

# Úvod do vizuálnych štúdií

MONIKA BAGALOVÁ

KATEDRA POROVNÁVACEJ RELIGIONISTIKY, FILOZOFICKÁ FAKULTA,  
UNIVERZITA KOMENSKÉHO V BRATISLAVE

The study of visual culture is a new direction of cross – disciplinary research that brings more advantages of the integration of visual media to research. On the other hand, visual studies are still subject to speculative debates and unanswered questions. The primary task of my paper is a brief introduction of visual studies, outlining the basic definitions, investigation of methodological approaches and summarising the past, present and future position of visual anthropology.

*Key words: visual anthropology, visual studies, visual culture, visual research, methodology*

## Čo je to vizualita?

Vizuálny obsah je zreteľný takmer v každej sfére súčasnej spoločnosti. V minulosti bol reprezentatívnym znakom výtvarného umenia, ktoré si udržovalo určitý odstup a jedinečnosť od každodennej prístupnosti. Dnes sa s ním stretávame omnoho častejšie prostredníctvom digitálnych nosičov ako je televízia, fotografia, video a ďalšie. *Vizualita* pohltila všetky sféry nášho života a stala sa masovo reprodukovateľným tovarom dostupným pre každého. Tieto tendencie neobišli ani vedeckú sféru, kde je od 19. storočia rozvinutý mimoriadny záujem o vizuálny prejav. Ten sa stal nástrojom zhromažďovania a prinášania poznatkov vo vede, kde sa jeho pozícia neustále rozvíjala a modifikovala. Vďaka širokospektrálnemu charakteru, ktorý *vizualita* ponúka, sa stala súčasťou mnohých vedeckých odborov.

*Vizualita* patrí medzi obľúbený pojem v novovzniknutom význame súčasných spoločenských rámcov a diskurzov. Avšak korene slova *vizuál*, *vizuálny* siahajú na začiatok 15. storočia. V prvotnom význame znamenajú prislúchajúcu schopnosť videnia, zrakový vnem z latinského *visus*, *visualis* vo význame pohľad, videné veci, vzhľad, podoba a *videre* vidieť. Ibaže pojem *vizuál* obsahuje aj niečo viac ako len schopnosť videnia a určitý vzhľad. Sloveso *videre* je taktiež príbuzné slovu *veda* zo sanskrtu, *vaeda* v aveste a v gréčtine *eidó*, čo v preklade znamená *vidieť*, *vedieť*.<sup>1</sup> *Vizua-*

*lita* v sebe zahŕňa aj určité porozumenie toho, čo vidíme a teda i mentálne vnímame. Populárna kniha *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986) od amerického historika dejín umenia W. J. T. Mitchella patrí medzi prvé kritické teórie vizuálnych štúdií. Mitchell vo svojej knihe definuje dôležitý prvok spojený s obrazom, ktorým má byť práve predstava, idea, obraznosť. Na toto spojenie prináša argument, podľa ktorého slovo *idea* pochádzajúce z gréckeho slovesa *vidieť*, je spojené s poňatím *eidolon*, čím vzniká koncept nazývaný *videný obraz*. Tento koncept je základným pojmom teórií vnímania a percepcii (Mitchell, 1986: 5). Rozšíreným pojmom *vizuálu* sa stala *vizualita*, ktorá sa začala používať až v neskorších vizuálnych teóriách. Jessica Evans a Stuart Hall v známej knihe *Visual culture: The reader* definovali *vizualitu* ako vizuálny záznam, v ktorom pôsobí obraz a jeho význam (Evans, Hall, 1999:41). Amelia Jones hovorí o *vizualite* ako o spôsobe videnia a vytvárania významu toho, čo vidíme (Jones, 2003). Práve rozdielne optiky a spôsoby videnia patria medzi hlavné nástroje vizuálnych analytikov, ktorí sa snažia rôznymi metódami osvetliť vytváranie významov prostredníctvom obrazu v jednotlivých spoločnostiach. Na druhej strane nielen kritická analýza a zhodnotenie, ale i preformulovanie starých schém a kategórií, ktoré prináša vytváranie nových významov, je súčasťou interdisciplinárnych štúdií, akými sú vizuálne teórie.

*Vizualita* sa stala základom špecifických štúdií, kto-

<sup>1</sup> Z etymologického slovníka dostupného na: [http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=visual&searchmode=none](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=visual&searchmode=none)

rých miesto je niekde pomedzi ostatnými vednými odbormi, a preto ich názvy ako aj definície sú nejednotné a obmieňajú sa podľa toho, ktorého akademického poľa sa momentálne dotýkajú najpresnejšie.

Vizuálny kritik James Elkins vo svojej práci *Visual studies: A Skeptical introduction* rozdelil pôsobenie vizuality do troch hlavných oblastí, v ktorých sa prejavuje (Elkins, 2002). Prvou z nich sú **Kultúrne štúdiá** nazvané aj „britskou školou“ formovanou v 50. rokoch 20. storočia, ktorá združuje texty od autorov ako Richard Hoggart (*The Uses of Literacy*, 1957), Raymond Williams (*Culture and Society*, 1958) a Stuart Hall (*Cultural Studies: Two Paradigms*, 1980). Prvá vlna textov bola kombináciou historického písania a sociálneho záujmu, neskôr pribúdali oblasti zo susedných disciplín zahŕňajúce dejiny umenia, antropológiu, sociológiu, filmové štúdie, rodové štúdie a kultúrnu kritiku spolu so žurnalistikou. Neskôr sa kultúrne štúdiá rozšírili do Ameriky, Austrálie, Kanady a Indie (Elkins, 2002).

Druhou oblasťou je **vizuálna kultúra**, ktorá sa už vo väčšej miere špecializuje na vizuál. Jej zrod začal v Amerike a je o niekoľko rokov mladšia ako predchádzajúce kultúrne štúdiá. Termín *vizuálna kultúra* bol prvýkrát použitý v texte *Painting and Experience in fifteenth century Italy* od Michaela Baxandalla z roku 1972, avšak ako disciplína sa *vizuálna kultúra* zjavuje až v 90. rokoch 20. storočia (Elkins, 2002). Krátko na to sa začala rýchlo rozširovať aj v európskom univerzitnom systéme, avšak jej disciplinárne ohraničenie sa udržalo len po krátku dobu. Vizuálna kultúra bola spočiatku priradovaná k dejinám umenia, sociológii, ale najviac zodpovedala kultúrnym štúdiám. V tomto období vznikali mnohé štúdie, ktoré prinášali rôznorodé definície vizuálnej kultúry. Mnohé z nich sú dodnes používané a uznávané ako základné teoretické diela neukotvenej vizuálnej disciplíny. Patria sem diela ako *Visual culture reader* (1995) od Nicholasa Mirtzoeffa, *Practices of looking: An Introduction to visual culture* (2001) od Marity Sturken a Lisy Cartwright, ako aj prvá dizertačná práca o vizuálnej kultúre od Margarity Dikovitskay, ktorou dosiahla určitú akademickú akceptáciu nového odboru (Elkins, 2002).

