

Манца Филак, Жига Горишек (Словенија)

## СОЗДАВАЊЕ И ПРЕЗЕНТИРАЊЕ ЕТНОГРАФСКИ ФИЛМОВИ: ПРАКТИЧНИ И ЕТИЧКИ ДИЛЕМИ ВО ВИЗУЕЛНАТА АНТРОПОЛОГИЈА

*Апстракт:* Во есејот што следува авторите дискутираат за визуелната антропологија врз основа на сопствените искуства со етнографски филмови. Преку анализа на нивната работа тие размислуваат за визуелните претстави преку процесот на креирање и презентирање на различни визуелни материјали. Двата процеси вклучуваат важни прашања од етиката и проблеми со кои се соочуваме кога користиме методи на визуелната антропологија.

*Клучни зборови:* визуелна антропологија, етнографски филм, етика, презентација, анализа, визуелни материјали.

### Триковите на визуелната антропологија

Визуелната антропологија како метод за собирање и презентирање на материјали од културата има многу различни последици. Тоа особено отвора многу прашања за одговорност и етика, што се должи на фактот што, кога ние претставуваме некое лице преку визуелни медиуми, поединецот, кој дотогаш можел да остане анонимен, сега станува човек „со лице“, и неговата лична приказна и интимност се откриени. Дури и ако ние како антрополози се обидеме да избегнеме на кој било начин да им се наштети на луѓето што се дел од нашето истражување, не можеме да предвидиме што ќе се случи со „нашата приказна“ кога филмот ќе им биде прикажан на гледачите, како може да биде (зло)употребен и како тоа ќе влијае на публиката (Heider 1976: 120). Во написот што следува ќе се обидеме да го рефлектираме или анализираме нашето лично искуство од процесите на изработка, но исто така и од презентирањето на етнографски филмови<sup>1</sup>. Тоа не е проблем само со филмовите туку и со употребата на (фото) камерата, која на некој начин секогаш напаѓа нечиј личен простор и ја изложува приватноста на лицето на пошироката публика. Процесот на снимање и монтажа го става етнографот во позиција на моќ, но, и покрај тоа, секогаш го остава со личните етички

<sup>1</sup> Манца Филак е авторка на етнографскиот филм *Јас ќе ти носам на морскиот брег* (2012), а Жига Горишек е автор на *Дува буре: што мислиме за животот во Илirsка Бистрица 1996–2011?* (2011). Наш прв заеднички проект е етнографскиот филм *Кайетанови и неговите Пејко* (2013). Во оваа статија главно ги анализираме филмовите *Јас ќе ти носам на морскиот брег* што претставува суптилна презентација на партнерството и животот на Нина, која има церебрална парализа, и *Кайетанови и неговите Пејко*, кој прикажува еден ден на една возрастна двојка, доајенот на едрењето во Словенија и неговата партнерка.

дилеми. Оваа рефлексивност е од клучно значење за овој вид работа без оглед на антрополошката заднина. При патување, на пример, лесно може да се најдеме во позиција на фотографирање на локалното население или во потрага по „егзотика“ и стереотипи на културата што ја посетуваме. Многу пати можеме да видиме други луѓе (или дури и себеси) како ги фотографираат „локалците“<sup>2</sup> зад грб (скришно) преправајќи се дека ја фотографираат архитектурата или нешто слично. На ист начин Сузан Сонтаг тврди дека кога ние, во потрага по совршена фотографија, наметнуваме стандарди за луѓето што ги портретираме, и доколку тие не се во согласност со овие стандарди, тоа значи дека тие не се доволно автентични (de Laat 2004: 132). Сепак, визуелните презентации треба првенствено да се направени со етнографско разбирање, иако тие не се секогаш најдобро филмски или естетски направени (Heider 1976: 125).

## Етнографски филм

*„Снимањето е само метод со којшто морам да им покажам на оруитите како ги ледам“ (Жан Руш).*

Пред да започнеме да ја анализираме нашата работа, доаѓаме до прашањето зошто нашите визуелни претстави<sup>3</sup> ги нарекуваме етнографски, колку *етнографско* има во нив и дали етнографскиот филм е единствениот начин да го извршиме нашето истражување. Има многу претпоставки дека визуелната антропологија е специјализирана само за видеофилмови (етнографски филмови) или за фотографија, но во реалноста нејзиното поле на проучување е многу пошироко отколку само производство на визуелен материјал, бидејќи тоа вклучува и анализа на фотографии, на уметноста, на материјалната култура, како и истражување на говорот на телото (Banks and Morphy 1999: 4; Ruby 2005: 160; de Laat 2004: 125). Фотографиите, филмовите и видеофилмовите можат да послужат како средства за забележување и зачувување на визуелни податоци или за откривање на визуелните податоци и начинот на нивното создавање (Križnar 2005: 334).

