

ANTROPOLOGIJA IN VIZUALNO - SIMBOLNI PROSTOR KULTURE

Izyleček:

Prispevek¹ ponuja vpogled v preobrat na področju vizualno-antropoloških metod raziskovanja kulture. Vloga podob pri raziskovanju kulture se je iz obrobne premaknila na osrednje mesto. Podobe, ki so bile nekoč ilustrativni dodatek teoretičnemu pisanju ali dokaz raziskovalčeve prisotnosti na terenu, so z razvojem novih metodologij in s privzemanjem drugačnih epistemoloških nastavkov postale izhodiščno polje raziskave kulture.

Abstract

The paper examines a turnabout in the field of visual anthropological methods of culture research. The role of images, once in the background, has been shifted in the center. Once a mere illustration to a scientific paper, or a proof of researcher's fieldwork activity, in the course of the development of new methodologies and orientations these images have become the focus of culture research.

Ruby je v sedemdesetih zapisal, da pomen fotografije ni v ustvarjanju vizualnih posnetkov sveta, temveč v tem, da z vizualnimi izjavami o svetu omogoča analizo vizualne manifestacije kulture (Ruby 1973). Sodobne vizualno-antropološke metode raziskovanja vizualno-simbolnega prostora so prestopile stopnjo beleženja izraznosti kulture ter omogočile njeno spoznavanje.

Prepričanje, da imajo raziskovalci nadzor nad predstavitvijo drugega in nad izražanjem objektivne podobe, je bilo izzvano s post-strukturalizmom. Zanikanje možnosti ustvarjanja objektivnega filma brez vpetih vrednot in podedovanih kulturnih vplivov predsodkov snemalca je postavilo vprašanje o načinu, na katerega gledamo fotografske zapise, posebej pa o našem nagnjenju, da jih sprejmemo kot jasne dokaze o zunanjem svetu. Področje vizualne antropologije se je začelo obračati k posamezniku. Sprva se je postavljale avtorja v ospredje zdelo »narcistično, preveč osebno, subjektivno in celo neznanstveno«. (Ruby 1980, 157) Refleksivnost se obrača stran od pozitivističnega iskanja objektivne resnice. Z javnim

samozavedanjem, s tem ko raziskovalec spregovori o načinu dela, omogoči bralcu/gledalcu razumevanje raziskave. Refleksivnost pomeni, da avtor razkrije epistemološka vodila, ki so usmerjala oblikovanje vprašanj in način iskanja odgovorov nanje. Refleksija mora biti oblikovana tako, da združuje »producenta, proces in proizvod v koherentno celoto«. (Ruby 1980, 157) Zaradi neposredne, osebne vpletenosti oblikuje opis raziskovalčevega načina dela neločljiv del pridobljenih rezultatov. Vzrok za to, da je v naprednih, avto-refleksivnih vizualno-antropoloških delih viden vpliv naturalizma, je po mnenju Burnetta (1991) v tem, da je terensko delo še vedno osnova vede, teren pa prostor, kjer nastajajo podobe. Vizualni zapisi so še vedno na neki način dokaz znanstvenikove prisotnosti na terenu. Ruby (1980) v etnografski literaturi opaža pomanjkljive zapise metodologije in premalo diskusij o odnosu med raziskovalcem in informatorji. Prepogosto pomeni antropologom teren glavno aktivnost, ne pa tudi objekta študija. Ruby (1980) je zato označil vizualno-antropološki pristop k raziskovanju kot pristop, v katerem metodologija prevzame vlogo epistemologije.

Pri preučevanju podob je treba upoštevati tudi vlogo tehnologij, ki ustvarjajo vizualne zapise. Raziskati je treba, na kakšen način vizualni zapisi vplivajo na človekovo razumevanje slikovne komunikacije; treba jih je obravnavati v njihovem kulturnem okolju. Vse bolj izrazito pa se kaže tudi potreba po emski fotografski reprezentaciji in »insiderskem« analiziranju gradiva. Kajti »fotografije pomagajo pri ustvarjanju realnosti, ne pri odkrivanju le te«. (MacDougall 1992, 123) Vizualni zapis moramo brati kot zgodbo, ki nam jo pripoveduje snemalec/fotograf, kot pripoved, nastalo na osnovi posameznikove resnice, motivacije in okoliščin. (Gross 1985) »Vizualno predstavitev drugega smo šele začeli preučevati, in vemo, da ni pravilna refleksija sveta. Kljub temu moramo razrešiti mit drugačnosti in stereotipov. S tem lahko začnemo tako, da ugotovimo, kako so ne-evropski fotografi videli sebe ter različne načine branja podob zajamemo glede na različno kulturo.« (Scherer 1990, 146) Preučevanju vizualnega načina ustvarjanja pomenov še vedno manjka primerjava med profesionalnimi ustvarjalci in integriranjem ustvarjanja pomenov v vsakdanje

