

Krytyczne uwagi na temat antropologii wizualnej*

BARBARA KEIFENHEIM

Dla wielu osób antropologia wizualna wiąże się z tworzeniem filmów etnograficznych. Odmienne niż zakłada ten concept, w moim referacie kładę nacisk na fakt, że antropologia wizualna obejmuje również badania poza obszarem filmu etnograficznego i z tego powodu należy rozważyć relację między antropologią wizualną a głównym nurtem antropologii.

Coraz więcej studentów z entuzjazmem uczestniczy w oferowanych im kursach antropologii wizualnej. Co więcej, zainteresowanie jest tak wielkie, że liczba kursów nie nadąża za potrzebami. Skąd to ogromne zainteresowanie studentów? Myślę, że w porównaniu z klasyczną antropologią, z jej naciskiem na teorię i produkcję tekstów, antropologia wizualna często wydaje się bardziej twórcza i bliższa realnemu życiu. Jest postrzegana nie tylko jako postępową i nowoczesną metodologicznie, ale często też oferuje wprowadzenie w technologie nowych mediów, które z kolei dają możliwości zawodowe wykraczające poza dziedzinę akademicką. Słowem, antropologia wizualna jest na czasie.

Ale czy naprawdę jest aż tak bardzo awangardowa w porównaniu z antropologią ogólną? Próbując odpowiedzieć na to pytanie, chciałabym w dalszej części pracy podjąć kwestię specyficznej relacji pomiędzy antropologią wizualną a antropologią społeczną i kulturową.

Od czasu kiedy antropologia wizualna zaczęła funkcjonować jako subdyscyplina w ramach dyscypliny opartej na słowach, przeprowadzono wiele frapujących badań dotyczących jej specyficznego obszaru działania, w celu określenia, czy jest w stanie metodologicznie i teoretycznie pomóc odpowiedzieć na pytania wyłaniające się z różnych kręgów badawczych antropologii kulturowej i społecznej.

Rzeczywiście, antropologia wizualna ma wiele inspirujących zalet. Potraktujmy najpierw „antropologię wizualną” jako dziedzinę filmu etnograficznego, dzięki któremu subdyscyplina ta uzyskała niezależność. W przeciwieństwie do tekstów pisanych w filmach zawsze obecne jest przede wszystkim ciało, a więc także gesty, mimika twarzy, postawa i ruch. Nawet jeśli dokumentacje te starały się realizować ideał naukowej obiektywności, to jednak atmosfera, emocje, nastrój, oddźwięk utorowały sobie drogę do dokumentacji filmowych. W końcu nie można też pominąć tu kwestii estetyki.

Ów wymiar ludzkiego istnienia związany z obecnością cielesną i komunikacją niewerbalną stał się, jak powszechnie wiadomo, niezależnym obszarem badań

* Referat wygłoszony podczas III Festiwalu Filmowego „Oczy i obiektywy”, przygotowanego przez studentów Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UW; Warszawa, 26 lutego 2006 r.

antropologii kulturowej i społecznej i doprowadził do ustanowienia nowych subdyscyplin, jak na przykład antropologia ciała, antropologia zmysłów i antropologia emocji. Nie można zaprzeczyć, że antropologia wizualna dostarczyła bodźców, które stymulowały rozwój tych dyscyplin.

Na dodatek specyficzne cechy opisu filmowego nie tylko przyciągały uwagę, ale czasem też wzbudzały zazdrość antropologów piszących. Precyzyjny werbalny opis wielorakich elementów złożonych sytuacji jest prawdziwym wyzwaniem nawet dla najbardziej utalentowanych piszących badaczy. Trzeba nieustannie starać się, by nie zniknęły one pod linearnością tekstu. Jak to ujmuje Michael Oppitz: *opis słowami musi najpierw, z powodu czasowej („progressive”) formy języka, przedstawić każdy odrębny poziom w sekwencji, a potem, jak ktoś przyłapany na kłamstwie, przyznać, że wszystkie te poziomy wydarzały się w tym samym czasie*¹. W przeciwieństwie do linearności opisu werbalnego obrazy mają tę ogromną zaletę, że umożliwiają jednocześnie zmysłowe uchwycenie wszystkich poziomów.

Techniki konstrukcji filmowej miały stymulujący wpływ wtedy, gdy w połączeniu z debatą nad „pisanie kultury” badacze szukali możliwości przezwyciężenia logocentrycznych uprzedzeń związanych z tradycyjnym wytwarzaniem wiedzy antropologicznej. Zapotrzebowanie na etnografię wielogłosową i wielomiejscową, a także zmiany perspektyw etc. sprzyjały wynalezieniu pewnego wzorca w podstawowych zasadach konstrukcji filmowej. Opis procesów kulturowych mających miejsce w odrębnych, ale symultanicznych światach przypomina filmowy montaż równoległy, który stanowi podstawę efektu jednoczesności. Paradoksalnie musimy jednak przyznać, że sztywny i dydaktyczny kanon filmu etnograficznego, tak długo walczącego o status materiału naukowo obiektywnego, próbował zredukować do minimum owo spektrum zasad konstrukcji filmowej (por. Heider w USA i IWF w Niemczech)².

Filmowcy tacy, jak Robert Gardner i Jean Rouch, niechętni poddaniu się jakimkolwiek skodyfikowanym ograniczeniom, byli przyjmowani z największym zakłopotaniem. We wstępie do swego artykułu³ George Marcus wyraźnie odnosi się do filmu etnograficznego jako źródła inspiracji dla opisu etnograficznego, jednakże jego argumenty w żaden sposób nie wywodzą się z tego „gatunku”, a wręcz przeciwnie – odnoszą się wyraźnie do wzoru i możliwości reprezentacji, jakimi cechuje się film fabularny, a które film etnograficzny aż do niedawna odrzucał.

