

UNIVERZITA PARDUBICE
FAKULTA FILOZOFICKÁ

Fotografie jako předmět reflexe sociálních proměn

Marek Chaloupka

Bakalářská práce

2010

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Marek CHALOUPKA**
Studijní program: **B6107 Humanitní studia**
Studijní obor: **Humanitní studia**
Název tématu: **Fotografie jako předmět reflexe sociálních proměn**
Zadávací katedra: **Katedra věd o výchově**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Práce obsáhne perspektivy fotografie a fotografického obrazu jako svébytných předmětů poznání života společnosti. Význam fotografie jako "zrcadla sociálního života". Práce obsáhne metody analýzy a interpretace fotografií, ať se jedná o fotografie existující nebo pořízené za účelem výzkumu a zkoumající sociologické otázky. Hlavním zaměřením bude médium fotografie, jehož prostřednictvím je možné odhalit nové vědění nebo kritické perspektivy. Teoretické zpracování tématu o využití fotografie v humanitních disciplínách a její interpretaci bude podpořeno vlastním aplikovaným výzkumem.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

SZTOMPKA, P. Vizuální sociologie : fotografie jako výzkumná metoda. Přeložil J. OGROCKÝ; 1. vyd., Praha: Sociologické nakladatelství. 168 s. ISBN 978-80-86429-77-9. COLLIER, J. ACOLLIER, M. Visual Anthropology: Photography as a Research Method. 2. vyd. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986. 266 s. ISBN 978-0826308993. PINK, S. Doing Visual Ethnography. 2. vyd. London: Sage Publications Ltd., 2007. 240 s. ISBN 978-1412923484. ROSE, G. Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. 2. vyd. London: Sage Publications Ltd, 2007. 304 s. ISBN 978-1412921916. AUMONT, J. Obraz. Praha: Akademie múzických umění, 2005. 336 s. ISBN 80-7331-045-7. BANKS, M. Using Visual Data in Qualitative Research (Qualitative Research Kit). 1. vyd. London: Sage Publications Ltd., 2007. 152 s. ISBN 978-0761949794. PROSSER, J. Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers. 1. vyd. London: RoutledgeFalmer, 1998. 328 s. ISBN 978-0750706490.

Vedoucí bakalářské práce:

MgA. Tomáš Petrání
Katedra sociálních věd

Datum zadání bakalářské práce: **30. dubna 2009**

Termín odevzdání bakalářské práce: **31. března 2010**



prof. PhDr. Petr Vorel, CSc.
děkan

L.S.



PhDr. Mgr. Ilona Moravcová, Ph.D.
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 30. listopadu 2009

SOUHRN

Bakalářská práce pojednává o využití fotografie ve společenských vědách. V teoretické části je zařazen stručný vývoj vizuálních studií a přehled vědních disciplín, které s fotografií pracují. Dále práce obsahuje aspekty (nejen fotografického) obrazu, různé přístupy při interpretaci a analýze fotografií a v závěru teoretické části představení aplikace fotografie a vizuálních metod v terénním výzkumu. Praktická část obsahuje kvalitativní výzkum zaměřující se na využití fotografie jako spouštěcího mechanismus reflexe sociálních proměn.

KLÍČOVÁ SLOVA

Fotografie, obraz, vizuální, interpretace, výzkumný nástroj, foto-stimulace

ABSTRACT

Bachelor thesis discusses the use of photography in social sciences. The theoretical part includes brief development of visual studies and overview of disciplines, which work with photography. Furthermore paper includes aspects of (not just photographic) image, different approaches in the interpretation and analysis of photographs and in the end of the theoretical part application of photographs and visual methods in the field research. The practical part includes qualitative research focusing on the use of photography as a trigger mechanism of reflection of social changes.

KEY WORDS

Photography, image, visual, interpretation, research tool, photo-elicitation

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracoval samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Hradci Králové dne 30. 3. 2010:

.....

Marek Chaloupka

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji vedoucímu práce doc. MgA. Tomáši Petráňovi, Ph.D., za odborné a podnětné konzultace, pomoc a rady v průběhu vypracování mé bakalářské práce. Také bych rád poděkoval své babičce, která mi vytvořila ideální studijní podmínky a ochotně pomohla při mém výzkumu.

Obsah

I. ÚVOD	2
II. ZAŘAZENÍ VIZUÁLNÍCH STUDIÍ A VIDITELNÁ KULTURNÍ FORMA	2
<i>Vizuální studia</i>	3
<i>Vizuální kultura</i>	6
<i>Vizuální projevy</i>	7
<i>Vizuální představivost</i>	7
III. POVAHA OBRAZU (NEJEN FOTOGRAFICKÉHO)	8
<i>Obraz jako iluze</i>	8
<i>Reprezentace a její vztah ke skutečnost</i>	9
<i>Sémiologie obrazu</i>	9
<i>Znaky, kódy a referenční systémy</i>	10
<i>Sémiotika fotografického obrazu</i>	11
<i>Pravdivost (zaujatost) fotografického obrazu</i>	13
<i>Fotografie jako objekt</i>	14
IV. FOTOGRAFICKÝ OBRAZ JAKO PŘEDMĚT INTERPRETACE	15
<i>Kompoziční interpretace</i>	15
<i>Hermeneutický přístup</i>	17
<i>Sémiotická a strukturalistická analýza</i>	18
<i>Psychoanalýza</i>	18
<i>Diskurzivní analýza</i>	20
V. VIZUÁLNÍ METODY A TERÉNNÍ VÝZKUM	21
<i>Pozorování a tvorba vlastních fotografií</i>	22
<i>Obsahová analýza</i>	25
<i>Metoda osobních dokumentů</i>	26
<i>Interview s fotografií</i>	27
<i>Fotografie jako podpora výzkumu</i>	28
<i>Fotografie jako doplněk výzkumu</i>	29
VI. PRAKTICKÁ ČÁST – FOTOGRAFIE JAKO PŘEDMĚT REFLEXE SOCIÁLNÍCH PROMĚN	31
<i>Motivace výzkumu</i>	31
<i>Teoreticko metodologická východiska</i>	31
<i>Místo výzkumu</i>	32
<i>Použité metody</i>	33
<i>Výzkumné cíle</i>	34
<i>Tématické vymezení – příprava podkladů</i>	34
<i>Popis výzkumného souboru</i>	35
<i>Realizace a analýza dat</i>	35
<i>Výsledky a diskuse</i>	37
VII. ZÁVĚR	45
VIII. OBRAZOVÉ MATERIÁLY	46
IX. POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY	57

Úvod

Pro svou bakalářskou práci jsem zvolil téma *fotografie jako předmět reflexe sociálních proměn*. Motivací pro výběr tématu mi byl osobní zájem o fotografii a její žánrový přesah. Ačkoliv je fotografie vnímána nejčastěji jako umělecké vyjádření nebo přehled a dokumentace nejrůznějších lidských aktivit, využití fotografie na poli společenských věd v posledních letech získává na důležitosti. Fotografie poskytuje vizuální přesnost a evidenci pro interpretaci. Možnost vidět kulturu se všemi detaily v její komplexnosti, je novou výzvou pro terénní výzkumníky. Předmětem mé práce ale není pouze to, co je vyfotografováno, ale také to, co je fotografovateľné a jakým způsobem působí fotografie na své diváky.

Studium humanitních věd mi přineslo a přináší četné inspirační podněty a přimělo mě tak k širšímu zapojení fotografie v mém společenskovědním bádání - využití fotografického obrazu pro poznání a získávání hlubších znalostí o kultuře, společnosti i jedinců.

V teoretické části uvádím stručný vývoj vizuálních studií a přehled vědních disciplín, které s fotografií pracují. Pro plnohodnotnou aplikaci fotografického obrazu při výzkumu považuji za nezbytné nastínit dosavadní vývoj a myšlenkové procesy, které postavení vizuálních metodologií formují. Způsob interpretace obrazu z hlediska kompozičního, autorského, sémiotického, psychoanalytického a diskurzivního. Tedy od povahy (nejen fotografického) obrazu až k praktickému využití při terénním výzkumu.

V praktické části jsem provedl kvalitativní výzkum v městě Humenné na východním Slovensku. Aplikoval jsem poznatky shromážděné v teoretické části a využil fotografii jako výzkumný nástroj při interview. Pokusil jsem se odhalit subjektivní vnímání obyvatel díky fotografiím, které fungovaly jako spouštěcí mechanismus reflexe sociálních proměn.

Zařazení vizuálních studií a viditelná kulturní forma

Předmět zájmu antropologie se přesouvá od více abstraktních systémů (jako např. ekonomické a spotřebitelské chování lidí, studium příbuzenství a dalších) k přímému zkoumání lidské zkušenosti. Výsledkem takového posunu, je zaměření na lidské tělo, emoce a smysly. Lidské bytosti žijí v sensorických a kognitivních světech

a jsou omezovány a obklopovány systémy. Porozumění těmto systémům je předmětem zájmu antropologie a dalších společenských disciplín. Nicméně zakuoušení takových systémů není pouze proces plně uvědomovaný, ale také zkušenostní. Pro vývoj antropologie byl toto podnět k posunu od formalistických analytických přístupů – funkcionalismu, strukturalismu a jiných – směrem k více *fenomenologickým perspektivám* [Banks 1998]. Moderní výzkum v humanitních disciplínách se potýká s problémem přesnosti. Pouze v několika málo specializovaných oborech se setkáváme s nevychýlenou přesností výzkumu (např. fyzická antropologie se svými antropometrickými poznatky). Po dlouhou dobu bylo možné označit sociální vědy vůči vizuálním jevům slepé. I přesto, že pozorování je hlavním nástrojem získávání nových poznatků. Vizuální materiály byly stále pouhou volitelnou evidencí či ilustrací k verbálním informacím. Zobrazení našeho světa za hranici našich profesionálních oblastí, je zjednodušené a často projektivně zkreslené. “*Vidíme to, co chceme vidět, tak jak to chceme vnímat.*”¹ [Collier a Collier 1986: 5]. Zjednodušeně to znamená, že větší fragmentace moderního života činí jeho poznání v holistickém smyslu komplikovanější. Schopnost pozorovatele mít výzrálejší úsudek a jeho pozorovací schopnosti se zvyšují s mírou integrace v příslušném okolí. Snaha popisovat vše skrze intenzivnější vztah k pozorovanému je samozřejmě správná, nicméně i přesto je záběr pozorovaného pouze část celé skutečnosti. Vizuální přesnost resp. možnost vidět kulturu se všemi detaily v její komplexnosti, je novou výzvou pro terénní výzkumníky.

Vizuální studia

Antropologie patří mezi první vědy, v kterých došlo k intenzivnějšímu využití vizuálních podkladů. Vznikla nová disciplína – vizuální antropologie. Ovšem ne všechny obrazové materiály v antropologii mohou být součástí vizuální antropologie jen proto, že jsou zahrnuty při výzkumu. Studium vizuálního systému neboli “*viditelných kulturních forem*”, jak je nazývá Marcus Banks [1998: 11], z Oxfordské univerzity, lze označit za vizuální antropologii pouze v případě, že jsou zkoumané formy předmětem zájmu a hlubšího porozumění antropologii obecně. Přerod postojů a názorovou transformaci popisuje David MacDougall – antropolog, filmař a tvůrce etnografických filmů ve svém eseji *The visual in anthropology* [1997]. Na rozdíl od ostatních přichází s diametrálně odlišným přístupem a zdůrazňuje snahu o přehodnocení principů a pojetí antropologie [1997: 192]. Navrhuje dočasnou

¹ “*We see what we want to see, as we want to perceive it*”, J. Collier a M. Collier [1986: 5]

suspenzi dominantní orientace vědy – vědy slov a zdůrazňuje perspektivy přístupu k určitým znalostem v antropologii výhradně prostřednictvím neverbálních prostředků².

V první polovině 20. století byly výlučně jediným a antropology akceptovaným vizuálním materiálem etnografické a dokumentární filmy. Podle hypotézy³ o významu této tvorby [Banks 1998: 10] je možné etnografické filmy vznikající v této době označit za hlavní a nejdůležitější prostředek pochopení vizuální antropologie. Film se stal nástrojem k pochopení “jiných” – z pohledu euro-amerického publika. Přestože etnografická fotografie byla mnohem častější a dostupnější v průběhu celého století, byla v tradičním porozumění vizuální antropologii na zanedbávaném a odsunutém druhém místě za filmem. Vizuální materiály (v tomto případě hlavně fotografie), byly po dlouho dobu evidencí či pouhou ilustrací k verbálním informacím. Jejich didaktická hodnota byla nesporná, nicméně nepřinášela nové vědecké poznatky. Posun v použití tohoto média přichází až v sedmdesátých letech 20. století, kdy zároveň dochází i k emancipaci vědních disciplín jako vizuální sociologie a vizuální etnografie. Zatímco se vizuální antropologie stále zaměřuje na etnografický film a video, zkoumající podstatu *vizuálního realismu* [Pink 2007: 12], vizuální sociologové se zaměřují na rozvoj použití fotografie jako výzkumné metody. Sarah Pink ovšem argumentuje tím, že ačkoliv někteří sociologové řadí sami sebe do skupiny vizuálních sociologů, jejich účast na diskusích a teoriích o reflexivitě a subjektivitě fotografií ve výzkumu byla nevýrazná. I přes pokračující snahy o použití fotografií ve výzkumu, se hlavním argumentem stala míra subjektivity a specifčnosti, jež činila výsledky práce nevhodné pro vědecky orientovanou sociologii [2007: 12].

V sociologických kruzích byla v devadesátých letech vizuální sociologie kritizována jako “izolovaná soběstačná excentrická odbornost” s problematickým propojením se sociální vědeckou teorií [Emmison a Smith 2000: ix]. Sociolog Douglas Harper volal po nové definici vztahu výzkumníka a respondenta, jež by dala vzniknout tzv. “nové etnografii” a také zahrnula postmoderní přístup k

² “involve putting in temporary suspension anthropology’s dominant orientation as a discipline of words and rethinking certain categories of anthropological knowledge in the light of understandings that may be accesible only by non-verbal means”, D. MacDougall [1997: 292]

³ “While in some ways very different positions – film as science, film as experience – there is an underlying commonality between them. Both positions hold film to be a tool, something that allows ‘us’ to understand more about ‘them’. More specifically, film was something ‘we’ did to ‘them’. We can hypothesize that this is one of the reasons why ethnographic film came to dominate what became known as visual anthropology.”, M. Banks [1998: 10]

dokumentární fotografii. Význam fotografie vzniká mezi tvůrcem a divákem, kde oba vnášejí jejich sociální pozice a zájmy do předmětu interpretace. Harper doporučil zacházet s fotografií v sociologii jako s “datovým” materiálem vyvolávajícím přehodnocení postupů od pozorování k analýze, To by mělo otevřít prostor a začlenit potřeby expresivity a subjektivity v “nové etnografii”. Přirozenou součástí této nové etnografie by měla být právě fotografie a její interpretace [1998: 34-35].

Vizuální studia se proto rozdělila na více nesourodých přístupů, které od sebe v nejobecnější rovině odděluje charakter výzkumu a jeho reprezentace. Například sociální antropologie je kromě jiných definována hlavně přítomností zúčastněného pozorování. Tzn. je identifikována její příznačnou a esenciální metodologií výzkumu. V rovině kulturních studií, které mohou využívat vizuální vjemy pro účely dalšího zkoumání, je problematické vytvořit takovou charakteristiku na základě příslušné metodologie, protože svou eklektickou povahou využívají tzv. konceptu “bricolage” , což zjednodušeně znamená konstrukce – koláž z rozdílných dostupných vstupů [Pink 2007: 15]. Z různých aplikovatelných metod a praktik. Martin Lister a Liz Wells označili tzv. “vizuální kulturní studia”, která zrcadlí eklektickou povahu kulturních studií a dovolují analyzovat fotografie ve všech fázích výzkumu – tvorby, cirkulace a interpretace, během kterých objevují nové významy vizuálních materiálů [Pink 2007: 15]. Tento přístup poskytuje dostatečnou volnost při výběru metod a způsobu účasti výzkumníka a zároveň je otevřený k vizuálním aspektům kultury, jejich zobrazení a úloze ve společnosti⁴. Transformační potenciál vizuálních obrazů je v posledních letech často důkladně zkoumán badateli z různých disciplín sociálních věd. Jejich vlastní přístupy a metody přijaté skrze zkoumání subjektivity, osobní zkušenosti a jednání s respondenty vytváří v konečném výsledku specifickou cestu k získání etnografické znalosti. Pink kriticky připomíná, že tento vývoj trpí často nevyrovnaným tempem a pohybuje se mezi a v rámci často různých disciplín [2007: 16].