Мејнстримот на визуелната антропологија може да го поделиме на три дела: снимање за сопствена употреба на истражувачот (студија, архива), снимање за комуникација со луѓето што ги истражуваме и снимање за комуникација со пошироката публика каде што се наоѓаат етнографските филмови (Križnar 2009: 132). Етнографскиот филм, како најпознат „производ“ на визуелната антропологија, може да биде во исто време инструмент за истражување и медиум за презентација на културата и научните сознанија (Križnar 2005: 337). Можеме да најдеме многу теорет-

<sup>2</sup> Забелешките се однесуваат на личното искуство што го имавме, особено на Балканот и во Индија. Многу пати можете да видите луѓе како фотографираат муслимански жени или традиционални *саоуи* во Индија зад нивниот грб.

<sup>3</sup> Визуелните претставувања се поширок поим, којшто исто така вклучува етнографии (етнографски филм, етнофотографија, дигитален мултимедиум...), но дури и тогаш „визуелните етнографии се исто така визуелни претставувања; визуелните претставувања не се секогаш визуелни етнографии“ (de Laat 2004: 125). Поимот визуелно претставување произлегува од идејата дека културата се манифестира низ нашето природно и општествено окружување (Ruby 2005: 165).

ски конфликти меѓу двете стратегии на разбирање и доживување на етнографските филмови. Објективниот научен пристап ја разбира визуелната антропологија како наука, додека естетскиот, субјективниот пристап е повеќе во доменот на фантастичниот филм и уметноста (Mustać 2012: 2). Можеме да најдеме на сличен конфликт кога се обидуваме да ја дефинираме границата меѓу документарните и етнографските филмови. Пред започнувањето на правење на секој документарен филм е напишана приказна или сценарио, додека етнографскиот филм оди по друг пат. Во реалната културна средина бараме приказна што е веќе дел од оваа реалност (Križnar 2009: 132; види исто така Mustać 2012: 2). Бараме приказна во слики од културата што ние ја ставаме во медиум (фотографија, филм), додека документарниот филм користи слики на културата за да создаде своја приказна за таа култура (Križnar 2005: 338). Главниот метод што се користи во (визуелната) антропологија е набљудување, а начинот на визуелната презентација тежнее кон реализам; тоа е причината зошто резултатите се нарекуваат „набљудувачки реализам“ (Križnar 2009: 132). Дури и со оваа поделба, *етнографскиот* како придевка многу пати се злоупотребува и им се припишува на социјални документарци што вклучуваат снимки на некои аспекти на егзотичните култури (Ruby 2005: 161).

Визуелните претстави се поврзани со зборови, но не може да бидат заменети со нив (Pink 2007: 6; 2009: 225; Ruby 2005: 160–161; MacDougall 1997: 285). Разликата меѓу производството на слики и „пишуваната антропологија“ стана еден од главните дискурси во антропологијата во последните педесет години, и тоа, од страна на многу автори, се гледа како проблематично. Сара Пинк (Sarah Pink) смета дека вклучувањето на визуелни методи треба да се направи кога ситуацијата е соодветна да генерира знаење и истражувачки прашања по кои сме во потрага преку употреба на визуелни методи (2007: 250). Таа предлага „нов“ етнографски метод, *одење со камера*, кој му овозможува на истражувачот сочувствено да разбере какво е искуството на учесниците во истражувањето, да ја каже и да ја покаже нивната социјална средина на нивен личен специфичен начин (Pink 2007: 246–250). Овој метод ние го користевме во нашиот филм *Кайејанот и нејовиот Пејко*, во кој одевме со нашите учесници низ градот Пиран. Овој чувствен пристап ни покажа што ѝ беше важно на „нашата стара двојка“ (пазарот, главниот плоштад, клупите и скалите каде што можат да се одморат итн.) и како другите жители гледаат на нив (понекогаш дури и како туристичка атракција). На ниту еден начин визуелната антропологија не треба и не може да биде заменета со пишана антропологија, туку треба да развие свои алтернативни цели и методологија што ќе биде од корист за антропологијата во целина (MacDougall 1997: 285; Schneider, Wright 2006: 23). Токму преминот во различен комуникациски систем (од антропологијата на зборови) е предизвик за (новата) визуелна антропологија.

## Изработка на...

Правењето етнографски филм никогаш не е само процес на снимање, туку секогаш е придружувано од потребата од финансиски ресурси, време, пари, подготовки, технички проблеми и организација. Лицето што во исто време е антрополог и режисер има тешка задача да внимава, исто така, филмот да биде со добар квалитет (Heider 1976: 126). Од друга страна, според Маргарет Мид (Margaret Mead), нај-

добро е кога антропологот и режисерот се една личност, дури и кога интересите и искуствата многу пати може да бидат противречни (2003: 7).

