

Nowe przestrzenie antropologii wizualnej

Sławomir Sikora

Rethinking Visual Anthropology, red. Marcus Banks i Howard Morphy, Yale University Press, New Haven and London 1997

Chociaż termin „antropologia wizualna” nie zadamowił się jeszcze na dobre w języku polskim, a może nawet w myśleniu samych etnologów (a sądzą – nieskromnie – że „Konteksty” mogą się uznać za lidera w dziedzinie jego propagowania w Polsce, poświęcając numery specjalne temu zagadnieniu – 3-4/1992 i 3-4/1997, jak również „rozrzucone” na przestrzeni lat pojedyncze teksty), a oto termin ów pojawia się już odbity w kolejnym lustrze autorefleksji w postaci książki *Rethinking Visual Anthropology*. Chyba od czasów sławnej książki Leacha – *Rethinking Anthropology* (1961) – kiedy to termin *rethinking* prawdopodobnie po raz pierwszy pojawiał się w tytule dzieła etnograficznego, od czasu do czasu gości on tam ponownie, sugerując już nie tylko powtórne przemyślenie jakichś zagadnień, lecz raczej przemyślenie głębsze, sięgające podstaw dziedziny, przemyślenie osadzone w nowym czasie. Takie ambicje niesie również i ta nowa książka wydana przez Yale University Press, wydawnictwo, które można uznać za zasłużone na polu antropologii wizualnej: kilka lat temu opublikowało ono bowiem inną znaczącą książkę z tego zakresu – *Anthropology and Photography 1860–1920* (pod redakcją Elizabeth Edwards, 1992), którą „synekdochicznie”, w postaci przedrukowanego tekstu Terence’a Wrighta *Fotografia: teorie realizmu i konwencji*, gościł na łamach naszego pisma (nr 3-4/1997).

Wprawdzie, jak powiada Jay Ruby (nieobecny w książce), antropologia wizualna narodziła się z prostego faktu, że kultura manifestuje się poprzez widzialne symbole, to jednak od pomysłu ukazania na wystawie w Antropological Hall na World’s Columbian Exposition w 1893 roku (współorganizowanej przez Franza Boasa) czternastu Kwakiutłów, czy też sprowadzenia do Paryża Senegalczyków, aby w czasie Exposition Ethnographique de l’Afrique Occidentale pływali w fontannie (1895), do czasu kiedy antropologia zaczęła widzieć nie tylko to, co znajduje się po drugiej stronie lustra, lecz także zwracać pilniejszą uwagę na samo lustro i własne w nim odbicie (a jednym z pierwszych poważnie „gnębionych” problemem reprezentacji miał – wedle Jamesa Clifforda – być Michel Leiris), upłynęło nieco czasu. Owa relacja zwrotności, odejścia od właściwej aparatury fotograficznej „jasności widzenia”, została, jak sądzą, nieźle sportretowana w ostatnim, przed długim milczeniem, filmie Antonioniego, w *Zawodzie reporter*. Pojawia się tam mianowicie scena rozmowy, którą reporter stara się przeprowadzić z miejscowym kacykiem, przywódcą rebelii w Afryce:

„Locke: Wczoraj, kiedy filmowaliśmy pana w wiosce, jak rozumiem, przywołano pana jako czarownika. Czy nie jest to niezwykle, zważywszy na fakt, że spędził pan kilka lat we

Francji i Jugosławii? Czy nie zmieniło to pana nastawienia do pewnych plemiennych zwyczajów? Czy nie uderzają pana one teraz jako fałszywe, a może nawet złe dla plemienia?”

Tubylec: Panie Locke. Istnieją doskonałe odpowiedzi na pańskie pytania. Ale nie sądzą, aby pan zrozumiał, jak mało może się pan z nich dowiedzieć. *Pańskie pytania zdecydowanie bardziej odstają od pana, niż moje odpowiedzi traktowałyby o mnie.*

Locke: Zadałem je szczerze.

Tubylec: Panie Locke. Możemy porozmawiać, ale tylko pod warunkiem, że będzie w tym nie tylko to, co pan uzna za szczere, lecz także to, co ja uznaję za uczciwe.

Locke: Oczywiście...”

Przywódca rebelii odwraca kamerę – w centrum obrazu pojawia się obecnie Locke.

„Tubylec: Teraz możemy rozmawiać. Może pan zadać te same co poprzednio pytania.”

W tej nowej roli reporter czuje się już mniej pewnie. Z owego nieco już trudniejszego położenia zdają sobie także sprawę autorzy omawianego tomu.

