

## VIZUALNA KULTURA V VIZUALNI ANTROPOLOGIJI

**Povzetek:** *Avtor v prispevku nakazuje nekatere značilnosti razmerja med vizualnimi študijami in vizualno antropologijo, njune skupne interese in razlike. Vizualne študije so interdisciplinarna poddisciplina na obrobju umetnostne zgodovine, semiotike, komunikacijske teorije, antropologije in filozofije. Potencialni objekt raziskovanja je vizualna kultura, ki vključuje zlasti film, fotografijo, oglaševanje, video in internet, manj slikarstvo, kiparstvo in arhitekturo. Značilni produkt vizualne antropologije je etnografski film, ki je povzročil, da je prišlo na področju vizualne antropologije do spraševanja o naravi vizualnega medija in s tem do pazljivejšega določanja njegovih meja v antropologiji. Etnografski film ali bolje film v antropologiji je postal prvi objekt vizualnih raziskav v vizualni antropologiji, eden od številnih vizualnih pojavov. S prizadevanji raziskovalcev, pretežno ameriških, se je že leta 1969 oblikoval pojem antropologije vizualnih komunikacij, v kateri so integrirani trije koncepti: antropologija, komunikacija in vizualno slikovni način. V članku je obravnavan tudi položaj vizualne antropologije v Sloveniji. Podrobneje je prikazana vizualna raziskava domačih video arhivov kot primer obravnave vizualnih tekstov. Preučevanje vizualnega sistema domačih snemalcev odpira novo poglavje v raziskovanju kulture: študij video snemanja kot sklopa telesnih tehnik, vizualne komunikacije in estetike.*

**Ključni pojmi:** *vizualna antropologija, etnografski film, vizualne raziskave, etnologija, vizualni rokopisi*

*»Vision itself is invisible, that we cannot see what seeing is!«*

*W. J. T. Mitchell*

V prispevku bom nakazal nekatere značilnosti razmerja med vizualnimi študijami in vizualno antropologijo, ki imata niz skupnih točk v ciljnih raziskovanju in nekaj razhajanj v opredelitvi predmeta raziskave. Pojem vizualne kulture je vizualna antropologija razvila iz prvotnega zanimanja za vidne in vizualne manifestacije kulture, medtem ko vizualne študije pod tem pojmom razumejo človekove izdelke vizualne narave. Skupna točka obeh znanstvenih poddisciplin pa je težnja, da bi s preučevanjem in razumevanjem vizualne kulture, kot jo razume vsaka od njiju, spoznali širše zakonitosti kultur in družb.

\* Dr. Niško Kržnar, raziskovalec na Inštitutu za slovensko narodopisje ZRC SAZU ter profesor na Fakulteti za humanistične študije, Univerza na Primorskem.

## Vizualne študije

Vizualne študije (Visual studies, Bildwissenschaft) so hitro rastoča disciplina, za katero je značilno interdisciplinarno poreklo. Kot v nekakšnem eksperimentu nastajajo na številnih univerzah po vsem svetu v kombinaciji z umetnostno zgodovino in kulturnimi študijami, s semiotiko in komunikacijsko teorijo, ali z mešanico antropologije in filozofije. V njih prepoznavamo nadvlado vizualnih oblik medija, komunikacije in informacij v postindustrijskem svetu. Potencialni objekt raziskovanja je vizualna kultura. To je lahko zelo širok pojem, ki vključuje zlasti film, fotografijo, oglaševanje, video in internet, manj slikarstvo, kiparstvo in arhitekturo. Izbira vizualnega objekta ali prakse ni odvisna od kakovosti, ki jo ta objekt vsebuje, kot na področju umetnostne zgodovine, temveč od njegovega mesta v kontekstu celotne kulture. V središču pozornosti vizualnih študij je zanimanje za naravo vizualnega kot družbenega pojava in kot podlage za znanje o značaju različnih kultur in kulturnih okolij.

Gre za nadaljevanje odvrčanja od verbalnega in tekstualnega v zadnjih 50 letih in za družbeni in kulturni preobrat k vizualnemu v zadnjih 20 letih. Študij vizualne kulture meša ljudske oz. »nižje« kulturne oblike, medije in komunikacije s študijem »visokih« kulturnih oblik umetnosti in arhitekture. Ali kot je nekdo zapisal, v tem okviru je obravnava Nike iz Samotrake ali Michelangelovega Davida enakovredna obravnavi Barbie in Kena.

Novo pojmovanje vizualne kulture vpliva na spregledovanje bistvenih razlik med deli likovne umetnosti in na relativiziranje njihovega zgodovinskega statusa. To pa je proces, ki ga v umetniški produkciji zasledimo že ob koncu moderne, npr. s popartom, konceptualizmom itd. Iz tega lahko sklepamo, da je prodor študij vizualne kulture odgovor na realne premike v umetniški produkciji in njeni teoriji sami.

Metodologija in teorija vizualnih študij povzročata in bo še povzročala velike premike v senzibilnosti za estetiko in prevrednotenje splošnega dojetja kulture, zlasti umetnosti. Ali bomo sploh še lahko govorili o študiju (vizualne) umetnosti ali estetike? Ga bo nadomestil študij vizualne kulture ali vizualnosti? Glede na družbene in politične implikacije tako zarisanega področja študija vizualne kulture bi lahko sklepali na ameriško poreklo discipline, ki se prilega neprenehni in dinamični »rekonstrukciji« ameriške družbe na podlagi vizualne, zlasti množične kulture, in trendovskemu odzivanju družboslovja in humanistike na vse vidnejše premike v družbi, politiki, kulturi.

