toto téma nahlíženo právě perspektivou technických obrazů (zejména filmu), v některých případech pak sice není kladen takový důraz na technické obrazy, avšak kritika antropologických reprezentací většinou zůstává.¹⁷

Z výše uvedených důvodů můžeme recenzovanou antologii založit do příhrádky tzv. kritické či postmoderní antropologie. Toto by se mohlo zdát do určité míry nepřesné, postmoderní antropologie věnuje ve své „klasické podobě“¹⁸ pozornost zejména *psané* antropologii a jak správně podotýká Soukup:

Navzdory reflexivnímu proudu v postmoderní antropologii osmdesátých let 20. století, v jehož rámci došlo k zásadní kritice politik reprezentace v textuální antropologii, nebyla reprezentanty tohoto kritického proudu vizuální antro-

¹⁷ O technických obrazech tak nenajdeme zmínku ani v textu Mary Douglasové „Poznámky o Bledém lišákoví a dvou antropologiích: o surrealismu a francouzské antropologii, ani v textu Chrise Johnsona „Lévi-Strauss a logika posvátného.“ Zatímco text Mary Douglasové lze přece jen vnímat jako obecnější pojednání na téma kulturní/antropologické reprezentace, nad textem Chrise Johnsona zůstávám poněkud rozpačitý. Zhodnocení role Lévi-Strausse v poválečné francouzské antropologii, jeho vztahu k durkheimovské sociologické škole a specifičnosti jeho myšlení jsou samozřejmě důležité. Johnson se však vůbec nevěnuje vizuální antropologii ani otázkám reprezentace a důvod zařazení jeho textu do antologie mi tak zůstává utajen. Stejně rozpačitá byla nad tímto textem zřejmě i Tereza Porybná, která jej jako jediný vůbec nezmiňuje ve svém editorském úvodu (srv. PORYBNÁ, „Kultura živá a viděná,“ s. 9–14). Vhodnějším textem věnovaným Lévi-Straussovi a vizuální antropologii může být například třetí kapitola z knihy Emmanuela Garrigueuse *Claude Lévi-Strauss et la photographie* (viz Emmanuel GARRIGUES, *L'écriture photographique. Essai de sociologie visuelle*. Paříž – Montréal: L'Harmattan 2000, s. 89–132), ve které autor rozebírá Lévi-Straussovo užívání fotografií (zejména ve *Smutných tropech*) a nabízí různé způsoby jejich čtení, např. perspektivou antropologického dokumentarismu, psychoanalýzy, surrealismu, estetiky či Lévi-Strassovy autobiografie.

¹⁸ Srv. např. Johannes FABIAN, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press 1983; James CLIFFORD – George E. MARCUS (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley – Los Angeles – Londýn: University of California Press 1986; James CLIFFORD, *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1988. Přehledově a česky o postmoderní antropologii srv. SOUKUP, *Antropologie: teorie člověka a kultury*, s. 617–630.

logie jednoznačně podpořena jako přínosná alternativa kritizované textuální antropologie.¹⁹

Tato omezená reflexe vizuální antropologie ze strany postmoderního antropologického myšlení však neznamená, že by vizuální antropologové řešili odlišné problémy, že by témata, výzvy k transformaci a měnící se epistemické předpoklady iniciované postmoderní antropologií byly cizí antropologii vizuální, tedy že by vizuální antropologové neuměli být také postmoderní, reflexivní a kritičtí. Naopak, jak uvidíme níže a jak dokládají studie uveřejněné v recenzované antologii, témata a návrhy na přehodnocení produkce a distribuce antropologického vědění, které byly formulovány v rámci postmoderní antropologie, jsou inherentní součástí diskuse o vizuálních sociálních vědách. Toto ostatně není nijak překvapivé, neboť témata jako například vztah textu a obrazu, respektive pokusy o různé podoby „experimentálního“ vyprávění; kritika autority vědce, jeho etnocentrismu a západní nadřazenosti; výzvy k narovnání vztahu mezi subjektem a objektem, respektive mezi „My“ a „Oni“; silící požadavky na odstup od realistické a dokumentaristické tradice užívání technických obrazů a důraz na vícehlasá, dialogická, reflexivní a situovaná vyprávění; nárůst zájmu o participatorní výzkumné metody apod. netvoří jen jádro diskuse o postmoderní či vizuální antropologii, nýbrž jsou aktuální v celku sociálních věd.²⁰

Podoby přítomnosti technických obrazů v sociálních vědách jsou velmi úzce provázány s (epistemickými) předpoklady a očekáváními, které jsou spojovány jak se samotnou vědou, tak samozřejmě s technickými obrazy. A právě v tomto smyslu lze považovat vztah technických obrazů a sociálních věd za symbiotický:²¹ tak jak sociální vědy prošly v posledních přibližně

¹⁹ SOUKUP, „Vizuální antropologie: vznik, vývoj a milníky,“ s. 16.

²⁰ Pro vynikající přehled této diskuse např. v oblasti sociologické teorie srv. Jan BALON, *Sociologická teorie: příběh, krize a fragmentace – projekt obnovy a rekonstrukce*. Praha: SLON 2007.

²¹ Například Jennifer Tuckerová na řadě ilustrací z oblasti přírodních věd ukazuje, že vztah fotografie a vědy byl vždy vzájemný a měl právě podobu symbiózy: fotografie tak pomáhala ustavit epistemickou autoritu vědy a věda pomohla fotografii získat status důkazu. (Jennifer TUCKER, *Nature Exposed: Photography as Eyewitness in Victorian Science*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2005.) Téma vzájemného vztahu vědy a technických obrazů/ reprezentací je dále výrazně diskutováno v oblasti sociologie vědy, respektive sociologie vědeckých reprezentací (srv. Michael LYNCH – Steve WOOLGAR (eds.), *Representation in Scientific Practice*. Cambridge – Londýn: MIT Press 1990; Steven SHAPIN – Simon SCHAFFER, *Leviathan and the Air-pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*. Princeton – Guildford: Princeton University Press 1985; Lorraine DASTON – Peter GALISON, „The Image of Objectivity.“ *Representations*, 1992, č. 40, s. 81–128; Bruno LATOUR, „Poznání

padesáti letech řadou obrátů, paradigmatických posunů a transformačních pokusů, proměnily a proměňují se i způsoby produkce a užívání technických obrazů. Některé transformační tendence v sociálních vědách a proměny přístupu sociálních vědců k technickým obrazům přiblížím na následujících stránkách: zaměřím se zejména na problematiku subjekt-objektového vztahu, na nástup participatorních metod a na požadavky na vytváření mimotextových reprezentací a ustavení sdílené antropologie. Podívám se, jak tato témata pojednávají texty uveřejněné v antologii, přičemž se pokusím vždy alespoň částečně nástínit diskusi, která je kolem nich v sociálních vědách vedena. Závěrem naznačím, co pro výše zmíněná témata znamená nástup digitalizace a hypermedializace.