Ako najmladšiu vizuálnu oblasť Elkins udáva **Vizuálne štúdie**. Tento pojem sa zjavuje v priebehu 90.

rokoch, kedy sa na univerzite v Rochestere otvoril študijný program s názvom *Vizuálne a kultúrne štúdie*. V roku 1995 začína vo svojich prácach W. J. T. Mitchell používať pojem *vizuálnych štúdií* ako termín pre spoločnú kombináciu dejín umenia, kultúrnych štúdií a literárnej teórie. Práve tieto tri odvetvia sa dotýkali jedného z hlavných atribútov vizuálnych štúdií, ktorý Mitchell nazval *pictorial turn* - obrazovým obratom.<sup>2</sup>

Ďalšiu osobitnú kategóriu tvorí **vizuálna antropológia**, ktorá sa zaraďuje pod antropológiu, avšak niektorí autori ako Fadwa El-Gaudi argumentujú, že vizuálna antropológia by mala byť samostatnou disciplínou (Elkins, 2002). Podobné pohľady patria medzi aktuálne témy v akademickom ponímaní vizuálnych reprezentácií, avšak pretrváva názor, že vizuálna antropológia sa nepovažuje za samostatnú disciplínu, ale skôr za *oblasť disciplinárnej interpretácie*, tak ako ju nazval Talcott Parsons (Hockings 2014:436). Populárne je stanovisko od Stuarta Halla, ktorý vidí vizuálne kultúrne štúdie viac ako diskurzívne formácie než disciplínu (Evans, Hall, 1999).

Ďalšia elementárna úvaha u viacerých vizuálnych kritikov (MacDougall, Elkins, Hockings, Tomaselli, Ruby, Williams, Piette) je otázka teoretického uchopenia vizuálnych štúdií. O aktuálnosti tejto problematiky svedčí aj jedno z najnovších čísiel žurnálu *Visual Anthropology* s názvom „Discussion: Where is the theory in visual anthropology?“ Etnografický filmár David MacDougall tu argumentuje, že istá časť teórie vo vizuálnej antropológii bola importovaná, niekedy až nevhodne z „písanej antropológie“. Druhá časť bola vypožičaná z ďalších odvetví akými sú filozofia, psychológia, semiotika, kritické štúdie a filmové štúdie. Zvyšok vznikol z praxe. Na základe daného tvrdenia rozdelil teóriu vizuálnej antropológie do troch hlavných kategórií: ontologickú, metodologickú a epistemologickú (MacDougall, 2014: 444).

### **Teoretická časť: Ontológia verzus Epistemológia**

Za základný pilier teórie vizuálnej antropológie ako aj všetkých obrazových štúdií sa dlho považovala ontologická rovina obrazu, ktorá by mala poskytovať odpoveď na otázku:

„Čo skúmaný obraz zobrazuje?“. Na prvý pohľad triviálna otázka, ktorá ale po hlbšom preskúmaní nepri-

2 Na začiatku 90. rokov bolo zadaných niekoľko obrazových obrátov. Obrazové obraty boli pokračovaním predchádzajúceho *kultúrneho obratu*, ktorý bol formovaný v 70. rokoch pod vplyvom postmoderny v zmysle pojmu pre historickú éru, v ktorej vedci zdôrazňujú dôležitosť umenia a kultúry pre vzdelanie, morálny rast, sociálnu kritiku a zmenu vnímania (BEST, KELLNER: 1991). Taktiež boli odozvou pre *lingvistický obrat* známy od Richarda Rortyho z roku 1967 v práci *The linguistic turn, Essays in philosophical method*. Ako prvý prišiel s pojmom *imagic turn* Ferdinand Fellman v roku 1991 s preukázaním nestability symbolov spoločnosti so zdôraznením teórie mysle a vedomia pri analýze obrazov. Rok na to sa objavil termín *pictorial turn* od J. T. W. Mitchella, ktorý mal zobrazovať otočenie obrazu a jeho významu k sociálnym a politickým otázkam. Obdobný názov začal používať v roku 1994 aj Gottfried Bohm, ktorý zastupoval nemeckú školu s pojmom *iconic turn* orientovaním na hermeneutiku a fenomenológiu. Ďalším zástupcom nemeckej školy bol Klaus Sachs-Hombach, ktorý ponúkol nový termín a to *visualistic turn* v roku 1993.

náša jednotnú odpoveď. Naopak, vizuálna antropológia poskytuje niekoľko možných alternatív, ktoré sa za istých zvolených kontextov javia ako trefné. Ako si ale vybrať jednu správnu možnosť z enormného počtu alternatív, ktoré sú dovolené, priam až žiadané v súčasnej akademickej polemike?

Hoci sa ontológia vizuálneho obrazu zdá byť už prekonanou tézou, dlhú dobu zohrávala kľúčovú úlohu vo vizuálnych štúdiách a v súčasnosti znova nadobúda na svojej dôležitosti. Práve postoj k ontológii obrazu definuje pokračujúce metódy a formy analýz vo vizuálnom výskume. Ak chceme nájsť čo najpresnejšiu odpoveď, je potrebné si špecifikovať jeden typ média, na ktorom výskum prevedieme. Zvolila som si fotografické materiály, ktoré sú od svojho vzniku vyhľadávaním antropologickým zdrojom informácií.

Keď sa pozrieme bližšie na etymológiu slova fotografia, nachádzame jej pôvod v gréckych termínoch: „foto“ z *phos* (vo význame svetlo) a „grafia“ z *graphie* (vo význame písanie, kreslenie). Doslovné preloženie pojmu fotografia je teda písanie, kreslenie svetla. Fotografiiu môžeme považovať za kombináciu niečoho, čo sa prirodzene vyskytuje (svetlo) s postupmi vytvorenými ľudskou kultúrou (písanie, kreslenie). Príroda s kultúrou, a teda vzťah medzi nimi, sa stali podstatou pre identifikovanie fotografie (Bull, 2010: 6).