Hkrati pa se v zvezi z vizualnimi študijami pojavlja niz pomislekov. Mitchell (2002: 171) navaja dva ključna. Prva je domneva o t.i. »nevarnem dodatku« (po Deridaju), ki ga vizualne študije tvorijo ob umetnostni zgodovini in estetiki, in s tem ogrožajo njun obstoj. »Ali je možno, da je naša zaskrbljenost nad brezmejnostjo vizualnih študij odmev nekdanje panike ob novosti, da ni ničesar izven teksta?«, se sprašuje. Drugi pomislek pa temelji na domnevi, da gre v zvezi z vizualno kulturo za nevarno zmoto, češ da preveč poudarjamo kulturno podstat gledanja in pozabljamo na njegovo biološko univerzalnost.

Največ orisov vizualne kulture navaja kot glavni objekt vizualnih študij vizualne izdelke in komunikacije, zlasti t.i. popularne umetnosti. Zasledimo pa tudi širše

označevanje predmeta, npr.: »Vizualna kultura je vse kar slike, gledanje in spremljajoča intelektualna, čustvena in percepcijska občutljivost gradijo, ohranjajo ali spreminjajo v svetu, v katerem živimo« (Morgan, 2005). Študij vizualne kulture je tudi analiza in interpretacija slikovnega v kontekstu delovanja, prakse, zasnov in ustanov, ki omogočajo slikam delovanje. To pa je veliko več kot preučevanje slik. Gledanje in vizualno sta v tem pogledu del vsakdanjega življenja.

## Vizualna antropologija

Vizualna antropologija se tega zaveda že ves čas. Širše oznake vizualne kulture na področju vizualnih študij so blizu pojmovanju in razumevanju vizualne kulture na področju antropologije in etnologije. Vizualno je zelo močna kulturna komponenta, relevantna za vso antropologijo. Zato je razumljivo, da ji posvečamo veliko pozornost, s ciljem, da bi razumeli mesto vizualnega v človekovi kulturi. Z vizualnim se vizualna antropologija srečuje na dva načina. Prvi je študij vizualnih sistemov in vidne kulture, drugi je produkcija in uporaba vizualnih gradiv za analizo in predstavitev. Oba načina se dopolnjujeta. Fotografija, film ali video lahko služijo kot sredstvo, s katerim zabeležimo in ohranimo vizualni podatek, lahko pa služijo za odkrivanje vizualnih podatkov in način njihove konstrukcije. Ti dve vlogi vizualnega medija se včasih premalo razločujeta.

Vizualna antropologija je razvijala predmet svojega raziskovanja na izkušnjah z uporabo vizualne tehnologije pri terenskem delu. Delo z vizualno tehnologijo (fotografija, film, video) namreč zahteva od uporabnika zavedanje o vizualni ravni kulturnih pojavov, kar vodi v njihovo sistematizacijo in s tem v novo opredeljevanje predmeta raziskave.

Prva odkrita vizualna sestavina kulture je bila neverbalna komunikacija – jezik telesnih znakov, ki je že po Darwinu (1872) bolj kulturno kot biološko determiniran, čeprav je biološko starejši od jezika (Argyl, 1989). S pomočjo fotografskega aparata in filmske kamere sta ga prva sistematično beležila Margaret Mead in Gregory Bateson. V tridesetih letih 20. stol. sta na Baliju s fotografskim aparatom in filmsko kamero beležila telesno držo in znake, da bi odkrila vpliv ravnanja z otroki na značaj Balijscev (Bateson & Mead, 1942).

Ray Birdwhistel je preučeval vzorce telesnih poz in gibov. Človekovo gibanje in gestikulacijo je razčlenil na osnovne znake, ki jih je imenoval »kinesics« (Birdwhistel, 1952).

Edward T. Hall je s pomočjo fotografij preučeval vidike rabe prostora, t.i. proksemijo (Hall, 1966) in gibanje ter komuniciranje v medkulturnih povezavah (Hall, 1974), kar je imenoval nemi jezik kulture.

Ključni prelom v obravnavi vizualne kulture v okviru antropologije predstavlja »Navajo Film Themselves Project« (Projekt Navajo filmajo sebe), Sola Wortha in Johna Adaira iz leta 1966 (Worth & Adair, 1997). Namesto dotedanje usmeritve antropologov na verbalna sporočila sta se usmerila na vizualno artikulacijo notranjega pogleda na kulturo. Ni ju zanimala kultura plemena Navajo kot taka, temveč ju je zanimalo, kako njeni pripadniki konstruirajo filmsko realnost svoje kulture. Projekt je pokazal na dotlej zanemarjeno področje »insajderske«<sup>1</sup> vizualne produkcije,

hkrati pa postavil pod vprašaj nepristranskost in »univerzalnost« zahodnoevropskega filmskodokumentarnega konstruiranja realnosti kulture tretjega sveta, dodal pa bi, da tudi domačega s strani profesionalne vizualno medijske proizvodnje. Navajo projekt je sprožil zanimanje za semantiko vizualnih zapisov in za odkrivanje vrednotnih sistemov, ki jih razkrivajo vizualni zapisi.

Sol Worth je že pred tem, leta 1964, pisal o t.i. biodokumentarcu: »Bio-dokumentarec je film, ki ga naredi neka oseba, da bi pokazala, kako čuti o sebi in o svetu... Do neke mere ta tip filma vnaša v dokumentarni film enako razmerje kot avtoportret do portreta ali avtobiografija do biografije... Bio-dokumentarec, se mi zdi, izraža kulturo izdelovalca brez veliko samozavedanja umetnosti, brez zahtev po veliki veščini, ki jo zahtevajo druge umetnosti in brez zatekanja v načine gledanja, ki so tradicionalni v ostalih vizualnih umetnostih« (Worth & Adair, 1997: 25-26).