Mezi subjektem a objektem

Všechna následující témata začnu promýšlet vždy odkazem na Piaultovu stať „Audiovizuální vyrovnání aneb za mimotextovou antropologii“. Piault se totiž v argumentačně náročném avšak podnětném textu zamýšlí nad možnostmi a riziky audiovizuálních reprezentací narušit hierarchický vztah mezi reprezentujícím subjektem a reprezentovaným objektem, přičemž tuto ústřední argumentační linku rozvádí do řady dalších souvislostí: kritika vztahu antropologie, kolonialismu a pozitivistického programu v sociálních vědách; nástup postmoderní a reflexivní antropologie; krize reprezentace; rozvoj participatorních metod; úsilí o vícehlasá vyprávění a reprezentaci smyslového zakoušení světa „Druhými“. Piaultova stať, kterou editoři vhodně zařadili na první místo hned za editorské úvody, je tak komplexním pojednáním klíčových témat diskuse o soudobých vizuálních sociálních vědách, přičemž všechny ostatní texty uveřejněné v antologii můžeme považovat za jakási doplnění a rozvedení jeho dílčích argumentů.

Piault začíná svoji studii poukazem na proměnu senzuačního a hodnotového zakoušení světa společně způsobenou na konci 19. století filmem a antropologií. Podle Piaulta se terénní antropologie rodí *de facto* ve stejnou dobu jako film, přičemž podstatné je, že rané filmy stejně jako setkávání s „Druhým“ prostředkované antropologií umožnily zpochybnit do té doby platné danosti vnímání světa a podtrhnout roli hlediska, záběru a perspektivy. Tato započatá revoluce ve vnímání světa a razantní vpád „Druhého“

a vizualizace aneb jak myslet očima a rukama.“ *Teorie vědy*, roč. 30, 2008, č. 2, s. 35–92), kde se rovněž setkáme s poukazem na epistemologické souvislosti pozitivistické vědy a technických obrazů.

do euroamerického chápání světa však podle Piaulta rychle nabrala jakési zpátečnické tendence, a to zejména v podobě hodnotového a epistemologického spojení antropologie a filmu s kolonialismem a pozitivistickým programem vědy.

Nelze se [...] divit, že po prvních objevech relativizujících vnímání se pořádek vrátil stejně rychle a my jsme spěchali, abychom stejně rychle zapomněli na smysl, závažnost a případnou legitimitu kulturní subjektivitu vnímání světa.²²

Vizuální reprezentace „Druhých“ vzniklé ze spojení filmu, antropologie, kolonialismu a pozitivismu podrobuje Piault kritice v duchu argumentů postmoderní antropologie,²³ přičemž směřuje k úvahám o filmu jakožto o nástroji možného audiovizuálního vyrovnání, tedy narovnání vztahu mezi subjektem a objektem ve smyslu uznání odlišnosti „Druhých“. Sleduje tedy proměny epistemologických předpokladů od objektivizujícího pozitivistického popisování z hlediska privilegované pozice bílého muže k post-pozitivismu či perspektivismu, k uznání autonomie „Druhých“ a jinakosti. Podstatnou část pozornosti přitom samozřejmě věnuje proměnám postavení filmu v těchto posunech, kdy změna předpokladů a očekávání spojovaných se sociálními vědami koresponduje s novými nadějami vkládanými do filmu ve smyslu rehabilitace jeho původní schopnosti reprezentovat odlišné perspektivy a nechat zaznít hlas „Druhého“.

Kritiku hierarchického vztahu vědce a jeho objektu najdeme opakovaně v řadě dalších textů uveřejněných v antologii. Základní kritika je ve všech případech obdobná, liší se pouze příklady, na kterých je hierarchický vztah subjektu a objektu ilustrován.

Anna Grimshawová ve studii „Modernistův okamžik“ rozebírá filmy a fotografie pořízené Alfredem Cortem Haddonem při výpravě do Torres-

²² PIAULT, „Audiovizuální vyrovnání“, s. 26.

²³ Piault v této souvislosti hovoří o obsedantním úsilí zachytit svět v podobě vyčerpávajících reprezentací a velice výstižně popisuje pozitivisticko-koloniální přístup k „Druhému“ a obrazům jako bulimii: „V každém případě stejná objevitelská posedlost rozhýbala průkopníky filmu a etnografie. [...] Do praxe byl uveden dynamický a všezahrnující způsob pozorování; došlo k přechodu ‚do terénu‘, a tedy k metodě pokusů, což z filmu a etnografie učinilo přirozené spojence, jakási dvojčata vzešlá ze společného záměru objevit, identifikovat, sblížit a možná skutečně pohltnout svět a jeho příběhy. [...] Tato bulimie se odrážela v Jiném a navíc pouze vyjadřovala naši touhu po konzumaci a pohlčení...! Nahrávka zachytí materiální vzdálenost od druhého a převede ji do obrázkové podoby, která *nakrmí* můj pohled.“ *Ibid.*, s. 30–32.

ovy úžiny v roce 1898 a filmy bratří Lumiérů, které následně porovnává s některými filmy Davida W. Griffítha natočenými mezi lety 1915 až 1920. Na pozadí této komparace Grimshawová řeší problém fotografické/filmové objektivitu a subjektivitu, přičemž zejména v souvislosti s technickými obrazy pořízenými v Torresově úžině ukazuje, jak pozitivistická perspektiva a její důraz na objektivitu redukovala sociální aktéry na pouhé typy, které lze popsat, roztrždit a ovládnout: pro tyto účely bylo nutno zbavit vědce i jeho objekt individuality a „nepřipustit žádný vztah mezi osobou před fotoaparátem a za ním.“²⁴

Za originální a na první pohled provokativní kritiku subjekt-objektových vztahů ve vizuálních sociálních vědách lze považovat stať „Pornografie, etnografie a diskurzy moci“ od autorské trojice Christian Hansen, Catherine Needhamová a Bill Nichols: autoři totiž porovnávají mechanismy zobrazování „Druhého“ v mainstreamové pornografii a klasické etnografii.²⁵ Srovnávání etnografie a pornografie poskytlo autorům vynikající materiál pro identifikaci hierarchického a voyeuristicko-disciplinačního vztahu k „Druhému“²⁶ a k rozkrytí základních mechanismů empirického realismu a dokumentární tradice, které jsou společné oběma diskutovaným žánrům:

Etnografie je druh legitimní pornografie, pornografie poznání, která nám přináší rozkoš z pochopení něčeho, co se zdálo být nesrozumitelné. Pornografie je zvláštní, „nepřirozenou“ formou etnografie, vytahující orgasmickou slast na světlo z ústraní ložnice. [...] Etnografie i pornografie těží z dokumentárního

²⁴ Anna GRIMSHAWOVÁ, „Modernistův okamžik 1895–1945.“ In: ČENĚK, D. – PORYBNÁ, T. (eds.), *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Pavel Mervart: Červený Kostelec 2010, s. 79.

²⁵ Nezohledňuji tedy díla experimentální či alternativní jako např. homosexuální a lesbickou pornografii nebo reflexivní a sdílenou etnografii.