¹ Gre za objavo prirejen tekst iz magistrskega dela Biofotografija v raziskovanju kulture, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, 2001. Mentor: dr. Naško Križnar.

življenje. Bordwell (1998) predlaga vpeljavo kognitivne perspektive. To je pogled, ki pri analiziranju izhaja iz posameznikovega namena, iz miselnih procesov (prepoznavanje, interpretacija, prepričanja, sposobnosti, spomin, domišljija, povezave, načrt, ...), na podlagi katerih posameznik ustvarja smisel.

Vizualna sredstva ne morejo biti uporabljena kot direktno sredstvo dekodiranja realnosti, lahko pa realnost predstavljajo. Pri neverbalni komunikaciji sta pomembni dve sestavini: vsebina in kontekst. Gross je opozoril na pomembno dejstvo, da so »*vsil posredovani dogodki do neke mere simbolni*«. (1985, 10) Vsebinske podobe je hkrati vidna in nevidna. Podobe ovrednoti tisti, ki jih gleda, zato je iskanje pomena odvisno od konteksta gledanja in od gledalca/informatorja. Worth (1981) in Gross (1985) sta nevidne informacije označila kot transparentne in opozorila, da ravno te informacije najpogosteje interpretiramo na osnovi stereotipnega znanja. Pogled na svet oblikujemo skozi ideološke filtre, zato je Ruby (1989) opozoril na neustreznost dokumentarnega filma za potrebe antropologije. Mišljenje, da dokumentarni film najbolj ustreza potrebam antropologije, po njegovem mnenju izhaja iz napačne domneve, da »*estetika realnega kina najbolj portretira etnografijo*«. (Ruby 1989, 12) Iz tega prepričanja izhaja mnenje, da je treba produkcijo podob, tj. filmanje, prepustiti profesionalnim snemalcem, fotografom. Prevladujoče mnenje je zavrnil Ruby: »*Kolikor vem, še noben antropolog ni najel pisca, ker ne bi znal dobro pisati*«. (Ruby 1980, 172).

Področje vizualnih raziskav je zaznamovano s fragmentarnostjo, ki je posledica različnih pogledov na vizualne zapise in na njihovo uporabo. Jon Prosser (1998) opozarja na razdvojenost znotraj vizualne antropologije. Ugotavlja, da so se oblikovali različni modeli, katerih miselnost se usmerja na načine produkcije ali na načine interpretiranja. Raziskave, ki temeljijo na uporabi podob, nastajajo na različnih področjih (vizualna antropologija, vizualna sociologija, ...), raziskovalci pa pogosto prehajajo med različnimi znanstvenimi diskurzi. Področje je dodatno razdrobljeno zaradi pogoste obdelave izoliranih tem, ki jih raziskovalci ne povezujejo z določenimi vizualno orientiranimi disciplinami. Pomanjkanje refleksije zapisov o načinu dela, ki bralcu omogoča razumevanje pridobljenih rezultatov raziskave izhaja iz zgodnjega razvoja kulturne antropologije, na katerega je vplival diskurz naravoslovnih ved. Pozitivistično empiristično iskanje znanstvene tehnike, ki bi omogočila objektivni zapis podatkov, je botrovalo uporabi statične kamere, ki naj teče, kolikor dolgo je mogoče, brez prekinjanja. Tradicionalna pozitivistična miselnost je od raziskovalcev zahtevala teoretično in čustveno distanco do objekta študije. Posledica takšne miselnosti je drža raziskovalca kot objektivnega zunanega razlagalca kulture. Bredinova (1993) opozarja, da sta s tem dinamičnost in interaktivnost kulturnih stikov pogosto zreducirani na serijo statičnih vedenjskih enot, ki so vzete iz konteksta, interpretira pa jih nekdo, ki prihaja od zunaj. Pozitivistična teoretična naravnost je postavila vizualne zapise na mesto objektivnih dokazov, ki so jih raziskovalci prinašali s terena in jih uporabljali kot dopolnitev pisanju, kot »*podobe na robu teksta*«. (2000)