Z odkritjem biodokumentarca sta Worth in Adair odprla nove vidike preučevanja vizualnega v kulturi. Predmet raziskave ni več samo posamezna vizualija, ampak cel sistem, ki ga tvori specifična vizualna produkcija. »Izraz vizualni sistemi uporabljamo za označitev zelo splošnega koncepta procesov, katerih rezultat je človekovo izdelovanje vidnih objektov, ki odsevajo konstruiranje njegovega vizualnega okolja in komunicirajo z vizualnimi sredstvi« (Morphy & Banks, 1997: 21). Vizualni sistemi (Banks, 2001) so nekaj podobnega, kar se v vizualnih raziskavah opiše kot vizualna konstrukcija družbenega ali kulturnega (Mitchell, 2002: 179). »Vizualna antropologija je študij lastnosti vizualnih sistemov; o tem kako vidimo stvari in kako razumemo, kar vidimo« (Morphy & Banks, 1997: 22).

Podobna spoznanja so vodila druge vizualne antropologe, da bi prišli do posnetkov domačih snemalcev. Tako je npr. Asen Balikci leta 1991 skupaj z Zvezo ugrijske rešitve priredil t.i. Sibirski seminar o snemanju etnografskih filmov v Kazimi, za mlade Hante, Jakute in Nence. Seznanil jih je z osnovami observacijske metode video snemanja, nakar so oni sami izdelali več videofilmov z vsebinami iz večletnega kulturnega okolja. Zato je seminar pomenil tudi spodbudo za samooživljanje ogroženih sibirskih kultur. »Verjameva, da bo domači video snemalci izbirali vsebine znotraj standardnega zahodnjaškega repertoarja in prišel vanj kot 'insajder'. On ali ona bo obudil pomene in detajle, ki so neopazni za tujega opazovalca« (Badger & Balikci, 1992: 43).

V Braziliji so Kayapo že od leta 1985 snemali na video kasete svoje rituale, srečanja z Brazilci in govore za lastno publiko (Worth & Adair, 1997: 312-317). Antropolog Terence Turner je raziskoval njihovo dejavnost v okviru projekta »Kayapo video«, ki je bil osnovan na neposrednem rezultatu zavesti in interesa domačinov za družbeni, politični in kulturni potencial videa za njihovo družbo (Turner, 1991).

### Slovenski primer: vizualni sistem domačega videa

V okviru raziskovalnega projekta »Topografija vizualnih informacij« je leta 1996 potekala prva sondažna raziskava domačih video arhivov z naslovom »Vizualno

<sup>1</sup> Izraz »insajderska« vizualna produkcija uporabljam kot sinonim za vizualno proizvodnjo članov preučevane kulture, ki obuja poglede iz notranjosti kulture na njo samo. V angloameriški literaturi se s tem v zvezi uporablja izraz »aboriginal film-making« (Križnar, 2002).

okolje« v okviru Mladinskega raziskovalnega tabora Sovodnje 96 v Benečiji. V vasi-  
cah pod Matajurjem sva s kolegico Pahorjevo preučevala način uporabe video ka-  
mere in posnetkov ter analizirala vsebine posnetkov. Tam se je potrdila hipoteza,  
da so najdeni video posnetki lahko pripomoček za vpogled v lokalno kulturo  
(Križnar & Pahor, 1996).

Od leta 1999 sem v okviru raziskovalnega projekta z naslovom »Vizualna pro-  
izvodnja kot oblika kulturno-umetniške dejavnosti na Koroškem« preučeval doma-  
če (hišne, družinske) video arhive na podlagi predpostavke, da se je z demokrati-  
zacijo vizualne tehnologije konec osemdesetih let razmahnila uporaba malih  
video kamkorderjev v družinskem okviru in da s tem nastajajo dragoceni video ar-  
hivi posnetkov vsakdanjega življenja. Po večletnem terenskem delu<sup>2</sup> je nastala mre-  
ža podatkov o amaterskih video snemalcih na podeželju in v mestih, na avstrij-  
skem Koroškem in v Sloveniji. Avtorji posnetkov so nešolani snemalci, samouki.  
Številni od njih se že dolga leta ukvarjajo s snemanjem in imajo vsak svoj avtorski  
sistem in bogate arhive. Rezultat njihovega dela je največkrat zgolj grobo gradivo,  
brez montažnih posegov. To pa ne pomeni, da snemajo brez scenarija in režijske  
zamisli. Ti dve sestavini proizvodnje filma ali videa sta sicer domačim snemalcem v  
pravem pomenu besede nepoznani, a vseeno potekata v ozadju, ne da bi se ju  
avtorji zavedali. Nekateri so večji t.i. montaže v kameri, nekateri presnemavajo gra-  
divo z enega rekorderja na drugega in vmes kaj skrajšajo ali izpustijo.

Metode posameznih snemalcev so prepoznavne kot ponavljajoči se osebni  
slog slikovnega beleženja, zato sem začel na ta dela gledati kot na »vizualne rokopi-  
se« (Križnar, 2002). Izraz vizualni rokopisi je nastal iz zadrege, kako sistematizirati  
oz. pojmovati izdelke domačih snemalcev, ki niso standardni filmski in video izdel-  
ki niti po obliki niti po namenu niti po komunikacijski moči. Podobni so na roko  
pisanim rokopisom, ki z grafično podobo tudi odražajo avtorjev značaj. Z monta-  
žo bi temu gradivu močno okrnili značaj, tako kot rokopisu odvzamemo osebno  
noto, če ga pretipkavamo, urejamo ali popravljamo.

Na dvojezičnem območju avstrijske Koroške je med slovensko manjšino doma-  
ča video proizvodnja razmeroma pogost pojav. Podobno kot v Benečiji tudi tukaj  
ni presenetljivo, če naletimo na video kamero na samotni kmetiji. To morda lahko  
pripisemo veliki aktivnosti manjšine na področju kulturnega ustvarjanja, zlasti pet-  
ja in gledališča. Za domače snemalce po vsem svetu velja, da snemajo predvsem  
družino, počitnice in izlete, na območju moje raziskave pa se zanimajo tudi za do-  
gajanje v širši skupnosti. Zato so v preučevanih vizualnih rokopisih močno zastop-  
pane sestavine lokalne kulture.