²⁶ Zatímco v etnografii je „Druhým“ příslušník jiné kultury, v pornografii je „Druhý“ (lépe řečeno „Druhá“) určena genderově: „Druhá“ je zde žena zobrazovaná jako objekt mužské touhy. Genderová rovina jinakosti však není relevantní pouze v pornografii, neboť jak upozorňují autoři i etnografie je v mnoha ohledech patriarchálním pohledem na „Druhého“: „Symbolické zobrazení moci a autority v etnografii je zaměřeno na muže. Mužství jako ‚muž‘ – symbol kulturního úspěchu – je hvězdou etnografie, oslavovanou v detailních záběrech, v níž se muž předvádí jako hovořící informátor. Etnografie zobrazuje maskulinní uspořádání – symbolizující mužské struktury zkušenosti a poznání, které jsou následně naturalizovány a vydávány za univerzální. Muži (etnografové a informátoři) vědí; střeží sféru rozumu, logiky, koncepčnosti. Mužství zastupuje kulturu a moc.“ Christian HANSEN – Catherine NEEDHAM – Bill NICHOLS, „Pornografie, etnografie a diskurzy moci,“ In: ČENĚK, D. – PORYBNÁ, T. (eds.), *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Pavel Mervart: Červený Kostelec 2010, s. 170.

podnětu, z ujištění, že spatříme „věc samotnou“, zachycenou v identickém zrnění kinematografického obrazu a zvuku. Dokumentární podnět reaguje na potřebu po důkazech, po živém dokladu tělesného projevu „jiného“ a naší schopnosti jej poznat.²⁷

Fatimah Tobing Ronyová se v textu „Taxidermie a romantická etnografie: Flahertyho *Nanuk, člověk primitivní*“ snaží ukázat, jak tento film vypovídá „o povaze antropologického vědění a o roli vizuálních médií při legitimizaci tohoto vědění“,²⁸ tedy jak je v etnografii inscenován dojem autenticity. Nejde jí přitom ani tak o rozbor inscenovanosti a stereotypních zobrazení inuitské kultury, o kterých beztak bylo v souvislosti s Flahertyho filmem popsáno mnoho papíru. Klíčový je v její argumentaci pojem *taxidermie*, kterým Ronyová upozorňuje na to, že etnografie reprezentuje „Druhého“ v jakési umrtvené, preparované a balzamované podobě, obdobně jako jsou v zoologii vystavována vycpaná zvířata.²⁹ Má-li být reprezentace „Druhého“ v tradiční antropologii považována za autentickou, musí být reprezentovaný subjekt zbaven své subjektivity, umrtven převedením do podoby obrazu a jako takový „uložen“ a předkládán divákům „skoro-jako-živý“.

Kritika subjekt-objektového vztahu se prolíná celou antologií a lze ji považovat za její klíčové téma. Není to samozřejmě nic neočekávaného, neboť odklon od modelu přírodních věd, pokusy o nahrazení pozitivistického objektivismu post-positivistickým perspektivismem a relativismem a s tím související přehodnocování subjekt-objektového vztahu jsou pro sociální vědy klíčovými rysy od druhé poloviny 20. století.

Subjekt-objektová diskuse je v sociálních vědách velmi rozlehlá, a ačkoli je i heterogenní,³⁰ výrazným způsobem se kloní k výše naznačenému narovnání subjekt-objektového vztahu a osvobození „Druhého“ ze sym-

²⁷ *Ibid.*, s. 161, 170.

²⁸ Fatimah T. RONYOVÁ, „Taxidermie a romantická etnografie.“ In: ČENĚK, D. – PORYBNÁ, T. (eds.), *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Pavel Mervart: Červený Kostelec 2010, s. 255.

²⁹ Jedná se tedy o takový způsob reprezentace, který se snaží, „aby mrtvé vypadalo jako živé.“ *Ibid.*, s. 256.

³⁰ Za velmi dobrá shrnutí řady odlišných návrhů na reformulaci subjekt-objektového vztahu v sociálních vědách považuji např. Sayerovu knihu *Method in Social Science: A Realist Approach* (Andrew SAYER, *Method in Social Science: A Realist Approach*. Londýn – New York: Routledge 1992), texty Isaaca Reeda (Isaac Ariail REED, „Justifying Sociological Knowledge: From Realism to Interpretation.“ *Sociological Theory*, roč. 26, 2008, č. 2, s. 102–129; Isaac Ariail REED, „Epistemology Contextualized: Social-Scientific Knowledge in a Postpositivist Era.“ *Social Theory*, roč. 28, 2010, č. 1, s. 20–39.) a zejména pak knihu Briana Faye (Brian FAY, *Současná filosofie sociálních věd: multikulturní přístup*. Praha: SLON 2002).

bolické nadvlády „bílého muže“. V tomto smyslu výstižně charakterizoval „obrat k Druhému“ Brian Fay ve svém návrhu multikulturního přístupu k filosofii sociálních věd:

[Z]ákladní otázkou filosofie sociálních věd [by] dnes nemělo být, zda je sociální zkoumání vědecké, nýbrž zda je možno porozumět jiným – zejména jiným, kteří jsou odlišní –, a pakliže ano, co takové porozumění obnáší.³¹

V souvislosti s diskusí o vizuálních sociálních vědách je na výše uvedeném podstatné to, že paralelně s těmito posuny se proměňuje i postavení technických obrazů: tyto již nemají sloužit pozitivistickému programu vědy – ke kterému se díky mechanické objektivitě aparátů a naší konvencionalizované představě o realismu tak úžasné hodily a hodí – nýbrž by měly být zařazeny do post-positivistické či multikulturní sociální vědy. V rovině terénního výzkumu se tento epistemologický posun projevil zejména v rozvoji participatorních metod, kterým se budu věnovat v následující části textu.

Od autora k autorům, od autoritativního k participatornímu vyprávění

Výše nastíněná reformulace subjekt-objektového vztahu se do roviny terénního výzkumu a empirického sběru dat promítla v podobě požadavku na *reflexivní* přezkoumávání vlastních determinací vědce a důrazem na *participatorní* metody, jež přiznávají reprezentovaným značný podíl na produkci vědeckého poznání. Téma *reflexivity* není v textech otištěných v antologii *de facto* pojednáváno.³² Chvála participatorních metod a osvobození hlasu „Druhého“ jsou naopak výrazně zastoupeny v řadě textů.

Pro Piaulta je dominace západního subjektu nad „divochem“ ve filmovém vyprávění zajišťována ani ne tak obrazem, jako zvukem (či textem), a to zejména v podobě vysvětlujícího komentáře. Až ve chvíli, kdy začal být slyšen i reprezentovaný, mohlo se začít uvažovat o narovnání vztahu mezi subjektem a objektem. Proto Piault vzpomíná a vyzdvihuje filmy zejména

³¹ FAY, *Současná filosofie sociálních věd*, s. 15.

³² Jednu z mála zmínek najdeme u Piaulta, který se k požadavku reflexivity, tak výrazně diskutovanému v postmoderní antropologii, vyjadřuje poněkud kriticky: „Stačilo přeformulovat dřívější vědecká tvrzení a říct místo ‚Banani jsou takoví...‘, ‚viděl jsem Banani, kteří byli takoví...‘ – a tvrzení je zmírněné. Všechna možná protirečení byla dopředu vyřešena tím, že se přiznala vědcova subjektivita a on stejně zůstal jediným svědkem celé události!“ PIAULT, „Audiovizuální vyrovnání“, s. 54.