Jeśli moje dotychczasowe stwierdzenia każą myśleć, że istnieje żywa wewnątrzdyscyplinarna wymiana między antropologią wizualną a antropologią w ogóle, pozostaje mi tylko stwierdzić, że pozory są mylące. Od dłuższego czasu próby pojednania tych dwóch dyscyplin podejmuje tylko jedna ze stron. Chociaż antropologia kulturowa i społeczna rzeczywiście przejawiają zainteresowanie swoją subdyscypliną, musimy zauważyć, że antropologia wizualna albo w ogóle, albo zaledwie niechętnie bierze pod uwagę i stosuje to, co wypływało z nowatorskich debat. Nie zawsze tak było, a dynamika interakcji wytworzyła ogromną różnorodność. Na przykład zdumiewającemu entuzjazzmowi dla mediów, jaki przejawiali pierwsi antropologowie-badacze terenowi, tacy jak Haddon, Spencer, Gillen etc., towarzyszyła z początku dość pewna pozycja ówczesnej nauki. Wyrzażało się to w panoptrycznej perspektywie spojrzenia na rodzaj ludzki i służyło konkretnym celom naukowym gromadzenia dokumentacji i danych na potrzeby analizy. Zastosowanie mediów wizualnych, zorientowane na tworzenie archiwum

znacząco straciło na znaczeniu, kiedy model ewolucyjny ustąpił miejsca podejściu systemowo-funkcjonalnemu⁴. Wraz ze zmianą zainteresowań w stronę kwestii organizacji społecznej, metod genealogicznych i tradycji ustnych, fotografia i film popadły w niełaskę⁵. Co więcej, obecny był tu pewien stopień frustracji związany z wymogiem umiejętności technicznych i niechęć do zbytniego zbliżenia się do mediów utożsamianych z popularną rozrywką. Tak czy inaczej, notes znów okazał się wysoko ceniony i musiało upłynąć kilka dekad, zanim kamerę zaczęto postrzegać jako *kamerę-pióro* (*caméra-stylo*) w rękach autora. Jean Roch, który stosował ten termin, nie tylko wpłynął swymi nowatorskimi rozwiązaniami na rozwój historii filmu – przyczynił się do powstania *cinéma vérité* na gruncie filmu dokumentalnego i do pojawienia się nowej fali w dziedzinie filmu fabularnego – ale także wprowadził nieco zamieszania do debaty antropologii powszechnej, odnoszącej się do rytuałów opętania, lub też do aktywniejszego rozumienia uczestnictwa w przypadku metody obserwacji uczestniczącej.

Nie ma już znaczenia fakt, że interakcje z zasady zachodzą z pewnym opóźnieniem. Jest jednak znaczące dla krytycznych wniosków, jakie można znaleźć we współczesnych tekstach i produkcjach filmowych w ramach antropologii wizualnej, że dialogowy pomost między nią a antropologią ogólną, począwszy od lat 90., jest coraz mniej stabilny. Dyskusje naukowe, zainicjowane m.in. przez prace Hannerza, Marcusa, Andersona i Appaduraia, a datowane co najmniej od lat 90., prowadzące do drastycznych zmian definicji przedmiotu badań, metody praktyki badawczej i refleksji na temat ich ram teoretycznych w dużym stopniu nie dosięgnęły dziedziny antropologii wizualnej.

Współczesna antropologia przejawia niezwykle zainteresowanie pojawiającymi się różnorodnymi aspektami globalizacji. Zmienione kategorie przestrzenno-czasowe w świecie coraz mocniej usieciowionym (*networked*) mają znaczenie centralne. Nowe technologie komunikacji z jednej strony prowadzą do przekraczania dystansu fizycznego i kulturowego, a z drugiej ujawniają tendencję do fragmentacji tożsamości jednostkowej i kolektywnej. Coraz mniej mamy do czynienia ze społecznościami zamkniętymi, a zamiast nich, jak podkreśla George Marcus, ze *współczesną deterytorializacją kultury: wytwarzaniem jej w wielu różnych miejscach jednocześnie, z których każde ma inne cechy, a więc z rozproszonym charakterem tożsamości kulturowych; a także z potrzebą efektu symultaniczności w reprezentacji etnograficznej*⁶.

Jeśli chcemy, by nauka antropologiczna odpowiadała wymaganiom naszych czasów, musimy radzić sobie ze społecznościami zdecentralizowanymi, z deterytorializacją kultury, z sieciami policentrycznymi, z translokacją i z transnarodowością, by wspomnieć tylko niektóre z dziedzin. Jednakże tematy te są prawie nieobecne w antropologii wizualnej.

Dalej chciałabym zarysować pewne zasadnicze, zachodzące czasem na siebie braki antropologii wizualnej i wskazać ich konsekwencje (zawsze trzeba pamiętać o wyjątkach, nawet jeśli w pracy się o nich nie wspomina).

Przestarzała koncepcja kultury

W latach 70., kiedy powstawała antropologia wizualna, badania terenowe nadal najczęściej przeprowadzano w izolowanych, małych społecznościach. Ob-

serwacja uczestnicząca opierała się na możliwie najbardziej bezpośrednim kontakcie; „gęstość” informacji osiągnano przez komunikację twarzą w twarz z tak zwanymi informatorami. Kultura i społeczeństwo były koncepcjami stabilnymi, a także, zgodnie z dominującymi wówczas paradygmatami czasu, postrzegano je w kategoriach struktury i systemu.

Do dziś antropologia wizualna nie zrezygnowała do końca z tego dziedzictwa⁷. Podczas gdy bardziej współczesne dyskusje w antropologii ogólnej zmagają się z pytaniami dotyczącymi tego, jak na nowo zdefiniować pojęcie *kultury w usieciowionym świecie*⁸ i jakie metody badań trzeba stworzyć, by móc empirycznie analizować zdecentralizowane społeczności, transnarodowe sieci i trajektorie globalnej technologii i przekazywania wiedzy, antropologia wizualna nadal obstaje przy logocentrycznym spojrzeniu na kulturę i społeczeństwo. W każdym razie antropologia wizualna najlepiej się czuje w grupach tak małych i wyizolowanych, jak to tylko możliwe. O wiele więcej filmów etnograficznych, których produkcja tak bardzo wzrosła wraz z dostępnością technologii wideo, osadzonych jest właśnie na takich obszarach, a ich centralne tematy dość niechętnie odbiegają od tych, które obowiązywały w początkowym okresie powstawania antropologii wizualnej. Tańce rytualne i rzeź zwierząt ofiarnych są wciąż bardzo popularne... Egzotyka nadal dominuje i tu leży niebezpieczeństwo kontynuacji i zafiksowania na stereotypach kulturowych.

