

CSORBA JUDIT DOROTTYA

Az érzékek tudománya – vagy művészete? Új gondolatok a vizuális antropológiában

Anna Grimshaw – Amanda Ravetz: *Visualizing anthropology*.
Bristol, UK: Intellect Books, 2005. 167 p.

David MacDougall: *The corporeal image. Film, ethnography
and the senses*. Princeton, USA. – Woodstock, UK: Princeton
University Press, 2006. 312 p.

Anna Grimshaw és Amanda Ravetz, a Manchesteri Egyetem keretein belül működő Granada Centre for Visual Anthropology két oktatójának közös munkája során született meg a kötet. Az 1980-as évek végén történt alapítása óta a Granada Centre úgy a vizuális antropológia elméletének, mint az antropológiai filmezésnek is kiemelkedő műhelye. A Granada Centre diákjai és munkatársai az antropológia vizuális megjelenítésén és formanyelvének továbbfejlesztésén dolgoztak, mégis nehéz volt elszakadniuk az írott antropológia által szabott korlátoktól. Bár a kép antropológiája és a képekben kifejezett antropológia közti megosztottság a vizuális antropológiai kutatás sajátja, a kötet megalkotásával a szerzők célja mégis a két terület hatékonyabb összekapcsolása volt.

A kötet szerkesztői munkájuk során limitáltak érezték azokat a vizuális eszközöket, mint például a dokumentumfilm vagy a fénykép, amelyek rendelkezésre állnak a mai antropológiai kutatás számára. A vizuális antropológia mint a vizuális kultúra és az antropológiai képrögzítés tudománya számára a további lehetőségeket az antropológia és a művészet által közösen lefedett terület felé kezdték keresni.

Mind az elméleti, mind a gyakorlati kísérletek a vizuális antropológia érdeklődési területének és ábrázolásmódjának újragondolására a megfigyelő módszerű filmezésből (*observational cinema*) mint az antropológiai filmezés leginkább elterjedt formájából indultak ki. Az antropológia vizualizálása, ahogy a szerzők munkájuk lényegét jellemzik, kettős céllal rendelkezik. Egyrészt kiterjeszti az etnográfiai kutatás körét a csak diszkurzív, leíró és kifejtő módon megismerhető emberi tapasztalás megközelítésére, másrészt újabb ismeretelméleti szempontból veti vizsgálat alá a diszkurzív antropológia feltételezéseit. Ezzel az elméleti célkitűzéssel a kötet az antropológusok és a vizuális ábrázolás különböző területein dolgozók együttműködését eredményezte. A művészet és a tudomány határterületén való állandó mozgás érdekes kérdéseket vet fel az antropológia számára, és korántsem eredményezi a klasszikus antropológia intellektuális összeomlását. Ellenkezőleg: „A művészekkel, írókkal, fotósokkal, filmesekkel való együtt-

működés nem eltompítja, hanem kifinomultabbá teszi az antropológiai érzékelést.” (2. p.)

A kötet első cikkében (*Eying the Field: New Horizons for Visual Anthropology*, 17–30. p.) Anna Grimshaw rövid összefoglalást ad mindarról, amit többen is kiindulási pontnak tekintenek. A megfigyelő módszeren alapuló filmezés, amelynek létrejötté leginkább Colin Young nevéhez köthető, kulcsszerepet tölt be a Granada Centre tanítási és képzési metódusában. Ennek kritikáján keresztül jut el Grimshaw a résztvevő filmezéshez (*participatory cinema*), amelynek fogalmát és lényegét David MacDougall alkotta meg (MacDougall 1975). Ha elfelejtjük a megfigyelő módszer azon téves feltételezését, hogy a világ pontos leírását képes adni, és visszatérünk annak lényegéhez, az ábrázolás vagy utánzás egyfajta gyakorlatához, akkor a megfigyelő módszer, történjen az bármilyen vizuális média formájában, illetve a résztvevő filmezés egy, a leíró antropológia peremterületein létező másfajta tudás megközelítésének az alapja lehet. Így a különböző művészeti ágak és határterületek bevonása az antropológiába, vagyis az antropológia vizualizálása az antropológiai kreativitás megújítását eredményezheti.