Jeana Rouche³³ a vznáší požadavek na ustavení sdílené/dialogické antropologie, kterou nastiňuje následujícím způsobem:

Je třeba otevřít se dynamice vycházející z principu reciprocity mezi lidmi, společnostmi; umožnit výměnu, udržovat dialog mezi kulturami a samotnými účastníky, neboť tyto výměny a tato sdílení byly velmi často nerovné. Jde o proces na jedné straně rozlišovací a na druhé umožňující navázat vztah. Je to proces vědění a spoluzrození. [...] Jde o vytvoření *vyrovnávacího prostoru*, v němž nemusí partneři pracovat se stejnými kategoriemi porozumění a nemusí mít stejné cíle ani stejné prostředky k práci.³⁴

Sdílená/dialogická antropologie tak vlastně přesahuje požadavek pouhé participace reprezentovaných, neboť v převážné většině případů využívání participatorních metod je určitá míra hierarchie zachována: vždy je to totiž nakonec výzkumník, kdo iniciuje fotografování či natáčení; je to výzkumník, kdo vybírá objekt a dává mu možnost reprezentovat sebe sama.³⁵ Proto je dle Piaulta nutno zpochybnit samotný způsob produkce reprezentací „Druhého“:

Šlo by o nikdy nedokončený film nebo o sérii epizod, které by byly vzájemně propojené a zároveň vyjadřovaly pohled na realitu a dopad takových postojů na protagonisty, takže by celá situace podléhala neustálému přizpůsobování. [...] To nás nakonec dovede k tomu, abychom zaměřili pozornost na výrobu obrazu a zvuku a dávali přednost vytvořenému vztahu v rámci *antropologické situace*. Ta už nespočívá na zaznamenání, ale na *produkci* tohoto objektu [obraz-zvuk - pozn. MŠ], jehož povaha je zatím neznámá.³⁶

Vzájemné kladení otázek, nekonečný dialog by tak dle Piaulta mohly být jakýmsi prostorem pochopení bez hlavního interpreta, bez hierarchických vztahů, prostorem, kde by se odlišnosti vzájemně vymezovaly svými vlast-

³³ Etnografické filmy Jeana Rouche a dále například filmy Jacquese Rivettea, Jeana-Luca Godarda či Louise Buñuela jsou vyzývány v mnoha textech a zohlednění francouzské a surrealistické inspirace pro vizuální sociální vědy je tak zajisté jedním z výrazných přínosů celé antologie.

³⁴ *Ibid.*, s. 53, 54.

³⁵ Pro vynikající kritiku přehnaných očekávání spojovaných s participatorními metodami (a řadou dalších kreativních etnografických metod) srv. David BUCKINGHAM, „Creative Visual Methods in Media Research: Possibilities, Problems and Proposals.“ *Media, Culture & Society*, roč. 31, 2009, č. 4, s. 633–652.

³⁶ *Ibid.*, s. 54, 56.

ními slovy a argumenty, kde by sociální bytosti koexistovaly a vzájemně se uznávaly.

Piaultův návrh sdílené/dialogické antropologie výrazně odpovídá snahám a tendencím, které se ve francouzské etnografii objevují od 50. let zejména díky vlivu surrealismu. V tomto smyslu jsou studie věnované vzájemnému prolínání surrealismu a francouzské etnografie dobře zvoleným „doplňkem“ Piaultových výzev. Za takováto doplnění můžeme považovat zejména texty Christophera W. Thompsona „Od Buñuela k Rouchovi aneb surrealisté tváří v tvář dokumentárnímu a etnografickému filmu“, Michaela Wittta „Godard, film a etnologie aneb objekt“, René Prédala „Jacques Rivette aneb imaginární čas šílené lásky“ a Mary Douglasové „Poznámky o Bledém lišákovi a dvou antropologiích: o surrealismu a francouzské antropologii“.

Surrealistické odmítání tradičního realismu a přecházení mezi prvky reportáže, dokumentárního filmu a fikce (hraného filmu) v mnoha ohledech odpovídají Rouchovým snahám o narušení tradičních vztahů mezi filmaři, herci/účinkujícími a diváky a jeho snahami „diskutovat o realismu prostřednictvím fikce a o vědě prostřednictvím subjektivity (a naopak)“.³⁷ Obdobně inspirativní byla pro Roucha Rivetteova snaha zpochybňovat tradiční postupy natáčení a zejména roli autora. Rivette je znám tím, že jeho filmy vznikaly spontánně na place, předem nebyl připraven námět ani scénář, vše se rodilo den za dnem přímo v průběhu natáčení. Výsledkem těchto experimentů jsou velmi dlouhé filmy (*Šílená láska* a *Krásná hašteřilka* mají čtyři hodiny, *Out one* více jak 12 hodin). Avšak podstatné zde je, že význam netkví ani tak ve výsledku – kdo by se na tyto filmy vydržel dívat? – ale v samotném *work in progress*, tedy v piaultovském ústupu od *záznamu* směrem k *procesu*. Jak píše Prédal, Rivette měl v podstatě „odpor k ukončení a k ukázání.“³⁸ Zejména Rouchův *etnografický surrealismus*, jak o jeho filmech píše Mary Douglasová, je velmi oceňovanou předzvěstí soudobého důrazu vizuálních sociálních vědců na participatorní metody a snah o rehabilitaci „Druhého“.

Řadu souvislostí k Piaultovým výzvám nalezneme i v dalších textech nevěnujících se francouzské etnografii a surrealismu. Hansen, Needhamová a Nichols tak zakončují svoji studii o paralelách etnografie a pornografie slovy:

³⁷ THOMPSON, „Od Buñuela k Rouchovi“ In: ČENĚK, D. – PORYBNÁ, T. (eds.), *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Pavel Mervart: Červený Kostelec 2010, s. 131.

³⁸ René PRÉDAL, „Jacques Rivette.“ In: ČENĚK, D. – PORYBNÁ, T. (eds.), *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Pavel Mervart: Červený Kostelec 2010, s. 299.

Klasické humanistické ctnosti empatie vůči druhým a touhy po ideálu, etika tolerance, dobré vůle a porozumění a metodologie práce v terénu kombinovaná s participacním pozorováním tvoří strukturu, které nás zatěžují prefabrikovaným „jiným“, ať už je toto „jiné“ pozorované s jakoukoli láskou. [...] Výzvou je naslouchat tomu, co nám mají říci nezpracovaní, nekonzervovaní „jini“ zobrazující sami sebe a navazovat oboustrannou konverzaci, která je stejně důležitá pro obě strany, spíše než zobrazovat, vysvětlovat, popisovat nebo interpretovat jiné způsoby, které mají nějakou důležitost pouze pro nás samé.³⁹

V podobném duchu uzavírá Fatimah Ronyová své pojednání o Flahertyho filmu *Nanuk, člověk primitivní*, a to odkazem na rostoucí aktivismus domorodých obyvatel a jejich stále častějším přihlašování se k právu na reprezentaci vlastní kultury.⁴⁰ Téma *domorodých médií* a kulturního aktivismu je pak nejvíce diskutováno ve studii Fay Ginsburgové „Domorodá média: Smlouva s ďáblem, nebo globální vesnice?“. Ginsburgová předkládá přehledovou studii a analýzu *domorodých médií*⁴¹ australských aboriginů a nabízí tak ilustraci toho, co se stane, když původně objekty antropologického zájmu začnou sami produkovat vědění, reprezentovat sebe samé a svou vlastní kulturu. Tato studie je velmi dobrým doplňkem Piaultova textu a jeho poněkud „nadšeneckého“ stylu. Vpád západních médií do života domorodců je totiž podle Ginsburgové ambivalentní: na jednu stranu mohou být tato média nástrojem reprodukce a záchrany ohrožených identit, na druhou stranu může být vpád globalizovaných médií přinášejících do jejich světa západní hodnoty pokračováním útoku na jejich původní kulturu, jazyk a hodnoty.