Vpliv pozitivističnega pogleda na preučevanje podob izhaja iz dela Franza Boasa in njegove učenke Margaret Mead prvih antropologov, ki sta vizualne zapise uporabljala kot raziskovalno orodje. Za Meadovo je bila kamera orodje za zbiranje antropoloških podatkov. (2000) Kot navdušena antropologinja se je prebujala v novo jutro s stavkom: »... *to jutro je umrl zadnji človek na Raratongi, mi pa o njem nikoli nismo posneli filma*«. (2000) Zaradi tovrstne uporabe vizualnih zapisov je bila vizualna antropologija v začetnem obdobju označena kot področje preučevanja majhnih, oddaljenih oziroma izginjajočih skupnosti. Pridevnik »*izginjajoč*« je postal sestavni del latentne naracije fotografske podobe. (Huges-d'Aeth 1999)

Za področje vizualne antropologije ostaja kljub vsemu pomembnejše dejstvo, na katerega je opozoril Jay Ruby (1980), in sicer, da delo Meadove v tridesetih letih predstavlja prvo antropološko delo, ki združuje metodo in teorijo (samozavedanje v metodologiji). Da bi se čim bolj približala subjektivnemu pogledu in prodrla v kulturni kontekst okolja, ki ga je raziskovala, je uporabila refleksivno metodo informatorje je k pripovedovanju spodbujala s fotografijami. Tehnika foto-poizvedovanja (photo-elicitation interview) ponuja možnost okvirjanja kulturnih pomenov opazovanja, utemeljenih v izkušnji skupine ali v načinu življenja, ki ga raziskujemo. Etnologom in antropologom omogoča, da ob srečanju z drugačnostjo na terenu izkušnje raziskovalca povežejo z izkušnjami ljudi v konkretnem socialno-kulturnem okolju.

Pot od iskanja odziva k postavljanju vprašanj je z induktivno metodo uporabe fotografije iznašel Collier. Zabeležil je tisto, česar ni razumel in s pomočjo odziva informatorjev iskal odgovore. Tako je fotografija postala »*proces in ne produkt terenskega dela*«. (Larson 1988, 415; Križnar 1996, 140). Collier je bil prepričan, da se lahko s pomočjo fotografije učimo gledati skozi domorodčeve oči. Scherer k temu dodaja, da smo šele začeli »*preučevati vizualno predstavitev drugega in vemo, da ni pravilna refleksija sveta. Kljub temu moramo razrešiti mit drugačnosti in stereotipov*«. (Scherer 1990, 146)

Že Bateson je želel kamero uporabiti kot raziskovalno orodje, »*podaljšek razuma*«. (MacDougall 1997) Prizadevanja po združevanju kamere kot raziskovalnega orodja in uporabe vizualnih zapisov kot raziskovalnih podatkov je z biodokumentarcem uspelo Sol Worthu. Worth je doumel, da večina antropologov film in fotografijo razume kot zapise o kulturi, pri tem pa ne uvidi, da bi ju lahko preučevali kot kulturni fenomen, ki reflektira vrednostni sistem, vzorce (coding patterns) in kognitivne procese ustvarjalca. Nasprotoval je obravnavi filma in fotografij le kot dokazov. Po njegovem mnenju namreč vedno reflektirajo človekovo odločitev (zavestno ali nezavedno) in tehnično omejitve. Vztrajal je na tem, da v dobi vizualnih komunikacij antropologija ne more ponujati zadostnih odgovorov na vprašanja kulture samo na osnovi uporabe verbalnega izraza. Naivno mišljenje, da je film oz. fotografija objektivni zapis realnosti, se mora umakniti bolj prefinjenemu razumevanju in uporabi vizualnih medijev kot raziskovalnega orodja in vizualnih zapisov kot raziskovalnih podatkov. Zgodnje raziskave modelov filma in individualnega izražanja

