didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 157/158**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2020
DOI: 10.34762/srtg-mh52
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dekolonizacja-dokumentu

/ dekolonizacja wiedzy

Dekolonizacja dokumentu

Mateusz Borowski | Uniwersytet Jagielloński

Decolonization of the documentary

The article addresses the problem of the so-called documentary turn in contemporary art, especially in those practices that are related to the project of decoloniality. It examines how traditional documentary conventions, which constitute part of the Western epistemic code, are appropriated and dismantled for the purposes of the decolonialization of the image of cultural Others. From this perspective, I analyse the main strategies used by activist artists who seek to expose the typical mechanisms of knowledge production in non-Western cultures. I complement my interpretations with a genealogy of experimental ethnographic films, tracing contemporary artistic solutions back to the so-called ethnofictions of Jean Rouch. I use this as a background for analysing two video works by the Polish artist Wojtek Doroszuk (*Prince*, 2014, and *Sape*, 2016).

Keywords: documentary film; decoloniality; performativity; ethnofiction; translation

Zwrot dokumentalny

W książce *The Migrant Image* (2013) T.J. Demos stwierdza, że od początku XX wieku w obszarze sztuk wizualnych i performatywnych daje się zaobserwować wzmożone zainteresowanie technikami dokumentalnymi

wśród artystów zajmujących się kwestią mobilności ludzi, nie-ludzi i idei w erze przyspieszonej globalizacji. Jak przekonuje, poetyka dokumentu znacznie lepiej niż inne konwencje przedstawieniowe sprawdza się w takich zaangażowanych politycznie i społecznie projektach, które podejmują temat rozwoju globalnej ekonomii rynkowej, kryzysu uchodźców i migracji na tle konfliktów politycznych i katastrof ekologicznych. Co istotne, Demos rozpoczyna swój przegląd najnowszych nurtów sztuki dokumentalnej od zdiagnozowania głębokiego kryzysu – wręcz porażki – projektu globalizacji, który bezpośrednio po zakończeniu zimnej wojny obiecywał lepszą przyszłość i demokratyczny porządek dla wszystkich. Tymczasem w ostatnim ćwierćwieczu nie tylko nie udało się zniwelować różnic na płaszczyźnie politycznej, ekonomicznej i społecznej między tak zwanymi krajami rozwijającymi się i rozwiniętymi, ale wręcz zaczęły się one pogłębiać w wyniku bezustannej eksploatacji dawnych kolonii przez niegdysiejsze potęgi imperialne. Podział między tymi krajami staje się coraz bardziej widoczny także ze względu na wdrażane na rosnącą skalę środki zabezpieczania granic przed imigrantami ze stref konfliktów politycznych i regionów, gdzie nie sposób już żyć z powodu katastrof ekologicznych i wywołanych przez działalność człowieka zmian klimatycznych. W tym kontekście, jak stwierdza Demos, doszło do zwrotu dokumentalnego, za którego symboliczny początek uznać należy wystawę Documenta 11 w 2002 roku, zatytułowaną *Western Deep*. Kurator Okui Enwezor pokazał w jej ramach prace, które „przeciwstawiają doświadczenie postkolonialne siłom triumfalnego kapitalizmu" (Demos, 2013a, s. 35). Wykorzystują zaś głównie medium filmu, wideo i fotografii, żeby udokumentować życie w dawnych koloniach w erze globalnego kapitalizmu. Od tego czasu tacy artyści, jak choćby Walid Raad, Ursula Biemann, Ayreen Anastas, Rene Gabri i Steve McQueen, których działalność przywołuje Demos w *The Migrant Image*, łączyli twórcze

eksperymenty z aktywizmem, a estetykę z pożądanym oddziaływaniem politycznym.

Demos przekonująco identyfikuje także podstawową różnicę między tą ostatnią falą dokumentalizmu w sztuce a nurtami, które dały o sobie znać pod koniec ubiegłego stulecia. W latach dziewięćdziesiątych, jak twierdzi, na polu sztuki zaangażowanej dominowała tendencja do dekonstruowania konwencji dokumentalnych, podważania ich zakładanego obiektywizmu i bezpośredniości. Tymczasem artyści aktywiści w pierwszych dekadach XXI wieku zaczęli sięgać po techniki dokumentalne w pełni już świadomi tego, że iluzja referencyjna, typowa dla poetyk dokumentalnych, to efekt umiejętnego wykorzystania konwencji retorycznych i uwierzytelniających. Nie oznacza to jednak, że dyskurs dokumentalny pozbawiony jest wpływu na odbiorców czy, w szerszej perspektywie, na procesy społeczne. Artyści ci starają się bowiem na różne sposoby wykorzystywać retoryczną siłę dokumentalnej rejestracji, która jako ślad minionych wydarzeń ma nadal moc afektywnego oddziaływania na odbiorców, inicjując refleksję albo polityczne działanie. Demos słusznie zauważa, że taka strategiczna funkcja dokumentu pociąga za sobą niebezpieczeństwo powrotu wiary w jego obiektywność i bezpośredniość, a także w bezstronność i neutralność twórcy. Dlatego też podejrzliwie przygląda się wszelkim próbom odsłaniania tego, co „naprawdę" się wydarzyło w dawnych koloniach. Zwłaszcza jeśli podejmowane są głównie w tym celu, by kwestionować stereotypy rozpowszechniane przez media. Artyści, o których pisze, „zmierzają w przeciwnym kierunku, gdyż za dobrą monetę biorą niestabilność reprezentacji, a nawet jej manifestacyjną fikcjonalność […], otwarcie przyznają się do stronniczości albo […] radykalnie kwestionują możliwość dokumentalnej reprezentacji" (s. 36). Bez wątpienia *The Migrant Image* trafnie identyfikuje nowe tendencje w sztuce dokumentalnej, która autorefleksyjność i jawną fikcjonalność łączy z

