

GRAŻYNA KUBICA
Instytut Socjologii
Uniwersytet Jagielloński
Kraków

SPOŁECZNE BIOGRAFIE ZDJĘĆ TERENOWYCH, CZYLI ANTROPOLOGIA WIZUALNA ARCHIWALNEJ FOTOGRAFII

Problematyka wizualności jest obecna w antropologii od samego początku jej istnienia. Jednak antropologia wizualna jako subdyscyplina zaczęła się rozwijać dopiero w latach 70. XX wieku. Od tego czasu stała się jedną z najbardziej prężnych specjalizacji. Po latach dość wątpliwego statusu naukowego uzyskała wreszcie akademicką legitymizację, a także popularność wśród studentów i adeptów jako dziedzina dowartościowująca wizualność i łącząca w sobie rygor podejścia naukowego z artystyczną wyobraźnią i inwencją.

Tekst niniejszy¹ ma na celu przyjrzenie się jednemu z ważniejszych zagadnień podejmowanych przez antropologów wizualnych, jakim jest opracowanie i analiza fotograficznych i filmowych materiałów terenowych stworzonych przez etnografów. W pierwszej części dokonuję przeglądu i krytycznej oceny najważniejszych – moim zdaniem – projektów w tej dziedzinie, zaś w drugiej proponuję własną analizę cyrkulacji fotografii terenowych na przykładzie zdjęć Bronisława Malinowskiego. Wybrałam kolekcję tego antropologa, gdyż jego spuścizna jest szczególnie „aktywna”, a w niektórych działaniach sama – mniej lub bardziej bezpośrednio – uczestniczyłam.

Mój projekt wpisuje się w nurt badający materialność fotografii i społeczne biografie rzeczy, gdzie zakłada się, iż „nie można w pełni pojąć znaczenia przedmiotu w pojedynczym momencie jego istnienia, ale powinno się go rozumieć

¹ Chciałabym podziękować osobom, które pomogły mi w przygotowaniu tego tekstu: Arkadiuszowi Bentkowskiemu, Sue Donnelly, Christopherowi Pinneyowi i szczególnie – Michaelowi Youngowi.

w ramach kontinuum procesu jego wytwarzania, wymiany, użycia i znaczenia” (Edwards, Hart 2011: 260). Staram się zatem odpowiedzieć na pytanie: jak żyją zdjęcia, jakie są trajektorie ich losów?

Antropologiczne archiwum wizualne jako przedmiot badań

Badacze zajmujący się oceną roli fotografii w antropologii zwracają uwagę na fakt, że od samego początku istnienia tej dyscypliny relacje o innych kulturach były wzbogacane materiałem wizualnym. Co więcej, dla tej nowej nauki o bardzo jeszcze niepewnych podstawach fotografia przedstawiała „fakty, co do których nie mogło być wątpliwości” (Read 1892: 87), co było szczególnie ważne, gdy materiału terenowego nie zbierali antropologowie, lecz „ludzie na miejscu”. W ciągu dziejów dyscypliny zmianie ulegała intensywność użytkowania fotografii. O ile na początku zdjęcia terenowe odgrywały wielką rolę, to w okresie dominacji funkcjonalizmu, a później strukturalizmu fotografie zaczęły zniknąć z tekstów antropologicznych. Powodów można szukać na poziomie teoretycznym. W „starej” antropologii miało znaczenie to, co widać, w „nowej” – ważne były ukryte reguły kierujące życiem społecznym, których nie da się sfotografować. Później refleksja postmodernistyczna uznała wizualność jako równoprawną z tekstem źródło wiedzy antropologicznej i zdjęcia wróciły na łamy antropologicznych książek, choć już w innej roli.

Zmieniało się także teoretyczne podejście do wizualności. Na początku dominował paradygmat naukowo-realistyczny, w którym najważniejsza była obiektywizacja i generalizacja (Bentkowski 2012; Olechnicki 2003). Obecnie mamy raczej do czynienia z podejściem, w którym istotna jest ekspresyjność i niejednoznaczności, a także refleksyjność i współpraca z badanymi (Pink 2009; Sikora 2004; Banks 2009).

Dla wielu antropologów wizualnych szczególnie interesujący jest etnograficzny materiał archiwalny i sposoby jego analizy, prezentacji i oceny. Pierwsza fala zainteresowania tym typem fotografii miała miejsce w połowie lat 80. XX wieku i wiązała się z krytycznym zwrotem w antropologii i kryzysem reprezentacji. Często wtedy problematyzować dziedzictwo kolonializmu i poddawać je krytyce. Dyskutowano też rolę fotografii etnograficznej w tym kontekście.

Pierwszą ważną inicjatywą mającą na celu przegląd wczesnej działalności fotograficznej antropologów był projekt Royal Anthropological Institute rozpoczęty w 1984 roku, którego efektem był tom pod redakcją Elizabeth Edwards, *Anthropology and Photography, 1860-1920* (Edwards, ed., 1992). Badacze archiwalnych kolekcji fotograficznych zauważyli, że były one tworzone, by przedstawić obiektywną wiedzę naukową o innych kulturach, czyli „dokumentować fizyczne i kulturowe różnice”, ale w rzeczywistości prezentowały subiektywność autorów i ich teoretyczne perspektywy, które często skutkowały etnocentryzmem, rasizmem czy

wręcz opresją (Pink 2009: 91). Wizualność stanowiła paradygmat wiedzy uprzywilejowanej, a fotografia stała się symbolem wyższości Zachodu (Pinney 1992).

Jednym z efektów debaty po opublikowaniu tego tomu było określenie gatunków fotograficznej produkcji antropologów. Alison Griffith wyróżniła trzy typy zdjęć, które można znaleźć w etnograficznych archiwach. Pierwszy, najbardziej znany i utożsamiany z dziewiętnastowieczną antropologią, to tak zwane zdjęcia antropometryczne. Ludzie byli fotografowani jako przedstawiciele pewnych fizycznych typów, na potrzeby tworzenia taksonomii klasyfikujących rodzaj ludzki. Podmiotowość osoby fotografowanej była stłumiona, miała ona jedynie reprezentować szerszą kategorię. Wygląd fizyczny był podstawą teorii dotyczących kultury, inteligencji i ewolucji. Wskazówki, jak wykonać tego typu fotografie określano bardzo precyzyjnie (Griffith 2002: 101). Takie szczegółowe instrukcje zawierał na przykład rozdział dotyczący fotografii opracowany przez Alfreda Haddona w trzecim wydaniu *Notes and Queries on Anthropology*:

Co się tyczy portretów, powinno się zawsze zrobić pewną ilość typów jak największych [w jak największym rozmiarze – G.K.], z przodu i z profilu; obiektów powinien być na wysokości twarzy, oczy badanego skierowane wprost i skupione na punkcie na tej samej wysokości od ziemi lub na linii horyzontu. Gdy fotografuje się całą nagą postać, powinno się zrobić ją z przodu, z boku i z tyłu; pięty powinny się stykać, a ręce zwiisać po bokach ciała; najlepiej fotografować skalę metryczną razem z ciałem obiektu. Pożądane jest mieć ekran z miękkiej, delikatnej tkaniny w neutralnym kolorze jako tło. Ten ekran powinien być wystarczająco jasny, by kontrastować dobrze z żółtą czy brązową skórą, bardzo ważne jest, by ustawić go w pozycji, w której światło jest jak najbardziej ostre jak najdłużej w ciągu dnia. W czasie dłuższego pobytu można zorganizować prowizoryczne studio. Do zdjęć portretowych konieczny jest biały papier lub karton do rozjaśniania cieni. Kilka portretów powinno się zrobić z półprofilu lub w pozycji, która daje bardziej przyjemny obraz niż sztywne portrety wymagane przez badacza (Haddon 1899: 239).

Oprócz tych statycznych ujęć badacze stosowali także zdjęcia przedstawiające codzienne życie badanych ludów. Ten nowy typ zdjęć podkreślał znaczenie ważności relacji między fotografem i fotografowanym, ich wzajemnego zaufania i współpracy (Griffith 2002: 121). Głównym proponentem tego podejścia był Everard im Thurn, botanik i antropolog, a także urzędnik kolonialny, który w swym artykule *Anthropological Uses of the Camera*, będącym jednym z pierwszych naukowych tekstów antropologii wizualnej, krytykował ówczesne sposoby fotografowania:

Tak jak czysto fizjologiczne fotografie antropometrów są tylko obrazami ciał pozbawionych życia, zwykle fotografie przypadkowych nieszczęsnych krajowców (...) można by porównać do fotografii, jakie się czasami widzi, źle wypchanych i zdeformowanych ptaków i zwierząt. (...) dobra seria fotografii pokazujących każ-

dy przedmiot posiadany przez prymitywny lud, i jego używanie będzie o wiele bardziej pouczająca i o wiele bardziej interesująca niż jakakolwiek kolekcja samych tylko przedmiotów. Jeżeli chce się pokazać nie rzeczy, lecz zwyczaje takiego ludu, zdjęcia mogą być zrobione tak samo. Kilka przykładów z większej serii pokazujących gry tych ludzi będzie tego ilustracją (im Thurn 1893: 186).

Trzecim rodzajem fotografii, wyróżnionym przez Griffith, były zdjęcia pocztówkowe, które produkowano na zamówienie szerszych kręgów zachodniego społeczeństwa, domagającego się przedstawień „prymitywnych” ludów. Zdjęcia te były wykonywane w atelier, na odpowiednim tle, i z założenia miały egzotyzować i idealizować tubylców. Antropologowie, mimo swej naukowej retoryki, wykorzystywali te komercyjne produkcje do swoich celów. Granica między zdjęciami naukowymi a popularnymi była wtedy jeszcze dość płynna.

Od czasu opublikowania tomu *Anthropology and Photography* nastąpiła „eksplozja zainteresowania antropologów historyczną fotografią etnograficzną i innymi praktykami fotograficznymi towarzyszącymi dyscyplinie” (Banks, Vokes 2010: 337). I nie ma w tym stwierdzeniu przesady. Ilość książek i artykułów na ten temat jest zaiste imponująca. Z tej bogatej literatury chciałabym zwrócić uwagę na tom: *Photography, Anthropology and History* (Morton, Edwards, eds., 2009), który jest – jak głosi podtytuł – „poszerzeniem ramy”. Jego celem było przedstawienie bogatego dziedzictwa wizualnego antropologii i zastosowanie doń całego zestawu współczesnych podejść badawczych dyscypliny oraz podjęcie ważnych dla antropologii jako całości problemów, które są widoczne przez pryzmat wizualności (Edwards, Morton 2009: 1).

