

Визуалната антропология е мъртва, да живее визуалната антропология!

Люсиен Тейлър

Резюме, ключови думи и биография:

В рецензията на Тейлър основният акцент е не просто анализът на трите споменати книги, излезли между 1995 и 1997, но принципно и полемично разглеждане на дисциплината визуална антропология. Има две възможности: А. тя е анализ на визуалните аспекти на материалната култура (или дори сетивния опит като цяло) или Б. това е просто антропологията, която се реализира единствено чрез визуални медии. Тейлър поддържа втората позиция, защото ако антропологията разгръща сама чрез визуални медии своя собствен дискурс, то тя е необходимо да бъде отделена като специализирана поддисциплина (и да запази за себе си названието „визуална антропология“) – това има своите методологически, дискурсивни и практически особености. Самите филми и образи са антропологията, а писменото им тълкуване е вторично доразработване. Когато става дума за подобна дейност, то не бива да се забравя, че киноизкуството съчетава звука и образа, движението и действието, думите и нещата, и визуалното не е чисто. Тейлър напомня две неща: филмовата среда на антропологическия дискурс и неговите аналитични цели го изважда от списъка на стандартните визуални феномени и второто – невидимото е не толкова отрицание или опровержение на видимото, колкото негов таен съдружник (Мерло-Понти).

Ключови думи: антропология, етнография, филм, фотография, сетивен опит, визуални аспекти на материалната култура;

Люсиен Тейлър [Lucien Castaing-Taylor] (1966, Ливърпул) е антрополог, артист и кинорежисьор с разнообразни книги, статии и филми, посветени на визуалната култура и визуалната антропология. Редактор и основател на списанието *Visual Anthropology Review*. От 2002 година преподава в Харвард, където е директор на SEL (Sensory Ethnography Lab).

Rethinking Visual Anthropology. Marcus Banks and Howard Morphy. eds. New Haven, CT: Yale University Press, 1997. 306 pp.

Principles of Visual Anthropology. Paul Hockings. ed. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995. 562 pp.

Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography. Leslie Devereaux and Roger Hillman. eds. Berkeley: University of California Press, 1995. 362 pp.

Визия, визуализация, визуално и визуалност – както и бележитият термин „визуалности” на Карлайл – всички тези думи биват използвани постоянно. Казва се, че езиковият обрат е бил последван, а може би дори заменен, от „картинен обрат” или „визуален момент”. Независимо дали е под формата на утопичен панегирик или дистопична йеремиада, дали е възхвалявано заради своята амбивалентност или иронизирано заради неопределеността си, възприятието се радва на кратката си академична слава – за сметка на осмислянето; фигурата – вместо дискурса, и образът – на мястото на текста. Никак не е ясно обаче какво може да означава всичко това и до какво ще доведе.

Във всеки случай, един картинен обрат, на пръв поглед, би изглеждал благоприятен момент за вдъхване на нов живот на визуалната антропология – обособено поле, което е силно видимо и същевременно доста маргинално спрямо конвенционалния антропологически дискурс. Но какво точно разбираме под визуална антропология? Дали става въпрос за антропология, която изначално е конституирана като визуална? С други думи, дали антропологията по някакъв начин се реализира чрез визуални медии, като се различава от антропологията, артикулирана чрез пространната описателност, която е нашата академична алфа и омега? Или пък антропологията (която по подразбиране е писмена) е тази, която се интересува от визуалните аспекти на материалната култура, или дори от визуалните измерения на сетивния опит като цяло? Ако няма основателна причина да се изключи някое от тези направления (а такава със сигурност няма), двете са достатъчно различни едно от друго, така че между тях трябва да се прави разлика от самото начало.

Ако обаче визуалната антропология се приема за изследване на материя, която може да бъде включена под общото заглавие „визуална култура”, тогава се оказва, че, както отбелязва Ира Джакнис, много антрополози, изучаващи например материалната култура или езика на тялото, или пространственото поведение, без да си дават сметка, през цялото време се занимават с визуална антропология („Преосмисляне на визуалната антропология”, стр. 4). В действителност е трудно да се досетим за някой раздел на антропологията, в който отсъстват визуални елементи: дори когнитивните и лингвистичните процеси в крайна сметка отчасти се поддават на визуална репрезентация. Но ако антропологията като цяло се счита за „визуална” на такъв принцип, то тогава първата част от названието е лишена от смисъл. Не може ли със същата сила да се твърди, че антрополозите, без самите те да знаят, се занимават през цялото време и със звукова, тактилна, обонятелна и „вкусова” антропология? И ако е така, какво следва от това? Със сигурност ще се изрази несъгласие срещу елиминирането на голяма част от сетивния опит в етнографията, но положението няма да се оправи като се създадат определен брой отделни поддисциплини, които претендират, че са насочени към някое от сетивата. В допълнение, голяма част от сетивния опит е синестетичен (не е случайно, че „вкус” първоначално е носело значението на „докосване”), а визуалното често може да бъде обособено само чрез прилагане на аналитичен натиск спрямо феноменологичното цяло. Нещо повече, визуалното е самото то пронизано и осеяно с невизуални аспекти на културата. Както подчертава Мерло-Понти, невидимото е не толкова отрицание или опровержение на видимото, колкото негов таен съдружник. С една дума, защо да отделяме визуалното?