Přístup antropologie, sociologie a kulturních studií k vizualitě se liší v přístupu, práci a pochopení takových podnětů. Nicméně začlenění vztahu vizuálních vjemů, pozorování a pravdy ovlivnilo, jakým způsobem jednotlivé disciplíny zdůrazňují

⁴ “Rather than using images to produce knowledge (...), they focus on analysis of images and the contexts in which they become meaningful. Although this approach does not necessarily involve the researchers in collaborating with other social actors (as participant observation or participatory action research would), their methodology makes a welcome contribution to an ethnographic process that is attentive to visual aspects of culture and the embeddedness of images in society.”, S. Pink [2007: 15]

důležitost významu vizuálních vjemů a jejich potenciál pro reprezentaci etnografických znalostí. Díky procesu “porozumění” vizuálním etnografickým znalostem a tím, že věnujeme pozornost obrazům ve výzkumu, vyvíjíme vlastní schopnost porozumění jedincům, sociálním interakcím a vztahům, materiální kultuře a samotným etnografickým znalostem [Pink 2007: 16].

Závěrem považuji za nutné zdůraznit, že veškeré snahy o zařazení zkoumání a využití vizuálních prvků jsou neúplné. Vyplývá to z komplexnosti lidského chování, mezilidských vztahů, a vnímání obrazu a kontextu. Předmětem vizuální antropologie, sociologie, etnografie nebo vizuálních kulturních studií už dávno není pouze tvorba a sledování etnografických filmů a fotografií, nýbrž analýza vizuálních prvků ve vizuálním světě lidské společnosti – sociálních interakcí předváděných na scéně života “*skrze objekty a těla, krajiny a emoce, stejně jako myšlení*” [Banks 1998: 19].

Vizuální kultura

Vize⁵ je to, co je lidské oko fyziologicky schopné vidět, zatímco vizualita odkazuje ke způsobu, jakým je vize konstruována. Co je vidět, co jsme schopni vidět, co můžeme vidět, jak máme vidět, jak vidíme toto vidění a co v tom vidět není. Vizualita zahrnuje to, co je vidět a jak je to viděno a kulturně konstruováno [Rose 2007: 2]. Susan Sontag ve svém eseji *O fotografii* popisuje diagnózu moderní společnosti, která “*se stává ‘moderní’, když jednou z jejích hlavní činností je vytváření a konzumace obrazů*” [2002: 137]. Uvádí to v kontextu imperativů kapitalistické společnosti: “*Kapitalistická společnost vyžaduje kulturu založenou na obraze. (...) Fotoaparát popisuje skutečnost dvěma způsoby, které jsou podstatné pro fungování vyspělé průmyslové společnosti – jako podívanou (pro masy) a jako předmět pozorování (pro ty, kdo vládou)*” [2002: 159]. Piotr Sztompka, polský vizuální sociolog zjednodušeně definuje vývoj společnosti ve třech hlavních historických etapách, které se odlišují převládajícím rysem kultury a jsou vhodné pro vymezení vývojových souvislostí této práce. Jedná se o epochy *orální, verbální a vizuální* [2007: 11]. V první etapě probíhala komunikace orálně – rozhovorem, což ručí určitou autenticitu, nicméně omezuje okruh příjemců svou nutností *prostorové spolupřítomnosti* [Sztompka 2007: 12]. Druhá – *verbální etapa*, umocněná vynálezem a rozvojem knihtisku, umožnila zaznamenávat písmo, zakonzervovat a zprostředkovat tím znalosti pro široký okruh příjemců bez nutnosti časových nebo lokálních podmínek. Třetí, nejdůležitější, je

⁵ [Rose 2007: 2] Rose používá termín “*vision*”, který je možné přeložit jako vize ve smyslu vidění, zrak nebo představa.

etapa vizuální, kde se obraz stává esenciálním v lidské komunikaci. *“Obrazy přenášejí informace, poznatky, emoce, estetické zkušenosti, hodnoty. Stávají se předmětem vědomého dešifrování, ale působí také na podvědomí. Je možné je číst jako text, analyticky a po částech.”* [Sztompka 2007: 12]. Takové rozdělení neznamená, že jedna etapa nahrazuje druhou. Rozdíl je pouze v tom, že percepce našeho “vnějšího světa“ je stále více zprostředkovaná obrazy. Obraz konstruuje a artikuluje naše vnímání světa. Vizuální citlivost zastupuje, či alespoň doplňuje citlivost k textu [Sztompka 2007: 13]. Stejné stanovisko obhajuje i Barbara Maria Stafford, historička obrazu užívaného ve vědách, která datuje takový proces od 18. století a Gillian Rose používá termín *“ocularcentrism”* k popisu zjevné centrality vizuálních projevů v západní společnosti [2007: 2].

Vizuální projevy

Na místě je zde argument o závislosti verbálních a vizuálních forem. Výše uvedená vývojová řada je příliš intuitivní na to, aby byla vyčerpávající. Jsou to právě vize, které předchází verbálním formám. Vidění, zobrazení nebo chceme-li obraz jsou prvotní rysy procesu, kterým člověk poznává svět a ujišťuje se, že tento svět opravdu existuje. Ve vizuální soustavě (ikonosféře) našeho světa zahrnujeme obrazy existující i záměrně vytvořené, ale i všechno to, co *“může podléhat zrakové interpretaci, co teprve může být zobrazeno, zachyceno ve chvilkovém zrakovém obrazu nebo přetvořeno v obraz trvalý, například s pomocí fotografického aparátu.”* [Sztompka 2007: 17]. Sztompka také uvádí hlavní procesy, které naši ikonosféru saturují. Prvním je zrychlující se technický rozvoj, tedy rozvoj světa produktů lidské činnosti, které jsou stále rozmanitější. Druhým procesem je extenzivní *urbanizace*, vytvářející rozmanité vizuální prostředí pro velkou část populace. Dalším ve výčtu je *komercializace*, starající se o konkurenceschopnost již zmiňovaných předmětů (produktů), jež má za následek neustálý vývoj a změny ve způsobech propagace, reklamy, designu a dalších. Posledním procesem je vznik *“konzumní společnosti podřízené imperativu neustálé nabídky novosti a originality”* [Sztompka 2007: 18].

Vizuální představivost

Nárůst a diversita vizuálních projevů jsou tedy nedílnou součástí lidského vývoje. Předmětem studia vědců společenských disciplín je určitá citlivost k takovým vizuálním projevům – *vizuální představivost*. Proto *“pochopení a využití vizuálních faktů představuje nutnou schopnost každého, kdo se zajímá o společenské a*

kulturní procesy” [Emmison a Smith 2000: x]. Míra schopnosti vnímat obrazy závisí na vizuální sečtěllosti, vzdělanosti a zkušenosti. Jedná se o schopnost naučenou – zrak je jednoduše “nutno vycvičit na vnímání obrazů (na rozdíl od např. sluchu, který používáme automaticky)” [Láb a Turek 2009: 31]. Schopnost pouze vnímat vizuální projevy není ovšem zdaleka dostatečující. Pro potřeby plnohodnotné kvalitní práce, interpretace a využití obrazových forem je nezbytné zdokonalovat aktivní observační umění a ovládnout vyvolávání a třídění nových vjemů a poznatků. Za první a základní krok považuji nutnost porozumění všem aspektům obrazu, které uvádím v další kapitole.

Povaha obrazu (nejen fotografického)

Obraz jako iluze

Není obrazu bez jeho vnímání. “Mezikulturní zkoumání vizuálního vnímání dostatečně prokázalo, že člověk má vrozenou schopnost vnímat předměty na obrazu a jejich uspořádání – pokud jsou mu poskytnuty prostředky k probuzení této schopnosti a pokud mu někdo vysvětlí, co je vlastně takový obraz.”⁶ [Aumont 2005: 33]. Jacques Aumont také uvádí pojem “dvojitá perceptivní skutečnost obrazu” [2005: 28]. V zjednodušeném výkladu to znamená, že zatímco vize (optický obraz) je trojrozměrný a dostupný pouze prostřednictvím zraku, uměle vytvořený obraz (kresba, rytina, fotografie, malířský, filmový či televizní obraz) je dvourozměrný a má povahu plochého předmětu, jehož se můžeme dotknout a zmocnit⁷. Definici povahy umělého obrazu uvádím tvrzením, že jde o podvod. Podvod, který vytváří pouhé zdání skutečnosti. Ještě vhodnější je přirovnání obrazu jako odrazu v zrcadle. “V platónské tradici je tedy obraz ontologicky podvodem, protože nikdy nedosahuje stejného stupně bytí jako jeho model. Je fikcí v tom smyslu, že nemůže být zkušeností a že zobrazení předpokládá nějaký vztah mezi

⁶ Argument o vnímání a pochopení obrazu je relevantní v případě antropologických výzkumů v “předliterárních” kulturách: “Many indigenous and nonliterate peoples have had no experience with photographs. They do not think in two-dimensional images. You cannot count on your photo-interviewing techniques except on those who aren't well Westernized.”, J. Collier a M. Collier [1986: 108]

⁷ “Zkrácený výraz „dvojitá skutečnost“ je dnes natolik běžný, že se mu jen těžko můžeme vyhnout. Měli bychom si nicméně uvědomit, že v sobě nese jisté nebezpečí: dvě „skutečnosti“ obrazu nemají vůbec stejnou povahu, protože obraz jako část rovinné plochy je předmět, jehož se lze dotýkat, dá se přemísťovat a také pozorovat, zatímco obraz jako část trojrozměrného světa existuje pouze prostřednictvím zraku. Neměli bychom proto zapomínat na adjektivum „perceptivní“, přestože se rozumí samo sebou, ale bez něj vlastně celý výraz tak trochu ztrácí smysl.”, J. Aumont [2005: 28]

znakem a jeho předmětem.” [Jost 2006: 11]. Obraz je tedy fikcí – iluzí a jako odraz v zrcadle je iluzivním zdvojením skutečnosti, které ovšem nikdy nemůže být identické.

Reprezentace a její vztah ke skutečnosti

Odrazem – iluzivním zdvojením – skutečnosti nazývám zobrazení nebo jinak reprezentaci. Základní otázkou je, do jaké míry je cílem zobrazení záměna s tím, co zobrazuje. “Mezi divadelní reprezentací, reprezentanty lidu v parlamentu, fotografickým či malířským zobrazením je celá řada rozdílů v jejich postavení i cílech. U všech užití a podob tohoto výrazu však můžeme najít společný bod: reprezentace (zobrazení) je proces, jímž se ustavuje reprezentant, který v jistém omezeném kontextu nahrazuje to, co reprezentuje.” [Aumont 2005: 100]. Aumont dále uvádí, že způsoby reprezentace jsou podle mnoha teoretiků “založeny na stejné míře libovůle” [2005: 100], jsou motivované a zmítají se v obecně přejatých konvencích. Realismus, který přináší rovinu socio-historickou a psychicko-perceptivní, definoval jako “souhrn společenských pravidel, jejichž cílem je řídit vztah zobrazení ke skutečnosti tak, aby byla uspokojena společnost, která tato pravidla vytváří.” [2005: 102]. Zobrazení je tedy nejobecnějším termínem, které pozorovateli předkládá “odraz” skutečnosti zatížené iluzí. Iluze je perceptivní a psychologický jev který za jistých psychologických a kulturních podmínek vede k reprezentaci prizmatem realismu. Filosof a fotograf *Jean Baudrillard* se zabýval problematikou *simulakra* – imitací skutečnosti [Baudrillard 1988]. Podle jeho vymezení historických typů *simulaker* dochází k postupnému potlačení skutečnosti a jejímu nahrazení pouhým zpodobněním. Rozdíl mezi reprezentací reality a realitou se stírá a *Baudrillard* toto označuje za nástup věku “*hyperreality*”, kde je skutečnost nahrazena nebo potlačena jejím obrazem. Od věrného zobrazení skutečnosti k nadřazenosti obrazu nad skutečností. *Simulakrum* je spojení obrazu, skutečnosti a ideologie, které nevytváří kopii skutečnosti, ale nový model, který předchází realitě. V kontextu sémiotiky vznikají neexistující imitace skutečnosti, které mají určité významy bez nutnosti srovnávání a hledání rozdílu mezi obrazem a skutečností.

Sémiologie obrazu

Pokud použiji přirovnání obrazu k jazyku, místo slov půjde o systém znaků sloužících ke komunikaci. Průkopníkem sémiotiky – jazyka znaků byl *Ferdinand de Saussure*, který ve svém díle *Kurz obecné lingvistiky* [2007] označil znak za základní jednotku jazyka a vymezil jeho dvě části: *signifikát* (označujícího) a *signifikant*

(označovaného)⁸. Obě části jsou nedělitelnou součástí každého znaku. Signifikát je část, která něco zastupuje (např. shluk písmen nebo zvuk při vyslovení slova) a signifikant je to, co je zastupováno (předmět známý pod obecně platným označením). Předmět, ke kterému odkazuje znak, označujeme jako “referent” [Rose 2007: 80] znaku. Rozdělení znaku je pro sémiotiku esenciální, protože vztah mezi významem označovaného a označujícím není inherentní, ale obecně platný. Na základě poznatku, že znak je předmět a jeho význam, lze jejich vztah problematizovat a dále zkoumat. Diskuse o povaze těchto vztahů ovšem přinesla rozpor při analýze obecných vztahů znaků v obraze, které se liší od vztahů v psaném a mluveném projevu. “Obraz má určitý přímý (v případě fotografie dokonce kauzální) vztah k tomu, co označuje.” [Láb a Turek 2009: 35]. Psané slovo otevírá prostor k fantazií – naznačuje, zatímco obraz ukazuje – popisuje. Pozorovatel nemusí vytvářet psychický obraz objektu: “reprezentace je zde analogická – označující přebírá podobu označovaného.” [Láb a Turek 2009: 35]. Americký filosof Charles Sanders Peirce popsal bohatší typologii znaku, umožňující rozlišit různé způsoby označování. Peirce navrhnul tři základní typy znaků, odlišované podle způsobu chápání vztahu signifikantu a signifikátu na ikony, indexy a symboly [Peirce 1997]. Ikona je znak založený na blízkosti a podobnosti s předmětem (např. obrázek předmětu, piktogram a další) a je zásadní pro vizuální formy, zejména fotografii. Index je založen na inherentním⁹ vztahu signifikátu a signifikantu. Jedná se o “příznak, stopu zanechanou označovaným (kouř jako příznak ohně, stopa ve sněhu jako příznak přítomnosti, horečka jako příznak zánětu)” [Láb a Turek 2009: 35]. Posledním typem je symbol, kterým je arbitrární, zcela náhodný znak přiřazený konvencí, který neobsahuje žádnou přímou souvislost mezi částmi znaku (např. státní symboly – vlajka a hymna, ale i samotné slovo – základní jednotka jazyka). Tyto tři vymezené typy se navzájem nevylučují.

Znaky, kódy a referenční systémy

Typologie znaků (dle Peirce) odkazuje k širšímu systému významotvornosti. Stuart Hall tyto systémy nazývá kódy. Kódem označuje soubor konvencionalizovaných významotvorných způsobů specifických pro určitou skupinu lidí [Rose 2007: 94]. Sémiologové mohou díky kódům podrobněji zkoumat širší ideologické, ekonomické

⁸ Pojmy a jejich české ekvivalenty “signifikát (označující)” a “signifikant (označovaný)” se vyskytují v [Láb a Turek 2009: 34], Rose používá anglické termíny “signifier” a “signified” v [Rose 2007: 79]

⁹ Rose uvádí, že pojem “inherentní” – vnitřně obsažený je často kulturně specifický. [2007: 83]

a politické konotativní vztahy vzhledem ke znakům ve společnosti. Rose jako příklad uvádí sémiotickou analýzu reklamních spotů značky *Chanel*, kde je sdělení spotu dekodováno jako krásné a okouzlující a tento kód je vyjádřením ideologie, že všechny ženy by pro muže měly být krásné a okouzlující. Ideologie tohoto typu Hall označuje jako *dominantní kódy* či *referenční systémy*. Tyto referenční systémy jsou soustavy “*metakódů*” [Rose 2007: 95], které závisí více na širším pochopení kulturních a sociálních teorií než na empirickém výzkumu. Zjednodušeně lze k referenčním systémům přistupovat pomocí kódů, které nás informují o znacích a jejich významech. Sociologové se věnují dekodování vztahů mezi významem sociálně modifikovaného znaku a vlivem na identitu osobnosti (např. analýzu veřejných médií, jejich vlivu na populaci a následné studium kódů, které při tomto procesu vznikají).