Redaktorzy tego tomu zwracali też uwagę na fakt, że w samej antropologii uległo zmianie podejście do archiwalnego materiału fotograficznego. Postmodernistyczne środowisko intelektualne doceniło znaczenie fotografii w oświetlaniu problemu wiedzy antropologicznej jako pewnego konstruktu, jak i tego, że zdjęcia stały się kluczowymi miejscami refleksyjnej teorii i metod. Na początku tego okresu rozpatrywano fotografię głównie w relacji do tekstu (np. Clifford, Marcus, eds., 1986). Pojawiły się też studia, które w swym metodologicznym i analitycznym podejściu do fotografii odwoływały się do teorii Michela Foucaulta i jego pojęć nadzoru, spojrzenia i urzeczowienia, a z drugiej strony – wyraźny był także wpływ semiotycznego czytania obrazów Rolanda Barthesa. Wkrótce okazało się, że te pierwsze mają tendencję do dychotomizowania i przeceniania dynamiki relacji władzy i jej wizualnej retoryki, co często paraliżowało analizę, a – co gorsza – uciszało głosy tych, których miało dowartościowywać. Antropologiczne podmioty większości teorii postkolonialnych były przedstawiane jako pozbawione władzy, uprzedmiotowione i pasywne w obliczu kolonialnego spojrzenia. Jednak, według Elizabeth Edwards i Christophera Mortona, podejście to miało też pozytywny efekt, bo ujawniło dyskursywne praktyki fotografii etnograficznej: konstrukcyjną naturę antropologicznego przedmiotu, jego ideologiczne pod-

stawy i możliwości odkodowania poprzez krytyczną lekturę (Edwards, Morton 2009: 3-4).

Obecnie, nie negując kolonialnych uwikłań antropologii i fotografii, wskazuje się także na sprawstwo rdzennej ludności i jej własne doświadczenie kontaktu. Nastąpiło odejście od zajmowania się tylko problemem reprezentacji *per se*, na rzecz złożonych krajobrazów dyskursywnych i politycznych, które ujawniły się wraz z wprowadzeniem problematyki mediów i archiwum. Innym nurtem była rehabilitacja historii w antropologii, a fotografia zaczęła być postrzegana jako obraz, który jest rezultatem historycznych obecności i spotkań. Pojawiły się też ważne pytania, na przykład: jak fotografia staje się „antropologiczna”? Jak fotografii nabierają historycznego znaczenia? Jak można pogłębić analizę? Jak wyjść poza proste dekodowanie?

Proponowany jest model „ekonomii wizualnej”, który umożliwi bardziej zniuansowane podejście i rozważenie wielu aspektów: produkcji, rozpowszechnienia, konsumpcji, posiadania i wystawiania fotografii. Wszystkie one mają wpływ na jej znaczenie sytuacyjne i historyczne (Poole 1997). To wszystko spowodowało, że destabilizacji uległy dotychczasowe sposoby „czytania” archiwalnych fotografii. Nie ma już jednego właściwego sposobu ich interpretacji. Zdjęcie jest ciągle dokumentem, który ma swego autora, ale było także miejscem kulturowego spotkania.

Morton i Edwards dużo uwagi poświęcają archiwum, które stało się przedmiotem wielu analiz. Można nawet mówić o „archiwalnym zwrocie” w antropologii. Badacze przyglądają się praktykom i poetykom zbierania, segregowania i klasyfikowania fotografii, a także starają się je zrozumieć jako punkty, gdzie spotyka się chęć, selektywność, zapominanie i alternatywne historie antropologii. Można powiedzieć, że autorytet dyscypliny modelował antropologiczne archiwum, a ono z kolei modelowało dyscyplinę. Współcześnie zaś mamy do czynienia z destabilizacją i zmianą formy archiwalnej władzy, bo fotografie są włączane w różne konstrukcje, formacje czy dialekty, które nadają znaczenie spotkaniu fotografii, historii i pamięci. Jednak mimo wszystko – konkludują Edwards i Morton (2009: 13) – koncepcja archiwum pozostaje ważna dla zachodniej praktyki naukowej.

Efekty jednego z ostatnich projektów zostały opublikowane w numerze tematycznym znanego pisma „History and Anthropology” zatytułowanym *Anthropology, Photography and the Archive*, pod redakcją Marcusa Banksa i Richarda Vokesa. Autorów przede wszystkim interesował temat ruchu i sposobów przemieszczania się wizerunków „do” i „z” archiwum, badali też ich krążenie między różnymi rodzajami kolekcji (oficjalnymi, prywatnymi, planowanymi, zmieniającymi się) (Banks, Vokes 2010: 339). Teoretyczną inspiracją były koncepcje francuskiego filozofa nauki Bruno Latoura i przedwcześnie zmarłego brytyjskiego antropologa Alfreda Gella. Najbardziej istotne wydaje się tutaj pojęcie sprawczości rzeczy. Banks i Vokes podkreślają, że interesuje ich ruch, a razem z nim fotograficzne przedstawienia, czyli na przykład drukowanie, publikowa-

nie, wystawianie. Pozwala to widzieć zdjęcia jako niestabilne i płynne artefakty, będące jednocześnie w miejscu i w ruchu. Autorzy tego tomu zwracali uwagę na te formy cyrkulacji fotografii, które dokonywały się między jednym systemem materialnych relacji a drugim, szczególnie na przechodzenie ze sfery prywatnej do publicznej i odwrotnie. Zmienia się wtedy znaczenie zdjęć, bo zależy ono od kontekstu, może się także zatrzeć pierwotna „społeczna biografia” zdjęcia (czyli związków wynikających z jego produkcji, form wymiany, w których uczestniczyło i innych kolekcji, jakich było częścią). Można o nich myśleć jak o Latourowskich „krążących referencjach”, ruchomych znakach, które stają się przez akty „tłumaczenia” (ze sfery prywatnej do publicznej) przedmiotem wielu wymazań. Ruch zdjęć w archiwach i między nimi może także zmienić naturę ich materialnych związków, ulokować je w różnych materialnych asamblażach. Jednym z ważnych tematów jest wyobrażenie obrazów w dialogu ze sobą nawzajem.

Z innych projektów, warto wymienić tom pod redakcją Elizabeth Edwards i Janice Hart, *Photographs Object Histories: On the Materiality of Images* (Edwards, Hart, eds., 2004), który dotyczy fotografii w ramie teoretycznej „biografii rzeczy” i materialności, ale mało jest tam odniesień do etnograficznej fotografii terenowej (poza tekstem redaktorek o „kulturowej biografii skrzynki z «etnograficznymi» zdjęciami” – Edwards, Hart 2004).

Wstęp do tej książki ukazał się w polskim tłumaczeniu w zbiorze *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów* (Frąckowiak, Olechnicki, red., 2011). Autorki zwracają tam uwagę na fakt, iż fotografia jest nie tylko dwuwymiarowym obrazem, ale także trójwymiarowym przedmiotem, a zatem istnieje w jakimś społecznym i kulturowym doświadczeniu. Stąd „myślenie o fotografii przez pryzmat materialności zakłada jej rozważanie w kategoriach zamysłu, wykonywania, rozpowszechniania, konsumowania, używania, pozbywania się i odzyskiwania” (Edwards, Hart 2011: 254). Analiza materialności w fotografii polega, według autorek, na określaniu materialnych form zdjęć, rodzajów ingerencji w obraz, ustaleniu różnych form prezentacyjnych oraz „społecznych biografii, które zapośredniczały fotografie i umieszczały je w określonych dyskursach społeczno-kulturowych” (Edwards, Hart 2011: 273). Ważne jest także badanie zmiennych historycznie i kulturowo sposobów postrzegania materialności w fotografii, ujawnianie się w niej różnych funkcji obrazów (prywatnych i publicznych), bycie przedmiotami wymiany czy obiektami używanymi w kontekście religijnym. Edwards i Hart podkreślają, że znaczenie materialności nie maleje nawet w epoce cyfrowej. Zwracają uwagę na sprawczość fotografii, widoczną w podejściu, „które dostrzega centralność materialności i pozwala nam patrzeć na fotografie i używać ich bardziej jako przedmiotów społecznie istotnych, aktywnych i zdolnych do reagowania niż tylko będących prostym następstwem, z jednej strony, władzy, kontroli i biernej konsumpcji, czy z drugiej – estetycznych dyskursów i supremacji indywidualnej wizji” (Edwards, Hart 2011: 284).

Badacz historycznych fotografii antropologicznych, Arkadiusz Bentkowski, studiuje filozoficzne podstawy fotografii, historyczność percepcji, a także zwraca uwagę na pewną istotną zmianę, która zaszła w ostatnim czasie w ontologicznym rozumieniu fotografii: „z produktu obciążonego fizycznością na dobro wirtualne i nieuchwytnie, łatwo dostępne i pozbawione fizyczności, materialności, historyczności i ontologicznego zakotwiczenia w czasie” (Bentkowski 2012: 3). Symptomatyczne jest według niego zmniejszenie znaczenia czasoprzestrzennych wyznaczników wizualnego oglądu oryginalnych zdjęć i utracenie kontroli nad samym aktem patrzenia. Krótko mówiąc, nie musimy już udawać się do archiwum, by obejrzeć stare zdjęcia. Możemy je obejrzeć w Internecie. Oczywiście nie dotyczy to wszystkich zasobów.

Ten bogaty dorobek teoretyczny i analityczny antropologii wizualnej, który powstał z krytycznej refleksji nad własną spuścizną, jest ciągle rozwijany. Przegląd niniejszy nie jest oczywiście wyczerpujący, a raczej skupia się na pewnych kwestiach, które wydają się współcześnie szczególnie ważne. Żałować należy, że wśród tak licznych ostatnio tłumaczeń zachodniej literatury antropologiczno-socjologiczno-wizualnej na język polski brakuje prac reprezentantów tego nurtu refleksji (poza wzmiankowanym tekstem Edwards i Hart).

Warto tutaj wspomnieć o podobnych przedsięwzięciach (choć dotyczących fotografii terenowej tylko częściowo), w których uczestniczyli polscy badacze. Efektem jednego z nich jest dwujęzyczny tom *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, który „stanowi próbę przemyślenia kwestii archiwów w postsocjalistycznej Europie Środkowej i Wschodniej” (Pijarski 2011: 16). Drugi – to pięknie wydane dwutomowe i czterojęzyczne dzieło, *Photo Proxima* (Gruszka, red., 2012), które jest efektem wymiany doświadczeń w zarządzaniu zbiorami fotograficznymi przez przedstawicieli czterech europejskich instytucji (polskim partnerem było Muzeum Etnograficzne w Krakowie).

W następnej części tekstu przedstawiam moje własne analizy czerpiące inspiracje z prac brytyjskich kolegów i koleżanek, a odwołujące się do materiału także przez nich badanego i omawianego. Staralam się wszelako wyłowić problemy, których nie podejmowali lub podejść do analizowanych przez nich kwestii z innej perspektywy. Zajmuję się głównie kwestią cyrkulacji zdjęć archiwalnych i pojawiania się ich w różnych asamblażach.

