

ANNA NIEDŹWIEDŹ

HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-2299-2288

A.NIEDZWIEDZ@UJ.EDU.PL

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Wydział Historyczny

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Uczestnictwo poprzez obrazowanie? Z historii wizualności w praktyce etnograficznej

Participation through image making?
On the history of visuality
in ethnographic practice

Streszczenie: W artykule omawiam wybrane przykłady z historii użycia obrazów w praktyce etnograficznej i w antropologicznym dyskursie. Skupiam się na nieoczywistej, wieloznacznej naturze obrazu, którego wytwarzanie można uznać za formę uczestnictwa w kulturze i konkretnej etnograficznej sytuacji. W sposób szczególny skupiam się na obrazowaniu i wykonywaniu fotografii w kontekście kolonialnym w Afryce, przywołując między innymi działalność Kazimierza Zagórskiego. Omawiam również przykłady twórczości wizualnej Edwarda S. Curtisa i Roberta Flaherty'ego w Ameryce Północnej. Historia wizualności etnograficznej dobrze oddaje zmieniające się paradygmaty antropologii. Dziś oglądane obrazy, będące wynikiem etnograficznych praktyk wizualnych doby kolonialnej, podkreślają kreatywną oraz niestabilną naturę obrazu.

Słowa kluczowe: antropologia wizualna, fotografia, Afryka, obraz etnograficzny

Summary: In the article I discuss selected examples from the history of the use of images in ethnographic practice and anthropological discourse. I focus on the non-obvious, ambiguous nature of the image, the production of which can be considered a form of participation in culture and in a specific ethnographic situation. I particularly focus on imaging and photography in the African colonial context, recalling, among others, the activities of Kazimierz Zagórski. I also discuss examples of the visual work of Edward S. Curtis and Robert Flaherty in North America. The history of ethnographic



visuality reflects well the changing anthropological paradigms. Seen today, the images which are the result of ethnographic visual practices from the colonial era, emphasize the creative and unstable nature of the image.

Keywords: visual anthropology, photography, Africa, ethnographic image

Narzędzia zapisujące i generujące obrazy towarzyszą praktyce etnograficznej w zasadzie od pierwszych chwil wyłonienia się antropologii jako dyscypliny naukowej. Ołówek i szkicownik, a następnie aparat fotograficzny i kamera, czy wreszcie współczesne urządzenia i technologie wizualne układają się w sekwencję, która może służyć jako metafora ukazująca nie tylko przemiany etnograficznych metod terenowych, ale również transformację szerszego antropologicznego dyskursu. W obrębie wizualności transformacja ta wiedzie od żmudnego ręcznego rysowania obrazu „z natury”, poprzez wiarę w „dokumentacyjnie obiektywną” fotografię i jej moc „zdejmowania rzeczywistości” na metalową płytę bądź kliszę, po (auto)demaskatorskie dyskursy postkolonialne, a także przedstawienia świadomie subiektywizujące i oparte na współpracy oraz wielogłosie. Historia obrazu w antropologii wskazuje drogę od zauważenia i zobaczenia „przedmiotu badań”, poprzez rozmaite formy i próby jego zwizualizowania oraz związanego z nim definiowania, aż po szczególną sytuację spotkania w obrazie i *poprzez* obraz.

Obraz – niegdyś postrzegany jako potwierdzenie i świadek oka antropologa – dziś stał się obszarem rozmaitych eksperymentów oraz poszukiwań, miejscem stawiania pytań otwartych i budowania narracji świadomie niepełnych. Wymaga nie tylko zaakceptowania nieprzeźroczystości wizualnego medium, lecz również przypomina o swojej aktywności oraz sprawczości. Nierzadko odsłania moc: wplątuje ludzi (w tym także antropologa) w rozmaite zdarzenia, zestawia odległe języki, krzyżuje pozornie nieprzystawalne kultury wizualne, uruchamia emocje oraz wspomnienia, ulega niekontrolowalnej dystrybucji i nieprzewidywalnym interpretacjom. Uświadamia, że zarówno obrazowanie, jak i samo patrzeć, nie są czynnościami niewinnymi. Doświadczanie i generowanie obrazów to sposoby uczestnictwa, w tym także uczestnictwa etnograficznego – w kulturze/kulturach, biografiach i życiach ludzi, zdarzeniach społecznych i prywatnych.

Spojrzenie w przeszłość

Na przestrzeni dziejów dyscypliny obrazowanie z uczestnictwem łączyło się na różne sposoby. Często połączenie to dokonywało się nieświadomie, nierzadko wyrażało relację bliższą hegemonii niż partnerstwa, oznaczało ingerencję w inne kultury, kształtując ich wizerunek czy wręcz zmieniając je lub pobudzając do specyficznie ukierunkowanej odpowiedzi. W tym kontekście intrygująco brzmią zestawienia

