

Марина Симић

Факултет политичких наука, Београд
marinasimic@yahoo.com

Вид и виђење: режими знања и апропријација других у етнографским музејима и етнографском филму

To photograph is to appropriate things photographed

(Susan Sontag, 1979)

У овом раду представљене су паралеле између антрополошких музејских поставки и етнографског филма као модела репрезентације који се заснивају на доминацији *визуелној* као специфичног облика знања о свету кроз које се објекти тих репрезентација производе. Промена парадигме антрополошке дисциплине осамдестих година прошлог века, критика великог „модернистичког устројства“ и доминације визуелног као парадигматског „чула сазнавања“ имала је великог утицаја и на музејске кустосе и на ауторе етнографског филма који су у протекле две деценије на различите начине покушавали да на ту промену одговоре. У раду су представљени и критички евалуирани неки од покушаја деконструкције и поновног успостављања музејске и филмске антрополошке праксе.

Кључне речи: етнографски музеји, етнографски филм, визуелни режими знања.

Увод: Вид и виђење¹

Поједини аутори наводе да се модерност може разумети и као резултат емпиријски заснованог „друштвеног уговора“ о природи истине заснованог на односу између онога што називамо *видом* (висион) и онога што је *виђено* (Nelson 2000). У пре-модерном периоду европске историје – античкој и средњовековној филозофији постојале су две главне теорије вида, теорија екстра-

¹ Термини *вид* и *виђење*, направљени су по аналогији према енглеским појмовима *vision* и *visuality*. И један и други термин означавају оно што се у српском језику подразумева под термином *вид*, али се овде користе и да означе „физичку“ способност виђења и његову „културну“ обраду, по аналогији са појмовима пола и рода. О критици овог дуалитета биће више речи даље у раду.

мисије и интермисије (*ibid*). Укратко и помало поједностављено речено: теорија екстрамисије претпостављала је да „зраци вида“ полазе од ока ка предмету посматрања, а теорија интермисије да зраци полазе од предмета посматрања ка оку. Прву теорију заступали су Еуклид и Платон, а другу Аристотел. Теорија екстрамисије имплицирала је да је вид активна и мотивисана радња која субјекат и објекат посматрања доводи у директан контакт, дајући учинковитост (делатност – *agency*) објекту и претварајући га у оно што је у класичној филозофији субјекат.² Слично томе у средњем веку „видети је било деловати“, па Михаило Псел пише да „човек осећа и производи многа дела кроз своје очи“ (Nelson 2000, 4; уп. Waxendall 1988). Међутим, Декартови оптички експерименти у седнаестом веку утврдили су очи као средство спознаје – механички апарат чији је завршетак у мозгу и успоставили виђење као процес који се заснива на античкој идеји екстрамисије (Nelson 2000; уп. Summers 2003). Тако је вид од активног и перформативног процеса постао процес обраде светлосних зрака, а очи више нису биле „prozори душе“, већ „инструменти спознаје“, каква је била и Декартова *камера обскура* – претеча савременог фото-апарата и камере.³ Негде у исто време, Кеплер је донео оптичко разумевање процеса вида какво мање-више познаје савремена медицина, што је имало за последицу раздвајање физиолошких од психолошких аспекта визуелне спознаје – *vision* (вид) постаје биолошка ствар, а *visuality* (виђење) културна – слично разлици између пола и рода.⁴

Од седамнаестог века надаље, процес визуелизације је постао део општије промене у правцу квантификације у европској култури у којој је *iperspektiva* заједно са визуелизацијом и *свешћом* постала део режима истине, који се засновао на идејама објективности и неутралности (Blumenberg 1993). Као што овај развој сумира Нелсон, „велика промена догодила се у ренесанси, стварајући тако могућност за појаву модерности и модерних могућности креирања ’свезнајуће’ (*omnipresent*, прим. аут, од латинске речи „све-знање“) ’панораме’ (неологизам настао у 18. веку, изведен из грчког језика, са значењем ’поглед на све’) којој претходи ’истраживање’ (*survey*, прим. аут, од француске речи са значењем „погледати преко“)“ (Nelson 2000, 10).⁵

Не улазећи даље у проблеме промена режима знања заснованих на теоријама виђења, ова врло кратка објашења „историје вида“ и промене режима знања која је уследила са модерношћу, имају су за циљ да нас уведу у разу-

² Међутим, ни теорија интермисије није у потпуности одузимала учинковитост објекту посматрања и за Аристотела је око било делатни агент повезан са телом и душом (Aristotels 2001, за тумачење види Nelson 2000).

³ Важно је нагласити да ове промене нису биле једнолинијске и једносмерне, и не чине никакву историју „развоја“ разумевања „процеса виђења“. Мој циљ је био да укажем само на промену доминантних парадигми у елитној култури, које су имале значаја за савремену антрополошку филмску и музејску праксу много векова касније.

⁴ На сличан начин на који род претходи полу, а не обрнуто (о томе види Butler 2001; Butler 1990), *visuality* уствари претходи ономе што називамо *vision*.

⁵ Сви текстове са енглеског превела ја ауторка овог текста.

мевање последица које су ове промене имале на обликовање многих визуелно заснованих покушаја спознаје у антропологији, пре свега музејску праксу и етнографски филм током већег дела прошлог века.