Redaktorzy zbioru wyznają, że choć antropologia wizualna jest już dziedziną całkiem nieźle zinstytucjonalizowaną, to stale kłopotuje się z podobnymi jak i cała antropologia problemami, m.in. problemem zdefiniowania własnego zakresu i własnych granic. Antropologia zajmuje się prawie wszystkim i ma wielką skłonność, by niczego nie pozostawiać poza obrębem własnych zainteresowań. Takie interdyscyplinarne ciągoty antropologii sprawiają, że istnieje w niej stałe napięcie między tendencjami odśrodkowymi i dośrodkowymi. A wśród zalewu tematów i subdyscyplin nieustająco pojawia się pytanie, czy to, co robimy stale, jest jeszcze antropologią. I choć można sądzić, że miejsce w centrum nie zapewnia pełnego komfortu, to być może właśnie – jak chcą tego autorzy wstępu, Howard Morphy i Marcus Banks – powrót do centrum, do ogólniejszych pojęć dyscypliny, stanowi o jej żywotności. Owa otwartość dyscypliny u jednych wzbudza niepokój, innych zaś najwyraźniej przyciąga: słowa Margaret Mead – że w antropologii istnieje rodzaj wolności, można robić cokolwiek i nazywać to antropologią – miały sprawić, że Clifford Geertz wkroczył na antropologiczne ścieżki. (Na marginesie warto zauważyć, że na tę skłonność dyscypliny do poruszania się po peryferiach, granicach dyscypliny – marginalnych tematach i tematach z marginesu zwracał już uwagę w ogłoszonej niegdyś w niniejszym piśmie ankiecie Zbigniew Benedyktowicz [nr 2/1981].)

Rzeczywiście omawiany tom mieści w sobie bardzo różnorodne wątki: znajdujemy tam m.in. zagadnienia z pograni-

cza antropologii wizualnej i antropologii rytuału, świata mediów, antropologii krajobrazu, antropologii sztuki. Oto kilka tytułów kolejnych rozdziałów, które winny zaświadczyć o szerokości przedsięwzięcia: *First exits from observational realism: narrative experiments in recent ethnographic films* (P. Loizos), *Burlesquing knowledge: Japanese quiz shows and models of knowledge* (D. P. Martinez), *Computer software as a medium: textuality, orality and sociality in an artificial intelligence research culture* (G. Born), *To see and not to see: looking as an object of exchange in the New Guinea Highlands* (G. Gillison).

Czymże jest zatem antropologia wizualna?

Antropologia wizualna podąża dwoma nurtami: z jednej strony zajmuje się (z czym czasem ją się przede wszystkim łączy) środkami, które antropolog mógł wykorzystać w badaniach innych kultur – głównie fotografią, filmem i wideo (prawdopodobnie pierwszą poważną książką na ten temat była *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, wydana pierwotnie w 1967 r. przez Johna Colliera, Jr., a w poszerzonej wersji wraz z Malcolmem Collier w 1986 roku, oraz zredagowany przez Paula Hockingsa zbiór artykułów *Principles of Visual Anthropology* [1975]), z drugiej strony (i wydaje się to późniejszym, choć obecnie – także w omawianym tomie – wysuwającym się na pierwszy plan pomysłem, obejmującym również tzw. *indigenous media*) wiąże się z badaniem systemów wizualnych i „wizualnej kultury”. Jeśli zważymy na fakt, że większość działań człowieka ma swój aspekt wizualny, to przywołane przez autorów wstępu słowa Iry Jacknis: „W rzeczywistości wielu antropologów uprawia antropologię wizualną, nie zdając sobie z tego sprawy” – brzmią zasadnie, i choć u jednych być może zasieją zamęt, to innym dadzą zapewne otuchy. Warto jednak pamiętać, że antropologia wizualna zdecydowanie nie ogranicza się do zwykłego badania tego, co widzialne. Zainteresowana jest problematyzowaniem tego, co widzialne w odniesieniu do procesów kulturowych, w celu zrozumienia istoty przedstawień wizualnych i sposobów, w jakie widzenie i to, co widzialne, staje się częścią konceptualnego świata ludzi. W niektórych tekstach obserwujemy np. subtelny grę tego, co widzialne i niewidzialne, nałożoną na to, co materialne i niematerialne, „rzeczywiste” i „nierzeczywiste”.