dat i zdarzeń – dokonywane przez niektórych badaczy historii antropologii wizualnej – które ukazują zbieżność przemian technologii obrazowania z przemianami myśli antropologicznej, jej metodologii, narracji i zainteresowań badawczych. Powstanie pierwszych instytucji i towarzystw etnologicznych oraz antropologicznych we Francji i Wielkiej Brytanii bywa ukazywane w kontekście wynalezienia dagerotypu (1839) i upowszechniania się fotografii jako nowego „sposobu zbierania i transmisji danych” naukowych¹. Kolekcjonowanie i porządkowanie rzeczywistości, pytania o różnorodność ludzi i kultur, ale też o to, co dla „człowieka” wspólne, przy założeniu scjentyistycznego obiektywizmu fotograficznego spojrzenia, odnaleźć można w antropometrycznych przedstawieniach wykonywanych zgodnie z zasadami Johna H. Lamprey’a (wyłożonymi przez niego w artykule opublikowanym w roku 1869)², jak i w rozmaitych rodzaju wizualnych atlasach i kolekcjach fotograficznych przedstawień „typów” fizjologicznych i etnograficznych. Równolegle pojawiały się romantyzujące obrazy „dzikości” i „dzikich”, którzy chętnie ukazywani byli w „naturalnym otoczeniu” (jakże często przypominającym europejski obraz Raju i życia „w jedności z Naturą”), upozowani w scenki rodzajowe w „tradycyjnych strojach” lub niemal nago, za to z elementami „tradycyjnej” odzieży, ozdób czy broni (mimo iż niejednokrotnie taki wizerunek nie odpowiadał praktykowanej rzeczywistości kulturowej oraz wiedzy etnograficznej nabytej na jej temat przez antropologa-fotografa³).

Mniej czy bardziej zakorzenione w ewolucjonistycznych konceptach przekonanie o nieuchronnie zbliżającym się wyginięciu ostatnich „prymitywnych/tradycyjnych kultur” oraz ich „autentycznych” reprezentantów w wyniku zetknięcia z „cywilizacją” pobrzmiewało w wielu projektach o charakterze etnograficzno-wizualnym realizowanych w pierwszych dekadach XX w. Jako flagowy przykład bywa wskazywana wieloletnia działalność Edwarda S. Curtisa, która zaowocowała olbrzymim zbiorem materiałów wizualnych i etnograficznych prezentujących rdzenne kultury Ameryki Północnej⁴. Znaczna część wykonanych przez niego fotografii

1 Ch. Pinney, *Photography and Anthropology*, London 2011, s. 21.

2 Zob.: M.W. Marien, *Photography: A Cultural History*, London 2006, s. 153–154.

3 Problem ten dostrzegł np. Charles Gabriel Seligman w trakcie swoich prac wśród Weddów na Cejlonie w latach 1907–1908; fotograficzny obraz utrwalił wyobrażenie tej grupy jako „prymitywnych”, skąpo odzianych łowców i zbieraczy, podczas gdy w rzeczywistości większość z nich zajmowała się rolnictwem i na co dzień nosiła odzież podobną do tej używanej przez Syngalezów. Zob.: Ch. Pinney, dz. cyt., s. 93–94.

4 Należy zaznaczyć, że na przestrzeni niemal trzydziestu lat aktywności fotograficzno-etnograficznej (oraz filmowej) E.S. Curtisa można zaobserwować ewolucję jego myśli oraz zmianę podejścia zarówno do przedmiotu fotografii, jak i do samego obrazu wizualnego. Zwraca na to uwagę m.in. Shannon Egan, która ukazuje trzy dekady tej działalności jako trzy fazy uformowane wokół różnych dominant: (1) od wyobrażenia „odchodzącej rasy”, mitu „Greków Ameryki” i wyidealizowanego obrazu znikających

weszła w obieg amerykańskiej kultury popularnej dzięki 20-tomowemu wydawnictwu *The North American Indian* [Indianin Ameryki Północnej], które publikowano w latach 1907–1930. Niewątpliwie symboliczny i nieprzypadkowy był wybór zdjęcia, które E.S. Curtis zamieścił na stronie otwierającej to monumentalne dzieło. Odwrócone plecami do widza sylwetki jeźdźców nikną w ciemnym zarysie gór wieńczących horyzont, a zachodzące poza lewą krawędzią kadru słońce rzuca na ziemię wydłużające się cienie koni i ludzi. Zdjęcie opatrzone wymownym podpisem: *The Vanishing Race – Navajo* [Znikająca rasa – Nawaho], a dodatkowy komentarz E.S. Curtisa jednoznacznie wyjaśniał symbolikę fotografii: „Obraz ten powinien wywołać refleksję, że Indianie jako rasa – obecnie już pozbawieni swej plemiennej siły i odarci ze swych tradycyjnych ubiorów – podążają ku ciemności, jaką niesie nieznana przyszłość”⁵. Wychodząc od takich założeń, E.S. Curtis – przynajmniej w pierwszej dekadzie działalności – starał się uchwycić „odchodzącą rasę”, opierając się na swoim wyobrażeniu o „Indianinie” i jego kulturze „nietkniętej przez białego człowieka”. Stąd krytycznie dziś opisywane zabiegi, które stosował, polegające choćby na słynnym wyretusowaniu zegarka z fotografii ukazującej wewnątrz wigwamu (*In a Piegan Lodge*, 1910) czy fotografowanie przedstawicieli różnych grup rdzennych mieszkańców kontynentu w zaprojektowanej przez siebie „etnicznej” odzieży⁶ bądź prośenie pozujących o częściowe obnażenie się przed okiem kamery, co miało odpowiadać wyobrażonej przez fotografa adekwatnej reprezentacji znikającej „kultury prymitywnej” i jej przedstawicieli jako „Greków Ameryki”⁷.