Za další příspěvek k této debatě lze považovat studii „Lidé od kamery“, ve které Eliot Weinberger shrnuje kontroverzi mezi objektivním okem kamery a subjektivním okem kameramana. Weinberger se postupně věnuje dlouhé řadě etnografických filmů, přičemž se snaží z pozice diváka hodnotit množství informací, které jsou tyto schopny předat o „Druhém“. Na jednom konci tak je například film *Microcultural Incidents at 10 Zoos* (Raymond Birdwhistl), který byl natočen „automaticky“, kamerami umístěnými před výběhy slonů v deseti zoologických zahradách v různých zemích. Subjektivní oko je minimalizováno, objektivní oko kamery hraje hlavní roli. Dle Weinbergera nám tento film neřekne v podstatě vůbec nic, je holým

³⁹ HANSEN – NEEDHAM – NICHOLS, „Pornografie, etnografie a diskurzy moci,“ s. 186–187.

⁴⁰ Srv. RONY, „Taxidermie a romantická etnografie,“ s. 284.

⁴¹ Ginsburgová pod označením domorodá média míní média, jež jsou určena pro příslušníky menšin původních obyvatel (zejména v severní arktické Americe, Kanadě, Austrálii, ve Spojených státech a v Amazonii) a nebo jsou jimi dokonce produkována.

záznamem s často banálním komentářem. Na druhém pólu jsou pak filmy, v nichž je objektivita vědy a kamery potlačována ve prospěch subjektivity vědce a reprezentovaných: Weinberger zde připomíná zejména film *The Nuer* (Robert Gardner, Hilary Harrisová, George Breidenbach), filmy Jeana Rouchea či Davida a Judith MacDougallových. Chválí je zejména za řadu způsobů, jakými dokázaly překonat pouhý pozitivistický popis, respektive jak nastolují vizuální dialog: nechávají promlouvat a natáčet domorodce, zachycují samotný filmový štáb při natáčení, nechávají nás pozorovat ani ne tak to, co vidíme my, ale to, na co se dívají „Druzí“. Weinberger tak dochází k závěru, „že přísně vědecké filmy poskytují mnohem méně informací než jejich očeřování ‚umělečtí‘ bratránci.“⁴²

Výše uvedené obhajoby participatorních přístupů a sdílené antropologie lze vnímat jako jakési „vizuální“ vyústění sporu mezi zastánci *etické* a *emické* *deskripce* v antropologii, respektive sporu mezi *vysvětlováním* a *rozuměním*. Zastánci *etické* *deskripce* a *vysvětlování* prosazují, že pro vědu je klíčová analytická perspektiva výzkumníka, která mu umožňuje z nadhledu popisovat a analyzovat objekt. Zastánci *emické* *deskripce* a *rozumění* prosazují nutnost popisovat a interpretovat kulturu z perspektivy domorodců, jejich pojmů, způsobů vidění a zakoušení světa. Tento spor je v antropologii a v sociálních vědách obecně velmi starého data; jak připomíná například Thomas Erikson, v antropologii byl jádrem sporů o povahu terénního výzkumu a práce s empirickými daty již mezi Malinowskim (zastáncem *emické* *deskripce*) a Radclifem Brownem (zastáncem *etické* *deskripce*).⁴³

Pokusy smířit tyto dva způsoby *deskripce* můžeme dále nalézt u řady autorů: známé jsou zejména teorie strukturace Anthonyho Giddense,⁴⁴ Bourdieova triáda *habitus-pole-kapitál*,⁴⁵ velmi dobrým příkladem je Reedův návrh *kontextualizované epistemologie*, která situuje etnografické porozumění do průniku kontextu zkoumání (svět výzkumníka) a kontextu vysvětlování (svět sociálního aktéra).⁴⁶ Řešení podobné tomu Pialtovu nacházím však zejména u Briana Faye, podle nějž jsou všechny polární dichotomie jen

⁴² WEINBERGER, „Lidé od kamery.“ In: ČENĚK, D. – PORYBNÁ, T. (eds.), *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Pavel Mervart: Červený Kostelec 2010, s. 237.

⁴³ Thomas Hylland ERIKSON, *What is Anthropology?* Londýn – Ann Arbor: Pluto Press 2004, s. 57–59.

⁴⁴ Anthony GIDDENS, *New Rules of Sociological Method: A Positive Critique of Interpretative Sociologies*. Londýn: Hutchinson 1976, s. 118–125; Anthony GIDDENS, *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge: Polity Press 1984.

⁴⁵ Pierre BOURDIEU, *Teorie jednání*. Praha: Karolinum 1998, s. 7–20.

⁴⁶ REED, „Epistemology Contextualized,“ s. 35–36.

„falešnými dualismy“. Pro vysvětlení jednání sociálních aktérů a sociálních jevů je nutno odkrýt významy, které jednání a jevům připisují ti, kteří je vytváří a prožívají. Kromě toho však sociální věda potřebuje i svá vlastní hlediska, své teorie a analytické mřížky překračující pojmosloví a chápání zkoumaných. Polární dichotomie vysvětlování a rozumění, nebo třeba „My“ a „Oni“, by měly být chápány interakcionisticky, tedy nikoliv ve smyslu *bud/nebo*, nýbrž ve smyslu *jak/tak*: „sociální věda má jiné chápat *jak* z jejich, *tak* ze svého hlediska“.⁴⁷ Obdobný *jak/tak* požadavek formuluje i sám Piault: „[N]avrhuji postup, který se vědomě pohybuje mezi objektivismem a subjektivismem, přičemž každý z těch postojů je neudržitelný, ale žádný není protimluvem.“⁴⁸ Participatorní metody tedy nemohou být založeny jen v tom, že dáme slovo „Druhému“ a „umlčíme“ vědce. Měli bychom nechat mluvit oba zároveň.

Od obrazů k mimotextovosti

Výše pojednané participatorní metody se týkají zejména roviny produkce vědění. Přesuneme-li naši pozornost z roviny terénního výzkumu do roviny reprezentace vědeckého poznání, začnou výše uvedené výzvy k participaci a sdílení antropologii ztrácet své jasné kontury. Musíme si tak položit ještě otázky: Jak a v jaké podobě by mělo být sociálněvědné poznání o „Druhém“ distribuováno a čteno? Jak by mělo být (re)prezentováno?

Vizuální sociální vědy se od 70. let minulého století, v rámci tzv. vizuálního obratu, vymezují vůči mainstreamové antropologii a sociologii zejména kritikou textu a adorací obrazu. V tomto duchu zmiňuje Soukup, jako jeden z mnoha, že v současnosti lze v antropologii „identifikovat dva hlavní proudy: textuální a vizuální antropologii“.⁴⁹ Domnívám se, že toto dělení, ačkoli v institucionální rovině legitimní, je přinejmenším ve vztahu k povaze sociálněvědního vyprávění poněkud pomýlené a že jej vlastně zpochybňují i texty uveřejněné v antologii. Obrazy totiž nelze oddělit od textu či kontextu.