Spoleczne biografie zdjęć terenowych

Czemu właściwie służyły fotografie robione podczas badań? Przede wszystkim od początku były uważane za najbardziej przydatne i obiektywne narzędzie do rejestrowania zanikającej rzeczywistości pierwotnych kultur. W cytowanym już wcześniej artykule Everard im Thurn zwracał na to uwagę: „Prymitywne etapy życia szybko znikają ze świata w tym czasie nieustannych podróży i eksplora-

cji, i to powinno być uznane prawie za obowiązek wykształconych podróżników udających się w mniej znane części świata, by zarejestrować, nim będzie za późno, te etapy, które można obserwować; nie jest jednak wystarczająco rozpoznawym faktem, że taką rejestrację zwykle czynioną na piśmie, można nieskończenie wspomóc aparatem fotograficznym” (im Thurn 1893: 184).

Po zakończeniu badań etnografowie wykorzystywali swe zdjęcia terenowe przy pisaniu monografii, jako *aide-mémoire* czy notatnik fotograficzny. Malinowski pisał w *Ogrodach koralowych*, ubolewając nad swym małym zaangażowaniem w tę formę dokumentacji: „Sprawdzanie notatek terenowych z zastosowaniem fotografii w czasie opracowywania materiałów dotyczących ogrodów skłoniło mnie do przeformułowania moich twierdzeń w licznych punktach” (Malinowski 1986: 661).

Antropologowie rzadziej robili z materiału wizualnego bardziej wyrafinowany użytek naukowy. Jedynym wyjątkiem są tutaj badania Margaret Mead i Gregory’ego Batesona na Bali, których wyniki zostały zaprezentowane w książce *Balinese Character: A Photographic Analysis* (Bateson, Mead 1942).

Zdjęcia służyły przede wszystkim jako ilustracje w publikowanych monografiach czy wygłaszanych wykładach (w postaci szklanych przezroczycy). W ich wyborze kierowano się głównie względami merytorycznymi, ale kwestie technicznej jakości i artystycznego wyrazu też nie były antropologom obojętne. Zdjęcia terenowe w monografiach nie stanowiły prostej kalki rzeczywistości – szczególnie widać to w pracach Malinowskiego. W przedmowie do nowego wydania *Argonautów Zachodniego Pacyfiku* zwróciłam uwagę na fakt, że: „Jeżeli zdjęcia są czegokolwiek ilustracją, to raczej kategorii teoretycznych niż etnograficznego opisu. I w tym też sensie są symboliczne, pozostając jednocześnie dokumentem” (Kubica 2005: XXXV).

Zatem ze zbioru zdjęć terenowych wybierano te, które nadawały się do publikacji, a reszta spoczywała w domowym archiwum razem z notatkami terenowymi i innymi materiałami. Stanowiły one zazwyczaj własność prywatną badaczy, a po ich śmierci rodzina przekazywała je zinstytucjonalizowanym archiwum razem z resztą spuścizny. To dotyczyło jednak głównie wybitnych antropologów, materiały tych mniej znanych często ulegały rozproszeniu czy zniszczeniu.

Obecnie Wenner-Gren Foundation prowadzi program przejmowania archiwów antropologów i zapewniania im fachowej opieki². W Wielkiej Brytanii istnieją podobne inicjatywy, a szczególnie interesujący jest projekt koordynowany przez Pitt-Rivers Museum w Oksfordzie, gdzie etnografowie mogą zdeponować swe kolekcje fotografii terenowych. Następnie są one opracowywane, digitalizowane i udostępniane online³. W Polsce materiały terenowe gromadzą głównie ar-

² Omawiała ten projekt w rozmowie ze mną Sydel Silverman (patrz: Kubica, w druku).

³ Patrz: <http://web.prm.ox.ac.uk/cap/> (31.07.2013).

chiwa instytutów etnologii i muzea etnograficzne. Materiały z badań socjologicznych mogą być od niedawna przekazywane do Archiwum Danych Społecznych.

Bywało jednak, że kolekcje fotografii trafiały od razu do muzeów etnograficznych czy uniwersyteckich archiwów. Instytucje te często były inicjatorami wypraw, których rezultaty miały wzbogacać muzealne kolekcje oraz służyć celom edukacyjnym i badawczym. Tak właśnie było w przypadku ekspedycji Marii Czaplickiej, której naukowy efekt w postaci zbioru artefaktów i fotografii zasilił Pitt-Rivers Museum w Oksfordzie i Pennsylvania University Museum w Filadelfii, sponsorujących wyprawę.

Zdjęcia terenowe antropologów zdeponowane w archiwach zaczynają żyć drugim życiem, na które fotografowie nie mają już raczej wpływu. To inni przejmują nad nimi pieczę i wykorzystują do swoich celów. Zdjęcia pojawiają się poza kontekstem ich wytworzenia, poddane analitycznym procedurom badaczy materiałów historycznych czy też wprzęgnięte w nowe projekty wizualne. Następna część tego tekstu stanowi krytyczny przegląd tych właśnie cyrkulacji, który ilustruję przykładami losów zdjęć z archiwum Bronisława Malinowskiego, które w 1960 roku, wraz z całą spuścizną antropologa, przekazała do Archiwum London School of Economics jego córka, Helena Wayne.

Społeczne biografie archiwalnych zdjęć Bronisława Malinowskiego

Zdeponowanie materiału w archiwum rozpoczyna proces poddawania go praktykom klasyfikowania, opracowania i segregowania. W przypadku spuścizny Malinowskiego proces ten trwał bardzo długo, co było spowodowane w dużej mierze wielkimi rozmiarami tego zbioru. Składały się nań dokumenty wytworzone przez antropologa i zgromadzone przez Helenę Wayne, ale także materiały przez nią wywołane (jej korespondencja i wywiady z byłymi studentami i współpracownikami ojca). Fotografie w tym zbiorze nie stanowią osobnej kategorii, a wyróżniona w katalogu jest tylko kolekcja zdjęć pochodzących z badań na Trobriandach (obecnie jest ona w dużej części zdigitalizowana i dostępna online⁴). Gdy przeglądałam to archiwum podczas pracy nad dziennikami antropologa, natrafiłam przypadkiem na zbiór jego fotografii wykonanych podczas pierwszej wyprawy terenowej, na wyspę Mailu. Część z nich była reprodukowana wcześniej w monografii *The Natives of Mailu*, ale część nie była nigdy udostępniona. Kilka spośród nich zostało później opublikowanych w polskiej edycji dziennika (Malinowski 2002). To „ukrycie” owych mailuskich zdjęć przez nieuwzględnienie w katalogu spowodowało, że badacze twórczości fotograficznej Malinowskiego ich nie analizowali. Główna część kolekcji fotograficznej, czyli

⁴ Patrz: <http://archives.lse.ac.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=MALINOWSKI%2f3%2f1> (31.07.2013).

zdjęcia z Trobriandów, zawiera zarówno negatywy, jak i odbitki. Te ostatnie są w większości formatu 14 x 8,5 cm, wydrukowane na błyszczącym papierze, na odwrocie zawierają inskrypcje wykonane ręką Malinowskiego określające ich zakres tematyczny, na przykład: taniec, magia, ubiór. Jest to format umożliwiający łatwe przeglądanie zdjęć, układanie ich obok siebie, grupowanie w zbiory. Fotografie robią wrażenie „roboczych”, co jeszcze potęguje wiotkość papieru.

Na wystawach

Jednym z ważnych sposobów prezentowania fotografii terenowej jest ekspozycja jej w muzeach. O ile wiem, żadna instytucja tego typu nie ma fotografii Malinowskiego w stałej ekspozycji. Udostępniają one materiał archiwalny na wystawach czasowych organizowanych z różnych powodów i okazji. Zdjęcia Malinowskiego po raz pierwszy zostały pokazane publicznie w Muzeum Victorii w Melbourne w 1919 roku, jako dodatek do zbioru artefaktów przekazanych przez antropologa tej instytucji. Całość była zaaranżowana w dużej gablocie, „wraz z najlepszymi fotografiami podnosiły one wartość wystawy” (Young 2008: 756-757).

Następna okazja pojawiła się dopiero przeszło pół wieku później w czasie ekspozycji upamiętniającej stulecie urodzin Malinowskiego: „The Kula. A Bronislaw Malinowski Centennial Exhibition”, którą zorganizował William A. Shack w 1985 roku, w Muzeum Antropologii im. Roberta H. Lowiego w Berkeley. Była ona później prezentowana jeszcze w Tucson, New Haven i w Krakowie (na przełomie 1986 i 1987 r.). I tutaj zdjęcia antropologa jedynie uzupełniały kolekcję artefaktów związanych z wymianą *kula*. Centralne miejsce zajmowały ozdobna trobriandzka łódź i chata z bali. Obiekty pochodziły ze zbiorów Muzeum Brytyjskiego i Muzeum im. Lowiego (Shack 1985). Podobną wystawę zorganizował w Muzeum Brytyjskim pod koniec lat 80. Michael O’Hanlon, który kierował wtedy działem etnograficznym tej instytucji.

Największą wystawą prezentującą terenowe fotografie antropologa była ekspozycja „Malinowski – Witkacy. Fotografia: między nauką a sztuką”⁵ zaprezentowana w 2000 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie, towarzysząca szóstej konferencji Europejskiego Stowarzyszenia Antropologów Społecznych (później pokazana w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej). Zestawiono na niej dokumentacyjne zdjęcia etnografa z eksperymentalnymi – artysty. Wspólnym mianownikiem twórczości obu fotografów było – zdaniem organizatorów – zainteresowanie człowiekiem. Wystawie towarzyszył dwujęzyczny rocznik pisma

⁵ Wystawę tę zorganizował zespół antropologów, etnologów, fotografików i muzealników, którym kierował Zbigniew Benedyktowicz.



Fot. 1. Asamblaż fotografii terenowych Malinowskiego reprodukowanych na papierze, biblioteka autorki. Autorstwo i fot.: G. Kubica.

„Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, w którym opublikowano między innymi kilka tekstów o fotografii Malinowskiego (Wright 2000; Young 2000; Sikora 2000).

Zatem wystawiennicze sposoby eksponowania zdjęć terenowych antropologa były dwójakiego rodzaju. Po pierwsze, stanowiły one uzupełnienie kolekcji artefaktów, co pozostawało w zgodzie z logiką etnograficznej reprezentacji, której hołdował także sam Malinowski. Drugim sposobem podejścia było skupienie się na samych fotografiach, które zestawiono z formalnie bardzo odległymi artystycznymi eksperymentami Witkacego. Ta zmiana kontekstu ujawniła zupełnie nowe treści, które może z sobą nieść fotografia terenowa, głównie jej wymiar estetyczny. Ważna była tutaj materialność zdjęć: wielkoformatowe powiększenia imponowały samym rozmiarem, co ujawniało te nowe znaczenia.