Визуелност⁶ музејске праксе и конструисање *групих*

Нови режими знања настали у осамнаестом веку били су кључни за настајак модерних академских дисциплина, укључујући ту и антропологију, те праксу презентације *групих* у антрополошким музејима и на филму. Развој оптичке технологије у Западној Европи био је уско повезан са променама у идеолошкој сфери креирајући нове начине виђења и репрезентације не-западних *групих*, не само као објеката знања, већ и као субјеката фантазије (Shelton 1994). Како наводи Бенет, следећи Фукоа, институције у којима су настајали системи излагања били су укључени у трансфер објеката и људи из затвореног и приватног простора збирки у којима су раније излагани ограниченој публици, у отворени и јавни простор излагања, постајући тако средство за уписивање и ширење државне моћи кроз популацију подвргнуту новој државној дисциплини (Bennett 1994). Нове форме излагања које се појављују средином деветанестог века биле су део процеса настанка новог концепта знања, истовремено бивајући део процеса изградње публице која ће то знање примати. Као што објашњава Бенет користећи Фукове идеје о моћи и паноптикону, „кроз лекције о моћи – моћи уређења ствари и људи за јавно излагање – [нове форме излагања] имале су за циљ да дозволе људима, да *масовно*, а не појединачно, стичу знање, не бивајући само предмети сазнања и објекти знања, већ његови субјекти“ (Bennett 1994, 126).

Музејска излагања и његови парњаци, као што су панораме и светске изложбе, постајали део нових структура моћи у деветнаестом веку имајући важну улогу у конструисању антропологије као дисциплине, као и њених субјеката проучавања – европских *групих*, који постају видљиви Европљанима на један посебно контролисани начин. Визуелна машинерија биоскопа, светских сајмова (world's fairs), научне и популарне фотографије, која се развила крајем деветанестог и почетком двадесетог века, помогла је да се антропологија у јавној сфери, доступној широкој публици успостави као наука о „примитивном“. Музеји су постали „места виђења“ („place of vision“), а изложени предмети део метанаратива којима се успостављала разлика између публице – *нас* и изложених *групих*.⁷

⁶ Именица *визуелност* јесте превод енглеске речи *visuality* и направљена је као именица од придева *визуелан* (онај који се прима чулом вида).

⁷ Линија разграничења између *нас* и *групих* може се повући по различитим критеријумима (као што су на пример класа и род) и свакакода није целокупна антропологија настала на разликовању колонијалних других од „домаћих антрополога“; улогу *групих* могли су имати и чланови друштава/култура са којима су се антрополози идентификовали (о овоме види Stocking 1982; Naumović 1998, 1999; Hann 1987).

Доминанта научна парадигма ране антропологије обликовала је праксу музејског излагања и разумевања *групи*х кроз еволуционистичку парадигму излагања, која је налагала да се предмети на изложбама класификују према својој употребној функцији и аранжирају у „еволутивном реду“ (као на пример у Пит Риверс музеју у Оксфорду) (в. Charman 1985). Излагање других у еволутивном низу имало је круцијалну улогу у повезивању историја западних цивилизација и историја других народа, чиме се правио континуирани низ еволуције целокупног човечанства, при чему су европски „други“ смештани не само на дно замишљене лествице, већ и у зону између природе и културе (Bennett 1994).

Антрополошке експедиције из времена формирања дисциплине имале су за циљ да детаљно опишу „људске врсте“ кроз прецизно мерење које је требало да донесе идеалне, али тачне описе домородачког становништва које је затим презентовано домаћој публици. Даћу конкретан пример који ми се чини парадигматичним за описану праксу – сакупљање „антрополошког материјал“ и формирање националног музеја у Кејп Тауну. Основу националног музеја у Кејп Тауну чини материјал сакупљен приликом једне антрополошке експедиције из 1911. године када је направљено неколико модела Бушмана који су изложени у Јужноафричком музеју (види Coombes 2003). Направљени модели приказани су као један пример „расног типа“ и класификовани као људи који припадају „млађем палеолиту“. Изложене фигуре Бушмана нису биле приказане као део било какве друштвене или културне мреже, нити су иложбу пратиле било какви датуми или имена конкретних људи који су служили за израду музејских модела.

Сличне репрезентације постојале су и у другим колонијалним музејима, који су често имали готово идентичне поставке (види на пример Anderson and Reeves 1996; за анализу неисторичности оваквог приступа музејској пракси види Simić 2006). Оваква музејска пракса није била само део једноставне колонијалне репрезентације *групи*х из које се лако могу ишчитати политички односи моћи, већ је била и део једног новог система знања који није само формирао *групе*, већ је кроз нове системе излагања успостављао и њихову публику (Bennett 1994, 128). Знање о *групи*ма, засновано на новој „објективној“ науци о људима, визуелизовано у музејима, конструсало је разлику између националног колектива и „не-цивилизованих“ *групи*х – људи над којима је моћ државе вршена на један театаричан начин, слично начину на који је – пре развоја паноптикона – моћ суверена вршена над оптуженицима сопственог друштва (Foucault 1989; Bennett 1994). Другим речима, дисциплинарна моћ театризације *групи*х која се постиже кроз овакве репрезентације, имала је као свој ефекат формирање публике у коју су „уписивани“ нови друштвени односи.