Развојот на визуелната антропологија оди рака под рака со промените во теоретските парадигми и развојот на технологијата (MacDougall 2001: 15). Во минатото снимањето и монтажата беа повеќе поврзани со тимска работа и во зависност од буџетот на фондациите и телевизиите, додека денес, благодарјќи на лесно достапната технологија, речиси секој, во основа, може да се направи филм дома. Оваа промена, сепак, ја врати одговорноста назад кон авторот, антропологот, режисерот. Дејвид Мекдугал (David MacDougall) гледа на независноста на традиционалните извори на финансирање на етнографски филмови како на една од најпознатите револуционерни промени во развојот на дисциплината (2001: 15–17). Во овој контекст тој смета дека индивидуалните снимања ги приближија етнографските филмови кон личниот пристап. Кога вие самите снимате, многу е полесно да се воспостават интимни и лични односи со учесниците во вашето истражување. Од друга страна, овој пристап содржи голема слобода на изразување, но и ризик, бидејќи мораме да бидеме свесни за сите технички прашања и во исто време одговорни за себе и за исходот (MacDougall 2001: 17; види исто така Križnar 2009: 133).

Во етнографското пишување, истражувачот може барем физички да се крие зад приказната, иако субјективноста, веројатно, не може да се избегне. Но, за време на снимањето понекогаш е тешко да се стане невидлив (се однесува главно на индивидуални проекти или проекти на мали групи). Можете или да бидете присутни со вашиот глас зад камерата, или луѓето што ги снимате да ви се обраќаат за време на интервјуата. Во филмот *Кайеџанои и нејовиои Пејико* беше речиси невозможно да се снимат сцена без еден од нас да е физички или вербално присутен во кадар со протагонистите. Но, бидејќи ние не се обидовме да интервенираме во дневната рутина на морнарот Мирко и неговата партнерка Савина, ние ги оставивме да ја споделат својата приказна, во која, на крајот, бевме вклучени повеќе отколку што очекувавме на почетокот. Важен аспект во процесот на креирање е контекстуализацијата (на приказната, на пејзажот, на физичката околина итн.), а најмалку извесна количина од тоа секогаш зависи од индивидуалната проценка. Важно е да се следат појавите во нивниот културен контекст, при што режисерите на етнографскиот филм ја следат идејата на Хајдер за покажување на целите човечки тела и целото дејствие (Mustać 2012: 6; Križnar 2009: 132). Некои автори сметаат дека вклучувањето на етнограф и/или режисер овозможува подобри резултати, а освен тоа го откриваат очигледниот факт дека режисерот влијае на одвивањето и резултатите од етнографскиот процес (Mustać 2012: 7–8; Heider 1976: 64–69). Вклучувањето на етнограф, исто така, го персонализира посредувањето помеѓу културата и јавноста, бидејќи овозможува разбирање на односот помеѓу авторите и протагонистите и не прави *објект* од лицето што го снимаме. Тешко е да се предвиди што ќе се случи за време на теренската работа и уште потешко е кога ќе изгубите многу визуелен материјал поради неочекувани ситуации кога вие како антрополог ќе станете дел од сцената. При пишувањето можете да го избегнете овој проблем, додека при снимањето можете да го средите материјалот до извесен степен, но сè не може да се „поправи“ подоцна. За време на снимањето на *Кайеџанои и нејовиои Пејико* не можевме да снимаме цело време, бидејќи двајцата бевме дел од активностите на нашите протагонисти, бевме замолени да помогнеме во готвењето, едрењето, чистењето, итн. Ос-

вен тоа, нивната возраст придонесе за загриженост околу безбедноста на пловидбата<sup>4</sup>. Кога се снимаше *Јас ќе ѝе носам на морскиот брег* исто така беше тешко да се снима секоја сцена затоа што требаше да се помогне околу инвалидската количка, или многу од лентите на крајот не беа употребливи затоа што бевме споменати или вклучени во сцената. Тешко е да се избегне очигледниот факт дека сте зад камерата и дека имате некој вид релација со луѓето што се снимаат, што влијае на сцените, интервјуата и врз текот на приказната. Во секој случај, етнографскиот филм не е објективен во смисла на груб етнографски визуелен материјал, туку повеќе е негова анализа и, на некој начин, како што го нарече Баликчи, „потсвесна идеолошка манипулација на антропологот“ (Križnar 1996: 114). Но, ние сè уште сакаме, колку што е можно, да ја избегнеме оваа манипулација за да се дојде до вистинитиот исход. Мораме да бидеме внимателни да не дојдеме во позиција на уметникот за манипулирање со реалноста, со цел да се создаде некој вид „повисока вистина“ што на крајот ќе ги оправда средствата (Heider 1976: 11).