Izdelki domačih snemalcev igrajo pomembno vlogo v procesu posameznikove-  
ga in kolektivnega spominjanja. Spomin je podlaga za zgodovinsko zavest in pripad-  
nost skupnosti. Domači snemalci ustvarjajo vizualiziran družinski spomin, ki je med  
posameznikovim in skupinskim spominom (Chalfen, 1998). Za številne domače sne-  
malce na Koroškem je značilno, da s posnetki kulturnega okolja zavestno gradijo ko-  
lektivni spomin na izginjajočo kulturno dediščino njihove narodnostne skupnosti.

<sup>2</sup> Raziskavo so sofinancirali Ministrstvo za kulturo RS, Ministrstvo za znanost in tehnologijo RS ter  
Avstrijski inštitut za jugovzhodno Evropo v Ljubljani, s sodelovanjem Slovenskega narodopisnega inštituta  
Urban Jarnik v Celovcu.

Domači videosnemalci svoje dejavnosti ne predstavljajo v zelo širokem krogu. To je po svoje razumljivo, saj je za njihova dela značilno, da »sebi govorijo o sebi« (Hammond, 1988: 395). In vendar je v njihovem vizualnem rokopisu zabeležen njihov vrednotni sistem, njihov estetski čut in njihova filmska kultura. Na ta način se raziskovalcu ob osebni izkušnji z določeno kulturo odpira vzporeden vizualiziran pogled Drugega na isto kulturo, kar je Faye Ginsburg (1995) posrečeno imenovala učinek paralakse. Paralaksa je metafora za dvojni pogled na kulturo. Eden je pogled tradicionalnega etnografskega filma, drugi je pogled domačih avtorjev na lastno kulturno okolje. »Ne gre za to, da bi domači film nadomestil etnografskega, temveč za to, da bi ustvarili okvir, v katerem bi razmišljali o obeh, o odnosu med njima in pomagali razširjati, posredovati ter razumevati kulturo skozi različne medijske oblike« (Ginsburg, 1995: 65). Preučevanje vizualnega sistema domačih snemalcev odpira novo poglavje v raziskovanju kulture: študij video snemanja kot sklopa telesnih tehnik, vizualne komunikacije in estetike.

*SLIKA 1: Lesen top za streljanje s karbidom na veliko noč*



*(vir: iz domačih video arhivov na Koroškem)*

*SLIKA 2: Nevesta na ohceti ugiba, katera noga je ženinova*



*(vir: digitalizacija fotograma iz video zapisa Miha Peče)*

## Etnografski film

Značilni produkt vizualne antropologije je etnografski film, ki v očeh številnih ljudi celo prevladuje nad pojmom vizualne antropologije. Vseskozi odpira številna vprašanja, saj opravlja zelo zahtevne naloge. Je hkrati inštrument raziskovanja in medij za predstavitev kulture in znanstvenih ugotovitev. Razen tega mora upoštevati zelo širok profil publike, od strokovnjakov do laičnih gledalcev. To ga občasno spravlja v shizofren položaj in v krizo identitete.

Pravzaprav se pred etnografski film postavlja enako vprašanje kot pred verbalno oz. pisano etnografijo, to je vprašanje o gledanju in percepciji kot sestavnem delu kulture, zlasti v odnosu do vprašanja avtentične podobe kulture in do vprašanja etnografije kot tvorjenja zgodbe. Etnografski film in vse njegove izpeljanke so vizualni teksti oz. samo eno od novih pripovednih sredstev v antropologiji (Ruby, 1975). Tako gledanje omogoča raznovrstnost vizualnih pristopov, ki spet omogočajo veliko novih oblik vizualnih tekstov. Govorimo o vizualni etnografiji, raziskovalnem in arhivskem gradivu itd.

Razvoj vizualne tehnologije je omogočil izdelovanje vizualnih dokumentov velikemu številu ljudi, ne samo privilegiranim. »Seznanjanje informatorjev s filmsko kamero, video tehniko in osnovami tehničnega znanja je resen izziv empiricizmu etnografskega filma, s tem da briše raziskovalca–snemalca kot ‘objektivnega’ zunanjega opazovalca in da spodbuja emsko fotografsko predstavitev« (Hammond, 1988: 379). To je izhodišče za preučevanje kulture »vizualnih rokopisov«, ki sem ga na kratko predstavil v prejšnjem poglavju. Najnovejša vizualna tehnologija omogoča tudi raziskovalcem, da lažje pridejo do boljše vizualne dokumentacije, digitalizacija pa vodi v razmišljanja o hipermedijskih oblikah dokumentacije in prezentacije.

Zato so nekatere kritike etnografskega filma neutemeljene ali pretirane. Premalo upoštevajo razlikovanje (*differentio specifico*) med etnografskim in dokumentarnim filmom. Weinberger (1992) ironično navaja: »Etnografi častijo strašno božanstvo, poznano kot Realnost, katerega večni sovražnik je njen vražji dvojček Umetnost. Verujejo, da se morajo posvetiti nizu praktičnih postopkov, imenovanih Znanost, če se želijo obvarovati zla. Njihova kozmologija je nestalna: desetletja so se ostro bili med sabo o naravi njihovega boga in kako bi mu najbolj služili. Medsebojno se obtožujejo, da so skrivni častilci Umetnosti; najhujša kletvica v njihovem jeziku je ‘estet’.« Morda bi bila ta ironizacija upravičena v 60. in 70. letih, na vrhuncu dokumentarnega (beri: avtorskega) etnografskega filma, ko so podobo etnografskega filma oblikovali avtorji in filmi kot so, John Marshall (*Hunters*, 1958), Robert Gardner (*Dead Birds*, 1961) ali *The Nuer*, 1970, Harrisa in Breidenbacha. Weinbergerjeva kritika je pretežno usmerjena na cineastične pomanjkljivosti etnografskega filma, ki jih ima za posledico nesposobnosti znanstvenikov, da bi razmišljali cineastično. Nesprejemljivo pri tem je, da postavlja za zgled ravno prej omenjene filme in avtorje, ki so jih vizualni antropologi večinoma zavrnil, češ da na neustrezen način reprezentirajo obravnavano kulturo. MacDougall (1997) ugotavlja, da se je razkorak med scientistično in cineastično vizualno rekonstrukcijo kulture morda začel že v razmerju med Meadovo in Batesonom, in v njuni polemiki ali fotografirati spontano ali sistematično. To razmerje takole komentira: »Balijski značaj<sup>3</sup> je končno padel med dve divergentni konceptiji fotografije – med eno, ki je podaljšek uma, in drugo, ki je podaljšek očesa.«

