
Sarah Pink¹

Interdiszciplináris programok a vizuális
kutatásban: A vizuális antropológia
újrágondolása*

Kállai Tibor fordítása

Ebben a cikkben a vizuális kutatási módszerek legújabb szakirodalmát tekintem át, mégpedig két kérdés tisztázása céljából. Először is megvizsgálom, hogy a legújabb interdiszciplináris kölcsönhatások milyen képet alakítottak ki a vizuális kutatás alapító tudományáról és a reprezentációról a vizuális kutatásban, elsősorban a vizuális antropológiára (és kisebb mértékben a vizuális szociológiára) koncentrálva. Másodszor pedig kritikus szemmel a szaktudományaikból vizuális módszereket áttemelő, illetve azok számára ilyen módszereket bevezető elméleti tudományok közös céljait és érdeklődési területeit. Ha elmélyedünk a vizuális kutatás „új keletű” szakirodalmában, világossá válik, hogy a különböző szaktudományokban dolgozó mai vizuális kutatóknak vannak közös érdeklődési területeik: ilyen a reflexivitás (*reflexivity*), az együttműködés, az etika, valamint a tartalom, a társadalmi kontextus és a képmások (*images*) anyagszerűsége közötti kapcsolat. Érvelni szeretnék a vizuális kutatómunka intenzívebben együttműködő interdiszciplináris megközelítése mellett, amelyben az egyes szaktudományok anélkül tanulhatnak egymástól, hogy narratív salangokkal kellene bizonygatniuk saját tudományáguknak a többiekkel szembeni felsőbbségét.

¹ Sarah Pink a Loughborough University Társadalomtudományi Tanszékének (Department of Social Sciences) előadója. Kutatási területe a vizuális antropológia, az alkalmazott antropológia, valamint a nemek és az érzékelés (gender and the senses). Publikációi között említést érdemel a *Doing Visual Ethnography* [A vizuális etnográfia gyakorlata] (Sage, 2001) és a *Women and Bullfighting* [A nők és a bikaviadal] (Berg, 1997).

* Sarah Pink: Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual anthropology. *Visual Studies*, Vol. 18, No. 2, 2003.

Bevezetés

A vizuális antropológia és a vizuális szociológia a XXI. század elején már elismert akadémiai segédtudománynak számít: szakmai szervezetek képviselik, és egyetemeken tanítják őket. Más tudományágak, mondjuk a kultúrakutatás, a devianciakutatás (beleértve a meleg megközelítéseket), a kulturális geográfia, valamint a fogyasztói viselkedés kutatása egyre gyakrabban alkalmaznak vizuális módszereket, s olyan megközelítésmódokat fejlesztenek ki, amelyek egyszerre szaktárgyspecifikusak, ugyanakkor sokat merítenek a vizuális antropológia létező példáiból. A vizuális kutatásnak van elméleti és alkalmazott tudományi vetülete is. Egyre szorosabban integrálódik az antropológiai kutatás főáramába, és egyre gyakrabban fordul felé az üzleti világ is, amit a „multik” és a kereskedelmi kutatóügynökségek bizonyítanak, amelyek portfólióikon belül etnográfiai módszereket alkalmazó fotókat és videofelvételeket kínálva hirdetnek az interneten.²

Ahogy a vizualitás (mint olyan) egyre nagyobb szerephez jutott az elméleti és a nem elméleti társadalomtudományi kutatásban és leírásban, a különböző szaktudományok kvalitatív kutatói érdeklődéssel fordultak a vizuális antropológia és szociológia meglévő szakirodalmára felé, hogy továbbfejlesszék és információkkal gazdagítsák a munkájukat. De ahogy arra Pauwels is figyelmeztet, az interdiszciplinaritás ösvénye „*egyáltalán nem egy könnyen járható út*”, mivel „*a szaktudományok határainak átlépésekor mindig ott leselkedik az »amatörizmus« veszélye. Ez kifejeződhet például az elképzelések és technikák gyors (és nem letisztult) cseréjében vagy átvételében, azok teljes implikációjának megértése nélkül*” (Pauwels, 2000: 12–13.). Ráadásul néhány interdiszciplináris átvétel durván kritizálható és alulinformált volt. Gyakran előfordul a korábbi munkák elítélése is, amely a nagyon is hiányos háttér-olvasottságra támaszkodó, körültekintés nélküli és félreinformált interdiszciplináris kölcsönösségnek az eredménye. A kritikák gyakran olyan narratív stratégia formáját öltik, amely a szerző saját megközelítésének felsőbbrendűségét kívánja bizonyítani.

Ez egy áttekintő írás, amelyben két kérdést vizsgálok. Először is, a vizuális antropológiára (és kisebb mértékben a vizuális szociológiára) koncentrálna megvizsgálom, hogy a legújabb interdiszciplináris kölcsönhatások milyen képet festettek az alapító tudományágakról a vizuális kutatásban és leírásban. Ezek a

² Például „*az angol Everyday Lives kutatóintézetrel és a Giant Mars Inc. édesipari céggel együttműködve ez [a Proctor and Gamble] olyan videofelvételek internetes archívumát alakítja ki, amelyek otthonukban, mindennapi ténykedésük közben mutatják az embereket*”, a Kodak pedig antropológusokat alkalmaz a fotográfia etnográfiai kutatására (*Anthropology Today*, 7 (4): 28, 2001., és 18 (2): 31, 2002.).

bírálatok a diszciplináris egyediséget hangsúlyozzák, de rámutatnak a kölcsönös érdeklődési területekre is. Ezért aztán, másodszor, kritikai szemmel áttekintem a szaktudományaikból vizuális módszereket átemelő, illetve azok számára ilyen módszereket bevezető elméleti tudományok közös céljait és érdeklődési területeit. Ha elmélyedünk a vizuális kutatás „új” szakirodalmában, világossá válik, hogy a különböző szaktudományokban dolgozó mai vizuális kutatóknak igenis vannak közös érdeklődési területeik: ilyen a reflexivitás (*reflexivity*), az együttműködés, az etika, valamint a tartalom, a társadalmi kontextus és a képmások (*images*) anyagszerűsége közötti kapcsolat.³ Meglehet, nem tudok majd ellenállni a kísértésnek, hogy előtérbe ne toljam saját szaktudományomat, az antropológiát. Mindazonáltal érvelni szeretnék a vizuális kutatómunka intenzívebben együttműködő interdiszciplináris megközelítése mellett, amelyben az egyes szaktudományok anélkül tanulhatnak egymástól, hogy narratív sallangokkal kellene bizonygatniuk saját tudományáguknak a többiekkel szembeni felsőbbbségét.



I. ábra. Nanuk fotója, melyet Robert Flaherty készített a filmzés során. A New York-i International Film Seminars színességéből.

A vizuális antropológia kritikái: A XX. század értékelése

A vizualitás antropológiai használata terén a hangsúly fokozatosan eltolódott a XX. század közepére jellemző realista vizuális megörökítési módszerekről a későbbi egyesített és kortárs megközelítésmódok felé, amelyek a szubjektivitást, a reflexivitást és a vizuális koncepcióját mint ismeretet és kritikus „hangot” helyezik előtérbe. Ezt a változási folyamatot alakító elképzelést jól dokumentálja a legújabb szakirodalom (Grimshaw 2001; Pink 2001a). Ez magában foglalja a reprezentáció kritikai perspektíváit és új elméleteit, a reflexív és együttműködő (*collaborative*) etnográfiai módszereket, a vizuális materialitását és hatóerejét, valamint a vizuális jelentések kétértelműségének felismerését. Ezek a változások

³ A képmások anyagságának témája jobban érdekli az antropológusokat, mint más tudományágak művelőit, de ebben a cikkben részletesebben nem foglalkozunk vele.

706 TELEPÜLÉSKUTATÁS – VIII. INTERPRETÁCIÓ

akkor következtek be, amikor az antropológia olyan szaktudományá vált, amely kritikailag reflektál saját gyakorlatára és elméleteire, és amelyben az antropológusok kritikai észrevételeket tettek és innovatív megoldásokat alkalmaztak új gyakorlatok és megközelítésmódok kifejlesztésére.

Ebben a fejezetben három olyan esettel foglalkozom, amelyről alapos tájékoztatást kínál a vizuális kutatáshoz kötődő elmélet és gyakorlat fejlődésének története és annak reprezentációja: nyomtatott szöveg, fotó és film formájában. Példáim a következők: Robert Flaherty *Nanook of the North* (*Nanuk, az eszkimó*, 1922) című filmje, Margaret Mead és Gregory Bateson *Balinese Character* (1942) című fotótanulmánya, és E. E. Evans-Pitchard fényképhasználata a *The Nuer* (1940) című munkájában. Miután megvizsgálom, hogy ezek az esetek miként jelentek meg a legújabb interdiszciplináris vitákban, felvázolom, hogy miként értelmezték és értékelték újra őket különböző elméleti és módszertani perspektívákból, s hogy az őket kísérő viták miképpen tükrözik az etika, az objektivitás/szubjektivitás, a realizmus és igazság, valamint a reflexivitás korabeli kezelését.

FLAHERTY ÉS NANUK: ÖNTUDATOS VAGY ÖNIGAZOLÓ?

