

## Slabozraká kniha o vizuální sociologii

Michal Šimůnek

**Piotr Sztompka: Vizuální sociologie.  
Fotografie jako výzkumná metoda.**

Praha: Sociologické nakladatelství,  
2007. 168 s.

Studium vizuálních aspektů sociálního života a využívání vizuálních metod v sociologickém výzkumu zaznamenaly v posledních přibližně třiceti letech v rámci světové sociologie (a obecně v rámci sociálních věd) intenzivní rozkvět, který se v české sociologii doposud projevil jen ve velmi omezené míře.<sup>1</sup> V tomto smyslu by bylo možné považovat vydání překladu knihy *Vizuální sociologie. Fotografie jako výzkumná metoda* uznávaného polského sociologa Piotra Sztompky<sup>2</sup> za významný příspěvek k ne příliš rozvinuté české vizuální sociologii. To by mohlo platit obzvláště vzhledem k tomu, že v češtině neexistuje žádná podobně zaměřená, s přehledovým a pedagogickým záměrem psaná kniha.

Kolíšavá kvalita Sztompkova textu však tento příslib značně znehodnocuje.

Ačkoli chce Sztompka podat pouhý návrh shrnující kánon vizuální sociologie (s. 10), jeho kniha na první pohled vyhlíží uceleným dojmem a některé pasáže (například podkapitola věnovaná metodě osobních dokumentů) jsou přínosné a vzhledem k omezenému rozsahu dobře zpracované. Avšak časté argumentační nesrovnalosti, spíše povrchní než sociologická interpretace fotografií, dezinterpretace některých pojmů a konceptů, zastaralost, faktické chyby, zdlouhavé banální pasáže a až nesmyslná obrazová příloha činí z knihy text, který je možno studovat jen s velkou opatrností.

Sztompkova kniha je rozdělena do šesti kapitol, závěru, který obsahuje několik pedagogických tipů pro trénování vizuální představitosti (ať již prostřednictvím interpretace nalezených fotografií či prostřednictvím aktivního fotografování) a závěrečnou obrazovou přílohu složenou se Sztompkem pořízených fotografií. V první kapitole se Sztompka věnuje zejména vizuální povaze soudobých společností, v druhé předkládá základní přehled o stavu vizuální sociologie (vývoj, instituce, publikace apod.) a o vzájemném vztahu

1 Nemůžeme se zde podrobně věnovat všem, byť pouze ojedinělým případům využití obrazových technologií v české sociologii a ostatních sociálních vědách. Vizuální sociologie nemá v českém prostředí institucionální zázemí (neexistuje žádné specializované pracoviště, na sociálněvědních katedrách se vyučují jen ojedinělé kurzy, nevychází žádné specializované periodikum), česká sociologie využívala a využívá fotografii (či jiné formy technických obrazů) jen ve velmi omezené míře a vizuální sociologické metody jsou či byly systematicky rozvíjeny jen několika málo jednotlivci: např. sociální ekolog Bohuslav Blažek (Blažek 2004), sociolog a fotograf Rudolf Šmíd, sociolog venkova a krajiny Pavel Klvač (Klvač 2006, 2007), sociologové Jiří Linhart a Martin Matějů (Linhart, Matějů 1989, 1996). Fotografické či jiné technické obrazy jsou tak častěji spíše předmětem studia (například obsahové či sémiotické analýzy novinářské a reklamní fotografie, televizních obsahů atd.) než výzkumným nástrojem českých sociálních vědců. Výčet textů interpretujících vizuální obrazy či pojednávajících o teroriích obrazů z řady oborových i metodologických perspektiv by byl poměrně rozsáhlý (viz. například přehledová stať Marty Filipové o vývoji českých vizuálních studií a dějin umění – Filipová 2007). Velkou tradici (např. Josef Koudelka, Bohdan Holomíček, Jindřich Štreit, Dagmar Hochová, Markéta Luskáčová, fotografové Ivan Lutter, Jan Malý, Jiří Poláček a jejich dlouholetý projekt *Český člověk* atd.) a institucionální zázemí (zejména v pražské FAMU a olomouckém Institutu tvůrčí fotografie) má sociální a dokumentární fotografie. Její vztah k vizuální sociologii je však problematický.