Z druge strani Bill Nichols sicer pravilno ugotavlja, da bi morali v okviru etnografskega filma več razpravljati o samem mediju in žanru ter o koristih, ki jih ima za študij kulture, hkrati pa kritizira »antropološki reprezentacijski mehanizem« bolj s stališča medija kot s stališča antropologije. Pretirano se zdi njegovo seciranje produkcijskega postopka v etnografskem filmu, zlasti psihoanaliziranje snemalca, ki mu pripisuje narcisizem, voyarizem, sadizem in fetišizem (Nichols, 1992). Premalo upošteva specifičen proces tvorjenja zgodbe v etnografskem filmu, ki je bistveno drugačen od tvorjenja zgodbe v dokumentarnem filmu. Etnografski film išče in najde zgodbo v podobah kulture, ki jih prenese v medij, medtem ko avtor dokumentarnega filma podobe kulture uporabi za tvorjenje svoje zgodbe o kulturi. Tako kot ne moremo pričakovati znanstvene razprave v verzih, tako ne moremo pričakovati, da bi etnografski film koketiral z gledalci s sestavinami fikcijske melo-

<sup>3</sup> *Mišljena je znamenita večmedijska monografija »Balinese Character« (Bateson & Mead, 1942).*

drame ali kakega drugega popularnega kinematografskega žanra. O razlogih za snemanje etnografskih filmov je Jean Rouch (1975) takole napisal: »Filmanje je edina metoda, ki jo imam, da pokažem drugemu, kako ga vidim. Z drugimi besedami: zame je prvo občinstvo oseba, ki jo snemam«.

Etnografski film je gotovo zvrst, ki ima velike zasluge, da je prišlo na področju vizualne antropologije do spraševanja o naravi vizualnega medija in s tem do pazljivejšega določanja njegovih meja v antropologiji. Etnografski film ali bolje film v antropologiji je postal prvi objekt vizualnih raziskav v vizualni antropologiji, eden od številnih vizualnih pojavov. S prizadevanji raziskovalcev, zlasti Meadove, Wortha, Chalfena, Rubyja in drugih se je že leta 1969 oblikoval pojem antropologije vizualnih komunikacij, v kateri so integrirani trije koncepti: antropologija, komunikacija in vizualno slikovni način (Worth, 1981: 195). Iz tega so se sčasoma razvile t.i. vizualne raziskave v okviru vizualne antropologije, z bistvenimi vprašanji: kako Drugi dojemajo vizualno, kako Drugi z vizualnimi produkti predstavljajo svojo kulturo, kako v vizualnih produktih odseva njihova kultura in kako kulturna dispozicija raziskovalca vpliva na njegovo razumevanje kulture (refleksivnost).

### Etnografski film in vizualne raziskave v Sloveniji<sup>4</sup>

V Sloveniji je zaradi zgodovinskih okoliščin etnologija nosilka raziskav o kulturi in načinu življenja. Tudi prve izkušnje z etnografskim filmom in vizualno antropologijo vežemo na etnološko delo in ustanove. V slovenski vizualni in publicistični produkciji zasledimo raznolike načine uporabe vizualne tehnologije in raznolike (beri: netipične) pristope k raziskavam vizualnega v kulturi. V dokaj številnih člankih in razpravah je obravnavana problematika vizualne produkcije, ki etnologe najbolj vznemirja in privlači, od zgodovinskega razvoja do preučevanja metodologije in iskanja kulturnih vzorcev v vizualnih zapisih. Raziskovalci pri tem upoštevajo vse tri vizualne medije: fotografijo, film in video. Nacionalna tematska bibliografija odraža skromne pogoje, v katerih nastaja, in majhno število raziskovalcev, ki se profesionalno ukvarjajo z vizualnimi raziskavami in produkcijo etnografskega filma. Veliko dejavnosti na tem področju izhaja iz zavesti etnologov o potrebi urgentnega slikovnega dokumentiranja kulture, ki se spreminja in izginja.

Pojem etnografskega filma v Sloveniji dolgo ni presegel značilne (srednje-)evropske usmerjenosti v dokumentarne filme »O« ljudski kulturi, »O« folklori in ni dosegal pojma etnografskega filma kot vizualnega zapisa o srečanju raziskovalca s kulturo Drugega. Bil je zagledan v domačo kulturo brez potrebne distance, ki bi omogočala refleksijo o smiselnosti vizualnih zapisov in zavedanje o metodoloških zadregah vizualnega zapisovanja.

Vizualna antropologija je vstopila, gledano v svetovnem merilu, v humanistične in družboslovne znanosti kot prisposoda zavestnejšega in odgovornejšega pristopa k uporabi vizualne tehnologije v znanosti, z njenimi prednostmi in pomanjkljivostmi. To je bil preobrat, ki je v hipu postavil vizualni zapis kulture v drugačno, bolj vprašljivo vlogo, kot jo je imel dotlej. Vizualni zapis je naenkrat postal ne samo dokument kulturne podobe okolja, ki ga preučujemo, ampak tudi dokument naše-

<sup>4</sup> V tem poglavju so povzete misli iz članka Stanje stvari (Križnar, 2003).



ga pogleda na to kulturno okolje. In samo še korak je bil do spoznanja, da je vizualni izdelek kultura sama, ki vsebuje številne kode in informacije o njegovem avtorju, producentu in okolju. Hkrati pa so raziskovalci spoznali tudi šibkost in manipulabilnost slike skozi vse procese njene produkcije in funkcioniranja, vključno z gledalčevo recepcijo.