Az *inuit* (eszkimó) kultúráról készült egyik legkorábbi dokumentumfilm, Robert Flaherty *Nanook of the North* (magyarul: „*Nanuk, az eszkimó*”) című alkotása 1922-ben jelent meg. Flaherty nem volt antropológus, de filmjét az antropológiában máig akkora tisztelet övezi, hogy érdemes lesz itt is szólnunk róla. A mű egy „másik” és „ismeretlen” kultúrára vonatkozó tudást képvisel a film narratív eszközeinek felhasználásával. A film Flahertynek az inuitok életével kapcsolatos tapasztalataira és megfigyeléseire támaszkodik (Grimshaw 2001: 47.), és akár csak a XX. század eleji Malinowski-féle antropológiát, egyfajta humanista megközelítés jellemzi, valamint olyan „romantikus érzület, amely megszabja a világhoz való hozzáállásunkat” (Grimshaw 2001: 46.). A *Nanuk* változó módon volt jelen a vizuális antropológiában. Banks „még diák volt, amikor az 1970-es években bemutatták neki Flaherty *Nanuk* című filmjét, de nem a korai dokumentumfilm-stílus egyik példjaként, vagy akár az idegen kultúra reprezentációjának kérdéseit felvető alkotást, hanem a benmszülött alaszakai kultúrára nyíló, látszólag közvetlen ablakként” (2001: 148.). 1989–90-ben egyetemistaként más körülmények között, az első etnográfiai filmnek titulálva, a reprezentáció, a rekonstrukció és a filmstílus kérdéseire koncentrálna láttam a *Nanuk*ot. Ebben a kontextusban a *Nanuk* egy rekonstrukció példája volt. Egy olyan stílusé, amelyet illetően az 1990-es évek elején, amikor a realista megközelítésmódoknak volt jelentősebb súlyuk, az antropológusok még bizonytalanok voltak.

Készítésének idején a *Nanuk*nak még más volt a jelentősége, éppen ezért a „*Rendkívüli! Izgalmas! Drámai!*” jelzőkkel reklámozták. A nézőket ilyen mondatokkal csábították a moziba: „*Lássák az életért folyó harcot a jeges sarkvidéken!*”, és „*Nézzék, amint Nanuk megszigonyozza a fókát, küzd az elejtéséért, s azután nyers búst eszik!*” Azt mondták az embereknek, hogy „*nem fognak binni a szemüknek, annyi az érdekesség, annyi az izgalom, annyi a szívdobogató szenzáció, hogy úgy fognak ott ülni, mint akit megbabonáztak. Ritkán látható dráma, nagy sztori, izgalmas akció, döbbenetes emberi átütőerővel. Kétszer fogják megnézni, és örökké beszélni fognak róla*” (a film reklámplakátjának reprodukciójáról, Gaines 1999: 9.). Ez az 1920-as, szenzációhajhász reklám bizony a film olyan értelmezésére csábíthatott, mely szerint ez egy egzotizáló projekt, amely egyszerre játszik rá a sokkolóra és az ismerősre, s így ábrázolja a kulturális különbségeket. Ezt az értelmezést Rony vetette fel, aki szerint a *Nanuk* „*a romantikus prezervacionizmus filmje*, amely nem az antropológiai ismeretszerzést kívánja szolgálni, hanem a bennszülöttek trófeaként való bemutatását és életmódjuk nosztalgikus fikcióban való rögzítését” (Rony 1966: 102., idézi Gaines 1999: 6.). Gaines leírja, hogyan alkalmazza Rony az „*etnográfiai taxidermia*” Haraway-féle fogalmát annak kifejtésére, hogy a film mesterséges megoldásokat alkalmaz „*egy olyan realitás produkálására, amely feljavítja a kamera előtti eseményt, dúsított és kiegészített valóságot hozva létre, amely valóságosnak és igaznak akarja elfogadtatni magát*” (1999: 7.). Gaines azonban rámutat, hogy miközben a *Nanuk* tényleg produkálhat egy „*pótvalóságot*” (*supplemented reality*), Rony észrevételei nem teljesen megalapozottak, mivel figyelmen kívül hagyják, hogy Flaherty a filmben „*őszintén keresi a teljesen ismeretlenre és a jól ismertre vonatkozó tudást*”. Fentebb már említettem, hogy a reklám is a jól ismertre és a sokkolóra hivatkozott, vagy ahogy Gaines fogalmaz, „*a hasonlósággal való közösleges bívészkedésre*”, amely „*támogathatja a hasonlatosság funkcióját, mint a megismeréshez vezető utat*” (1999: 7.). Így tehát Gaines sajátos módon rehabilitálja Flaherty narratív stratégiáját, mint az ismeretlenre vonatkozó ismeret közlésének olyan módját, amely megteremt egy hasonlóságot a jól ismerttel, ekképpen kínálva a közönségnek azt a keretet, amelynek segítségével megértheti és befogadhatja az új ismeretet.

Gaines kifejti, hogy a *Nanuk* nem arról akarja meggyőzni a nézőket, hogy ők az *inuit* élet közvetlen valóságát látják. Visszaulva a reklám szövegére, Gaines azt mondja, hogy „*a közönséget vonzza a megtévesztés és magának a megtévesztésnek a sikere is – a készítőnek az a képessége, hogy tökéletes illúziót keltő imitációt produkáljon*” (1999: 8.). Rony elemzésének az a fogyatékosága, hogy a filmre úgy tekint, mint szövegre. A film tartalmára, s nem készítésének és közönségének szélesebb összefüggéseire koncentrálva – Rony – a filmet az akadémiai elemzés szűk prizmáján keresztül értelmezi, amely az idegen kultú-

708 TELEPÜLÉSKUTATÁS – VIII. INTERPRETÁCIÓ

rák antropológiai reprezentációit tévesen az igazság-követelések objektivációjának minősíti. Gaines saját fejtegetéséből azonban szintén hiányzik egy fontos dimenzió, minthogy nem foglalkozik a filmkészítés folyamatával vagy készítőik intencionalitásával.

Jay Ruby vizsgálta a film készítését és formáját, valamint Flaherty módszereit és szándékait, s ebből kiderül, hogy milyen fontos figyelembe venni a vizuális reprezentációk elkészítésének körülményeit. Ruby bírálja is Ronyt, rámutatva, hogy annak „*Flahertyvel és a Nanukkal foglalkozó fejezete megalapozatlan állításokkal van tele*” a filmkészítési folyamat gyakorlatát illetően, s ez tarthatatlanná teszi a szerző álláspontját. Ebben Ruby az arra irányuló kísérlet egy példáját látja, hogy „*bírálják az antropológiát és az etnográfiai filmet anélkül, hogy bármelyikről is elegendő, a hiteles érvelést lehetővé tevő ismeretekkel rendelkezzenek*” (Ruby 2000: 283.), s Rony munkáját velősen „*politikailag korrekt Flaherty-püfölnésnek*” (2000: 69.) minősíti. Ruby viszont a *Nanukot* „narratív filmnek” nevezi, amelyben Flaherty „*aktualitással keveri a drámai történetet*” (2000: 71.). Gaineshez hasonlóan Ruby a megismeréshez vezető útként üdvözli a narratíva használatát, hangsúlyozva, hogy a narratíva nemcsak a fikciós film egyik sajátossága, hanem olyan dokumentációs eszköz, amelynek az etnográfiai filmben is megvan a maga szerepe. Párhuzamot lát Flaherty és a kortárs etnográfiai filmkészítők produkciós módszerei között, leszögezve, hogy Flaherty „*a résztvevő és reflexív film egyik úttörője volt*” (2000: 83.). Flaherty munkásságának és felesége naplójának illetve levelezésének Ruby által történő elemzéséből például kiderül, hogy Flaherty milyen szorosan együttműködött főszereplőjével, *Nanukkal*, hogy olyan filmet hozzon létre, amely az *inuit* mindennapi élet, valamint a dramatizált események általuk *közösen* megalkotott konstrukcióján alapul.

A *Nanuk* vitája azt példázza, hogy a vizuális antropológia történetének meghatározására irányuló kortárs próbálkozások miképpen koncentrálnak a reflexivitás, a konstruáltság (*constructedness*), a realizmus és az etika kérdéseire. Miközben Rony kisajátítja az igazság-követelések objektivációjának népszerű posztkoloniális kritikáját, Ruby azt állítja, hogy Flaherty öntudatos (*self-aware*) projektre vállalkozott, melyben együttműködött alanyaival, hogy közösen olyan filmet hozzanak létre, amely a drámai események rögzítésével mutatja be mindennapi életüket a szélesebb közönségnek. Ruby tehát *etikusnak* minősíti Flaherty vállalkozását, amely tudatosítja alanyainak nézeteit és leplezetlenül konstruált jellegű. A *Nanuk* a realizmus koncepcióival játszik. De mert reprezentálni kívánja a mindennapi életet, nem tart igényt arra, hogy a reális időben megélt valóság objektív rögzítése legyen, s valószínűleg a közönség sem is ilyennek tekintette.

MEAD ÉS BATESON BALI SZIGETÉN, VALAMINT EVANS-PRITCHARD NUERJE: EGYEDÜLÁLLÓAN INNOVATÍV, AVAGY EGZOTIZÁLÓ ÉS OFFENZÍV?

Margaret Mead fotós és filmes munkái – valamint arra irányuló erőfeszítései, hogy a vizuális dolgokat előtérbe helyezze a társadalomtudományi kutatásban – tartós hatással voltak a vizuális antropológia és a vizuális szociológia fejlődésére. Mindkét tudományág szakírói gyakran idézik írott és vizuális munkáit s azt a felhívását, mely szerint társai nyugodtan használják a képeket – híres kifejezésével – a „szavak tudományágában” (1975). Mead rámutatott, hogy a vizualitást fel lehet használni a korabeli társadalomtudományi kutatások céljainak támogatására – vagyis az „objektív” adatok realista rögzítésének támogatására, amelyeket aztán antropológiai kutatás céljából lehet elemezni. Mead a „megfigyelőinek” (*observational*) nevezhető megközelítésmód korai példáját kínálja. Ahogy Banks kifejti: egy feltevést, „*mely szerint egyszerűen megfigyelni valakit, annyit tesz, mint megtudni róla valamit*”, ami által tulajdonképpen létrehozunk „*egy később elemezhető és szellemi tőkévé alakítható ismeretet*” (Banks 2001: 112.). Banks valójában Hocking *Principles of Visual Anthropology (A vizuális antropológia alapelvei)* című kötetének Mead-fejezetére hivatkozik (1995 [1975]).