Kritické prístupy k fotografii zahrňujú dva odlišné pohľady: modernistický a postmodernistický. Prvý prístup sa opiera o vieru, že v samotnej fotografii sa nachádza jedinečná a nezmeniteľná prirodzenosť, ktorú je možné precízne definovať. Fotografia sa chápe ako priame spojenie toho, čo sa zachytilo, a teda je nositeľom uchovania momentu v čase, kým postmodernistický koncept kladie dôraz na odlišné kultúrne statusy daného média. Tento prístup si vo fotografií zakladal na vnímaní vzťahu medzi realitou a časom.

*„Obraz by nemohol existovať bez poznatkov, ktoré ho tvoria.“* (Sartre, 2004: 54)

Toto tvrdenie naznačuje, že je potrebné myslieť na vzťah medzi samotným zobrazením a jeho zobrazovaním.<sup>3</sup> Bez ohľadu na to, akú má vyfotografovaný snímok dokumentárnu hodnotu, je *zdieľaný*. Na základe samotného procesu je jeho bytie v reprodukcii, a teda je *vždy modelom niečoho, nie len samotné niečo*. Túto ideu rozvinuli viacerí vizuálni teoretici a začali ju opisovať ako *indexikálnosť fotografie*. *Indexikálnosť*

sa teda dá chápať ako kódovo založený systém reprezentácie (Pinney, 2008: 14). Mnoho vizuálnych kritikov považuje za podstatné, predtým ako sa pustia do osobitého uchopenia problematiky, práve venovať pozornosť semiotickej a *dôkazovej podstaty fotografického obrazu*. Aj britský profesor antropológie a vizuálnej kultúry, Christopher Pinney, pristupuje k ontológii fotografického dôkazu v podobnom duchu: *„Bez ohľadu na to, aký bol zámer alebo ideológia fotografa, ktorý je vždy zaťažený radom estetických a politických bremien, obrazy, ktoré produkujú, sú vždy záznamom udalosti vstupu svetla cez objektív a teda niet pochýb o fyzickej procedúre svetla odrazeného od objektov do objektívu zanechávajúce jeho stopy na fotografickej doske“* (Pinney, 2008: 3).

*Indexikálnosť* je termín, ktorý prvýkrát popísal americký filozof Charles Sanders Peirce. Peirce identifikoval tri typy znakov: symboly, ikony a indexy. Symboly poznáme ako ľubovoľné a dohodnuté – toto je spôsob, ako vieme chápať označujúce u Saussura, ktorý študoval ako znaky fungujú vo verbálnom jazyku.<sup>4</sup> Ikonické znaky sú tie, ktoré majú vzťah podobnosti k ich referentom. Tieto znaky sú indexikálne, pretože majú prirodzený vzťah v súvislosti s ich referentom. Fotografie sú teda ikonické, ale taktiež indexikálne. Ikonické z toho dôvodu, pretože sa podobajú na predmet pred objektívom a indexikálne, pretože fotografia je fyzickým aktom svetla odrazeného objektu skrz objektív do filmovej emulzie, ktorá zanecháva stopu a stáva sa obrazom (Pinney, 1997: 20).

Peirce predstavoval odlišnú teóriu, ktorá odmietala myšlienku stálosti vzťahu medzi označovaným a označujúcim. Dôležitým aspektom boli práve vzťahy medzi znakom a objektom. A teda do popredia sa dostala teória o produkcii významu. Znak je indexový a má priame spojenie so psychickým vzťahom jeho objektu, ale i priame spojenie s materiálnym svetom naokolo (Peirce, 1998: 6). K tomuto východisku sa vyjadrujú viacerí vizuálni teoretici ako Geoffrey Batchen, ktorý poznamenal: *„Kamera nielen že vidí svet, ale je taktiež dotýkaná svetom“* (Batchen, 2004: 32). Podľa neho sú fotografie taktiež určené ako indexikálne znaky. Obraz je vyrobený ako výsledok priameho bytia ovplyvneného objektmi, ktoré sa naňho vzťahujú. Je to akoby fotoaparát zanechával určitú vizuálnu stopu týchto objektov (Batchen, 2004: 31).

Podľa Peirceho indexy nie sú závislé na asociácii podobnosti, ale na intelektuálnej činnosti, ktorá skôr zá-

3 Ferdinand de Saussure bol francúzsky lingvista a semiotik, ktorý prispel s konceptom označovaného a označujúceho v lingvistike. Prostredníctvom neho poukazuje na podobnosť reprezentačného systému v textualite i vizualite. Najlepším medzníkom je Peirceho triadický vzťah, ktorý najvýstižnejšie postihuje kultúrne procesy v oboch systémoch.

4 Sausserova téza, že znak je zložený z označujúceho a označovaného je jednou zo základných metód semiotickej analýzy obrazu. Tieto znaky nemôžu byť ponímané ako oddelené veličiny a fungujú len na úrovni synchronického systému.

visí na asociácii kontinuity (Peirce, 1955: 108). Susan Sontag taktiež potvrdzuje, že fotografia stále môže byť indexikálnym znakom aj keď nevyzerá, že by mala materiálny vzťah s objektom (Sontag, 1977: 5).

Peirce rozpoznal tri základné zložky znaku ako: objekt, to, čo je myslené, samotná predstava vecí – *re-representant*, *znak*, ktorý popisuje tento objekt a *interpretant*, význam získaný dekódovaním či interpretovaním znaku. Tieto zložky sa neskôr využili na dve základné vetvy skúmania vizuálnych materiálov.<sup>5</sup> Peirceho *indexikálnosť* sa javila ako nenahraditeľná téza vo vizuálnych štúdiách.

André Bazin vypracoval jednu z prvých kritik k fotografickému obrazu s názvom *The ontology of the photographic image* v roku 1967. Bazin poukazoval na objektívny charakter fotografie, ktorý naznačuje, že už samotná etymológia slova *objektív* fotoaparátu pochádza z francúzskeho slova *objectif*. Podľa neho je v prvom momente obraz stanovený automaticky bez väčšieho zásahu človeka. Osobnosť fotografa vstupuje do procesu len vo výbere objektu a účelu fotografovania. V Bazinovom popise absencia alebo minimálna angažovanosť fotografa smeruje k nezávislosti fotografie od subjektívnej vôle fotografa. Týmto poukazuje, že fotografie sú objektívne, verné kópie videných vecí. Ak sa teda pozeráme na fotografiu, sme nútení prijať skutočnú existenciu reprodukovanej objektu. Fotografický obraz sám osebe je nezávislý od podmienok miesta a času, ktoré ho ovládajú (Bazin, 2005: 10).