Разбира се, пълното надмощие на виждането и конкретните форми, които визуалността е приела в съвременния свят, изискват в еднаква степен вниманието на антрополозите, както и на други учени. Наистина, този въпрос заслужава да бъде разгледан колкото може по-скоро. Досега антрополозите до голяма степен са отсъствали от дебатите, бушуващи в хуманитарните науки, относно ролята на визуалното в света днес. Става въпрос за естеството на различните „скопични режими”, особено напрежението между т.н. декартов перспективизъм и привидно постмодерната *Folie du Voir*; за това дали изобщо е уместно да

се говори за скопични „режими“; за въпроса дали градският опит наистина е визуален в основата си; за конфигурацията на сетивата като цяло в модерността; дали и как предполагаемата центричност на визуалното на модерния Запад може да бъде различена от тази на други култури и други епохи; и дори дали днешният свят всъщност е повече подчинен на визуалното от всеки друг; и така нататък. Като се има предвид, че много от тези дискусии страдат от абстрактност, жалко е, че антрополозите толкова рядко решават да се влючат в тях (сред изключенията са Дейвид Хоус, Надя Сереметакис, Пол Столър и Майкъл Тосиг). Всъщност, малцина са авторите, чиито текстове са включени в разглежданите книги, и които се занимават с подобни въпроси.

Независимо от това, не е ясно дали антропологическият интерес към визуалната култура изисква или дори би имал полза от институционализирането на отделна поддисциплина. От друга страна, антропологията, която изначално е конституирана като визуална сама по себе си, и която се осъществява основно чрез визуални, а не толкова посредством чисто вербални средства, е до такава степен радикално различна по характер от останалите направления на нашата дисциплина, че заслужава отделно разглеждане. Все още обаче не е ясно какво в действителност може да представлява тази визуална антропология. За мнозина визуалната антропология и етнографският филм са почти синоними, но филмът, за разлика от неподвижното изображение във фотографията, често включва и звук, освен образ, и в действителност много етнографски филми отдават особено (и може би прекалено) голямо значение на диалога. Дефиницията „Визуални репрезентации на културата“ може да изглежда достатъчно приемлива, доколкото се приема, че не е задължително репрезентациите да бъдат изключително и само визуални. Тази дефиниция има предимството да не ограничава визуалната антропология до изчерпването ѝ с движещи се изображения или дори само с фотографски образи. Но докато „културата“ в аналитичен план заема особено място в писменото направление на антропологията, спорно е дали тя се нарежда на равни позиции в етнографските филми или във фотографията, вдъхновена от антропологията. Да признаем, че „културата“ е абстракция, не означава да приемем, че поради тази причина тя е по-малко реална, но етнографският филм е свързан преди всичко с особеностите на личността, а едва след това с общия характер на културата. (За разлика от текста, филмът също е неразривно свързан с общия характер – което ще рече единството – на света, както МакДугъл твърди в „Транскултурното кино“, (*Transcultural Cinema*, Princeton University Press), което е под печат; а това позволява на природата и културата да се свържат в едно цяло, както е в действителност.) Докато резервираността на филма по отношение на културата е била източник на разочарование (и съответно – причина за неговото подценяване) от страна на ориентираните към словото антрополози, индексикалната му обвързаност с неговите субекти не му позволява да нахвърли бегло само един зашрихован образ на личността по начин, който е типичен за описателната проза.

Дори обаче да е трудно да се очертае този спектър от диапазона на конституираната като визуална антропология, той все пак заслужава особено внимание поради причината, че предлага възможности за антропологията, и по-специално – по отношение на представяне и претворяване на преживяното, които са недостъпни за писмената форма. Това е въпрос, който е напълно оценен от много от авторите, включени както в класическите „Принципи на визуалната антропология“ на Пол Хокинс, така и на „Зрителните полета“ на Лесли Деверо и Роджър Хилман, но това до голяма степен се е загубило при Маркър Бенкс и Хауърд Морфи в тяхното „Преосмисляне на визуалната антропология“.