2 Piotr Sztompka působí na Jagellonské univerzitě v Krakově, v letech 2002–2006 byl prezidentem Mezinárodní sociologické asociace a od 80. let působil na několika univerzitách ve Spojených státech a v Evropě. Vydal řadu knih, ve kterých se věnuje zejména sociologii změny v kontextu transformace post-socialistických zemí střední Evropy, sociologii důvěry a v poslední době kulturnímu obratu v sociálních vědách. Podrobněji o jeho sociologickém díle viz. např. Kalekin-Fishman 2006.

fotografie a sociologie (věnuje se zejména sociální fotografii). Ve třetí se snaží blíže vymezit předmět, hranice a kánon vizuální sociologie, ve čtvrté popisuje způsoby využití fotografie jakožto výzkumné metody, v páté předkládá základní informaci o vybraných interpretačních nástrojích fotografických obrazů a v šesté se věnuje teoretickým inspiracím vizuální sociologie. Na rozdíl od mnoha úvodů do studia vizuálních metod (viz například Ball, Smith 1992, Banks 2001, Emmison, Smith 2000, Pink 2001, 2006), které pojednávají o řadě vizuálních technik (mapy, grafy a schémata, fotografie, video, hypermédiá apod.), zaměřuje Sztompka svoji pozornost výhradně na fotografii.

Zřejmě nejméně vydařenou a od dalšího čtení knihy až odrazující je první kapitola nadepsaná názvem „Vizuálnost světa a vizuální představy“. Sztompka se zde v nepřilíhš propracovaném rétorickém stylu věnuje obecným poznámkám o hypervizualitě soudobých společností, které lze přijmout snad pouze s ohledem na pedagogický a přehledový záměr knihy. Kapitola je kompilací řady často citovaných vět o našem životě ve světě obrazů (zejména Sontagová 2002), které se střídají s dlouhými a banálními výčty toho, co má v dnešních společnostech obrazovou povahu a s řadou triviálních a všem již dávno zřejmých „postřehů“: například věta „pozorovatelné aspekty (vizuální projevy) okolního světa jsou výraznější, rozmanitější a bohatší než kdykoli dříve“ (s. 11) je vysoce redundantní snad pro každého dospělého jedince.

Vedle této redundantnosti trpí první kapitola mnohem zásadnějšími nedostatky. Sztompka se například nerozpakuje do svého výčtu obrazových médií zařadit vedle fotografie, videa či televize např. velká estrádní představení, módní přehlídku, operu, divadlo či koncert<sup>3</sup> (s. 12–13)

a s odkazem na zjevně špatně pochopeného Waltera Benjamina (viz. Benjamin 1979) přisuzuje malbě, sochám, či dokonce divadlu vlastnost mnohonásobné reprodukovatelnosti. (s. 14)

V první kapitole Sztompka rovněž zavádí svoji matoucí distinkci mezi *vizuálními představami* a *vizuálními projevy*. *Vizuálními představami* míní „záměrně tvořené obrazy“ (s. 7) a „již existující obrazy“ (s. 21) a za *vizuální projevy* považuje zrakem pozorovatelné projevy sociálních aktérů a společnosti (např. způsob oblečení, fasády domů, gesta a v podstatě vše, co není obrazem a co lze pozorovat zrakem). Logika této klasifikace spočívá zřejmě ve snaze odlišit od sebe nalezené obrazy, které může sociolog interpretovat, a samotnou sociální realitu, kterou může sociolog pozorovat a zkoumat prostřednictvím vizuálních metod (tedy například tak, že bude fotografovat, natáčet video apod.). Tato distinkce je však poněkud vratká: samotné označení obrazů jakožto představ je matoucí a čtenáři podsouvá významy typu imaginace, snění či metaforické obrazy. Nebylo by srozumitelnější označovat obrazy za vizuální manifestaci/projev latentních vizuálních představ? Obrazy jsou dále vždy nedílnou součástí společnosti, kterou zobrazují, a jako takové je lze zajisté považovat i za *vizuální projevy* – nutno podotknout, že Sztompka si je této skutečnosti vědom. (viz s. 21)

Předmětem zájmu vizuální sociologie má tak být dle Sztompky „nejen to, co je vyfotografováno (fotografický obraz či varianta vizuálních představ), ale také to, co je fotografovatelné (ty z vnějšku viditelné aspekty sociálního života, které může zachytit objektiv fotografického aparátu, tedy všechny vizuální projevy společnosti)“ (s. 7) Toto široké pojetí Sztompka přebírá zejména od Emmisona a Smithe (2000), jejichž bezbřehé vymezení předmětu vizuální sociologie je zpravidla považováno