Популарност музеја, сајмова и светских изложби у Западној Европи у деветнаестом веку била је изузетно велика, а број посетилаца растао је из године у годину достижући неверованте бројке (Bennett 1994). Број посетилаца почео је да опада тек почетком двадестог века, када су нове технике репрезентације, као што је филм, почеле да замењују светске сајмове и изложбе. У

следећем одељку позабавићу се управо парадигмама раног етнографског филма, његовим односима према антрополошким идејама тога времена и њиховом опстајању у савременим антрополошким парадигмама.

„Домороци на сцени“: етнографска филмска пракса као врста канибализма

Етнографски филм⁸ је обично схваћен као нека врста продужетка етнографске праксе другим средствима и следствено томе, етнографски филм је често (мада не увек) следио доминантне парадигме у антропологији. Као и у претходном делу овог рада, није ми намера да дам преглед историје етнографског филма нити да понудим један конкретан метанаратив о његовом „развоју“, већ пре желим да на неколико примера покажем како су аутори етнографских филмова користили визуелна средства за конструисање *групи*х и како су парадигме те репрезентације мењале.

Процес конструисања *групи*х је можда очигледнији на филму него у писаним етнографским документима: камера у дословном смислу те речи претвара фотографисану особу у материјални предмет који се може „сакупити“ на сличан начин на који се могу прикупити и предмети за музеје. То је више од „једноставне“ објектификације других; фотографисање (као и представљање) других је процес симболичког поседовања (види Sontag 1979), који се оваплоћује кроз антрополошку праксу сакупљања и излагања објеката и фотографија.

Етнографски филм је своје почетке имао у раној антрополошкој пракси, када је камера третирана као средство које може да замени активност музејских научника који су сакупљали „егзотичне предмете“, објашњавајући њену улогу као улогу „лабораторијског инструмента који може да фиксира променљиве догађаје у људском свету у циљу даље анализе“ (MacDougall 1978, 406). Тако је фотографисање „домородаца“ за колонијалне и научне сврхе било је веома раширено и брзо је постало део „научне“ антрополошке праксе која је фотографију схватала као средство за бележење „чињеница“, на сличан начин на који су као „чињенице“ схватани прикупљени „етнографски предмети“ (види Wills 1995; уп. Simić 2008). Једна од првих употреба камере у те сврхе је Реноова (Regnault) експедиција из 1895. године, када је група истаживача синимила технике производње керамике Волоф жена у централној

⁸ Постоје многе тешкоће у дефинисању етнографског филма (но не много веће од оних у дефинисању саме антропологије). У ширем смислу, може се рећи да сваки филм, документарни или играни, може бити етнографски. С друге стране, ако пратимо чувену Герцову изјаву да је антропологија оно што чине антрополози, онда ћемо пронаћи веома мало филмова које су направили антрополози и које би, следствено томе, могли да зовемо етнографским. Можда се може рећи да је етнографски филм онај филм који је направљен са антрополошке тачке гледишта (ма како да је та тачка дефинисана). У том смислу етнографски филм аналоган је антрополошком писању. Овај филм се стога може назвати антрополошким, али ћу ја следити већ устаљени назив – етнографски филм.

Африци. Слично томе, 1898. године је Хадон (Haddon) је користио камеру током Торес Стреит експедиције за прикупљање „етнографских података“; док Гордон наводи да је после афричке експедиције Денвер 1925. године, која је имала за циљ да документује живот „Бушмана“, између осталог – и камером, „практично свака америчка, британска, италијанска или француска 'експедиција' у Намибију и пустињу Калахари имала кинематографа, или бар 'обичног' фотографа“ (Gordon 2002, 216).

Са развојем технике, прикупљање фотографација допуњено је израдом филмова, који ће временом постати независна техника проиводње антрополошког знања. Рани етнографски филмови пратили су регионална интересовања антрополога из прве половине двадесетог века, па су најстарији етнографски филмови снимљени у Африци. Већина филмова из тог времена, које данас сматрамо етнографским, заснивала се на неколико лако препознатљивих слика, од којих су многе познате и данашњим гледаоцима, а који су били предмет критике још у време свог настанка (Cameroun 1994). Најстарији познати филмови из овог периода, као што су Киртонов (Kearton) *Теогор Рузвелт у Африци* (*Theodore Roosevelt in Africa*) из 1909. године и Рејнијев (Raipen) *Афрички лов* (*African Hunt*) који је завршен 1912. године, слично раним етнографијама, успоставили су модел репрезентовања *gruix* заснован на неколико лако препознатљивих топоса – истраживачи и домороци са опасним животињама и џунглом у позадини (Cameroun 1994, 4).