Podobne ladené tvrdenia môžeme nájsť aj u americkej spisovateľky, kritičke vizuálnych štúdií Susan Sontag, v diele *On Photography* z roku 1977, kde argumentuje, že fotografia bez pochyb preukazuje určitú evidenciu (Sontag, 1997).

Avšak k pochopeniu toho, čo fotografia znamená a chce povedať, musíme vedieť niečo o procese jej výroby. Podľa Bazina sa medzi objektom a jeho reprodukciami vyskytuje *prostriedok neživého agenta* (Bazin, 2005: 13). Z tohto tvrdenia vyplýva, že bez ohľadu na fotochemický proces, ktorý sa odohráva medzi fotografom a zastúpeným objektom, výsledný produkt je vždy v „rukách niekoho“. V podobne ladenom duchu sa vo vizuálnych štúdiách rozvíjali debaty, kto a ako ovplyvňuje výslednú formu reprezentácie. Ak sa stotožníme s tézou, že význam obrazu sa môže nachádzať mimo neho, môžeme hovoriť o dvoch rovinách, a to o rovine priestorovej a rovine časovej.

Priestorová rovina determinuje reprezentáciu obrazu pred i počas jeho vzniku v určitom priestore, ktorý je ovplyvnený vonkajšími i vnútornými procesmi.<sup>6</sup> Z Bazinovho pohľadu sa najväčšia dôležitosť pripisovala fotografovi, ktorý mal v rukách konečné stvárnenie obrazu. Podobnosť tohto stanoviska nachádzame aj v psychoanalytickom prístupe, v ktorom sa taktiež kladie dôraz na vnútorné procesy pri skúmaní vizuálnych materiálov ako je subjektívne vnímanie jednotlivcov.

„Fotografia sa stala umením osoby zahrňujúcim jej identitu, status“ (Barthes, 1981: 79).

Neskôr francúzsky kritik Roland Barthes túto tézu poprel so zhrnutím *smrti fotografa*, ktorá nastala v dôsledku prítomnosti inštitúcií, sociálnych doktrín a štátneho aparátu v každej spoločnosti. U Barthesa nachádzame aj podobnosť Bazinovho prostriedku *neživého agenta* ako *fotografického referenta*, ktorého charakterizoval nie ako ľubovoľnú vec, na ktorú obraz alebo znak odkazuje, ale nevyhnutne skutočnú vec, ktorá bola umiestnená pred objektívom a bez ktorej by fotografia nemohla existovať. Barthes poukazuje na to, že fotografia je iná než ostatné formy reprezentácie, a to práve vďaka tomu, že nikdy sa nemôže poprieť existencia vyfotografovaného objektu. Zmienené tvrdenie sa stalo podstatou, *noémou*<sup>7</sup> opísanou ako *vec, ktorá tam bola* (Barthes, 1981: 86).

Na základe týchto pohľadov by sme mohli tvrdiť, že fotografia je naozaj právom nositeľom istej evidencie a teda i minulosti. Avšak Barthesove rozjímanie nekončí dokladovaním „skutočnosti“ vo fotografii. Vedomý si tohto hľadiska prikladá ďalšie analýzy, ktoré nás zavedú o kúsok ďalej, k prítomnosti. Pre Barthesa fotografia nezostala len otázkou minulosti, ale prináša do prítomnosti minulosť. Podľa neho je každá fotografia potvrdením o prítomnosti (Barthes, 1981: 83). A teda priznáva, že rovnako ako pred objektívom fotoaparátu pózoval určitý model, dáva aj do pozornosti manipuláciu s fotografiou po jej vyhotovení a následnom využívaní. „Fotografia nikdy neklame, alebo skôr môže klamať pokiaľ sa jedná o význam vecí“ (Barthes, 1981: 87).

Podľa Barthesa sa nemôže poprieť, že fotografia má analogický<sup>8</sup> pôvod, ale fotografická *noéma* nemá nič spoločné s analógiou. Ďalej argumentuje, že fotografia je bez kódu, ovládaná dokazujúcou silou. Avšak

5 Vid' vyššie modernistický a postmodernistický prístup.

6 Pod vonkajšími procesmi môžeme rozumieť - kultúrne a historické zázemie, stereotypy a pod vnútornými - subjektívny vklad autora, reflexie divákov.

7 Zaužívaný pojem vo fenomenológii u Husserla, ktorý predstavil v diele *Ideas: General introduction to pure phenomenology* (1913). Pojednáva o tom, že každý úmyselný čin je noetickým obsahom. Duševný proces, ktorý zámernie smeruje k objektu vnímania je teda noetický (vedomím aktom- intenciou) a vnímaný objekt je objektom noematickým.

8 Charakteristický znak, ktorý sa zdieľa so všetkými druhmi reprezentácie.

jej svedectvo nenosí samotný objekt, ale čas. Problémy nastávajú vtedy, ak sa fotografia stane nehybnou v určitom čase a nastolia sa prchavé debaty o sile jej autentickejšnosti. Dodáva, že z fenomenologického hľadiska vo fotografii sila autentickejšnosti presahuje silu reprezentácie (Barthes, 1981: 89).

Môžeme preto tvrdiť, že všetky tieto procesy nám prinášajú určitú reprezentáciu niečoho. Čo sa ale stane, keď sa dostaneme k otázke interpretácií? K priblíženiu odpovedi na túto otázku považujem za vhodné pozrieť sa na časovú rovinu, v ktorej je fotografia rôznymi vplyvmi unášaná. Je potrebné podotknúť, že jednotlivé vplyvy sú následkom subjektívnych interpretácií, bez nároku nájdania jednoliateho významu, ako aj moci inštitúcií. Samotné inštitúcie taktiež neustále prenášajú a transformujú reprezentácie podľa zaužívaných mocenských aparátov. Podrobnejšie rozpracovanie nachádzame u francúzskeho filozofa Michaela Foucaulta ako aj anglického profesora dejín umenia Johna Tagga, ktorý prináša tvrdenie: „*Fotografia ako taká nemá žiadnu identitu. Jej postavenie ako technológie sa líši mocenskými vzťahmi, ktoré sú do nej ukladané. Jej povaha ako praxe závisí na inštitúciách a prostriedkoch, ktoré ju definujú a nastavujú do práce. Jej história nemá jednotu. Je to prenikanie cez pole inštitucionálnych medzier. Toto pole musíme študovať a nielen fotografovať*“ (Tagg, 1988: 63).