Кога ги средуваме нашите етнографски материјали, мораме да бидеме многу внимателни, бидејќи со нивното уредување ќе воведеме нова субјективна реалност. Прекумерно уредување (со сцени од природната средина) што се обидува да покаже траење од еден ден, иако тоа всушност не се случило во тој ден, може да доведе до губење на легитимитетот на филмот и *етинографското* во него, до избегнување на холистичкиот пристап за намерно да се донесе филмот поблиску до јавноста (Mustać 2012: 6–7). Сепак, целта на уредувањето е да се нагласи нарацијата во филмот, а не да се (де)конструира. Во *Јас ќе ѝе носам на морскиот брег*, гро-планови на телото се користени неколку пати со што телото на Нина и нејзината интимност се претставени поблиску до гледачот отколку што тоа би било во реалниот живот. Се кршат стегите на социјалната дистанца и се комбинира интимноста, од една, и спектаклот, од друга страна (Macdougall 2006: 21). Крижнар се прашува дали хиперинтимната блискост на некои визуелни производи не е замена за поранешните визуелни презентации на егзотични култури во етнографските филмови (2009: 138). Сепак, тоа зависи од личниот суд и специфичниот контекст на филмот. Во *Јас ќе ѝе носам на морскиот брег* интимноста што е прикажана во филмот и што всушност преовладува во него беше можна благодарение на семејните односи на главниот лик и режисерот. Сепак, процесот на снимање и презентирање на финалната работа беше уште потежок поради оваа врска, бидејќи тоа донесе многу одговорност и емоционална приврзаност кон работата. На крајот можеме да кажеме дека визуелните претстави и етнографии се повеќе *создавање* отколку претставување на култури или, подобро кажано, претставувањата се веќе конструкции, претставување „на реалноста“, а не самата „реалност“ (de Laat 2004: 133, 138). Не е можен филм без каква било гледна точка, бидејќи секој процес на селекција, вклучување и исклучување на визуелен материјал, избор на агол и предмет на снимање е веќе заземање извесна перспектива (Mustać 2012: 5; види исто така Heider 1976).

Друго важно прашање кај етнографскиот филм е избирање на соодветен метод, што е, често пати, тешко да се направи, исто како што е тешко да се каже дека визуелните методи се соодветни за сите прилики и контексти (Pink 2006a: 40). Одлуката кои визуелни методи ќе ги избереме мора да ја направиме пред да ја реали-

<sup>4</sup> За подобро разбирање, Мирко има 97, а Савина 84 години.

зираме теренската работа и со тоа, исто така, и да ги направиме техничките, законските и студиските подготовки и планот на снимање (Pink 2006a: 40, 47). Според Бенкс, визуелните методи можеме да ги поделиме на три дела:

1. создавање на визуелен материјал (проучување на едно општество преку фотографирање),

2. проучување на визуелниот материјал (проучување на материјалот заради собирање информации за општеството),

3. соработка со учесниците на нашето визуелно истражување (Pink 2006: 41).

Како што можеме да видиме, постојат многу различни начини, методи и пристапи<sup>5</sup> да се направат визуелни репрезентации. Одлука на антропологот или режисерот е кој начин да се избере, што исто така зависи од ситуацијата на теренот, која е многу пати непредвидлива. Мекдугал наведува три улоги на камерата: таа може да биде одговорна (да толкува без вознемирување или провоцирање), интерактивна (каде што можеме да ја видиме врската меѓу истражувачот и субјектот) и конструктивна (ја толкува содржината преку нејзина деконструкција на помали делови за да се создаде нешто ново) (Križnar 2009: 133). Преку нашата работа, од обид да го скриеме нашето (физичко) присуство колку што е можно, ние дојдовме до тоа отворено да се вклучиме во финалниот производ. Од *Јас ќе ти носам на морскиот бреј*, кој е балансирање помеѓу интерактивната и одговорната улога на камерата и користење на методот на набљудување, до филмот *Кайетанови и неговини Петјко*, каде што е користен партиципациски пристап и интерактивна камера. Кога вршите теренска работа, постои посебен реципрочен однос меѓу антропологот и учесникот во истражувањето. И двајцата се во иста ситуација, „набљудувачот е набљудуван и набљудуваниот е набљудувач“ (Križnar 1996: 112). Повеќе отколку во пракса, методот на активно учество треба да постои како хуманистичка идеја (идеал) на соработка помеѓу истражувачот и луѓето на терен, каде што визуелната претстава (визуелниот материјал, етнографскиот филм итн.) е резултат на меѓучовечки односи (Križnar 1996: 112).