Може се рећи да сви горе наведени филмови припадају некој врсти предисторије документарног и етнографског филма, а не жанру документраног филма који се као такав појавио касније. Међутим, неки од топоса који се могу наћи у раним „документарним“ филмовима остали су важни и данас. Даћу неколико примера који повезују рани и савремени етнографски филм. Филм Базила Рајта (Basil Right) – *Џејлонска њесма* (*Song of Ceylon*) (1934), класик британског етнографског и документарног филма, настао у време заснивања класичне антропологије и утемељења дисциплине, заснива се на идеји која је доминирала европским колонијалним пројектом још од открића нових светова – да су места *gruix* егзотична и неупрљана „западном цивилизацијом“, али да је тим местима у исто време потребна помоћ како би се „уздигла“ из свог „примитивног стања“ и достигла ниво западне цивилизације (види Guynn 1998). Иако овај филм приказује неколико сцена рада, он се пре свега заснива на снимцима плесних и религијских ритуала, праћених гласом аутора који објашњава шта се на филму дешава.

Савремени аутори етнографског филма различитих профила користили су сличне старе топосе и неретко „организовали“ своје филмове око уобичајених „антрополошких тема“. Маргарет Мид, Жан Руш и Џон Маршал да поменем само оне најпознатије, правили су филмове о плесовима и певању, религијским ритуалима и лову. Чак и када су ове теме обрађивали другачије, стара идеја традиционалне етнографске праксе – фиксирање субјекта у простору – остала је доминантна и у етнографском филму. Класична музеолошка пракса која је подједнако била заинтересована за ритуале, могла је само да

прикупља предмете коришћене у ритуалима, док је филмска пракса омогућавала њихову потпуну апропријацију. Како наводи Рони, „та фасцинација плесом као спектаклом изникла је из интереса индустријског света за тела урођеника, тела која треба посматрати са дистанце“ (цитирано у Gordon 2002, 212). Представљање „домородаца“ кроз плес повезано је са идејом да су „домороци“ више „тела“ него „душе“, више „природа“ него „култура“, и вероватно није изненађујуће што једина сцена плеса у једном од најпознатијих етнографских филмова – *N!ai, iрича јегне Куні жене (N!ai, the Story of a Kung Woman)* (1980), аутора Џона Маршала, приказује туристе како фотографишу играче у трансу. Кроз репрезентацију *груїих*, тела домородаца постају театрална и изложена на начин на који је то није могуће урадити са непокретним предметима у музеју.

Ови и слични проблеми апропријације постали су средином двадесетог века једна од централних тема етнографског филма, пре свега захваљући филму Жана Руша, *Луѓи њосјогару (Les Mères Fous)* (1955). Централна тема филма је насилни религијски ритуал групе Хаука у Акри, главном граду колонијалне Златне Обале, у току којег чланови групе падају у транс у којем бивају поседнути духовима припадника колонијалне елите. Реакције на овај филм биле су врло подељене: неки антрополози и представници политичке елите у Акри видели су филм као расистички, док су га многи антрополози схватили као субверзиван. С друге стране, колонијална управа у Гани забранила је приказивање филма као увредљивог за колонијалне официре. Међутим, без обзира на субверзивни карактер овог филма који су истакли многи аутори (види Grimshaw 2001 и Stoller 1994, који наводи да је Руш имао за циљ да демонстрира да деколонизација мора започети личном деколонизацијом и деколонизацијом начина мишљења), нисам сигурна да Рушов покушај помера претходне границе приказивања *груїих* у којима се дају рационализујуће слике „ирационалности домородаца“ без додатног објашњења, док нагласак на театралност ритуала дословно ставља домороце на сцену са које позирају етнографу. У сваком случају, Рушов филм представљао је једну од прекретница етнографског филма, који је убрзо напустио традиционалне епистемолошке парадигме и окренуо се другим техникама сазнања. О томе ће бити нешто више речи у следећем одељку.

Промене парадигме: музејска пракса

Друштвене науке суочиле су се током осамдесетих година прошлог века са озбиљним епистемолошким и етичким дилемама. Доминантан теоријски дискурс тога времена – постмодернизам објавио је „смрт метанаратива“, што је довело до промене основних парадигми у антропологији и изазвало оно што се најчешће назива „кризом репрезентације“. Највећи критицизам био је упућен антрополошкој наивној асертацији о објективности знања у етнографској репрезентацији *груїих*, којој се замерала не само епистемолошка наивност,

већ и етичка опасност (Lutkehaus and Cool 1999). Проблем репрезентације постао је кључни проблем дисциплине средином осамдесетих година прошлог века, постављајући у центар теоријских напора питања о вези и природи поделе на означитељ и означено у антрополошкој епистемологији и проблематизујући однос између антрополога и њихових истраживачких субјеката (а не објеката истраживања, што је важна епистемолошка и етичка разлика, која понекад остаје непримећена).

Ови и слични епистемолошки и етички проблеми, на начин на који су их поставили “writing culture“ аутори средином осамдесетих година прошлог века, нису више централни проблеми антрополошке дисциплине и нису предмет овог рада, али су проблеми репрезентације остали кључни за музејску и филмску праксу често се ослањајући управо на ту дебату. Тако се овај текст не бави „постмодернистичким заокретом“ у антропологији, већ променама у музејској пракси и пракси етнографског филма на које је, између осталог, утицала и та дебата. Међутим начини на који су кустоси и аутори етнографског филма одговорили на проблеме постављене у тим дебатама није нужно био аналоган начину на који су на „изазов“ одговорили академски антроползи. О овоме ће бити више речи у наставку овог рада.