A kötet első részét alkotó cikkek a *Journal of Media Practice* című folyóirat különdadásában jelentek meg először (Volume 3, No. 1–2.). Ezek szerzői terepmunka-beszámolókként írták le a vizuális antropológia egy-egy témakörében végzett kutatásaikat. A kutatási gyakorlat és annak visszatükröződése a kész írásokra arra készítette a szerkesztőket, hogy további szerzőket kérjenek fel, akik az antropológia és a művészet közti területeken végzik munkájukat.

A cikkek szerzői közül négyen a Granada Centre for Visual Anthropology posztgraduális hallgatói voltak, akik a megfigyelő módszerű filmkészítés felől közelítettek a vizuális antropológiához.

Julie Moggan és Rachel Robertson munkája azokat a tapasztalatokat foglalja össze, amelyeket megfigyelő módszerrel készített antropológiai és televíziós dokumentumfilmek készítése közben szereztek.¹ Moggan szerint a megfigyelő módszerű filmezés azt feltételezi, hogy a film készítője és alanyai egy közös képzeletbeli térben léteznek, olyan térben, amely magában foglalja a filmezett eseményeket, de nem feltétlenül azonos velük, a történet alakulása függ a filmkészítő és a filmezett kapcsolatától is. Ezzel szemben a legtöbb televíziós produkciónál a történet a filmben szereplőktől függetlenül létezik, nem a készítő és a szereplő közötti kommunikáció fejleménye, hanem különálló snittek montírozásából születik. Ezzel együtt Moggan a megfigyelő módszert is érdemesnek tartja kiegészíteni más jellegű anyagokkal, mint az archív felvételek vagy a készítő szubjektív emlékezései.

Robertson az antropológus-filmkészítők és a televíziós műsorkészítők módszereit hasonlítja össze írásában (*Seeing is Believing: An Ethnographer's Encounter with Television Documentary*, 42–54. p.). Mogganhoz hasonlóan meghatározónak találja a megfigyelő módszerű filmezésnél a filmkészítő és a szereplők viszonyának alakulását a történet menetére. Robertson és Moggan munkája együttesen hozzájárul az antropológia pusztán leíró és kifejtő voltának megkérdőjelezéséhez. Mindkét tanulmány feltáró, interszubjektív műfajnak tartja a megfigyelő módszerű filmkészítést, amely a reflexív mozzanatot, filmes és filmezett egymásra gyakorolt hatását helyezi előtérbe. A tudásnak ez a személyes viszonyokba való beágyazottsága olyan emberi tapasztalásokhoz vezet, amelyek marginálisak az írott antropológiában. Bár a filmet is értelmezhetjük szöveg-

ként, Robertson tanulmánya egyértelművé teszi, hogy a film képi ábrázoló jellege nem csak a magyarázó stílust teszi lehetővé, hanem a sokkal érzékenyebb audiovizuális folyamatok felidézését is.

Margaret Loescher egy Manchester külvárosában álló játszótéren végzett terepmunkáját és a filmkészítés folyamatát foglalja össze tanulmányában (*Cameras at the Addy: Speaking In Pictures with City Kids*, 55–68. p.). Szintén a megfigyelő módszerű filmkészítésből kiindulva Loescher azt tapasztalta, hogy a gyerekek „színészkedései” a kamera előtt a dokumentumfilmezésben rejlő lehetőségek egy másfajta értelmezéséhez vezetnek a filmest. A tanulmány szerzője eldobható fényképezőgépeket adott a gyerekek kezébe, és azt vette észre, hogy elterelő viselkedésük a kamera előtt nemhogy eltéríti a filmezés eredeti céljától, de maga válik a kutatás témájává. Loescher végül megfogalmazza, hogy a gyerekek viselkedése nem a kamera előtti színészkedést jelenti, hanem magával a vizuális médiummal folytatott játékot, amelyben saját helyüket határozzák és erősítik meg egy különböző médiumok által teljesen áthatott világban.