Jako ilustracje innych tekstów

Poza wystawami, zdjęcia terenowe etnografów służą do ilustrowania tekstów innych autorów. Przede wszystkim są to opracowania z dziedziny historii antropologii dotyczące owych etnografów, badanych przez nich terenów czy kwestii teoretycznych. George Stocking, najbardziej znany historyk antropologii, okład-

kę jednej ze swych książek, *The Ethnographer's Magic* (Stocking 1992b), opatrzył fotografią z archiwum Malinowskiego. Zdjęcie przedstawia na pierwszym planie ciemną i nieostrą postać antropologa siedzącego w swym namiocie, podczas gdy grupa młodych mężczyzn i chłopców (wśród nich ulubieniec etnografa, Tokulubakiki) śledzi z zewnątrz, co robi etnograf. Inny wizerunek Malinowskiego, tym razem reprodukcja olejnego portretu autorstwa Witkacego, zdobi jeden z tomów redagowanej przez Stockinga serii wydawniczej *History of Anthropology*. Wszystkie jej tomy były ilustrowane studyjnymi portretami antropologów oraz ich zdjęciami z terenu. Malinowski pojawił się tam jeszcze kilka razy. W przypadku tego antropologa było więcej okazji, by upublicznić jego wizerunek. Drugie wydanie *A Diary in the Strict Sense of the Term* z 1989 roku zostało opatrzone zdjęciem Malinowskiego siedzącego wśród krajowców, a publikacja jego korespondencji z żoną *A Story of a Marriage* (polskie wydanie: Wayne, red., 2012) uzupełniona jest wieloma fotografiami rodzinnymi. W redagowanej przeze mnie polskiej edycji *Dziennika w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* (Malinowski 2002) bardzo ważny był materiał ilustracyjny: zdjęcia ukazujące miejsca, gdzie dokument ten powstawał (zarówno archiwalne pocztówki, jak i moje współczesne fotografie), portrety Malinowskiego i jego przyjaciół wykonane przez Witkacego, zdjęcia terenowe etnografa z Mailu i Trobriandów oraz fotografie rodzinne. Zatem archiwalny materiał wyprodukowany przez antropologa w czasie badań był tu tylko jednym z wielu zbiorów zdjęć „uwizualniających” treść dziennikowych zapisków.

Fotografie terenowe antropologów służą nie tylko jako ilustracje w ich własnych tekstach oraz opracowaniach innych autorów, ale także bywają wykorzystywane jako symboliczne odniesienie. W znanym eseju Jamesa Clifforda o autorytecie etnograficznym rolę taką pełniła fotografia z fronty spisu *Argonautów*. Autor opisuje ją i dodaje:

Uwaga wszystkich postaci, widzianych z profilu, skupiona jest na rytuale wymiany, prawdziwym wydarzeniu z melanezyjskiego życia. Kiedy się jednak przyjrzeć z bliska, można zauważyć, że jeden z kłaniających się Trobriandczyków patrzy wprost w obiektyw aparatu fotograficznego. (...) Strona tytułowa *Argonautów*, jak wszystkie fotografie, potwierdza obecność – sceny znajdującej się przed obiektywem; sugeruje też inną obecność – obecność etnografa, który aktywnie komponuje wycinek trobriandzkiej rzeczywistości. (...) spojrzenie jej uczestnika przenosi naszą uwagę na punkt widzenia obserwatora, w którym, jako czytelnicy, mamy udział z etnografem i jego aparatem fotograficznym. Zasygnalizowany tu został dominujący model współczesnego autorytetu w badaniach terenowych: „Jesteście tam... bo ja tam byłem” (Clifford 2000: 29-30).

Clifford opisuje zdjęcie terenowe Malinowskiego i odkrywa jego symboliczne znaczenie, czym wzmacnia swoją argumentację. Także w innych jego tekstach pojawiają się takie odniesienia, na przykład: „Słynna fotografia namiotu Mali-

nowskiego, rozbitego pośrodku wioski trobriandzkiej, przez długi czas służyła jako przekonywający *obraz* mentalny antropologicznych badań terenowych” (Clifford 2004: 141); czy o zdjęciach w *Ogrodach koralowych*: „Jest cały ubrany na białą i otoczony przez czarne ciała, ostro wyróżniając się postawą i pozą” (Clifford 2004: 141). Clifford nie publikuje tych zdjęć, odwołuje się do wizualnej pamięci antropologów. Na tym polega ikoniczność niektórych wizerunków: wszyscy zainteresowani mają je przed oczami wyobraźni.

Wreszcie zdjęcia terenowe antropologów pojawiają się w tekstach innych autorów, które są poświęcone właśnie tym zdjęciom, są analizami antropologów wizualnych (lub innych badaczy, którzy się zajmują wizualnością). Trzeba tutaj wspomnieć ważny (choć kontrowersyjny) tekst Johna Hutnyka o fotografii terenowej Evans-Pritcharda (Hutnyk 1990), wizualną spuścizną tego antropologa zajmował się także Christopher Morton (2009). Inne ciekawe opracowania: o fotografii Malinowskiego (Samain 1995), Diamonda Jennessa (Edwards 2001), Claude’a Lévi-Straussa (Prosser 2004), Kathleen Haddon (Bell 2009), Torii Ryuzo (Wong 2009), Theodora Koch-Grüngergera (Hempel 2009), Johna Layarda (Herle 2009). Bardzo dobrym przykładem opracowania analizującego fotografie terenowe jest niezwykle starannie wydana książka Christophera Pinneya *Photography and Anthropology*, w której autor śledzi wzajemnie ząbwiąjące się losy obu dyscyplin. Fotografii Malinowskiego poświęcono tam sporo miejsca. Szczególnie ciekawe jest odwołanie autora do kategorii „optycznej podświadomości” i porównanie zdjęć przedstawiających białą postać Malinowskiego wśród czarnych Trobriandczyków do artystycznej fotografii Man Raya „Noire et blanche” (Pinney 2011: 60-61)⁶.

Zatem niektóre zdjęcia terenowe stają się nie tylko metonimicznymi wizualnymi odniesieniami do badań, podczas których zostały zrobione, ale także – symbolicznymi reprezentacjami szerszych problemów czy też inspiracjami do głębszej refleksji. A niektóre uzyskują status ikonicznych reprezentacji dyscypliny, jak stało się z kilkoma fotografiami przedstawiającymi Malinowskiego w terenie.

W albumach

Inną z form funkcjonowania etnograficznych zdjęć są albumy je prezentujące, często uzupełnione komentarzem na temat ich teoretycznego znaczenia, a także wyników badań historycznych dotyczących postaci samego antropologa-fotografa i jego etnografii. Są to zazwyczaj bardzo starannie wydane książki, gdzie obrazy grają główną rolę, gdzie mogą „wybrzmieć”, a tekst je tylko ilustruje.

⁶ Warto odnotować także ciekawy tekst Anny Grimshaw (2001) porównujący antropologię Malinowskiego do filmów Flaherty’ego oraz fragmenty dotyczące Malinowskiego w książce Michaela Taussiga (2009).

Wydano jak dotąd już pewną liczbę takich albumów, by wymienić choćby: *Drawing Shadows to Stone. The Photographs of the Jesup North Pacific Expedition, 1897-1902* (Kendall, Mathe, Miller 1997), *Margaret Mead, Gregory Bateson and Highland Bali. Fieldwork Photographs of Bayung Gede, 1936-1939* (Sullivan 1999), *Faces of the North: the Ethnographic Photography of John Honigmann* (Cummings 2004), *Picturing the Colonial Past. The African Photographs of Isaac Schapera* (Comaroff, Comaroff, James, eds., 2007), *Photographing the Jewish Nation: Pictures from S. An-sky's Ethnographic Expeditions* (Avrutin i in. 2009), *Moving Images: John Layard, Fieldwork Photography on Malakula Island Since 1914* (Greismar, Herle 2010), *Picturing Algeria* (Bourdieu 2012)⁷. Jedynym albumem, nad którym kontrolę sprawował sam autor zdjęć, był tom *Saudades do Brasil* Claude'a Lévi-Straussa (1994).

Zdjęcia prezentowane w tych książkach są efektem wyboru dokonanego przez ich redaktorów, którzy kierują się mniej lub bardziej sprecyzowanymi kryteriami (zarówno merytorycznymi, jak i formalnymi). Fotografie opatrywane są zazwyczaj wyczerpującymi informacjami, które dotyczą nie tylko tego, co jest na nich przedstawione (jak to było w przypadku zdjęć w monografiach), lecz także zwracają uwagę na formę zdjęć, okoliczności ich wykonania i postawę samych fotografów. Często są odwołania do ich tekstów, zarówno naukowych, jak i prywatnych. Oprócz tego poszerzonego odautorskiego komentarza redaktorzy tych albumów prezentują interpretacje ekspertów na temat tego, co widnieje na zdjęciach i dlaczego. W tej roli występują często badacze, którzy później prowadzili tam eksploracje, a także historycy antropologii oraz antropologowie wizualni. Ale bywa też, że archiwalne zdjęcia terenowe antropologów są opatrywane komentarzem współczesnych mieszkańców badanych terenów, którzy odnajdują na zdjęciach postaci swych przodków czy dawne oblicza miejsc, które znają z własnego doświadczenia. Ważny jest również emocjonalny odbiór owych fotografii przez współczesnych „tubylców”: co ich zaciekawia i intryguje, a co rodzi negatywne emocje czy wręcz upokarza.

W tej konwencji jest utrzymany album Michaela Younga *Malinowski's Kiriwina* (Young 1998). Książka ta powstała na zamówienie The University of Chicago Press, które zainicjowało wtedy serię tomów prezentujących fotografie terenowe antropologów. Później ukazał się jeszcze album ze zdjęciami Margaret Mead i Gregory'ego Batesona z Bali (Sullivan 1999). Kilka lat temu, po przerwie, wydawnictwo wróciło do tego pomysłu i ukazał się tom afrykańskich fotografii Isaaca Schapery (Comaroff, Comaroff, James, eds., 2007).

⁷ Nie zaliczam do tej kategorii popularnych albumów zawierających zdjęcia Edwarda Curtisa, Romana Vishniaca czy innych „etnograficznych” fotografów, gdyż nie towarzyszy im antropologiczna refleksja, więc trudno je zaliczyć do antropologii wizualnej.

Malinowski's Kiriwina jest wydana niezwykle pieczołowicie, zarówno pod względem edytorskim, jak i merytorycznym⁸. Michael Young, biograf antropologa i badacz kultur melanezyjskich, który zajął się tutaj jego fotograficzną spuścizną, bardzo dogłębnie ją zanalizował i umieścił w kontekście teoretycznym antropologii. Przede wszystkim zwrócił uwagę na „funkcjonalistyczny” charakter fotografii Malinowskiego, czyli to, że ich większość stanowią poziome ujęcia obejmujące szerszy plan, i przedstawiające nie tylko samą czynność czy wydarzenie, ale także ich otoczenie, czyli lokalny kontekst.