A megfigyelői megközelítés Mead korában fontos jellemzője volt a társadalomkutatási módszereknek, és Mead maga is törekedett a vizualitás ilyen irányú alkalmazására. Az antropológiai „látásmódok” történelmi fejlődésének menetében ez az az időszak volt, amelyben „*sok energiát fordítottak az etnográfiai film elfogadható tudományos vállalkozásként történő legitimációjára*” (Grimshaw 2001: 88.). Több mint 25 évvel később ez már „*reménytelenül elavultnak tűnik*” (Banks 2001: 112.), mivel a legtöbb antropológus azokat a folyamatokat, amelyek révén a kutatás menetében megszerzik az ismeretet, inkább a kutató és az adatközlők közötti kapcsolat és egyezkedések eredményének tekinti, s nem az utóbbiak előbbi által történő objektív megfigyelésének. Azóta a vizuális antropológia kétségtelenül előrehaladt. Ugyanakkor a vizuális antropológiában megjelent elképzelések és eszmék történetének néhány mostanság megjelenő félreértelmezése Mead 1975-ös felvételeit úgy jellemzi, mintha azok dominánsak lettek volna akkortájt. Holliday (2000) például Mead – 1995-ben újra megjelent – álláspontját objektív megközelítésmódnak tartja, s ezt tekinti a XX. század végi vizuális antropológia jellemző megközelítésmódjának. Meadet kritizálva azonban minden esetben történeti összefüggésekbe kell helyezni munkásságát. S mint-hogy Mead 1978-ban elhunyt, az ő elképzelései nem képviselhetik az 1990-es évekbeli vizuális antropológia karakteres szemléletét (lásd Pink 2001b).

Mead és Bateson Bali szigetén végzett korábbi, *Balinese Character* című könyvükben ismertetett munkája, amelyben a fényképezést alkalmazták megfi-

710 TELEPÜLÉSKUTATÁS – VIII. INTERPRETÁCIÓ

gyelői vizuális rögzítő eszközként, szintén témája lett a kortárs vitáknak. Banks (2001: 120–121.) is említést tesz róla, és ezzel szemlélteti, hogy a társadalomkutatók hogyan használták a félig leplezett kutatási technikákat adatközlők öntudatlan (*unself-conscious*) képmásának előállítására. Az adatközlők tudják ugyan, hogy a kutató fényképez, de azt már nem tudják, hogy pontosan mit. Ahogy Banks írja:

„Kvázi-etnológiai munkájában Bateson (...) néha anguláris képkeresős állólépes kamerát használt, amikor Margaret Meaddal együtt a Bali-szigeti teststílusokat (body styles) kutatta, ami nyilvánvalóan lehetővé tette számára, hogy úgy azonosítson és szerkesszen meg egy felvételt, amikor arra lehetett számítani, hogy az alanyok nem fogják tetszeni, ha éppen abban a pillanatban fényképezik» (Bateson és Mead 1942: 49.). Az általa felhozott példa, a közös munka 29. lemeze, a 8 képből álló Eating meals (Étkezés) című fotósorozat, amelynek képaláírása a következő: »Az étkezéshez jelentős fokú szégyenérzet társul. Akik esznek, általában hátat fordítanak mindenkinek, ki netán jelen van.» (Bateson és Mead 1942: 112.). (Banks 2001: 120–121.)

Banks jól látja, hogy hol helyezkedik el Mead és Bateson munkája a 60 évvel ezelőtti antropológiában. Megjegyzi, hogy etikai megfontolásokból nem sok kortárs kutató helyeselné a teljesen rejtett kutatást (2001: 120.), bár explicit módon nem mond ítéletet a Mead és Bateson által alkalmazott stratégiákról. A történeti szempont döntő jelentőségű. Objektív vizuális adatok gyűjtésének reményében Mead és Bateson nem akarta, hogy képeiket befolyásolja az adatközlők tudatossága (vagy a fotózással szembeni ellenkezés). Minthogy ők egy saját etikai követelményekkel rendelkező tudományos antropológia programjának keretében dolgoztak, etikájuk helyett inkább ezt a megközelítést átható elméleti és módszertani elképzeléseiket és hiedelmeiket (*beliefs*) kellene bírálni. Ráadásul Mead még meg is tanította helybéli balinéz segítőt, hogy kritikai szemmel minősítsék a Batesonnal róluk készített filmanyagokat (Banks 2001: 120.), ami arra utal, hogy Mead nyitott volt az általuk készített felvételekkel kapcsolatos észrevételekre, és együttműködött az adatközlőkkel, hogy megértse őket.

1
5

2



6



3



7



4



8

1. és 2. ábra. Egy brahman mossa a csontokat. Figyeljük meg, hogy nevet, de kinyújtott kézzel dolgozik, hogy testét ne érje a kifröcskölő víz.

3. ábra. Egy brahman fiú játékosan elkezdte kirakni a csontokat, amelyek a mosás után hozzá kerültek.

4. ábra. A koponya és más csontok a megmosás után kókuszlevél-fonatra helyezve.

5. ábra. A hosszú csontok és a koponya kirakása a test alakjának megfelelően. A csontokat pálmafonatra terített, laza szövésű, krémszínű szövetre helyezik.

6. ábra. A kisebb csontokat most rászórják a hosszú csontokra.

7. ábra. A csontokból kirakott testet és a lelket reprezentáló bábút (*sanggha oerip*) most egymás mellé rakják. A kép előterében a pálmafonaton a *sanggha oerip*, azzal a ruhával (*anteng*) együtt, amelyben hozták; jobbra fent az a fekete tömeg a csonthalom.

8. ábra. A test végső beburkolása pálmafonatokba. Ez a művelet a holttest temetéskori beburkolásának megismétlése.

712 TELEPÜLÉSKUTATÁS – VIII. INTERPRETÁCIÓ

A Mead és Bateson Bali-projektjéről szóló más írások a reprezentációra koncentráltak. Chaplin (1994: 232.) arról beszél, hogy Mead újító módon használta a képet és a szöveget a *Balinese Character* tervezetében. Chaplin konstruktív elemzést kínál arról, hogy ezeket a képeket hogyan használják a tudás reprezentálására. Emmison és Smith (2000) elemzése azonban már nem ennyire megértő. A Flahertyről mondott Rony-féle kritikához hasonlóan a szerzőpáros is a kolonializmust hozza szóba, hogy bírálja Bateson és Mead (1942), valamint Evans-Pritchard (1940) munkáját, valamint hogy az egész vizuális antropológiát tévúton járó, nem túl hasznos küldetésnek minősítsék. Kijelentik, hogy az előre vezető utat a vizuális kutatás általuk képviselt megfigyelői megközelítésmódja jelzi, és etikai alapon bírálják a vizuális antropológiát, mert magáévá tett egy olyan „dogmatikus álláspontot, miszerint a szövegekhez vizuális anyagokat is kell csatolni, még olyanokat is, amelyek erősen offenzív jellegűnek minősíthetők”. Példaként említik Bateson és Mead (1942) *Balinese Character*-ének néhány képét, amelyek alatt a következők olvashatók: „rituális önsebzés (...), bolttetek rituális célú exhumálása (...), és egy kutya, amely egy földön mászó csecsemőből potyogó ürüléket fogyaszt”. Azt írják, hogy a fotók ilyen használata egy stratégia, amely – a koloniális diskurzus kontextusában – az olvasóinak „egy olyan érzést kínál az iránt a társadalom iránt, amellyel foglalkoznak”, amely lehetővé tette az antropológusok számára, hogy tárgyait (*objects*) az ábrázoltak részéről megnyilvánuló cenzúrától nemigen tartva mutassa be. „A földrajzi, a kulturális és a rasszbeli távolság lehetővé tette, hogy az etnográfiai fotót semleges és tudományos dokumentumnak, nem pedig pornográf vagy voyeurisztikus, kibaszáló vagy potenciálisan korrumpáló jellegűnek állítsák be.” Egyebek közt és főként azokat a közelképeket említik Evans-Pritchard (1940) munkájából, amelyeken mézítelen *nuer* nők és férfiak a nemi szerveiket mutogatják (Emmison és Smith 2000: 15.).

Emmison és Smith kritikája nem teljesen téves, de nem is egészen újszerű. Valójában már több, részletezőbb (általuk nem idézett) kritika született meg a gyarmati fotográfia vizuális szakirodalmával kapcsolatban a vizuális antropológiában (lásd pl. Edwards 1992, 1997). Evans-Pritchard *nuer*-fotóiról szólva Hutnyk azt is megemlíti, hogy az egyik kép hogyan ábrázol szemből két teljesen mézítelen férfit: „ezek a névtelenül az előtérbe állított bennszülöttek differenciálatlan, összehasonlításra kész »nuer« fajtársak” (1990: 90.). Hutnyk kimutatja, hogy a fotók ilyen használata elénk állít egy sor általános *nuer* típust – férfi, fiú, ifjú stb. –, fotográfiailag ezzel „egy komplex entitás leegyszerűsített modelljét” teremtve meg (1990: 90–91.). Ezt a modellt könnyű összevetésre felhasználni. A képalírások pedig „a koloniális és antropológiai lumpen-kategorizálás szimbólumait” alkalmazzák olyan megjelölésekkel, mint például „fiú”, és azzal a „kontextuális rasszizmussal”, amit ez a terminus hordoz (1990: 95.).