Постмодернистички изазов који је потресао антропологију осамдесетих година прошлог века, утицао је и на кустосе антрополошких музеја десетак година касније да доведу у питање валидности мета-наратива који леже у основи музејских поставки подстичући „радикалне промене у начину на који [музеји] функционишу и у односу између музеја и култура репрезентованих у њиховим колекцијама“ (Simpson 2001, 1). Тако су, како наводи Харисон не само академски антроползи, него и кустоси понудили критичну рефлексију на често монолитну идеју о томе шта музеји представљају, а кроз истраживање нових могућности излагања и улоге музеја (Harrison 2005). Даћу неколико етнографских примера, надовезујући се на оне већ изнете у претходном делу овог рада. Тако су у циљу деконструкције традиционалне антрополошке праксе излагања, која је укључивала „мерење тела“ и прављење „модела“ домородаца, кустоси музеја у Кејп Тауну, осамдесетих година прошлог века сместили раније помињану „Бушманску диораму“ у њен историјски контекст, приказујући њено порекло и промене које је ово представљање доживело од израде фигура до коначне верзије диораме (Coombes 2003). Како наводи Комбес, кустоси су желели да покажу контрадикторности које су постојале између онога што су аутори диорама знали о процесу њеног настанка и онога што је на крају приказано у музеју. Нова поставка укључивала је архивске фотографије људи по којима је Друри (Drury) израдио моделе за диораму, са њиховим именима и датумима фотографисања, као и фотографије диороаме које су приказивале наге жене Бушмана поред жена на фотографијама – припадница народа Којсан, које су – за разлику од својих представа у диороами биле потпуно обучене. Из архива које су остале иза Друрија било је јесно да су Којсан жене у време израде модела направљених по њима увелико прихватиле западноевропску одећу колонизатора, те да су кустоси имали велике поте-

шкоће да их убеди да скину одећу како би их фотографисали у „природном стању“ и на начин на који су касније представљене (уп. Peterson 2003 за веома сличне податке о фотографисању аборицинских жена у том периоду). У свим претходним поставкама Јужноафричког музеја, народ Којсан био је представљен као пример ранијег ступња људске еволуције, и нова изложба је имала за циљ да покаже начин на који су ове поставке настале. Као што наводе аутори изложбе, она је имала за циљ да „подстакне свест о различитим интерпретацијама догађаја и појава, не свдећи комплексно присуство артефаката на једну, ауторитарну репрезентацију“ (Coombes 2003, 227).

После ове изложбе, Пипа Скотнес, уметница и кустос Музеја, организовала је још једну изложбу, названу „Miscast“, која је имала за циљ да даље реконструише „научни процес прављења изложбе“.⁹ Скотнес је изложила фотографије изложби о народу Којсан, заједно са предметима који су припадали људима који су на изложби били „приказани“, желећи да индивидуализује репрезентоване људе. Скотнес је донела архивске податке и фотографије о начинима мерења, антрополошке инструкције за сакупљање података, као и моделе делова тела које су направили кустоси. На поду у следећој сали били су изложени медицински и антрополошки журналы, полицијски архиви и рекламе у којима се описују Бушмани (најчешће изразито негативно), док су се на зиду налазиле фотографије из свакодневног живота припадника народа Којсан које је направио Пол Вајнберг (Paul Weinberg) између 1984. и 1995. године. Коначно, у циљу замене улоге посматрача и посматраних, у изложбеној галерији су биле инсталиране видео-камере које су бележиле и приказивале реакције посетилаца, претварајући њихове снимке у музејске предмете.

Даћу још један пример сличног покушаја деконструкције музејских репрезентација *других* из типчног колонијалног окружења, који на добар начин илуструје везу између визуелне антропологије и музеја. Ради се о изложби фотографија названој „Окијек портрети“ („Okiek Portraits“), на којој су представљене фотографије, углавном портрети људи из народа Окијек, који живи у централној и западној Кенији, а које је направила Корин Крац (Corrine Kratz) док је радила као антрополог у Кенији, између 1989. и 1997. године (Kratz 2002; види анализу Simić 2006).

Крац објашњава да је њен циљ био да употреби један традиционални „реалистички медиј“, као што је фотографија, како би уздрмала стереотипе о афричким друштвима у Америци и о народу Окијек као „примитивном“ у самој Кенији. Крац је употребила неколико стратегија да то постигне: једна је коришћење искључиво фотографија у боји и наизменично постављање оних које приказују Окијеке како обављају свакодневне послове и оних које приказују типичне „афричких сцена“ (на пр. инцијације). Поред тога, биле су изложене и неке архивске фотографије које су имале за циљ да дају другу перспективу на исте догађаје обезбеђујући оквир за индивидуалне фотографије

⁹ Опис изложбе преузет је из Coombes (2003, 230–242), за анализу изложбе укључујући и објашњене концепта изложбе од стране ауторке види Skotnes (1996); у домаћој литератури о овој изложби види Simić (2006).

које су биле аранжиране у „животне циклусе“ са нагласком на церемонијама иницијације. У циљу персонализације приказаних фотографија, пропратни натписи били су разговори између Окијека који су видели фотографије и оних који су били фотографисани.