Toto tvrzení lze podložit řadou argumentů, které vzešly zejména právě z rozsáhlé a heterogenní diskuse o vztahu obrazu a textu. Například již Walter Benjamin se v *Malých dějinách fotografie* ptá, zda-li se „[n]estane po-

⁴⁷ FAY, *Současná filosofie sociálních věd*, s. 267.

⁴⁸ PIAULT, „Audiovizuální vyrovnání“, s. 63.

⁴⁹ SOUKUP, „Vizuální antropologie“, s. 15.

piresk podstatnou součástí snímku?⁵⁰ Roland Barthes hovoří u *ukotvování* významu novinářské fotografie popiskou⁵¹ a jinde vysvětluje: „Předměty, obrazy, chování sice mohou označovat (a skutečně tomu tak je), ale nikdy ne autonomně; každý sémiologický systém se směšuje z řečí.“⁵² Zcela nekompromisně pak významovou nesamostatnost obrazů vyjádřil William Mitchell, který tvrdí, že žádná ryze vizuální média neexistují, neboť „všechna média jsou smíšená média [*mixed media*], která v různých poměrech zapojují naše smysly a jsou složena z různých typů znaků.“⁵³

Význam technických obrazů (filmu a fotografií) je tak určován vždy zejména textem, slovem či šířeji kontextem produkce, distribuce a čtení. Jinak řečeno, technické obrazy mají výrazný potenciál *dekontextualizovat* zobrazené ze situovanosti v konkrétním čase a prostoru. Abychom se drželi recenzované antologie, můžeme zmínit Piaulta, který píše, že “[t]ext převládá (komentář je až na výjimky nejdříve napsaný a poté čtený) nad obrazem ve smyslu vědomostí i určení smyslu.“⁵⁴ V podobném duchu se vyjadřuje například i Grimshawová:

Zatímco jsou tyto fotografické a hmotné artefakty neoddiskutovatelné ve smyslu „předmětů doličných“, jejich vlastní význam není vždy jednoznačný. Jsou to objekty postavené mimo čas a místo, jsou výrazem diskontinuity mezi dříve a nyní, tam a tady, mezi okamžikem fotografování či získání artefaktu a jeho prohlížením nebo vystavováním v současné době.⁵⁵

Právě z důvodů ambivalence obrazů a rizika *dekontextualizace* jimi přenášených sdělení vítá Piault technologickou možnost záznamu synchronního zvuku. Doplnit „autentický“ obraz „autentickým“ zvukem je však jen jednou podmínkou pro zvýšení autenticity a důvěryhodnosti vyprávění o “Druhých“. Společně s Batchenem⁵⁶ jej můžeme výstižně popsat jako *zmnožování indexikality*, které tento rozpoznal v rodinné fotografické

⁵⁰ Walter BENJAMIN, „Malé dějiny fotografie.“ In: Karel CÍSAŘ (ed.), *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové 2004, s. 19.

⁵¹ Roland BARTHES, „The Photographic Message.“ In: SONTAG, S. (ed.), *A Barthes Reader*. New York: The Noonday Press, s. 194–210. Ve stejném smyslu Barthes popisuje vztah lingvistického a ikonického sdělení v jeho slavné analýze reklamy na špagety Panzani: Roland BARTHES, „Rétorika obrazu.“ In: CÍSAŘ, K. (ed.), *Co je to fotografie?* s. 54–55.

⁵² Roland BARTHES, *Kritika a pravda*. Praha: Dauphin 1997, s. 84.

⁵³ MITCHELL, „Showing Seeing: A Critique of Visual Culture,“ s. 170.

⁵⁴ PIAULT, „Audiovizuální vyrovnání,“ s. 51.

⁵⁵ GRIMSHAWOVÁ, „Modernistův okamžik 1895-1945,“ s. 82–83.

⁵⁶ Geoffrey BACHEN, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. Amsterdam: Van Gogh Museum – Princeton Architectural Press 2004.

praxi: podle Batchena měli sociální aktéři vždy tendenci zdvojit/zmnožit fotografický index jeho spojováním s dalšími indexy odkazujícími a stvrzujícími existenci vyfotografovaného objektu (fotografické portréty upevňované do náramků upletených z vlasů vyfotografovaného). Zmnožení indexů však samo o sobě neruší asymetrii mezi fotografem/divákem a fotografovaným, mezi „My“ a „Oni“. Asymetrie totiž, jak vysvětluje Latour, zůstává zachována, pokud „my zobrazujeme je“.⁵⁷ Podstatné je, že zatímco „My“ kreslíme mapy, fotografujeme, pozorujeme, zapisujeme, „Oni“ vůči nám tyto praktiky neužívají.

Další nutnou – důležitější než *zmnožování indexů* – podmínkou zrušení hierarchického subjekt-objektového vztahu v rovině reprezentací tak je v antologii často se objevující poukaz na sdílenou, nekonečnou a kontinuální produkci, distribuci a četbu obrazů–zvuků. Nejvýrazněji je toto pojednáno opět v Piaultově textu, jenž tento způsob participace nazývá *mimotextovostí*.⁵⁸ *Mimotextovost* tak neznamená ne-text, ale spíše jakousi *hyperscénografii pravděpodobného, vyrovnávací a interaktivní prostor*, „uvnitř něhož se nachází, ale také projevují nejrůznější partneři více či méně dobrovolní, a nejsou to objekty a/nebo subjekty, ale sledující a sledovaní.“⁵⁹ Piaultovu odpověď na výše položenou otázku „Jak by mělo být poznání o „Druhých“ (re)prezentováno?“ tak, domnívám se, musíme hledat v požadavku prolnutí terénního výzkumu, momentu participace a sdílení se samotnou reprezentací. Takovému prolnutí by již nehrozila *dekontextualizace*, neboť mimotextová antropologie by byla v neustálém stavu produkce; ve stavu nikdy nedokončeného vyprávění, které je nutně produkováno vždy v kontextu, který reprezentuje, přičemž samotná reprezentace je nedílnou součástí tohoto kontextu. Jedná se o jakýsi do sebe zavinitý požadavek, kdy samotný proces vytváření reprezentací je cílem vědeckého poznání.

Reprezentace, která by byla neustálým a nekonečným dialogem, je alespoň v rovině tradičních analogových médií spíše nedosažitelným ideálem. Piault totiž zřetelně neformuluje, jak by bylo možné donekonečna točit analogový film. Domnívám se však, že Piaultovu výzvu k *mimotextovosti* lze zahlédnout v digitálních a hypermediálních reprezentacích, u kterých se krátce zastavíme v následující závěrečné části recenzní stati.

⁵⁷ LATOUR, „Poznání a vizualizace,“ s. 35–92.

⁵⁸ Ve francouzštině Piault užívá termín *anthropologie hors-texte*.

⁵⁹ PIAULT, „Audiovizuální vyrovnání,“ s. 60–61.