## Етички размислувања

Ако повторно се запрашаме за вистината или невивистината што ние ја прикажуваме во визуелните репрезентации, мораме да бидеме свесни дека, кога влегуваме во наративот на етнографскиот филм, искуството е контекстуализирано и создадено за нас (MacDougall 1997: 289). Ова сознание поттикнува многу етички размислувања. Визуелната етнографија ни дава шанса да го видиме светот што го проучуваме на нов начин, бидејќи тоа ни овозможува да се сконцентрираме на чувствениот дел и емоциите, како резултат на различните начини на презентирање на визуелните производи преку новите дигитални медиуми (O'Reilly 2009: 221). Но, кога презентираме и правиме визуелен материјал, ние сме соочени со прашањата за анонимноста (и недостигот од неа), одговорноста, социјалните права, авторството, техничките и етичките предизвици итн. (Perry and Marion 2010: 414; O'Reilly 2009: 222; види исто така Pink 2006a).

<sup>5</sup> Нашко Крижнар наведува два: набљудувачки и учествувачки (2009: 133).

Мора да бидеме свесни за важноста на моралот како дискурс, што не е статичен, всушност тој е секогаш манифестиран, продуциран од промена и како таков секогаш може да доведе до нешто ново (Laidlaw 2002: 317). Концептот на етичкото во визуелната антропологија се менувал низ историјата, од целта за создавање на научна база на податоци, архив на слики кон крајот на 19 век, до почетокот на преиспитувањето на влијанието на истражувачот врз визуелните претставувања (de Laet 2004: 126–7; види исто така Banks and Morphy 1997: 7–12). Современиците на Маргарет Мид (Margaret Mead) и Џон Колие (John Collier) (како што се Џон Маршал (John Marshall), Жан Руш (Jean Rouch), Сара Елдер (Sarah Elder), Роберт Гарднер (Robert Gardner), Леонард Камерлинг (Leonard Kamerling)) започнаа со експериментирање со различни техники што ќе го вклучат гласот на колонизираниот, како *cinéma vérité*, *йовекејласовността*, рефлексивноста, соработката (de Laet 2004: 128). Некои од пионерите на овие нови пристапи се Роберт Џ. Флаерти (Robert J. Flaherty) со неговиот филм *Нанук од северот* (*Nanook of the North*) (1922) и Џига Вертов (Dziga Vertov) со својот експериментален филм *Човекој со филмска камера* (*Man with a Movie Camera*) (1929), што е направен без никаков сценарио (Banks and Morphy 1997: 9). Приказните биле обично опишување, а не раскажување. Во серијата „Кино Правда“, Вертов е фокусиран на секојдневни искуства во места како барови, училишта, пазари итн. Неговата филмска теорија од „Кино Правда“ подоцна беше усвоена од страна на многумина, како Жан Руш (Jean Rouch), Едгар Морен (Edgar Morin) и други, кои го создадоа новиот термин *cinéma vérité* (Himpele and Ginsburg 2005). Жан Руш продолжил да се занимава со идеите на Вертов за рефлексивност и создавање на филмска вистина (Ruby 2005a: 111) и се стремел да се пробие границата меѓу режисерот и субјектот преку концептот „споделена антропологија“ (со што етнографот и субјектот се ставени на еднакво рамниште), повратна информација (при што режисерот им ја покажува снимката на своите субјекти и бара нивен придонес) и провокација (со која режисерот и неговата камера дејствуваат како катализатори што учествуваат во акцијата, па дури и предизвикаат акција“ (Rubin 2013). Во текот на нашата етнографска работа ние секогаш се трудиме да следиме некои од овие основни концепти. На пример, во филмот *Дува бура* (2011) беше направен сличен експеримент како и во филмот на Руш и Морен *Хроника на едно лето* (1960), каде што тие прашуваа луѓе на улиците на Париз дали се чувствуваат среќни (Vauch 2005–2009). Овој експеримент слично беше повторен во градот Илирска Бистрица, каде што луѓето беа прашувани што мислат за животот во Илирска Бистрица. Филмот подоцна беше презентираан во истиот град, и по презентацијата луѓето почнаа да разговараат за слични негативни мислења за животот во градот. Одговорите на публиката би можеле да бидат интересни за понатамошно истражување. Кога спроведуваме етнографија, имаме морална обврска кон нашите информатори што ни дале информации во доверба дека тоа нема да им направи никаква штета (Muršič 2009: 72). Тогаш, првата етичка одлука треба да биде дека – дури и ако ние треба да собереме специфични информации и ако тоа го правиме – ние сме одговорни за тоа што ќе се случи со нив подоцна (Muršič 2009: 72; Pink 2006: 43–45). Во различните фази од нашето истражување треба постојано да се прашуваме дали материјалот ќе биде соодветен за нашите учесници и нивната култура. Не треба да ја земеме етиката како товар или пречка во истражувањето, туку како нешто што е составен дел на нашето работење (de Laet 2004: 122). Етичките одлуки се индивидуални одлуки што се потпи-