Problematika významů znaků je neobyčejně komplexní, protože jeden znak může mít více významů. Tuto mnohočetnost Rose popisuje jako *polysémii* [2007: 98]. Jako důkaz této vícevýznamové podstaty, uvádí termíny *preferovaný význam* a *preferované čtení*. *Preferovaný význam* se stává *preferovaným čtením* ve chvíli, kdy je interpretován publikem způsoby, které odrážejí institucionalizovaný, politický a ideologický pořádek ve společnosti [Rose 2007: 98]. Přehled analytických přístupů v sémiotice a ukázka jakým způsobem je významotvorný proces znaku sociálně ovlivňován a utvářen, podtrhuje zásadní roli sociální modalit při interpretaci obrazu.

Sémiotika fotografického obrazu

Z hlediska rozdělení typů znaků dle Peirce, má fotografie čistě ikonický charakter. Pro hlubší pochopení znakovosti fotografického obrazu a jeho možný indexikální charakter je nutné vymezit jeho historickou pozici vzhledem k malířství. Pojem obraz¹⁰ v tradičním pohledu odkazuje k malířskému plátnu, zatímco obraz fotografický, jak jej označil filosof Vilém Flusser, je čistě “*technický obraz*” [1994: 13]. Obraz vzniká pod rukou malíře, který své osobité vnímání vtiskne svou zručností a technikou na plátno – tzn. sám vybírá a redukuje způsob zobrazení trojrozměrného obrazu na obraz dvourozměrný.¹¹ “*Transformace kresby je poznamenaná kódem autorského stylu. Z toho vyplývá, že povaha kresby je kódovaná.*” [Láb

¹⁰ Obraz umělý a dvourozměrný.

¹¹ Uvažujeme převážně realistickou figurativní malbu, která usiluje o nejuvěrnější zobrazení skutečnosti.

a Turek 2009: 36]. Technický obraz vytvořený přístrojem vzniká v momentu stisku spouště a fotograf má omezenou kontrolu nad jeho vznikem¹². Proces *transformace* se mění na proces *zaznamenávání*. Charakter technického obrazu podmiňuje mechanické zpracování strojem – fotoaparátem. Tato mechanizace zaručuje dodržení určitých kulturně platných konvencí (např. perspektiva). Skutečná hodnota fotografického obrazu tedy nesouvisí s kvalitou jeho provedení či zobrazenou skutečností, ale na jeho “statusu očitého svědectví” [Jost 2006: 11]. Na rozdíl od jiných vizuálních technologií je fotoaparát chápán jako instrument, který jednoduše zaznamená to, co se nachází před jeho objektivem ve chvíli stisku spouště¹³. Záznam skutečnosti je tedy instantní a ačkoliv je fotografický obraz orámován, oříznutý a filtrovaný¹⁴ (tzn. může být manipulovaný mnoha způsoby), pokaždé zanechá “vizuální stopu” [Rose 2007: 88] toho, co tam bylo, ve chvíli vzniku snímku. A právě to “co bylo” je zásadní argumentací eseje *Světlá komora*, kterou uvedl francouzský sémiolog Roland Barthes [2005]. Fakt, že referent fotografie, na rozdíl od referentů jiných systému reprezentace – byl, vylučuje potřebu dalších důkazů. “Její esence netkví v umění či komunikaci, nýbrž v referenci” [Wells 2009: 31] [Láb a Turek 2009: 16]. Jistota fotografického snímku tedy tkví v tom, že *toto bylo* a pro “kohokoli, kdo drží fotografii v ruce, je toto ‘fundamentální víra’, (...), kterou může otřást pouze to, když mi někdo dokáže, že tento obraz není fotografický snímek.” [Barthes 2005: 100].

Barthes uvádí dva přístupy interpretace fotografického obrazu: *studium* a *punctum* [2005: 31-32]. *Studium*, které je součástí kulturní informovanosti popisuje jako “druh lidského zájmu” [2005: 31], na základě kterého se zajímáme a analyzujeme fotografické snímky. “*Studium je širé pole bezstarostné touhy, rozmanitého zájmu, nedůsledného vkusu: mám rád/nemám rád, I like/I don’t. Studium je z řádu to like nikoliv to love; podněcuje poloviční touhu, poloviční chtění, je to stejný druh vágního, hladkého, nezávazného zájmu, který projevujeme o lidech, výjevů, šatů anebo knihy, jež máme za ‘přijatelné’.*” [2005: 32]. Druhý přístup vychází z tvrzení, že některé fotografie mohou

¹² V tomto případě je omezení vztaženo na proces samotného zachycení světa na světlocitlivý materiál. Láb a Turek označují fotografický obraz “*otiskem nebo stopou, kterou přímo zanechala realita v citlivé emulzi*”, [2009: 46]

¹³ (...) a následném otevření lamel závěrky na určitý čas.

¹⁴ Pravdivost fotografie (i nejuvěrnější dokumentární fotografie) je apriori zpochybnitelná: Fotografie “(...) je také pouhým výsekem celku, tak širokým, jak nám dovolí objektiv fotoaparátu. Skutečnost zachycuje ve zmenšeném měřítku, ne ve skutečné velikosti. Fotografie je statická a nezachytí zvuky, ani vůně. V černobílém podání redukuje barevnou skutečnost na černobílou škálu odstínů. V barvě jen stěží reprodukuje barevné odstíny tak, jak to vidí lidské oko.”, F. Láb a A. Lábová [2009: 13]

vyvolat jiný druh reakce než *studium* a toto *studium* ruší. Označil ho jako *punctum* a jedná se o neúmyslné a nezobecnitelné zasažení obrazem, které vyrušuje od obvyklých návyků sledování fotografie. “*Onen druhý prvek, který ruší studium, tedy budu nazývat punctum; neboť punctum je také bodnutí, malá trhлина, malá skvrna, malý řez – a znamená též hod kostkou. Punctum nějakého snímku, toť ona náhoda, která mne v něm zasahuje (zasazuje mi ránu, probodává mne).*” [2005: 32]. *Studium* je na rozdíl od *punctum* kódované.

Barthes sepsal své poznámky k fotografii ovlivněn rozbořem portrétů své zesnulé matky. Odlišuje *studium předmětů* – materiálních věcí a *postav* – lidských bytostí. Zatímco u předmětů jde, jak tvrdí, pouze o realitu, u *studia* těla či tváře Barthes stvrzuje autentičnost existence bytosti s *takovým* tělem a *takovou* tváří v době pořízení snímku (záznam reálné živé osoby stojící před objektivem). Nicméně povaha fotografie jako “*toto bylo*”, přenáší toto reálné a živé do minulosti a naznačuje, že je již “*mrtvé*” [2005: 102]. Proto jsou pro něj portréty (a fotografie lidí obecně) předobraz katastrofy, která ještě nenastala. André Bazin ve svém díle *Ontologie fotografického obrazu* [2004] přirovnává fotografii k posmrtné masce, která je otiskem svého referentu a slouží jako prostředek proti toku času.

Pravdivost (zaujatost) fotografického obrazu

Pravdivost fotografie, jak je uvedeno výše, vychází z přímé kauzální závislosti na vnějším referentu a jejím mechanickém zpracování. Fotografie byla od počátku své existence vnímaná jako pravdivé médium, ačkoliv manipulace obrazu byla používána již v dobách jeho vzniku. S příchodem digitálního zpracování a možností manipulace fotografického obrazu širším a dostupnějším způsobem iluze pravdivosti končí¹⁵. Otázky autenticity se dotýkají zejména novinářské praxe. Pro potřeby společenských věd fotografie neztrácí společenskou důležitost a věrohodnost, protože dokáže průkazně zachytit rozličné společenské *fenomény* [Winston 1998: 61]. Fotografie nadále poskytuje důkaz o skutečném světě, skutečných předmětech a skutečné přírodě, ale způsobem, který je více podobný *malbě nebo psaní* [Winston 1998: 67].

Každá fotografie je výsledkem procesu “*realita – přístroj – autor*” [Láb a Turek 2009: 16]. Právě připustit důležitost autorského zásahu jako subjektivní účasti, i přes technický charakter a mechanizaci záznamu, je zásadní. Susan Sontag tuto účast

¹⁵ Manipulace s fotografickým obrazem probíhala i v éře analogové fotografie, ačkoliv možnosti formálních i obsahových úprav obrazu byly omezené. [Láb a Lábová 2009: 13-72]

popisuje jako hodnocení autora: *“Jakmile však lidé zjistili, že neexistují dva stejné snímky jednoho předmětu, ustoupil předpoklad, že aparát podává neosobní objektivní obraz, názoru, že fotografie jsou svědectvím nejen toho, co je, ale i toho, co jedinec vidí; že jsou nejen záznamem, ale i hodnocením.”* [2002: 83]. Slovy Lewise Hinea: *“I když fotografie nemůže lhát, lháři mohou fotografovat”* [citováno z Láb a Turek 2009: 47]. Winston odsouvá inferenční přístup při pátrání po autenticitě a pravdě a jako východisko podmiňuje posun od *reprezentace* (kde nic nemůže být garantováno) k *vnímání* publikem či pozorovatelem (kde nic nemusí být garantováno)¹⁶ [1998: 66].

Fotografie jako objekt

Gillian Rose na základě výzkumu rodinných fotografií popisuje tzv. *“sociální život obrazů”* [2007: 216-236]. Způsoby, jakým specifické skupiny dekódují významy vizuálních materiálů, jsou předmětem širšího zkoumání sémiologů při analýzách kódů a *referenčních systémů* a sociologů zabývajících se tzv. *“studiemi publika”*¹⁷ [2007: 216]. Rose akcentuje více antropologické hledisko, které přináší jinou metodologii a přístup při analýze obrazu. Studie publika se zabývají sociální identitou a jejím vztahem k významu obrazu. Zkoumají, jakým způsobem identita ovlivňuje významotvorný proces a jakým způsobem tento význam ovlivňuje identitu. Rozdíl tkví v tom, že antropologický zájem se upírá k fotografiím jako k objektům a hlavním předmětem zájmu je, *co bylo s těmito objekty uděláno a jaké další akce tyto objekty vyprovokovaly*¹⁸. Prvním, předpokladem je povaha fotografií (obrazů) jako objektů. Tato teze považuje obraz¹⁹ za trojrozměrnou věc – objekt, který má materiální základ a existuje ve světě. Analyzuje způsob, jakým je fotografie uchovávána a dekorována – její zařazení v albu, na zdi, druh použitého rámečku, apod. Zkoumá tedy *materiálnost* – jejich specifické a komplexní kvality [Rose 2007: 219]. Druhým předpokladem je zájem o důležitost těchto materiálních kvalit a

¹⁶ *“Instead we rely on our inferential walks to test for authenticity and truth. We would be moving the legitimacy of the realist image from representation – the screen of the print – where nothing can be guaranteed to reception – by the audience or the viewer – where nothing need to be guaranteed.”*, B. Winston [1998: 66]

¹⁷ Rose používá anglický sociologický termín *“audience studies”* [2007: 216].

¹⁸ *“What interest them most is what happens when something is done with visual material. They are interested in tracing the social practices within which photographs, for example, are embedded, and they are interested in the effects of such practices. (...) Sometimes things happen with images which aren't necessarily about meaning; the images may provoke other actions, for example”*, J. Rose [2007: 217]

¹⁹ Ve smyslu umělého dvourozměrného obrazu.

způsob jakým intervenují ve světě lidí. Významnost objektu je aktualizována ve chvíli, kdy je divákem používán, a je determinována *objektem samým i osobním pohledem na něj* [Rose 2007: 220]. Třetí předpoklad Rose vidí v *mobilitě* těchto objektů. Teze *mobility* chápe fotografie jako objekty, které *cestují*. Vznikají na jednom místě a vystaveny jsou na místě jiném. Hodnota a významnost vizuálního objektu se často mění v závislosti na jeho různých pohybech v čase a v místě. *Rekontextualizace* objektu procházejícího různými kulturními prostředími a časem, transformuje jeho význam. Je tedy zásadní analyzovat *kontext* vytváření obrazů a způsob, jakým je vizuální obsah závislý na subjektivních postojích a záměrech jednotlivců [Pink 2007: 99].

Fotografický obraz jako předmět interpretace

Umění i věda čelí novým pohledům a zkušenostem z viditelné formy reality a snaží se o jejich abstraktnění. Tento proces jde za hranice pouhé dokumentace. Objevení nových poznatků se stává procesem kreativním. Realita musí projít alchymií, ve které se dokumentární záznamy stávají novou znalostí, která vytváří novou realitu [Collier a Collier 1986: 169].

Určitou jistotu v nejistotě poskytuje fakt, že neexistuje správná či nesprávná interpretace obrazu [Rose 2007: 108].

Kompoziční interpretace

Kompoziční interpretace není nezbytná pro potřeby použití v sociálních výzkumech, nicméně patří k dovednostem badatele na poli vizuální interpretace a bývá velmi často opomíjena. Vzhledem k výčtu vizuálních metodologií je *kompoziční interpretace*, jak ji označuje Rose [2007: 35], součástí celkového vizuálního porozumění obrazu z hlediska následného pozorování recepce, významu i obsahu. Vychází z historie umění a hlavním zdrojem studia jsou kompoziční techniky mistrů malířského umění. Základní principy a pochopení obrazu se ovšem shodují s obrazem fotografickým, tedy jejich zařazení je platné i vzhledem k tématu práce. Pro úplnost proto uvádím základní pojmy a přístupy při rozboru vzhledu obrazu. *Kompoziční interpretace* lze zařadit mimo ostatní vizuální metodologie, uvedené níže, protože nestaví na explicitních metodologických pravidlech, ale vytváří specifický způsob popisu obrazu – *vizuální znalectví* [Rose 2007: 35]. Základem rozvíjení “*dobrého oka*” [Rose 2007: 36] je pozorný pohled na samotný obsah a formu obrazu.

Rozbor obrazů tak, jak vypadají, namísto toho, co dělají nebo jak jsou nebo byly použity. *Dobré oko* se tedy zaměřuje na význam obrazu s důrazem na kompoziční modalitu.