Dychotomiczne i esencjalistyczne rozróżnienie pomiędzy „Ja” a „Innym” i jednostronna fiksacja na „Innym”

Trwanie antropologii wizualnej przy (w rzeczywistości) coraz rzadszych „niegdysiejszych polach badań”, obserwowanych z jakiegoś dalekiego dystansu, czytelnie standaryzuje i uprawomocnia koncentrację na inności. Antropolodzy wizualni rzadko kiedy filmują bądź prowadzą badania w swoich własnych społecznościach, a jeśli nawet, to ich zainteresowanie zwykle skupia się na marginalizowanych grupach czy mniejszościach, np. na lokalnym „Innym” czy „Obcym”. Zakłada to przetrwanie w praktykach badawczych formy interakcji pomiędzy antropologami wizualnymi a ludźmi, których badania dotyczą; interakcji kształtowanej przez koncepcję, że badacz zwykle przychodzi z „wyższej” kultury czy grupy społecznej i postrzega siebie jako obserwatora z dystansu, upoważnionego do wygłaszania z uprzywilejowanej pozycji stwierdzeń na temat „Innego”. Można na przykład spytać, dlaczego nie istnieje prawie żaden film etnograficzny traktujący o społecznej interakcji, relacjach władzy, problemach etycznych, rytuałach etc. w życiu przedsiębiorców przemysłowych, polityków, maklerów giełdowych czy profesorów?

Jako że antropologia wizualna wciąż ignoruje wielowarstwowe przedmioty badań społeczeństw postindustrialnych czy sieci ponadnarodowych, to w konsekwencji zostanie też zlekceważona powiązana z tym potrzeba „ponownego wynalezienia informatora”⁹. W antropologii kulturowej i społecznej coraz więcej badaczy rozumie, szczególnie w przypadku badań nad różnymi zjawiskami pojawiającymi się w kontekście globalizacji, że konfrontują się nie z informatorami typowymi dla klasycznej sytuacji badawczej, ale z ekspertami usytuowanymi w centrum ekonomicznego, politycznego czy społecznego ośrodka podejmowa-

nia decyzji, którzy w znaczący sposób wpływają na dyskurs i metodę badań. Wynikające z tego odrzucenie polaryzacji pomiędzy etnografami i informatorami na rzecz relacji pomiędzy równymi sobie z różnych obszarów wiedzy, wymieniającymi się informacjami, prowadzi, według Marcusa ¹⁰, do odejścia od *scholastycznego punktu widzenia* ¹¹. Z kilkoma jedynie wyjątkami ¹² prawie nikt w ramach dyskusji na obszarze antropologii wizualnej nie odnosi się do aspektów, które tu zarysowałam.

Reprezentacja i translacja wystawione na próbę

Współczesne dyskusje interdyscyplinarne na temat obrazu i wizualizacji skupiają się głównie na nowym rozumieniu koncepcji reprezentacji, koniecznym szczególnie ze względu na coraz większe rozprzestrzenianie się w naukach cyfrowych i technicznych obrazów nowych technik wizualizacyjnych. Dlatego też to przede wszystkim tradycyjne kategorie odniesieniowe podlegają analizie. A jednak debata ta jest ledwie obecna w antropologii wizualnej ¹³. Po dzień dzisiejszy antropologia wizualna w dużej części tkwi w pułapce koncepcji reprezentacji mocno związanej z „epistemologią głębi”, według której to, co jawne czy oczywiste, ponownie nawiązuje do tego, co ukryte, a znaczący do znaczonego. Ta teoretyczna koncepcja zgodności zakłada z jednej strony stabilną rzeczywistość zawsze ze sobą tożsamą, a z drugiej podstawowe przeświadczenie, że da się ją obiektywnie obserwować i wizualizować. Co za tym idzie, w antropologii wizualnej nadal przeważa nacisk na kulturowe i społeczne zjawiska powierzchniowe. W utrwalaniu widzialnej obecności czai się jednak kilka niebezpieczeństw. Widzialna obecność nie tylko oznacza samą realność, ale z powodu konstytutywnego „zamrożonego” charakteru reprezentacji obrazowej sugeruje dodatkowo historyczną beczasowość. Tym samym konstruowane cechy niewidzialności i nieobecności i ich role konstytutywne w procesach kulturowych, społecznych i politycznych nie są brane pod uwagę i nie stanowią przedmiotu badań ¹⁴.

Wraz z podstawowym pojęciem stabilnej realności i jej obserwowalności trwa też autorytatywna i obiektywistyczna koncepcja translacji zakorzeniona w tradycji Oświecenia. Filmy etnograficzne, na powierzchniowym poziomie, spełniają zadanie transkulturowe: *Film robiony przez jedną kulturę (zwykle euro-amerykańską), próbuje opisać drugą* ¹⁵. Obstająca przy *starym ideale pewności naocznego świadka* ¹⁶ antropologia wizualna nadal opiera się na równie uprzywilejowanym i patrzącym z dystansu ¹⁷ ekspercie-obszwarze, którego fizyczna obecność gwarantuje autentyczność przekazywanej treści. „To, co wam pokazuję, wszyscy zobaczylibyście na własne oczy, gdybyście tylko mogli tam być”. Spotykają się tutaj pragnienie autorytatywne i obiektywistyczny ciężar wyjaśnienia. Najbardziej powszechna koncepcja translacji bazuje na modelu linearnego łańcucha przebiegającego od historii, która ma być opowiedziana przez tego, kto opowiada, do słuchaczy opowieści. W łańcuchu tym wyidealizowane środkowe ogniwo, badacz jako „opowiadający”, nie stanowi potencjalnego czynnika subiektywnej falsyfikacji. Owo wyrugowanie „środkowego ogniwa” z jakiegokolwiek refleksji zostaje przedłużone poza samą osobę filmującego badacza na jego rejestrujące narzędzia ¹⁸ i odbija się potem w nierozważnej wierze w filmowy realizm, który ignoruje konstrukcyjny charakter medium i jego twórczy potencjał.

Zwrot interpretacyjny i potrzebę refleksyjności (zwrotności)¹⁹ w antropologii powszechnej postrzega się jako chociażby wezwanie do zakwestionowania roli antropologów-filmowców jako „szamanów obiektywności”²⁰. Ale jak wskazują moje wcześniejsze obserwacje, tradycyjne roszczenie obiektywności nakłada się na wiele podstawowych pojęć, które tracą stabilność, kiedy zaczyna się je kwestionować.

– Kiedy rzeczywistość jest coraz bardziej postrzegana jako rozproszona, sfragmentaryzowana i złożona, sztywne konstrukcje znaczenia także stają się coraz mniej stabilne.