so nastajale pod vplivom psiholoških modelov, Worth pa se je vse bolj usmerjal na preučevanje filma kot kulturne komunikacije. Vprašanje sporočanja pomena v različnih medijih ga je vodilo k razvoju teorije vizualne komunikacije. Izraz komunikacija je razumel kot družbeni proces, ki poteka znotraj specifičnega konteksta, v katerem znaki nastajajo, se prenašajo, sprejemajo in obravnavajo kot sporočila, iz katerih se sestavljajo pomeni. Menil je, da se je treba za razumevanje vizualnih načinov izražanja naučiti pogleda na vizualne podobe v povezavi s konceptom, ki je običajno literarne ali filozofske narave. Worth je bil prepričan, da bi lahko z učenjem zajemanja podob s filmsko kamero ali fotoaparatom zajel svetovni nazor in vrednote snemalca ter način doživljanja dogajanja v njegovi okolici. S tem je obrnil običajen postopek filmske komunikacije. Vizualne komunikacije ni uporabil za komuniciranje z drugim, ampak je z njo drugemu olajšal komuniciranje z raziskovalcem.

Preučevanje filma oz. fotografije kot vizualnih dogodkov je Worth umestil v kontekst kulture, v kateri sta bila narejena ali uporabljena. Tako kot ostalo simbolično vedenje morajo biti vizualni zapisi analizirani kot del kulture. Pristop je poimenoval »*ethnographic semiotics*« in ga definiral kot preučevanje načina izdelave in interpretacije različnih vizualnih zapisov in dogodkov. Menil je, da podobe in dogodki zajemajo tako osebno kot javno sfero dogajanja, skratka, vse oblike vsakdanje samopredstavitve s pomočjo vizualnih sredstev (film, fotografija, televizija ...).

V 70. letih je raziskoval, kako ljudje različnih kultur in skupin filmsko strukturirajo lastne svetove. S svojimi študenti je raziskoval snemanje in fotografsko vedenje skupin, kakršne so Navajo Indijanci, ter najstnike iz delavskega in srednjega razreda. Med delom s študenti je Worth odkril, da se subjektivne teme razvijajo iz študentovega lastnega interesa in izkušenj. To ga je vodilo k razvoju posebno subjektivnega tipa filma, imenovanega biodokumentarec. Definiral ga je kot film, ki ga lahko naredi neprofesionalni snemalca ali celo nekdo iz katere koli kulturne ali starostne skupine, ki nikoli prej ni snemal. Pomembno je le, da je na specifičen način naučen, kako naj naredi film, ki mu bo pomagal pri komunikaciji.

Worthu je sodelovanje s Society for Applied Anthropology leta 1964 omogočilo uporabo njegove metode za raziskovanje svetovnega nazora druge kulture. Poleti 1966 sta idejo biodokumentarca med Navajo Indijanci v Pine Springsu v Arizoni realizirala Sol Worth in antropolog John Adair, ki je med Navaji snemal že pred osemindvajsetimi leti. Njun asistent je bil Richard Chalfen. V rezervatu v Pine Springu je takrat živelo okoli 600 ljudi. Worth in Adair sta menila, da v tako majhni skupini obstaja občutek za strukturo skupnosti. Poleg tega sta iskala izolirano skupino, ki bi imela čim manj izkušenj z mediji (televizija je prišla v Pine Springs tisto leto, ko sta delala na terenu). Želela sta preučiti, kako bo v takšni kulturi sprejet novi način komunikacije. V času njenega terenskega dela je bilo v navadi, da so etnografsko snemanje opravljali profesionalni snemalci, ki niso poznali antropologije, ali antropologi, ki niso dovolj obvladali snemanja. Worth je želel združiti do takrat ločeno delo raziskovalca kot »*outsiderja*« in domorodca kot

»*insiderja*«. Ugotovil je, da »*ljudje iščejo nove načine samopredstavitve drugemu*«. (Worth 1997, 7) Ker je na film gledal kot na sredstvo sporočanja, je želel z metodo biodokumentarca izboljšati komunikacijo ter raziskati način, na katerega ljudje skozi podobe ustvarjajo pomen.