V Sloveniji je ta razvoj od etnografskega filma do vizualnih raziskav potekal specifično in nezvezno. Dolgo smo govorili o etnografskem in etnološkem filmu. Še v 80. letih prejšnjega stoletja nihče ni mogel govoriti o vizualni antropologiji v Sloveniji. Pri tem mislim predvsem na sledove metodologije, ki jo je uvajala npr. Margaret Mead od druge svetovne vojne dalje in bi jo na kratko lahko označili kot skrbno protokolirano uporabo fotografske ali filmske tehnike pri analizi in predstavitvi kulture in s tem metodično osredotočenost na vizualno informacijo.

Iz urgentnih filmskih in video snemanj na terenu smo prešli neposredno v preučevanje vizualnih razsežnosti kulture, vključno npr. z analizo vedenja informatorjev pri intervjuvanju ali z opažanjem motenj, ki jih povzroči prisotnost kamere. Znašli smo se v preobilju vizualnih medijev in komunikacij, ki so tudi pri nas naenkrat »vizualizirali« vso kulturo. Pri tem smo se oprli na znanje in izkušnje »vizualnih antropologov« v drugih okoljih. Ne moremo pa trditi, da bi tuje izkušnje na tem področju preplavile slovensko etnologijo. Za to je preveč samosvoja in vase zagledana in včasih nedojemljiva za novosti.

Morda je prav odsotnost glavnega toka vizualne antropologije v Sloveniji povzročila najprej skromno in nereflektirano, a zato toliko bolj izvirno rabo vizualne tehnologije. Zelo važno je, da so raziskovalci sami vzeli v roke kamero in produkcijo. Vizualni medij je namreč pisava in tako kot poznavanje pisave, tudi poznavanje medija močno vpliva na vsebino in kakovost izdelka. Spoprijemanje z vizualno tehnologijo v vseh možnih okoliščinah je najboljši dejavnik napredka, ker povzroča med raziskovalci razmišljanje o izboljšavah terenskega snemanja pa tudi o omejitvah.

Rezultate proizvodnje lahko delimo na več kategorij. Na prvem mestu bi omenil terenske vizualne zapise, ki ostanejo nezmontirni v arhivu, da si bo kasneje raziskovalec večkrat pazljivo ogledal posnetke, ki jih je spremljal na terenu. Ob tem se mu bodo morebiti zastavila nova vprašanja, kar je značilen pojav pri uporabi vizualne dokumentacije.

Naslednja kategorija sta dokumentarni in etnografski film, ki ju je treba razumno razlikovati, podobno kot film za široko občinstvo in film za strokovnjake. Zavedanje teh razlik je posledica dosedanjega razvoja etnografskega filma in se še krepi z novo strategijo vizualne produkcije. Število zvrsti vizualne dokumentacije in predstavitvenih oblik se je močno povečalo z digitalno tehnologijo in z njeno množično uporabo. Etnografski film ni več edina zveličavna oblika vizualne predstavitve. To vodi v nove metodologije vizualnega raziskovanja in v novo estetiko vizualnih izdelkov. Jay Ruby šteje množično uporabo handycamov za največjo tehnološko paradigmo po industrijski revoluciji.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Ko komentira videofilm »Seeing is believing« (*Handicams, Human Rights and the News, A Film by Katerina Cizek & Peter Wintonick*), pravi: »Že nekaj desetletij postajajo amaterski kamkorderji oči sveta, ko nihče drug ne opazuje. Aktivisti za človekove pravice, raziskovalci vojnih zločinov, desničarski sprevržen-

Doslej je zadostovala razdelitev na dve kategoriji: na gradivo in zmontirane etnografske filme. Odslej pa se med tema kategorijama začenjajo pojavljati številne oblike urejene vizualne dokumentacije. Na slikovnih medijih imamo spravljene podobe kulture kot nekakšne inventarje in popise, urejene po merilih stroke. Zato lahko upravičeno govorimo o vizualni etnografiji kot o posebni veji raziskovanja kulture s pomočjo fotografskega aparata ali videokamere. Pri tej usmeritvi zadostuje, da raziskovalec obvlada večščino snemanja in da jo prožno uporablja v različnih okoliščinah.

Če ugibam o nadaljnjem razvoju etnografskega filma in vizualnih raziskav v Sloveniji in se pri tem oziram na razvoj drugod, lahko predvidevam, da bo nastajalo vse več sistematično posnetih in analiziranih vizualnih enot, opremljenih s spremnimi komentarji. To se je dogajalo v ZDA že v sedemdesetih letih na pobudo visokošolskih učiteljev, ki so posebej prirejene vizualne enote vključevali v univerzitetna predavanja antropologije. Izobraževanje s pomočjo vizualne dokumentacije najbolj pospešuje razvoj vizualnih raziskav in produkcijo etnografskega filma. Poligon vizualnih raziskav je pravzaprav ves vidni svet okoli nas, vizualna tehnologija in podobe, ki jih proizvaja pa so samo pripomoček za shranjevanje vizualnih podatkov o vidnem okolju (Emmison & Smith, 2000).