Podobne środki stosowano oczywiście powszechnie w pierwszej połowie wieku XX w wielu innych kontekstach kulturowych, o czym świadczy choćby cykl fotografii Kazimierza Zagórskiego wykonanych w latach 1927–1938, a opatrzone wymownym tytułem: *Ginąca Afryka. Zbiór dokumentów etnograficznych zarejestrowanych*

arkadyjskich „niecywilizowanych” kultur (1900–1910); (2) poprzez fazę fascynacji estetyką „sztuki prymitywnej” opartą na odmiennych niż „zachodnie” kanonach, ale też włączenie obrazu „indiańskiego wojownika” w obręb wyobrażeń o „amerykańskim żołnierzu” (wpływ propagandy wojennej i zaangażowania Stanów Zjednoczonych w I wojnę światową) (1910–1920); (3) po dekadę ostatnią, kiedy powstały obrazy skupione na poszukiwaniu „indiańskości” w południowo-zachodniej części Stanów Zjednoczonych (Nowy Meksyk), ale też materiał wizualny ukazujący przemiany i kontekst kulturowy regionu (1920–1930). Zob.: S. Egan, ‘Yet in a Primitive Condition’: Edward S. Curtis’s *North American Indian*, „American Art” 2006, t. 20, nr 3, s. 58–83.

5 Cyt. za: S. Egan, dz. cyt., s. 59.

6 Zob.: Ch. Pinney, dz. cyt., s. 92–93.

7 M. Gidley, *Pictorialist Elements in Edward S. Curtis’s Photographic Representation of American Indians*, „The Yearbook of English Studies” 1994, t. 24, s. 188. Na temat budowania obrazu „amerykańskiego Antyku” i wyobrażeń „Indian” jako „Greków Ameryki” zob.: S. Egan, dz. cyt., s. 64.

w belgijskiej *Afryce Centralnej*⁸. Liczne podobne materiały wizualne z epoki wyraźnie dowodzą, że aparat i kamera stały się doskonałymi narzędziami służącym w równej mierze realizacji romantyzującej idei zachowania na zdjęciu obrazu „odchodzących kultur”, jak i kreacji postaci „dzikiego” jako „Innego” (odmiennego wobec „kultury i cywilizacji europejskiej”). Co znamienne – mimo upływu czasu oraz olbrzymich przemian kulturowych, technologicznych i politycznych – w obrębie kultury popularnej obydwa tropy wizualne zdają się nadal w istotnym stopniu obecne. Doprowadziły do utrwalenia stereotypów i wytworzenia wizualnych kanonów przedstawiania „społeczeństw pozaeuropejskich” i „ludów indygenicznych”.

Przestrzeń spotkania?

Pozostawiając na boku kwestię niezwyklej trwałości i etycznej oceny takich podejść, warto skupić się w tym miejscu na naturze samej fotografii i obrazu w kontekście działalności antropologicznej. Już bowiem te skrótowo przywołane i wrywkowo dobrane historyczne przykłady świadczą o tym, że wizualność w praktyce antropologicznej od samego początku krążyła pomiędzy dokumentacją a projekcją, zapisem a kreacją, obiektywizmem a subiektywizmem, obrazowaniem a narracją. Była swego rodzaju uczestnictwem – aktywnym udziałem w kulturowych rzeczywistościach nie tylko tych, którzy fotografowali oraz oglądali, ale również tych, którzy byli fotografowani. Widać to również, gdy przyjrzymy się początkom obecności filmu w orbicie zainteresowań i działalności etnograficznej. Znowuż intrygująco brzmią zestawienia dat i zdarzeń zaczerpnięte zarówno z historii techniki filmowej, jak i rozwoju antropologii. Wielu badaczy wskazuje niemal natychmiastowe włączenie obrazu filmowego w antropologiczną praktykę, zestawiając pokaz braci Lumière (1895) ze zorganizowaną zaledwie trzy lata po nim przełomową dla brytyjskiej antropologii ekspedycją Alfreda Corta Haddona do Cieśniny Torresa⁹. Podczas wyprawy, która stawiała sobie za cel opuszczenie uniwersyteckich gabinetów i „bycie tam”, to właśnie kamera

8 O. Stanisławska, *Zobaczyć Afrykę, to być oslepionym*, „Tygodnik Powszechny”, 18 X 2005, nr 42, s. 8–9.

9 A. Grimshaw, *The Eye in the Door: Anthropology, Film and the Exploration of Interior Space*, [w:] *Rethinking Visual Anthropology*, red. M. Banks, H. Morphy, New Haven – London 1997, s. 36–52. Warto zauważyć, że w historii antropologii wizualnej przywołuje się również obrazy filmowe powstałe już w roku 1895 na sześć miesięcy przed publiczną projekcją braci Lumière. Były to cztery krótkie sekwencje filmowe zrealizowane przez Félixa Réganul’a podczas pokazów wystawy kolonialnej w Paryżu (m.in. film ukazujący berberyjską kobietę lepiącą garnki i ubijającą proso). Zob.: D. Marks, *Ethnography and Ethnographic Film: From Flaherty to Asch and After*, „American Anthropologist. New Series” 1995, nr 2, s. 339. Zob. także: S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Warszawa 2012, s. 74.

filmowa i jej „oko” miały pomóc „naocznym świadkom” w dokumentacji i budowaniu relacji o tym, jak „tam” jest „naprawdę”.