3 Sztompka zde svévolně zaměřuje obrazy-plochy se spektakulárností.

za poněkud radikální. (viz např. Knowles, Sweetman 2004: 4) Pokud by se vizuální sociologie měla zaměřit na všechny pozorovatelné sociální fakty, byla by její existence jakožto subdisciplíny sociologie téměř neopodstatněná. Sztompka si je tohoto rizika zřejmě vědom, a tak se na následujících stránkách snaží vizuální fakty omezit na „vizuální fakty v užším smyslu“, na „vizuální sociologické fakty“ (s. 36), které definuje jako „vše vážící se k činnosti člověka“, objekty „na nichž otiskl stopu svou aktivitou či přítomností člověk nebo lidská kolektivita“. (s. 36) Toť stále velmi široké vymezení, a proto Sztompka z oblasti zájmu vizuální sociologie vylučuje svět přírody. V této souvislosti dokonce tvrdí, že „nejpěknější snímek horské krajiny, západu slunce nad oceánem či zvířat v tropické džungli nám o společnosti nic nepoví“. (s. 36) Je samozřejmé, že sociolog, který by fotografoval západy slunce, by se toho o společnosti moc nedozvěděl. Pokud však budeme studovat západy slunce či snímky zvířat z výletu do zoo pořizované fotografy amatéry, můžeme se o společnosti dozvědět mnohé.<sup>4</sup> Sztompka tak předmět vizuální sociologie vymezuje buďto příliš široce, anebo jej omezuje na základě nepropracované argumentace.<sup>5</sup>

Co tedy dělá z fotografie fotografií sociologickou a jak ji rozpoznáme třeba

od fotografie sociální (angažované) nebo dokumentární či novinářské? Sztompko vymezení „sociologické fotografie“ se po vzoru například Howarda S. Beckera (Becker 1995) nese v duchu sociálního konstruktivismu: Becker striktně odmítá uvažovat o inherentních vlastnostech žánrů, dle jeho názoru je fotografie sociologická, dokumentární nebo novinářská zejména v závislosti na kontextu jejího užívání.<sup>6</sup> Sztompka tak správně upozorňuje, že jediným diferenčním kritériem je cíl a záměr fotografa a kontext, ve kterém fotografuje, distribuuje a konzumuje výsledné snímky. Až z tohoto kontextu vyplývají pravidla a vymezení pro samotný akt fotografování (volba objektu, přítomnost fotografa v sociální realitě) a samotnou fotografii. Sociologická fotografie je tak dle Sztompky taková fotografie, která je dělána se sociologickým záměrem a otázkou vyplývající z teoretických předpokladů o společnosti, se záměrem podrobit fotografie jedné z forem interpretační analýzy a která zachycuje sociologicky relevantní oblasti sociálního života. (s. 37)

Potud lze se Sztompkou plně souhlasit. Sztompka však v následujícím textu zcela opomíjí klíčové pravidlo vyplývající z polysémičnosti a kontextuální determinace fotografií: nutnost ukotvení významu fotografií textem. Sztompka je s Barthesovým

4 Jak ukázala řada autorů (např. Sontagová 2002, Tagg 1988, Maxwell 2008), fotografování v sobě vždy nese prvek ovládnání a přivlastňování si fotografované reality. Z podobných pohnutek velmi často fotografujeme právě i přírodu, a tak i zdánlivě se společností nijak nesouvisející fotografie „nedotčené“ přírody mají řadu sociálních funkcí: například John Berger považuje velkou oblibu domácích mazlíčků, zoologických zahrad a jejich časté fotografování za důsledek přerušenoého vztahu mezi člověkem a přírodou, za důsledek odstěhování zvířat z našich každodenních životů (Berger 1991: 26), a Sontagová píše o tom, jak v případě fotografického safari zbraně metamorfozovaly do kamer, „jelikož příroda přestala být tím, čím bývala – tím, před čím lidé potřebovali ochranu. Nyní je to sama příroda – zkrocená, ohrožená a hynoucí – jež potřebuje být ochraňována lidmi. Pokud máme strach, střílíme. Ovšem jsme-li nostalgičtí, fotografujeme“ (Sontagová 2002: 20).