A tanulmánykötet első négy írását összegezve megállapíthatjuk, hogy a képeken alapuló etnográfia fogalma még meglehetősen szerteágazó. A cikkekben leírt projektek a vizuális antropológia elméleteit és következtetéseit illusztrálják. Amíg az eddigi tanulmányok a megfigyelő módszerű filmezés fontossága és folytatása mellett foglalnak állást, a kötet második részének szerzői rámutatnak, hogy ez a módszer csupán egy a sok közül az antropológiai filmek készítőinek a kezében. Erre hívja fel a figyelmet a kötet egyik szerkesztőjének, Amanda Ravetznak a tanulmánya is, amelyben kifejti, milyen nehézségeket okozott etnográfiai munkájában a megfigyelő módszer alkalmazása (*News from Home: Reflections on Fine Art and Anthropology*, 69–80. p.). Írásában két különböző helyen, egy mezőgazdasági farmon és egy városi, „lakótelepi” környezetben végzett terepmunkáját hasonlítja össze. Míg az előbbi helyszínen a megfigyelő módszer a helyiekkel való együttlétezés, együttműködést jelentette, ahol a kutatás alanyai maguk is a természet megfigyeléséből szerzik tudásuk javát, a városi környezet társadalmi viszonyainak megértése más etnográfiai és filmes módszereket követelt. Ehhez Ravetz a vizuális antropológiában több kísérleti, a képzőművészet és az antropológia között álló módszer kidolgozását javasolja.

Ezen a vonalon továbbhaladva Elspeth Owen és Inga Burrows tanulmányai szintén a vizuális antropológia témakörébe tartoznak, de módszereik inkább a művészetekben, mint az antropológiában gyökereznek. Owen fotótanulmánya egy posztgraduális kurzus végterméke, amelyben az etnográfiai terepmunka tárgya a minket körülvevő legkülönbözőbb tárgyak, ez esetben a telefon vizsgálata (*Give Me a Call*, 81–89. p.). A kutatás írott összefoglalásában a szöveg alatt, egy telefonbeszélgetés közben készített fotókon a szerző édesapjának egyre elhalványuló képei látszanak. Ezzel Owen a vizuális etnográfia többdimenziós jellegére mutat rá, amely a terepmunkát is mint valamilyen kézzelfogható, gyakorlati tevékenységet igyekszik bemutatni. A vizuálisan is többsikű szövegben, a két és három dimenzióval folytatott játékkal az érzékelhető és a kikövetkeztetett etnográfiai tudás közti vizuális feszültségre hívja fel a figyelmet. Owenhez hasonlóan Inga Burrows saját videoinstallációjának elkészítését bemutató írása (*The Experience and the Object: Making a Documentary Video Installations*, 90–99. p.) is arra hívja fel a figyelmet, hogy az antropológusok nem szívesen feszegetik saját tudományáguk konvencióinak a határait. Még az antropológiai filmkészítéssel foglalkozók is a hagyományos,

televíziós sugárzás céljára dolgoznak, vagy olyan, múzeumok által használt filmeket készítenek, amelyeket különböző szöveges magyarázatok által körülvelt tárgyak között mutatnak be. Burrows cikke alapján a tanulmánykötet egyik lényeges tanulsága, kérdésfeltevése, hogy mi történne az antropológiai vizsgálat tárgyával, eredményeivel, ha mondjuk egy művészeti kiállítás keretében mutatnánk be őket? Akkor is etnográfiként lenne értékelhető, vagy más térbe, kontextusba helyezve valami egészen más értelmezést nyerne?

A tudományág konvencionális határainak átlépése és az új vizuális antropológiai módszerekkel való kísérletezés a témája a kötet további tanulmányainak. A kísérletezéshez elengedhetetlen az együttműködés a filmesek, kutatók, valamint alanyaik között. Az együttműködés, illetve annak hiánya gyökeresen más értelmezést adhat ugyanannak a munkának, mint azt Arnd Schneider írása mutatja (*Setting Up Roots, or the Anthropologist on the Set*, 100–120. p.). Az antropológus Schneider egy játékfilm készítésének a körülményeit mutatja be, amelyet az argentin Alumine városában és a szomszédos mapuche rezervátumban készítettek. Schneider szerint a rendező szándéka ellenére, aki a helyi őslakosok kulturális túlélését kívánta középpontba állítani, a film mégis a történelmileg kialakult „győztes” és „legyőzött” kategóriákat sugallja. Schneider számára ez felveti a kérdést, mennyire más lehetne a film kulturális és társadalmi értelmezése, üzenete, ha az egy antropológus és a helyiek együttes munkájából születik? Ehhez az együttműködéshez át kell lépni a filmezés konvencionális határait és formáit, és olyan kísérleti módszereket kell alkalmazni, amelyeknek a végkimenetele előre nem megjósolható.