раат на лични и професионални уверувања, кои се отелотворени во специфичниот истражувачки контекст на етнографот (Pink 2006: 49–50). Тие се исто така поврзани со епистемологијата на академските дисциплини, со теоријата и методологијата (Pink 2006: 50). Со сите промени во технологијата, концептот на етиката исто така се менува. Поголемиот дел од литературата во визуелната антропологија вклучува најмалку едно поглавје од етички прашања што е одраз на испитувањето на процесот на собирање или проучување на визуелниот материјал (дозволи, доверливост, ризици, очекувања, сопственост и др.) (Pink 2006: 49). Во 2009 година се одржала средба на Американската антрополошка асоцијација (AAA), каде што била преиспитувана визуелната етика и било дискутирано за неа (Perry and Marion 2010: 410). Во етичкиот кодекс на AAA од 2009 година стои дека нашето истражување не би смеело на кој било начин да се заканува или да им наштети на луѓето што ги проучуваме, што треба да биде наша примарна обврска. Проблемот е во тоа што етичките дилеми и ситуациите што ги предизвикуваат не се статични, туку секогаш се различно маскирани (de Laet 2004: 124). Три прашања доаѓаат тука како заклучок: дали се можни етички визуелни претстави, што го прави визуелното претставување етичко и дали е можно вистински етичко претставување (de Laet 2004: 130). Вистински етички визуелни производи најверојатно не се можни, исто како што и избегнувањето на каков било вид штета не значи, исто така, да се задоволи секој (de Laet 2004: 131). Незнаењето не треба да дозволува неодговорност, иако нанесување *shit* значи различни нешта за различни култури (de Laet 2004: 135). Ние секогаш треба да бидеме искрени со оние што ги фотографираме или снимаме и да ги запознаеме со нашите намери во врска со визуелниот материјал (Pink 2006: 55). Во праксата етиката е поврзана со многу различни аспекти и релации на моќ помеѓу етнографот, информаторот, експертите, спонзорите, медиумите и други институции<sup>6</sup>. Не се работи само за почитување на сите овие барања туку, исто така, и за развојот на чувството на разбирање на етичкиот контекст на теренската работа со што би можело да се збогати антрополошкото разбирање на човечкото однесување (Pink 2006: 32, 49; Laidlaw 2002: 315).

## Презентирање на визуелните производи

Според Мекдугал, проблемот на визуелната слика може да се види во фактот што таа покажува сè и во тоа што таа сè уште останува „вознемирувачки нема“ (1997: 277). Може да кажеме дека проблемот со етнографскиот филм или визуелниот материјал е, исто така, неможноста да се предвиди како филмот како целина ќе влијае на разновидна публика, кои прашања и дебати ќе се појават и какви емоции ќе бидат предизвикани. Откако јавно ќе ја презентираме нашата работа, ние немаме контрола врз презентацијата или толкувањето на нашата работа (Pink 2006a: 56).

<sup>6</sup> Во својата работа етнографот, нормално, добива нешто за возврат, ако ништо друго, најмалку симболичен статус. Од друга страна, не е неопходно учесниците да добијат што било за возврат (Pink 2006: 57). Сепак, прашањето за плаќањето не би требало да биде игнорирано. Иако тоа може да доведе до нерамнотежа во заедницата, реципрочноста е морална обврска што треба да се има на ум (de Laet 2004: 143). Дobar пример за давање нешто за возврат е давање копии од вашиот производ на учесниците во вашето истражување (Pink 2006: 57).