Bardzo szczegółowo opisał też Young całą procedurę badawczą i zasady selekcji materiału. Wyeliminował zdjęcia wcześniej publikowane oraz te, które były złej jakości. Z pozostałych wyselekcjonował reprezentatywną dla całości kolekcji próbę, stanowiącą piątą część wszystkich zdjęć. Każde zdjęcie opatrzył obszernymi komentarzami. Bazują one na opisach czy przypisaniu do określonej kategorii przez samego Malinowskiego, jego tekstach opublikowanych, notatkach terenowych, dzienniku i korespondencji. Young intencjonalnie nie wykorzystywał późniejszej wiedzy etnograficznej do opisu zdjęć, chciał bowiem, by – zgodnie z tytułem albumu – była to „jego wizja jego Trobriandów” (Young 1998: 26). Nie znaczy to jednak, że inne głosy nie towarzyszą tej kolekcji zdjęć. Young zaprosił do współpracy nad jej opracowaniem Linusa Digim'Rina'ę, antropologa pochodzącego z Trobriandów, wykładającego na Uniwersytecie Papui Nowej Gwinei, swego byłego studenta. Obaj uczeni spędzili dłuższy czas analizując każde zdjęcie, a później Linus zabrał je ze sobą na Trobriandy i prosił o komentarz na ich temat mieszkańców kilku wsi. Działalność tę można nazwać prowadzeniem wywiadów z użyciem zdjęć. Young pisze, że Trobriandzcy dostrzegali na tych obrazach o wiele więcej niż on. Zajmowały ich głównie konkretne problemy: gdzie zdjęcie zostało zrobione i kiedy, co i kogo na nim widać, oraz co te osoby robią.

Oprócz tych informacji faktograficznych, Younga interesowały też reakcje emocjonalne Trobriandczyków na prezentowane im zdjęcia, szczególnie „typów ludzkich”, które wzbudzają krytykę współczesnych antropologów. Jednak, jak się okazało:

Żaden z informatorów Linusa nie wypowiadał się niepochwlebnie o tym, że intencje fotografa mogły być natrętne, oparte na wyzysku czy nawet nieobyczajne. (Są to wieśniacy, którzy często domagają się pieniędzy od zwykłych turystów za zrobienie im zdjęcia, więc zdają sobie sprawę z możliwości wyzysku, jaką daje fotografia). Wydaje się, że nie mają oni obiekcji wynikających z „politycznej poprawności” w stosunku do zdjęć prezentowanych w tej książce i najwyraźniej podobały im się nawet najbardziej rażąco scjentystyczne portrety ich „przodków” (Young 1998: 102).

⁸ Polski czytelnik może zapoznać się z tłumaczeniem obszernych fragmentów wstępu do tej książki (Young 2000), a także z omówieniem całego tomu (Sikora 2000).

Young pisze we wstępie, że zdecydował się wykluczyć kilka zdjęć ze względów obyczajowych. Dotyczyło to serii sześciu fotografii ukazujących postaci dwóch mężczyzn prezentujących trobriandzką pozycję w czasie aktu seksualnego. Dodaje, że nawet jeżeli Malinowski chciał je opublikować, to na pewno nie zgodziłby się na to wydawca⁹. A obecnie publiczność na Trobriandach uznałaby za obrazę nie tyle odegranie aktu seksualnego, co fakt, że robi to dwóch mężczyzn. Uznano by to za akt homoseksualny, a tym samym za fałszywy obraz ich seksualności. Chcąc uniknąć tego nieporozumienia, Young zdecydował, by nie publikować tych zdjęć w ogóle (Young 1998: 21-22).

Nie wyjaśnia jednak, dlaczego na zdjęciach widać dwóch mężczyzn, a nie mężczyznę i kobietę, i z jakiego powodu Malinowski zrobił te zdjęcia. Znając historyczny kontekst tych badań, mogę pokusić się o pewną interpretację. Społeczeństwo trobriandzkie było wyraźnie podzielone według płci i Malinowski nie miał dostępu do kobiet jako informaterek. Większość wiadomości na ich temat miał z drugiej ręki. Nie byłoby też zapewne możliwe, by jakaś para zdecydowała się na pozowanie do zdjęcia symulującego akt seksualny (nie mówiąc już o nie symulującym). Malinowski, chcąc dokładnie wiedzieć, jak wygląda trobriandzka pozycja przy stosunku, prawdopodobnie poprosił dwóch młodych mężczyzn, by to dla niego odegrali. Użył aparatu fotograficznego i wykonał kilka ujęć. Była to jego praktyka stosowana i przy innych okazjach, gdy organizował pozowane zdjęcia. Robił to jednak – jak sam twierdził – rzadko i tylko wtedy, gdy wiedział, że jakiegoś działania nie będzie mógł nigdy zobaczyć w zwykłych okolicznościach (Malinowski 1986: 663). W archiwum London School of Economics, gdzie spuścizna Malinowskiego jest przechowywana, zdjęcia te są umieszczone w dziale „Miscellanea”, a nie „Sex”, ale nie ma gwarancji, że to sam Malinowski dokonał tej klasyfikacji. Opisuję tę kwestię tak szczegółowo, gdyż wraca ona jako poważny problem w dalszej części tego tekstu.

Zatem w albumie prezentującym kolekcję zdjęć terenowych Malinowskiego przedstawiono analityczne ich opracowanie i ujęcie teoretyczne. Narracja fotograficzna została uzupełniona o narrację tekstualną samego Malinowskiego pochodzącą z różnych źródeł, a także wypowiedzi współczesnych Trobriandczyków, którzy zaprezentowali swoją interpretację zdjęć wykonanych osiemdziesiąt lat wcześniej. Mamy tutaj do czynienia z kilkoma perspektywami interpretacyjnymi: ówczesnej antropologii (Malinowski), współczesnej antropologii wizualnej (Young we wstępie) współczesnych „tubylców” (Linus i Trobriandczycy).

⁹ Michael Young udostępnił mi dokumenty, na podstawie których doszedł do tego wniosku. Nie ma tam jednak jednoznacznego dowodu na to, że Malinowski rzeczywiście chciał opublikować jedno z tych zdjęć. Pewne jest natomiast, że anonimowy recenzent wydawniczy sugerował niepublikowanie niektórych fotografii przedstawionych przez antropologa: *But the plates suggested for use in Ch.X sec.12. [czyli „The Act of Sex” – G. K.] are quite out of the question.* (<http://archives.lse.ac.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=MALINOWSKI%2f30>) (31.07.2013).

W filmach dokumentalnych

I wreszcie fotografie terenowe antropologów, a także ich nagrania na taśmie filmowej pojawiają się w filmach dokumentalnych i etnograficznych. Mogą one być tworzone przez samych badaczy, jak było w przypadku Lévi-Straussa i jego żony Diny oraz ich filmu *Aldeia de Nalike* czy Margaret Mead i Gregory'ego Batesona i ich *Trance and Dance in Bali*.

Jednak częściej mają miejsce sytuacje, gdy archiwalny materiał terenowy antropologów jest wykorzystywany później do tworzenia filmów o nich samych. Tak było w przypadku serii „Strangers Abroad”, która powstała w latach 80. XX wieku pod auspicjami Royal Anthropological Institute i przedstawiała sześć ważnych dla antropologii postaci ojców założycieli dyscypliny (i jednej matki). Autorzy tego cyklu, Bruce Dakowski i André Singer, korzystali obficie z archiwalnych materiałów, szczególnie tych o charakterze wizualnym. Kolejne odcinki traktowały o poszczególnych postaciach w formule: Człowiek, Dzieło, Teren. Część dotycząca terenu była skonstruowana zazwyczaj w ten sposób, że prezentowała czarno-białe materiały słynnego antropologa ilustrujące jego (czy jej) teorie, a później Dakowski pokazywał, jak to wyglądało współcześnie (czyli w latach 80.), co było oczywiście filmowane w kolorze. Ogólnie rzecz biorąc, dokumenty te pokazują „ciągłość różnych tradycji kulturowych” (Stocking 1992a). Jest to bardzo dobra seria, ciągle ma duży walor informacyjny, choć obecnie sposób filmowania i unikanie pewnych kwestii może rodzić krytykę. Film dotyczący Malinowskiego jest zatytułowany znacząco: *Off the Verandah*. Tezy Dakowskiego ilustruje sporo zdjęć przedstawiających Malinowskiego wśród Trobriandczyków, a także fotografie terenowe etnografa dotyczące wymiany *kula*, tańców, pogrzebów itd.

Nieco wcześniej, bo w 1979 roku dotarli na Trobriandy polski filmowiec Jerzy Surdel i etnolożka Maria Wrońska. Dokument o nazwie *Omarakana* pokazuje ówczesne życie tej wioski, a fotografie Malinowskiego pojawiają się w nim tylko w postaci ilustracji w jego książkach, które Wrońska pokazuje mieszkańcom. A oni „odnajdują na zdjęciach swych krewnych”, jak mówi o tym narrator z offu. Film jest technicznie niedoskonały, brak w nim synchronicznego głosu. Razi egzotyzyzująca i orientalizująca retoryka.

O wiele ciekawszy jest obraz Jerzego Domaradzkiego *Szlachetny dzikus*, z 1998 roku. Reżyser, mieszkający i pracujący od lat 80. w Australii, wybrał się na Trobriandy, gdzie sfilmował współczesne życie krajowców. Ten materiał zestawiał z archiwalnymi zdjęciami Malinowskiego prezentowanymi w filmie jak pokaz slajdów (czasami robiąc zbliżenie na detal). Całość jest podzielona na tematyczne fragmenty dotyczące: wymiany gospodarczej i wymiany *kula*, ogrodnictwa, świąt, ubiorów, wyglądu i higieny itp. Czarno-białym zdjęciom archiwalnym towarzyszy tekst Malinowskiego, czytany przez głos męskiego lektora, a kolo-

rowy materiał współczesny jest objaśniany tekstem autora filmu czytany przez kobietę. Na początku przedstawiona jest postać samego antropologa ilustrowana jego portretami z dzieciństwa i młodości, kilka ujęć współczesnego Krakowa i Zakopanego, zdjęć z różnych podróży z matką, i wreszcie portrety autorstwa Witkacego oraz relacja o ich przyjaźni. Choć można mieć pewne zastrzeżenia do warstwy merytorycznej tego filmu, to należy podkreślić nowatorskie użycie archiwalnego materiału. Domaradzkiemu udostępnił skany zdjęć Malinowskiego Michael Young, który wtedy przygotowywał album *Malinowski's Kiriwina*. Filmowiec skrzętnie skorzystał z okazji i pokazał wiele tych fotografii, które wzbogacają jego obraz. Cenne są także portrety Witkacego. Dodają artystycznej i psychologicznej głębi całemu przedsięwzięciu. Omówienie na początku polskiego kontekstu twórczości antropologa jest bardzo ważnym elementem tego filmu. Autor na koniec również wraca do „polskości” swego bohatera, co już jest mniej szczęśliwe i robi wrażenie patriotycznego nagrobka.