W dalszym rozwoju antropologii i wizualności przywołuje się kolejną znaczącą zbieżność dat i zdarzeń. W roku 1922 ukazała się pierwsza trobriandzka monografia Bronisława Malinowskiego, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*. Jej autor stał się piewką nie tylko teorii funkcjonalnej, ale przede wszystkim metody obserwacji uczestniczącej, opartej na długotrwałym pobycie etnografa wśród badanej społeczności i spojrzeniu na nią „od środka”. W tym samym roku publiczność w Ameryce Północnej po raz pierwszy obejrzała film R. Flaherty’ego pt. *Nanook of the North* [Nanook z Północy]¹⁰. Bazując na wieloletnim doświadczeniu przebywania wśród społeczności inuickich i dzięki nabytym wśród nich znajomościom, autor stworzył opowieść o młodym Inuicie – filmowym Nanooku – i jego najbliższych, ukazując ich codzienne zajęcia i zmagania z surowym klimatem oraz przyrodą¹¹. Co ważne, to właśnie dzięki specyficznej konstrukcji filmu, ustawieniu kamery, operowaniu obrazem i narracją, widzowie nie tylko obserwowali życie przykładowej rodziny inuickiej, lecz byli w stanie empatycznie się w nim zanurzyć. Oglądając film, odnosi się wrażenie towarzyszenia wędrującemu Nanookowi i jego bliskim dosłownie krok w krok, z dnia na dzień (a nawet w nocy) na przestrzeni jednego roku, którego cykl odmalowuje widok zmieniającej się pogody oraz krajobrazu. W ciągu kilkudziesięciu minut filmu pojawiają się sceny ukazujące codzienne, zwykłe a nawet intymne rodzinne zdarzenia, takie jak poranne przebudzenie we własnoręcznie zbudowanym igloo, zabawy dzieci z psem, wędrowki łódką czy saniami, zdobywanie pożywienia, gotowanie... Jak zauważył David MacDougall, *Nanook...* jest swego rodzaju „bramą, którą można w wyobraźni przekroczyć, aby wejść w życie innych ludzi”¹².

Mimo rozmaitych ocen i toczących się po dziś dzień antropologicznych dyskusji wokół działalności R. Flaherty’ego, należy przyznać, że wskazał on nowe – i jak na swoje czasy pionierskie – sposoby użycia wizualności w kontekście działalności o charakterze etnograficznym, oparte nie tyle na wymiarze dokumentacyjnym, co raczej na sile oddziaływania obrazu, jego kreatywności i sprawczości, które pozwalają na „przeniesienie” widza w odległą rzeczywistość i przybliżenie go do humanistycznego

10 J.W. Burton, C.W. Thompson, *Nanook and the Kirwinians: Deception, authenticity, and the birth of modern ethnographic representation*, „Film History” 2002, R. XIV, s. 74–86.

11 Na temat kontekstu powstania filmu oraz konstrukcji scenariusza i postaci bohaterów zob. np.: S. Sikora, dz. cyt., s. 76–78 oraz A. Grimshaw, *The Ethnographer’s Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge – New York 2001, s. 47–49. Wspominając pierwsze filmy o charakterze etnograficznym, należy również przypomnieć obraz filmowy E.S. Curtisa pt. *In the Land of the Head Hunters*, który powstał osiem lat przed *Nanookiem*...

12 D. MacDougall, *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton–Oxford 2006, s. 232.

doświadczenia oraz zrozumienia życia „innych”. W tym wymiarze można zatem zgodzić się z uwagami Anny Grimshaw, która zestawiając filmy R. Flahertego z monografiami B. Malinowskiego, sugeruje, iż obydwaj osiągnęli podobny efekt zaangażowania odbiorcy: widza/czytelnika¹³. To, co B. Malinowski uzyskał, budując charakterystyczną wciągającą narrację swoich monografii (*nota bene* nieprzypadkowo operowała ona silnymi odwołaniami do wizualności, patrzenia i obrazowania¹⁴), R. Flaherty tworzył językiem obrazu i przy pomocy filmu. Przy czym, podczas gdy B. Malinowskiemu finalnie zależało na intelektualnym poznaniu mechanizmów funkcjonowania badanej kultury, projekt R. Flahertego (który, co warto tu dodać, nie należał do grona „profesjonalnych naukowców”) był z gruntu humanistyczny – nastawiony na współodczuwanie i egzystencjalnie umocowane rozumienie. R. Flaherty był zainteresowany przeżywaniem rzeczywistości przez innych i próbą empatycznego tłumaczenia tego doświadczenia. Dlatego „jego filmy odwołują się nie tyle do racjonalnego intelektu, lecz do wrażliwości i emocji”¹⁵. Obraz staje się tutaj kluczowym narzędziem uczestnictwa. W dużej mierze wyreżyserowane i wykreowane wizualne reprezentacje w zamysle autora miały stać się miejscem „autentycznego” międzykulturowego spotkania i zrozumienia¹⁶.