3. ábra. Egy leopárdbőrbe öltözött törzsfőnök. XXVI. tábla; in: Evans-Pritchard: *The Nuer* (1940). A Pitt Rivers Museum, University of Oxford szívésségéből [Accession No. EP N. 362].

Azok a kritikai észrevételek, amelyeket Emmison és Smith a vizuális antropológia elutasítása során felvet, már korábban is megfogalmazódtak, s ahogy Loizos kimutatta a pornográfia és az etnográfia Nichols-féle összevetésére (1991) adott válaszában, az analógia egyszerűen nem működik (Loizos 1993: 206–207.). Ráadásul az antropológiában, Emmison és Smith kommentárjától eltérően a létező kritikák kiindulási pontként fogalmazódtak meg annak vizsgálatához, hogy miként kell elkészíteniük más kultúrák megfelelő fotografiai reprezentációját a helybéli lakosokkal együttműködő antropológusoknak, illetve a bennszülött fotográfusoknak. Az antropológusok és a fotográfusok közötti együttműködés egyik jó példája, amely kritikai válaszokat adott a vizuális médium használatának ezekre a megközelítésmódjaira, az a *Royal Anthropological Institute* és a *Photographer's Gallery* által indított „*Visible Evidence*” (Látható bizonyíték; 1995) elnevezésű projekt. Emmison és Smith sok ilyen újabb keletű kezdeményezést hagy figyelmen kívül, nem vesz tudomást az 1942 után végzett kutatásokról, és sem történetileg, sem pedig elméletileg nem tudja a helyén kezelni a Mead és Bateson, valamint az Evans-Pritchard által végzett munkát. Kurtán-furcsán lenullázzák az antropológiának azt az igényét, hogy reflexív és etikus vizuális diszciplína legyen, anélkül hogy foglalkoznának annak az elmúlt 60 évben mutatott fejlődésével és önkritikájával, illetve azzal a ténnyel, hogy az antropológiát manapság nagyrészt vagy „otthon” művelik, vagy pedig olyan antropológusok képviselik, akik nem a modern nyugati kultúrákból érkeztek (lásd Moore 1999).

A Flaherty, Bateson és Mead, valamint Evans-Pritchard írásaira támaszkodó antropológia-bírálatok egyik kulcsproblémája az, hogy képtelenek készítésük és látásmódjuk (*viewing*) történelmi kontextusába helyezni a korai antropológiai vizuális képmásait és eljárásait. Ezenkívül önmagát korlátozó momentum itt az is, hogy érvelésében Emmison, Smith és Rony a kolonializmus bírálatára van utalva. Legújabbban Edwards (2001) foglalkozott történelmi fényképek egy sorozatával, és kimutatta, hogy azt a kérdést, hogy „*a fényképek és készítésük valójában miképpen működtek az ideológiai és kulturális jelentés cseppfolyós tervében (...) nem mindig lehet pontosan összefoglalni a recepcióelmélet, a szemiotika*

714 TELEPÜLÉSKUTATÁS – VIII. INTERPRETÁCIÓ

vagy a posztkoloniális dekonstrukció mechanizmusai révén” (2001: 3.). Ehelyett azt javasolja, hogy történeti értelemben koncentráljunk a fotográfiai gyakorlat és tapasztalat egyes specifikus aktusaira.

A vizuális kutatás kortárs perspektívái: a vizuális módszerek új interdiszciplináris területe?

Fentebb az interdiszciplináris versengést emeltem ki. Erről később még bővebben szólok. Ugyanakkor, ahogy azt a publikációk és a szakmai konferenciák is jelzik, kialakulóban van egy multidiszciplináris érdeklődési terület, amely a társadalomkutatásban a kutatás és a leírás vizuális módszereinek alkalmazására koncentrálnak. A van Leuwen és Jewitt által szerkesztett *Handbook of Visual Analysis* (A vizuális elemzés kézikönyve, 2000) című multidiszciplináris gyűjteményes kötet a pszichológiából, a szemiotikából, a kultúrakutatásból, az antropológiából és a médiakutatásból említ példákat a vizuális kutatási módszerek alkalmazására, és jól érzékelteti, hogy a vizuális kutatók nemcsak a különböző módszereket kívánják kombinálni, hanem a különböző diszciplináris felismeréseket is. Rose *Visual Methodologies* (Vizuális metodológiák, 2001) című munkája külön fejezetekben vizsgálja a képi megjelenítés elemzésének különböző diszciplináris megközelítésmódjait által kínált előnyöket és buktatókat. A különböző szaktudományok vizuális kutatói közötti vitákat előmozdította a 2000 és 2001 között megrendezett *Visual Evidence* (Vizuális bizonyíték) elnevezésű szemináriumsorozat.⁴ Ez azt jelzi, hogy a különböző szaktudományok vizuális kutatóinak részben hasonló a szemléletük, s hogy a jövőben a vizuális kutatás a szaktudományok közötti szorosabb együttműködés eredményeképpen interdiszciplináris és multidiszciplináris szakterületté is fejlődhet. Ebben a fejezetben ennek két aspektusával foglalkozom: az első az újabb publikációk eredetiség-igénye a vizuális módszerekkel kapcsolatban; a második pedig az érveléseikben és kritikáikban benne foglalt közös témák: a tartalom, a kontextus és a kép materialitása közötti kapcsolat, valamint a reflexivitás és az etika, az együttműködés, és nem utolsósorban a szubjektivitás/objektivitás kérdése.

⁴ Az Economic and Social Research Council szemináriumsorozata, amelynek az Open University, a University of Leeds és a National Portrait Gallery (London) adott otthont 2001-ben, s amelyet Jon Prosser, Rob Walker és Peter Hamilton rendezett meg.

A vizuális képmások értelmezése

Azt igyekszem bizonyítani, hogy a kutatónak minden projektben nem csupán a képmás belső „jelentéseivel” kell foglalkoznia, hanem azzal is, hogy miképpen jött létre az adott képmás, s hogy miképpen teszik „jelentéssé” (*meaningful*) azt a szemlélők. S a *Nanook of the North* Rony-féle kritikájának épp az az egyik fogyatékosága, hogy nem érinti e kérdések mindegyikét. Ezt a három területet a vizuális módszerek szakírói is kiemelik. Az antropológus Banks például eként foglalja össze a lényegét:

„A képek szélesebb értelemben vett társadalmi kutatása három kérdéskört vet fel: (1) mi a képmás és mi a tartalma?; (2) ki választotta vagy készítette azt, mikor és miért?; és (3) hogyan tettek szert rá mások, hogyan olvassák azt, mit csinálnak vele?” (Banks 2001: 7.).

A kultúrgeográfus Rose nem annyira a képmások társadalmi használatára koncentráló antropológiából és szociológiából merít, mint inkább a vizuális képmások és szövegek tanulmányozásával foglalkozó szaktudományokból (fotográfia, pszichológia, vizuális kultúra, kultúrakutatás és médiakutatás). Ugyanakkor foglalkozik a társadalmi és a textuális vonatkozásokkal, és kitarthat egy „kritikai” vizuális metodológia mellett, támogatva egy olyan megközelítést, amely *„a vizuálisról a kulturális jelentőség, a társadalmi gyakorlatok, valamint a vizuális szemléletéből fakadó hatások kategóriáiban gondolkodik, figyelembe veszi a különféle közönség általi szemlélet specifikusságát”* (2001: 32.). Háromszintű elemzést javasol, amely egy vagy több területre (*site*) koncentrálnak, ahol a képmások jelentései létrejönnek: az előállítás területére; magára a képmásra; és az általa – a Fiske-től (1994) kölcsönzött terminussal – „audiencing”-nek (kb. „közönségezés”) nevezett jelenségre, vagyis *„arra a folyamatra, amelynek révén egy vizuális képmás jelentéseit átértelmezik (renegotiated), vagy akár el is vetik a specifikus körülmények között szemlélő konkrét közönségek”* (2001: 5.). E három szinten belül Rose három modalitást különböztet meg: a technikai (*technical*), a kompozicionálisat és a társadalmi. Azt állítja, hogy e modell révén megérthetjük a képmások értelmezéséről folyó elméleti vitákat is, amelyek Rose szerint *„arról szólnak, hogy e területek és modalitások közül melyik játssza a legfontosabb szerepet egy képmás megértésében”* (2001: 32.).

A mostani megközelítésmódok Rose-féle kritikája és a szerző eredetiségigénye abból a meggyőződésből fakad, hogy a vizuális jelentések „társadalmi” aspektusai több figyelmet érdemelnek. Az antropológusok már egy ideje ugyanezt mondják. Banks például egy olyan modellt javasol, amelynek segítségével meg lehet érteni a kapcsolatot a társadalmi kontextus és az egyes képmás tartalma

716 TELEPÜLÉSKUTATÁS – VIII. INTERPRETÁCIÓ

között. Elvetve azt az elképzelést, hogy egy képmást úgy lehet olvasni, mintha egy „belső” üzenetet tartalmazna, amelyre „hallgathatunk”, Banks kifejti, hogy a képmások „olvasásához” azok külső és belső narratíváit kell figyelembe vennünk. Egy kép tartalma egyfelől annak „*belső narratívája – a sztori, ha úgy tetszik – és a társadalmi kontextus, amely létrehozta a képmást és azokat a társadalmi relációkat, amelyekbe a képmás a szemlélése minden pillanatában beleágyazódik*”. Ez utóbbi a képmás külső narratívája (2001: 11–12.). Banks kitart amellett, hogy a vizuális képmások jelentésének megértésében a társadalmi relációk játszzák a kulcsszerepet. Például „*minden film, fénykép és műalkotás emberi tevékenység terméke, és különböző mértékben kötődik az emberi társadalmi viszonyokhoz; megértésükben így tágabb elemzési keretet igényelnek*”, ami Banks megfogalmazásában „*a magán a vizuális textuson túlmenő külső narratíva olvasását*” jelenti (2001: 12.). Ezek az elképzelések igen elterjedtek ugyan a vizuális antropológiában és a média-antropológiában, de Rose megjegyzi, hogy az általa áttekintett mai megközelítésmódok figyelmen kívül hagyják az „audiencinget”, a mindenkor befogadó közönséget. Rose – Moores (1993), Morley (1992) és Ang (1985) munkáira támaszkodva – felveti, hogy az „audiencing” tanulmányozásakor figyelembe vehetjük, hogy (a) „*a közönségek hogyan reagálnak egy vizuális képmásra (...), hogy kialakítsuk annak a képmásnak egy sajátos értelmezését*”, és (b) hogy „*a különböző közösségek hogyan reagálnak ugyanarra a képmásra (...), hogy demonstráljuk a dekódolási folyamat komplexitását*”, a *one-to-one* és a csoportinterjúk különböző típusait használva (2001: 193–197.). Ez kialakítja az „*audiencing etnográfiját*” (2001: 197.), amelynek lényege, hogy „*az etnográfiai megközelítés szellemében a kutató hosszabb időn át a saját ottbonában figyel meg egy közönséget, és beszélget vele a meglátásairól (viewing), de valószínűleg sok más dologról is*” (2001: 197–198.). Erre a kérdésre még vizszatérék a következő fejezetben.