A vizuális kísérletezés, és a vizuális antropológia konvencionális határainak átlépése a reflexivitás irányába való elmozdulással jár, mint azt a kötet utolsó négy tanulmánya is jelzi. Judith Okely írásának központi kérdése, hogy milyen kritériumok alapján tudjuk meghatározni egy téma etnográfiai mivoltát (*The Filmed Return of the Natives – To a Colonizing Territory of Terror*, 121–132. p.). Okely az antropológiai filmes Anna Grimshawval és Susan Caffrey-vel tért vissza egykori iskolájába, a Wight-szigetre. A filmfelvételeket saját, a helyszínen felvett szubjektív kommentárjai egészítik ki. A szerző az etnográfia létrejöttét megörökítő dokumentumoknak tartja, ugyanakkor saját szerepét egyfajta előadásnak is tekinti, és ez a szubjektív és objektív kettősség homályossá teszi, hogy mit is lehet az antropológiai vizsgálat tárgyának tekinteni. Más szemszögből nézve tekinthetjük-e a vizsgálatot antropológiának, vagy inkább előadóművészetként kell értelmeznünk?

Az antropológiai és a művészeti módszerek összeházasításával kísérletezik Roanna Heller munkája (*Becoming an Artist-Ethnographer*, 133–142. p.), aki az angliai Sheffield városának valódi és szociális tereit elemzi a vizuális művészet, elsősorban fotók, illetve az írott antropológia módszereivel. Olyan installációkat készített kidobott városi tárgyaknak és saját fotóinak az összerakásával, amelyek valamilyen módon a városi társadalmat érzékeltetik. A városi közösséget is érintő műveit a művészi etnográfia újszerű kategóriájába helyezi, és a kutatás módszereinek kibővítéséhez az antropológusok és művészek együttműködését javasolja.

Erik Knudsen szubjektív filozofikus és költői kommentárjain keresztül tárgyalja filmes, film és közönsége viszonyát (*Creation and I, Me and My Work*, 143–151. p.). Okely és Heller tanulmányaival együtt a konvencionális kutatási formákat és módszereket kér-

dőjelezik meg. A három tanulmányíró közül Knudsen megy a legmesszebb, aki az antropológia művészetként való értelmezését sugallja.

Ugyancsak antropológia és művészet kapcsolatát tárgyalja a kötet utolsó írása, Pavel Büchler tanulmánya (*Making Nothing Happen: Notes for a Seminar*, 152–167. p.). Amit a művészek kifejeznek vagy megállapítanak a kultúráról, az az antropológusoknak mint a társadalom és a kultúra kutatóinak az érdeklődési körébe kell, hogy tartozzon. A különbséget a két terület között abban látja, hogy a művész szabadon, vizuális fantáziája szerint cselekedhet, nem kell szükségszerűen előállítania valamit, sőt, mint írása címe is utal rá, a semmi létrehozásán is dolgozhat. Büchler szerint a tárgyak eltűnése a kortárs művészetből kihívást jelenthet az antropológia számára, és egy olyan antropológiai megközelítés válik így lehetségessé, amely a meg nem történt eseményt vagy az el nem készített tárgyat is értelmezni tudja. A kérdés, amelyet a Granada Center hallgatói is feltettek a tanulmánnyal azonos tartalmú előadás után, továbbra is megválaszolatlan marad – mi az értelme mindennek?

A tudás és a vizuálisan megszereshető tapasztalat új, analitikus módszereinek kidolgozása több tudományág kulcskérdése. A kötetben olvasható tanulmányok az antropológiának mint vizuális tapasztalásnak többféle megközelítését is elének tárják. Az eredetileg kisebb terjedelmű esszégyűjteménynek indult munkából Grimshaw és Ravetz olyan kötetet szerkesztett, amely igen érdekes intellektuális utazást tesz az antropológiától a művészetekig. Ez az utazás a vizuális antropológia területén a megfigyelő módszerű filmezésből indul ki. Az elmélyülés e műfajban értelemszerűen vonzza magával a más vizuális technikák és elméletek iránti érdeklődést, amely az antropológia és a művészetek közti területen található kreatív lehetőségekhez, módszerekhez vezethet. Mint az a tanulmányokból is kiderül, az antropológia és a művészetek közös vonásainak keresése inkább egymástól eltérő, mint azonos értelmezésekhez vezetett, amelyeknek egyfajta logikai sorrendbe szerkesztett gyűjteményét adja a könyv.