Prvním aspektem *kompoziční interpretace* je důraz na místo *produkce*. Znalost *provenience* různých autorů a děl usnadní orientaci a definuje určité charakteristické znaky [Rose 2007: 40]. Ty se týkají převážně technických kvalit, materiálů a modality přístupů. Znalost různých technik, kvalit a charakteristik umožňuje lepší orientaci a důkladnější rozbor děl jiných a samozřejmě novějších. Jak už vyplývá z názvu *kompoziční interpretace*, *kompozice* je zásadním termínem, který obsahuje všechny níže uvedené aspekty. Rozbor obsahové stránky je podmíněn základní otázkou – co nám obraz opravdu ukazuje, ale i zvážením jeho ikonografických souvislostí (to platí zejména u historických, náboženských, mytologických a jiných morálních vyobrazení). Další zásadní komponentou při studiu kompozice je barva, kterou lze popsat odstínem, sytostí a hodnotou světelnosti. Barvou je možné zvýraznit prvky obrazu, změnit hloubku a prostorovost a ovlivnit vyznění obrazu harmonickou kombinací. Pro naše účely je další popis barevnosti bezpředmětný, a proto zůstanu u takto zjednodušeného modelu. Prostorovost obrazu, nabízí ke zvážení dva aspekty: *organizaci prostoru v obraze a způsob, jakým tato prostorovost ovlivňuje pozici pohledu diváka*²⁰ [Rose 2007: 42]. Analýza organizace prostoru v obraze vyžaduje sérii otázek a pohledů na části obrazu. Například *jaké je jejich umístění a vzájemný vztah? Jaké jsou linie obrazu a jakým způsobem spojují jeho části? Jak jsou tyto části propojeny mezi sebou a jaké propojeny nejsou? Jakým směrem míří a jaký je v obraze rytmus: statický nebo dynamický?*²¹ [2007: 42]. Perspektiva je způsob, kterým dvourozměrný obraz zobrazí trojrozměrný prostor. *Geometrická perspektiva* uvažuje systém “úběžníků”²² a lidské oko je středem tohoto systému. Úroveň očí je vždy stejná s horizontem obrazu a paprsky se sbíhají do tzv. “úběžníkového bodu”²³. Změna geometrické perspektivy může snadno manipulovat s prostorovostí obrazu. Mnoho

²⁰ “All images have their space organized in some way, and there are two related aspects of this organization to consider: the organization of space ‘within’ an image, and the way the spatial organization of an image offers a particular viewing position to its spectator. This offer is part of an image’s way of seeing.”. G. Rose [2007: 42]

²¹ “Take a look at the volumes of an image. how are these arranged in relation to each other? Are some volumes connected in some way to others by vectors, while others are left isolated? How? What about the lines of the volumes and their connections? Which directions do they follow? Are they fluid curves or jagged fragments? What sort of rhythm do they have: static or dynamic? What are the effects of these things?”. G. Rose [2007: 42]

²² Rose uvádí “rays of vision” [2007: 42]

²³ “vanishing point” [Rose 2007: 42]

malířů manipulovalo s perspektivou záměrně a uvažovali podmínky v jakých budou obrazy ke shlédnutí (např. vysoko pověšené obrazy). Druhý aspekt prostorovosti obrazu je tzv. “logika zpodobnění”²⁴, která obsahuje důsledky použitých úhlů zobrazení, jakým způsobem obraz přizpůsobuje jeho vzhled a jak se s ním divák ztotožňuje – uvažuje autorovi intence, jak má divák na obraz nahlížet. Pokud například divák nahlíží na obraz s nižší perspektivou “zeshora dolů”, vzniká iluze jakési divákovi dominance. Pokud je perspektiva obrazu ve stejné úrovni s pozicí diváka, zůstává vztah rovný. Uvažuje také vzdálenost objektů a osob a jejich vztahy – vzdálenější mají většinou menší intimitu s divákem. Toto je jen krátký výčet způsobů, jakým může kompozice obrazu ovlivnit vnímání diváka při jeho interpretaci. Kompoziční uspořádání je třeba reflektovat při dalších analýzách.

Hermeneutický přístup

Jak jsem již uvedl, každá fotografie je subjektivním zobrazením zaznamenaným mechanickým – objektivním přístrojem. Fotografie ale není pouze svědectvím toho, co viděl přístroj, ale i toho, co viděl autor snímku. Není pouhým záznamem, ale i hodnocením. Hermeneutický přístup vychází z tohoto předpokladu a zkoumá subjektivní rovinu – autorův přístup, hodnocení a intence. Ve vztahu k fotografii můžeme hovořit o *hermeneutické interpretaci fotografického obrazu* [Sztompka 2007: 80]. Při analýze autorského aspektu snímku je nezbytné začít u nejobecnějších otázek o motivacích provázejících autora při pořízení snímku. Jaký je druh fotografie k němuž snímek náleží, zda-li je to fotografie “*novinářská, reportážská, náhodná, oficiální, propagandistická, reklamní, portrétní, památeční, rodinná, turistická nebo umělecká? Je to jednotlivý snímek nebo fragment série (fotografického eseje, reportáže, rodinné kroniky)?*” [Sztompka 2007: 81]. Pro další hlubší analýzu jedinečných subjektivních přístupů autora, je takové zařazení fotografie zásadní, protože s každým druhem se pojí typické intence, motivace a emoce. Dalším nástrojem hermeneutické interpretace záměrů fotografujícího je empatie. “*Imaginární postavení se do role autora snímku, vycítění jeho situace, sociálního postavení, perspektivy v níž fotografuje.*” [Sztompka 2007: 82]. Při empatii vzniká zásadní problém vlastní subjektivity, kterou nahlížíme na jiný subjektivní obraz odrážející životní zkušenost autora. Úplně se oprostit od subjektivního kritického hlediska nelze, ale podmínkou empatie je “*vědomé, kritické úsilí o odložení našich předpojatostí, o jejich vytknutí před závorku*” [Sztompka 2007: 82]. Sztompka uvádí nezbytnost “*dvojí hermeneutiky*” –

²⁴ “logic of figuration” [Rose 2007: 46]

“hermeneutiky toho, co je interpretováno, a hermeneutiky interpreta” [2007: 82]. V některých případech může být vodítkem rozhovor se samotným autorem a zjištění jeho intencí a výpovědi místa pořízení snímku, nicméně tato možnost bývá často těžko realizovatelná či nemožná a nemůže vést k úplně objektivitě.

Hermeneutická interpretace snímku tedy analyzuje autorskou subjektivitu. Autor je neviditelnou postavou za kulisami, které postavil na základě svého zhodnocení a pohledu. Nicméně podstatným aspektem interpretace je nejen autorské hledisko, ale i lidé a situace, kteří jsou na snímku zachyceni. Použitím stejné divadelní metafory se jedná o herce, kteří hrajou své role podle scénáře, s výjimkou toho, že jejich scénáře neznáme a můžeme je proto pouze odhadovat. “Také oni představují hádanku, k jejímuž rozřešení lze klást například tyto otázky: “Kdo jsou? V jakém jsou vztahu k autorovi snímku? Jaké jsou jejich sociální postavení a role? Co dělají? Na co se dívají? Jaké jsou jejich záměry a motivace? Uvědomují si přítomnost fotografa a fakt, že jsou fotografování? Chovají se přirozeně nebo pózují? Co nám chtějí o sobě zjevit a co chtějí skrýt?” [Sztompka 2007: 83]. I zde je možná a vhodná empatie, protože podle naší zkušenosti se do určité míry sami chováme a dokážeme identifikovat určité kulturní vzorce ve společnosti. Je důležité si uvědomit, že hermeneutická analýza fotografického obrazu je vždy pouze částečná, neúplná a do určité míry povrchní. Nicméně hermeneutický přístup je vedle kompoziční interpretace neodmyslitelným dílem mozaiky celkového porozumění a analýzy obrazu.

Psychoanalýza

Pro úplnost vizuálních metodologií interpretujících obraz uvádím základní poznámky k psychoanalytickému přístupu. Tradiční psychoanalýza od dob svého založení *Sigmundem Freudem* zkoumá především *lidskou subjektivitu, sexualitu a nevědomí* [Sauret 2006: 18-31] [Rose 2007: 107] [Freud 1965]. Pro účely této práce vybírám pouze omezený okruh pojmů související s psychoanalytickým vztahem k vizuálním podnětům, což ovšem neznamená, že tento vztah je okrajovým zájmem v psychoanalýze. Podle *Freuda* je *skopofílie*²⁵ – slast z dívání se jeden z vrozených infantilních dětských pudů [Rose 2007: 107] a způsob dívání formuje subjektivitu a nevědomí, což činí vizuální podněty zásadní pro vývoj jedince. Tradiční psychoanalýza má nejčastěji formu terapeutických sezení, na kterých se terapeut

²⁵ Skopofílie neboli vizuální potěšení je často vykládáno jako erotické potěšení získané pohledem na jinou osobu nebo vyobrazení jiných těl [Wells 2009: 179].

opakovanými a dlouhými rozhovory s jedincem snaží poznat jeho osobnost a dojít ke skrytým příčinám problémů ukrytých v nevědomí. Oproti tomu psychoanalýza související s vizuální kulturou se nesnaží odhalit osobnost autora snímku (ačkoliv je možné toho docílit), ale raději zkoumá aspekty vizuálních obrazů a jejich efekt na diváka. Nepoužívá striktní metodologický rámec, raději využívá různé psychoanalytické koncepty k poznání jejich *artikulace* skrz konkrétní obraz [Rose 2007: 108]. Důležitým faktem je výrazná odlišnost použitelných konceptů, které přinášejí různé pohledy při interpretaci obrazu a zároveň potvrzují tvrzení, že není správná nebo nesprávná interpretace.

Při zkoumání významotvornosti psychoanalýza odlišuje dva pilíře – *samotný obraz* a *audiencing* [Rose 2007: 109]. Pro pochopení jejich vztahu je prvním důležitým pojmem *subjektivita*, která neodkazuje přímo k identitě diváka, ale více popisuje divákovy charakteristiky. První charakteristikou je tedy divákův subjektivní pohled, který odráží komplexní systém, často i iracionálních postojů²⁶, skrze který svět okolo nás vnímáme (na místě je argument, že racionální postoje myslí jsou skrytě přímo závislé na postojích iracionálních). Zájmem psychoanalýzy je tedy emoční efekt vizuálních obrazů na diváka. Ovšem ne všechny emoční reakce diváků jsou plně kontrolované a vědomé – tento argument odlišuje psychoanalytický přístup od jiných disciplín zahrnujících zájem o emoční projevy [Rose 2007: 110]. Některé projevy mohou vycházet z nevědomí. *Freudovy* práce o nevědomí položily základní stavební kámen psychoanalýzy a vycházejí z předpokladu, že nevědomí je formováno v dětství, kdy jsou instinkty a chování dítěte tlumeny a *disciplinovány kulturními pravidly a vzorci*. Toto utlumení vytváří nevědomí a dítě je nuceno do něj zatlačovat kulturně zakázané aspekty chování. Nevědomí je proto zakázaná zóna ve smyslu toho, že k němu *vědomí nemůže přistupovat* a že je *plně nedovolených motivů, logiky a jiných energií* [Rose 2007: 110]. *Freud* přesto zdůrazňoval tenkou hranici mezi vědomím a nevědomím, kdy nevědomí může nacházet různé cesty, jak se nepřímou projevat, aniž by si je jedinec uvědomoval (např. různá gesta, přeřeknutí, sny a další). Podle základních tezí psychoanalýzy proto není možné poznat sama sebe, protože naše nevědomí vždy zůstává ve skrytu za vědomím a vědomí bývá infiltrováno nevědomými projevy. Proto nevědomí a subjektivita nejsou v psychoanalytických termínech plně *vědomé, koherentní a kompletní* [Rose 2007: 110]. Pokud je formování nevědomí důsledek kulturního tlaku, *subjektivita* je potom

²⁶ "We feel, we dream, we fantasize, we take pleasure and are repulsed, we can be ambivalent and contradictory, panic-stricken and in love; and we can react to things in ways that feel beyond words.", G. Rose [2007: 110]

celkový přístup k různým disciplínám, kulturně a fyzicky formován v průběhu celého života. Tento koncept je vhodný k hlubšímu studiu vizuálních obrazů. Vychází z předpokladu, že způsob jakým se na obraz díváme je určitým způsobem naučený a při každém novém pohledu je vědomě i nevědomě přehodnocován. Psychoanalýza tedy zdůrazňuje dvě věci: na jedné straně sleduje formování subjektivity, která je neustále “v procesu” a na straně druhé studuje potlačené projevy z nevědomí, které neustále tyto procesy vyrušují [Rose 2007: 111]. Divák při pohledu na obraz vnáší svou subjektivitu, ta je formována specifickými vizualitami, které jsou konstruovány skrze opakované shledávání s obrazy a ponoukají specifický způsob jakým jsou vnímány.

Zájmem psychoanalýzy relevantní k fotografii je také koncept *objektifikace* [Wells 2009: 178]. Jeho hlavním předmětem je způsob, jakým obraz objektifikuje lidi na předměty “na dívání”. Liz Wells v tomto případě uvádí objektifikaci žen z pohledu mužů. Ženy jsou v každodenním životě konstituovány jako objekty “na dívání” a muži jsou “vlastníci tohoto pohledu” [2009: 178]. Důsledek tohoto procesu je fakt, že ženy přijali takový mužský pohled za vlastní, což ovlivňuje způsob, jakým si uvědomují sami sebe. Mnoho feministek poukazovalo na důsledky, které skopofilie a objektifikace přináší při prosazování moci. Právě potřeba “dívat se” pramení dle *Freuda* z potřeby *voyeurismu a fetišismu* [Rose 2007: 117-118] [Wells 2009: 179]. *Voyeurismus* je forma *objektifikace*, která svět rozděluje na *aktivní diváky* a na *pozorované*. Fotografie ze své povahy podporuje voyeuristické potřeby, které se formují v dětství, kdy si dítě uvědomuje vlastní sexualitu. *Fetišismus* je podle *Freuda* mužského rodu, protože vzniká z tzv. *kastračního komplexu*. Objekt, který je středem sexuálního (obvykle mužského) zájmu, se stává *fetišem*. Fotografie (v tomto případě fotografie ženského těla) je zmrazený moment, popření mužského traumatu idealizující objekty asociované s ženami. Chtíč těchto objektů tkví ve spojení lidí a světa objektů, což znamená, že jsou inherentně žádané a cenné. Recipročně jsou lidé vnímáni a reprezentováni jako objekty. *Fetišismus* není pouze sexuální preference (*Freudem* označované jako “*perverze*” [Wells 2009: 181]) minority, ale kulturně dominantní způsob vidění světa objektů a sebe sama.

Diskurzivní analýza

Poslední z přístupů k interpretaci fotografie, které ve své práci uvádím je *diskurzivní analýza*. Psychoanalytický přístup, popsáný v předchozí kapitole trpí nedostatkem: zatímco se soustředí na psychické a vizuální konstrukce, nebere v

úvahu možné sociální konstrukce a jejich důsledky. *Diskurzivní analýza* navazuje na *teorii diskurzu Michela Foucalta* [Rose 2007: 172-195] a zkoumá kontext, ve kterém se obraz dostává ke svému divákovi. Základním předpokladem je, že příjemce obrazu se neomezuje na pasivní příjem významu určeného autorem, ale aktivně se účastní modifikace a tvorby významů zcela nových. Termín diskurz uvádím, protože v tradičním významu reflektuje znaky a pravidla, které jim utvářejí významy, ale také praktiky vyjednávání a institucionální kontexty, v nichž jsou pravidla při artikulaci významů použita [Sztompka 2007: 95]. Každý *diskurz* určuje odlišný způsob vidění sociálního světa a *diskurz vizuální* je proces, při kterém se artikuluje významy obrazů. Při diskurzivní analýze je postup dvoukrokový: *identifikace kategorie příjemců* (charakteristika intencionálních i skutečných příjemců obrazů – diváků) a *popis režimů příjmů* (charakteristika institucí, ve kterých je obraz vytvářen, vystaven a komunikován, a s nimi souvisejících praktik dívání se na obraz, jeho čtení a interpretace) [Sztompka 2007: 96]. Každá fotografie je komunikována určitým způsobem – obsahuje sdělení, ke kterému divák doplňuje význam. Například v reklamní fotografii je vždy přímý záměr proniknout ke konkrétním skupinám diváků. Tvůrce reklamní fotografie (a reklamy obecně) sděluje znaky co nejjasněji s ohledem na publikum a záměrně v něm vyvolává rezonanci. Divák potom doplňuje významy obrazu, tak jak tvůrce zamýšlel (v případě správně sestaveného sdělení). U umělecké fotografie mohou být znaky a sdělení velmi nejasné a divák si doplňuje své nové významy ovlivněné kulturním přehledem. Tento proces doplňování významu probíhá vždy v rámci určitých institucí. Fotografie se proměňuje podle svého kontextu, ve kterém je vnímána, a konkrétní lokalizace [Pink 2007: 15] [Sontag 2002: 97]. V novinách při pohledu na reportážní fotografii hledáme důkaz – “*toto bylo*”, na oficiálních portrétech významných osobností a politiků hledáme charisma – “*takoví jsou*”, v rodinných albech hledáme vzpomínky – “*takoví jsme*” a v galeriích hledáme umělcův originální náhled na svět – “*tak to vidí umělec*” [Pink 2007: 69].

Vizuální metody a terénní výzkum

Fotografie jsou čím dál častěji využívány badateli ve společenských vědách, protože poskytují a evokují tři věci – *informaci, afekt a reflexi* [Rose 2007: 238]. Pro korektní a plnohodnotné využití těchto jevů je nezbytné systematizovat plánované pozorování a tvorbu výzkumného souboru fotografií vzhledem ke způsobu jejich

použití, očekávaným efektům fotografií na dotazovaného a adekvátní volbu projektivního nástroje [Tab. 1].