A kulturális vizsgálatok egyre gyakrabban jelennek meg a vizuális módszertani szövegekben. Emmison és Smith felvázolja a vizuális interpretációnak a kultúrakutatásban lehetséges interdiszciplináris fogalmi „eszköztárát” (2000: 66–69.), Rose pedig a „vizuális kultúrák” szférájából merít (2001: 9–15.). Hasonló módon érvel: „*csak ritkán vagy egyáltalán nem lehetséges elválasztani a mindennapi élet kultúráját a vizuális vagy más módon leírás gyakorlataitól*”. Lister és Wells arra vállalkozik, hogy felvázolja a vizuális analízis kultúrakutatói megközelítését – vagyis a „vizuális kultúrakutatást” (2000: 61–62.). Tanulmányuk kulcsfontosságú megállapításokat tartalmaz a vizuális kultúra kutatásának módszereiről és megközelítésmódjairól, melyek hasznosabbak, mint a külső kultúravizsgálótokból, s köztük az enyéméből (Pink 2001a) is vett korábbi magyarázatok. A kultúrakutatás módszertana eklektikus (Lister és Wells 2000: 64.; McGian 1997), és „*az etnográfiai, pszichoanalitikai és szövegkritikai módszerek*” használata köz-

tudottan sokat merít más tudományágakból (Lister és Wells 2000: 63.). Analitikai projektje koherens. Lister és Wells vizuális kultúrakutatási megközelítése a következőkre koncentrál: „a képmás társadalmi életére és történetére”; „az előállításnak, a körforgásnak és a fogyasztásnak arra a ciklusára, amelynek révén a képmások jelentése felhalmozódik és átalakul”; a képmás materiális tulajdonságaira, s arra, hogy ez az anyagszerűség miképpen kapcsolódik a „nézés” (*looking*) társadalmi és történelmi folyamataihoz; a képmások kettős szemléletére, melyben a képmás jelentésközvetítésre alkalmas ábrázolás (*representation*) is, és az embereket örömszerzés céljából érdeklő tárgy is; és arra, hogy a „nézés” (*looking*) inkarnálódott jelenség – „egy identitással rendelkező személy cselekedete”. A vizuális jelentések tehát egy időben perszónálisak, valamint a fentebb említett szélesebb kontextusok és folyamatok is keretezik őket. Ezek, a Lister és Wells (2000: 62–65.) által tömören összefoglalt témák egybecsengenek Rose és Banks fentebb kifejtett nézeteivel, ami arra utal, hogy a humán- és a társadalomtudományokban a képmások értelmezésének kritikai megközelítésmódjai szakítottak az oly sokat bírált pozitívista „igazságkereséssel” és objektíváló megközelítéssel, s talán egy új szemléletmód meghonosodását is jelzi a képmásokat értelmező szaktudományokban.

Összefoglalva, Emmisontól és Smithtől eltérően, akik nagyrészt megfigyelői megközelítést választanak, a vizuális képmások interpretációjának újabb megközelítésmódjai az antropológiában, a kultúrakutatásban és a kultúrgeográfiában egyaránt négy fő területet hangsúlyoznak. Kitartanak amellett, hogy a kutatás a következőkre fordítson figyelmet: (a) arra a kontextusra, amelyben a képmás létrejött; (b) a képmás tartalmára; (c) azokra a kontextusokra és azokra a szubjektivitásokra, amelyekben és amelyek által a képmásokat szemlélik; (d) a képmások anyagosságára és közvetítő anyagára (*agency*). De ami talán még fontosabb, a fentebb kifejtett gondolatmenet rámutatott, hogy annak a társadalomkutatónak, akit az emberek, a diskurzusok és a tárgyak közötti kapcsolat érdekel, fontos lehet a vizuális interpretáció ezen területeinek mindegyikére koncentrálni, mivel a megérteni kívánt vizuális jelentés gyakran e különböző interpretációs területek találkozási pontjaiban helyezkedik el, s nem csak úgy „feltárul” egyetlen megközelítésmód révén.

Reflexivitás és egy etikus vizuális metodológia

A reflexivitás az egyik központi témakör a vizuális kutatás legújabb szakirodalmában, elmaradhatatlan eleme minden modern kutatási projektnek, s gyakran olyan pozitívumként emlegetik, amely megkülönbözteti a jó kutatást a rossztól, s ezzel az állásponttal én elvileg egyet is értek (lásd Pink 2001a). Ugyanakkor,

718 TELEPÜLÉSKUTATÁS – VIII. INTERPRETÁCIÓ

ha meg akarjuk érteni, hogy a reflexivitás milyen módon van jelen a mostani szakmai vitákban, akkor különbséget kell tennünk a reflexivitással kapcsolatos eltérő állítások és használati módok között. A vizuális módszerek egyre gyarapodó szakirodalmában – ideértve az antropológiát (Banks 2001; Pink 2001a; Ruby 2000), a szociológiát (Emmison és Smith 2000), a geográfiát (Rose 2001), a deviancia-kutatást (Holliday 2001) és a multidiszciplináris megközelítésmódokat (van Leeuwen és Jewitt 2000) – a reflexivitást központi jelentőségűnek tekintik. Néha már az a benyomásunk, hogy versenyfutás folyik, hogy ki a leginkább reflexív – s ez a versenyfutás arra készítetett egyeseket, hogy a vizuális antropológiát kevésbé reflektáló, etikátlan és tárgyiasító (*objectifying*) praktikának minősítsék. Az ilyen vádaskodás részben az intellektuális párviadalok versengő szelleméből fakad, melyeknél a győzelem megszokott eszköze az ellenfél diszkreditálása (lásd még Pink 2001b). Másik forrásuk a vizuális antropológiával, annak történelmi fejlődésével, valamint a szaktudományon belüli vitákkal és eszmecserékkel kapcsolatos ismeretek hiányossága. Az alábbiakban először a reflexivitásra való felszólítással foglalkozom a vizuális módszerekben. Azután pedig rátérek a vizuális antropológia néhány mai kritikájára.

A reflexivitás altémaként szerepel Rose (2001) *Visual Methodologies* című munkájában. Ennek minden fejezete értékeli a szóban forgó vizuális analízis megközelítésmódjának reflexivitasát. Rose kimutatja, hogy a reflexivitás miképpen inkompatibilis egyes vizuális metodológiákkal; itt van például a tudományos tartalomelemzés (2001: 67.) és a szemiológiai irányzat, amely igyekszik „*a felszíni jelenségek mögé hatolni, hogy feltárja a képmások igazi jelentését*” (2001: 98.), s amely azt állítja magáról, hogy „objektív ismertetéseket” produkál, s azokhoz nincs szükség a reflexivitásra. A reflexivitás „egyfajta önéletrajzként” magyarázza meg, hogy „*a szerző társadalmi pozíciója hogyan hatott arra, amit találtak*”. A reflexivitás nem lehetséges a pszichoanalízisben, mivel az azt állítja, hogy nem lehetséges az ilyen reflexivitáshoz nélkülözhetetlen önismeret (2001: 130.). Hasonló módon a Foucault-féle diskurzusanalízis, amely feltárja a hatalom és az igazság eszméinek és diszkurzív formációinak szövegbe ágyazottságát, szintén „*nem tud reflexív lenni*” (2001: 142.), mivel az elemző értelmezése nem tud többé objektívebb lenni annál, amit ő maga elemez (Rose 2001: 160.). Rose helyesen látja, hogy mivel ezek a metodológiák nem reflexívek, nem képesek kritikus vizuális metodológiaként funkcionálni. A reflexivitás ilyen hiányának ellensúlyozására azt javasolja, hogy mindig maradjunk tudatában azoknak a hatalmi viszonyoknak, amelyekben az általunk elemzett képmások is és mi, mint kutatók is részt veszünk, és érintettek vagyunk, hogy „*biztosra vehessük, hogy leírásunk felismeri mind a képmás szemléletmódjából, mind pedig a saját szemléletmódunkból fakadó differenciált hatásokat*” (2001: 203.).