Grimshaw és Ravetz kötetéhez hasonlóan *The Corporeal Image* című tanulmánykötetében David MacDougall is a vizuális antropológia új útjait és lehetőségeit keresi. Napjaink egyik legismertebb néprajzi filmkészítőjének kiindulópontja *Transcultural Cinema* (MacDougall 1998) című, előző kötete. Legújabb kötete új szempögből közelíti meg a vizuális antropológia egyik kulcskérdését: hogyan tudnak a képek tudást teremteni egy olyan világban, ahol a vizuális érzékelés gyakran alulmarad a szóbeli kifejezéssel szemben? A négy nagyobb témakörre felosztott könyvben MacDougall mindvégig a fotó és a film által rögzített képek és az emberi test, a kép tárgyát képező fizikai valóság viszonyát elemzi.

Az első nagyobb témakör a fizikai valóság és a róla alkotott kép viszonyát kutatja, filmtörténeti példákkal illusztrálva elméleti megállapításait (*Matter and Image*, 11–64. p.). Kiindulópontja egy, az 1950-es években három különböző kísértettörténetből összeállított film, amelyben egy múzeumi tárlatvezetőt bekebelez egy festmény, és hirtelen másik, háromdimenziós világban találja magát. Így a művészetnek, legyen az zene, kép vagy film, már nem csak befogadói, hanem célpontjai is vagyunk. A dokumentumfilm a maga hitelességével fizikailag is még közelebb hozhatja a nézőt és a szereplőket. Példaként MacDougall egy olyan filmet elemez, amely még inkább az emberi testet állítja középpontba: egy gyermek születését és a nők egymáshoz való viszonyát dokumentálja egy kelet-afrikai hamar közösségben (Lydall–Strecker 2001). A filmekben megjelenő emberi

test szerepéből és ismeretelméleti értelmezéséből kiindulva elemzi MacDougall a nézőnek, a filmesnek és magának a film testének a szerepét a dokumentumfilmezésben.

A film vagy a kamera mint önálló test gondolata összefügg az emberi testet mint a gépet értelmező filozófiával, amely különböző művészeti, így filmes irányzatokban is megjelent.² Ezek az elméletek MacDougall szerint egyrészt az akadémikus művészettel szembeni lázadás jelei voltak, másrészt annak elismerése, hogy a kamera nemcsak önálló test, hanem összeköttetésben áll a filmes testével is. Így maguk a filmalkotások, legyenek dokumentumok vagy fikciók, szimbolikus testekként értelmezhetők; de melyik testre utalnak valójában? – teszi fel MacDougall a kérdést. A film szereplőjére, a nézőjére vagy egy olyan „nyitott” képi testre, amely mindezeket képes befogadni (30. p.)?

A Grimshaw és Ravetz által szerkesztett kötet tanulmányaihoz hasonlóan MacDougall is felveti azt a problémát, amely szerint az elmúlt években egyre több antropológus vallotta, hogy a társadalomkutatásban nagyobb súlyt kell fektetni az érzékekre és az érzékek által megszerzett tudásnak a társadalomban és a kultúrában betöltött szerepére. De a látható–hallható–tapintható tapasztalat megszerzésének további, szóban, illetve írásban rögzített vizsgálata újabb alapvető ellentmondásokhoz fog vezetni az antropológiai elméletben, és csak az antropológiai írások innovatív megújulása tudja majd megoldani ezt a problémát. Az antropológiai tudás vizuális, filmes reprezentálásának oldaláról pedig a filmeseknek kell olyan módszereken gondolkodniuk, amelyekkel jobban kifejezhetik azt, amit maguk látnak és láttatni akarnak.

Az első rész alapvetően a test filmes reprezentációjának az elemzése, a második (*Images of Childhood*, 65–144. p.) pedig a gyerekeknek és a gyerekkornak a filmes ábrázolását, valamint David MacDougall saját, gyerekközösségeket bemutató filmjeit taglalja.