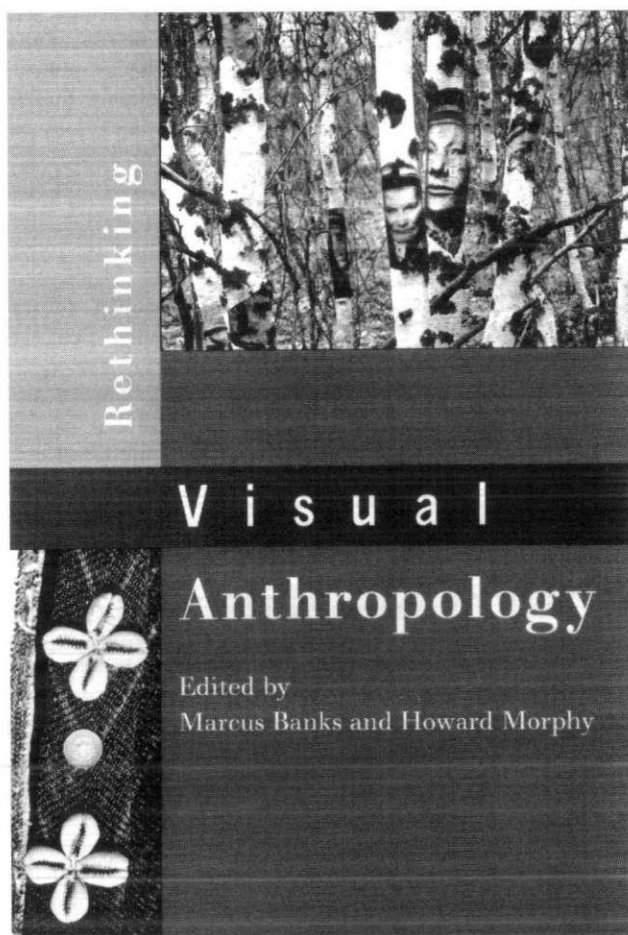
Pośród celów, jakie stawiają przed sobą redaktorzy tomu, znajdują się między innymi: „powtórne przemyślenie miejsca antropologii wizualnej w obrębie całej dyscypliny, jak również powtórne przemyślenie samej subdyscypliny. A w szczególności mamy na celu rozwikłanie związków pomiędzy antropologią wizualną, filmem i fotografią”. Zauważając słusznie, że film (i rozważania o nim) zdominował antropologię wizualną, autorzy wstępu przestrzegają przed łatwymi rozwiązaniami: „Można postrzegać antropologię wizualną jako przedmiot łatwy w nauczania antropologii – wystarczy jedynie stworzyć program filmów etnograficznych. (...) wyświetlać po prostu filmy etnograficzne w celu dostarczenia łatwo strawnej etnograficznej karmy. Taki program (...) z łatwością może odwieść studentów od antropologii w stronę tworzenia filmów dla nich samych.” W najgorszym zaś razie może prowadzić do tego, że film etnograficzny pojawi się w roli baby-sittera, który zastąpi zapracowanych nauczycieli.

To, że nie ma jednności w podejściu do spraw wizualności, uwidacznia się już w rozbieżności w podejściu do wykorzystania aparatu fotograficznego i kamery. Nawet tak zasłużona dla popularyzacji antropologii wizualnej osoba jak Margaret Mead skłaniała się, by pojmować aparat i kamerę jako środki

do zbierania danych etnograficznych (które dopiero później miały być analizowane), co odróżniało ją od Gregory Batsona, który pojmował aparat/kamerę jako narzędzie eksploracji – zwraca na to uwagę David MacDougall (współautor tomu). Niemniej nie przeszkodziło to wspomnianym autorom stworzyć jedną z pierwszych prac z antropologii wizualnej *Balinese Character*, gdzie zestawienia fotografii miały przekazywać prawdę niemożliwą do przekazania samym słowem. Zarysowana powyżej rozbieżność wydaje się pobrzmiwać bliźniaczo wobec zdania Jaya Ruby'ego, że zamiast filmów o antropologii należy robić filmy antropologiczne.