(Nie)moc patrzenia

Wskazane powyżej wybrane przykłady, zaczerpnięte z początków oraz wczesnej historii antropologicznej wizualności, mogą doskonale uzmysłowić wielopoziomowość, wieloznaczność, otwartość interpretacyjną i kontekstualność obrazu. Obraz etnograficzny, tworzony w konkretnej kulturowej sytuacji, nie tylko ujawnia wielość zaangażowanych węgł aktorów, nierzadko odsłaniając skomplikowaną dynamikę wzajemnych relacji pomiędzy fotografem/etnografem, fotografowanymi, potencjalnymi odbiorcami, dla których produkowany był wizerunek itd., lecz może również włączać w swoją historię kolejnych widzów i interpretatorów, z ich własnymi wizualnymi wyobrażeniami oraz właściwymi dla ich czasów i kontekstów społecznych językami obrazowania i kodami oglądania. Obraz – utrwalony na kliszy, odbitce, klatce filmowej – żyje swoim własnym życiem, wraz z wpływem czasu gromadząc, tracąc oraz zmieniając znaczenia.

13 A. Grimshaw, dz. cyt., s. 55.

14 Tamże.

15 Tamże, s. 51.

16 O tworzeniu filmowej „autentyczności” poprzez reżyserowanie opowieści o Nanooku zob. np.: J.W. Burton, C.W. Thompson, dz. cyt., s. 79.

Dziś nie wiemy na przykład, kim była młoda afrykańska kobieta, która – ustawiona przed aparatem fotograficznym K. Zagórskiego – przedramieniem zasłoniła swoje oczy i górną część twarzy. Nie wiemy również, co oznaczał jej gest – niezwykły i niespotykany na innych fotografiach z epoki. Trudno nawet powiedzieć, czy ten gest był rzeczywiście „jej”? Czy też stanowił element opowieści tworzonej przez fotografa? Oglądając fotografię oraz czytając ją na różne sposoby, możemy jedynie przypuszczać, dodawać nasze znaczenia i interpretacje. Skromną podpowiedź daje umieszczony na odwrocie zdjęcia opis: *Le Congo illustré*, czy informacje o działalności K. Zagórskiego, który w latach 20. ubiegłego wieku otworzył w Léopoldville zakład fotograficzny, a równocześnie rozpoczął swoje fotograficzne podróże po Afryce Równikowej i Wschodniej¹⁷. Ostatecznie to widz sam spotyka się z obrazem i staje wobec tego, co Wojciech Nowicki określił mianem „pokrętej prawdy fotografii”¹⁸, zaś Susan Sontag opisywała jako jej „powierzchnię”, która nie wyjaśnia, lecz stanowi „niewyczerpane źródło zachęty do dedukowania, spekulacji i fantazjowania”¹⁹.

Tymczasem Joachim Zeller, autor albumowej publikacji ukazującej wizualne dyskursy na temat Afryki i Afrykanów obecne w dawnej i współczesnej „zachodniej kulturze codziennej”, właśnie tę przedziwną, nietypową, a zarazem przejmującą fotografię wykonaną przez K. Zagórskiego umieścił na okładce swej książki. J. Zeller zaproponował również własną niejednoznaczną próbę odczytania obrazu:

Afrykanka zasłania ramieniem swoją twarz, tak jakby chciała ominąć nachalne spojrzenie fotografa. Wizerunek – tak odczytany – dokumentuje opór oraz upór. Jednakże motyw pozostaje ambiwalentny, bowiem poprzez ten gest kobieta zostaje obrabowana ze swojego własnego wzroku. Moc patrzenia oraz niemoc wzroku są więc po raz kolejny rozmieszczone stroniczo²⁰.

Obraz ten, właśnie przez swoją nietypowość oraz wymowność gestu, szczególnie niepokojąco zdaje się wskazywać na władzę fotografujących i oglądających. Na tle wizualnej produkcji kolonialnej i postkolonialnej dwóch ubiegłych stuleci zakryte ramieniem oczy i nieobecny wzrok młodej kobiety z fotografii K. Zagórskiego jeszcze mocniej uwydatniają odsłoniętą nagość (bezbronność?) jej ciała ukazanego z wyeksponowanymi

17 M. Grzesiewicz-Salacińska, *Afryka utrwalona, Tom II. Karty pocztowe Kazimierza Zagórskiego z kolekcji Witolda Grzesiewicza*, Warszawa 2009, s. 6. Por.: M.M. Grąbczewska, *W krainie młodych boginek*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, R. VII, s. 1–22.