5 Z tohoto důvodu je dle mého názoru nutné od sebe odlišovat to, co je *potenciálně fotografovateľné* (pouhé technologické omezení), to, co je *fotografovateľné sociálně* (omezení dané pozicí aktéra v rámci sociální struktury, podrobněji viz např. Bourdieu 1990), a to, co je *fotografovateľné sociologicky* (ve smyslu dodržení oborových pravidel provozování vědy).

6 Ostatně tento „kontextuální“ přístup je rozvíjen již přibližně od 80. let minulého století – viz. například Tagg 1988, Solomon-Godeau 1991, Batchen 1999 a řada dalších autorů.

konceptem *ukotvení* obeznámen,<sup>7</sup> nikde však explicitně a zřetelně neformuluje, jak je tento aspekt formování významu fotografií důležitý v rámci vizuální sociologie. Jak totiž upozorňuje Howard Becker (obdobně např. Berger, Mohr 1995), fotografie bez sociologického textu bude jen s malou pravděpodobností skutečně sociologická. Sztompkovo zehrání nad přílišnou závislostí sociologie na textech a číslech (s. 8) je tak zcela neopodstatněné, neboť pokud sociolog nechce docházet k nejednoznačným závěrům a vystavovat se riziku dezinterpretace, musí prostřednictvím textu fotografiím stanovit interpretační meze.

Piotr Sztompka, místo aby zdůraznil tento důležitý předpoklad sociologické fotografie, pouští se ve třetí kapitole do vytváření matrice, ve které se snaží utřídit vizuální sociologické fakty podle jejich důležitosti a přínosnosti pro sociologické poznání. Vymezuje tak „patnáct nejdůležitějších sociálních kontextů“, v jejichž rámci rozlišuje vždy šest aspektů (jednotlivci, jejich činnosti, interakce, skupiny, kultura a prostředí). Jednotlivé průsečíky této matrice ilustruje banálními příklady toho, co lze fotografovat,<sup>8</sup> a ve finále předkládá výslednou „matici vizuálních faktů“, která obsahuje „téměř sto kategorií, jevů, událostí a předmětů, které jsou dostupné zrakovému pozorování a lze je zachytit fotografickým obrazem“. (s. 47) Zbytečnost tohoto Sztompkova klasifikačního úsilí vyplývá ze samotného množství získaných průsečíků, a to samozřejmě matrice ještě není a ani nemůže být úplná. Kdyby

místo toho raději ukázal několik příkladů, jak na základě sociologicky relevantní otázky byla využita fotografie jako výzkumná metoda nebo jak byly nalezené fotografie sociologicky interpretovány, byla by jeho práce přínosnější.

Čtvrtou kapitolu Sztompka uvozuje připomínkou sporu o status společenských věd (objektivistické vs. interpretativní paradigma) a analogicky rozpolceného postoje k povaze fotografie (realistické vs. sociálně konstruktivistické pojetí). Sztompka se po vzoru Emmisona a Smithe (2000) a Elizabeth Chaplinové (1994) hlásí k tzv. kritickému realismu, který se pokouší oba tyto pohledy na fotografii smířit tím, že dá oběma za pravdu: „Není důvod, proč by sociální vědec nemohl brát v úvahu fakt, že fotografie jsou konstruovány sociálně, a zároveň uznávat, že mohou dodávat specifické informace o společnosti, o níž dříve věděl málo nebo nic.“ (s. 50–51)

Zbývající část knihy je pak dále strukturována podle tohoto kritického realismu. Sztompka se nejdříve věnuje realistickému přístupu, který je dle jeho názoru nejvhodnější při využívání fotografií jakožto metod sociologického výzkumu, tedy jakožto nástroje a pomocníka při pozorování sociálního světa. Zbytek čtvrté kapitoly pak Sztompka věnuje stručnému a věcnému popisu různých výzkumných metod (např. foto-interview, partnerská fotografie, využití fotografií v ohniskových skupinách, biografických metodách atd.) a hodnotí přínos fotografie pro jejich úspěšnost při poznávání ní sociální reality.<sup>9</sup>

7 Roland Barthes tento koncept popsal na několika místech (viz. Barthes 1988, Barthes 2004). V obecné rovině roli jazyka při generaci významu shrnul v *Základech sémiologie*: „Předměty, obrazy, chování sice mohou označovat (a skutečně tomu tak je), ale nikdy ne autonomně; každý sémiologický systém se směšuje s řečí“ (Barthes 1997: 84).