Dokumentarec o Navajih bi ponujal odgovor na vprašanje o načinu življenja Navajev skozi oči zunanjega opazovalca. Worth je želel poleg načina življenja zajeti tudi način, na katerega Navaji vidijo svoja življenja, in svet, ki jih obdaja. Klasičen dokumentarec mu ni omogočal prikaza »*pogleda od znotraj*«, saj temelji na reduciranju osebnostnih vrednostnih sodb. Zato se je Worth odločil za biodokumentarce za filme, ki naj bi jih posneli Navaji sami. Worth in Adair sta Navaje spodbudila k razmišljanju in vizualnemu izražanju njihovih lastnih vrednot v filmu. »*Biodokumentarna metoda uči snemalca iskanja pomenov, ki jih vidi v svojem svetu, hkrati pa spodbuja gledalca, da nadaljuje to iskanje s primerjavo lastnih vrednot z vrednotami, ki jih je izrazil snemalca v filmu*«. (Worth 1981, 5)

Worth je menil, da bo z uporabo filma kot komunikacijskega sredstva v medkulturnem primerjalnem preučevanju lahko razčistil odnose med lingvističnimi, kognitivnimi, kulturnimi in vizualnim pojavi. Posneto gradivo naj bi nakazalo kognicijo in vrednote preučevanih ljudi oz. kulture, ki ostajajo v primeru, da je raziskava popolnoma odvisna od verbalne komunikacije posebej če je izvedena v informatorju tujem jeziku - zakrite. Želel je ugotoviti, ali podobe, predmeti in izbrane teme navajskih snemalcev razkrivajo kaj o njihovih mitičnih in vrednostnih sistemih. Poudariti moram, da se Worth pri analiziranju ni toliko posvečal posameznikovim interpretacijam oz. snemalčevemu iskanju pomena, temveč je poskušal iskati vizualno izražene pomen s primerjavo vseh nastalih filmov.

Projekt Navajo je bil zelo odmeven, Margaret Mead ga je označila kot »*prodor v medkulturni komunikaciji*«. (Worth 1981, 6). Wortha so zaradi projekta Navajo povezali z revitalizacijo pojma antropologija vizualne komunikacije. V uvodu druge, dopolnjene izdaje *Through Navajo Eyes* je Richard Chalfen (1997) navedel razlog za ponovno izdajo da ne bi še enkrat odkrivali Amerike. Menil je, da bo imelo delo uspeh, če bo nova generacija vizualnih antropologov spoznala, da predstavlja projekt Navajo pomembno prelomnico v razvoju vizualne antropologije.

Podobe imajo izjemen vpliv na ustvarjanje javnega mnenja. Tudi Navaji so bili prepričani, da imajo podobe moč. Fotografijo so razumeli kot del osebnosti. Prepričanje, da vse kar narediš z delom, vpliva na celoto, je prineslo nelagodje ob manipulaciji s podobo, saj ima lahko negativen vpliv na posameznika. Besedo fotografija lahko iz jezika Navajev prevedemo kot »*prestavil te bom na kos papirja*«. (Schwarz 1997, 35) Prve fotografije Navajev so nastale med letoma 1863 in 1868, ko je vlada Združenih držav Amerike zajela okrog 9000 Navajev in jih nastanila v koncentracijskem taborišču Fort Summer. Fotografije iz tega obdobja (Schwarz 1997) pričajo o manipulaciji s podobo Indijancev. Fotografirali so jih

proti njihovi volji. Ženske so oblekli - ogrnili v odeje in jih prikazovali razgaljene. Moške so fotografirali z orožjem kot bojevnike. Portreti so rabili za potrditev v javnosti ustvarjene podobe o divjakih. S tem so opravičili politiko »odnosa« do Indijancev.

V kakšni meri je torej tehnologija, ki je prihajala od dominantne kulture, stoletje kasneje v projektu Navajo pogojevala način snemanja? Menim, da je na način snemanja filmov vplivalo tudi to, da so bili posnetki namenjeni sporočanju pripadnikom druge, v tem primeru hkrati tudi dominantne kulture. Moje mnenje izhaja iz primerjave študij posnetkov Navajev s posnetki imigrantov iz Tonge, živečih v Salt Lake Cityu. Hammond (1988) je raziskavo oblikoval tako, da so informatorji snemali video filme, namenjene njim samim. Zanimalo ga je, kako se želijo videti Tonganci. Ugotovil je, da so posnetki polni humorih vsebin in da se ljudje na njih obnašajo povsem drugače-mahajo z rokami in se pogovarjajo s snemalcem. Vseh teh komponent v filmih Navajev ni. Njihovi posnetki so profesionalni filmski produkciji bližji v tem smislu, da se gledalec ne zaveda kamere.