– Kiedy znaczący nie odnosi się już jednoznacznie do znaczonego przedmiotu, zrozumienie opiera się mniej na analizie, w sensie antropologicznego projektu klasyfikacji i kategoryzacji, a bardziej na tym, co Tyler nazwał „ewokacją”²¹.

– Kiedy filmy etnograficzne nie odnoszą się już do rzeczywistości uważanej za istniejącą jako taka i nie wypływają z postawy „mówienia o”, ale raczej z „mówienia w pobliżu”²², kiedy mają na celu ewokowanie, pozostawienie śladu, kreowanie rezonansu, tworzenie atmosfery, to wówczas istnieje potrzeba radykalnego otwarcia na twórcze metody pracy z potencjalnymi możliwościami narracyjnymi i środkami konstrukcji filmowej. Takie filmy celują również w nową, mniej pasywną publiczność gotową na aktywniejszy i bardziej skłonny do interpretacji styl zaangażowania. *Angażują widza w heurystyczne procesy i tworzenie zupełnie innych znaczeń od werbalnych stwierdzeń, powiązań, formowania teorii i spekulacji*²³.

Mimo wszelkiej krytyki można jednak dostrzec, przynajmniej w przypadku ostatniego punktu, nowe podejścia. Coraz mocniej jest demonstrowana odmieniona relacja pomiędzy filmującym antropologiem a osobami filmowanymi. Więcej współczesnych filmów wypływa z tej interaktywnej relacji, przekazuje atmosferę bliskości (na przykład filmy Jean Lydall); przedmioty niegdyś filmowane stały się teraz filmującymi podmiotami. Pojawiła się ogromna różnorodność kina etnicznego (*native*). Owa refleksyjność (zwrotność) staje się przedmiotem dyskusji²⁴, nawet jeśli dyskusja ta sprowadza się jedynie do pozostawionych bez odpowiedzi pytań, jak ją osiągnąć za pomocą środków filmowych²⁵. Szczególnie młodsza generacja filmowców pracujących z kamerą wideo, którzy mają dostęp do sprzętu filmowego w przystępnych cenach i tym samym są mniej zależni od akademickich, naukowych czy komercyjnych komisji niż poprzednie „pokolenie 16 mm”, zaczyna eksperymentować z nowymi metodami badań, rozwijać nowe tematy i style obserwacji i nie poddaje się wpływowi granic gatunkowych pomiędzy filmem etnograficznym, dokumentalnym lub fabularnym czy też rozgraniczeniem nauki i sztuki²⁶.

Niemniej stare koncepcje wciąż trwają albo wręcz świętują swe odrodzenie wśród tych, którzy zbyt śpiesznie propagują zwrot w kierunku technologii nowych mediów jako rozwojowych dla antropologii wizualnej. Płyty CD, DVD, owe klipy filmowe, które zmieniły już tak zwane grupy etniczne w zwizualizowaną „kartotekę” (*area files*) i w założeniu mają udostępnić owe dane do interaktywnego użytku, zachowują zarówno archiwalne podejście wczesnego wykorzystywania procesów zapisu obrazowego, jak i obiektywne roszczenie praw do realizmu filmowego. Złożone wybory dotyczące selekcji w procesach rozwoju mediów są tutaj podwójnie zakryte – i te, na których opiera się początk-

kowa idea filmu, i te, które prowadzą już do cyfrowego produktu. Nie pozwala to użytkownikowi zrozumieć, że nauka i sztuka zawsze są kontrowersyjne. Czysto instrumentalna argumentacja jako refleksja na temat nowych mediów²⁷ nie tylko przeciwstawiała się coraz szerszym na polu filmu etnograficznego dyskusjom na temat refleksyjności (zwrotności), ale co gorsza redukowała antropologię wizualną raz na zawsze do metody zbierania i oceny danych, blokując jakąkolwiek debatę dotyczącą jej potencjału teoretycznego; debatę, której David MacDougall nieustannie się domaga.

Pomimo wszystko: apel w sprawie antropologii wizualnej

Biorąc pod uwagę zaprezentowaną tu krytykę, można zadać pytanie: czy antropologia wizualna jest dziedziną przestarzałą, co najwyżej użyteczną jako pamiątka dla „szacownych starców”, którzy byli pionierami tej subdyscypliny w latach 70.?²⁸

Moja odpowiedź brzmi: *n i e*. Jednak antropologia wizualna musi radykalnie pozbyć się starego balastu, czyli tych wad, które już wyliczyłam. Tylko pod takim warunkiem może znów stać się silna i aktualna, nie tylko w kategoriach metod filmowych, ale też tak potrzebnego zwrotu ku nowym obszarom badań. W tej części moich uwag chciałabym się skupić na tych właśnie obszarach obecnych w dwóch przykładach. Pomiędzy mocnymi stronami antropologii wizualnej, poza wartościami specyficznymi filmowymi, o których wspomniałam na początku, niektóre są szczególnie znaczące:

- antropologia wizualna stworzyła szczególne spojrzenie, w rozumieniu długotrwałego, czujnego patrzenia na rzeczy; stworzyła absolutnie przenikliwą precyzję spojrzenia, bez którego nie moglibyśmy poradzić sobie w badaniach zjawisk społecznych i kulturowych;
- zawsze wiązała owo spojrzenie z jakościowymi badaniami empirycznymi, pod względem których wysuwa się przed inne dyscypliny, zajmując się także różnorodną problematyką kultury i komunikacji wizualnej;
- nie definiuje samej siebie, jak robi to wiele innych nauk dotyczących obrazu, jako dyscypliny specyficznego obszaru wizualności (np. wizualnych form sztuki, komunikacji wizualnej, poznania i wizualności, mediów wizualnych, etc.), ale działa na różnych polach i ma doświadczenie w ich analizowaniu w wielorakich kontekstach kulturowych.

Te zalety powinny być wykorzystane do wielowymiarowych badań w dzisiejszym coraz bardziej zmedializowanym świecie; powinny być stosowane w konkretnych badaniach i wprowadzone, na przykład, do współczesnych dyskusji na temat zwrotu obrazowego.

Termin ten opisuje rosnącą obsesję komunikacji społecznej na punkcie obrazu, obrazowości; w procesie tym media wizualne i estetyzujące zjawiska stanowią decydujące elementy wymiany, rozumienia i percepcji. Paradygmatyczny „przewrót” w owym wyrażeniu wiąże się z ogromnymi nadziejami pokładanymi w nowej interdyscyplinarnej i intermedialnej nauce o obrazie, która ma dopiero powstać.