18 W. Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010, s. 76.

19 S. Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009, s. 31.

20 J. Zeller, *Weiße Blicke – Schwarze Körper. Afrikaner im Spiegel westlicher Alltagskultur. Bilder aus der Sammlung Peter Weiss*, Erfurt 2010, s. 235.

pęłnymi piersiami²¹. Dla europejskiego oka było to zapewne ciało „egzotyczne”, odmienne, intrygujące wymyślną fryzurą ze skręconych i zaplecionych na głowie włosów czy rozbudowanymi skaryfikacjami widocznymi na ciemnej skórze dziewczyny, na wysokości brzucha. Mogło być także ciałem pięknym i erotycznym – podobnie jak wiele innych przedstawień Afrykanów oraz rozmaitych „tubylców”, których z taką łatwością obrazowano w ich „naturalnej” nagości, łączonej często z wyobrażeniem szczególnej „pierwotnej” potencji, witalności oraz seksualności²². *Białe spojrzenia – czarne ciała* – tak brzmi tytuł albumu J. Zellera. Na okładce jego książki słowa „białe spojrzenia” są dosłownie wdrukowane w ciemną skórę dziewczyny z fotografii K. Zagórskiego. „Czarne ciała” z kolei pojawiają się na kontrastującym z postacią Afrykanki jasnym tle. Taki tytuł – i jego graficzne włączenie w fotografię K. Zagórskiego – uwytknęła dysproporcję pomiędzy siłą wzroku patrzących i autorów zdjęć a podporządkowaniem i uprzedmiotowieniem fotografowanych. Ci pierwsi mają „wzrok” – a zatem światło, poznanie, zrozumienie – drudzy zaś posiadają (jedynie) ciała. Do tego są to ciała „czarne” oraz nagie, „dzikie”, erotyczne i egzotyczne, ustawione w wyraźnym kontraście wobec „oświecającego” (rozumiejącego) spojrzenia i intelektu.

Twórcy obrazów

Równocześnie jednak fotografia z okładki albumu J. Zellera przypomina o niejednoznaczności wizualnego przekazu oraz niestabilności obrazu, skłaniając do różnych pytań i oferując różnorodne, często sprzeczne odpowiedzi. Obrazy takie jak ten – wyłamujące się z przyjętej w kolonialnej epoce rutyny – w sposób jawny zaskakują. Ponadto – o czym zresztą zaświadcza m.in. zawartość albumu J. Zellera, jak również

21 Warto w tym miejscu przywołać fragment recenzji opisującej jedną z wystaw fotografii K. Zagórskiego (z roku 1934), której autor zwracał uwagę na fotogeniczność piersi Afrykanek i ich wyeksponowanie (według niego zaskakujące dla białego widza). Fragment tej recenzji przywołała Małgorzata Maria Grąbczewska i użyła go jako motto artykułu, w którym analizuje działalność K. Zagórskiego na tle wizualnych praktyk epoki kolonialnej. M.M. Grąbczewska, dz. cyt., s. 1.

22 Por. np.: J. Zeller, dz. cyt. Jednym z najbardziej znanych historycznych przykładów, który obnaża zachodnie wyobrażenia o „dzikiej” seksualności Afrykanów, jest tragiczna biografia Saartjie Baartman – „Hotentockiej Venus” (ur. przed 1790, zm. 1815), którego ciało zarówno za życia (gdy była przedmiotem publicznych pokazów rozrywkowych oraz naukowych analiz), jak i po śmierci (kiedy zostało zamienione w „ekspонат” badawczy oraz muzealny) – było traktowane jako ikona „nieokiełznanej seksualności”. Por.: A. Wiczorkiewicz, *Czarna kobieta na białym tle – dyptyk biograficzny*, Kraków 2013, s. 94. Historię S. Baartman spopularyzował wyprodukowany w roku 2010 film pt. *Czarna Venus* (reż. Abdellatif Kechiche). Na temat kategorii nagości obecnej w europejskim oglądzie Afryki i Afrykanów por.: A. Niedźwiedz, *Afrykański strój, europejskie tkaniny i katolicka moda w Ghanie*, [w:] *Wymiary antropologicznego poznawania Afryki. Szkice z badań ostatnich*, red. M. Ząbek, Warszawa 2022, s. 104–110.

szereg innych, bardziej typowych „fotografii fizjonomicznych” – przy uważniejszym studiowaniu odsłania zaskakująco niestandardowe szczegóły lub zindywidualizowany charakter przedstawianych postaci, kwestionując jednoznaczne interpretacje²³. Nierzadko dawne przedstawienia wizualne wskazują na potencjalną sprawczość fotografowanych, ilustrują różnorodność relacji pomiędzy obrazującymi a obrazowanymi oraz zachęcają do odczytań odmiennych lub alternatywnych wobec dyskursu oplecionego wokół dominującego „zachodniego oka”. Na przykład przepiękne majestatem portrety tronujących afrykańskich władców – pojawiające się w najdawniejszych przedstawieniach fotograficznych z Afryki, a powracające w swoim schemacie po dzień dzisiejszy – prowokują dyskusję na temat sprawczości fotografowanych. Wydaje się, że lokalni wodzowie w dużej mierze świadomie kreowali swój wizerunek oraz „byli żywotnie zainteresowani odgrywaniem swoich własnych tradycji w pewien określony sposób”²⁴. Naturalnie, podobne naciski wychodzące od fotografowanych, wspólne kreacje wizerunków i skomplikowane przetargi były udziałem białych fotografów także na innych kontynentach. Wizualność i przestrzeń obrazu stawała i nadal staje się miejscem negocjacji i spotkania, które bywa doświadczeniem transformacyjnym dla wszystkich uczestniczących w nim stron.