Při fotografování se vyskytuje dualita, kterou vystihuje běžný jazyk pomocí rozlišení mezi “vidět” a “dívat se”. Pokud něco “vidím”, pasivně registruji své okolí, mimo sám sebe (svou subjektivitu). Když “se dívám”, aktivně zaměřuji svou pozornost v souladu s nějakými subjektivními nebo kulturními kritérii důležitosti.

PROJEKTIVNÍ TESTOVACÍ NÁSTROJ	ÚROVEŇ OČEKÁVANÝCH ODPOVĚDÍ
EXTRÉMNI ABSTRAKCE	
Rorschachův test	Vnořené pocity o sobě Sexuální emoce a fixace Extrémně volné asociace vyvolávající myšlenky z vědomí a nevědomí
SEMIABSTRAKCE	
Tématický test apercepce	Vnořené pocity o sobě v souvislosti se zkušeností z reálného světa Volné asociace o významnosti okolností, které mohou mít souvislost s reálným světem
ZOBECNĚNÉ REPREZENTACE	
Definované čárové kresby	Konkrétní sentimentální vzpomínky o podružné realitě Volné asociace o univerzálních problémech Pozitivní pohled na sebe sama s ohledem na univerzální nebo kulturní hodnoty
NEJNIŽŠÍ ÚROVEŇ ABSTRAKCE	
Fotografie známých okolností	Prezicní popisná reportáž Rozsáhlé encyklopedické vysvětlení Precizní identifikace událostí a okolností Pozorovatelná absence vnořených psychologických reakcí Pozorovatelná absence volných asociací ALE Faktická reprezentace kritických oblastí v životě dotazovaného může spustit emocionální odhalení jinak zatajovaných skutečností, může spustit psychologické procesy a hodnotové soudy.

[Tab. 1]

Pozorování a tvorba vlastních fotografií

Pokud uvažujeme fotografii jako doplněk nebo obohacení výzkumných metod, stává se pro pozorování nezbytnou evidencí i předmětem dalšího výzkumu.

Fotografie je pro výzkumníka v terénu přívětivá aktivita – zvyšuje schopnost pozorovat i tam, kde není možno vést rozhovor nebo jsou podmínky pro vedení evidence stížené [Collier a Collier 1986: 23]. Dalším důležitým aspektem začlenění fotografie do výzkumu jsou důsledky, které může použití fotografií vyvolávat. Collier uvádí příklad, kdy výzkumník – fotograf dokumentoval činnost posádky na rybářské lodi a jeho působení vyvolalo následný zájem posádky o snímky, čímž se otevřela další fáze výzkumu: *identifikace a čtení fotografií samotnými aktéry* [1986: 23]. Fotografie potom funguje jako “*can-opener*” [Collier a Collier 1986: 24], umožňuje rychlý vstup do komunity a získání důvěry. Při společných konzultacích snímků vznikají nové vztahy a přátelství, které mohou otevřít další možnosti. Fotografie poskytují zpětnou vazbu, která byla v klasickém pojetí jen v podobě etnografických poznámek. Obchůzka terénu s člověkem “zevnitř” může urychlit záměr, který má každý výzkumník v terénu – vnáší novou perspektivu lokálních členů. Protože lidé dokážou pochopit, co fotograf v komunitě dělá, mohou mu proto asistovat při jeho záměrech²⁷ [Collier a Collier 1986: 25]. *V mnoha kulturách je dokumentace lidské aktivity, technologií a sociálního života, pokud je fotografována v mezích protokolu a lidského vkusu velmi dobře pochopitelná forma zkoumání* [Collier a Collier 1986: 27]. Mnoho terénních výzkumníků ověřilo, že lze bezpečně přistupovat lidským společenstvím podle logických sekvencí. Postupným zlepšováním vztahů, od veřejného k více soukromému, formálního k méně formálnímu, zvenci dovnitř. Důležitým aspektem je fakt, že jsou skupiny lidí, kteří se rádi fotografují (nejvýraznější je v tomto případě skupina dětí, nejméně potom skupina veřejných činitelů a celebrit), pokud jde o ohlášenou aktivitu, a jsou posléze pyšní na fotografie sebe sama a vlastní komunity. Po takovém pozorování a fotografování v komunitě vznikne její subjektivní obraz a neverbální obrazy mají tendence být více emocionální než vyjádření verbální. Fotografie může být také popsána jako více transparentní reprezentace života a zkušeností účastníků.

Pokud jsem doposud popisoval přístup pozorovatele “zevnitř” – “*insidera*”, je nezbytné uvést pozorování “zvenci” – pozici “*outsidera*” [Sztompka 2007: 54]. Zatímco *insider* se účastní sociálního života pozorované skupiny, může se vlivem jeho etnocentrického vidění snadno stát, že přehlídí určité zvyklosti a projevy.

²⁷ “Because people can grasp just what the photographer is doing and are therefore in a position to assist him, photography can provide a rapid entry into community familiarity and cooperation. The feedback opportunity of photography, the only kind of ethnographic note-making that can reasonably be returned to the native. (...) The concept of ‘can-opener’ into human organizations has proved to be sound one, if the research opens in a logical and sympathetic way, in terms of values of the native culture”, J. Collier a M. Collier, [1986: 25].

Pohled *outsidera* nabízí snazší srovnání s projevy ostatních kultur. *“Vnější perspektiva vyostřuje kontrasty a osvobozuje od hodnotících přesudků”* [Sztompka 2007: 54]. Kritériem typů pozorování je také viditelnost pozorovatele – fotografa. Pokud jsou fotografování foceni z velké vzdálenosti (použitím teleobjektivů), může být výhodou eliminace jejich reakcí na fakt, že jsou fotografováni. Nevýhodou je ovšem velký výřez celé scény a nízká hloubka ostrosti. Přístup zevnitř proto přináší určitá rizika zkreslených reakcí, ale zachycuje aktéry v širším kontextu a *“bez zohlednění tohoto kontextu, který vizuálně zpřístupňuje teprve široké pozadí snímku, je úplná interpretace pozorovaných postav, jejich činností a interakcí nemožná”* [Sztompka 2007: 55]. Opravdové umění pozorovatele – fotografa spočívá v jeho schopnosti dostat se blízko a zároveň být neviditelný, což lze podle Colliera dosáhnout pouze *zúčastněným pozorováním* [2007: 21]. Pozorovatel může fotografovat skrytě, *“kamuflovaně, pod záminkou jiných činností”* [Sztompka 2007: 54] nebo zjevně, navazovat kontakty s pozorovanými, vše vysvětlovat a postupně získávat jejich důvěru. Účast pozorovaných při fotografování *“jejich”* prostředí a kultury velmi snadno vytváří nové vztahy, pozorovaní sami nabízejí a upozorňují na místa, která by badatel měl zachytit. V některých případech může fotografování předcházet všem ostatním aktivitám, jako proces vytváření nových vztahů a získávání nových etnografických informací od lokálních obyvatel [Pink 2007: 77]. Na vědomí je ale také třeba brát situace, kdy může být fotoaparát brán jako hrozba – určitý nežádoucí průnik do soukromí. V některých kulturách²⁸ je pořizování snímků během náboženských a jiných rituálů přísně zakázáno. Jindy lze mnoha nežádoucím situacím zabránit uvědoměným a vhodným chováním fotografa. Zbrklé a hektické pořizování snímků v terénu může působit podezřelým dojmem a další působení by v lepším případě bylo velmi omezené. Oproti tomu pomalý pohyb v terénu, fotografování s rozmyslem působí vždy věrohodněji. Ponechat pozorovaným čas, nechat je akceptovat a uvědomit si přítomnost fotografa v jejich prostředí, zdvořile se dotazovat a prohlubovat tak míru intimity a důvěry mezi pozorovaným a pozorovatelem. Samozřejmostí je také zachování soukromí a důvěrnosti pořízených materiálů a v poslední řadě je to výběr vhodných a nedehtonstujících fotografií pro další výzkum.

Kritérium uměleckých a technických kvalit je při vizuálním výzkumu nepodstatné a zbytečné, pokud neposkytuje dostatečné podklady pro

²⁸ J. Colliers [1986: 133-134] uvádí jako příklad většinu Indiánů na americkém jihu. Konkrétně náboženské rituály v Santo Domingo a izolovanou komunitu indiánů v regionu Oaxaca v Mexiku.

systematizované pozorování. Jindy excelentní umělecké záběry mohou odpoutávat pozornost od výzkumných potřeb. Fotografování v terénu by měly předcházet základní úvahy o rozsahu a intencích výzkumu. *Kolik fotografií by mělo být pořízeno? V jakých časových intervalech a v jakých místech?* [Collier a Collier 1986: 162] Badatel se zde setkává s nelehkým úkolem komprese komplexního systému reality do vzorku fotografií, které musejí být podrobeny dalšímu zkoumání.

Obsahová analýza

Formální metodou interpretace vizuálních materiálů je *obsahová analýza* [Rose 2007: 59-73]. Stojí přímo v protikladu *kompoziční interpretace*, jelikož je založena na striktních metodických pokynech – je tedy metodologicky explicitní a *kruciólní je absence kontextu a významu* [Banks 2007: 46]. Analýza obsahu byla původně vyvinuta a používána k interpretaci textu. Obsahuje řadu pravidel a procedurálních postupů, které mají zajistit věrnost výsledků. Celá metoda je založena na četnosti určitých vizuálních elementů v jasně definovaném souboru fotografií a následnou analýzu frekvence výskytu. *“Obsahové analýze lze zvláště dobře podrobit sérii snímků stejných objektů nebo situací, které dovolují precizní zachycení rozdílů, obecných tendencí, a dokonce i tendencí dobových”* [Sztompka 2007: 60]. Samotné analýze samozřejmě předchází vymezení vědeckého problému a výběr souboru fotografií ke zkoumání. Jelikož *obsahová analýza* často pracuje s velkým množstvím fotografií k rozboru, je nezbytné vyvinout určitou systematickou tvorbu výzkumných vzorků z velkých souborů. Rose tento proces nazývá *“sampling”* [2007: 62]. Strategie *samplingu* může být *náhodná* – očíslovat fotografie od 1 dál a vybrat dostatečné množství náhodných čísel, *stratifikovaná* – zvolit vzorky na základě podskupin, které již existují v souboru, *systematická* – vybrat každou třetí, desátou nebo n-tou fotografii s ohledem na necykličnost vzorku (např. analýza fotografií z novin může být zkeslená pokud zvolíme každou třetí stranu, která je tematicky jednotná a opakuje se v každém vydání) a *klastrová* – vybrat skupiny náhodně a zkoumat pouze tyto [Rose 2007: 63-64]. Zvolená strategie *samplingu* závisí na předmětu zkoumání, výzkumných otázkách a velikosti a diversitě souboru. Druhou nezbytnou metodickou aktivitou je vytvoření kategorií pro již vytvořené vzorky. Tzv. *“kódování”* [Rose 2007: 64] fotografií je procesem, kterým rozumíme *označení zvolenými kategoriemi*²⁹. Pro *kódovací kategorie* platí tři základní předpoklady: musí být *vyčerpávající* – každý

²⁹ *“Coding’ means attaching a set of descriptive labels (or ‘categories’) to the image.”*, G. Rose [2007: 64]

aspekt fotografie, který je předmětem analýzy musí být uveden, *oddělitelné* – ve smyslu jedinečnosti bez překrývání jednotlivých kategorií a *obohacující* – kategorie musí být zajímavé a koherentní pro účely analýzy [Rose 2007: 65] [Sztompka 2007: 61]. Vytvořit kategorie pro obsahovou analýzu je nejsložitější fáze celé analýzy. Pro účely validity a věrnosti výsledků je třeba tyto kategorie vytvořit na objektivní bázi, tzn. co opravdu vidíme na fotografiích a vyžaduje sofistikované navrzení, aby obraz, kontext a kód vytvořili konzistentní celek. Kategorie musí být jednoznačné, aby různí lidé pochopili a používali stejné kategorie při kódování fotografií stejně. Samotný proces kódování – přiřazování kódů fotografiím, obsahuje důkladnou analýzu každé fotografie a označení všech možných kategorií, které s fotografií souvisejí. Je to nejzdlouhavější procedura a vyžaduje důkladnost a pozornost ke všem aspektům obrazu. Předposlední fází obsahové analýzy je vyhodnocení. Každá fotografie je nyní označena několika kategoriemi, které je potřeba sečíst, vyhodnotit jejich četnost a získat tak kvantitativní poznatky. Poslední fází po kvantitativním vyhodnocení je formulace závěrů. Je třeba zvážit, jaké symptomy ze získaného souboru jsou vhodné k prezentaci a jaké naopak nepřinášejí žádné nové poznatky. Formulované závěry mohou obsahovat pouze výsledek kvantitativního výzkumu, ale pro potřeby sofistikovanější analýzy je možné vysledovat vztahy mezi určitými kategoriemi, a to i kvalitativně. Kvalitativní vyhodnocení současně uvažuje, jakým způsobem jsou kódy a fotografie propojeny s širším kontextem, do kterého náleží a je mnohem náročnější na čas a zkušenosti, aby interpretace byla průkazná a teoreticky přínosná.

Metoda osobních dokumentů

Metoda osobních dokumentů má ve vztahu k obsahové analýze podobné rysy. Byla vyvinuta a zavedena na rozbor psaných textů – v tomto případě osobní korespondence, dopisů, památníků a dalších písemných projevů osobní povahy. Na rozdíl od obsahové analýzy je ale předmětem zájmu spontánní projev autora³⁰, jeho *subjektivní a kulturní perspektiva* [Sztompka 2007: 64]. Teoretikové mezilidské komunikace užívají termín “*domácí způsob komunikace*” [Sztompka 2007: 65], která se liší od jiného způsobu tím, že jsou předávány mezi členy rodiny, přáteli – tedy mají určitý stupeň důvěrnosti a znalosti na obou stranách komunikace a jejich záměr nebyl tato sdělení publikovat a zpřístupňovat veřejnosti. Analogicky lze tuto

³⁰ Spontánním projevem označujeme subjektivní zachycení okamžiků jeho důvěrně známého prostředí.

kategorii rozšířit o fotografie rodinných příslušníků, událostí a mnoha dalších, které mají charakter subjektivních vzpomínek. Pohled do rodinného alba může být výstavní síní všech důležitých okamžiků v životě rodiny. “Skrze fotografie sestavuje každá rodina vlastní portrétní kroniku, přenosnou kolekci obrazů, jež svědčí o její spřízněnosti” [Sontag 2002: 14]. Při analýze osobních fotografií je třeba brát v úvahu čtyři hlavní funkce [Sztompka 2007: 66-67]: *Posílení pospolitosti* – v centru snímků jsou interakce založené na příbuzenských vztazích. Rodinné fotografie vytvářejí určité vzpomínky a posilují integraci skupiny. *Podněcování a podpora interakcí mezi členy rodiny* – samotné vytváření i následné prohlížení fotografií je příležitostí ke kontaktům. *Prezentování sebe sama*³¹ – ve smyslu způsobu, jakým jsou fotografie tříděny v kolekcích a jak utvářejí dojem spořádané rodiny, ale také při samotném pózování na fotografiích při slavnostnějších událostech a setkáních. Čtvrtou funkcí je již zmiňovaná *dokumentace rodinného života* – chronologické uspořádání alb života členů rodiny, zejména dětí. Metodou osobních dokumentů je možné analyzovat fotografie bez nutné přítomnosti autorů nebo fotografovaných. Zároveň je také určitým způsobem nakloněna dalším analýzám, které vyplývají ze zkoumání fotografií osobního charakteru, jako použití fotografií jako stimulace při interview s rodinou nebo rozbor určitých zvyklostí, stylu oblékání, pózování a dalších v kontextu rodinného života.