Można się zastanawiać, dlaczego fotografia zniknęła w znacznym stopniu z prac etnograficznych. Jednego z powodów należy upatrywać w nadmiernej teoretyzacji dyscypliny, która sprawia, że fotografie z terenu mogą spokojnie egzystować w muzeum, jednak na ścianach założonego przez Radcliffe-Browna Institute of Social Anthropology znajdują już miejsce członkowie antropologicznego establishmentu. Fotografie zaczęto utożsamiać z muzeum, kulturą materialną, dawnymi metodami, a tym samym paradoksalnie z „antropologią na odległość”. Poglądowi Kirsten Hastrup, że film i fotografia antropologiczna, w odróżnieniu od prac pisanych, wiąże się z „opisem rozrzedzonym”, towarzyszy mniemanie Maurice'a Blocha – iż antropologowie, którzy poświęcają zbyt wiele czasu filmowi antropologicznemu, „tracą ufność do swych własnych idei” (przytaczane przez MacDougalla). To ostatnie zdanie wyrwane z kontekstu może nieść nawet pozytywne konotacje, ale nie o to chyba Blochowi chodziło.

W pracy pojawia się ciekawa kwestia paralelizmu (bądź też jego braku) pomiędzy podejściem do materiału wizualnego



go i panującymi aktualnie modelami teoretycznymi. Taką rozbieżność zauważają autorzy wstępu już u Spencera i Gillena: ich podejście do fotografii miało w sobie więcej z ducha obserwacji uczestniczącej w stylu Malinowskiego niż z podejścia ewolucjonistycznego. Temat ten pojawia się również w znaczący sposób w tekście Anny Grimshaw (*The eye in the door: anthropology, film and the exploration of interior space*). Choć jej tekst koncentruje się na zestawieniu W. H. R. Riversa, antropologa i psychologa, z filmowcami D. W. Griffithem i Dżigą Wiertowem, to jednak zwraca ona także uwagę na uderzającą symetrię pierwszych czterech dziesięcioleci rozwoju filmu i antropologii kończącą się ustanowieniem „naukowej etnografii” i „filmu dokumentalnego” w latach 30. Wyróżnia trzy pary postaci zaświadczone o tym paralelizmie: A. C. Haddon (organizator etnograficznej wyprawy do Cieśniny Torresa, 1898) i Louis Lumière (1895, rejestracja scen z życia codziennego), Malinowski (1922 – publikacja *Argonautów Zachodniego Pacyfiku*) i Flaherty (1922 – *Nanook of the North*) – w obu przypadkach autorka wskazuje na podobne wizje świata, statyczne spojrzenie „pojedynczego” oka; choć Flaherty’emu można by przypisać szeroko rozumianą funkcjonalistyczną perspektywę, to jednak ten amator, badacz i goszczony w Hollywood filmowiec reprezentował wszystko, co budziło zagrożenie u Malinowskiego; ostatnia para to Radcliffe-Brown i John Grierson. Autorka postuluje zmianę perspektywy – „wizualizowanie” antropologii pociągałoby za sobą umieszczenie jej nie tyle w kontekście literatury (co się ostatnio powszechnie robi), ile sztuk wizualnych. Cytując zdanie Malinowskiego „Rivers jest Riderem Haggardem antropologii; ja będę jej Conradem”, paradoksalnie łączy Malinowskiego ze zdecydowanie bardziej zachowawczą perspektywą – śledzącym okiem, które widzi, lecz nie jest widziane, postawą renesansowego artysty, który szczegółowo analizuje to, co obserwowalne („nacisk położony został na miejsce człowieka w świecie, harmonię, holizm i integrację”); stanowisko Riversa, odmiennie, łączyłoby się bardziej z wewnętrznym okiem wyobraźni (*mind's eye*), zdecydowanie większą refleksyjnością podejścia, które próbuje łączyć perspektywę zewnętrzną i wewnętrzną; Rivers mieściłby się – jej zdaniem – bliżej tego, co za Johnem Bergerem można by nazwać przełomem kubistycznym, momentem przekształcenia w naszym rozumieniu koncepcji świata: gdzie nie ma już pojedynczego punktu widzenia, z którego patrzy się na znajdujący się na zewnątrz obraz, lecz raczej wielość spojrzeń i perspektyw. „Przez krótki twórczy moment kubiści odkryli sposób na zsyntetyzowanie całości i części, struktury i procesu, przedmiotu i podmiotu.” „Kubiści – twierdzi Berger – zdali sobie sprawę, że świadomość jest częścią natury.”