O tym, że to spotkanie ma swoje ograniczenia i reguły tworzone zarówno przez obrazujących, jak i obrazowanych, świadczyć mogą choćby tak wymowne przykłady, jak słynna sekwencja filmowa nakręcona przez E.S. Curtisa podczas tajnego rytuału Nawaho. Po długich negocjacjach uzyskał pozwolenie na obecność z kamerą podczas takiego rytuału. Przed okiem kamery uczestnicy obrzędu odegrali wszystkie sekwencje starannie, jednak, jak się okazało, w odwrotnej niż zazwyczaj kolejności, pozbawiając działanie realnej mocy i przeistaczając rytuał w zaaranżowane dla fotografa widowisko²⁵.

Warto również przypomnieć, że choćby w Afryce produkcja wizualna doby kolonialnej nie sprowadzała się tylko i wyłącznie do twórczości generowanej przez

23 Por. np.: analizy zbiorów fotografii Lapończyków wykonanych przez księcia Rolanda Bonapartego podczas jego wyprawy do Laponii w 1884 r. A. Bentkowski, *Ostatni aborygeni Europy*, „op.cit. Maszyna Interpretacyjna. Pismo Kulturalno-Społeczne” 2005, nr 5, s. 8–9.

24 R. Vokes, D. Newbury, *Photography and African Futures. Editorial*, „Visual Studies” 2018, t. 33, nr 1, s. 1. Por. także: historię Króla Njoya (władcy z grupy etnicznej Bamun w Kamerunie), który pozował do fotografii, łącząc w sposób twórczy różne skrypty odzieżowe, w tym m.in. elementy zapożyczone z niemieckich mundurów żołnierskich. Takie fotografie (z lat 1902–1915) zachowały się w archiwach Misji Bazylejskiej. V.L. Rovine, *African Fashion, Global Style: Histories, Innovations, and Ideas You Can Wear*. Bloomington – Indianapolis 2015, s. 10.

25 Por.: film dokumentalny Anne Makepeace, *Coming to Light* (2000) poświęcony życiu i działalności fotograficznej oraz filmowej E.S. Curtisa.

europczyjskich przybyszów. Dysponujemy historycznymi wizualnymi przedstawieniami wykonanymi przez „tubylców”, w których na rozmaite sposoby odbija się spotkanie z „białymi”. Zwrócili na to uwagę m.in. autorzy zorganizowanej w roku 2014 w krakowskim Muzeum Etnograficznym wystawy pt. *Skrzyżowane spojrzenia – Afryka. Studium*²⁶. Drewniane zachodnioafrykańskie rzeźby, zebrane podczas Pierwszej Polskiej Wyprawy Naukowej do Afryki (1882–1885), którą kierował Stefan Szolc-Rogoziński, to nie tylko tzw. tradycyjna „sztuka afrykańska”, lecz również przedstawienia Europejczyków – przybywających do Afryki, obserwowanych i oglądanych przez Afrykanów, a następnie portretowanych w formie drewnianych figurek. Z tego samego okresu i obszaru mamy też przekazy o afrykańskich przedstawieniach malarskich ukazujących Europejczyków. Na przykład Hugo Zöller, pruski dziennikarz i podróżnik, eksplorator różnych kontynentów, który między innymi towarzyszył S. Szolcowi-Rogozińskiemu w czasie części afrykańskich wędrówek w 1884 r., w jednej z wcześniej odwiedzanych przez siebie wiosek miał ze zdumieniem odkryć swoje własne podobizny wymalowane przez miejscowych mieszkańców na ścianach ich chat²⁷. Niewiele wiemy o celu wykonywania takich wizerunków – malarskich czy rzeźbiarskich przedstawień „białych ludzi”. Obraz, znowu, stanowi zagadkę i intryguje, staje się świadkiem międzykulturowego spotkania, które zapewne zmieniało obydwie biorące w nim udział strony.

Należy podkreślić, że te pierwsze „skrzyżowane spojrzenia” i rodzime afrykańskie produkcje obrazów nadążały za rozwojem technologii wizualnych. Dziś wielu badaczy zauważa, że historia XIX- i XX-wiecznej fotografii afrykańskiej to dzieje nie tylko białych podróżników i europejskich fotografów. Mimo iż europejskie i kolonialne spojrzenie zdecydowanie zdominowało dyskursy wizualne o Afryce i ich coraz bardziej masową produkcję, stosunkowo wcześniej znaleźli się także Afrykanie operujący aparatem fotograficznym i tworzący fotograficzne obrazy. Istniejące przekazy i artefakty stanowią rozproszony i niepełny zbiór, który jednak, przynajmniej w jakiejś mierze, odzwierciedla skomplikowane relacje „atlantyckiego krajobrazu wizualnego”²⁸ doby kolonialnej. Uczestniczyli w nim Afrykanie, Europejczycy, Afroamerykanie czy Amerykanie, a obraz stawał się i źródłem informacji, i jego kreatorem, narzędziem opresji, ale też wyrazem sprawczości różnych podmiotów i aktorów biorących udział w tworzeniu, powielaniu i dystrybuowaniu wizualnych przedstawień.