MacDougall szerint bár majdnem minden filmben szerepelnek gyerekek, bemutatásuk még a dokumentumfilmekben is csak bizonyos, a felnőttek által feltételezett sematikus ábrázolásra korlátozódik. Noha Margaret Mead és Gregory Bateson terepmunkájukhoz kapcsolódva már az 1930-es évektől készítettek filmeket a gyerekek viselkedéséről (Bateson–Mead 1952), az antropológusok a közelmúltig csak kevésbé érdeklődtek a gyerekek világa iránt. A legfontosabb ok a gyerekek és a gyerekközösségek életének antropológiai és azon belül is vizuális antropológiai vizsgálatára mégis az, hogy talán bármely más társadalmi csoport vizsgálatánál mélyebb betekintést adhatnak mindenbe, ami az emberi kultúra részét képezi. Bár a gyerekek elképzeléseiket a világról és a kultúráról nagyrészt saját maguknak alakítják, mégis hatással vannak a felnőttek gondolkodására.

A gyerekvilág vizuális antropológiájának elméleti kérdései után MacDougall saját filmjeinek elkészítéséről és tapasztalatairól számol be, sokszor szubjektív, de a vizuális reprezentáció elméleti szempontjából is elgondolkodtató módon. Az öt részből álló sorozat Észak-India egyik leghíresebb bentlakásos iskolájában, a Doon School-ban készült Sanjay Srivastava antropológus segítségével.³

Az indiai gyerekekről készített filmek után az emberi test ábrázolását szemügyre véve MacDougall az indiai fényképészet példáit elemzi (*Part III. The Photographic Imagination, Photo Hierarchicus: Signs and Mirrors in Indian Photography*, 147–175. p.) saját, a Himálaja lábánál fekvő Mussoorie falu utcai fényképészeiről készített filmje alapján (MacDougall–MacDougall 1991). A tükörök és a fényképek az ember ábrázolásának legközvetlenebb és legmechanikusabb formái: a fényképek megkettőznek bennünket, és egy párhuzamos világot alkotnak, de amikor valaki a tükörbe néz, vajon a „másolat” vagy az ettől

elvonatkoztatott személy néz vissza? A rólunk készült fényképeken saját személyes létezésünket vagy egy predesztinált társadalmi szerep tükröződését látjuk? A kérdésekben való elmélyedéshez különösen jó alapul szolgálnak az indiai fotók, ahol az emulzió által rögzített valóság és a festett ideálkép sokszor egymás mellett létezik, mégis a tudat különböző szintjeit képviselik, és élesen megkülönböztetik a társadalmi és az ideális személyt. Az ideálképet ábrázoló, beállított fotográfiákat MacDougall a Mussoorie faluban élő Raja Dass fényképész munkáin keresztül mutatja be, amelyeket a fotográfus fiatal, házasodni készülő férfiakra és nőkre készített. Ezeket a fényképeket a családok a házasság elrendezése céljából küldik egymásnak. A fotónak mint ideálképnek, illetve az emberi test fotográfiákon való színpadias ábrázolásának másik példaként MacDougall Jean Audema francia fotográfusnak a 20. század elején, az akkori Francia-Kongóban készült fényképeit, képeslapjait elemzi (*Staging the Body: The Photography of Jean Audema*, 176–210. p.).

A kötet utolsó fejezete továbbgondolja az addigi elemzéseket, és a néprajzi képzelet, az antropológia vizualitása, valamint a vizuális antropológia új elképzeléseinek, irányvonalainak a témakörében fejt ki gondolatait (*The Ethnographic Imagination*, 211–274. p.). Az antropológiai kutatás gondja sohasem a vizualitás iránti érdeklődés hiánya volt, hanem annak feldolgozása, értelmezése. A probléma gyökere valójában az, hogy a korai antropológiai kutatásban és írásokban sokszor láthatatlan maradt maga az egyén mint a kultúra vagy a közösség része. A vizuális antropológiai érdeklődés, mint a látható kulturális jelenségek antropológiája, már viszonylag korán kezdett kialakulni, és több mint százéves útkeresése után MacDougall szerint napjainkban két fő irányba igyekszik bővíteni érdeklődési területét. Egyrészt a kulturális reprezentációnak antropológia tudományával párhuzamos formájaként támogatja azt a gyakorlatot, hogy a különböző közösségek filmen és fényképeken örökítsék meg saját magukat. Másrészt az antropológusok figyelmét kezdik felkelteni a társadalomnak azon kifejezési formái, amelyek részben vagy elsődlegesen vizuális módon hordoznak jelentést. Ilyenek lehetnek például a történeti fotók, a sajtófotók, képregények, képeslapok, testdíszítések, tetoválások, az őslakos képzőművészet, a turizmushoz kapcsolódó művészeti ágak, családi fotók és videofelvételek, gyerekrajzok vagy akár az emberi arkifejezés és gesztikuláció.