Závěrem: digitální naděje a nejistoty

Přibližně v druhé polovině 90. let začaly do oblasti vizuálních sociálních věd pozvolna vstupovat digitální technologie, které značně usnadnily nakládání s technickými obrazy. Jestliže ještě na začátku nového milénia si Howard S. Becker⁶⁰ stěžoval, že sociální vědci, na rozdíl třeba od spisovatelů, novinářů či dokumentaristů, jen velmi omezeně využívají digitálních médií a hypermedií, dnes můžeme s jistotou prohlásit, že digitální technologie mají v sociálních vědách nepřehlédnutelné postavení.

S ohledem na dnes již rozsáhlou diskusi o hypermediálních či multimedialních sociálních vědách⁶¹ a na velké množství zejména on-line projektů využívajících hypermedií a řady s nimi spojených softwarových aplikací,⁶² se níže pokusím alespoň nastínit, jakým způsobem digitální média a rodící se hypermediální antropologie zapadají do výše diskutovaných tendencí a pohybů v sociálních vědách.

V textech publikovaných v recenzované antologii se téma digitalizace a hypermedializace objevuje pouze dvakrát. Poprvé v editorském úvodu Terezy Porybné, která v závěru svého představení antologie poznamenala „že s rozvojem nových médií se způsoby vizuální reprezentace kultur budou dále dramaticky vyvíjet a směřovat k mnohohlasu a interaktivitě.“⁶³ Podruhé v Piaultově studii, který v digitálních a on-line médiích spatřuje naději pro naplnění jeho vize *mimotextovosti* a sdílené antropologie:

⁶⁰ Howard S. BECKER, „What Should Sociology Look Like in the (Near) Future?“ *Contemporary Sociology*, roč. 29, 2000, č. 2, s. 333–336.

⁶¹ K dispozici je již rozsáhlá literatura zvažující důsledky digitalizace pro (vizuální) sociální vědy. Nemám zde prostor pro přehlednutí tohoto literárního kontextu, akademická diskuse odehrávající se v monografiích, antologiích a na stránkách odborných periodik však není možná tou nejdůležitější. Nemohu se totiž zbavit pocitu, že pro akademickou reflexi je příznačná určitá opožděnost za velmi rychlým technologickým a softwarovým bohem. Z toho důvodu je nutné sledovat aktuální vývoj zejména na otevřených on-line portálech: například o interaktivním dokumentu se nejvíce dočteme na webu vytvořeném kolem *i-Docs* sympozia ([online]. Dostupné z: <<http://i-docs.org/>> [cit. 3. 11. 2011]), které organizují Watershed Media Centre a Digital Culture Research Centre při University of the West England.

⁶² On-line projektů, o kterých by mělo smysl se zmínit, je dnes již téměř nepřehlédnutelné množství. O jejich množství a charakteru si můžeme udělat obrázek například v jejich volně přístupné databázi vytvořené Documentary Organisation of Canada (Dostupné z: <<http://www.doctoronto.ca/docshifft-index>> [cit. 3. 11. 2011]) nebo na blogu věnovaném kolaborativnímu dokumentu (dostupné z: <<http://collabdocs.wordpress.com/>> [cit. 3. 11. 2011]).

⁶³ PORYBNÁ, „Kultura žitá a viděná,“ s. 14.

Bezpochyby si lze představit, že technologické změny v současnosti umožní další postup a všichni činitelé budou moci bezprostředně přenášet své zkušenosti a audiovizuální konfrontace díky digitalizaci a internetu. [...] Tato nová generalizující antropologie je možná dokonce spíše generativní. Aby konečně unikla technologickému a instrumentálnímu označení audiovizuální, pojmenovali jsme ji *mimotextová antropologie*.⁶⁴

V pasáži ohraničené výše citovanými větami Piault až poetickým způsobem popisuje pravděpodobné „digitální“ naplnění své vize mimotextovosti jakožto donekonečna se proměňujícího kolektivně produkovaného vyprávění v rámci sdílené interakce.

Výše jsem se pokusil ukázat, že rozsáhlé výzvy k narovnání subjekt-objektových vztahů a velký nárůst zájmu o participatorní metody vedou v rovině reprezentace vědeckého poznání zejména ke dvěma požadavkům: ke *zmonožování indexů* a k *mimotextovosti*. Diskuse točící se kolem digitálních médií se k těmto požadavkům velmi úzce vztahuje, byť užívá poněkud odlišných termínů. V případě *zmonožování indexů* se hovoří zejména o nových možnostech multimedializace, multisenzorického či hypertextového vyprávění, v případě *mimotextovosti* o nebyvalém nárůstu interaktivity, která se mnohdy přesouvá až do podoby uživatelsky vytvářených obsahů, kolaborativních dokumentárně laděných projektů a síťové komunikace typu *všichni-všichni*.⁶⁵

Tyto charakteristiky lze ilustrovat odkazem na řadu on-line projektů. Kdykoli otevřeme internetový prohlížeč, setkáme se samozřejmě s multimedialním obsahem, který však ne vždy má podobu *zmonožených indexikalit*, nýbrž spíše shluku znaků odkazujících k vícerym referentům.⁶⁶ Multime-

⁶⁴ PIAULT, „Audiovizuální vyrovnání“, s. 64–65.

⁶⁵ K těmto charakteristickým možnostem digitálního vyprávění je pak možno přidat některé další, které podle mne zdařile reprezentují řadu digitálních on-line projektů: výrazně jsou znejistovány hranice mezi fakty a fikcí, a zejména pak mezi vědou a nevědou (uměním, dokumentarismem, žurnalistikou či každodenností); akademická věda ustupuje aktivistickým a sociálně angažovaným projektům; hypertextualita je zpravidla využívána k produkci komplexních a kontextuálně ukotvených reprezentací; historické a nad-individuální problémy jsou prezentovány zpravidla skrze příběhy jednotlivců; velmi často je nedílnou součástí vytvořené reprezentace detailní „behind the scene“ popis toho, jak vznikala; všechny tyto příběhy a projekty jsou dostupné bez jakýchkoli finančních bariér a bývají založeny na volně dostupných webových aplikacích; v drtivé většině případů je interakce s publiky udržována prostřednictvím blogů a diskusních fór či řady jiných interaktivních prvků.

⁶⁶ Za dobrý příklad indexikálně zmonožených reprezentací můžeme považovat např. tzv. *audioslideshow*, tedy sérii fotografií, jejichž prohlížení je doprovázeno záznamem hlasu/vyprávěním fotografovaných, kde obraz i zvuk jsou indexikálními znaky referentu: viz např.

dializace však z hlediska dopadů nedosahuje až takového významu jako právě Pialtova *mimotextovost*.⁶⁷ Níže tedy představím zejména takové projekty, které ilustrují Pialtův koncept *mimotextovosti*. Jedná se totiž o projekty, jejichž smyslem není ani tak produkce nějaké konečné podoby reprezentace, nějaký ukončený proces, ale právě samotná permanentní a ze strany tvůrců jen omezeně kontrolovatelná změna, na které se může podílet (téměř) kdokoli.