26 Wystawa *Skrzyżowane spojrzenia – Afryka. Studium*, Muzeum Etnograficzne im. S. Udzieli w Krakowie, 8 listopada 2013 – 2 marca 2014, koncepcja wystawy: Jacek Kukuczka, Katarzyna Piszczkiewicz, Ewelina Lasota.

27 J. Schneider, *The Topography of the Early History of African Photography*, „History of Photography” 2010, t. 34(2), s. 135.

28 Tamże.

Podsumowanie

Patrząc z dzisiejszej perspektywy na użycie obrazów w dawnej działalności etnograficznej i w powiązanych z antropologią dyskursach, dostrzegamy wielowymiarowość i niejednoznaczność przedstawień wizualnych, często nieuświadomianą przez twórców z przeszłości. Zgodnie z przywołaną na początku tego tekstu trajektorią rozwoju antropologii, początkowo chciano wierzyć w obiektywność i dokumentacyjną naukowość spojrzenia oraz obrazu. W tym kontekście idealnym technologicznym osiągnięciem zdawała się być fotografia – zdjęcie „zdejmujące” rzeczywistość i zatrzymujące chwilę. Przywołane w tym tekście historyczne przykłady etnograficznych praktyk wizualnych oraz będące ich wynikiem fotografie podkreślają jednak kreacyjną oraz niestabilną naturę obrazu. Spoglądając na zatrzymane na fotografiach twarze, ludzkie sylwetki, domy, krajobrazy czy sprzęty, próbujemy zobaczyć zarówno przedstawiane nam światy, jak i aktorów oraz twórców obrazu obecnych po obu stronach kamery, a także to, co znajduje się poza kadrem i fotograficzną „powierzchnią”.

Bibliografia

Literatura

- Bentkowski A., *Ostatni aborygeni Europy*, „op.cit. Maszyna Interpretacyjna. Pismo Kulturalno-Społeczne” 2005, nr 5.
- Burton J.W., Thompson C.W., *Nanook and the Kirwinians: Deception, authenticity, and the birth of modern ethnographic representation*, „Film History” 2002, R. XIV.
- Egan S., *‘Yet in a Primitive Condition’: Edward S. Curtis’s North American Indian*, „American Art” 2006, t. 20, nr 3.
- Gidley M., *Pictorialist Elements in Edward S. Curtis’s Photographic Representation of American Indians*, „The Yearbook of English Studies” 1994, t. 24.
- Grimshaw A., *The Ethnographer’s Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge–New York 2001.
- Grimshaw A., *The Eye in the Door: Anthropology, Film and the Exploration of Interior Space*, [w:] *Rethinking Visual Anthropology*, red. M. Banks, H. Morphy, New Haven–London 1997.
- Grąbczewska M.M., *W krainie młodych boginek*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, R. VII.
- Grzesiewicz-Sałacińska M., *Afryka utrwalona, Tom II. Karty pocztowe Kazimierza Zagórskiego z kolekcji Witolda Grzesiewicza*, Warszawa 2009.
- Marien M.W., *Photography: A Cultural History*, London 2006.
- Marks D., *Ethnography and Ethnographic Film: From Flaherty to Asch and After*, „American Anthropologist. New Series” 1995, nr 2.

- MacDougall D., *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton–Oxford 2006.
- Niedźwiedz A., *Afrykański strój, europejskie tkaniny i katolicka moda w Ghanie*, [w:] *Wymiary antropologicznego poznawania Afryki. Szkice z badań ostatnich*, red. M. Ząbek, Warszawa 2022.
- Nowicki W., *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010.
- Pinney Ch., *Photography and Anthropology*, London 2011.
- Rovine V.L., *African Fashion, Global Style: Histories, Innovations, and Ideas You Can Wear*, Bloomington–Indianapolis 2015.
- Schneider J., *The Topography of the Early History of African Photography*, „History of Photography” 2010, t. 34(2).
- Sikora S., *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Warszawa 2012.
- Sontag S., *O fotografii*, Kraków 2009.
- Stanisławska O., *Zobaczyć Afrykę, to być oślepionym*, „Tygodnik Powszechny”, 18 X 2005, nr 42.
- Vokes R., Newbury D., *Photography and African Futures. Editorial*, „Visual Studies” 2018, t. 33, nr 1.
- Wieczorkiewicz A., *Czarna kobieta na białym tle – dyptyk biograficzny*, Kraków 2013.
- Zeller J., *Weiße Blicke – Schwarze Körper. Afrikaner im Spiegel westlicher Alltagskultur. Bilder aus der Sammlugn Peter Weiss*, Erfurt 2010.

Filmografia

- Coming to Light* (2000), reż. A. Makepeace.
- Czarna Wenus* (2010), reż. A. Kechiche.
- Nanook of the North* (1922), reż. R. Flaherty.