Второто издание на „Принципи на визуалната антропология“ сега излиза от печат, като включва осем нови есета, насочени към теми, вариращи от антропологически програми, разработени специално за телевизията (Фей Гинзбург), до „фактологически теми“,

разгледани от Роджър Сендал. По начин, показателен за някои проявления на „визуалния момент”, той оспорва господстващата тенденция „всички комуникативни явления [и по-специално филмите и текстовете] да се третират като израз на [подобен] универсален семиозис” (стр. 41). Както той казва,

„Движени от намерението за размиване на границата между думи и вещи, фикция и действителност, лингвистичните репрезентации на повествованието и нелингвистичното (или освободеното от лингвистичен елемент) механизмирано графично хронизиране на събития, [теоретиците, работещи в областта на етнографския филм] изглежда не осъзнават по-дълбоките когнитивни причини за постоянното разширяване на функциите на визуалното копие в съвременния живот. Те все още си пишат така, сякаш така наречените „документални филми” (тези артефакти, при които човешката намеса е силно видима) са основният елемент за анализ. Те продължават да се събират на малки групи в затъмнени помещения, напомнящи Платоновата пещера, и да се възхищават на сенките по стената, очевидно без да забелязват външния свят” [стр. 459]

Това следващо издание на „Принципи на визуалната антропология” заслужава да бъде приветствано радушно, защото в него са намерили място например незабравимата *tea sulra* на Маргарет Мийд („нашата престъпна небрежност по отношение на използването на филмите”) – самокритика, която е точно толкова актуална днес, колкото и през 1974 г. Изданието включва и най-добрата история на етнографския филм, която може да бъде намерена (на Емили дьо Бригард); класическите есета на Жан Руш („Кинокамерата и човекът”), Колин Ъънг („Реалистичното кино”) и Дейвид МакДугъл (“Отвъд реалистичното кино”). Като цяло, обаче, това издание днес изглежда малко анахронично, както поради прекомерното си съсредоточаване върху кинестетиката, проксемиката и хореометрията (модели, които в момента практически отмират), така и с оглед на цялостното впечатление за „рециклирана” антропология и безкритичното възприемане на дисциплината като позитивна наука.

„Зрителни полета”, за разлика от него, е съвсем актуална. „От разчленените тела във филмите на ужасите до екзотичните тела на етнографския филм и най-прекрасните тела на романтичното кино”, книгата, както ни казва нейната корица, „прекосява епохи, жанрове и общества”. Някои от нейните инвазии в кинознанието, визуалната антропология и фотографията следва да представляват интерес за антрополозите като цяло: Джордж Маркърс разглежда модернистичния „императив” да се създаде нова форма на „етнографии”, която да интегрира визуални и писмени медии; Дейвид МакДугъл изследва пресъздаването на субективния глас в етнографския филм в пресечната точка на това, което той нарича „свидетелство, внушение и експозиция”; Фей Гинзбург се спира върху процесите на „конструиране на идентичност” в австралийските местни медии, както и върху връзката между местните медии и етнографския филм в по-широк план; Питър Лойзъс дискутира предизвикалия много противоречиви коментари филм на Робърт Гарднър „Реки от пясък”; а Лесли Деверо обсъжда значението на „ежедневността”, както и опасността от „стереотипизиране” в етнографския филм.

За разлика от отношението на Деверо към етнографския филм – като среда на антропологията сам по себе си (т.е., не за комуникиране или популяризиране на антропологическото познание, а за самото създаване на антропологически знания, макар и от вид, който в значителна степен се различава от този на писмената антропология), намеренията на Бенкс и Морфи в „Преосмисляне на визуалната антропология” са откровено ревизионистични. Те се стремят „да отместят центъра на внимание [във визуалната