Rose érvelése és kritikája helyénvaló, ugyanakkor nehéz feladatra vállalkozott, mivel interdiszciplináris kutatása megakadályozza őt abban, hogy a vizuális kutatásra azokat a modelleket alkalmazza, amelyeket egy konkrét diszciplína egy projekt számára javasol. Ahogy Banks megjegyzi: „*A vizuális képmások kutatásának és használatának nem öncélként, hanem csak egy szélesebb szociológiai kutatási vállalkozás keretében van értéke, s a kutatási projekt általános elméleti kerete ilyen mértékben fogja befolyásolni az orientációt minden keletkező vagy előállított vizuális képmás felé*” (2001: 178.). Az „audiencingről” szóló fejtegetésében Rose az etnográfia példaként a résztvevő megfigyelés olyan formájaként jellemzi, amelyben az etnográfus megfigyeli az adatközlőket, és beszél hozzájuk. Itt most elvész a reflexivitásra helyezett hangsúly, minthogy Rose tágabban nem köti össze fejtegetését a reflexív etnográfiai gyakorlat fejlődésével, amelyen belül a kutatók tudatában vannak annak, hogy miképpen szemlélnek és értelmeznek akkor, amikor az etnográfia művelik, s akkor is, amikor a képmásokat szemlélik. Rose ehelyett azt hangsúlyozza, hogy a képmásoknak megvan a maguk hatalma és hatása, s hogy a jelentések ilyenképpen a képmás és a szemlélő közötti párbeszédben (*negotiation*) konstruálódnak meg. Az „audiencingnek” ez a folyamata az, amit Rose szerint tanulmányoznunk kell. Rose jogosan nehezményezi a reflexivitás hiányát a ma létező megközelítésmódokban, és számos javaslatokkal szolgál, hogy a kutatók miképpen ellensúlyozhatják ezt. Antropológiai nézőpontból azonban én úgy látom, hogy a képmás-interpretáció és -kutatás társadalmi kontextusának Rose-féle kifejtésében hasznos lett volna, ha a szerző kissé elmélyül a reflexivitás vizuális antropológiai vonatkozásaiban. Ez a megközelítés a képmás és a szemlélő közötti viszony kérdéskörét a kutató és a képmás, vagy a kutató és az adatközlő közötti viszonyra szélesítheti. Arról van szó ugyanis, hogy ha képmásokkal kapcsolatban készítünk interjút az adatközlőkkel, figyelembe kell vennünk, hogy az interjúban szereplő képmások vagy anyagi tárgyak miképpen közvetítik a kutató és az adatközlő közötti viszonyt. Banks nagyon jól rámutat az ilyen tudatosság fontosságára egy, a saját antropológiai terepmunkájából vett példával. Leírja, hogy amikor először folytatott vizsgálatot angliai otthonukban a dél-ázsiai bevándorlókkal, akkor azok mindig bekapcsolták a számára zavaró televíziót, miközben ő az interjúra igyekezett koncentrálni. Később azonban rájött, hogy a televízió valószínűleg nem „*egy irreleváns és zavaró tényező*”, hanem „*egy szociális beszélgetőtárs*”. Legutóbbi, Indiában készített interjúban pedig felismerte, hogy ezek „*háromoldalú informális interjúk, melyben a CNN Asia News tévémondói azok, akik közvetítik köztem és adatközlőim között folyó beszélgetést a városban lezajlott legújabb gazdasági változásról*” (2001: 14.). Banks arra is rámutat, hogy a reflexív megközelítés miképpen segítheti ezt a tudatosságot, saját középosztálybeli neveltetésével magyarázva a televízió iránti ellenérzéseit – hiszen az ő köreikben neveltségnek számít látogatók fogadásakor bekapcsolni a tévét.

720 TELEPÜLÉSKUTATÁS – VIII. INTERPRETÁCIÓ

A reflexivitással kapcsolatban mások más megközelítésmódokat is javasolnak. Emmison és Smith szerint, ha a kutató „reflexívebb” és „*módszertanilag tájékozott*” a vizuális adatok használatában, az mindenképpen „*javítja a kutatás minőségét*” (2000: X.). Emmison és Smith reflexivitás-felfogása azonban különbözik például a Rubyhoz hasonló vizuális antropológusok felfogásától, akik azt hangsúlyozzák, hogy az etikai követelmények miatt a vizuális kutatásnak és ismertetésnek együttműködőnek, reflexívnek és az adatközlők „hangját” reprezentálónak kell lennie. Emmison és Smith viszont nem etikai, hanem „*érvényesség*” kérdésként kezeli a reflexivitást. Ezzel szemben a vizuális antropológusok igen aktívan láttak hozzá a reflexivitás különböző megközelítésmódjainak kidolgozásához a vizuális kutatásban. Ez legalábbis részben összefüggésben van a reflexív stílus kialakulásával az etnográfiai filmkészítésben; ezzel kapcsolatban általában David és Judith MacDougall 1970-es és 80-as évekbeli megfigyelői moziját (*observational cinema*) szokták emlegetni, amely az episztemológiai innovációk kontextusában fejlődött ki, ahol a filmkészítők „*egyre nyíltabban beszéltek arról, hogy a filmek hogyan, miért és kiknek készültek*” (Loizos 1993: 171.). MacDougall kijelentette, hogy a vizuális antropológusoknak mély és szerves síkon kell foglalkozniuk a reflexivitással. James Clifford (1986) nyomán kifejti, hogy „*a »mély« reflexivitás fogalma megköveteli, hogy magában a munka konstrukciójában feltárjuk a szerző pozícióját, bármilyenek legyenek is a külső magyarázatok*” (MacDougall 1998: 89.). Ez azt jelenti, hogy a reflexivitás, mint a kutatás motívumainak, gyakorlatának és feltételeinek egyik magyarázata, nem elégséges. Helyette inkább fel kell ismerni a terepmunkás állandóan változó pozícióját, ahogy a kutatás halad előre, és az illető „*különbségeket tapasztal a megértési szintekben is, és a terepmunkára oly jellemző hangulati [mood] és kapcsolati [rapport] változásokban*”. Ezt a gyakorlatot, mondja MacDougall, bele kell venni a filmbe, és ez többet képes elmondani a kutató/filmes (változó) perspektíváiról, mint amennyit az egyszerű, eseményutáni reflexió (1998: 89.). Tekintettel a reflexivitás taglalásának viszonylagos részletességére, amivel az antropológiai szakirodalomban MacDougall (1998) és Ruby (2000) műveiben találkozhatunk, eléggé meglepő, hogy más szaktudományok kommentátorai a vizuális antropológia egészét vádolták meg reflektálatlansággal. Emmison és Smith például nem a „reflektálatlan” (*unreflexive*) terminust alkalmazza a vizuális antropológiára, hanem azt állítja, hogy az (a vizuális szociológiával együtt) „*nem tudott kapcsolódni e szaktudományok társadalomelméletének szélesebb áramlataiboz*” (2000: 5.), és hogy a fotográfiát csupán illusztratív dokumentációs vagy archivációs anyagnak használja, ahelyett hogy analitikai módon közelítene hozzá. Ez a leírás távolról sem illik MacDougall fentebb említett reflexív megközelítésére, vagy a koloniális fotográfia jól ismert elemző munkájára (1992). Holliday közvetlenebb módon azért bírálta a vizuális antropológiát, mert

hangsúlyozza a vizualitás reflexivitását és a benne rejlő lehetőségeket a deviancia-kutatásban.⁵ Néhány antropológiai alpmű Holliday-féle kritikája – dekontextualizálva őket a régi elméleti vitáktól, melynek részét alkotják – azt állítja, hogy az antropológiai jellegű reflexivitás „*üres divatszóvá válik egy pseudo-pozitívista megközelítés keretein belül, amely még mindig a nagyobb fokú »igazság« és »objektivitás« elérésére törekszik*” (2000: 507.). Holliday ugyan nem idéz elég konkrét példát álláspontja meggyőzővé tételére, mégis van valami igazság abban, hogy a XX. századi vizuális antropológia reflektálatlan volt, az általa leírt módon. Mindazonáltal van néhány komoly probléma a vizuális antropológia Holliday-féle interpretációjával. Először is, Emmisonhoz és Smithhez hasonlóan figyelmen kívül hagyja azokat a témákat és vitákat, amelyek a vizuális antropológia fejlődésének utóbbi 25 évében jelentek meg. Idézve Mead 1975-ben írott bevezetőjét Hocking 1995-ben újra kiadott gyűjteményes kötetéhez, Holliday kijelenti, hogy a vizuális antropológiában „*a művészi filmet és szöveget azzal vádolják, hogy aláássa az ilyen kutatások tudományos »szigorúságát«*” (2000: 505.). Ezek a megállapítások nem helyezik el történetileg a bírált művet, ami oda vezet, hogy Holliday az antropológiát mint segédtudományt úgy jellemzi, hogy az fenntart egy művészet–tudomány dichotómiát, és olyan „objektív” és „tudományos” antropológiai filmeket igyekeznek készíteni, amelyek kerülnek a mozifilmek artisztikus szubjektivitását.

Az ilyen elemzéseknek van valami igazságuk abban, hogy találkozhatunk reflektálatlan munkával és a képek objektíváló illusztrációkként való használatával a – főként a korai – vizuális antropológiában. Problémájuk az, hogy nem ismerik föl: a vezető vizuális antropológusok már kidolgozták az ilyen munka elfogadott kritikáját. Egyebek közt Ruby kínálta az utóbbi bő 20 év alternatív szemléletét, amelyet a vizuális antropológia fentebb idézett bírálói figyelmen kívül hagytak (lásd Ruby 2000). Ráadásul a szakirodalom áttekintéséből kiderül, hogy sok olyan vizuális antropológus van Európában és az Egyesült Államokban, aki nyilvánvalóan reflexív és szubjektív módon használja a videót és a fotográfiát (pl. Ferrándiz 1998; Pink 1999; Pink et al., megjelenés előtt; Lutkehaus és Cool 1999).