Kolejnym filmem o Malinowskim był dokument wyprodukowany przez BBC w 2006 roku w serii „Tales from the Jungle”¹⁰. Pokazuje jego postać nie tylko poprzez teksty (z dziennika i monografii), uzupełnione przez materiały wizualne, ale przede wszystkim na ekranie pojawia się aktor grający antropologa. Nie jest to jednak fabularyzowany dokument, lecz dokument filmujący aktora, który mówi oryginalny tekst swego pierwowzoru. Dotychczas stosowano raczej zabieg taki, jak w filmach Domaradzkiego czy Dakowskiego: aktor czytał tekst z offu, a obraz przedstawiał archiwalny materiał zdjęciowy czy filmowy. W filmie BBC również pojawiają się terenowe fotografie Malinowskiego, ale dominują wśród nich zdjęcia przedstawiające jego samego w terenie, są też portrety studyjne i te autorstwa Witkacego (nie jest to jednak komentowane). W interesującym mnie tu zakresie film ten nie wnosi niczego nowego.

Ogólnie biorąc, wszystkie te dokumenty prezentowały archiwalny materiał jako „prostą” ilustrację. Materiał fotograficzny mówił sam za siebie i pokazywał, że właściwie od tamtej pory niewiele się w badanym terenie zmieniło. Dopiero w filmie *Savage Memory* prawnuka Malinowskiego Zacha Stuarta oraz jego współpracownicy Kelly Thomson pojawia się jakaś problematyzacja tego zagadnienia. Dokument traktuje o postaci sławnego antenata, jego roli w antropologii, jego „terenie”, czyli kulturze Trobriandów, wtedy i współcześnie. Jednak przede wszystkim jest to film o pamięci rodzinnej z gatunku „Documentary About My Screwed-Up Family”, jak go nazwał jeden z recenzentów¹¹. Autor stara się dociec przyczyn „kłątwy Malinowskiego”, która, według jego bliskich, ciąży nad rodziną.

¹⁰ Powstały jeszcze dwa inne: o Margaret Mead, a raczej o kontrowersji Mead – Freeman, oraz o Carlosie Castanedzie. Jak widać z tego zestawu, producenci BBC do swojej serii wybrali największe antropologiczne „skandale”.

¹¹ Patrz: http://www.boston.com/ae/movies/articles/2011/10/13/savage_memory_presents_a_study_of_island_culture_and_ancestry/ (31.07.2013).

Tutaj archiwalny materiał fotograficzny pojawia się już na początku filmu w postaci klasycznego pokazu slajdów, co jest podkreślone dźwiękiem imitującym „kliknięcia” rzutnika. Zza kadru mówi tylko autor filmu, inne narracje pojawiają się albo jako tekst na ekranie (to dotyczy cytatów z książek Malinowskiego) lub jako wypowiedzi „gadających głów” (antropologowie, członkowie najbliższej rodziny autora i Trobriandczycy). Bardzo często zdjęcia terenowe Malinowskiego są przerywnikiem między wypowiedziami antropologów, a rodzinne – między monologami członków rodziny.

Recenzentka filmu Martha Macintyre wskazała, że „zestawienie ujęć fotograficznych i filmowych wykonanych w czasie badań terenowych Malinowskiego i materiału współczesnego, jak na przykład ceremonii pogrzebowych, chrześcijańskiego nabożeństwa, ludzi w zachodnich ubraniach mówiących o tym, że porzucili magię i zwyczaje, które Malinowski tak skrupulatnie opisywał – służy podkreśleniu upływu czasu” (Macintyre 2012: 255). Mamy tutaj zatem do czynienia z użyciem materiału archiwalnego, by pokazać zmianę, a nie ciągłość, jak było w przypadku wcześniejszych obrazów.

Istotny fragment filmu jest poświęcony problemowi reprezentacji i antropologicznej refleksyjności. Zach Stuart zza kadru pyta retorycznie: „Co znaczyło dla Trobriandczyków robienie badań przez Malinowskiego?” i odnosi ten problem do własnej działalności, pokazując różne reakcje na swoją kamerę (np. stara kobieta wyciąga rękę i celuje palcem wprost w obiektyw, wykrzywiając twarz). Autor dalej pyta: „Jak czuły się osoby stojące przed kamerą? W jaki sposób kazał im pozować, odwracać się? Jak okazy pod mikroskopem!” (na wizji zdjęcia „antropometryczne”). Później pojawia się dłuższa wypowiedź Linusa na temat tego, że zdaniem niektórych Trobriandczyków Malinowski nie powinien był pisać o życiu seksualnym, bo to wytworzyło ich negatywny obraz jako obiektów seksualnych dla reszty świata. Polemizuje z tym zdaniem kolejny rozmówca, Toboyana, administrator Uniwersytetu Papui Nowej Gwinei, twierdząc, że seks jest częścią ich stylu życia. Później pojawia się okładka książki *Sexual Life of Savages*, a także wypowiedź Heleny Wayne o kontekście rodzinnym oraz dwojga wykształconych Trobriandczyków, którzy opowiadają w żartobliwy sposób (po angielsku) o erotycznych zwyczajach, których już się nie praktykuje (kąsanie kochanka).

I wreszcie Stuart mówi z offu, że między zdjęciami Malinowskiego znalazł kilka ujęć, których wcześniej nie widział: „Dwóch mężczyzn teatralnie odgrywających akt seksualny. Malinowski nie mógł przedstawić kobiety i mężczyzny, więc wybrał drugą opcję: symulację wydarzenia przez dwóch mężczyzn. Jak ich przekonał, żeby to zrobili? Po co były te zdjęcia? Po co była ta praca?”. W tym czasie pokazywane są trzy zdjęcia z tej serii, każde także w zbliżeniu. Na końcu najazd kamery na twarz jednego z mężczyzn: zmarszczone czoło, poważny wyraz twarzy.

Następnie jeden z głównych trobriandzkich rozmówców mówi po angielsku, że miał problem z używaniem przez Malinowskiego słowa *savage*, ale zrozumiał, że on pisał dla zachodniego czytelnika, żeby ten zobaczył, iż oni wcale nie byli *savage*. Intencje badacza uznał za dobre.

W innych częściach filmu pojawia się materiał archiwalny, który na pewno nie pochodzi ze zbiorów Malinowskiego: okopy pierwszej wojny światowej, fotografie innych antropologów (np. z wyprawy do Cieśniny Torresa) czy materiał filmowy (pokazujący akcję szczepień doustnych wśród tubylczej ludności). Stuart nie określa pochodzenia tych materiałów, a niektóre z nich mogą być przez nieprzygotowanych odbiorców przypisane Malinowskiemu.

Film wzbudził mieszane uczucia zarówno wśród antropologów, jak i członków klanu Malinowskich. Wszyscy podkreślali profesjonalną maestrię jego twórców, ciekawe elementy, jak na przykład animacje, i to, że całość stanowi koherentną opowieść. Zastrzeżenia budziła pewna jednostronność interpretacyjna czy pominięcie ważnych kwestii i osób. Informacji na ten temat dostarczyli mi głównie Michael Young i Patrick Burke, inny prawnuk Malinowskiego¹².

Young wyraził swoje zdanie między innymi na temat drażliwych zdjęć. Uważał, że Stuart popełnił błąd wykorzystując je w swym filmie. Według Younga, Trobriandzcy mogą odebrać je jako pokazujące akt homoseksualny, co jest tam uważane za hańbiące. Jeżeli rozpoznaliby na zdjęciach kogoś z krewnych, sprawa mogłaby się skończyć w sądzie. Malinowskiemu chodziło o to, by mu zademonstrowano trobriandzki sposób kopulacji, za co pewnie obdarował tych dwóch mężczyzn laskami tytoniu. Ale współcześni Trobriandzcy mogliby tego tak nie zrozumieć. W związku z tym Young był zdania, że filmu nie będzie można pokazać na Wyspach, co uważał za wielką szkodę, bo jest tam wiele innych rzeczy, które bardzo by się Trobriandzkom podobały¹³. Ostatnio dowiedziałam się, że film będzie tam jednak pokazywany, ale w wersji ocenzurowanej, czyli nie zawierającej nieszczęsnych zdjęć.

Jak można ocenić *Savage Memory* pod względem użytku, jaki czyni z archiwalnej fotografii Malinowskiego? Jak już pisałam, jest to pierwsza filmowa próba problematyzowania tematu zdjęć terenowych antropologów i wskazywania na to, że nie są tylko czarno-białymi oknami ukazującymi tamtą rzeczywistość, ale że same wymagają krytycznego spojrzenia. Niestety, spojrzenie Stuarta było uprzedzone i niedoinformowane, dlatego rezultat tych dociekań rodzi wątpliwości. W filmie narrator oskarża Malinowskiego, że traktuje fotografowanych jak okazy pod mikroskopem. Szkoda, że nie zwrócił jednak uwagi na fakt, że to właśnie Malinowski zerwał z tradycją „antropometrycznych” zdjęć, które narzucał ówczesny dyskurs naukowy. Young pisze o tym, że pozowanych zdjęć było w kolekcji antropologa bardzo mało. To, co fotografię antropologa najlepiej charakteryzowało, to szerokie plany, które ukazywały ludzi w czasie wykonywanych czynności. Stuart w filmie zdaje się kwestionować samą ideę antropologicznego poznania, dlatego nie rozważał, jak Young, fotografii Malinowskiego jako pew-

¹² W tym tekście interesuje mnie głównie problem wykorzystywania archiwalnego materiału wizualnego, więc nie będę się wdawać w ocenę filmu pod innymi względami.

¹³ Informacje te pochodzą z mojej korespondencji z Michałem Youngiem.

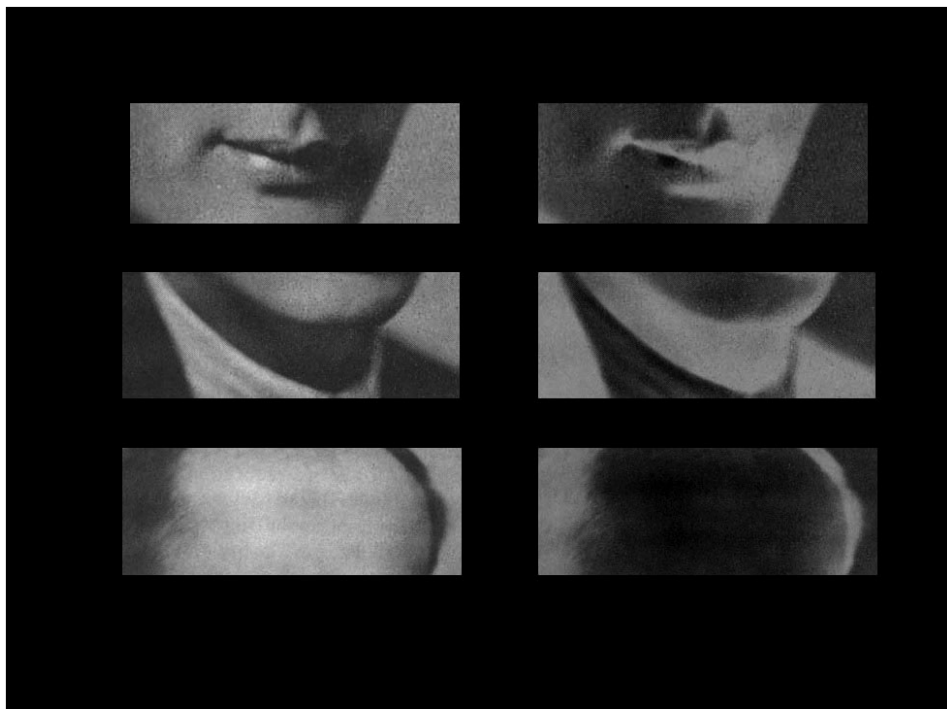
nego korpusu wizualnych reprezentacji, lecz wyciągał z nich te elementy, które pasowały do jego krytycznej tezy.