антропология] далеч от етнографския филм и фотографията” (стр. 5) и да го върнат обратно към изучаването на „визуалните системи” в общ план. Този подход е свързан с проблеми от разнообразен характер. На първо място, етнографските филми и фотографията се интересуват точно толкова от невизуалното, колкото и от визуалното. Съставителите негласно признават това, като споменават мимоходом „значимостта на отсъствието” във филма на Ким Маккензи „В очакване на Хари”, но не успяват да разгледат дълбоките му последици. Второ, „визуалните системи” на Бенкс и Морфи избягват всички дефиниции, с изключение на тези, които са най-мъгляви и неопределени: „процесите, които водят до създаване на видими обекти от хората, конструиращи интуитивно своето визуално обкръжение и комуникиращи чрез визуални средства” (стр. 21). Такива процеси очевидно са когнитивни, както и културни, но ако последните постижения в когнитивната наука имат сериозен принос по отношение на този въпрос, то същите процеси дори не са споменати в настоящия сборник. Освен това, съставителите не се стараят да разгледат подробно естеството и степента на структуриране на визуалното изживяване, нито многочислените причини, поради които това изживяване всъщност не подлежи на подобно систематизиране. Основният проблем обаче се състои просто в това, че те очевидно се стремят да заменят визуалната антропология с антропология на визуалното, когато в действителност двете могат да съществуват съвместно много добре със своите съответни практики и принципи, да бъдат рамо до рамо. Както посочих по-горе, съществуват убедителни причини, поради които антропология, разгръщаща сама визуални медии за обслужване на своя собствен дискурс, е необходимо да бъде отделена като специализирана поддисциплина и следователно да запази за себе си названието „визуална антропология” (макар че няма нужда това да се превръща в повод за безизходна дискусия). Въпреки това, докато визуалните символични форми и всъщност визуалната култура като цяло със сигурност изпитват остра нужда от представяне във визуалните медии (разкривайки там свои аспекти, които не се поддават на словесно парафразиране), няма разумна причина, поради която това би трябвало да възпрепятства писмения анализ на същите „визуални системи”. Нещо повече, никога не е имало подобно възпрепятстване – което прави сегашните нападки към филмите и фотографията още по-изненадващи.

Присъщите на сборник с подбрани текстове непоследователност и разнородност обаче могат да бъдат и добра възможност за елегантно отклоняване на критичните коментари. Бенкс и Морфи изглежда не осъзнават степента, в която обзорният текст „Визуалното в антропологията” на Дейвид Макдугъл е в противоречие с тяхната лична гледна точка. Дейвид Макдугъл предлага следното:

„По-пълноценното използване на свойствата на визуалните медии [отколкото е било приемано досега от антрополозите] налага значително развитие на начините, по които антрополозите определят своите форми на познание ... категориите на антропологическото познание трябва да бъдат сериозно преосмислени – както по отношение на науката, така и на репрезентационните системи на киното, видеото и фотографията”, [стр. 286]

От общия характер на този пасаж става ясно, че тази работа едва започва. (Тук нямам предвид самите етнографски филми, които са многобройни и разнообразни, а просто критическите им рецензии. Важно е да не забравяме, че самите филми са визуалната антропология; писменото им тълкуване е вторично доразработване). МакДугъл смята, че визуалните медии използват принципите на „загатването, визуалния резонанс, идентификацията и променливата перспектива”, които се различават от принципите на антропологията в писмената ѝ форма, и включват своите зрители „в евристични процеси и създаване на смисъл, които са съвсем различни от словесните изявления, връзки,

формиране на теории и разсъждения. „Преди всичко, той предполага, че визуалните медии дават възможност за вид знание, което е изградено не чрез „описание (ако заимстваме израза на Бертран Ръсел), а посредством форма на „запознаване” (стр. 286).

Много от материалите, поместени в „Преосмисляне на визуалната антропология”, всъщност представляват значителен интерес сами по себе си. Посредством това, което съставителите наричат „техника, аналогична на диалогичния стил на Роуч в кинотворчеството” (стр. 27) – за щастие, няма нищо подобно – (изглежда напоследък за антрополозите е задължително да придават тежест на работата си, твърдейки, че тя наподобява някои общоприети кинематографични условности, като в същото време се отнасят пренебрежително към самия етнографски филм), Питър Лойзос разглежда четири филма (*Cannibal Tours, Polka, Over the Threshold, и Nice Colored Girls*), всички от които излизат в различна степен от нормите и формите на по-ранния и по-безстрастен стил на „реалистичното” кино. Елизабет Едуардс заклеймява вулгарния реализъм на преобладаващата част на антропологическата фотография и нейния афинитет към позитивизма и „примитивизма” на туристическата образност, но и изследва серия от провокативни снимки, които според нея представят „полето на пресичане между естетически експресивното и етнографски документалното начало във фотографията”, където „изкуството” и „документът” са „рамо до рамо като различни „риторически режими” във „фотографския дискурс” като цяло (стр. 64). Никълъс Томас разглежда как някои произведения на изкуството в Нова Зеландия, по специално – работи на Иън Скот и ниуейския художник Джон Пуле, могат да бъдат приети за репрезентация на различните видове социални колективи. В чудесното си есе Бенкс пише за колекция от джайнистки рисунки, предимно на тялото, и предлага убедителен аргумент за това защо джайнизма, за разлика от будизма, е успял да се противопостави на иконографското обсебване от страна на индуизма. В желанието си да представи „кинематографичен, а не литературен опит” (стр. 39), Анна Гримшоу се заема с един експеримент, който се отличава по своята специфика. В него тя свързва Хадън с Люмиер, Малиновски с Флеърти, Радклиф-Браун с Гриърсън, и Ривърс с Грифит и Вертов. (Въпреки това, нейното споменаване на К.Л.Р. Джеймс без по-обстоен коментар, посредством изразяване на похвала към Грифит, южняк анти-реконструкционист, е по-скоро стряскащо. Освен това, макар че кинематографичната форма наистина се разви до голяма степен благодарение на Грифит и неговия оператор Били Бъцър, противно на общоприетото мнение, в действителност Грифит не е основоположник нито на принципа на близкия план, нито на паралелния монтаж.)