Összefoglalva: a reflexivitás kulcsfontosságú téma a vizuális kutatással foglalkozó legújabb írásokban. De miközben a szerzők egyetértenek abban, hogy a reflexivitásnak alapvető elemként jelen kell lennie minden projektben, a különböző szaktudományokban dolgozó elméleti szakemberek már eltérően vélekednek a reflexivitás megvalósíthatóságáról és etikai implikációjáról. A különféle megközelítésmódok általában azt hozták ki, hogy a reflexivitás az a megértési

⁵ Holliday álláspontjával részletesebben foglalkoztam egy másik cikkben (Pink 2001b), s ebben a cikkben röviden visszatérek rá.

igény, amelyben lényeges, hogy „*bonnan érkezik a kutató*”, és hogy ez miképpen hat a megszerzett ismeretekre. Egyesek az érvényesség és a kutatási minőség kontrolljának kérdésére hagyatkoznak. A legtöbb vizuális antropológus azonban egészen más irányban tájékozódik. Azt mondják, hogy a reflexivitásnak maradéktalanul integrálódnia kell a terepmunka folyamataiba és a vizuális vagy írott bemutatásba, még hozzá olyan módokon, amelyek nem egyszerűen csak megmagyarázzák a kutató hozzáállását, hanem felfedik azokat a folyamatokat is, amelyek révén a kutató és az adatközlő pozíciója konstituálódik, és amelyek révén az ismeretek a terepmunka során megszületnek.

Megfigyelés vagy együttműködés: Újjáéled az objektivitás–szubjektivitás-vita?

Az objektivitás–szubjektivitás-vita fontos szakaszát jelentette a vizuális antropológia történetének, de manapság bizonyos mértékig már háttérbe szorult a diszciplína szakirodalmában. A vizuális metodológiával foglalkozó legújabb írások azonban felelevenítik a szubjektivitás–objektivitás-polémiát, még hozzá olyan kérdésként, amelyre a vizuális módszerek interdiszciplináris szakterületének kell megadnia a választ. Ebben a fejezetben ezeket a fejleményeket tekintem át.

A van Leeuwen és Jewitt által szerkesztett *Handbook of Visual Research* (A vizuális kutatás kézikönyve, 2000) nem kritikailag viszonyul a vizuális antropológiához. Egyáltalán mindenféle kritikától tartózkodik, azzal a tiszteletre méltó szándékkal, hogy különböző tudományágak és megközelítésmódjait egész sorát mutathassa be. Közben azonban elmulasztják bemutatni azokat az elméleti és módszertani különbségeket, vitákat és történeti fejleményeket, amelyek hatással vannak azokban a szaktudományokban a vizuális gyakorlatra. Kötetükben a vizuális antropológiát Collier *Approaches to analysis in visual anthropology* (Az elemzés megközelítésmódjai a vizuális antropológiában) című tanulmánya képviseli. Collier azonban nem foglalkozik a vizualitás olyan antropológiai megközelítésmódjaival, amelyekre különböző epistemológiai és módszertani eljárások és programok jellemzőek. Ehelyett a saját megközelítésmódja által vezetve írja le a vizuális elemzés különböző módszereit. Ezt, a Collier és Collier *Visual Anthropology* (1986) című művében kifejtett megközelítésmódot folyamatosan kritizálták a kortárs vizuális antropológusok, és „*egy nagyrészt közvetlen realista kereten belül működő módszer és elemzés*” (Edwards 1997: 53.) kalauzának tekintették. A vizuális antropológia ilyen realista megközelítésmódjai sajnálatosan bátorítják a szaktudomány mint objektiváló gyakorlat kritikáját is, és az olyan jellemzéseket is, mint például van Leeuwené és Jewitté, akik szerint a vizuális

antropológia „vizuális felvételek használatával foglalkozik, specifikus közösségek mai és régebbi életmódjának leírása céljából” (2000: 2.).

Mint már láttuk, Emmison és Smith a „voyeurisztikus” és a „pornográf” kifejezésekkel jellemzi a pozitivista paradigma keretein belül dolgozó társadalomtudósok komoly munkáját. Az ilyen, szenzációhajhász terminológiára semmi szükség sincsen. Az ilyen képek elkészítésének és megcélzott közönségüknek az elemzése ugyanis azt mutatja, hogy ezek inkább az akadémiai tudástermeléshez tartoznak, nem pedig a pornográfia populáris közönségéhez. Ha hasznos akar lenni, akkor a pozitivista munka minden kritikájának az ilyen munkát információkkal ellátó, vizuális megfigyelői, realista megközelítésére kell irányulnia. A módszertani, s nem annyira az etikai alapoknak ez a kritikája lehetetlen volna Emmison és Smith gondolatmenetén belül, mivel az ő módszerük egy megfigyelői megközelítésmódon alapul. Emmison és Smith vizuális adatnak tekinti a megfigyelhető emberi interakciót, az interakció kutatásáról pedig ezt írják: „Az emberek olyan jelzések (signs) bordozóiként való tanulmányozása, amelyek jelzik az identitást, a státust és a társadalmi kompetenciát” (2000: 190.). Azt tanácsolják, hogy a megfigyelők nem „tolakodó” (unobtrusive) megfigyelési módszereket alkalmazzanak. „E látható információforrások nagy előnye az, hogy lehetővé teszi számunkra a társadalmi élet diszkrét megfigyelését”, és így „a normatív válaszolás (a kutatónak társadalmilag elfogadható válaszok adása) szokásos problémája nem jelentkezik”. Emmison és Smith szerint „gyakran elboldogulunk interjúzás nélkül is”, habár tanácsos lehet hagyni az adatközlőket, „hogy elmagyarázzák a tárgyak és elhelyezkedésük jelentőségét, ami lehetővé teszi a kutató számára a magyarázatok kiegészítését és a spekulatív következtetések érvényességének ellenőrzését” (2000: 110.). Ez a módszer a vizuális rögzítési eljárásokkal szemben a jegyzetelést preferálja – a fényképezést és a videózást szükségtelennek tartja. Az egyik gyakorlatnál például azt javasolják, hogy a kutatók idegeneket szólítsanak meg az utcán, és igyekezzenek beszédbe elegyedni velük, miközben egy másik kutató jegyzeteket készít a válaszaikról. A kutató–adatközlő interakciónak itt nem az a célja, hogy számot adjon az adatközlő nézeteiről, hanem az, hogy ellenőrizze az illető válaszát. Az ilyen kvalitatív módszerek nagyban különböznek az ismeretszerzés vizuális antropológiai megközelítésmódjaitól. Alkalmasak lehetnek ugyan a nem tolakodó vizsgálatot folytatók számára, antropológiai nézőpontból azonban naivul érzéketlenek lehetnek az iránt a gondolat iránt, hogy a dolgokat az teszi láthatóvá, ahogy nézzük őket, s nem egyszerűen, mert megfigyelhetők. Így aztán Emmison és Smith helytelenül állítja, hogy csakis az övék az előremutató módszer a vizuális kutatásban, kijelentve, hogy ez már tökéletesebb a vizuális antropológia általuk régebben adott, pontatlan leírásánál.

724 TELEPÜLÉSKUTATÁS – VIII. INTERPRETÁCIÓ

Az Emmison és Smith által javasolt megközelítésmóddal szemben a vizuális antropológusok már régen szakítottak a pusztá megfigyeléssel, és hangsúlyozzák a fénykép- és videofelvételek készítésének interszubjektív és együttműködő jellegét. Ahogy Banks megjegyzi: *„Minden képmás a társadalomkutató által a terepen történő készítésének, de tulajdonképpen a közvetlen társadalomkutatás minden formájának bizonyos mértékig együttműködő (collaborative) jellegűnek kell lennie*”, mivel *„már az is társadalmi alkuk sorozatának az eredménye, hogy a kutató jelen lehet egy embercsoporton belül”* (2001: 119.). Még Mead Bali szigetén végzett megfigyelő fotós kutatása is együttműködésre vezetett a kritikusként megnyilatkozó adatközlőivel. És valóban, a kutatás kollaboratív folyamatnak tekintése együtt jár a tisztán megfigyelői megközelítésmód kritikájával. Ennek oka először is az, hogy az utóbbi esetében a kutatás által érintett embereket tárgynak tekintik, míg az előbbi esetében adatközlőkkel dolgozunk, és igyekszünk megérteni és bemutatni álláspontjukat és tapasztalataikat. Másodszor pedig, míg a megfigyelői megközelítésmód a „valóságról” a láthatóság révén megszerezhető információ elérhetőségére vonatkozó feltevésekre támaszkodik, addig a kollaboratív megközelítésmód azt demonstrálja, hogy a tudás és a tapasztalat milyen sok aspektusa nem látható, de még a látható vonatkozások is más-más jelentést hordoznak a különböző emberek számára (lásd Pink 2001a: 23–24.). És végül, a vizuális antropológusok a képmás-előállítás, a tárgyalásokat (*negotiations*) és az ezzel járó együttműködést nem pusztán vizuális jegyzetkészítésnek tekintik, hanem azon folyamat részének, amelynek révén az ismeret létrejön. Az együttműködés fontos tényező az embereket és a képmásokat érintő mindenféle projektben, mind etikai szempontból, mind pedig azon interszubjektív felismerési módjaként, amely minden emberi találkozás alapját képezi. Ahogy Banks összefoglalja: *„Behatolni, afféle istenként, más emberek életébe és egy előre meghatározott elméleti programnak megfelelően »adatokat« (s köztük »vizuális adatokat« is) gyűjteni, nos, ez szerintem nem egyszerűen morálisan kétes, de intellektuálisan is ingatag lábakon álló vállalkozás”* (2001: 179.; lásd még Pink 2001a: 36–46.). Az együttműködés néha nem terjed túl azon a kutatói ötleten, hogy a társadalomkutatási projekt céljainak elérése érdekében együttműködésre kérjék fel az adatközlőket, néha viszont olyan projektekre is kiterjed, amelyekben az adatközlők érdekérvényesítési lehetőségeikhez jutnak az olyan képek készítése révén, amelyek arra szolgálnak, hogy bemutassák őket, és támogassák az ő ügyüket.