V krátkom zhrnutí jeho diela „*The Burden of representation*“ prináša podnetné tvrdenia, ktoré patria k dobovému objasneniu problematiky vizuálnych reprezentácií. John Tagg píše predovšetkým o raných fotografických praktikách vo Veľkej Británii, na ktorých sa pokúša demonštrovať ako sú sociálne praktiky, skôr než akékoľvek semiotické vlastníctvo, umiestnené vo fotografii a teda „v pravde“. Rétorika fotografickej priehľadnosti má históriu, ktorá nám povoľuje otázku prirodzenosti portréту. Tagg vykresľuje aká bola úloha fotografie. Bola ňou predovšetkým rola portrétu ako produktu a voľby expandujúceho štátu tejto novej technológie pre zámery dozoru za účelom ukázať ako fotografia vďačí za svoju silu a význam konkrétnym konvenciam a inštitúciám. Ako Tagg tvrdí, bolo to práve „rendezvous“ medzi novou formou štátu a novou technológiou, ktoré umožnilo obom stranám podprieť si svoju moc (Tagg, 1988: 35). Štát mobilizoval fotografiu vo vlastnej snahe mať vedomosti a kontrolu nad rôznorodou mestskou pracovnou silou. Pinney na základe uvedených argumentov sa o fotografickom médiu vyjadruje podobným štýlom. Vzťahy moci sa konštruovali v rámci procesu, ktorý prišiel s vynájdением fotografie a autoritou, ktorú nemožno redukovať iba na jej technologické a semiotické vlastnosti (Pinney, 1997: 23). Podľa Tagga fotografia už nie je jedinečná vo svojom fenome-

nologickom základe. Netreba však zabúdať na jeden dôležitý moment, a tým je manipulácia fotografických prvkov, ktoré sú pravdivé (Tagg, 1988: 50). Na základe toho je potrebné si všimnúť, že každá fotografia je výsledkom špecifických a mnohoznačných deštrukcií, prekrútení, čo činí jej vzťah k akejkoľvek predchádzajúcej skutočnosti hlboko problematickým.

Ďalším kľúčovým argumentom, ktorý sa prevažne využíva pri analýze fotografických materiálov, je Taggove tvrdenie, ktoré prezentuje obraz ako vytvorený produkt v súlade s určitými inštitucionalizovanými pravidlami a technickými postupmi, ktoré definujú legitímne manipulácie a prípustné deformácie takým spôsobom, že vo väčšine situáciách viac či menej kvalifikovaní interpreti môžu čerpať závery na základe historicky zavedených konvencií (Tagg, 1988: 20). Práve problematika zavedenia určitých mechanizmov a štruktúr konvencií sa stala dominantnou stránkou pri analýze obrazových materiálov.

Tagg reaguje aj na spomínanú *indexálnu povahu fotografie*, príčinnú súvislosť medzi fotografickým referentom a znakom (dôkazom) ako na jeden z nedostatkov analýzy fotografií. Tento jav podľa Tagga nemôže zaručiť nič na úrovni fotografického významu. Práve naopak spojenie vyvoláva diskriminačný, technický, kultúrny a historický proces, v ktorom optické a chemické zariadenia sú nastavené pre organizáciu skúseností a túžob k vytvoreniu novej reality – papierového obrazu, ktorý prechádza ešte cez ďalšie procesy, ktoré mu môžu poskytnúť nadobúdanie významu (Tagg, 1988: 3).

Teoretické uchopenie vizuálnej antropológie v sebe zahŕňa niekoľko rovín, cez ktoré môžeme na vybranú problematiku nazerať. Pri vyberaní vhodného prístupu sa preto musí dbať na kontexty, v ktorých sa skúmaná problematika nachádza, a ciele, ktoré sa chcú analýzou dosiahnuť. Niet pochyb o tom, že fotografické materiály poskytujú široký priestor pre ich následné využitie. Ako Pinney tvrdí, fotografia má isté privilégium ako médium, pretože v nej existuje mnoho premenených a potenciálnych prierezov i spojení (Pinney, 2013: 12). Je len na nás, ktoré z nich môžu byť najužitočnejšími formuláciami a najproduktívnejšími zoskupeniami pri hľadaní odpovedí na problematiku vizuálneho zobrazovania v antropológickom bádání.

### **Metodologická časť: štúdium vizuálnej kultúry a vizuálne štúdium kultúry**

Metodológia vizuálnej antropológie sa považuje za tú najdôležitejšiu rovinu. S týmto tvrdením sa zhoduje aj Keyan G. Tomaselli, editor žurnálu *Visual Anthro-*

pology, ktorý argumentuje, že predmetom vizuálnej antropológie je predovšetkým súbor metód, ktoré predstavujú ako sa robí vizuálny výskum (Tomaselli, 2014: 441). Metodologická rovina sa dá rozdeliť aj na základe dvoch odlišných a zároveň prepojených výskumných oblastí, ktorými sa vizuálna antropológia zaoberá. Marcus Banks a Howard Morphy vo svojom zborníku *Rethinking Visual Anthropology* (1997) pomenovali prvú oblasť ako štúdium vizuálnej kultúry a druhú ako vizuálne štúdium kultúry.

Podľa Paula Hockingsa sú v prvej oblasti dominantné tzv. *emic* obrazy, ktoré sú vytvorené vo vnútri skúmanej kultúry ich protagonistami (Hockings, 2014: 437). Takýto typ výskumu prebieha prevažne v teoretickej rovine, keď výskumník nemusí byť priamo konfrontovaný s terénnou praxou. Cieľom jeho výskumu sa stávajú vizuálne materiály vyprodukované v skúmanom priestore, daný typ bádania sa môže nazvať aj ako „výskum na diaľku“, kedy sa „očami výskumníka“ stávajú výsledné reprezentácie. Vizuálna antropológia poskytuje rozličné metodologické postupy, ktoré sa využívajú na analýzu *emic* obrazov. Medzi najpoužívanejšie z nich patrí napríklad obsahová a semiologická analýza, ktorá sa sústreďuje na hľadanie významov vo vnútri obrazov prostredníctvom semiotických symbolov a znakov.