W antropologii wizualnej zawsze sporo mówiło się o problemie rozróżnienia między sztuką i nauką. Zazwyczaj jednak dyskusje owe koncentrowały się na tym, jak oddzielić, zarysować jasną, widoczną dla wszystkich linię, która odróżni naukę od reszty (tzn. sztuki). Wedle autorów wstępu zbyt często film etnograficzny pojmowany bywa w naiwnie realistycznej, dokumentalnej perspektywie, jako pragnienie udokumentowania tego, co widzialne (w takiej też formie trafia do studentów). Jednocześnie przeoczony zostaje fakt, że przedstawia on wówczas najczęściej sposoby widzenia samych twórców, którzy nie zdają sobie nawet z tego sprawy. Nie wszystkie rzeczy dadzą się również w takiej maniere sportretować. W podejmowanych (przede wszystkim dawniej) staraniach dyskryminowania (w sensie odróżnienia, ale

w konsekwencji także dyskredytacji) tego, co można uznać za sztukę (znamiennie jest zastrzeżenie Batesona w rozmowie z Mead: „...artists is not a term of abuse in my vocabulary”), dostrzec można jasną analogię do zarysowanego przez Clifforda Geertza problemu wyrzeczenia się jednego z rodziców, zatajania literackiego przodka antropologii na rzecz naukowego („mamy skłonność – podobnie jak pewien północno-afrykański muł, który mówił zawsze o bracie swojej matki, koniu, nigdy zaś o własnym ojcu, osłe – zatajać z korzyścią dla tych rzekomo bardziej godnych szacunku.” *Dzieło i życie. Antropolog jako autor* – w druku, Wydawnictwo KR).

Kwestii tej w ciekawy sposób dotyka tekst Elizabeth Edwards *Beyond the Boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology*, który stara się wykazać użyteczność fotografii w antropologii i pomyślany jest raczej jako zamierzenie badawcze i propozycja do dyskusji niż przedstawienie jakiegokolwiek jasno określonego modelu. „Polaryzacji twórczości wizualnej nie należy konieczności odczytywać w kategoriach opozycji: realistyczny versus ekspresyjny, dokument versus sztuka, lecz jako powiązane i dialektycznie wzajemnie ze sobą zależne zjawiska.” Autorka, odwołując się zresztą do Kracauera, powiada także: „Fotografia może komunikować na temat kultury, życia ludzi, doświadczeń i wierzeń nie na poziomie powierzchniowego opisu, lecz jako wizualna metafora, która łączy przestrzeń tego, co widzialne i niewidzialne, która komunikuje nie tyle przez paradygmat realistyczny, ile przez liryczny wyraz.” Tym samym może ona odsłaniać głębsze znaczenia i metafory kulturowego istnienia. Co ciekawe, autorka eksplorując przestrzeń między antropologią a sztuką, wybiera przykłady wykraczające poza antropologię (wykorzystanie realistycznego dokumentalnego obrazu antropologicznego w kulturze popularnej, turystyce; fotografie z pogranicza dokumentu etnograficznego i ekspresji estetycznej współczesnej artystki oraz wykorzystanie dokumentów antropologicznych w sztukach wizualnych, reklamie). Badając tę pośrednią przestrzeń (opozycja fakt-dokument/fikcja-alegoria – przynajmniej od czasu wystąpienia w tej sprawie Clifforda i Asada – nie pokrywa się z opozycją prawda/fałsz), postuluje, że można ją pojmować jako pokrewną temu, co w psychoanalizie David Winnicott nazwał „paradoksalną trzecią przestrzenią”, która nie znajduje się ani w świecie fantazji (ekspresji), ani też w zewnętrznym wspólnym świecie rzeczywistym. Mieści się niejako w obu naraz. Nie pierwszy to przykład szukania wyjścia poza sztywną dychotomię, by wspomnieć tylko o trzecim znaczeniu Barthes’a czy piśmie pod znanym tytułem „Third text”.

Kończąc to z konieczności krótkie i wybiórcze omówienie, warto podkreślić, że autorzy tomu zdecydowanie wykraczają poza etnografię postulatyczną, która zastanawiała by się przede wszystkim nad tym, jaka antropologia być winna. Znajdujemy tam twórcze analizy, które ukazują nam antropologię wizualną taką, jaka ona być może, jaka w rzeczy samej jest. Wprawdzie po przeczytaniu zredagowanego przez Banksa i Morphy’ego wyboru tekstów nadal pewnie nie mamy w głowie jasno zdefiniowanego, otoczonego flankami terytorium, jakie zajmuje antropologia wizualna, to jednak w kontekście przywołanego na początku istnienia odśrodkowych i dośrodkowych sił w antropologii, warto przypomnieć metaforę „wycieczki” jaką Barthes rozwija w *Wykładzie* – wzbogaceni o dary, jakie może ona ze sobą nieść, wiemy zdecydowanie więcej o krainie, przez którą przyszło nam wędrować.