Имајќи ја предвид свесноста за овој факт, процесот на презентирање на вашата работа вклучува многу анксиозност и грижа за прифаќањето и особено за толкувањето од страна на публиката. Кога го презентиравме *Јас ќе ти носам на морскиот бреј* на Деновите на етнографскиот филм во Љубљана (март 2013), каде што беа присутни и учесниците во филмот, бевме соочени со многу емоционална реакција на луѓето, како и на протагонистите. Справувањето со сите емоции на една голема толпа беше огромен предизвик кога моравме да зборуваме за оваа тема и за нашата работа. Како што рековме, многу од прашањата им наштетиле на луѓето (и на нивната репутација) веднаш по објавувањето на материјалот (Pink 2006a: 56). Сепак, веруваме дека е од клучно значење да се претстави сопствената работа, со цел таа да се направи „жива“, со што им се овозможува на други луѓе да ја видат, да разговараат за неа и да ја критикуваат. Најдобар начин да се направи тоа, барем во антрополошките кругови, е преку етнографски фестивали<sup>7</sup> или јавни презентации преку социјалните мрежи. Презентацијата е одлука на секој поединец и е негова одговорност, а тоа зависи и од темата на филмот. Како антрополози имаме можност да комуницираме со различни дисциплини и култури (Pink 2006: 100). Презентацијата, исто така, може да биде добра социјална интервенција, начин на активизам ако со неа се отворат дебати на контроверзни или табу-теми. Филмот *Јас ќе ти носам на морскиот бреј* беше добар пример за тоа како една тема како што е интимната, љубовна врска на протагонистите *Нина* и *Домен* може да отвори толку многу дискусии, прашања, солзи и емоции. Луѓето особено беа изненадени што можат да го видат овој вид врска во „реалниот живот“, со интимни, реални видеосцени. Тоа што е најважно е фактот што сега овој филм не се презентира од страна на авторот, туку од самите протагонисти – тие се тие што го користат како општествена акција, да ги натераат луѓето да бидат поотворени и толерантни и да ги натераат да сфатат дека можеме да имаме поинаков вид на љубов, тело, интимност, односи и дека општеството е тоа што одредува каков вид на тело или на љубов е „нормален“. Сепак, при правењето на етнографски филмови не треба да се доведе во заблуда дека покажувањето на позитивна слика на некоја култура или тема за луѓето ќе имаат „хуманистички ефект“, што ќе доведе до зголемување на толеранцијата и различноста (Ruby 2005: 161).

## Иднината на визуелната антропологија

*„Ние не ти гледаме работиштите какви што се тие, ние ти гледаме онакви какви што сме ние“ (Anaïs Nin).*

Времето кога антропологијата беше главно дисциплина на зборови и пенкало, кога бележниците и прашалниците беа најважна опрема на нашата дисциплина, е завршено (Mead 2003: 5). (Фото)камерата и диктафонот стануваат задолжителна опрема на секој антрополог. Со развојот на технологијата и фактот дека технологијата станува наша секојдневна реалност, ние треба да ги следиме трендовите. Тоа исто така значи дека ние треба да ја презентираме нашата работа не само со објавување на книги, статии и истражувања туку и со презентирање на нашата работа

<sup>7</sup> За фестивалите види на CAFFE (Coordinating Anthropological Film Festival in Europe) или [www.Visualanthropology.net](http://www.Visualanthropology.net).

низ (визуелните) медиуми. Додека дигиталната технологија станува сè повеќе и повеќе интересна и широко користена, визуелната антропологија, некогаш маргинална активност во дисциплината, на сличен начин „си доаѓа на свое“ (Ruby 2005: 168).

Чувството на држење на фотоапаратот и снимањето за прв пат, наместо користење на диктафон или бележник, е тешко да се опише. Уште е потешко да се преправате дека „не сте таму“, како што е тоа кога правиме вообичаено теренско истражување без снимање. И на крајот, зошто би требало дури и да се преправаме? Резултатот од која било теренска работа (со или без визуелните методи) е резултат на односот на антропологот и учесниците на нашето истражување. Квалитетот на овој однос секогаш се гледа во вашата работа. Според Асен Баликчи, филмот е субјективна конструкција што му овозможува на режисерот слобода на создавање во секој дел од процесот на одлучување и е таму за авторовото толкување на видливото (Mead 2003: 184). Визуелните претстави секогаш се создадени и не се прифатени, иако етнографијата и кинематографските апарати може да ги следат моментите на вистината; оваа вистина секогаш ќе биде делумна (de Laet 2004, Mustać 2012: 9). И покрај тоа, нè остава со многу етички дилеми во врска со анонимноста, одговорноста и слично. Но, исто така, за среќа, постои и „другата страна на медалот“, каде што (визуелната) антропологија може да донесе скриени прашања во јавноста, а со тоа има можност да создаде социјални интервенции со кои ќе се подобри егзистенцијата на луѓето (Pink 2006: 81). Сара Пинк (Sarah Pink) укажува дека визуелната антропологија не треба да биде само поддисциплина што се фокусира на визуелни истражувачки методи, изучување на визуелното и визуелно претставување, туку, исто така, визуелното треба да се користи како алатка за социјална интервенција (2006: 82). Шнајдер (Schneider) и Рајт (Wright), исто така, мислат дека антропологијата треба да ги следи стилите во современата уметност, презентацијата на фрагменти, така што дискусијата би била отворена за различни начини на прикажување на едно искуство, не само преку текстови што често вклучуваат принудни заклучоци (2010: 20). Можеби во ова време кога уметноста станува сè повеќе и повеќе екстремна во своите (шокантни) слики за да изненади и да го активира гледачот, на антропологијата, исто така, ѝ се потребни нови пристапи и идеи за презентирање на „другите“. Во иднина треба да ги развиваме начините на интегрирање на пишаните текстови и визуелниот материјал, со цел да се обезбеди подлабока културна и аналитичка контекстуализација, што ја прави можна комуникацијата за искуствата на другите луѓе (2007: 251).