Z metodo biodokumentarca se je Worth podal na izmuzljivo področje antropoloških raziskav. Kjer koli gre za človeška čustva, kjer koli je posameznik direktno vključen, kjer koli obstajajo relacije med posamezniki, se najdemo pred vizualno-antropološkim izzivom, kako nevidno spremeniti v vidno. To je dimenzija realnosti, ki jo je v obliki vizualnega podatka najtežje predstaviti, po mnenju Edgarja Morina pa ravno ta sfera ustvarja *terro incognito* sociološkega in etnološkega filma. Iz predpostavke, da ne vidimo stvari, temveč znake, izhaja problem interpretacije podatkov naše vizualne percepcije. Interpretacija je namreč vedno in vsesplošno kulturno pogojena. Vsak posameznik torej interpretira in oblikuje zunanjo realnost na podlagi kulturnih in kognitivnih modelov. Metodološki problem zajemanja pogleda drugega, ki ga je kot zahtevo terenskega dela postavil Malinowski (1979), je bil na verbalnem področju delno rešen z zbiranjem življenjskih zgodb. Na področju vizualne komunikacije se je zahtevi Malinowskega najbolj približal Sol Worth, saj je njegov biodokumentarec vizualni zapis, ki zajema posameznikov pogled nase in na njegov odnos z okoljem. Worthovi biodokumentarci, nastali med Navaji, so pomenili nadgradnjo dotedanje uporabe vizualne tehnologije. Z zamisljivo, da drugi spregovorijo s pomočjo zajemanja podob, je ustvaril možnost spremljanja procesa nastajanja pomena. Hkrati je vsak posameznik biodokumentarec pomenil tudi končni izdelek raziskave.

Na osnovi Batesonove izjave, da je objekt antropološke analize podan z mentalno reprezentacijo, ki jo ima kulturno umeščen posameznik o objektu, sta Worth in Adair predlagala radikalno revizijo metode vizualne antropologije, ki mora razumeti način, na katerega osebe uporabljajo vizualne modele izražanja in komuniciranja za orientacijo in za predstavitev njihovega odnosa do okolja. Klasičen potek raziskave se torej obrne: antropolog naj analizira vizualne podatke, toda ne surogate in refleksije realnosti, temveč fotografske in filmske podobe, ki so dejanja kulture, vizualne izpovedi pripadnikov kulture. Worth in Adair sta pri svojem delu prišla do zaključka, da je metoda

biodokumentarca uspešen inštrument za dojetje načina, na katerega ljudje sestavljajo svojo človeškost (humanness). (Chiozzi 1998) S tem so se študije konteksta in okolja, v katerem živimo, premaknile od študij fizičnega sveta k študijam biološkega in družbenega konteksta, znotraj katerega delujemo. Vse bolj jasno postaja, da živimo, se socializiramo, komuniciramo, ustvarjamo kulturo idr. znotraj simbolnega okolja. (Ruby 1981) Vizualno-simbolno okolje oz. »*vidistic universe*«, kakor ga poimenuje Ruby, sestavljajo tri prepletajoča se polja: popularna kultura, visoka kultura in osebna raba vizualno-simbolnih oblik. Cilj projekta Navajo in razvoja biodokumentarca je bil ravno v razvijanju novih perspektiv in metod za približanje in študij vizualno-simbolnega okolja. Nastavke so v naslednji letih razvijali različni raziskovalci in jih s področja filma² razširili predvsem na fotografijo, ki jo prav tako zaznamuje vizualna oblika pripovedovanja. Pri tovrstnem specifičnem načinu nastanka in analize ostaja fotografija za raziskovalca nema in negibliva izjava, dokler je ne poveže s kulturo in namenom njenega nastanka. Je uresničenje Chiozzijevega predloga, naj antropolog obravnava fotografijo kot »*metodološko napravo za zbiranje etnografskih podatkov*«. (Chiozzi 1989a, 44) Prvo raziskavo, v kateri so bile uporabljene fotografije, ki so jih posneli informatorji, je opravila Sandra Damico. Zanimal jo je odnos otrok do šole. Raziskava je potekala na treh srednjih šolah in pokazala na rasne razlike: črni otroci so se izkazali za manj navezane na šolo in učitelje kakor beli. (Damico 1985) Nadalje sta Dinklage & Ziller (1989) raziskovala pomen vojne in miru med nemškimi in ameriškimi otroki. Ziller je bil prepričan, da bo izdelovanje fotografij informatorjem omogočilo večjo iskrenost, saj se le-ti zavedajo trajnosti vizualno zapisane informacije. (Kenney 1993) Raziskava je pokazala, da je za nemške otroke vojna nekaj destruktivnega, medtem ko je bil odnos ameriških otrok precej manj oseben. Asociacije nemških otrok so se pogosto nanašale na posledice vojne. Fotografije so izražale negotovost in ambivalenco. Ob uporabi fotografije, ki jo posnamejo informatorji, se pojavijo dvomi, ali je to še antropološka fotografija. Jay Ruby je ta ugibanja zavrnil: »*Antropološka fotografija je fotografija, ki jo posname ali njen nastanek usmerja antropolog, ker želi antropološko izjavo prenesti v slikovno obliko.*« (Ruby 1976, 5)