Међутим, мени се чини да Крацова изложба није могла да уздрма стереотипе о другима, те да је назив изложбе из Карлос музеја – „Људи Кеније посматрају сами себе“ – („A Kenyan People Look at Themselves“) једноставно погрешан. Људи презентовани на фотографијама јесу давали коментаре о себи и другима, исправно закључујући да би западњаци желели више фотографија у традиционалног одећи, а мање у цинсу, али нису они били ти који су фотографисали. Фотографије су биле урађене према традиционалној западној реалистичној естетици и поређане у препознатљиве антрополошке наративе „животног циклуса“, који претпостављају свезнајућу позицију састављача изложбе. Тако је изложба, у ствари, донела само перспективу антрополога, без фокусирања на неке од појединачних искустава Окијека, нудећи кохерентан гранд-наративе класичне етнографије.

Примери које сам навела парадигматични су и у музејској антрополошкој литератури често су обрађивани као примери за неке од начина на које су антрополози покушали да доконструирају досадашње режиме знања о другима, које су производили етнографски музеји покушавајући да променама парадигме произведу другачије визуелно знање и другачију публику. У завршном одељку кратко ћу се осврнути на сличне покушаје у етнографском филму.

Пракса етнографског филма

Етнографска филмска пракса пратила је промену парадигме у друштвеним наукама, али су се стратегије које су филмски ствараоци користили за репрезентовање *group* често разликовале од оних које су доминирале у академској антропологији. Тако су начини да се промени традиционална етнографска филмска пракса били слични онима који су примењивани у музејима и ишли су у два основна правца – ка промени структуре филма увођењем нових експерименталних техника снимања и монтаже и/или укључивањем субјеката филма у процес снимања и монтаже.

Рани покушаји промене конвенција етнографског филма дошли су из надреалистичке уметничке праксе и угледања на филмове Луиса Буњуела. Надреалистички аутори покушали су да подрију реалистичку поетику класичног документарног филма, који је почивао на непроблематизованој вези означитеља и означеног и на разумевању визуелног наслеђеном из пост-декартовог времена. Међутим, за надреалисте то подривање није ишло искључиво у правцу постмодерне „игре површина“ (у смислу бесконачне везе међу означитељима), већ у правцу „дубљег разумевања реалности“, што је по њиховом мишљењу измицало „реалистима“. Тако су надреалистичке филмске технике брзо су усвојене за производњу „не-реалистичких“ догађаја који

су интересовали ауторе етнографског филма, као што су религија, шаманизам и религијски ритуали уопште (Tythacott 2003). Међутим, како што наводи Мек Дугал, „лекција надреализма јесте то да је искуство парадокса значајно само по себи и да мора бити искоришћено за стварање другачијих могућности перцепције“ (MacDougall 1994, 28). У том смислу, савремени надреалистички покушаји етнографског филма углавном су имали за циљ да преокрену ову технику и употребе је као изазов за гледаоце кроз приказивање свакодневних догађаја. Дobar пример оваквог покушаја у савременој кинематографији је филм аборицинске ауторке, Трејси Мофат (Tracey Moffatt) *Крици у ноћи: рурална трагедија* (*Night Cries: A Rural Tragedy*) из 1990. године који користи буњеловске надреалистичке технике за критику савремене пост-колонијалне политике, тј. последица присилног усвајања аборицинске деце од стране белих родитеља (види анализу Russela 1999).

Друга могућност субверзије традиционалних наратива етнографског филма долази из реалистичке традиције просветитељства (и њене чудне трансформације и комбинације са постмодернистичком критиком), те су аутори етнографских филмова покушавали да уведу хетероглосију и полифонију као филмске технике, допуштајући својим субјектима да „говоре за себе“ и избегавајући глас наратора.¹⁰ Једно од решења које су употребили аутори филмова била је јасно маркирана употреба наратива субјеката филма као дела филмског поступка, на начин на који је то урадио Руш у *Ловцима на лавове* (*La Chasse au Lio*), где је епска прича субјеката филма искоришћена као оквир за филмску причу. На ту причу Руш је додао још једну верзију лова, опозиционирајући тако две врсте наратива и јасно их одвајајући. Међутим, јасно одвајање ових наратива не решава епистемолошке и етичке проблеме презентације, и многи аутори су покушали да оду корак даље укључујући субјекте филма у процес режије и монтаже, неретко снимајући тај процес, на начин на који је то учинио још Руш у *Хроници лета* (*Chronique d'un été*) 1961. године.

На сличан начин, неки аутори су покушали да филмове које су направили „врате“ људима о којима су прављени. Мек Дугал (MacDougall 1994) тако наводи пример свог сопственог филма *Познајте места* (*Familiar Places*) из 1980. године, који су касније Аборицини користили у борби за грађанска права у Аустралији. Мек Дугал наводи да је на тај начин „било могуће укључити филм у ситуацију која се у филму описује, а не само проширити га кроз са-

¹⁰ Мек Дугал (MacDougall 1994) издваја два главна начина апропријације гласова субјеката у филмску структуру. Један је њихово миметичко усвајање на начин на који је то Џон Маршал урадио у *Ловцима* (*The Hunters*) (1958), првом свом филму о јужноафричком народу Сан (*!Kung*), којим започиње његова дуга и славна филмска каријера. Други начин је директна употреба наратива субјеката филма, као што је то урадио Роџер Сандал (Roger Sandall) у филму *Раџник са Конистона: сцене из живота једног узгајивача стоке* (*Coniston Muster: Scenes from a Stockman's Life*) (1972) који описује живот Џонија, припадника аборицинског Анмаћара народа и радника на фарми стоке, а који је био први етнографски филм „испричан“ од стране једног „домороца“ – субјекта филма (Loizos 1993). Ово питање било је посебно важно за филмове засноване на интервјуима у којима је однос између „гласа аутора“ и гласа субјеката остао непромењен.