## Користена литература:

- Banks, Marcus, Howard Morphy. 1999. Вовед: Rethinking Visual Anthropology. *Bo: Rethinking Visual anthropology*, уредиле: Marcus Banks, Howard Morphy. New Haven, New York: Yale University Press, стр. 1–35.
- Heider, Karl G. 1976. *Ethnographic film*. USA: University of Texas press.
- Himpele, Jeff, Faye Ginsburg, (ур.). 2005. *Ciné-trance: A tribute to Jean Rouché (1917–2004)*. Visual anthropology. *American Anthropologist* 107 (1).

- Križnar, Naško. 1996. *Vizualne raziskave v etnologiji*. Ljubljana: Znanstveno raziskovalni center SAZU.
- Križnar, Naško. 2005. Vizualna kultura v vizualni antropologiji. *Teorija in praksa* 42 (2-3), стр. 332–344.
- Križnar, Naško. 2009. Podobe kulture v vizualni etnografiji. *Bulletin of the Institute of Ethnography SASA LVI I* (2), стр. 131–140.
- Laat, Sonya de. 2004. Picture Perfect (?): Ethical Considerations in Visual Representation. *Nexus* 14, стр. 122–148.
- Laidlaw, James. 2002. For an Anthropology of Ethic and Freedom. *Royal Anthropological Institute*, стр. 311–332.
- MacDougall, David. 1997. The visual in anthropology. *Bo: Rethinking Visual anthropology*, уредиле: Marcus Banks, Howard Morphy. New Haven, New York: Yale University Press, стр. 276–295.
- MacDougall, David. 2001. Renewing ethnographic film: Is digital video changing the genre? *Anthropology today* 17 (3), стр. 15–21.
- MacDougall, David. 2006. *The corporeal image: Film, ethnography, and the senses*. Princeton and Oxford: Princeton University press.
- Mead, Margaret. 2003. Visual Anthropology in a Discipline of Words. *Bo: Principles of Visual Anthropology*, уредил: Paul Hockings, Berlin, New York: W. de Gruyter, стр. 3–13.
- Muršič, Rajko. 2009. Metodologija etnologije in kulturne antropologije 2008–2009. Не-објавен материјал за студенти, Универзитет во Љубљана, Љубљана.
- Mustać, Anja. 2012. Kinematografski aparat kao znanstvena metoda: analiza etnografskih filmova Ozarena šuma i Kronike jednog ljeta. Семинарска работа, Универзитет во Ријека.
- O'Reilly, Karen. 2009. *Key Concepts in Ethnography*. London: SAGE Publications.
- Perry, Sara, Jonathan S. Marion. 2010. State of the Ethics in Visual Anthropology. *Visual Anthropology Review* 26 (2), стр. 410–418.
- Pink, Sarah. 2006. *The future of Visual anthropology: Engaging the senses*. London, New York: Routledge.
- Pink, Sarah. 2006a. *Doing visual ethnography: images, media and representation in research*. London: Thousand Oaks.
- Pink, Sarah. 2007. Walking with video. *Visual Studies* 22 (3), стр. 240–152.
- Ruby, Jay. 2005. The last 20 years of visual anthropology – a critical review. *Visual Studies* 20 (2), стр. 159–170.
- Ruby, Jay. 2005a. Cine-trance: A tribute to Jean Rouch (1917–2004). *American Anthropologist* 107 (1), стр. 111–112.
- Schneider, Arnd, Cristopher Wright. 2006. The challenge of practice. *Contemporary art and anthropology*, уредиле: Arnd Schneider, Christopher Wright. Oxford, New York: Berg, стр. 1–27.

Schneider, Arnd, Cristopher Wright. 2010. Between art and anthropology. *Between art and anthropology: Contemporary ethnographic practice*, уредице: Arnd Schneider и Cristopher Wright. New York: Berg, стр. 1–23.

### **Интернет-извори:**

Bauch, Brenda. 2005–2009. About Jean Rouch: Biography. [http://der.org/jean-rouch/content/index.php?id=about\\_biography](http://der.org/jean-rouch/content/index.php?id=about_biography). (последен пат посетено на 27.11.2013)

Rubin, Martin. 2013. Jean Rouch: The Ethnographer As Auteur. <http://www.siskelfilmcenter.org/rouch> (последен пат посетено на 27.11.2013)