² Posebej opozarjam na naslednja dela:

- Bellman in Jules-Rosettova (1977) sta prebivalce dveh afriških vasi učila snemanja s kamero. Ko sta svoje rezultate primerjala z ameriškimi, sta ugotovila razlike v namenu snemanja, izbiri posnetkov, koncepciji družbenih dogodkov, filmskem obnašanju, uporabi filmskega jezika in tehnik. Menila sta, da so vzroki razhajanj razlike v kognitivnih procesih, vrednotah, urejanju časa in prostora.

- Da bi razumel vpliv kulture na skupine, se je Chalfen (1981) odločil, da bo različne skupine učil filmanja. Njegove raziskave se od Wortovih razlikujejo po tem, da je film izdelovala skupina najstnikov in ne posameznik; poleg tega je v nasprotju z Worthom, ki so ga zanimala vprašanja filmskega jezika, preučeval načrtovanje, snemanje, montiranje in način predstavitve filmov. Odkril je naslednje razlike: črnci nižjega sloja so bili usmerjeni k družinam in okolju, v katerem živijo, belci pa so imeli raje filme, posnete zunaj in stran od družinskih okolij.

Fotografija je postala neločljiv del sodobne komunikacije. Kot družbeno konstruiran način videnja (Albers; James 1990) je zanimiva za področje etnoloških in antropoloških raziskav. »Antropologija pa naj bo vizualna ali ne si ne more zatiskati oči pred rastočo močjo vidnega na področju politike; pred širjenjem družbene uporabe podob; ter pred vplivom estetike in etike na kroženje vizualno izraženih idej.« (Marazzi 1999, 393)

Literatura

ALBERS, C. Patricia; JAMES, R. William 1990: Private and Public Images: A Study of Photographic Constrasts in Postcard Pictures of Great Basin Indians, 18981919, Visual Anthropology, vol. 3. New York, Harwood Academic Publishers, 23; 343366.

BELLMAN, Beryl L.; JULES-ROSETTE, Bennetta 1977: A Paradigm for Looking: Cross-Cultural Research With Visual Media, Norwood NJ, Ablex.

BORDWELL, David 1998: Cognitive Film Teory. A Case for Cognitivism. V: Iris, no. 9, Spring, 1140.

<<http://members.nbc.com/yasujiro/caseforcog1.htm>>

BREDIN, Marian 1993: Ethnography and Communication: Approaches to aboriginal Media. V: Canadian Journal of Communications, vol. 18, 3. november.

<<http://www.wlu.ca/~wwwpress/jrls/cjc/BackIssues/18.3/bredin.html>>

BURNETT, Ron 1991: Critical Approaches to Culture Communications and Hypermedia. V: Commision on Visual Anthropology review, Spring.

<<http://www.eciad.bc.ca/~rburnett/CVA.html>>

CHALFEN, Richard 1981: A Sociovidistic approach to children's filmmaking. The Philadelphia Project. V: Studies in Visual Communication, 7 (Winter), 232.

CHALFEN, Richard 1997: Foreword to the Reviseted Edition. V: Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology. Albuquerque, University of New Mexico Press, (x xxi).

CHIOZZI, Paolo 1989: Storia, antropologia, fotografia. Alcune considerazioni metodologiche sulla utilita degli archivi e dei fondi fotografici. V: AFT, Rivista di Storia e Fotografia, Anno V, numero 10, giugno. Regione Toscana, Comune di Prato, Archivio Fotografico Toscano.

CHIOZZI, Paolo 1989a: Photography and Anthropological Research: Three Case Studies. V: Eyes Accross the Water, Robert M. Boonzajer Flaes (ed.). Amsterdam, Het Spinhuis, 4350.