Z pohľadu kultúrnych štúdií je kľúčovou diskurzívna a hermeneutická analýza fotografií, ktoré sa zameriavajú na prítomnosť kultúrno-historických kontextov. Spojenie oboch analýz poskytuje odpoveď na problematiku interpretácie, mechanizmu vytvárania poznania a s ním spojených stereotypov, ako aj na inštitucionalizované pozadie fotografie. Viacerí vizuálni kritici, ako napríklad Gillian Rose, používajú ako teoretický základ myšlienky Michaela Foucaulta. Rose sa stotožňuje s jeho ideou, že ľudské predmety sú v prvom rade *vytvárané* niečím/niečím a nie sú len jednoducho *zrodené*. Dôležitým aspektom je aj uvedomenie si vlastnej pozície a to, že ľudská subjektivita je konštruovaná cez viaceré vonkajšie procesy, ktoré ju ovplyvňujú (Rose, 2001: 135). Za dominantné procesy v tomto zmysle sa považujú hlavne kultúrne, sociálne a historické pozadie skúmaného subjektu ako aj samotného výskumníka. U Foucaulta nachádzame prevládajúce politické hľadisko, ktoré tvaruje vytvárajúcu vedomosť. Jeho základným argumentom bolo, že moc vytvára poznanie a jedno bez druhého nemôže existovať (Foucault, 1977: 27). Jeho základným teoretickým východiskom k metodológii je pojem diskurzu. Tento pojem opisuje ako určitú vedomosť o svete, ktorá formuluje svet, tak ako je chápaný. Diskurz sa dá chápať ako forma disciplíny a tým pádom v sebe zahŕňa moc. Diskurz je mocný, pretože je produktívny. Ľudské predmety sú vytvá-

rané cez diskurzy. Naše vnímanie o sebe je vytvorené cez manipuláciu diskurzom. Tak isto ako objekty, vzťahy, miesta, scény – diskurz vytvára svet, taký ako ho poznáme (Foucault, 1977: 27). Z toho vyplýva, že diskurz vytvára svet tak ako ho chápe a tým pádom je moc všade, pretože aj diskurz je všade.

„Diskurz umenia v 19. storočí pozostáva zo zlúčenín vizuálnych obrazov, jazyka a štruktúr kritiky, kultúrnych inštitúcií, vďaka ktorým sa verejnosti prostredníctvom umenia poskytujú nové hodnoty a vedomosti“ (Nead, 1988: 4). Profesorka dejín umenia, Lynda Nead, definuje diskurz ako určitú formu jazyka s jeho vlastnými pravidlami, konvenciami a inštitúciami v rámci neho, ktoré diskurz vytvára a rozširuje (Nead, 1988: 4). Nead ďalej poukazuje, že aj „umenie“ môže byť chápané cez diskurz ako špecializovaná forma poznania.

Diskurzy sú zreteľné skrz všetky druhy vizuálnych a verbálnych obrazov i textov a taktiež cez všetky praktiky, ktoré tieto jazyky dovoľujú (Rose, 2001: 136). Tieto argumenty sa stali zásadnými medzníkmi pri vysvetľovaní objektívnej stránky fotografického obrazu, ktorá sa v 19. storočí považovala za bezkonkurenčnú k vtedajším prostriedkom bádania. Výsledkom diskurzívnej analýzy bolo, že zmienená „realita“ fotografického obrazu bola vyrobená, nie objektívnou technikou, ale použitím fotografií vo špecifických, Foucaultom nazvaných *režimoch pravdy*, ktoré fotografie videli ako *dôkazy toho, čo tam v skutočnosti bolo*. Foucault ale zároveň odmieta tvrdenie, že význam bol len determinovaný systémom produkcie. Jeho argumenty nerátajú s inými procesmi akými sú napríklad ekonomické zmeny, ktoré sa nenachádzajú v diskurze. Okrem politického hľadiska dával do pozornosti aj technologické a sociálne hľadisko reprezentácií (Foucault, 1972: 29).

Diskurzívne otázky k analýze fotografického materiálu môžu byť nasledovné: „Aký špecifický význam, tvrdenie nachádzame v obrazoch? Nachádzajú sa tu významové zoskupenia slov a obrazov? Aké asociácie sú vytvorené v takýchto zoskupeniach? Aké spojenia sú medzi týmito zoskupeniami? Nakoľko jednotlivé inštitúcie - sociálne prostredie a diskurzy – sociálne mechanizmy prepisujú a menia tieto koncepty?“

Podľa Foucaulta je potrebné zväziť aj širší kontext diskurzu a teda by sa mali ďalšie druhy otázok týkať produktivity diskurzu so zameraním na produkciu významov a vecí (Rose, 2001: 151). Existencia viacerých východísk poukazuje na nevyhnutnosť priznania, že fotografický materiál nie je len výsledkom týchto spojení, ale taktiež ich samotným aktérom, ktorý sa zaoberoval do rôznych vrstiev. Z toho vyplýva, že pri antropológickom výklade by sa malo na fotografie

hľadiet ako na určitý prostriedok, ktorý sa neustále formuluje a nie je len finálnym výsledkom.

Vhodným pokračovaním za diskurzívnym hľadiskom je hermeneutická metóda, ktorá dáva do pozornosti aj aspekt autora. Hermeneutika by sa mohla nazvať aj metódou porozumenia, ktorá sa snaží porozumieť ľudskej činnosti s ohľadom na významy, ktoré im dáva intencia jednajúceho človeka (Sztompka, 2007: 80). Vizualna teoretička Sarah Pink sa vyjadrovala k tejto analýze slovami: „*Kontext vytvárania obrazov musí byť reflexívne analyzovaný s cieľom poukázať, akým spôsobom je vizuálny obsah závislý na subjektívnych postojoch a zámeroch jednotlivcov, ktorí sa tvorby zúčastňujú*“ (Pink, 2001: 99).