морerefлексiju и признање његовог ширег значења“ (ibid, 35). На тај начин филм не производи само субјекте имитирајући њихову делатност (agency), већ репрезентованим људима враћа филм назад, дозвољавајући његову нову апропријацију.

Међутим, као што наводи Руби (Ruby), неизбежно је да „документарни филмови увек говоре о субјектима филма, а не за њих и филм нам никада не дозвољава да видимо свет кроз очи *груџих*, осим ако немамо *грује* иза камере“ (цитирано у Moore 1994, 128), па је тај проблем немогуће решити све док се користе познате, „Западне“ технике репрезентације (у том смислу савремени етнографски филм надреалистичке традиције је посебно значајан нудећи могућност промене ове парадигме). Међутим, једноставно „враћање“ филма западноевропским *грујима*, који би тако имали могућност да сами себе репрезентују, у ствари није могуће и део је исте патронизујуће романтичарске парадигме која европске *грује* замишља као припаднике малих, егалитарних заједница, у којима је један њихов члан једноставно представник (представница?) свих *груџих* – њихова проста реплика.¹¹ Проблеми репрезентације *груџих* на тај начин остају нерешени, а дешавања у антропологији после постмодерног заокрета осамдесетих година прошлог века отворила су нова питања и проблеме, које у конструисању *груџих* треба да реше аутори савремених етнографских репрезентација.

Закључак

Промена режима знања коју је донела модерност конципирала је нове начине за конструисање *субјекатива* различитих академских дисциплина, па тако и антропологије и са њом повезане музејске и филмске праксе. Тако, за већину кустоса и аутора етнографских филмова, антрополошки концепти који су најшећа тема њиховог рада, као што су раса или етнос, бивају неутралне и саморазумљиве категорије, које чине објективан квалитет ентитета које описују. Другим речима, појмови којима се баве музеји и етнографски филмови чине стварност по себи, коју аутори изложби и филмова само рецептују, на начин на који – по Декарту – око бележи предмет који види. Промена ове парадигме, критика великог „модернистичког устројства“ и доминације визуелног као парадигматског „чула сазнања“, довела је до преиспитивања граница и природе антрополошке науке, а они који се баве „производњом“ *груџих* кроз музејску и филмску праксу покушали су на различите начине да на ту промену одговоре.

¹¹ Немогућност таквог пројекта најбоље се види у начину на који су представници бивших колонија организовали нове националне музеје (види Kaplan 1996).

Коришћена литература

- Anderson Margaret and Andrew Reeves 1996. Contested Identities: Museums and the Nation in Australia. In *Museums and the Making of „Ourselves“: The Role of Objects in National Identity*, ed. F. S. Kaplan, 32–49. London and New York: Leister University Press.
- Aristotelis 20001. *Rasprava o duši*. Podgorica: Oktoih.
- Batler, Džudit. 2001. *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama „pola“*. Beograd: Samizdat B92.
- Baxendall, Michael. 1988. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press.
- Bennett, Tony. 1994. The Exhibitionary Complex. In *Culture/Power/Knowledge: A Reader in Contemporary Social Theory*, ed. N. B. Dirks, G. Eley and S. B. Ortern, 123–154. Princeton: Princeton University Press.
- Blumenberg, Hans. 1993. Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation. In *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. D. M. Kleinberg-Levin, 30–62. Berkeley: University of California Press.
- Butler, Judit. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London and New York: Routledge.
- Cameron, Kenneth M. 1994. *Africa on Film: Beyond Black and White*. New York: Continuum.
- Chapman, William Rayan. 1985. Arranging Ethnology: A. H. L. F. Pitt Rivers and the Typological Tradition. In *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*, ed. G. W. Stocking Jr, 15–48. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Coombes, Annie E. 2003. *History after Apartheid: Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*. Durham and London: Duke University Press.
- Foucault, Michel. 1989. *The Birth of the Clinic: Archaeology of Medical Perception*. London and New York: Routledge.
- Gordon, Robert. F. 2002. „Captured on Film“: Bushmen and the Claptrap of Performative Primitives. In: *Images and Empires: Visuality and Postcolonial Africa*, ed. P. S. Landay and D. K. Kaspin, 213–232. Berkeley: University of California Press.
- Grimshaw, Anna. 2001. *The Ethnographer’s Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guynn, William. 1998. The Art of National Projection: Basil Wright’s Song of Ceylon. In *Documenting the Documentary: Close Reading of Documentary Film and Video*, ed. B. K. Grant and J. Sloniowski, 83–96. Detroit: Wayne State University Press.
- Hann, Chris. 1987 The Politics of Anthropology in socialist Eastern Europe. In *Anthropology at Home*, ed. A. Jackson, 139–153. London and New York: Tavistock Publications.
- Harrison, Julia. 2005. What Matters: Seeing the Museum Differently. *Museum Anthropology* 28(2): 31–42.
- Kaplan, Flora S. Ed. 1996. *Museums and the Making of „Ourselves“: The Role of Objects in National Identity*. London and New York: Leister University Press.
- Kratz, Corrine A. 2002. *The Ones That Are Wanted: Communication and the Politics of Representation in a Photographic Exhibition*. Berkeley: University of California Press.
- Loizos, Peter. 1993. *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self Consciousness, 1955–1985*. Chicago: Chicago University Press.