Interview s fotografií

Tato kapitola uvažuje fotografii jako aktivní nástroj vizuálního výzkumu. V předchozích částech této práce jsme pojednávali o obrazu, způsobech interpretace fotografického obrazu z hlediska kompoziční, hermeneutické, obsahové, sémiotické, psychoanalytické a diskurzivní analýzy. Všechny tyto analýzy interpretovaly obraz z různých úhlů, podle vizuálních vzorců, autorského aspektu, kategorizovaly obsahové informace, analyzovaly znaky a kódy obrazu, subjektivitu a nevědomí diváka a kontext, v jakém se obraz k divákovi dostává. Přesun od teoretických analýz přichází až zde, kde se místo vizuality samotné budeme zabývat tím, jak použít fotografii pro účely adresování otázek při interview [Rose 2007: 238]. Fotografie v rukách badatelů, ve smyslu cesty k určitým cílům a záměrům výzkumu. Neexistuje žádná ověřená metodologie, říkající jak a kdy přesně použít konkrétní druhy fotografií. Můžeme pouze rozdělit dvě skupiny metod, podle způsobu, jakým

³¹ Ve smyslu “*presentation of self*” Ervinga Goffmana.

jsou kvality³² fotografií využívány ve výzkumu: *podpůrné* – fotografie jsou určitým způsobem podřízeny interpretacím badatele a *doplňující* – kvality fotografie doplňují výzkum a využívají se jejich vlastní, předem nepredikovatelné efekty na výzkumný proces [Rose 2007: 239].

Fotografie jako podpora výzkumu

Tato metoda obsahuje dva způsoby využití fotografií: *foto-stimulaci* a *foto-dokumentaci*³³ [Rose 2007: 240-245] [Sztompka 2007: 68-74] [Banks 1998: 60-65]. Oba dva způsoby pracují s dalšími prostředky evidence, převážně v kombinaci s rozhovory a etnografickými údaji.

Foto-stimulace je zjednodušeně proces vkládání fotografií jako dalších podnětů a témat v probíhajícím rozhovoru. Základním předpokladem je, že informace obsažená ve fotografii je přístupná výhradně při rozhovoru [Collier a Collier 1986: 49]. Tento rozhovor není striktně strukturovaný jako dotazník, ale řídí se pouze základními body, které příkládané fotografie rozvíjejí. Mezi hlavní důvody, proč použít fotografii jako podporu výzkumu, jsou odhalované pohledy a perspektivy dotazovaných a reflexe věcí, které jsou obvykle zapomenuty, skryty nebo o nich pouze dotazovaní nepřemýšlí. “K praktickým výhodám patří snadné vyvolávání reakcí zkoumaných. Situace společného prohlížení a komentování snímků je pro zkoumané osoby přirozenější než odpovídat pouze na verbální otázky kladené v dotazníku” [Sztompka 2007: 71]. Pro úplnost uvádím dva způsoby stimulace fotografických rozhovorů, v závislosti na povaze a typu fotografií [Banks 2007: 66]. Prvním způsobem je použití fotografií, kde má badatel jen malý vliv nad jejich výběrem – většinou je interview spojené s *metodou osobních dokumentů*, ale stejně tak může výzkumník zadat určitá vodítka a nechat dotazované pro určitou dobu fotografovat své vlastní prostředí a interakce a reflektovat posléze jejich osobní prostor a vnímání. Druhým je opačný případ, kdy dotazovaný nemá žádný vliv na výběr fotografií a výzkumník volí fotografie i témata rozhovoru. Podmínkou ovšem zůstává, že vždy existuje propojení mezi fotografiemi, předmětem interpretace, otázkami výzkumníka a kontextem dotazovaného. Obzvláště matoucí mohou být stimulace pomocí fotografií v zájmu psychologických projektivních metod, kde dotazovaný nezná nebo nechápe přímou souvislost s jeho účastí [Banks 2007: 66]. Například

³² Kvality fotografií ve smyslu předem interpretovaných, ověřených a záměrně použitých charakteristik a obsahů snímků.

³³ “*photo-elicitation*” a “*photo-documentation*”, G. Rose [2007: 239]

Rorschachův test inkoustovými skvrnami nebo Murrayův test tematické apercepce [Collier a Collier 1986: 123] [Sztompka 2007: 71], stejně jako různé druhy *čínských idiogramů* [Banks 2007: 66]. “V metodách tohoto druhu jde o přístup k těm sférám vědomí, které se nestaly předmětem artikulované sebereflexe, a proto se neprojevují ve verbálních odpovědích” [Sztompka 2007: 71]. Projektivní metody lze rozlišit podle míry abstrakce a vnořených subjektivních pocitů, které se badatel snaží vysledovat. Jejich poznání je v zájmu sociálních disciplín, jelikož tyto skryté psychické obsahy se projevují v každodenní činnosti lidí, v životě společnosti.

Metoda *foto-dokumentace* staví na systematické přípravě snímků podle tzv. “*fotografických scénářů*” [Rose 2007: 243], které přímo souvisejí s tématem výzkumu a vytváří rozsáhlý vizuální základ. Zmíněné scénáře fungují jako vodítko, jaké fotografie mají být výzkumníkem pořízeny a jak přímo souvisejí s předmětem dalšího zájmu. Rose uvádí praktický výzkum Charlese Suchara o stěhování bohatších vrtev obyvatelstva na okraj Lincoln Parku v Chicagu [2007: 243-244]. Každou pořízenou fotografii opatřil faktickými poznámkami (datum, čas, lokaci a další), krátkým komentářem, z jakého důvodu fotografie náleží do scénáře a označil je “*štítky*” – podobně jako u *obsahové analýzy*. Porovnáváním fotografií, štítků a dalších vztahů v získaném souboru docházel k určitým závěrům a souvislostem, které ovšem dále potřebovaly další vysvětlení. Třetí fází proto rozuměl vytvoření dalšího nového scénáře, zaměřeného výhradně na vhledy a souvislosti ze scénáře prvního. Ze získaných vizuálních podkladů – záznamů určitých obtížně vyzorovatelných jevů, následně třídil nové poznatky a sestavil komplexnější teorii, kterou podkládál průkaznou vizuální evidencí

Ačkoliv obě metody staví na jiných postupech a jeví se jako naprosto odlišné, mají společný přístup: využití fotografií jako “*evidence k interpretaci*” [Rose 2007: 244].

Fotografie jako doplněk výzkumu

Pojmenování metody *fotografie jako doplněk výzkumu* již implikuje základní rozdíl od metody předchozí. Fotografie by v tomto pojetí měly “*hovořit sami za sebe*”. Metoda dává prostor ke *čtení fotografií v jejich vlastních termínech* [Rose 2007: 246]. Jejich předem nepredikovatelné efekty, které ovlivňují výzkumný proces – interview, jsou hlavním nástrojem, jak podpořit a eskalovat množství možných témat rozhovoru. Jedním z možných využití těchto efektů fotografie je “*specifikovaná generalizace*” [Rose 2007: 246-247]. Vizuální podklady přidávají k

určitým tezí a generalizacím efekt evidence – specifikují je. Fotografie již nemá úlohu evidence badatelových argumentů k interpretaci, ale působí aktivněji v přesvědčování, že jsou tyto argumenty správné. V této metodě je efekt fotografií, který vyvolají v průběhu výzkumu, nadřazený jejich původu a zdroji.

Druhým možným využitím vedle *specifikované generalizace* je fotografie “*zachycující texturu*” [Rose 2007: 247-249], čerpající výhody z vlastností fotografie a její schopnosti zachytit “texturu” místa – jedinečnou náladu, pocit, jakýsi chimérický moment, který je těžko zachytitelný a zprostředkovatelný slovy. Velký důraz je kladen na emoce, který fotografie zprostředkovávají, například jak se některé emoce pomíjejí ve verbálních nebo psaných projevech [Rose 2007: 248]. Rose uvádí studii Tima Endensora, který fotografoval ruiny starých industriálních areálů. Jeho motivy a argumentace byly, že i tak opuštěná a zdevastovaná místa, dokáží vyvolávat odlišné smyslové reakce diváků než ty, které vyvolávají běžná centra akomodace a aktivity společnosti. Fotografie tak vytvořila nezávislý zdroj informací, emocí a postřehů, stojící vedle doprovodného textu, hypotéz a argumentů. Tento přístup k fotografii a “jejím termínům” podporuje její využití jako nezávislého, smyslového a přínosného média, stojícího vedle textových informací. Žánr jako *foto-esej* může mít potom vysokou vypovídající hodnotu i bez použití textu jako vysvětlujícího elementu v sociálních výzkumech.

Oba přístupy vyžadují určitý stupeň fotografického vidění a schopností, ale jelikož se jedná proces, který se lze do určité míry naučit a natrénovat, nepovažují toto za omezení. V době digitálních reprodukcí se eliminoval i problém s kvalitou tisků a publikací snímků vhodných k výzkumu. Rizikem ovšem může být určitá míra abstrakce a provedení fotografií, které mohou dotazované pouze “*mást, namísto aby je přesvědčovala, uchvátila nebo je jinak přiblížila*” k výzkumným záměrům [Rose 2007: 249].

Praktická část – Fotografie jako předmět reflexe sociálních proměn

Motivace výzkumu

Záměrem kvalitativního výzkumu *Fotografie jako předmět reflexe sociálních proměn* bylo praktické ověření teoretických znalostí o využití fotografie při kvalitativním výzkumu. Hlavní motivací k výzkumu bylo spojení mého osobního zájmu (fotografie a vizuální studia) a studijních aktivit na poli společenských věd. Zároveň jsem zvolil lokalitu, kde jsem se narodil a trávil velkou část svého dětství. Lokalitu kterou považuji za důvěrně známou s již vybudovanými sociálními vazbami, které mi celý můj výzkum značně usnadnily – město Humenné, sídlo nejvýchodnějšího okresu Slovenska.

Teoreticko metodologická východiska

Metodologické přístupy ve společenských a humanitních vědách, které upřednostňují kvalitu jevu, jeho podstatu a souvislosti před jeho kvantitativní stránkou jsou všeobecně nazývány kvalitativním výzkumem. Význam kvalitativního výzkumu je v přístupu ke světu “tam venku”. Způsobů, jak porozumět, popsat a někdy vysvětlit společenské fenomény “zevnitř”, je několik [Banks 2007: x]:

- ▶ Analýzou zkušeností individuálních lidí nebo skupin, které jsou součástí každodenních životních činností (soukromých nebo pracovních). Přístupné analýzou každodenních znalostí, vztahů a příběhů.
- ▶ Analýzou interakcí a komunikace. Přístupné pozorováním, zaznamenáváním a následným analýzou těchto materiálů.
- ▶ Analýzou dokumentů (texty, fotografie, filmy nebo hudba) nebo podobných stop zkušeností či interakcí.

Povaha a aplikace kvalitativního výzkumu se liší v závislosti na předmětu zkoumání a přístupu badatele. Je možné definovat *základní charakteristiky* [Banks 2007: xi] všem kvalitativním výzkumům společné:

- ▶ Zájemem kvalitativního výzkumu je přístup k lidským zkušenostem, interakcím a dokumentům v jejich přirozeném kontextu způsobem, který nechává prostor k projevu jejich zvláštností a jedinečností.
- ▶ Kvalitativní výzkum se nezdržuje přípravou precizně připravených konceptů a předem formulovaných hypotéz k jejich testování a raději vyvíjí a upravuje koncepty (a hypotézy, pokud jsou použity) v průběhu výzkumu.

- ▶ Pokud existující metody kvalitativního výzkumu neposkytují požadované výstupy v konkrétních problémech nebo prostředích, jsou adaptovány nebo vyvinuty metody nové.
- ▶ Samotný výzkumník je důležitou součástí výzkumného procesu, a to jak v podobě osobní účasti při výzkumu, tak svou vlastní zkušeností s prací v terénu a reflexivitou, kterou vnáší do své role – člena zkoumané oblasti.
- ▶ Zásadní část výzkumu je postavena na textu a psaní – od poznámek a přepisů k popisu nalezených poznatků a interpretacím až k závěrům a prezentaci výsledků výzkumu. Proto problémy s transformací komplexní sociální reality (a ostatních materiálů jako např. fotografie) – transkripcí a psaním obecně – jsou hlavním zájmem kvalitativního výzkumu.
- ▶ I Když se použité metody zdají být adekvátní, přístupy k určování kvalitativního výzkumu musejí být podrobeny neustálé diskusi o vhodných a specifických přístupech a jejich použití.

Místo výzkumu

Svůj výzkum jsem realizoval v Humenném. Městě na východním Slovensku v Prešovském kraji a v turistickém regionu Horný Zepmlín. Město je zajímavé nejen svým umístěním, ale podle mého názoru i značně nestandardním modelem růstu a expanzí města. Město prodělalo výraznou plánovanou industrializaci v 60. a 70. letech 20. století, která odstartovala zásadní změny v akomodaci obyvatel. Pro srovnání po první světové válce mělo město málo přes čtyři tisíce obyvatel, v roce 1948 město evidovalo na sedm tisíc občanů [Guzej a Francúz 1993: 38-49]. Spíše obydlené byly okolní vesnice, které poskytovaly obyvatelům dostatek zemědělské půdy a tím i obživu a práci. Do roku 1956 bylo Humenné spíše administrativním centrem, neexistoval zde téměř žádný průmysl. Rapidní změny začaly až při vzniku průmyslového areálu, stanoveného na základě dokumentu Ministerstva chemického průmyslu o “*Investiční úloze pro výstavbu nového závodu na výrobu polyamidového vlákna*” z roku 1951 [Komanický a Olexa 1978]. První fáze výstavby nového podniku pod jménem *n.p. Chemlon* trvala 5 let, ale postupně pokračovala v dalších letech, kdy se výroba stále rozšiřovala. V 80. letech podnik zaměstnává více jak 6000 zaměstnanců, převážně žen. Jeho otevření spustilo řetězovou reakci a vznikla celá řada významných průmyslových podniků, jako *Chemkostav*, *Agrostav*, *Lesostav* a *Cheminvest* [Guzej a Francúz 1993: 47]. Město se stalo centrem chemického, potravinářského a strojírenského průmyslu. Průmyslovou expanzi provázal velký přísun obyvatel z celého kraje, ale i celého Československa. Humenné mělo na konci 80. let 20 století 36 000 obyvatel. Byly vybudovány školy, rozsáhlá panelová sídliště a související infrastruktura a obslužnost. Nové Humenné vzniklo na “zelené louce” a prorostlo původním historickým městem [Guzej a Francúz 1993: 48].

Výrazný růst však zastavila krize československé ekonomiky v 90. letech 20. století, kdy se průmysl dostal do odbytové krize. Situace se zhoršovala a docházelo k omezování a zavírání výroby. Všechny snahy o sanaci podniku *Chemlon* v průběhu 90. let 20. století se staly neúspěšné. Určitá záchrana přišla až se vstupem zahraničního investora *Nylstar*, který *Chemlon* připojil do sítě největších evropských výrobců polyamidových vláken. Nový majitel podrobil podnik restrukturalizaci, která měla za následek další omezení výroby a propouštění. Nová výroba podniku podléhala dalším redukcím, které vedly v roce 2009 k propuštění posledních zaměstnanců. Stejně v likvidaci tak skončilo mnoho dalších menších podniků a průmyslových výrobních závodů.

Dnes patří celá oblast k spíše chudším krajům Slovenské republiky a město je (dle mého názoru) skanzen socialistického rozmachu. Chemický průmysl v době své největší slávy zvýraznil Humenné na mapě Československa a jeho významné postavení rezonuje ve společnosti dodnes. Město vnímají jinak jeho obyvatelé, kteří prožili hlavní vlnu urbanizace a industrializace a zcela jinak nová generace či turisté, kteří přijíždějí do města jako do "brány" Karpat a nejvýchodnějšího města "u hranic s Ukrajinou" bez vztahu k němu a bez vzpomínek.

Na mém praktickém kvalitativním výzkumu, jsem testoval fotografii jako spouštěcí mechanismus reflexe sociálních proměn obyvatel, kteří v této lokalitě zásadní sociální změny pamatují. Fotografie se stala zásadním a efektivním nástrojem pro reflexi pohledu místních obyvatel a mé výzkumné práce.

Použité metody

- ▶ Interview s fotografií (polostrukturovaný rozhovor s použitím foto-stimulace)

Jako metodu sběru dat pro svůj výzkum, jsem zvolil *polostrukturované interview* s použitím *foto-stimulace*. Analýza individuálních zkušeností zpřístupňuje názory a úhly pohledu respondenta na dané téma, ale hlavně umožňuje vhled do minulosti dotazovaného a tedy zařazení určitého názoru do historických souvislostí a kontextu. Interview je výzkumná metodika především heuristického charakteru. Částečně strukturovaný rozhovor obsahuje otevřené otázky, které jsem v tomto případě nahradil fotografiemi. Směr rozhovoru jsem řídil pouze základními body, které příkládané fotografie rozvíjely. Zatímco např. informace získané v dotazníkovém šetření jsou většinou limitované a fixované v otázkách, metodika semistrukturovaného rozhovoru s fotografiemi mi umožnila získat poznatky a vyhledat problémy, které nejsou přístupné kvantitativními metodami.