## Sklepne misli

Vizualna antropologija preučuje vizualno okolje, da bi izboljšala antropološko razumevanje kulture. V vizualni antropologiji je slika, ki jo ustvarita raziskovalec ali njegov informator, pripomoček za vstop na simbolno raven kulture. Slike ne morejo posploševati, lahko pa odprejo pogled v ozadje: »...fotografije tako globoko sežejo v partikularno, da nam razkrijejo tok kulture ali zgodovine, ki teče skozi ta posebni predmet kot kri« (Berger, 1980: 26). To se ujema z dihotomijo manifestativne in latentne vsebine kulture, ki sem jo povzel po E. T. Hallu (Križnar, 1996: 18; Hall, 1968: 87), Hockings (1988: 222) pa jo omenja kot polarizacijo med antropološko teorijo in fenomenološkim značajem filma. Isto dihotomijo sem spoznal pri obravnavanju ljudskih pustovanj kot dvojnost morfologije in dramaturgije oz. ikonografije in strukture (Križnar, 1986), Dapit (2001) pa jo zaznava kot dvojnost morfologije in strukture pustovanja.

Vizualne raziskave skušajo pokazati na razmerje med videzom (vizualnostjo) pojava in njegovo podstatjo in razložiti njegov pomen za razumevanje kulture. Iz izkušenj o manifestativnih (vidnih) pojavih izhaja spoznanje o kulturnih žanrih, ki so dostopni za vizualno beleženje. To so, na kratko: človekov govor, njegove telese tehnike, tehnološki postopki in rituali ter človekovo grajeno in naravno okolje.

O namenih vizualne antropologije je spregovoril Jay Ruby v kratkem uvodu prve knjige iz serije Vizualna antropologija, *Anthropological Filmmaking*: »Naš namen je nazorno prikazati vrednost antropološkega pristopa k študiju vizualnega in slikovnega sveta. Nameravamo predstaviti etnografske študije kulturnih kompleksov slikovne medijske produkcije, analize vidnega sveta neverbalne komunikacije

*ci in navadni državljani se oborožujejo z orodji nove vizualne revolucije.« (Iz sporočila na spletnem omrežju vizualnih raziskovalcev VISCOM@LISTSERV.TEMPLE.EDU).*

od mikro študij telesnega gibanja do makro pogledov na grajeno okolje in edinstvene poskuse posredovanja antropološkega razumevanja s slikovnimi sredstvi. Rezultat bo poglobljeno znanje o tem, kako vizualna in slikovna komunikacija delujeta v našem stremljenju, da bi ustvarili pomen« (Rollwagen, 1988: IX).

Samo nekaj korakov je od zadnjega stavka do oznake vizualne kulture, kot jo vidijo vizualne študije. Vizualna antropologija išče v vizualnem ključ za razumevanje pomenov kulture, medtem ko vizualne študije izhajajo iz prepričanja, da je vizualna kultura »vizualna konstrukcija družbenega polja, ne zgolj konstrukcija gledanja« (Mitchell, 2002: 179).

V nasprotju od vizualnih študij je vizualna antropologija razvila svojo vizualno produkcijo, ki jo predstavlja etnografski film z vsemi podvrstmi. Predenji se postavljajo številna metodološka vprašanja in izzivi, zlasti v obdobju splošno razširjene vizualne tehnologije in produkcije na vseh ravneh javnega in zasebnega življenja. To nas gotovo postavlja tudi pred etične dileme (nadzorne kamere, nenadzorovane objave na medmrežju), ekološke dileme (večja poraba elektrike in s tem neobnovljivih virov energije ter povečanje kemijske proizvodnje) ter pred nasilje vizualnih informacij na vsakem koraku.

Kljub temu se mi zdi vprašljivo pretirano poudarjanje t.i. »slikovnega obrata« in ponavljanje teze o prevladi vizualnega v našem času, ki se velikokrat pojavlja v vizualnih študijah. Do neke mere lahko ta občutek pripišemo informacijski dobi, ki povzroča, da večmedijska (ne samo vizualna) informacija o nekem dogodku naenkrat preplavi ves svet. Tako bi lahko govorili tudi o prevladi zvoka ali avdio kulture, o nekontrolirani in neubranljivi zvočni poluciji planeta. Konec koncev je tudi tiskane besede veliko več kot v preteklosti. Knjižna produkcija je nepregledna in že kar kaotična. Masovna je uporaba mobilnih telefonov, a ne govorimo o »celularnem obratu« in ne izumljamo posebne znanstvene discipline o tem pojavu. Lahko bi rekli, da smo v vseh pogledih ekscesna civilizacija.

Sam Mitchell, ki je vpeljal izraz »slikovni obrat«, opozarja, da je bilo v zgodovini že veliko podobnih obratov in našteva med drugim odkritje perspektive, fotografije, filma, interneta (Mitchell, 2002). Razlika je morda le v tem, da globalizirana večmedijska informacija ustvarja unificirano podobo sveta, hkrati pa okrepljeno reflektira tudi nacionalne, spolne, kulturne, politične in verske razlike. Zato se nam zdi globalizirani svet veliko bolj kaotičen kot stari razdeljeni svet s številnimi avtonomnimi svetovi.

Zastopniki vizualnih študij bi lahko veliko izvedeli o stanju sveta pred obdobjem sodobne globalizacije v etnografskih filmih in v vizualno antropoloških študijah neverbalne in vizualne komunikacije ter drugega slikovnega oz. vidnega sveta kulture. A v referenčni literaturi vizualnih študij ni zaslediti del vizualne antropologije in njenih vizualnih raziskav. Ali gre res za nezdružljivi disciplini? Ali ju razdvaja značilni empiricizem vizualne antropologije na eni in diskurzivni značaj vizualnih študij na drugi strani? Ali pa gre za nevarno incestoidno bližino obeh disciplin, ki varujeta vsaka svojo avtonomijo z zapiranjem pred sosednjo disciplino?