Analiza anonswanych ostatnio konferencji i abstrakty dotyczące ich tematyki ujawniają jednak, że z metodologicznego i teoretycznego punktu widzenia raczej należałoby mówić o poszukiwaniach, podczas gdy na „przewrót” trzeba jeszcze poczekać. Nie można też zlekceważyć niejasności dotyczących statusu danych

jakościowych coraz bardziej różnorodnych typów obrazów w naszym wizualnym otoczeniu oraz odpowiedniości narzędzi opisu i analizy. Tak jak pewne jest, że empiryczne podstawy badań nad „nowymi” światami obrazu ²⁹ są relatywnie wątle. Powodów owej słabości jest kilka.

– Z jednej strony musimy zrozumieć, że coraz szybszy rozwój mediów to nowe globalne zjawisko, któremu nauka dość rzadko poświęca uwagę, zanim ono wygaśnie i stanie się możliwe do obserwacji jedynie „po fakcie”.

– Z drugiej strony akademickie i naukowe dyscypliny (wiedza o sztuce, filmoznawstwo, nauka o poznaniu, medioznawstwo etc.) występują z pozycji konkretnej dyscypliny stworzonej na potrzeby specyficznego przedmiotu badań. Pomimo zgody, że zachodzi potrzeba interdyscyplinarnego, jeśli nie transdyscyplinarnego wyznaczenia celów, dziedziny owe z łatwością przenoszą narzędzia stworzone odpowiednio dla ich własnych przedmiotów badań na nowe przedmioty z obszaru wizualności. Na przykład: jakie pojęcie obrazu funkcjonuje w debatach obejmujących całą dyscyplinę? Zakres odpowiedzi na to pytanie rozciąga się od rozumienia obrazu jako artystycznie ukształtowanego obrazu malarzkiego na ścianie, przez fotograficzną reprodukcję świata przedmiotów i ruchomych obrazów mediów elektronicznych, aż do generowanych przez komputer obrazów skomplikowanych procesów nauk przyrodniczych i wewnętrznych obrazów wyobraźni stworzonych przez mózg.

– W końcu, a moim zdaniem jest to sprawa decydująca, mamy do czynienia z taką różnorodnością typów nowych obrazów, do których nie można już stosować tradycyjnych metod dekodowania, że wymagają one nowych „kompetencji wizualnych” i (lub) nowej specjalistycznej wiedzy. W kontekście, na przykład, sztuki Zachodu, malarstwo renesansowe pozwala wykształconemu odbiorcy odkryć dodatkowe poziomy znaczeń ponad widoczną treścią obrazu, tak jak w przypadku *Ostatniej Wieczery*. Poszukiwanie semantycznych tropów w takim dziele może być uzupełnione przez historyczną wiedzę na temat społecznych i ekonomicznych warunków jego wytwarzania (np. system mecenatu kultury), wpływu konkurencyjnych artystów i szkół, współczesnych technik rzemieślniczych i materiałów, a także momentów pęknięcia związanych ze zmianą artystycznych konwencji etc. Decydujący jest tutaj fakt, że trans-semantyczne informacje uzupełniające, ową „dodaną wartość obrazu”, jak to nazywa Oppitz, można odczytać z materialności i formy samego obrazu; tak więc obrazy zawierały pewną przezroczystość (*permeability*).

W przeciwieństwie do nich nowe typy obrazów cyfrowych przedstawiają powierzchnię nieprzezroczystą, której niewidzialne procesy produkcji mogą być zrozumiałe jedynie dzięki specjalistycznej wiedzy, do której widz nie ma bezpośredniego dostępu. Skonfrontowani z tego rodzaju obrazami przestajemy być widzami, którzy mają zrozumieć czy emocjonalnie odczuwać, a stajemy się „użytkownikami”. Jak na przykład zostaje wykreowana „apodyktycznie oczywista” powierzchnia software’u? Jak będą rozwiązywane ewentualne problemy związane z rozwojem danego pojęcia? Jakie aspekty władzy odgrywają rolę w rozwoju tego pojęcia i przemysłowej produkcji masowej? To wszystko pozostaje poza naszym rozumieniem. Co gorsza, owe powierzchnie pojawiające się na monitorze komputera sugerują, że powstają w dziedzinie abstrakcyjnej, czyli społecznej i akulturowej, ponieważ są oparte na technice algorytmicznej kalkulacji.

Antropologia wizualna powinna podjąć tu badania jakościowe. Stwierdzenie Bruno Latoura, że *im bardziej techniczna i specjalistyczna jest literatura, tym bardziej się staje „społeczna”*³⁰, mogłoby zostać jako hipoteza robocza przeniesione na procedury produkcji obrazu zdigitalizowanego w celu zanalizowania procesów przekraczania, które mogą nie być wykrywalne w obrazach generowanych cyfrowo, od których jednak nie da się owych procesów oderwać. Myślę, że jedna publikacja z dziedziny antropologii wizualnej może tu wyznaczyć trendy, a mianowicie książka Georginy Born³¹. Podążając za metodą „opisu gęstego”³², Born ukazuje głęboko społeczny charakter różnych poziomów procesów podejmowania decyzji zorientowanych na produkt, z którymi wiąże się rozwój komputerowego software’u. W swoim studium dochodzi do wniosku, że relacje społeczne obecne w danym centrum badań powinny zostać nazwane „patronackimi” oraz że relacje te drastycznie odbiegają od tego, jak dana instytucja widzi samą siebie i jak postrzegają ją jej członkowie.

Dobrze byłoby, żeby antropologia wizualna prowadziła dalsze badania, które pozwoliłyby ujawnić te procesy wizualizacji, które stały się w sensie społecznym i technologicznym niewidzialne, zwłaszcza zaś procesy dotyczące obrazów prezentujących siebie jako usankcjonowane techniką „obrazy wiedzy” roszczące sobie prawo do bycia oczywistymi³³.