Összefoglalás

E tanulmány bevezetőjében azt írtam, hogy az „új” vizuális módszereknek, ahogyan azok a különböző szaktudományok perspektíváiban megjelennek, közös érdeklődési területük a reflexivitás, az együttműködés, az etika, valamint a képmások tartalma, kontextusa és anyagszerűsége (*materiality*) közötti viszonyok. Ugyanakkor e módszerek különböznek is egymástól mindezek definíciójában és alkalmazásában, ahogy igyekeznek elérni saját szaktudományos céljaikat. És itt jelentkezik az interdiszciplináris kritika egyik nehézsége. S bár én úgy látom, hogy a vizuális antropológia Emmison és Smith-féle kritikája hiányos ismereteken alapul és nem helytálló, ugyanakkor azt is elismerem, hogy ez a kritika olyan kutatókra vonatkozik, akiknek még nagyon különböző volt a tudományos programjuk, mint a mai vizuális antropológusoké. Felvettem, hogy az interszubjektivitás olyan vizuális antropológiai megközelítése, amelynek révén maga az etnográfiai ismeret megszületik, megerősíthetné Rose azzal kapcsolatos perspektíváját, hogy miképpen kutatható a jelentések létrejöttének folyamata az emberi és a képi tényezők, valamint az „audiencing” közötti alkuk (*negotiation*) során. Kritikámat olyan antropológusként fogalmaztam meg, akinek sajátos etnográfia- és reflexivitás-megközelítésmódja jelentősen eltér azokétól, akik az *audiencinget* tanulmányozzák. Az interdiszciplináris kritika és az együttműködés bonyolult dolog, és mindenféle érzékenységet sért. Közös érdeklődési területeink a jövőbeli együttműködés és kölcsönös tanulás ígérését hordozzák. De ez bizonyos fokú nyitottságot igényel, és azt, hogy megfelelően tájékozottak legyünk egymás szaktudományának gondolatait és történeti fejlődését illetően. A vizuális antropológia például az elméleti és módszertani innováció hosszú és megalapozott történelmével rendelkezik. A XX. században, amikor az antropológia akadémiai tudományággá vált, a vizuális antropológusok eleinte megpróbáltak helyet találni a vizualitás számára a maguk pozitívista realista projektjében. A XX. század vége felé azonban, különösen a Rouch-hoz és MacDougalls-hoz hasonló filmesek számára készült innovatív munkákkal (lásd Grimshaw 2001) a vizuális antropológusok elkezdtek szakítani a tudományos paradigmával, hogy olyan munkákat produkáljanak, amelyek szubjektívek és reflexívek voltak, s az etnográfiai ismeretszerzés számára új vizuális irányokat kínáltak, s amelyek kihívást jelentettek a *mainstream* írott antropológia vizuális irányzatai számára.

Ahogy beléptünk a XXI. századba, legalább három tényező kölcsönzött a vizualitásnak egyre kiemeltebb helyet az antropológiai kutatásban és leírásban: a reprezentáció válsága és a „*writing culture*” körüli vita, valamint a szubjektivitás és reflexivitás ezzel járó hangsúlyozása; egy újszerű odafordulás a vizuális és az antropológiai narratíva új típusai felé; és az új technikai lehetőségek. Ebben az új légkörben a vizuális antropológusok a fotózás, a videózás, a rajzo-

726 TELEPÜLÉSKUTATÁS – VIII. INTERPRETÁCIÓ

lás és a hipermédia alkalmazásával folytatták az új, innovatív, reflexív és elméleti szempontból megalapozott projektek indítását (lásd Pink 2001a; Pink et al., megjelenés előtt). Ezek az új vállalkozások nem a semmiből léptek elő, hanem egy olyan segédtudomány (*sub-discipline*) színrelépésének folyamányaként, amely a múltbeli tudományos antropológiával való bonyolult viszonyból fejlődött ki, hogy egyre kritikusabb szerepet játsszon a kortárs antropológiai elmélet és gyakorlat kialakításában. A más tudományágakban dolgozó vizuális kutatók mindent elkövetnek, hogy bekapcsolódhassanak ebbe az új munkafolyamatba – és a vizuális antropológia MacDougall, Edwards, Ruby, Grimshaw, Banks és Morphy, valamint mások írott és vizuális munkái által képviselt elméleti és módszertani innovációjának legújabb történelmébe – azáltal, hogy szilárdan elhelyezik a vizuális antropológia XX. század eleji múltját a maga történeti kontextusában.

IRODALOM:

- ANG, I. 1985: *Watching Dallas*. London, Meuthen.
- BANKS, M. 2001: *Visual Methods in Social Research*. London, Sage.
- BANKS, M. and MORPHY (szerk.) 1997: *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven, CT and London, Yale University Press.
- BATESON, G. és MEAD, M. 1942: *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York, New York Academy of Sciences.
- CHAPLIN, E. 1994: *Sociology and Visual Representations*. London, Routledge.
- CLIFFORD, J. 1986: „Introduction: partial truths”. In J. CLIFFORD és G. MARCUS (szerk.): *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, University of California Press, 2–19. (lásd magyarul: CLIFFORD, JAMES 1994: Bevezetés. Részleges igazságok. *Helikon*, 1994/4.)
- COLLIER, J. és COLLIER, M. 1986: *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- EDWARDS, E. (szerk.) 1997: *Anthropology & Photography 1860–1920*. New Haven, CT – London: Yale University Press (közösen a londoni Royal Anthropological Institute-tal).
- EDWARDS, E. 1997: „Beyond the Boundary”. In: M. BANKS és H. MORPHY (szerk.): *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven, CT és London, Yale University Press, 53–80.
- EDWARDS, E. 2001: *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford, Berg.
- EMMISON, M. és SMITH, P. 2000: *Researching the Visual*. London, Sage.

- EVANS-PRITCHARD, E. E. 1940: *The Nuer: A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People*. Oxford, Oxford University Press.
- FERRÁNDIZ, F. 1998: „A trace of fingerprints: displacements and textures in the use of ethnographic video in Venezuelan spiritism”. *Visual Anthropology Review*, 13 (2): 19–38.
- FISKE, J. 1994: „Audiencing”. In: N. K. DENZIN és Y. S. LINCOLN (szerk.): *Handbook of Qualitative Methods*. London, Sage, 189–198.
- GAINES, J. M. 1999: „Introduction: the real returns”. In: J. M. GAINES és M. RENOV (szerk.): *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- GRIMSHAW, A. 2001: *The Ethnographer's Eye*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Hockings, P. (szerk.) 1995 [1975]: *Principles of Visual Anthropology*. 2. kiadás. Hága, Mouton.
- HOLLIDAY, R. 2001: „We've been framed: visualising methodology”, *The Sociological Review*, 48 (4): 503–522.
- HUTNYK, J.: „Comparative anthropology and Evans-Pitchard's Nuer photography: photographic essay”. *Critique of Anthropology* (Amsterdam), 1990, 10 (1): 81–102.
- LISTER, M. és WELLS, L. 2000: „Seeing beyond belief: cultural studies as an approach to analysing the visual”. In: T. VAN LEEUVEN és C. JEWITT (szerk.): *Handbook of Visual Analysis*. London, Sage, 61–91.
- LOIZOS, P. 1993: *Innovation in Ethnographic Film*. Manchester, Manchester University Press.
- LUTKEHAUS, N. és COOL, J. 1999: „Paradigms lost and found: the crisis of representation and visual anthropology”. In: J. M. GAINES és M. RENOV (szerk.): *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 116–139.
- MACDOUGALL, D. 1998: *Transcultural Cinema*. Princeton, NJ., Princeton University Press.
- MCGUIGAN, J. 1997: *Cultural Methodologies*. London, Sage.
- MEAD, M. 1995 [1975]: „Visual anthropology in a discipline of words”. In: P. HOCKINGS (szerk.): *Principles of Visual Anthropology*, 2. kiadás. Hága, Mouton, 3–10.
- MOORE, H. 1999: „Anthropology at the turn of the century”. In: H. MOORE (szerk.): *Anthropological Theory Today*. Oxford, Polity Press, 1–23.
- MOORES, S.: *Interpreting Audiences: The Ethnography of Media Consumption*. London, Sage, 1993.

728 TELEPÜLÉSKUTATÁS – VIII. INTERPRETÁCIÓ

- MORLEY, D. 1992: *Television, Audiences and Cultural Studies*. London, Routledge.
- NICHOLS, B. 1991: „Pornography, ethnography, and the discourses of power”. In: *Representing Reality*. Indiana University Press, 210–228.
- PAUWELS, L. 2000: „Taking the visual turn in research and scholarly communication”. *Visual Sociology*, 15: 7–14.
- PINK, S. 1999: „A woman, a camera and the world of bullfighting: visual culture, experience and the production of anthropological knowledge”. *Visual Anthropology*, 13: 71–86.
- PINK, S. 2001a: *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. London, Sage.
- PINK, S. 2001b: „More visualising, more methodologies: on video, reflexivity and qualitative research”. *The Sociological Review*, 49 (4): 586–599.
- PINK, S., KURTI, L. és AFONSO, A. I. (szerk.) 2004: *Working Images*. London, Routledge (megjelenés előtt).
- RONY, F. 1996: *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham, NC, Duke University Press.
- ROSE, G. 2001: *Visual Methodologies*. London.
- RUBY, J. 2000: *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago, University of Chicago Press.
- VAN LEEUWEN, T. és JEWITT, C. 2000: *Handbook of Visual Analysis*. London, Sage.