8 „Pozorovat se dají instituce dodávající zboží a služby: obchody, supermarket, trhy, jarmarky, bazary, restaurace, puby, závodní jídelny, bary, taverny, hospody apod.“ (s. 46)

9 V této části se Sztompka poněkud nepochopitelně věnuje obsahové analýze (s. 60–64), přičemž hovoří o obsahové analýze nalezených fotografií, kde fotografie není pomocníkem obsahové analýzy, nýbrž jejím předmětem. Sztompka obsahovou analýzu označuje za „realistickou“ metodu a její aplikaci při analýze fotografických obrazů vůbec neproblematické. Významové prvky však nelze na fotografiích mnohdy jednoznačně určit a kategorizovat.

V páté kapitole se Sztompka věnuje kritickému přístupu k fotografii, který spatřuje ve čtyřech interpretačních metodách: v hermeneutické, sémiotické, strukturalistické a diskurzivní analýze. Sztompka tak ve stručnosti seznamuje čtenáře se základními principy a východisky těchto metod a zmiňuje některé významné představitele, kteří jich užívali při analýze obrazů. I v této části – zejména v kapitole věnované sémiotické analýze – se však Sztompka dopouští závažných simplifikací a omylů.

Lze zajisté se Sztompkou souhlasit, že „obraz se vnucuje smyslům bezprostředněji než mluvený či psaný text“ (s. 85), tuto skutečnost však nelze podkládat argumentem, že fotografie jsou ikonické znaky, a tudíž nejsou *konvencionalizované*. Ikonické znaky jsou vždy – i když jsou podobné objektům, které zastupují – konvencionalizované. Pravda, v případě fotografie označující vnucuje čtenáři označované<sup>10</sup> poněkud intenzivněji a konkrétněji než v případě jazyka. Dokonce i fotografická indexikalita, která přispívá k bezprostřednosti fotografie přinejmenším stejně jako ikonicitu, je konvencionální, rozpoznáme ji a víme o ní jen na základě konvence, našeho sociálního vědění, či jak by řekl Schaeffer (1987) arché (vědění o způsobu výroby věci). Sztompka tak de facto redukuje znakovou povahu fotografie na pouhou ikonicitu a ignoruje rozsáhlou a stále neukončenou diskusi o znakové povaze fotografie: v rámci sémiotiky lze identifikovat zastánce ikonické, indexikální, symbolické a ikon-indexikální povahy fotografie (přehled různých pojetí znakové

povahy fotografie v rámci sémiotiky najdeme např. v Sonneson 1989)

Sztompka dále ne zcela přesně rozlišuje přírodní a sociální indexy. (s. 85) Za přírodní index považuje například fotografii blesku (kterou vnímá jako index bouřky) a za sociální například fotografii přečpané ulice (kterou považuje za index města). Sztompka je zde opět radikálním realistou a fotografii ztotožňuje s objektem, který zastupuje, znak se skutečností. Fotografie blesku totiž není indexem bouřky tak jako skutečný blesk, ale mnohem více je indexem samotného blesku (světla, které dopadlo na světlocitlivé záznamové médium) a spíše než přírodním indexem je sociálním indexem např. obsedantní fotografické vášně, která je schopna vehnat fotografa i do bouře.

Nepřesné je rovněž Sztompkova interpretace Barthesovy kategorie subjektivního způsobu čtení fotografií, zhusta diskutované *punctum*. Punctum je pro Barthes ryze subjektivním a vlastně subverzivním způsobem čtení fotografií.<sup>11</sup> Vychází ze čtenářovy subjektivity a nikdy není inherentní a většinou ani kolektivně srozumitelnou vlastností samotné fotografie. Annette Kuhn například popisuje *punctum* jako jakýsi extatický stav *out of frame* ve smyslu vytržení z rámce kultury i z rámce samotné fotografie (Kuhn 1996), dle Jean Gallopové je *punctum* jakýmsi paradoxní *active passivity*: to, co ke snímku přidávám a co tam nicméně vždy je (Gallop 1996). Margaret Olin (2002) popisuje puntuální čtení jako *performativní index* či *identifikační index*: *punctum* totiž nevychází ze vztahu mezi fotografem

---

A bude se obsahová analýza věnovat pouze denotátu, anebo i konotačním procedurám (Barthes 1988): bude například zohledňovat, je-li fotografie barevná, či černobílá, je-li pořízena teleobjektivem, nebo objektivem s krátkým ohniskem, je-li objekt vyfotografován z podhledu, či nadhledu?