- Lutkehaus, Nancy and Jenny Cool. 1999. Paradigms Lost and Found: The „Crisis of Representation“ and Visual Anthropology. In *Collecting Visible Evidence*, ed. J. M. Gains and M. Renov, 116–139. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- MacDougall, David. 1978. Ethnographic Film: Failure and Promise. *Annual Review of Anthropology* 7: 405–425.
- MacDougall, David. 1994. Whose Story is it? In *Visualizing theory: Selected Essays from V. A.R. 1990–1994*, ed. L. Taylor, 27–36. New York and London: Routledge.
- Moore, Rachel. 1994. Marketing Alterity. In *Visualizing theory: Selected Essays from V. A.R. 1990–1994*, ed. L. Taylor, 126–140. New York and London: Routledge.
- Naumović, Slobodan. 1998. Romanticists or Double Insiders? An Essay on the Origins of Ideologised Discourses in Balkan Ethnology. *Ethnologia Balkanica* 2(2): 101:120.
- Naumović, Slobodan. 1999. Identity Creator in Identity Crisis: Reflections on the Politics of Serbian Ethnology. *Anthropological Journal on European Cultures* 8(2): 39–128.
- Nelson, Robert. S. 2000. Decartes’s Cow and Other Domestication of the Visual. In *Visuality before and beyond the Renaissance*, ed. R. S. Nelson, 1–21. Cambridge: Cambridge University Press.
- Peterson, Nicolas. 2003. The Changing Photographic Contract: Aborigines and Image Ethics. In *Photography’s Other Histories*, ed. C. Pinney i N. Peterson, 119–145. Durham and London: Duke University Press.
- Russel, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography: the Work of Film in the Age of Video*. Durham and London: Duke Univeristy Presss.
- Shelton, Anthony Alan. 1994 Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World. In *The Cultures of Collecting*, ed. J. Elsner and R. Cardinal, 177–203. London: Reaktion Books.
- Simić, Marina. 2006. „Capturing the past“: an anthropological approach to the modernist practices of the history production in the ethnographic museums. *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* 70: 25–41.
- Simić, Marina. 2008. Izlaganje narodnosti kao tradicionalne kulture u Etnografskom muzeju u Beogradu: istraživanje muzejske modernističke prakse. U: *Muzeji u Srbiji: započeto putovanje*, ur. Lj. Gavrilović i M. Stojanović, 47–69. Beograd: Muzejsko društvo Srbije.
- Simpson, Moira G. 2001. *Making Representation: Museums In the Post-Colonial Era*. New York and London: Routledge.
- Skotnes, Pippa. Ed. 1996. *Miscast: Negotiating the Presence of the Bushmen*. Cape Town: UCT Press.
- Sontag, Susan. 1979. *On Photography*. London: Penguin Books.
- Stocking, Gorge W. Jr, 1982. Afterword: A View from the Centre. *Ethnos* 47(I-II): 172–186.
- Stoller, Paul. 1994. Artaud, Rouch, and the Cinema of Cruelty. In *Visualizing theory: Selected Essays from V. A.R. 1990–1994*, ed. by L. Taylor, pp. 84–98. New York and London: Routledge.
- Summers, David. 2003. On Representations. In *Critical Terms for Art History*, ed. R. S. Nelson and R. Shiff, 3–19. Chicago: Chicago University Press.
- Tythacott, Louise. 2003. *Surrealism and the Exotic*. London and New York: Routledge.
- Willis, Anne-Marie. 1995. Photography and Film: Figures in/of History. In *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, ed. L. Devereaux and R. Hillman, 77–93. Berkely: University of California Press.

Marina Simić

Vision and Visuality: Regimes of Knowledge and Appropriation of Others in Ethnographic Museums and Ethnographic Film

Key words: Ethnographic museums, ethnographic film, visuality

This paper presents some similarities between epistemological paradigms in anthropological museum exhibitions and ethnographic films. Both the museum and ethnographic films are analysed as the models of representations based on the domination of vision as mode of knowledge through which curators and film makers produce subjects of their representations. Paradigmatic shifts in the 1980s with the critique of „modern constitution“ and domination of vision as a major „sense of knowledge“ in Western thought had great impact on museum curators and ethnographic film authors who in the last two decades tried to incorporate those changes in their practices. The paper presents some examples of film and ethnographic practices that followed those theoretical shifts and tried to deconstruct their own representational practices and evaluate the results of those attempts.