Primerjalna prednost vizualne antropologije je produkcija vizualij v okviru znanstvene raziskave in obravnava vizualne proizvodnje Drugih. Ta proizvodnja, zasidrana v koloritu lokalne kulture, omogoča analizo vplivov kulture na izdelke in

v obratni smeri, vpliv vizualij na kulturno podobo okolja, v katerem so nastale. Zaradi omenjenega metodološkega obrata je postal vizualni zapis kulture, ki ga naredijo slovenski kmet, ljubljanski meščan, kurdski prebežnik ali taliban, enako pomemben za raziskave kulture kot etnografski film v produkciji Granada Television ali IWF Göttingen. »Vizualno razumevanje, kaj vidimo in kako to interpretiramo, je pomemben del obstoja nas, človeških bitij in končna ocena vizualne antropologije kaže, da je ta disciplina študij lastnosti vizualnih sistemov; kako stvari vidimo in kako razumemo to, kar vidimo« (Morphy & Banks, 1997: 21).

Skupni izziv obema disciplinama pa je tudi skrivnostno vprašanje o nevidni kulturi, ki ga nakazuje moto pričujočega prispevka.

#### LITERATURA

- Argyl, Michael (1989): *Innate and Cultural Aspects of Human Non-Verbal Communication*. V Blakemore C., Greenfield S (ur.), *Mindwaves*, 55-72. Oxford: Blackwell.
- Badger, Michael & Balikci, Asen (1992): *Siberian Seminar*. *Cultural Survival Quarterly*: 68-71.
- Banks, Marcus (2001): *Visual Methods in Social Research*. London: SAGE Publications.
- Bateson, Gregory & Margaret Mead (1942): *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences Special publication.
- Birdwhistel, Ray L. (1952): *Introduction to Kinesics*. Louisville, Ky.: University of Louisville Press.
- Chalfen, Richard (1998): *Family Photograph Appreciation: Dynamics of Medium, Interpretation and Memory*. V *Communication and Cognition* 31(2-3): 161-78. Dostopno preko <http://astro.temple.edu/~rchalfen/Memory.html>, 10. 4. 2005.
- Dapit, Roberto (2001): *Appunti per una ricerca sui riti di carnevale lungo il confine friulano-sloveno: l'eredità di Niko Kuret - Obredno maskiranje ob slovensko-furlanski meji: osvetlitev Kuretove dediščine z drugimi pogledi*. V *Traditiones* 30 (1): 235-252.
- Darwin, Charles (1872): *The Expression of Emotions in Man and Animals*. London. Emmison, Michael & Smith, Philip (ur.) (2000), *Researching the Visual: Introducing Qualitative Methods*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications
- Emmison, Michael & Smith, Philip (ur.) (2000), *Researching the Visual: Introducing Qualitative Methods*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Ginsburg, Faye (1995): *The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film*. *Visual Anthropology Review* 11 (2): 64-76.
- Hall, Edward T. (1966): *The Hidden Dimension*. New York: Doubleday.
- Hall, Edward T. (1974): *Handbook of Proxemics Reserach*. Washington, D.C.: Society for the Athropology of Visual Communication.
- Hammond, Joyce (1988): *Tongan Videography*. *Visual Anthropology* 1 (4): 379-400.
- Križnar, Naško (1986): *Pustovanje na Vrhu S, Michele del Carso in v Ponikvah*. *Traditiones* 15: 105-120.
- Križnar, Naško (1996): *Vizualne raziskave v etnologiji*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Križnar, Naško (2002): *Vizualni rokopiši*. *Traditiones* 31 (1): 159-190.
- Križnar, Naško (2003): *Stanje stvari*. *Glasnik slovenskega etnološkega društva (posebna številka)* 43/1,2: 4-13.
- Križnar, Naško & Pahor, Živa (1997): *Video dokumentacija kot »objet trouvée«* V Naško Križnar (ur.), *Etnološki film med tradicijo in vizijo*, 205-212. Ljubljana: Založba ZRC.
- MacDougall, David (1997): *The visual in anthropology*. V Marcus Banks in Howard Morphy (ur.), *Rethinking visual anthropology*, 276-295. New Haven in New York: Yale University Press.

- Morgan, David (2005): Defining visual culture. The Medium of Belief: Theory and Practice in the Study of Religious Visual Culture. Dostopno preko <http://web.uccs.edu/ethnicstudies/morgan.htm>, 15. 4. 2005.
- Mitchell, W.J.T. (2002): Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of visual culture* 1(2): 165-181.
- Morphy, Howard & Banks, Marcus (1997): Introduction: rethinking visual anthropology. V Marcus Banks in Howard Morphy (ur.), *Rethinking visual anthropology*, 1-35. New Haven in London: Yale University Press.
- Nichols, Bill (1922): The Ethnographers's Tale. V Lucien Taylor (ur.), *Visualizing Theory: Selected Essays From V.A.R. 1990-1994*, 60-83. New York and London: Routledge.
- Rollwagen, Jack (ur.) (1988): *Anthropological Filmmaking*. Chur, London, Paris, New York, Melbourne: Harwood academic publishers.
- Rouch, Jean (1975): Camera and Man. V Paul Hockings (ur.), *Principles of visual anthropology*, 99. The Hague: Mouton.
- Ruby, Jay (1975): Is an Ethnographic film a Filmic Ethnography? V *Studies in the Anthropology of visual communications*, II (2): 104-111.
- Turner, Terence (1991): The social dynamics of Video: Media and Indigenous Society: The Cultural Meaning and Personal Politics of Videomaking in Kayapo Communities. V *Visual Anthropology Review* 7 (2): 68-76.
- Weinberger, Eliot (1992): The Camera People. V Lucien Taylor (ur.), *Visualizing Theory: Selected Essays From V.A.R. 1990-1994*, 3-26. New York and London: Routledge.
- Worth, Sol (1981): Margaret Mead and the shift from »visual anthropology« to the »anthropology of visual communication«. V Larry Gross (ur.), *Studying visual communication*, 185-199. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Worth, Sol & Adair, John (1997): *Through Navajo Eyes*. The University of New Mexico Press.