10 Sztompka rovněž špatně a zmateně vymezuje označující a označované. Označované popisuje jako „předmět, jev“ (s. 85), což by spíše odpovídalo referentu, a označující popisuje jako „obsah, který je s tímto předmětem spojen“ (s. 85), což je popis vhodný spíše pro označované.

11 Punctum je velmi diskutovanou a komplikovanou kategorií, kterou sám Barthes (2005) vymezil dvojím způsobem: jako detail anebo jako obecnou schopnost fotografií připomínat naši pomíjivost a smrtelnost, jakési memento mori.

a objektem fotografie, ale ze vztahu mezi fotografií a divákem, z divácké nepředpokladatelné identifikace např. s detailem na povrchu fotografie. Sztompka opět ignoruje tuto rozsáhlou diskusi a zřejmě pozorně nepřečetl ani samotnou Světlu komoru: punctum mylně považuje za vlastnost samotných – i když pouze těch nejlepších (s. 88) – fotografií a přičítá ji šokujícímu působení obrazů, které sám Barthes odmítá číst jako *punctum*, nýbrž jako pouhá *překvapení*. (Barthes 2005: 36-38)

Domnívám se, že kapitola věnovaná interpretačním metodám fotografických obrazů by měla obsahovat více sociologických analýz konkrétních fotografií. Obecné, stručně nadhozené popisy dílčích metod nejsou z pedagogického hlediska příliš dobrým počinem, a pokud by se jimi studenti řídili, hrozilo by jim riziko, že budou dělat např. sémiotickou analýzu pro ni samu, nikoli proto, aby došli k nějakému skutečně sociologickému poznání. Rovněž by bylo vhodné zmínit výhody a nevýhody dílčích interpretačních metod (tak jak to Sztompka činí v případě terénních aplikací fotografie) a rozhodně nedoporučovat studentům, aby pro účely vyčerpávající analýzy dělali hermeneutickou, sémiotickou, strukturalistickou a diskurzivní analýzu zároveň. (s. 98–99)

V závěrečné šesté kapitole Sztompka zmiňuje sociologické teorie, které tvoří konceptuální rámec vizuální sociologie. Podává tak stručnou a věcnou informaci o vybraných teoriích náležejících k interpretativnímu paradigmatu (symbolický interakcionismus, fenomenologická sociologie, dramaturgická sociologie a etnometodologie) a využití fotografie v sociologickém výzkumu tak adekvátně omezuje na rámec těch teorií, které uplatňují mikrosociologické hledisko a náleží k sociologii jednání a každodennosti. (s. 106)

Vyjma výše uvedených argumentačních protimluvů a nedomyšlených souvislostí kniha obsahuje několik faktických chyb: Napří-

klad W. H. F. Talbot sice vynalezl proces negativ-pozitiv, nikoli však na celuloidovém pásku (s. 25), a piktorialismus rozhodně nebyl dominantním stylem daguerrotypie. (s. 26) Velice omezený a v zásadě zastaralý je Sztompkův přístup k digitální fotografii. Digitalizace fotografického záznamu je nesporně jednou z příčin masivního nástupu vizuální sociologie v posledních přibližně deseti letech. (viz. např. Knowles, Sweetman 2004: 2) Sztompka však svůj postoj k digitalizaci omezuje na obvinění digitální fotografie z „neohrazené možnosti počítačové manipulace“ a vytváření „simulací, jimž ve skutečnosti vůbec nic neodpovídá“. Ignoruje tak zcela vývoj myšlení o digitální fotografii za posledních deset let, kdy po počátečním šoku z příchodu nové technologie řada autorů došla k názoru, že digitální fotografie nepřinesla nijak výraznou proměnu povahy média a že etická rizika nejsou nakonec tak dramatická, jak se při nástupu digitální fotografie přepokládalo. (viz. např. Manovich 1995, Batchen 1999: 204–216)