A vizuális antropológiai kutatások összefoglalásaként, de egyben új lehetőségeinek kereséseként MacDougall egy olyan tanulmánykötetből indul ki, amely elvégezte a kutatási terület körülhatárolását, és ezzel az antropológiában is még inkább elfogadott területté tette a vizuális kutatást (Hockings 1975). Végigtekintve az eddigi főbb irányvonalakat MacDougall arra a következtetésre jut, hogy ha a vizuális antropológia alapjait a semmiből teremtenénk meg, eltekintve a történeti előzményektől, valószínűleg a társadalom vizuális kutatásának egészen új szempontjait és paramétereit határoznánk meg. Az újrafogalmazott vizuális antropológiában három jelentős alapelvet határoz meg. 1. Az írott kinyilatkoztató stílus helyett a vizuális média kifejező módszereinek előnyben részesítése. 2. Az antropológiai tudás olyan formáinak létrehozása, amelyek hitelességüket nem a hagyományos tudományos módszerek révén érik el. 3. A társadalmi tapasztalat olyan területeinek feltárása, amely iránt a vizuális média különösen érdeklődhet – vagyis a topográfiai, az időbeli, a testi és a személyes szempontok előtérbe helyezése a kutatásban (271. p.). Utalva a kötet címére, a testnek – vagyis mindennek, ami testet ölthet – a vizsgálata a tárgyi kultúra kutatási területeivel áll kapcsolatban, és össze-

függ az érzékek, a nemek, a mozgás, a gesztusok, az interszubjektív viselkedés, vagy általánosabban fogalmazva: az önábrázolás és a mindennapi élet rítusainak antropológiájával (272. p.).

A vizuális antropológia és főként a néprajzi filmzés jövője szempontjából MacDougall szerint éppen azokat az eszközöket és jellemzőket kell újraértékelnünk és előtérbe helyezni, amelyeket az antropológia a néprajzi filmzés esztétikailag értékelhető, de tudományos szempontból gyenge oldalának tekintett – vagyis azokat az egyedi helyzeteket, szituációkat, egyéneket, beszélgetéseket, hangulatokat, röviden az emberi tudásnak azokat a közeleseit, amelyeket egy bizonyos közösséggel létrehozott nagyon közeli, személyes ismeretség útján ismerhetünk meg.

JEGYZETEK

1. Az *In Search of Home* című film egy koszovói albán család Pristinába való hazatérését mutatja be.
2. Például Dziga Vertov *Filmszem* című filmjében (1924) és az ennek alapján alkotott elméletben is.
3. *Doon School Chronicles*, 2000, 140 min.; *With Morning Hearts*, 2001, 110 min.; *Karam in Jaipur*, 2001, 54 min.; *The New Boys*, 2003, 100 min.; *The Age of Reason*, 2004, 87 min., Centre for Cross-Cultural Research, Australian National University, Australia.

IRODALOM ÉS FILMOGRÁFIA

BATESON, GREGORY – MEAD, MARGARET

1952 *Childhood rivalry in Bali and New Guinea. Character formation in different cultures series.* USA. 17 mins.

HOCKINGS, PAUL, SZERK.

1975 *Principles of visual anthropology.* The Hague: Mouton.

LYDALL, JEAN – STRECKER, KAIRA

2001 *Duka's dilemma.* IWF Wissen und Medien GmbH/WDR Filmredaktion. Germany. 87 min.

MACDOUGALL, DAVID

1975 *Beyond observational cinema.* In *Principles of visual anthropology.* Paul Hockings, ed. 109–124. The Hague: Mouton.

MACDOUGALL, DAVID

1998 *Transcultural cinema.* Lucien Taylor, ed. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

MACDOUGALL, DAVID – MACDOUGALL, JUDIT

1991 *Photo Wallahs.* Fieldwork Films. Australia. 59 mins.

MOGGAN JULIE

2000 *In search of home.* Granada Centre for Visual Anthropology, University of Manchester. 30 mins.