Jakościowo-empiryczne badania na obszarze „zalewu obrazów” i „historycznego wizualnego punktu zwrotnego”

Chociaż wszyscy posługują się terminem „zalew obrazów”, pozostaje on skrajnie niejasnym i sugeruje raczej ilościowe cechy natężności mediów. Dżungla obrazów i znaków wizualnych nie oznacza jednak wcale zwykłego nagromadzenia podobnych do siebie typów obrazków i znaków optycznych, ale raczej sąsiedztwo różnych konkurencyjnych światów obrazów znaczących środowisko wizualne i próbujących pobudzić i zatrzymać nasze wizualne pragnienie. Dotyczy to też ruchomych i nieruchomych obrazów, unikatowych dzieł kreowanych ręką artysty i przemysłowych, produkowanych masowo przedmiotów, powierzchni komputerowych, ekranów automatów, symulacji 3D, obrazów telewizyjnych dostarczanych drogą satelitarną lub kablową, billboardów reklamowych, filmów kinowych, wzorów na ubraniach, samochodów, pościeli, naczyń, monitorów kamer kontrolujących etc.

Rzeczywiście mamy do czynienia z fragmentaryzacją tradycyjnego świata obrazów na mnóstwo różnych światów obrazów. Ponieważ obrazy i praktyki wizualne nie mogą być postrzegane w oderwaniu od siebie³⁴, to jednocześnie z obrazami nowych mediów działają tu również nowe porządki percepcji, które stanowią o naszym codziennym widzeniu; widzeniu uznającym i stabilizowanym przez doświadczenie stałości i ciągłości, a także komunikowalnym między podmiotami. Zrozumienie tego widzenia, oparte na prawach widzialności wyrastającej z doświadczenia realności poza obrazem, nie wystarczy, by zrozumieć „nowe obrazy” symulacji i wirtualne światy generowane przez te reprezentacje, które zawsze są usuwane z jakiegokolwiek doświadczalnej realności.

Z powodu naszej wiedzy historycznej na temat konsekwencji np. rozrostu linii kolejowych, taśmy montażowej i kina dla wizualnych nawyków ludzkości końca

XIX i początku XX wieku, dla kultury wizualnej i doświadczenia realności, można stwierdzić, że coraz gwałtowniejsze rozprzestrzenianie się elektronicznych i cyfrowych obrazów, z ich ogromną intensywnością stymulacji i wciąż rosnącą prędkością, wytworzy nowatorskie „kompetencje wizualne”. Obrazy generowane komputerowo działają w przestrzeni abstrakcyjnej, gdzie punkty widzenia wciąż się zmieniają, gdzie mamy do czynienia z wirtualnymi przemieszczeniami, których parametry mogą być arbitralnie określone i których nie obowiązują prawa grawitacji. Słowem, te same prawa fizyki i ta sama logika zjawisk i ich następstw nie mogą być stosowane do dziedziny mediów w codziennym życiu³⁵. Być może z czasem tego rodzaju obrazy tak uwarunkują możliwości naszych zmysłów, że będą one zdolne reagować na nie-realności i (lub) możliwości, a więc też odmieniać percepcję. Według Kitz cechą „nowych” percepcji będzie umiejętność dostrzegania i pojmowania połączeń dokonujących się z prędkością światła i kompletnych, a jednak jednocześnie otwartych sieci³⁶.

Hipoteza nadchodzącej zmiany w percepcyjnej wydolności ludzkiego oka wydaje się przekonująca i może być rozumiana jako przyrost w ramach pewnego historycznego procesu, który rozpoczął się wraz z różnicą między prędkością ruchu ciała i recepcją bodźców wizualnych i który stale się intensyfikuje (jazda konna, powozy, kolej, linia montażowa etc.). W każdym razie rosnąca wydolność wzroku stworzona przez świat nowych obrazów nie może w pełni usprawiedliwić spekulacji na temat „historycznego wizualnego punktu zwrotnego”. Jednakże jedna specyficzna cecha obrazów cyfrowych wymaga wnikliwszego przemyślenia. Znaczącą cechą przedmiotu na ekranie jest jego coraz większe oderwanie od istniejących przedmiotów odniesienia. Reprezentacja nie oznacza już, jak to określił Régis Debray, *rendre l'absent présent*, „czynienia nieobecnego obecnym”, ale raczej konstruowanie alternatywnego świata, który wyraźnie rozciąga się na codzienność ludzkiego doświadczenia i kwestionuje ekskluzywność współczesnego rozumienia rzeczywistości³⁷. Ów często przywoływany wniosek nie tylko umożliwia fascynujące dyskusje epistemologiczne; co więcej, jeśli spojrzymy z perspektywy studiów kulturowych, skupienie się na centralnym obiekcie badań nasuwa pytanie o możliwe przemiany we współzależnych interakcjach percepcji i nadawanego znaczenia. Aż do dziś uważano, że relacja pomiędzy zmysłowym postrzeganiem i nadawaniem znaczenia temu, co postrzegane, stosuje się do stabilnych, nawet jeśli podatnych na zmiany, wzorów społeczno-kulturowych i mocno odnosi się do wspólnego i intersubiektywnie komunikowalnego doświadczenia. Aktualność tego stwierdzenia jest jednak zakwestionowana przez jakościowo zmieniający się obraz świata, w którym doświadczenie zostaje poddane procesowi fragmentacji.

W wysoko techniczonym i zmediatyzowanym społeczeństwie, w którym aspekty „świata stworzonego przez człowieka” są postrzegane przez pryzmat obrazów produkowanych przemysłowo i w którym obrazy wirtualnego świata kierują ciałem i spojrzeniem w stronę ekranu wideo, wspólnota bezpośredniego doświadczenia, w którym uczestniczą wszystkie zmysły i w którym reakcje i działania są wymagane od jednostek zakotwiczonych w społeczeństwie, a nie od wirtualnych person (*online-personae*), zaczyna skłaniać się w stronę rzeczy zapośredniczonych przez media, a być może nawet przejawiać chęć zostania przez nie wchłoniętą³⁸. Widzenie nie odnosi się już wyłącznie do „analizowania

otoczenia”³⁹, którego celem było dostarczanie informacji istotnych do podejmowania decyzji i działań, ale raczej kieruje się w stronę pewnej fikcyjnej percepcji. Jednakże konstruowane przez media obrazy rzeczywistości również przekazują formy zdobywania doświadczenia i dlatego też mogą określać relację pomiędzy jednostką a światem, a także te pomiędzy doświadczeniem przestrzeni i czasu⁴⁰.