Jakie więc idee mogły przyświecać pokazaniu fotografii mężczyzn symulujących trobriandzką pozycję w czasie stosunku seksualnego? Autor zza kadru pyta retorycznie: „Jak ich przekonał? Po co były te zdjęcia? Po co była ta praca?”. Antropologowie, którzy znają kontekst badań Malinowskiego, potrafią z łatwością odpowiedzieć na te pytania: przekonał ich zapłata w laskach tytoniu, zdjęcia były mu potrzebne, by opisać trobriandzką pozycję seksualną, a praca najogólniej była po to, by opisać trobriandzką kulturę „z punktu widzenia krajowca”. Jednak widz nie będący antropologiem może sobie odpowiedzieć w inny sposób: przekonał ich przemocą, wykorzystując swą kolonialną pozycję, by wyprodukować niemal pornograficzne zdjęcia. Zatem powodem pokazania tych fotografii mogła być krytyka Malinowskiego w kategoriach dyskursu postkolonialnego. I jest ona uprawniona. Choć warto zadać kolejne pytania: Dla kogo ta krytyka jest przeznaczona? Czyich interesów broni? Czy brała w ogóle pod uwagę, jak publikacja tych zdjęć może być przyjęta przez samych Trobriandczyków? Jest dość oczywiste, że nie brała pod uwagę, a decyzja o ocenzurowaniu filmu jest najlepszym tego dowodem.

W mediach cyfrowych

I wreszcie ostatni już rodzaj „wcielenia” archiwalnej fotografii, który wiąże się z powstaniem mediów cyfrowych, czyli prezentacje multimedialne i krótkie amatorskie filmy poświęcone antropologii, jej historii czy poszczególnym postaciom. Wykorzystuje się w nich zdjęcia wykonane w terenie przez etnografów dawno temu i umieszcza we współczesnych zestawieniach. Historyczne fotografie nie są zazwyczaj kopiowane z materiału archiwalnego, lecz są cyfrowymi kopiami publikowanych zdjęć lub zostały ściągnięte z Internetu. Na YouTube znalazłam kilka krótkich filmików prezentujących postać Malinowskiego i jego wkład w rozwój dyscypliny. Pokazują zdjęcia terenowe i wizerunki samego uczonego oraz inny jeszcze materiał ilustracyjny. Narracja jest prowadzona z offu lub w postaci napisów. Mój ulubiony obraz, autorstwa „anthro-band Famous Dead Germans”, stanowi ilustrację songu o Malinowskim przy akompaniamencie gitary. Niektóre obrazy były najwyraźniej stworzone przez studentów pod kierunkiem profesorów (jak w przypadku dwóch filmików brazylijskich)¹⁴. Nie są one wyszukane pod względem formy i zazwyczaj to, co widać, stanowi prostą ilustrację lub tło dla tego, co jest mówione bądź napisane. W omawianych tu produkcjach szczególnie popularne były zdjęcia przedstawiające samego Malinowskiego w terenie.

¹⁴ Oto adresy tych produkcji: <http://www.youtube.com/watch?v=HzH57CtaULI>; <http://www.youtube.com/watch?v=2eB4BveCsII>; <http://www.youtube.com/watch?v=sH09TptcUH8>; http://www.youtube.com/watch?v=b4p_hydPzVc (14.02.2013).



Fot. 2. Surrealistyczny portret podwójny Malinowskiego. Autor: Ch. Pinney.

Ciekawego przykładu twórczego przetworzenia fotografii dostarczył Christopher Pinney, który w swej prezentacji *Magic and Technology as Historical Variables. Anthropology and Photography from E.B. Tylor to Claude Lévi-Strauss* (Pinney 2010) pokazał pocięty i zdublowany portret Malinowskiego. Inspiracją był fragment dziennika antropologa, gdzie pisze on o swym erotycznym śnie z sobą samym jako partnerem¹⁵. Jest to dobra ilustracja współczesnych możliwości ingerencji w obraz fotograficzny.

Zaprezentowany przegląd sposobów cyrkulacji fotografii terenowej nie jest zapewne kompletny i wyczerpujący, ale chodziło w nim raczej o nakreślenie szkicowej mapy możliwych trajektorii, po których krążą zdjęcia, tak by możliwe było śledzenie ich biografii.

Konkluzje

W artykule podjęłam próbę odpowiedzi na pytania: Co się dzieje ze zdjęciami terenowymi antropologów? Jakie są ich społeczne biografie? Jak się „przedstawiają” w monografiach, albumach, wystawach, filmach? Jak zmienia się ich zna-

¹⁵ Christopher Pinney w rozmowie prywatnej.

czenie w zależności od kontekstu, od tego co jest „obok”, z czym współdziałają w nowych asamblażach? I wreszcie: Jak „czytają” je różne „publiczności”?

Okazuje się, że fotografie rzeczywiście są w ruchu, cyrkulują. Przechodzą z jednej domeny do drugiej. Ich twórcy najpierw trzymali je w sferze prywatnej, były częścią ich osobistego świata (choć różniły się od zdjęć rodzinnych swym naukowym przeznaczeniem). To autorzy kontrolowali ich produkcję, a także rozpowszechnianie. Wychodziły z domowego archiwum uporządkowane i wyposażone w odpowiednie komentarze. Ważny głos w dotyczących ich negocjacjach miały jeszcze inne osoby: wydawcy, członkowie rodzin, asystenci, pomocnicy, ale nie – sfotografowane osoby.

Gdy po śmierci autora (lub wcześniej, zdeponowane przezeń) fotografie zostają przeniesione do zinstytucjonalizowanego archiwum, nabywają większej sprawczości, choć ciągle są poddawane kolejnym praktykom katalogowania, przenoszenia, wystawiania, publikowania.

Zdarza się także, że ze sfery publicznej zdjęcia przechodzą z powrotem do prywatnej. Bywa tak w przypadku, gdy są oglądane przez potomków uwiecznionych na nich ludzi czy członków ich społeczności. Wtedy zdjęcia tracą swą „naukowość” i stają się „prywatne”. Krewni modeli pozujących do antropometrycznych zdjęć nie zauważają brutalnych okoliczności ich wytworzenia, a jedynie wizerunki swych przodków. Michael Aird (2003) widział w tym rezultat postępującego procesu przejmowania historycznych obrazów przez rdzenne społeczności, co badał wśród australijskich Aborygenów. Tak samo było w przypadku Trobriandczyków.

Ale proces „uprywatniania” archiwalnych zdjęć może dotyczyć także potomków antropologów. Zach Stuart ogląda w archiwum London School of Economics zdjęcia swego antenata i próbuje je umieścić w prywatnej przestrzeni swej pamięci rodzinnej, a jednocześnie przenosi je do innego „działu” sfery publicznej – filmu dokumentalnego. Obraz Stuarta (a szczególnie część dotycząca fotografii) jest też dobrym przykładem potwierdzającym konstatacje współczesnych badaczy, że krytyczne analizy inspirowane myślą Foucaulta pozbawiają sprawczości członków tubylczych społeczności, którzy są przedstawiani jako bezwolne przedmioty manipulacji kolonizatorów.

W biografii zdjęć terenowych inną ważną metamorfozą było przejście od odgrywania jedynie roli ilustracyjnej do bycia pierwszoplanową postacią, na której jest skupiona uwaga analityków i teoretyków. Fotografie stają się sprawcze, narzucają nowe znaczenia przez to, że pojawiają się w niecodziennych asamblażach, wywołują konflikty i spory albo otwierają nowe przestrzenie analizy.

Kolejnym przełomowym momentem jest cyfryzacja zdjęć terenowych, czyli oderwanie się obrazu od jego materialnego nośnika, jakim do tej pory była odbitka lub negatyw, które „mieszkały” w archiwum. Pieczę nad nimi sprawowała ta instytucja, ona też kontrolowała wszystkie „wyjścia”: publikacje i wystawy. Obecnie archiwa same dokonują digitalizacji swych fotograficznych zasobów

i umieszczają je w domenach dostępnych online. Ułatwia to do nich dostęp (co szczególnie ważne dla współczesnych przedstawicieli społeczności, które były fotografowane przez antropologów), ale nie eliminuje kontroli rozpowszechniania (publikowanie tych zdjęć wymaga zgody i uiszczenia opłaty). Jednak główną zmianą jest możliwość kopiowania opublikowanych już fotografii i używania ich do własnych projektów (filmy studenckie czy prezentacje) z pominięciem archiwum. Projekty są dostępne w Internecie i stwarzają możliwość dalszego kopiowania. Te cyfrowe asambláže są już nową jakością: powstają szybko i nie przewiduje się, że będą trwałe; powielają estetyczne praktyki kultury masowej, a używane w nich archiwalne obrazy nie są dobrej jakości. Produkcje te cechuje powierzchowność i pośpieszność. Dokonuje się proces podobny do tego, który miał miejsce w pierwszym okresie rozwoju antropologii: pojawia się płynność granicy między „naukowością” a „popularnością”.

Zdigitalizowane ikoniczne zdjęcia osaczają widzów swą natrętną obecnością, nieskończonym powielaniem się, multiplikowaniem. Stają się nudne i nieme. Wtedy jedynym ratunkiem jest powrót do archiwum, otwieranie kolejnych pudeł z negatywami, kopert z odbitkami, dotykane (w białych bawełnianych rękawiczkach) celuloиду i zniszczonego papieru fotograficznego, zapach muzealnej pleśni. Wtedy eteryczna i zanikająca materialność ukazuje swą ocalającą moc.