Sztompka uviedol (Sztompka, 2007:80) niekoľko základných hermeneutických otázok: „Kto je autorom fotografie? V akej sociálnej pozícii ju urobil? (fotograf – amatér, fotograf – profesionál, turista, dokumentarista, etnograf, člen rodiny...). Aké boli ciele a zámery fotografa, alebo inštitúcie pod ktorou pracoval? Pre koho boli fotografie určené a adresované? Aké vedomosti o fotografovej oblasti či osobe boli využité? Aké predsudky, stereotypy, resentimenty, sympatie či antipatie rozhodovali o koncepcii objektu? Z akej sociálnej, triednej, vekovej, rodovej, kultúrnej, rasovej, etnickej- perspektívy nahliadal autor na fotografovaný objekt?“

Ďalším dôležitým prvkom hermeneutickej analýzy je význam interpreta a proces porozumenia výskumných materiálov. Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey a Martin Heidegger sa zaoberali postupom porozumenia a výkladom umeleckých diel. Charakteristickým pojmom je Diltheyho hermeneutický kruh, v ktorom základ tvorí predporozumenie, hermeneutická skúsenosť a spätné vrátenie sa k materiálom. Pri hermeneutickej analýze je potrebné brať do úvahy, že aj pri tvorení výskumných otázok sa človek práve nachádza v určitom diskurze, preto je vyžadujúce, aby najprv výskumník zvážil svoje súčasné stanovisko a bol si vedomý, v ktorom diskurze sa práve nachádza. Cieľom by nemalo byť objektívne odosobnenie, ale vedomá subjektivita a zdôvodnenie adekvátnosti aplikovaného pohľadu. Tým pádom spojenie hermeneutickej a diskurzívnej analýzy umožňuje neustále induktívne narastanie nových hypotéz a teda i formovanie otázok nemôže byť dostatočne využité len pri prvotnom pohľade na fotografie. Dôležitým aspektom je spätné vracanie sa k materiálom s novými hľadiskami a zisteniami.

Ako sa spomínalo na začiatku, metodologická rovina nemusí spočívať len v analýze vizuálnych dát, ale môže byť aplikovaná aj pri samotnej tvorbe vi-

zuálnych dokumentov. Podľa Hockingsa majú tieto vizuálne obrazy status *etic*, sú vytvorené výskumníkmi/dokumentaristami a zvyčajne sa nazývajú *etnografické obrazy* (Hockings, 2014: 438). Výskumnými nástrojmi vedca v tomto type prieskumu nie je len papier, pero, diktafón, ale aj ďalšie technologické pomôcky, ktoré sa dostávajú do dominantnej pozície. Najpoužívanejšie z nich sú kamera a fotoaparát, ktoré sa dajú využiť niekoľkými spôsobmi pri tvorbe. Marc Henri Piault vo svojej štúdií *Audiovizuální vyrovnání aneb za mimotextovou antropologií*, ktorá je zahrnutá v prvom komplexnom zborníku o vizuálnej antropológii v českom jazyku, sa vyjadruje k prvým antropologickým vyprávam, ktoré doteraz udivujú svojou vtedajšou pozornosťou smerovanou k novým technológiám (Piault v Čenek, Porybná, eds., 2010: 36). Piault tvrdí, že odbory, ktoré boli dovtedy nie príliš rozvinuté, sa pustili do technologických výskumov na vysokej úrovni, ktorá bola vzácnosťou na vtedajšie zázemie (Piault v Čenek, Porybná, 2010).

Dominantným žánrom pri vizuálnom výskume bol etnografický film. Prvé záznamy mali napriek profesionálnemu kameramanovi surovejší charakter, kde absentuje nielen strih, ale aj hľadanie povahy filmového objektu. Filmové dokumenty boli zredukované len na skutočnosť, ktorá vyplýva z prítomnosti objektu v zábere (Piault v Čenek, Porybná 2010: 37).

Postupne sa filmová tvorba pretransformovala na natáčanie naplánovaných scén, ktoré sa vykonávalo výslovne pre kameru za účelom scenáristického zámeru. Scény sa niekoľkokrát upravovali a opakovali podľa potrieb producenta, fotografa až do ich finálnej podoby. Ani táto podoba sa nevyhla vlne kritiky, ktorá sa odvolávala na vyprchanie autenticity snímok. Statickosť a nedôveryhodnosť vopred naplánovaných scén priniesli potrebu zaangažovania prirodzeného pohybu do záberov. Začalo sa využívať skryté pozorovanie alebo improvizované, ktoré malo priniesť väčšiu autenticitu.

Ďalším špecifickým druhom, ktoré odpovedalo na potrebu priameho získania informácií od svojich respondentov, je interaktívne, kolaboratívne použitie nazývané aj ako autonómne využívanie domácich médií v teréne, kde pozorovateľ prevezme rolu produkcie a sám sa stáva tvorcom. Podľa MacDougalla aj tieto pohyby v produkcii viedli k paralelnému posunu od ideálneho postoja objektivity k postojom dočasnej vedomosti (MacDougall, 2014: 444).

Vizuálne štúdium kultúry prechádzalo rôznymi štádiami cez idealistické znázornenie cudzích kultúr, stratenie statusu objektivity až po subjektívne narábanie filmového surrealizmu. Napriek tomu si filmové a fotografické médium stále udržuje jedinečné miesto vo výskumoch vizuálnej antropológie. Mac-

Dougall dodáva, že vizuálni antropológovia často potvrdzujú, že výhody novej disciplíny nie sú len v tom, čo sa dá získať zo samotných vizuálnych obrazov, ale aj čo sa môže objaviť vďaka používaniu vizuálnych médií vo výskumných oblastiach. V tomto svetle sa vizuálna antropológia javí ako analytická výskumná metóda viac ako prostriedok zhromažďovania dát (MacDougall, 2014: 445).

### **Záver: Návrat k ontologickej požiadavke**

V súčasnosti sa mnohí vedci zhodujú v tom, že vizuálne médiá nie sú jednoduchými prostriedkami na zachytávanie a analýzu dát. Vymedzujú sa nové požiadavky a kritiky k doterajším praktikám, ktoré svedčia o tom, že vizuálne štúdie stále nemajú svoje ideálne miesto v oblasti vedeckého bádania. Prvotné nadšenie z nového média a jeho dôveryhodného ukazovateľa skutočnosti bolo neskôr kritizované a nahradené subjektívnou interpretáciou a kontextuálnymi činiteľmi diskurzov spoločnosti. Výsledok postmodernej éry zadovážil prudký nárast nejednotných definícií, množstvo multiinterpretácií a mnohovýznamových záverov s nejasným uchopením primárnych téz.