Owe często prezentowane hipotezy są zupełnie zrozumiałe w rozwoju dyskursu, bezsprzecznie jednak cechuje je kulturowo pesymistyczne podejście do „historycznego wizualnego punktu zwrotnego” – często podkreślają bowiem *odrealnianie rzeczywistości percepcji* (w przypadku Kitz) i utratę *bezpośredniej wiedzy o świecie* (w przypadku Turkle⁴¹) i jako takie wymagają przeanalizowania. Oczywiście można by podtrzymać teorię, że aparaty medialne z jednej strony ukazują i rozpowszechniają nowe relacje czasu i miejsca, a z drugiej są nierozzerwalnie związane z wzorem nowego standardu doświadczania. Za wszelką cenę powinniśmy jednak unikać zbyt pochopnego wyciągania wniosków i wyprowadzać analizy czy też stawiać prognozy na podstawie jakościowych studiów z zakresu współzależnego przenikania rzeczywistości codziennych i medialnych w kontekście przestrzennych i czasowych granic, funkcjonujących dynamicznie na wszystkich polach społecznej, ekonomicznej i politycznej mobilności. Oto zadanie, jakie stoi przed nami.

W każdym razie chciałabym podsumować moje uwagi, przyłączając się do postulatów Davida MacDougalla, który pisze: *Wydaje się jasne, że antropologia wizualna pilnie musi teraz skonsolidować się wewnątrz teoretycznej ramy, która rewiduje antropologiczne cele*⁴².

BARBARA KEIFENHEIM

Tłum. KAROLINA KOSIŃSKA

¹ M. Oppitz, *Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie*. München, München 1989, s. 27.

² Heider na przykład posunął się tak daleko, że odrzucił zbliżenia, bo według niego negatywnie wpływały one na autentyczność i autorytet filmów etnograficznych. K. G. Heider, *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Austin 1976.

³ G. E. Marcus, *The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage*, w: *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*, red. L. Devereaux, R. Hillman, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1995, s. 35–55.

⁴ Zob. A. Grimshaw, *The eye in the door: anthropology, film and the exploration of interior space*, w: *Rethinking Visual Anthropology*, red. M. Banks, H. Morphy, Yale University Press, New Haven–London 1997, s. 36–52; tenże, *The Ethnographer's Eye. Ways of seeing*

in Modern Anthropology, Cambridge University Press, Cambridge 2001; Ch. Pinney, *The Parallel Histories of Anthropology and Photography*, w: *Anthropology and Photography*, red. E. Edwards, Yale University Press, New Haven–London 1992, s. 74–95.

⁵ Tendencja ta obowiązywała przez długi czas, a prace Margaret Mead i Gregory'ego Batesona na Bali i w Nowej Gwinei powinny być potraktowane jako wyjątki od reguły.

⁶ G. E. Marcus, dz. cyt., s. 42.

⁷ Nawet bardziej współczesne wysiłki otwarcia „projektu” antropologii wizualnej, rozszerzające ją poza obszar samych badań w dziedzinę systemów wizualnych, tak by można było włączyć tu badania nad procesami komunikacyjnymi i reprezentacyjnymi, są naznaczone tendencją do traktowania tych procesów jako stabilnie ustrukturalizowanych, z ukierunkowaniem na ich funkcję w reprodukowaniu systemów socjokulturowych. Zob. M. Banks, H. Morphy, *Introduction: Rethinking Visual*

- Anthropology*, w: *Rethinking Visual Anthropology*, dz. cyt., s. 2.
- ⁸ Zob. U. Hannerz, „Kultur” in einer vernetzten Welt. Zur Revision eines ethnologischen Begriffes, w: *Kulturen – Identitäten – Diskurse. Perspektiven europäischer Ethnologie*, red. W. Kaschuba, Akademie, Berlin 1995, s. 64-84.
- ⁹ G. E. Marcus, *On the Problematic Contemporary Reception of Ethnography as the Stimulus for Innovations in its Forms and Norms in Teaching and Research*, „Anthropological Journal on European Cultures” (*Shifting Grounds. Experiments in Doing Ethnography*), vol. 11, 2002, s. 195.
- ¹⁰ Tamże, s. 198.
- ¹¹ Marcus zapożycza tu ów termin od Bourdieu.
- ¹² Zob. G. Born, *Computer Software as a Medium: Textuality, Orality and Sociality in an Artificial Intelligence Research Culture*, w: *Rethinking Visual Anthropology*, dz. cyt.
- ¹³ Jest to tym bardziej niesamowite, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że antropologia, według Banksa postrzega siebie samą jako proces reprezentacyjny, zaangażowany w działalność kulturowej translacji czy interpretacji (zob.: M. Banks, M. Howard, dz. cyt., s. 2).
- ¹⁴ Film Kima McKenziego *Waiting for Harry* (1980) stanowi zwielokrotniony refleksyjny przykład znaczenia tego, co nieobecne, zarówno z perspektywy aborygeńskich uczestników rytuału, jak i w konstruowaniu tego wydarzenia przez filmowca. Jako pisemny wkład z dziedziny antropologii wizualnej chciałabym tu podać przykład Battaglii (zob. D. Battaglia, *Displacing the visual: of Trobriand axeblades and ambiguity in cultural practice*, w: *Rethinking Visual Anthropology*, dz. cyt., s. 203-215).
- ¹⁵ D. MacDougall, *Kino transkulturowe*, cz. I i II, tłum. A. Oleńska, S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” nr 47-48, 2004 oraz 49-50, 2005.
- ¹⁶ H. D. Kittsteiner, *Der „iconic turn” in der Geschichtswissenschaft-Entwurf*, Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder) – „Kulturwissenschaften denken”, Frankfurt (Oder) 2001.
- ¹⁷ Fakt, że w tekście tym często kwestionuję pojęcie dystansu, nie powinien być potraktowany jako odrzucenie znaczenia dystansu jako warunku obserwacji, ale raczej ma wskazywać na brak refleksji obecny w zrównywaniu tego pojęcia z naukowym obiektywizmem.
- ¹⁸ Oczywiście nikt dzisiaj nie zastosowałby metod Eibl-Eibesfelda, który używał obrotowej kamery skonstruowanej po to, by oszukać filmowanych co do tego, gdzie skierowany jest obiektyw, ale radykalna kontrpo-
- stawa Jeana Roucha głoszącego, że jedynie „prowokowana” rzeczywistość może być portretowana (np. te fragmenty rzeczywistości, które stają się widoczne tylko dzięki prowokacyjnej obecności kamery), nie miała większego wpływu na gatunek filmu etnograficznego. Większość filmowców antropologicznych stara się dzisiaj wprowadzać do swej pracy kamerę na bardzo wczesnym etapie, by szybko można było o niej „zapomnieć”.
- ¹⁹ W antropologii słowo *reflexivity* zwykło się tłumaczyć przez „refleksyjność”, czasem „refleksywność” (tak też np. tłumaczy ten termin Mirosław Przyłipiak w *Poetyce kina dokumentalnego*). Owo nowe podejście zakłada pewnego rodzaju „zwrotność”, polegającą przede wszystkim na zdecydowanie bardziej podmiotowym podejściu do osób badanych; akcent przesuwany się często z „obiekta” na relację. Niemniej to zawsze (najczęściej) antropolog konstruuje tekst, film, etc. (przyj. red.).
- ²⁰ J. Ruby, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, University of Chicago Press, Chicago 2000, s. 153.
- ²¹ Zob. St. A. Tyler, *The Unspeakable*, University of Wisconsin Press, Madison 1987, s. 199-213; D. MacDougall, *The Visual in Anthropology*, w: *Rethinking Visual Anthropology*, dz. cyt., s. 288.
- ²² T. T. Minh-ha, *Framer Framed*, Routledge, New York-London 1992; w oryginale *speaking nearby*.
- ²³ D. MacDougall, *The visual in Anthropology*, dz. cyt., s. 283.
- ²⁴ J. Ruby, dz. cyt.
- ²⁵ Większość takich prób stara się przekazać przezroczystość wielowarstwowego procesu rozwoju za pomocą środków dodatkowych poziomów tekstu (komentarzy) czy nazywania (podziękowania, broszury, książeczki oferujące spojrzenie za kulisy), czyli nieprawdziwych środków filmowych. Tak więc, skoro tekst i słowo pisane dominują, można się zastanawiać, gdzie leży taki punkt nasycenia, poza którym produkt przestaje już w ogóle być filmem. Film Stéphane’a Bretona *Eux et moi* (2001) można traktować jako zakończoną sukcesem próbę stworzenia refleksyjnego („zwrotnego”) filmu.
- ²⁶ Doskonałym przykładem zbieżności subtelnej bliskości i radykalnego odrzucenia konwencjonalnych modalności reprezentacji jest film *O Arco e a Lira* brazylijskiej reżyserki Priscilli Barrak Ermel z 2002 roku.
- ²⁷ Zob. A. Howard, *Hypermedia and the Future of Ethnography*, „Cultural Anthropology”, nr 3 (3), 1988, s. 204-315.