Jak jsem již uvedl v kapitole *Fotografie jako podpora výzkumu, foto-stimulace* je zjednodušeně proces vkládání fotografií jako dalších podnětů a témat v probíhajícím rozhovoru. Základním předpokladem je, že informace obsažená ve fotografii je přístupná výhradně při rozhovoru [Collier a Collier 1986: 49] a v případě mého výzkumu jsou informace přístupné díky fotografiím, protože odhalují pohledy a perspektivy dotazovaných a reflexe věcí, které respondenti obvykle zapomínají, nebo o nich pouze nepřemýšlí.

Výzkumné cíle

Cílem mé práce bylo ověřit pravdivost následujících tvrzení:

- ▶ Interview s fotografií je plnohodnotný výzkumný nástroj ve společenských disciplínách
- ▶ Fotografie funguje jako spouštěcí mechanismus reflexe společenských proměn
- ▶ Fotografie je zatížena sociálním kontextem, který potlačuje estetické vnímání)

Tématické vymezení – příprava podkladů

- ▶ Soubor 20 fotografií města Humenné (10 starých fotografií ze 70. let 20. století a 10 aktuálních v době výzkumu)

Rozhovor jsem vedl pomocí souboru fotografií, pořízených v místě výzkumu na základě identických snímků s historickými fotografiemi lokality nalezených v knihách [Gajdoš a Urban 1977], [Komanický a Olexa 1978] a [Pavlík et al. 1977]. S předstihem jsem vybral sérii 10 fotografií, ke kterým jsem vyhledal příslušné lokace a vyfotografoval stejné snímky v současnosti. Srovnání historických a aktuálních snímků jsem zvolil, protože (podle mého názoru) historické fotografie částečně reflektují dobu ve které vznikly a tedy výběr fotografického souboru koresponduje s potřebami reflexe doby a jejích proměn. U nových snímků jsem se pokusil o co možná nejpřesnější zachycení, respektující úhly pohledu, počasí a denní dobu snímků v souladu s původními fotografiemi. Vznikl soubor 20 fotografií rozměru 13x18 cm, které jsem seřadil do párů – vždy starý a nový snímek. Mezi dvojicemi fotografií je více jak 33 let rozdíl. Viz obr. [1.1] - [10.2] v části *Obrazové materiály*.

Každou fotografii jsem do souboru zařadil vzhledem k očekávaným efektům na diváka. Fotografie jsem podrobil interpretaci a na jejím základě jsem vytvořil hrubou osnovu rozhovorů, kterou jsem pomocí doplňujících otázek a indicií směřoval a snažil se dodržet. Pro účely reflexe sociálních proměn bylo třeba vést

rozhovor o co možná nejširším množství témat, nicméně takovým způsobem, aby bylo možné výsledky porovnat, vyvodit závěry a zároveň neunavovat respondenty přílišnou časovou náročností či detaily. Fotografie, které jsem vybral a vytvořil, nabízí témata daleko obsáhlejší než verbální otázky. Tématicky jsem fotografie rozdělil do následujících celků a kategorií:

- ▶ Urbanizace a industrializace (obr. [1.1] až [4.2])
- ▶ Ekonomický stav (obr. [5.1] až [6.2])
- ▶ Kultura a společnost (obr. [7.1] až [10.2])

Popis výzkumného souboru

Výběr respondentů jsem sestavil na základě předpokladu, že reflexe sociálních proměn je podmíněna vzpomínkami. Vzhledem ke zvolenému souboru fotografií, jsem vybíral respondenty starší 35 let, kteří si pamatují místa na starších fotografiích použitých pro výzkumné účely.

- ▶ Výzkumný soubor tvořilo 8 obyvatel města Humenné (5 žen a 4 muži).
- ▶ Průměrný věk respondentů byl 55 let (nejmladší 37 a nejstarší 72 let).
- ▶ 3 respondenti měli VŠ vzdělání, ostatní středoškolské.
- ▶ 6 dotazovaných bydlí v rodinném domě na kraji města, 2 v panelákovém bytě na sídlišti.
- ▶ 3 respondenti měli stabilní zaměstnání, 1 aktuálně nezaměstnaný, 3 v důchodu a 1 v předčasném invalidním důchodu.

Realizace a analýza dat

Rozhovory probíhaly vždy jednotlivě v rámci návštěv u respondentů. I přes domácí podmínky a předstih, se kterým jsem setkání domluvil, jsem cítil u většiny respondentů zpočátku určité napětí. Hned v úvodu jsem všem vysvětlil, o jaký druh rozhovoru půjde a že nemusí mít žádné obavy. Zdůraznil jsem fakt, že není správné ani špatné odpovědi a ve výzkumu se zaměřím na osobní subjektivní přístup při interpretaci fotografií.

Z hlediska etické korektnosti jsem při každém rozhovoru požádal o svolení s nahráváním na diktafon. Nikdo z respondentů neměl s nahráváním problém. Zároveň jsem všechny ujistil, že nikde nebudou použita jejich pravá jména ani jiné osobní údaje.

Po krátkém úvodu, kdy došlo k seznámení a určitým hostitelským rituálům, jsem přistoupil k sérii krátkých otázek, které předcházely samotnému interview s fotografiemi:

- ▶ *“Kolik let žijete v Humenném?”*
- ▶ *“Kde jste žil, než jste se přistěhoval do Humenného?”*
- ▶ *“Cestoval jste po Slovensku a po jiných zemích?”*
- ▶ *“Cestoval jste po roce 1989?”*
- ▶ *“Pokud by jste měl označit nejkrásnější město, jaké by to bylo?”*

Po zodpovězení těchto otázek, jsem druhou část zahájil jedinou otevřenou otázkou:

- ▶ *“Můžete zhodnotit proměny, které v Humenném vnímáte za dobu, po kterou žijete ve městě?”*

Otázku jsem pokládal z důvodu úvod pro účely srovnání s efektem fotografií na dotazovaného z hlediska jeho výřečnosti a verbálních schopností. Respondent sám zvolil témata k rozhovoru, prioritně zdůraznil určité okruhy komplexního tématu a v závislosti na výřečnosti je po krátké době také vyčerpával.

Třetí a nejobsáhlejší část rozhovorů, byla samotná interpretace fotografií. Respondenty jsem požádal o zhodnocení změn, označení podle nich podstatných prvků a vyjádření pocitů tehdy a dnes, které reflektují při konfrontaci se snímky. Samotné otázky jsem pokládal podsunutím snímků bez dalšího vysvětlování. Zdržel jsem se navádění k odpovědím či pokládání příliš explicitních doplňujících otázek. Nechával jsem podstatný prostor subjektivitě respondentů.

V poslední fázi výzkumu jsem dotazované požádal o výběr až 3 snímků z celého souboru fotografií, které podle jejich pocitu nejlépe reprezentují město, ve kterém žili a žijí.

- ▶ *“Dokázal by jste vybrat až 3 snímky z těchto fotografií, které nejlépe reprezentují město ve kterém jste žil a žijete?”*

Zdůraznil jsem dobrovolnost tohoto výběru – pokud nebudou chtít žádný snímek vybrat, nemusí. Druhou podotázkou byla vlastní hypotetická tvorba dotazovaných:

- ▶ *“Pokud by jste dnes měl fotoaparát a zadání vytvořit pohlednici Humenného, co by jste fotografoval?”*

Nutnou podmínkou pro práci s daty je jejich přepis (a v tomto případě i překlad ze slovenštiny do češtiny). Po uskutečněných rozhovorech vznikl následující soubor datového materiálu pro další analýzu:

- ▶ Vzniklo téměř 13 hodin záznamu.
- ▶ Průměrná délka jednoho rozhovoru byla 78 minut.
- ▶ Nejkratší rozhovor trval 60 minut a nejdelší 193 minut.

Ze zaznamenaných rozhovorů jsem vybral a shrnul odpovědi. Vytvořil jsem tzv. shrnující protokoly ke každému z interview. Následně proběhla další redukce dat, kdy jsem znovu redukována data zařadil k jednotlivým fotografiím a respondentům. V dalším kroku jsem získané výsledky porovnával a hledal souvislosti, podobnosti či odlišnosti a vyvozoval obecnější poznatky, které fotografie spustily.

Výsledky a diskuse

Na základě otázek v úvodu rozhovorů jsem vyhodnotil stručnou kvantitativní charakteristiku respondentů:

- ▶ 7 respondentů se do Humenného přistěhovalo z blízkého okolí města (většinou malé vesničky do 50 km, z větších měst Medzilaborce a Snina), 1 respondent je rodák z Humenného.
- ▶ 2 z dotazovaných nikdy necestovali do zahraničí před ani po roce 1989, 6 respondentů příležitostně vycestovalo do zemí sovětského svazu před rokem 1989 (5 z nich cestovalo i po roce 1989 do západních zemí).
- ▶ Nejčastěji uvedené “nejkrásnější město” bylo Humenné a Poprad a polovina respondentů uvedla jako nejméně oblíbené město Bratislavu.

Na základě odpovědí na otevřenou otázku v druhé části rozhovorů jsem do určité míry vyhodnotil verbální schopnosti respondentů:

- ▶ Dotazovaní byli schopni obecné reflexe od 2 do 21 minut bez mého vnějšího zásahu a dalšího dotazování.

Při samotné interpretaci fotografií respondenti popisovali mnoho faktických poznatků, které hledali a rozpoznávali při porovnávání dvojic snímků. Při redukci dat a analýze výsledků, jsem se více soustředil na reflexi a hodnocení související se společností a společenskými změnami. Výsledky uvedené proto obsahují pouze vybrané kvalitativní poznatky, které jsem na základě subjektivního odhadu,

empatie a částečné znalosti respondentů a místa výzkumu vytvořil, verifikoval (jejich smysluplnost a vztažení k tématu) a zveřejnil.

1. *Urbanizace a industrializace*

Výběr snímků v kategorii *Urbanizace a Industrializace*, se soustředí na vybudované panelové sídliště a obytné bloky (obr. [1.x] a [2.x]), jejich umístění v kontextu města a okolní přírody (obr. [1.x] a [3.x]) a administrativní budovu n.p. *Chemlon v Humennom*, jako zástupce průmyslu ve městě.



Obr. [1.1] a [1.2]



Obr. [2.1] a [2.2]



Obr. [3.1] a [3.2]

Z odpovědí respondentů při interpretaci fotografií [1.x], [2.x] a [3.x] jsem vyvodil následující poznatky:

- ▶ 3 respondenti uvedli, že se jim výstavba líbí a vždy považovali její lokalitu za hlavní přednost: *“Mě se to vždycky líbilo, jak je to u řeky. Připomínalo mi to riviéru, jen vyjít z bytu v plavkách.”* U dvou z nich jsem vysledoval “syndrom” urbanisticky hůře řešeného sídliště v jiné části města, kde se jejich byt nacházel.
- ▶ 3 respondenti uvedli pozitivní stanovisko, protože taková výstavba znamenala komfort a praktičnost bydlení. Zároveň výstavba evokovala určitou jistotu, kterou v dnešní době nemají.
- ▶ Všichni respondenti projevili pozitivní vztah k přírodě a umístění města. 2 respondenti vnímali výstavbu jako určitou nutnost pro růst města: *“Jeden panelák, jedna vesnice”, “Bylo to něco nového, málo soukromí a nacpané na sobě, ale doba si to žádala a to musíme respektovat”. “Paneláky dělají město, bez paneláků by nebylo město, ale vesnice”*. 2 respondenti vyjádřili souhlas s vyvlastněním půdy pro takovou vlnu urbanizace.
- ▶ 2 respondenti zároveň reflektovali způsob, jakým se o domy starají dnes společenství vlastníků: *“Tím, že mají paneláky společenství vlastníků a starají se o své, mají lidé větší starost a zvyšuje se úroveň bydlení”*.
- ▶ Obnovu sídliště a novou zástavbu menších budov vnímalo 6 respondentů pozitivně: *“Malé domky a barevné fasády rozbíjí tu uniformitu”*. 2 respondenti uvedli, že dříve byla zástavba ucelenější, organizovanější a změny by měly podléhat určitým plošným pravidlům: *“Dnes se nestaví pro lidi ale podle lidí, kteří mají peníze”*



Obr. [4.1] a [4.2]

Fotografie [4.x] vnímali respondenti následovně:

- ▶ Industrializace města byla vnímána respondenty ve všech případech pozitivně: *“Nešli lidi za prací, ale práce přišla za lidmi”, “Chemlon v podstatě vybudoval Humenné, bez něj by tu byla chudoba jako předtím”, “Díky Chemlonu se zvýšila životní úroveň.”*
- ▶ Žádný z respondentů nevedl jako zásadní zásah průmyslu do panoramatu města: *“V každém městě máš nějakou fabriku, továrny a paneláky patří k městu”.*
- ▶ Všichni respondenti vnímali určitou hrdost na Chemlon a uvedli pozitivní vliv na výstavbu, sport, kulturu a reputaci města.
- ▶ 2 respondenti (muži) zdůraznili fakt, že Chemlon poskytl práci i pro ženy.
- ▶ Úpadek průmyslu vnímali jako *“katastrofu”* a jako nejzásadnější problém považují nezaměstnanost a související odliv lidí (převážně mladých) z regionu: *“Není cesty zpátky, mladí lidé jsou všichni pryč”.*

2. Ekonomický stav

Snímky v kategorii *Ekonomický stav* zachycují *Obchodný dom Jednoty* (obr. [5.x]) a *Dom služieb* (obr. [6.x]). Obě budovy se nacházejí na pěší zóně v blízkosti historického centra (obr. [10.x]).



Obr. [5.1] a [5.2]



Obr. [6.1] a [6.2]

Snímky [5.x] a [6.x] reflekovali respondenti následovně:

- ▶ Všichni dotazovaní uvedli změnu účelu budovy [5.x] v souvislosti s asijskými prodejci.
- ▶ 6 respondentů označovalo prodejce jako “čínáci” a nerozlišovalo mezi Vietnamci, Číňani ani jinými asiaty. 2 respondenti obchodníky označovali za Vietnamce.
- ▶ 7 respondentů uvedlo, že přítomnost asijských prodejen s textilem je pozitivní, ale je jich už příliš mnoho: *“Každý kdo pracuje si zaslouží úctu”, “Musíme je akceptovat, nic jiného není nebo je to příliš drahé”*. 1 respondent vyjádřil negativní postoje: *“Ja to neschvaľuju, máme dost svých schopných obchodníku”*
- ▶ 2 respondenti uvedli, že dávají přednost slovenským výrobkům.
- ▶ Všichni respondenti uvedli, že jako občané města jsou nenápadní, skromní a bezproblémoví: *“Můžeme se od nich učit, jejich pracovitosti a skromnosti”* a necítí žádnou xenofobii vůči asiátům ve společnosti.
- ▶ Všichni respondenti v návaznosti na předchozí bod, srovnávali situaci s Romy, kde se postoje k nim pozvolna zhoršují. 7 respondentů uvedlo pojem *“nespravedlivosť”*: *“Tam kde normální člověk musí, oni nemusejí nic”, “Znají svoje práva a dovoľujú si na všetky”*.
- ▶ Každý z respondentů uvedl bezvýchodnost situace a nemožnost řešení. 3 respondenti uvedli jisté neúspěšné integrační snahy v minulosti.
- ▶ Žádný z dotazovaných neměl vážnější problémy s Romy.
- ▶ U obr. [6.x] 5 respondentů uvedlo jako výhodu mít služby na jednom místě. Rekonstrukci vnímali pozitivně a účel budovy se podle nich zachoval.
- ▶ 7 respondentů uvedlo, že hypermarkety poskytují lepší zázemí, výběr i ceny. Ale 4 respondenti uvedli, že se zvýšili ceny, ale méně platy: *“Kapitalismus přinesl všechno, ale také méně peněz.”*



Obr. [7.1] a [7.2]

- ▶ K obr. [7.x] 5 respondentů uvedlo, že se změnou systému na úřadech příliš nezměnilo: “Změnil se systém, ale lidi tam zůstali stejní”.
- ▶ 1 respondent uvedl dřívější negativní zkušenost v přístupu k lidem s postižením a 1 respondent uvedl, že dnes jsou lidé více odměření.
- ▶ 3 dotazovaní uvedli, že lidé se dříve obávali politických autorit, ale dnes se bojí o vlastní existenci.