Komunikaci *všichni-všichni*, respektive Pialtovu představu *mimotextovosti*, výrazně naplňuje například interaktivní crowdsourcingový dokument *18 Days in Egypt*.⁶⁸ Idea projektu dokumentujícího nedávnou revoluci v Egyptě je uvedena sloganem „You witnessed it, you recorded it. Now, let’s write our country’s history“, přičemž samotná produkce „dokumentu“ je založena na vytvoření rozhraní, v jehož rámci mohou Egypťané sdílet jimi pořízené audiovizuální záznamy z revolučních dnů. Ačkoli tento projekt má své autory (Jigara Mehtu a Yasmin Elayatovou), jejich role spočívá *de facto* pouze ve vytvoření interaktivního prostoru, samotný obsah dokumentu je pak vytvářen „revolučním davem“.

Na obdobém principu je založen dále např. *The Johnny Cash Project*⁶⁹ Aarona Koblina a Chrise Milka, který spočívá v kolektivním vytváření videoklipu k písni Johnnyho Cashe *Ain’t No Grave*. Videoklip je rozdělen do jednotlivých „filmových“ okének, která mohou uživatelé prostřednictvím jednoduchého kreslicího programu libovolně upravit. Samotný videoklip se neustále proměňuje, neboť kromě možnosti přispět vlastní ilustrací (doposud přispělo podle autorů projektu přes čtvrt milionů lidí z více jak

One in 8 Million, [online]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/packages/html/nyregion/1-in-8-million/>> [cit. 3. 11. 2011]; nebo řada projektů dostupných na stránkách agentury Magnum v sekci *In Motion*, [online]. Dostupné z: <<http://inmotion.magnumphotos.com/>> [cit. 3. 11. 2011].

⁶⁷ Tomuto ostatně napovídá dávno rozpoznaná povaha digitálních médií a jejich důsledků. Např. Pierre Lévy již koncem 90. let poznamenal, že „nejvíce kulturních změn přenášejí nové informační (virtuální světy, informační toky) a komunikační (komunikace všichni-všichni) systémy, nikoli skutečnost, že se míchá text, obraz a zvuk, jak se nám zdá, že vyplývá z nejasného pojmu „multimédia“.“ Pierre LÉVY, *Kyberkultura*. Praha: Karolinum 2000, s. 58 (zvýrazněno v originále). V obdobném smyslu hovoří například Uricchio o algoritmické rekonfiguraci subjekt-objektových vztahů jako o klíčovém přínosu nových médií: William URICCHIO, „The Algorithmic Turn: Photosynth, Augmented Reality and the Changing Implications of the Image.“ *Visual Studies*, roč. 26, 2011, č. 1, s. 26).

⁶⁸ *18 Days in Egypt* [online]. Dostupné z: <<http://beta.18daysinegypt.com/>> [cit. 3. 11. 2011].

⁶⁹ *The Johnny Cash Project* [online]. Dostupné z: <<http://www.thejohnnycashproject.com/>> [cit. 3. 11. 2011].

170 zemí) jsou uživatelé vyzýváni k tomu, aby jednotlivé série ilustrací hodnotili a hlasovali pro jejich zařazení do výsledného klipu.

Obdobně *mimotextový* je dále například projekt s názvem *Man With the Movie Camera: The Global Remake*,⁷⁰ který je založen na participatorním a opět crowdsourcingovém remaku slavného Vertovova filmu z roku 1929 *Muž s kinoaparátem*. Tvůrci projektu, John Weir a Steve Baun, rozdělili Vertovův film na záběry, které může kdokoli přetočit a nahrát do sdíleného rozhraní. Výsledkem je produkce jakéhosi globálního remaku, který se opět neustále proměňuje v závislosti na postupně nahrávaných sekvencích.

A na závěr volím interaktivní dokument *One Millionth Tower*,⁷¹ který je prozatím posledním výstupem dlouholetého projektu *Highrise*⁷² realizovaného pod hlavičkou *National Film Board of Canada*. *Highrise* se pokouší zejména prostřednictvím experimentálních dokumentárních metod postihnout život ve výškových budovách a na sídlištích světových velkoměst. Specifičnost projektu *One Millionth Tower* spočívá v úzkém propojení online prostoru s konkrétním místem (tento projekt je označován rovněž jako hyper-lokální dokument), a to s cílem navrhnout, vizualizovat, převést do online 3D prostředí a případně i realizovat přestavbu okolí dvou panelových bloků na předměstí Toronto. Podstatné je, že projekt se odehrává paralelně ve „skutečném“ a „digitálním“ světě, přičemž jeho aktéři (obyvatelé ulice, architekti, animátoři, webdesignéři a dokumentaristé) se v obou světech potkávají a sdílejí své představy o jejich podobě.⁷³

Výše popsané projekty sice naznačují možnosti digitálních médií dostat výzev Paultovy *mimotextovosti*, avšak asi jen s velkými pochybami je budeme ochotni považovat za vědecké. Zejména *The Johnny Cash Project* a jen o trochu méně *Man With the Movie Camera: The Global Remake* jsou spíše průzkumem samotných digitálních technologií a přinašejí nám zejména poznání o možnostech využití on-line prostoru než o čemkoli jiném.⁷⁴

⁷⁰ *Man With the Movie Camera: The Global Remake* [online]. Dostupné z: <<http://dziga.perrybard.net>> [cit. 3. 11. 2011].

⁷¹ *One Millionth Tower* [online]. Dostupné z: <<http://highrise.nfb.ca/onemillionthtower/>> [cit. 3. 11. 2011].

⁷² *Highrise* [online]. Dostupné z: <<http://highrise.nfb.ca/>> [cit. 3. 11. 2011].

⁷³ Pro vyčerpávající popis a zhodnocení tohoto projektu viz Sandra GAUDENZI, „How Can 3D Worlds Be Used in Documentaries? A Review of One Millionth Tower.“ *i-Docs*, [online]. 2011. Dostupné z: <<http://i-docs.org/2011/11/08/how-can-3d-worlds-be-used-in-documentaries-a-review-of-one-millionth-tower/>> [cit. 3. 11. 2011].

⁷⁴ Vždy bychom se měli snažit temperovat přehnané technooptimistické nadšení a rétoriku osvobození, jež jsou velmi často spojovány s novými médii a například hypermediální antropologií. Hypermediální projekty se totiž musí vypořádat s řadou problémů: jsou náchylné

18 days in Egypt a zejména pak *One Millionth Tower* jsou již více provázány se sociální realitou mimo digitálně sdílený svět a jsou tak asi výraznějším naplněním Piaultových vizí. Možnost sdílet reprezentace v on-line prostoru totiž dost možná může napomoci sdílet skutečný svět se skutečnými lidmi (nikoli jen jejich znaky), ať už v porevolučním Egyptě, a nebo v jedné čtvrti v Torontu. Tento požadavek prolínání digitálního sociálního světa a „skutečného“ sociálního světa bych doplnil jako podmínku sociálně (a snad i sociálněvědně) smysluplné *mimotextovosti*.

k metodologickému dogmatismu, kdy je samotné „sdílení“ spíše cílem než „nástrojem“ poznání; hrozí jim utonutí v informačně a senzuálně přesyceném hyperprostoru; musí se vypořádávat s tzv. *digital divide*; jejich technologicky a softwarově komplikované pozadí má mnohdy povahu nepřístupné *black box* (klíčové algoritmy a procesy bývají nedostupné těm, kteří je užívají); přinejmenším v momentě ustavení sdílené interakce je stále zachována subjekt-objektová asymetrie mezi experty/iniciátory a participanty atd.