- ²⁸ Nie tylko konferencja „Putting the Past Together” zorganizowana w 2000 roku przez IMF dawała wrażenie konwentu starców, ale publikowane po dziś prace na temat rozwoju antropologii wizualnej mają wyraźną tendencję do odwoływania się wciąż do tych samych filmów i filmowców, *en gros*, pionierów filmu etnograficznego. Można się wręcz pokusić o stwierdzenie „gerontokracji” na polu antropologii wizualnej.
- ²⁹ Zob. też: G. Born, *Computer Software*, dz. cyt., s. 139-169.
- ³⁰ B. Latour, *Science in Action*, Open University Press, Milton Keynes 1987.
- ³¹ G. Born, dz. cyt.
- ³² Ten wprowadzony do antropologii przez Clifforda Geerta termin odnosi się do wysoce skontekstualizowanego opisu interpretującego. Por. C. Geertz, *Opis gęsty: w stronę interpretatywnej teorii kultury*, tłum. S. Sikora, w: *Badanie kultury*, PWN, Warszawa 2003 (przyp. tłum.).
- ³³ Pewne interesujące przykłady dotyczące konstrukcji oczywistego, również z pre-cyfrowej epoki, znaleźć można w: *Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung*, red. D. Gugerli, B. Orland, Chronos, Zürich 2002.
- ³⁴ Zob. m.in. M. W. Wartofsky, *Visual Scenarios. The Role of Representation in Visual Perception*, w: *The Perception of Pictures*, vol. 2, red. A. A. Hagen, Academic Press, New York 1980.
- ³⁵ Zob. S. Kitz, *Digitalisierung und Wahrnehmungswandel*, „Navigationen. Siegerner Beiträge zur Medien – und Kulturwissenschaft”, 2002, nr 2, s. 111-130.
- ³⁶ Tamże, s. 119. Wystarczy w tym momencie wskazać, że sama możliwość „konstrukcji nowych wizualnych kompetencji” reprezentuje, ze społecznego, politycznego i kulturowego punktu widzenia, potężny czynnik wykluczenia/włączenia i daje początek specyficznym relacjom władzy i zależności. Począwszy od rozłamu między pokoleniami w zachodnich społeczeństwach uprzemysłowionych (w odniesieniu do użytkowania komputerów i niezbędnej tu biegłości w opanowaniu podstawowej wiedzy), przepaści społeczno-ekonomicznej pomiędzy tymi, których stać, a których nie stać na dostęp do nowych technologii i pomiędzy społeczeństwami z szeroko dostępnym i wysoko rozwiniętym sprzętem technologicznym a tymi, które nie mogą umieścić owych udogodnień na swej liście priorytetów. Dostęp, użytkowanie i kontrola w dziedzinie technologii nowych mediów to część rozległego pola badań narzucających się antropologii wizualnej w najbardziej rozbieżnych społeczno-kulturowych kontekstach.
- ³⁷ W. Welsch, *Künstliche Paradiese? Betrachtungen zur Welt der elektronischen Medien – und zu anderen Welten*, w: *Weltbilder, Wahrnehmung, Wirklichkeit: Bildung als ästhetischer Lernprozeß*, red. D. Baacke, F. J. Röhl, Schriftenreihe der Gesellschaft für Medien- und Kommunikationskultur in der Bundesrepublik e. V. Opladen 1995.
- ³⁸ Zob. D. R. Eichorn, *Warum das Wissen über die Wahrnehmung des Menschen so wichtig für die Produktion und Präsentation von Medien ist*, Tiefenbronn 1990.
- ³⁹ H. D. Kittsteiner, dz. cyt.
- ⁴⁰ W. Welsch, dz. cyt., s. 84; S. Kitz, dz. cyt., s. 114 f.
- ⁴¹ S. Turkle, *Leben im Netz. Identität in Zeiten de Internet*, Rowohlt, Reinbek (1995) 1998.
- ⁴² D. MacDougall, *The visual in Anthropology*, dz. cyt., s. 283.