Различни антрополози, като Йоханес Фабиан, Кирстен Хастръп и Морис Блох, споделят общия възглед, че има обширни територии на културата, които не подлежат на езиково описание, независимо колко „многопластови”, полисемантични или отворени са те. Не само културата, но и съзнанието, дори самият познавателен процес, обединяват в едно цяло сетивния опит, визуалните образи и въплътените спомени с езика. Малцина са антрополозите, обаче, които са се сетили да помислят за последиците от това, че подобни явления продължават да се представят изключително само с думи, и по-специално – със словесна описателност, или пък да преценят кои образи могат да постигнат това, което отделените думи не могат. По-специално киноизкуството съчетава по уникален начин звука и образа, движението и действието, думите и нещата. То има дълбок афинитет към лично преживяното, което антрополозите приемат за своя предметна област, нещо, което очевидно дразни дори (всъщност, най-вече) тези антрополози, които са били най-категорични относно ограниченията, налагани на антропологията от ориентираната спрямо изречението логическа форма на езика. Бенкс и Морфи твърдят, че „акцентът трябва да бъде върху значителния принос, който филмът може да направи към антропологията като теоретична дисциплина” („Преосмисляне на визуалната антропология”, стр. 5), което

очевидно е вярно, с изключение на това, че такава формулировка пренебрегва не само значителния принос, който това изкуство вече е направило за антропологията, но и възможността то да я трансформира именно посредством приноса си. Бенкс и Морфи продължават по следния начин: „щом се възприеме тази гледна точка, филмът заема своето място до другите визуални феномени”, което е аналогично на твърдението, че самото признаване на писмената антропология като писмена означава, че тя трябва да заеме своето място редом до всички други литературни жанрове. В известен смисъл, разбира се, това също е вярно. В своя текст, включен в „Преосмисляне на визуалната антропология” относно „социалността” на компютърния софтуер в Института по акустично-музикални изследвания и координация (IRCAM) (музикалното крило на Центъра Бобур), Джорджина Бом упреква Морис Блох и Дан Спербър за признаването на „безспорната ефективност” на информационните технологии като средство за антропологичен анализ, вместо да се проучи етнографски как действат на практика. Със същите основания, като антрополози, ние не можем да отричаме в по-голяма степен литературните и социалните връзки, които антропологията има с другите академични дисциплини, отколкото тези между етнографските филми и другите филмови жанрове. Въпреки това, използването на филма като среда на антропологически дискурс, а не само като обект на задълбочен писмен антропологически анализ, го изважда от списъка на „другите визуални феномени”, точно както нашата ангажираност към етнографията и теоретичния корпус, който е специфично антропологичен, ни отделя до известна степен от нашите сродни дисциплини.

Би било педантично да разнишвам подробно този момент, ако предложението на Бенкс и Морфи не се състоеше в изместване на етнографските филми и фотографията към периферията на визуалната антропология и подмяната им с изследване на „визуалните системи” (което отново по подразбиране най-вероятно ще се осъществява в писмена форма). Ако намерението на съставителите на „Преосмисляне на визуалната антропология” е точна индикация за начина, по който картинният обрат се проявява в антропологията, тогава за съжаление онази част от антропологията, която е визуална и по същество, а не само заради името си, е обречена на бавна смърт пред нашите обърнати настрана очи.

Превод: Мария Цветкова