Rozvoj alternatívneho trendu vo vizuálnych štúdiách nie je ešte tak známym, avšak vzhľadom na uberajúci sa vývoj teoretického uchopenia *visuality* nie je ani prekvapujúcim. Francois Brunet pomenoval tento nadchádzajúci smer *novými vizuálnymi štúdiami*, ktorý nie je chápaný výhradne ako nástupca predošlých trendov, ale stojí v kontraste k „nedisciplinovanosti“ vizuálnej kultúry v tom, že signalizuje nový akademický pokus o interdisciplinárne skúmanie obrazov, a to najmä vo výskumoch cez široké spektrum vedných odborov (Brunet, 2013). Tieto pokusy nie sú vo vizuálnej kultúre žiadnou neznámou, keďže samotná „disciplína“ vznikla na základe podnetov viacerých akademických disciplín. Avšak *nové vizuálne štúdiá* sa líšia kritikou doteraz najpoužívanejších aspektov v štúdiách vizuálnej kultúry. Podľa Bruneta je práve politický kontext spolu s inštitucionalizovanými oblasťami umenia terčom novej vlny kritiky, pretože sa prezentovali ako najviac vyčnievajúci as-

pekt pochádzajúci z dvoch intelektuálnych tradícií – francúzskej postštrukturalistickej teórie a britských kultúrnych štúdií (Raymond Williams, Frederic Jameson, Stuart Hall), ktoré sú obsiahnuté v diele spomínaného amerického priekopníka W. J. T. Mitchella: *Image, Text, Ideology* z roku 1986 (Brunet, 2013). V *nových vizuálnych štúdiách* sa argumentuje, že uvedené prístupy sú proti ikonologickej a semiologickej tradícii. Jeden z hlavných kritikov súčasných vizuálnych štúdií, historik umenia Keith Moxey tvrdí, že rozmanitá interpretácia divákov rovnako ako historická funkcia obrazu sa zdôrazňujú ako primárne a nie pomocné kritérium pri hľadaní významu obrazu (Moxey, 1994).

Týmto spôsobom sa zväzuje štúdium vizuálnej kultúry len na spôsob dekódovania mocenskej štruktúry alebo na koloniálne, sexuálne, ekonomické, disciplinárne pohľady podané vo vizuálnej transakcii. Najviditeľnejším dôsledkom tejto politickej kritiky obrazov je trvalá dekonštrukcia umelecko-historických kánonov (Moxey, 1994).

*Nové vizuálne štúdie* sa snažia rozšíriť terén tak, aby zahŕňal nielen spoločenské priestory a sociálne praktiky videnia/vnímania, ale aby sa kládol dôraz aj na rôzne ľudské a technické zložky videnia a viditeľnosti. V niektorých pohľadoch by mohol byť tento trend videný ako neo-disciplinárny alebo de-politizujúci, okrem toho, že zdieľa s predošlým trendom pokračujúci dôraz na fenomenologický prístup k obrazom. Keith Moxey poukazuje na *ontologickú požiadavku* a metodologickú alternatívu k pred-obrazovému obratu - *pre-pictorial turn* kladúcemu dôraz na samotný význam obrazu (Moxey, 1994).

Napriek nestabilnej pozícii a nejasnej budúcnosti sú vizuálne štúdiá stále narastajúcou oblasťou, ktorá sa postupne začleňuje a rozpína medzi široké spektrum vedeckých disciplín. Prostredníctvom technologického posunu a množstva metodologických prístupov sa mnohé vedecké oblasti obohatili o dovtedy nepoznané pohľady. Pri nahliadnutí do histórie vizuálnych praktík a analýz sa môže s jednoznačnosťou tvrdiť, že *vizualita* je zaujímavým predmetom skúmania a vďaka jej doteraz nepreskúmaných rámcov bude aj naďalej patriť medzi inšpiratívne zdroje akademického poznania.

### **BIBLIOGRAFIA:**

Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on photography*. New York: Hill and Wa.

Batchen, G. (2004). *Forget me not: photography and*

*remembrance*. New York: Princeton architectural press.

Bazin, A. (1980). *The ontology of the photographic image*.



- In: *Classic essays on photographic image*: Leete's Island books.
- Best, S., Kellner, D. (1991). *Postmodern theory: Critical Interrogations*. New York: The Guilford Press.
- Brunet, F. (2013). *(Re)defining Visual Studies*. Získané z: <http://inmedia.revues.org/543> (30. 11. 2014).
- Bull, S. (2010). *Photography*. Londýn: Routledge.
- Edwards, S. (2006). *Photography: A very short introduction*. Oxford: Oxford university press.
- Elkins, J. (2002). *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. London: Routledge.
- Elkins, J. (2007). *Photography theory*. Londýn: Routledge.
- Evans, J., Hall, S. (1999). *Visual Culture: The Reader*. London: Sage.
- Foucault, M. (1972). *The discourse on language, The archaeology of knowledge*. New York: Pantheon.
- Foucault, M. (1997). *Discipline and punish: the birth of the prison*. New York: Pantheon.
- Hockings, P., Tomaselli, G., MacDougall, D., et al. (2014). Where is the Visual Anthropology?. *Visual Anthropology*. 27 (5). s. 436-456. DOI: 10.1080/08949468.2014.950155
- Jones, A. (2003). *The Feminism and Visual Culture Reader*. London: Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: U of Chicago P.
- Moxey, K. (1994). *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics and Art History* Ithaca: Cornell University Press.
- Nead, L. (1988). *Forms of Deviancy: The Adulteress, Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*. Oxford: Basil Blackwell Ltd.
- Peirce, CH. (1955). *Philosophy of signs. Essays in comparative semiotics*. USA: Indiana university press.
- Peirce, CH. (1998). *The essential Peirce, Volume I*. USA: Indiana university press.
- Piault, M. (2010). *Audiovizuální vyrovnání aneb za mimotextovou antropologii*. In: Čenek, D., Porybná, T., (eds.). (2010). *Vizuální antropologie – kultura žitá a vidaná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- Pink, S. (2001). *Doing visual ethnography*. Londýn: Sage publications.
- Pinney, CH. (1997). *Camera indica. The social life in Indian photographs*. Londýn: Reaktion books.
- Pinney, CH. (2008). *The coming of photography in India*. Londýn: The British library.
- Pinney, CH. (2013). *Allegory and illusion*. New Delhi: The Alkazi collection of photography.
- Rose, G. (2001). *Visual Methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials*. Londýn: Sage publications.
- Sartre, J. (2004). *The Imaginary. A phenomenological psychology of the imagination*. Londýn: Routledge.
- Sontag, S. (1979). *On photography*. Londýn: Penguin.
- Sztompka, P. (2007). *Vizuální sociologie. Fotografie jako výskumná metoda*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Tagg, J. (1988). *The burden of representation: essays on photographs and histories*. Londýn: Macmillan.