3. Kultura a společnost

Zbývající snímky jsem zařadil do kategorie *Kultura a společnost*. Zachycují populární společenské místo *denný bar Verchovina* (obr. [8.x]), historickou dominantu města *Renesančný Kašiel a park* (obr. [9.x]) a pomník *Padlých sovětských hrdinů* (obr. [10.x]).



Obr. [8.1] a [8.2]

- ▶ Všichni respondenti reagovali vřele a uvedli, že *Verchovina* byl bar, který navštěvovalo celé město.
- ▶ 6 respondentů popisovalo majitele baru jako “on”. Označovali ho za průkopníka a důvěrně známou osobu, aniž by se ve skutečnosti někdy setkali.
- ▶ Fotografie [8.1] vyvolávala silnou emoční odezvu.



Obr. [9.1] a [9.2]



Obr. [10.1] a [10.2]

Na snímky [9.x] a [10.x] respondenti reagovali následovně:

- ▶ Všichni respondenti označili *Kaštieľ* za dominantu města, ale nevyvolal žádné zásadní reflexe.
- ▶ 3 respondenti uvedli, že negativně vnímají úbytek odpočinkových míst a parků.
- ▶ Všichni respondenti potvrdili, že se nevytratila úcta k hrdinům ani historickým památkám a odkazům: *“Kdyby se tak stalo, tak by to bylo špatné”, “Lidi nezapomínají na naše osvoboditele”*.

V poslední fázi jsem sestavil 3 fotografie, které respondenti nejčastěji vybrali jako reprezentaci jejich města:



- ▶ Při svých výběrech respondenti upřednostňovali starší fotografie s výjimkou [9.2] a [3.2].

Na poslední otázku, které místo by fotografovali pokud by měl vzniknout pohled odpovídali všichni respondenti shodně uvedli novou rekonstruovanou pěší zónu s fontánou.

Rozhovory byly díky společným interpretacím fotografií velmi uvolněné. Respondenti sami otevírali nová témata, upozorňovali na skutečnosti, které jsou “za snímky” a které bych měl ještě vyfotografovat, zahrnout a na které se soustředit.

20 použitých fotografií se ukázalo jako hraniční počet pro interview. Ke konci rozhovorů jsem už cítil únavu a menší koncentraci v odpovědích respondentů. Podle mého názoru je menší počet dobře vybraných fotografií vhodnější pro účely hloubkových rozhovorů.

Výzkumné cíle v tomto případě byly splněny a potvrzeny. Fotografie je plnohodnotný výzkumný nástroj ve společenských vědách. Spouští reflexi dotazovaných, dokáže vést rozhovor a zastoupit verbální dotazování. Nabízí větší prostor pro subjektivitu respondentů a vytváří určité “přátelské” zázemí a vztahy pro výzkumníka. Přes fotografie důvěrně známého prostředí, popis faktografických detailů může uvolnit dotazovaného při interview a badatel tak může sledovat určité psychologické pochody, hodnotové soudy a neverbální projevy. Divák při interpretaci nevnímá samotnou fotografii jako pohled, ale jako zvláštní realitu a specifický způsob vztahu k realitě. Zohledňuje sociální kontext, který zpřístupňuje širší pole k poznání.

Můj výzkum bych shrnul jako úspěšný, nicméně vzhledem k časové náročnosti a omezenému počtu respondentů, bych ho označil pouze za tzv. studii proveditelnosti (feasibility study), která může předcházet dalšímu výzkumu s delší přípravou. V tomto případě se například projevily efekty jednotlivých fotografií a reflexi, kterou spouštějí. Zatímco některé fotografie, od kterých jsem očekával, že budou evokovat určité okruhy témat, nezafungovaly, jiné se projevily jako vhodnější a měly podstatně větší odezvu.

Stejně problematické je obsáhnout komplexní sociální realitu. Bylo by vhodnější zaměřit se na úzce definovaný problém a předem vybraný vzorek respondentů. Poté ho zkoumat ověřeným souborem fotografií tak, aby bylo možné závěry snadněji generalizovat.

Závěr

Fotografie je plnohodnotným výzkumným nástrojem. V této práci jsem nastínil základní způsoby, jak fotografický obraz interpretovat a jak s ním pracovat. Myslím si, že jsem vytvořil základní ucelenou teoretickou bázi, která by měla sloužit jako vhodná pomůcka pro všechny, kteří se chtějí vizuálními metodologiemi zabývat. Díky studiu současné zahraniční odborné literatury jsem postihl aktuální trendy a postupy při práci s fotografií.

V mém praktickém kvalitativním výzkumu jsem aplikoval vybrané metody, pomocí kterých jsem potvrdil schopnost fotografií spouštět reflektivní hodnocení společenských proměn.

Osobně tuto bakalářskou práci považuji za odrazový můstek k mému dalšímu bádání a vzdělávání se v oboru vizuálních studií.

Obrazové materiály



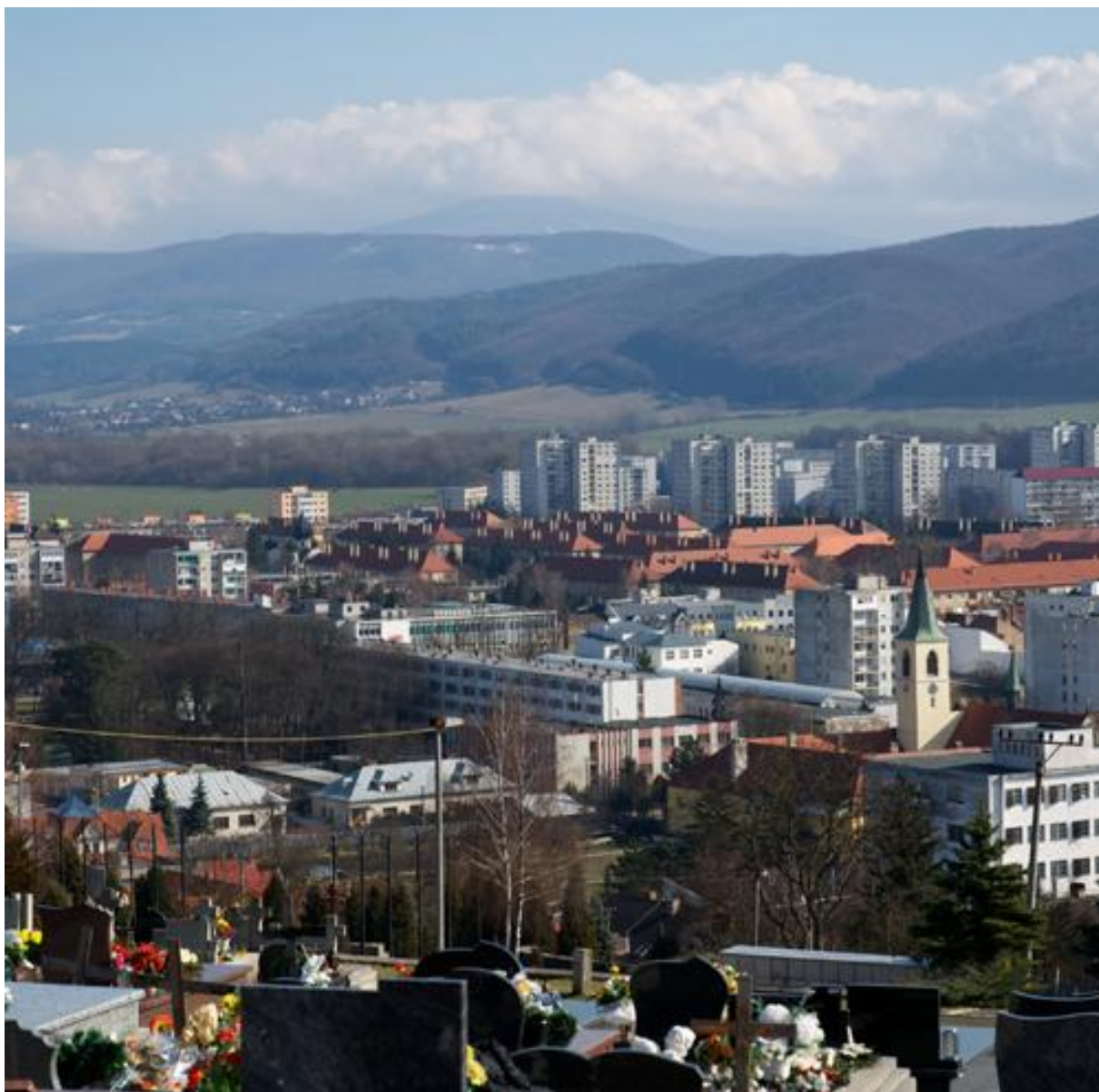
Obr. [1.1] a [1.2]



Obr. [2.1] a [2.2]



Obr. [3.1]



Obr. [3.2]



Obr. [4.1] a [4.2]



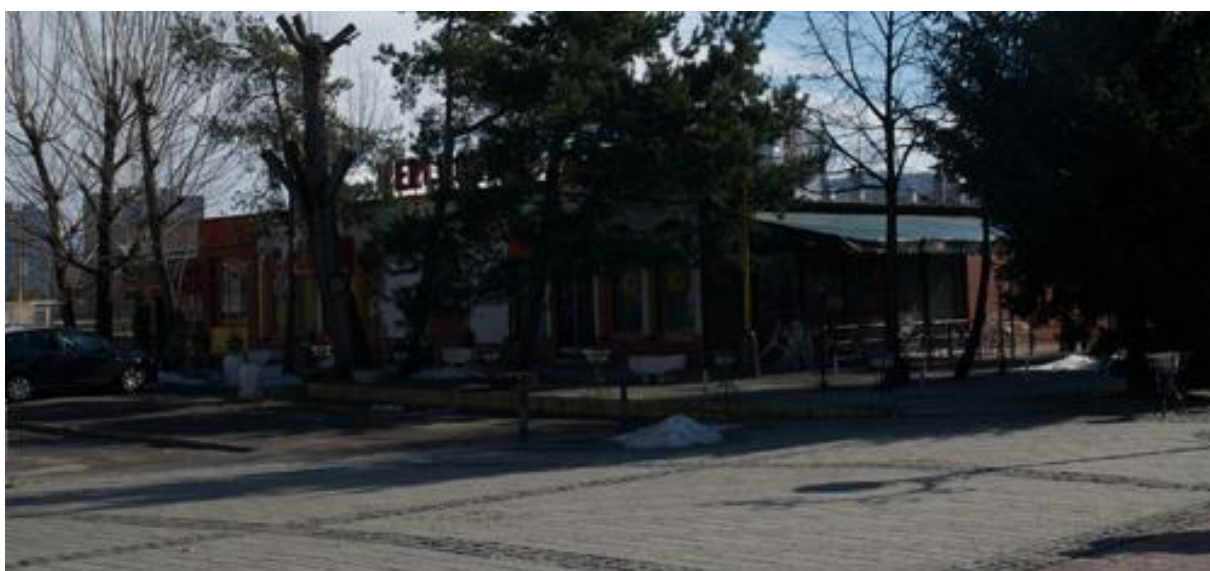
Obr. [5.1] a [5.2]



Obr. [6.1] a [6.2]



Obr. [7.1] a [7.2]



Obr. [8.1] a [8.2]



Obr. [9.1] a [9.2]



Obr. [10.1] a [10.2]

Použitá literatura a prameny

- AUMONT, J. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2005. 336 s. ISBN 80-7331-045-7.
- BANKS, M. *Visual Anthropology: Image, Object and Interpretation*. v J. PROSSER. *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. London: Routledge, 1998, s. 9-23. ISBN 978-0750706490.
- BANKS, M. *Using Visual Data in Qualitative Research (Qualitative Research Kit)*. 1. vyd. London: Sage Publications Ltd., 2007. 152 s. ISBN 978-0761949794.
- BARAN, L. a BARAN, A. *Obraz jako dialog s časem*. 1. vyd. Praha: Národní a informační poradenské centrum, 2007. 302 s. ISBN 80-7068-205-1.
- BARTHES, R. *Světlá komora : poznámka k fotografii*. Praha: Fra, 2005. 123 s. ISBN 80-86603-28-8.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacra and Simulations*. v M. POSTER. *Jean Baudrillard, Selected Writings*. Stanford: Stanford University Press, 1988, s. 166-184.
- BAZIN, A. *Ontologie fotografického obrazu*. v K. CÍSAŘ. *Co je to fotografie?* Praha: Hermann & synové, 2004, s. 23.
- BERGER, J. *O pohledu*. 1. vyd. Praha: Fra, 2009. 225 s. ISBN 978-80-86603-81-0.
- COLLIER, J. a COLLIER, M. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. 2. vyd. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986. 266 s. ISBN 978-0826308993.
- EMMISON, M. a SMITH, P. *Researching the Visual*. 1. vyd. London: Sage, 2000.
- FLUSSER, V. *Za filosofii fotografie*. 1. vyd. Praha: Hynek, 1994. 75 s. ISBN 80-85906-04-X.
- FREUD, S. *The interpretation of dreams*. 2. vyd. New York: Avon Books, 1965. 736 s. ISBN 978-0-380-01000-4.
- GAJDOŠ, M. a URBAN, M. *Chemkostav národní podnik Humenné*. 1. vyd. Košice: Východoslovenské vydavatelstvo, n.p., 1977. 93 s.
- GUZEJ, J. a FRANCÚZ, J. *Humenné*. 1. vyd. Prešov: CUPER, 1993. ISBN 80-901139-2-3.
- HARPER, D. *An Argument for Visual Sociology*. v J. PROSSER. *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. London: Routledge, 1998, s. 24-41. ISBN 978-0750706490.
- JOST, F. *Realita/Fikce - říše klamu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2006. 107 s. ISBN 80-7331-056-2.
- KOMANICKÝ, V. a OLEXA, J. *Chemlon národní podnik Humenné*. 1. vyd. Košice: Východoslovenské vydavatelstvo, n.p., 1978. 70 s.
- LÁB, F. a LÁBOVÁ, A. *Soumrak fotožurnalistu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009. 156 s. ISBN 978-80-246-1647-6.
- LÁB, F. a TUREK, P. *Fotografie po fotografii*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009. 130 s. ISBN 978-80-246-1617-9.
- MACDOUGALL, D. *The visual in anthropology*. v M. BANKS a H. MORPHY. *Rethinking Visual Anthropology*. London: Yale University Press, 1997.

- MICHALOVIČ, P. a ZUSKA, V. *Znaky, obrazy a stíny slov*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2009. 376 s. ISBN 978-80-7331-129-2.
- PAVLÍK, A., ROŠKO, M. a ZRELÁK, P. *Okres humenné*. 1. vyd. Bratislava: Obzor, úsek propačnej a merkantilnej tlače, 1977. 68 s.
- PEIRCE, C.S. *Sémiotika*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova, 1997. 335 s. ISBN 80-7184-356-3.
- PINK, S. *Doing Visual Ethnography*. 2. vyd. London: Sage Publications Ltd., 2007. 240 s. ISBN 978-1412923484.
- ROSE, G. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. 2. vyd. London: Sage Publications Ltd, 2007. 304 s. ISBN 978-1412921916.
- SAURET, M.-J. *Freud a nevědomí*. 1. vyd. Praha: Levné Knihy KMa, 2006. 67 s. ISBN 80-7309-330-8.
- SAUSSURE, F.D. *Kurs obecné lingvistiky*. 3. vyd. Praha: Academia, 2007. 487 s. ISBN 978-80-200-1568-6.
- SONTAG, S. *O fotografii*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2002. 181 s. ISBN 80-7185-471-9.
- SZTOMPKA, P. *Vizuální sociologie : fotografie jako výzkumná metoda*. 1. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007. 168 s. ISBN 978-80-86429-77-9.
- WELLS, L. *Photography: A Critical Introduction*. 4. vyd. London: Routledge, 2009. 396 s. ISBN 978-0-415-46087-3.
- WINSTON, B. 'The Camera Never Lies' : The Partiality of Photographic Evidence. v J. PROSSER. *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. London: Routledge, 1998, s. 60-67. ISBN 978-0750706490.
- ZUSKA, V. *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1997. 198 s. ISBN 80-7184-379-2.