Být slabozraký je nesporně velkým handicapem pro vizuálního sociologa. Sztompka se však ve své knize zdá takovým být – rozeznává základní obrysy a kontury, dále však nevidí. Sztompka postrádá hluboký vhled do problematiky vizuální sociologie a nedisponuje zjevně ani zkušenostmi s využíváním vizuálních výzkumných metod (jeho fotoamatérské zkušenosti a fotografie představené v závěrečné kapitole jsou pouhými namátkově vybranými ilustracemi pojmů a sociálních jevů). O tom ostatně svědčí i jeho povrchní a nesociologické interpretace fotografií, jako např. jeho popis Steichenovy výstavy Lidská rodina: „Jednalo se asi o nejlepší soubornou kolekci fotografií s ohromnou sociologickou výmluvností, ukazující ve srovnávacím kontextu několika desítek zemí, kultur a civilizací průběh lidského osudu od narození do smrti.“ (s. 28–29) Toto Sztompkovo hodnocení je zářející zejména vzhledem k častému

odkazování se na Rolanda Barthes, který tuto výstavu kritizoval za její ahistoričnost a dekontextualizaci fotografovaných jevů: „Narození, smrt? Ano, to jsou přírodní, univerzální fakta. Pokud je však zbavíme dějin, nelze o nich už vůbec nic říci, jejich komentář začne být tautologickým; zdá se mi, že selhání fotografie zde přímo bije do očí: *znovu vyjadřovat* smrt či narození nás důsledně vzato nepoučuje o ničem.“ (Barthes 2004: 100)

Sztompkovým záměrem bylo předložit přehled a návrh vymezení kánonu vizuální sociologie. Jeho kniha je sice schopna poskytnout některé základní informace a vhléd do problematiky vizuální sociologie, vzhledem k výše uvedeným výtkám bych však seriózním zájemcům o vizuální sociologii doporučil, aby se raději poohlédli po jiných textech.<sup>12</sup>

### Literatura:

- Ball, S. Michael – Smith, W. H. Gregory. 1992. *Analyzing Visual Data*. Newbury Park, London, New Delhi: Sage.
- Banks, Marcus. 2001. *Visual Methods in Social Research*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage.
- Barthes, Roland. 1988. „The Photographic Message.“ Pp. 194–210 in *A Barthes Reader*. Ed. Susan Sontag. New York: The Noonday Press.
- Barthes, Roland. 1997. *Kritika a pravda*. Praha: Dauphin.
- Barthes, Roland. 2004. *Mytologie*. Praha: Dokořán.
- Barthes, Roland. 2004. „Rétorika obrazu.“ Pp. 51–62 in *Co je to fotografie?* Ed. Karel Císař. Praha: Herman a synové.
- Barthes, Roland. 2005. *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Praha: Agite/Fra.
- Batchen, Geoffrey. 1999. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, MA, London: The MIT Press.
- Becker, S. Howard. 1995. „Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context.“ Pp. 5–14 in *Visual Sociology*, r. 10, č. 1–2. <http://oldweb.uwp.edu/academic/criminal.justice/beckerbk02.htm> (5. 10. 2008).
- Benjamin, Walter 1979. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.“ Pp. 17–47 in *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon.
- Berger, John 1991. „Why look at animals?“ Pp. 3–28 in *About Looking*. New York: Vintage International.
- Berger, John, –Mohr, Jean. 1995. *Another Way of Telling*. New York: Vintage.
- Blažek, Bohuslav. 2004. *Venkovy: anamnéza, diagnóza, terapie*. Šlapanice: Era.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *Photography. A Middlebrow Art*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Images d'Algérie. Une affinité élective*. Paris: Actes Sud.
- Emmison, Michael – Philip Smith. 2000. *Researching the Visual*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage.
- Filipová, Marta. 2007. „Vizuální studia v českém prostředí.“ Pp. 213–226 in *Možnosti vizuálních studií. Obrazy – texty – interpretace*. Ed. Filipová, Marta – Matthew Rampley. Brno:

12 V češtině je výběr literatury poněkud omezen a text zaměřením podobný tomu Sztompkovu, pokud je mi známo, neexistuje (jedinou výjimkou je snad krátký výše zmíněný text Linhart, Matějů 1989). Co se týče interpretačních metod obrazů, má se český čtenář kam obrátit: např. k sémiotice existuje poměrně bohatá literatura včetně přeložených primárních zdrojů, a i k ostatním metodám (i když ne s primárním důrazem na analýzu obrazů) lze nalézt informace třeba v příručkách kvalitativních výzkumných metod (Hendl 2005). V případě studia problematiky vizuálních metod v sociologickém výzkumu je však nutno odkázat čtenáře na bohatý seznam zahraničních textů z oblasti vizuální sociologie, antropologie či etnografie. Monografických textů je méně (viz. např. Banks 2001, Pink 2001, 2006 či např. Bourdieu 2003 a Garrigues 2000), převažují antologie textů, z nichž některé jsou velmi vydařené (např. Knowles, Sweetman 2004 nebo starší Wagner 1979). Nelze samozřejmě opomenout odborná periodika jako např. *Visual Studies*, v roce 2007 založený časopis *Photographies* a řadu dalších periodik napříč sociálními vědami. Až téměř nepřeborné množství odkazů nabízí internet, existuje velké množství webů věnovaných (nejen) problematice využívání obrazových médií jakožto nástrojů sběrů dat. Namátkově můžeme odkázat např. na <http://www.visualanthropology.net>; <http://ivsa.asu.edu/>; <http://www.visualsociology.org.uk/>; <http://www.imageandnarrative.be/>; <http://etudesphotographiques.revues.org/>.

- Společnost pro odbornou literaturu a Masarykova univerzita.
- Gallop, Jane. 1996. „The Pleasure of the Phototext.“ Pp. 394–402 in *Illuminations. Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*. E. Heron, Liz – Williams, Val. London, New York: I. B. Tauris Publishers.
- Garrigues, Emmanuel. 2000. *L'écriture photographique. Essai de sociologie visuelle*. Paris: L'Harmattan.
- Hendl, Jan. 2005. *Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace*. Praha: Portál.
- Chaplin, Elizabeth. 1994. *Sociology and Visual Representation*. London: Routledge.
- Kalekin-Fishman, Deborah. 2006. „An Interview with Piotr Sztompka“ Pp. 822–828 in *International Sociology 2006*, r. 21, č. 6.
- Klvač, Pavel. 2006. *Kulisy venkovského života – Scenes of rural life*. Drnovice: Drnka.
- Klvač, Pavel. 2007. *Na tom našem dvoře/In our back yard*. Drnovice: Drnka.
- Knowles, Caroline – Sweetman, Paul (eds.). 2004. *Picturing the Social Landscape: Visual Methods and the Sociological Imagination*. London, New York: Routledge.
- Kuhn, Annette. 1996. „Remembrance.“ Pp. 471–478 in *Illuminations. Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*. Ed. Heron, Liz – Williams, Val. London, New York: I. B. Tauris Publishers.
- Linhart, Jiří – Matějů, Martin. 1989. „Fotografie a sociologie. Uplatnění fotografie v sociologickém výzkumu.“ Pp. 187–199 in *Sociologický časopis 1989*, č. 2.
- Linhart, Jiří – Matějů, Martin. 1996. „Fotografie sociologická.“ Pp. 322–323 in *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum.
- Manovich, Lev. 1995. *The Paradoxes of Digital Photography*. [http://www.manovich.net/TEXT/digital\\_photo.html](http://www.manovich.net/TEXT/digital_photo.html). (28. 10. 2007)
- Maxwell, Anne. 2008. *Picture Imperfect. Photography and Eugenics, 1870-1940*. Brighton, Portland: Sussex Academic Press.
- Olin, Margaret. 2002. „Touching Photographs: Roland Barthes' s ‚Mistaken Identification.“ Pp. 99–118 in *Representations 2002*, r. 80, č. 1.
- Pink, Sarah. 2001. *Doing Visual Ethnography*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- Pink, Sarah. 2006. *The Future of Visual Anthropology. Engaging the senses*. London, New York: Routledge.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1987. *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Seuil.
- Solomon-Godeau, Abigail. 1991. *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sontagová, Susan .2002. *O fotografii*. Praha, Litomyšl: Paseka.
- Sonneson, Göran. 1989. *Semiotics of Photography – On tracing the index*. Lund: Lund Universtiy. <http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/rapport4.pdf> (5. 12. 2007)
- Tagg, John. 1988. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. London: MacMillan Education.
- Wagner, Jon (ed.). 1979. *Images of Information. Still Photography in the Social Sciences*. Beverly Hills, London: Sage.