DAMICO, Sandra 1985: The Two Worlds of School: Differences in the Photographs of Black and White Adolescents. V: Urban Review, 17, 210222.

DINKLANGE, R. C.; ZILLER, Robert 1989: Explicating Cognitive Conflict through Photo-Communication: The Meaning of War and Peace in Germany and United States. V: Journal of Conflict Resolution, 32. 119.

GROSS, Larry 1985: Life vs. Art: The Interpretation of Visual Narratives. V: Studies in Visual Communication, vol. 11, no. 4, Fall. 211.

<<http://www.temple.edu/anthro/worth/gross.html>>



HAMMOND, Joyce D. 1988: Visualizing Themselves: Tonga Videography in Utah. V: Visual Anthropology, vol. 1. New York, Harwood Academic Publishers, 375400.

HUGES-D'AETH, Tony 1999: Ethnographic Photography and John Lindt.

<<http://cc.joensuu.fi/sight/tony.html>>

KENNY, Keith 1993: Using Self-portrait Photographs to Understand self-Concepts of Chinese and American university Students. V: Visual Anthropology, Vol. 5. New York, Harwood Academic Publishers, 245269.

KRIŽNAR, Naško 1996: Vizualne raziskave v etnologiji, Ljubljana, Založba ZRC.

LARSON, H J. 1988: Photography that Listens. V: Visual Anthropology, vol. 1, no. 4. New York, Harwood Academic Publishers, 415 432.

MARAZZI, Antonio 1999: Visual Anthropology in a World of Images. V: Visual Anthropology, vol. 12, No. 4. Amsterdam, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 391403.

MACDOUGALL, David 1992: Photo Hierarchicus: Signs and Mirrors in India Photography. V: Visual Anthropology, vol. 5. New York, Harwood Academic Publishers, 103129.

MACDOUGALL, David 1997: The Visual in Anthropology. V: Rethinking Visual Anthropology, Marcus Banks, Howard Morphy (ed.). New Haven, London, Yale University Press, 276295.

MALINOWSKI, Bronislaw 1979: Argonauti zapadnog Pacifika (izv. nasl.: Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea). Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod.

PROSSER, Jon 1998: The Status of Umage Based Research. V: Image Based research: A Sourcebook for Qualitative Researchers. UK, Falmer Press.

<<http://education.leeds.ac.uk/~edu-jdp/image/chap7b.html>>

RUBY, Jay 1973: Up the Zambezi with Notebook and Camera or Being an Anthropologist without doing Anthropology ... with Pictures. V: Program In Ethnographic Film Newsletter, vol. 4, no. 3, 1214.

<<http://www.temple.edu/anthro/ruby/zambesi.html>>

RUBY, Jay 1976: In a Pic's Eye: Interpretive Strategies for deriving Significance and Meaning from Photographs.

<<http://www.temple.edu/anthro/ruby/picseye.html>>

RUBY, Jay 1980: Exsposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film (1). V: Semiotica 30 1/2, 153179.

<<http://www.temple.edu/anthro/ruby/exposing.html>>

RUBY, Jay 1981: Seeing Through Pictures: The Anthropology of Photography. V: Camera Lucida, 1932.

<<http://www.temple.edu/anthro/ruby/seethru.html>>

RUBY, Jay 1989: The Teaching of Visual Anthropology. V: The Teaching of Visual Anthropology, Paolo Chiozzi (ed.).

Firenze, Editrice Il Sedicensimo.

<<http://www.temple.edu/anthro/ruby/teaching.html>>

SCHERER, Joanna C. 1990: Historical photographs as Anthropological Documents: A Retrospect. V: Visual Anthropology, vol. 3. New York, Harwood Academic Publishers, 131155.

SCHWARZ, Maureen T. 1997: »The Eyes of Our Ancestors have a Message«. Studio Photographs at Fort Summer, New Mexico, 1866. V: Visual Anthropology, vol. 10. New York, Harwood Academic Publishers, 1747.

WORTH, Sol 1981: Studying visual communication, Philadelphia. University of Pensilvania Press.

WORTH, Sol; ADAIR, John 1997: Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology (prva izdaja 1972). Albuquerque. University of New Mexico Press.

2000: History of the Film Archives, National Anthropological Archives & The Human Studies Film Archives, National Museum of Natural History. Washington, Smithsonian Institution.

<http://nmnhwww.si.edu/naa/guide/film_history.htm>