Słowa kluczowe: antropologia wizualna, biografie rzeczy, materialność fotografii, Bronisław Malinowski, fotografia terenowa, archiwum fotograficzne

LITERATURA

- Aird M.
2003 *Growing up with Aborigines*, w: Ch. Pinney, N. Peterson (eds.), *Photography's Other Histories*, Durham: Duke University Press, s. 23-39.
- Avrutin E., Dymshits V., Ivanov A., Lvov A.
2009 *Photographing the Jewish Nation: Pictures from S. An-sky's Ethnographic Expeditions*, Lebanon: Brandeis University Press.
- Banks M.
2009 *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, przeł. P. Tomanek, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Banks M., Vokes R.
2010 *Introduction: Anthropology, Photography and the Archive*, „History and Anthropology” 21: 4, s. 337-349.
- Bateson G., Mead M.
1942 *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York: New York Academy of Sciences.
- Bell J.A.
2009 „*For Scientific Purposes a Stand Camera is Essential*”: *Salvaging Photographic Histories in Papua*, w: Ch. Morton, E. Edwards (eds.), *Photogra-*

- phy, Anthropology and History: Expanding the Frame*, Farnham: Ashgate, s. 143-170.
- Bentkowski A.
2012 *The Old Question of Anthropology and Photography: Redefining the Photographic Act and Record*, maszynopis.
- Bourdieu P.
2012 *Picturing Algeria*, New York: Columbia University Press.
- Clifford J.
2000 *O autorytecie etnograficznym*, przeł. J. Iracka, S. Sikora, w: J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 29-63.
2004 *Praktyki przestrzenne: badania terenowe, podróże i praktyki dyscyplinujące w antropologii*, przeł. S. Sikora, w: E. Nowicka, M. Kempny (red.), *Badanie kultury. Kontynuacje*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 139-179.
- Clifford J., Marcus G.E. (eds.)
1986 *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press.
- Comaroff J.L., Comaroff J., James D. (eds.)
2007 *Picturing the Colonial Past: The African Photographs of Isaac Schapera*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Cummings B.
2004 *Faces of the North: The Ethnographic Photography of John Honigmann*, Toronto: Natural Heritage.
- Edwards E.
2001 *Visualising History: Diamond Jenness's Photographs of the D'Entrecasteaux Islands, Massim, 1911-1912*, w: E. Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology, and Museums*, Oxford: Berg, s. 83-105.
- Edwards E. (ed.)
1992 *Anthropology and Photography, 1860-1929*, New Haven: Yale University Press.
- Edwards E., Hart J.
2004 *Mixed Box: The Cultural Biography of a Box of „Ethnographic” Photographs*, w: E. Edwards, J. Hart (eds.), *Photographs Object Histories: On the Materiality of Images*, London, New York: Routledge, s. 47-61.
2011 *Fotografie jako przedmioty. Wprowadzenie*, przeł. M. Frąckowiak, w: M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, Warszawa: Bęc zmiana, s. 253-284.
- Edwards E., Hart J. (eds.)
2004 *Photographs Object Histories: On the Materiality of Images*, London, New York: Routledge.
- Edwards E., Morton Ch.
2009 *Introduction*, w: Ch. Morton, E. Edwards (eds.), *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame*, Farnham: Ashgate, s. 1-24.
- Frąckowiak M., Olechnicki K. (red.)
2011 *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, Warszawa: Bęc zmiana.

- Greismar H., Herle A.
2010 *Moving Images: John Layard, Fieldwork Photography on Malakula Islands Since 1914*, Honolulu: University of Hawai Press.
- Griffith A.
2002 *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology & Turn-of-the-Century Visual Culture*, New York: Columbia University Press.
- Grimshaw A.
2001 *The Innocent Eye: Flaherty, Malinowski and the Romantic Quest*, w: A. Grimshaw, *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 44-56.
- Gruszka D. (red.)
2012 *Photo Proxima*, Kraków: Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie.
- Haddon A.C.
1899 *Photography*, w: J.G. Garson, Ch.H. Read (eds.), *Notes and Queries on Anthropology*, wyd. 3, London: The Anthropological Institute, s. 235-240.
- Hempel P.
2009 *Theodor Koch-Grünberg and Visual Anthropology in Early Twentieth-Century German Anthropology*, w: Ch. Morton, E. Edwards (eds.), *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame*, Farnham: Ashgate, s. 193-219.
- Herle A.
2009 *John Layard Long Malakula 1914-1915: The Potency of Field Photography*, w: Ch. Morton, E. Edwards (eds.), *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame*, Farnham: Ashgate, s. 223-240.
- Hutnyk J.
1990 *Comparative Anthropology and Evans-Pritchard's Nuer Photography*, „Critique of Anthropology” 10: 1, s. 81-102.
- Kendall L., Mathe B., Miller T.R.
1997 *Drawing Shadows to Stone. The Photographs of the Jesup North Pacific Expedition, 1897-1902*, New York: American Museum of National History.
- Kubica G.
2005 *Argonauci, Trobriandy i kula z perspektywy stulecia*, w: B. Malinowski, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, Warszawa: Wydawnictwo PWN, s. XI-L.
w druku *Z punktu widzenia skryby. Historia antropologii okiem jej praktyków*, w: B. Bossak-Herbst, M. Głowacka-Grajper, M. Kowalski (red.), *Antropologiczne inspiracje. Księga dla Profesor Ewy Nowickiej z okazji 70. rocznicy urodzin*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Lévi-Strauss C.
1994 *Saudades do Brasil*, Paris: Plon.
- Macintyre M.
2012 *Savage Memory: A Documentary about a Legendary Anthropologist and the Shadows of Our Ancestors*, „TAJA. The Australian Journal of Anthropology” 23, s. 254-255.
- Malinowski B.
1986 *Ogrody koralowe i ich magia*, *Dziela*, t. 4, przeł. A. Bydłoń, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

- 2002 *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, oprac. G. Kubica, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Morton Ch.
2009 *The Initiation of Kamanga: Visuality and Textuality in Evans-Pritchard's Zande Ethnography*, w: Ch. Morton, E. Edwards (eds.), *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame*, Farnham: Ashgate, s. 119-142.
- Morton Ch., Edwards E. (eds.)
2009 *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame*, Farnham: Ashgate.
- Olechnicki K.
2003 *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Pijarski K.
2011 *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, w: K. Pijarski (red.), *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, s. 16-21.
- Pink S.
2009 *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, przeł. M. Skiba, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Pinney Ch.
1992 *The Paralell Histories of Anthropology and Photography*, w: E. Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1929*, New Haven: Yale University Press, s. 74-96.
2010 *Magic and Technology as Historical Variables. Anthropology and Photography from E.B. Tylor to Claude Lévi-Strauss*, prezentacja 08.09., London School of Economics.
2011 *Anthropology and Photography*, London: Reaktion Books.
- Poole D.
1997 *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton: Princeton University Press.
- Prosser J.
2004 *Light in the Dark Room: Photography and Loss*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Read Ch.H.
1892 *Ethnography. Prefatory Note*, w: J.G. Garson, Ch.H. Read (eds.), *Notes and Queries on Anthropology*, wyd. 2, London: The Anthropological Institute, s. 87-88.
- Samain E.
1995 *Bronislaw Malinowski et la photographie anthropologique*, „L’Ethnographie” 91: 2, s. 107-130.
- Shack W.
1985 *The Kula. A Bronislaw Malinowski Centennial Exhibition*, Berkeley: Robert H. Lowie Museum of Anthropology.
- Sikora S.
2000 *Naoczny świadek. Kiriwina Malinowskiego*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 54: 1-4, s. 159-168.

- 2004 *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin: Świat Literacki.
- Stocking G. Jr.
 1992a *From Spencer to E-P: Eyewitnessing the Progress of Fieldwork*, „American Anthropologist” 94: 2, s. 398-400.
 1992b *The Ethnographer's Magic and Other Essays in the History of Anthropology*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Sullivan G.
 1999 *Margaret Mead, Gregory Bateson and Highland Bali. Fieldwork Photographs of Bayung Gede, 1936-1939*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Taussig M.
 2009 *What Color is the Sacred*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Thurn im E.F.
 1893 *Anthropological Uses of the Camera*, „The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland” 22, s. 184-203.
- Wayne H. (red.)
 2012 *Historia pewnego małżeństwa. Listy Bronisława Malinowskiego i Elsie Masson*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA.
- Wong Ka F.
 2009 *Visual Methods in Early Japanese Anthropology: Tori Ryuzo in Taiwan*, w: Ch. Morton, E. Edwards (eds.), *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame*, Farnham: Ashgate, s. 171-192.
- Wright T.
 2000 *Antropolog jako artysta: fotografie Malinowskiego z Trobriandów*, przeł. S. Sikora, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 54: 1-4, s. 159-168.
- Young M.
 1998 *Malinowski's Kiriwina. Fieldwork Photography 1915-1918*, Chicago: The University of Chicago Press.
 2000 *Kiriwina Malinowskiego. Wprowadzenie* (fragm.), przeł. S. Sikora, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 54: 1-4, s. 147-158.
 2008 *Malinowski. Odyseja antropologa 1884-1920*, przeł. P. Szymor, Warszawa: Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”.

Filmy:

- Aldeia de Nalike*, reż. Claude i Dina Lévi-Strauss, 1936.
- Trance and Dance in Bali*, reż. Margaret Mead i Gregory Bateson, 1952.
- Omarakana*, reż. Jerzy Surdel, 1979.
- Off the Verandah*, w serii: „Strangers Abroad: Pioneers of Social Anthropology”, reż. Bruce Dakowski i André Singer, 1986.
- Szlachetny dzikus*, reż. Jerzy Domaradzki, 1998.
- Malinowski and the Trobriand Islanders*, w serii: „Tales from the Jungle”, BBC 2006.
- Savage Memory*, reż. Zach Stuart, Kelly Thomson, Sly Production 2011.

Źródła internetowe:

Pitt Rivers Museum. Centre for Anthropology and Photography, <http://web.prm.ox.ac.uk/cap/> (31.07.2013).

LSE Library, <http://archives.lse.ac.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=MALINOWSKI%2f3%2f1> (31.07.2013).

Boston.com, http://www.boston.com/ae/movies/articles/2011/10/13/savage_memory_presents_a_study_of_island_culture_and_ancestry/ (31.07.2013).

<http://www.youtube.com/watch?v=HzH57CtaULI> (31.07.2013).

<http://www.youtube.com/watch?v=2eB4BveCsII> (31.07.2013).

<http://www.youtube.com/watch?v=sH09TptcUH8> (31.07.2013).

http://www.youtube.com/watch?v=b4p_hydPzVc (31.07.2013).

Grażyna Kubica

SOCIAL BIOGRAPHIES OF FIELD PHOTOGRAPHS OR VISUAL ANTHROPOLOGY OF ARCHIVAL PHOTOGRAPHY

(Summary)

The text deals with one of the most important issues in visual anthropology which is the analysis of archival field photographs made by ethnographers. The first part of the paper provides an overview and critical assessment of major projects in this area, and the second – an analysis of the circulation of Bronisław Malinowski's field photographs. This project is done in the theoretical frame of the studies of the materiality of photographs and social biographies of things.

The text shows what happens with the anthropological field photos, how they „present” themselves in books, albums, exhibitions, documentaries, how they change their meanings according to the context of what is „next to” them, with what they interact in new assemblages, how they are „read” by various „audiences”, and how they provoke conflicts and disputes, or open up new spaces of analysis. The author also analyses the issue of moving from the private archives to public and vice versa, and the effects of digitisation.

Key words: visual anthropology, biographies of things, materiality of photographs, Bronisław Malinowski, field photography, photo-archive