zamierzonym oddziaływaniem afektywnym i zaangażowaniem. Z pewnością Demos ma też rację, kiedy twierdzi, że do opisu tych nowych dokumentalnych środków, wymykających się dawnym opozycjom między obiektywizmem i stronniczością, zaangażowaniem i autotematycznością, potrzebny jest odpowiedni język krytyczny i analityczny.

Próbując wyjaśnić cele i możliwe efekty nowych form dokumentalnych, Demos koncentruje uwagę na tym, w jaki sposób podważają one opozycję między faktem i fikcją, na której fundował się dotąd autorytet dokumentu jako świadectwa rzeczywistych wydarzeń. Sam kwestionuje tę opozycję, odwołując się do teoretycznych tekstów Jacques'a Rancière'a, który starał się ponownie definiować relacje między sferą estetyki i polityki (Rancière, 2007). Demos, pokrótce tylko nawiązując do lepiej znanych książek francuskiego filozofa, zatrzymuje się głównie przy jednym z jego nowszych artykułów – eseju *Documentary Fiction* (2016) z tomu *Film Fables* (2016), poświęconym twórczości Chrisa Markera. Jak przypomina Rancière, słowo „fikcja" wywodzi się od łacińskiego czasownika *fingere*, który przede wszystkim oznacza „tworzyć", a nie „udawać" czy „symulować". Powrót do tego źródłowego znaczenia odgrywa zaś istotną rolę w proponowanej redefinicji funkcji filmu dokumentalnego, która wyzwoli ten gatunek od obowiązku reprezentowania rzeczywistości. Nie powinien on bowiem ukrywać wpisanego weń napięcia między faktem i fikcją, lecz wręcz wydobywać je na pierwszy plan i podtrzymywać, demontując tym samym nowożytny reżim prawdy. Na tym właśnie polega, według Rancière'a, pierwszy i konieczny krok na drodze do weryfikacji sposobów konstruowania obrazu przeszłości. Powołując się na esej *Documentary Fiction*, Demos dochodzi do wniosku, że sztuka po zwrocie dokumentalnym „podkreśla tak ciągłość, jak konflikt między tym, co «rzeczywiste» (indeksalne, kontekstualne elementy rejestracji) i tym, co «fabularne» (efekt konstrukcji,

montażu, narracji)" (Demos, 2013a, s. 62). Taka zmiana musi pociągnąć za sobą inny typ zaangażowania odbiorców. Dokument przestaje wprawdzie być źródłem prawdziwej wiedzy, lecz jego afektywne oddziaływanie pobudza wyobraźnię oglądających i przyspiesza ich „emancypację" (jak pisał Rancière), dzięki czemu mają szansę stać się autorami własnych opowieści (jak dodaje Demos) (por.: 2013a, s. 63).

Demos nie jest pierwszym teoretykiem, którego interesują rozmaite sposoby oddziaływania dokumentu na odbiorców i performatywne efekty, wywoływane przez konwencje uwierzytelniające. Koncepcję „performatywnego filmu dokumentalnego" zaproponował brytyjski filmoznawca Bill Nichols w podręczniku *Introduction to Documentary* (Nochols, 2001). Wyodrębnił tę kategorię obok bardziej tradycyjnych form faktograficznych jako szczególny, choć marginalny przypadek takich dzieł, jak *Jaguar* Jeana Roucha. Jak otwarcie przy tym przyznawał, jego koncepcja nie ma wiele wspólnego z zaproponowaną przez Austina teorią performatywu, czyli takiego wyrażenia, które ma moc tworzenia rzeczywistości (zob.: tamże, s. 203). Dlatego powoływał się raczej na tradycję definiowania performansu jako „takiego działania, które wywołuje wzmożone zaangażowanie emocjonalne w sytuację albo rolę" (tamże). Zgodnie z tym założeniem, performatywny film dokumentalny „w większym stopniu oddziałuje na poziomie cielesnym niż na poziomie racjonalnego rozumowania" (tamże). Do tego właśnie przesunięcia sprowadza się zasadniczo różnica między takim typem dokumentów a innymi ich rodzajami, opisywanymi przez Nicholsa. Nieco inaczej performatywny film dokumentalny definiuje natomiast Stella Bruzzi w pracy *New Documentary* (Bruzzi, 2006), gdyż obejmuje tą kategorią autotematyczne rozwiązania, które ujawniają sposób, w jaki wytwarzany jest efekt realności przedstawianych w nich zdarzeń. Za performatywne uznaje zaś takie filmy,

które tematyzują własny proces powstawania, na przykład *Paris Is Burning* (1989) Jenny Livingstone czy *Fahrenheit 9.11* (2004) Michaela Moore'a. W przeciwieństwie do Nicholsa, Bruzzi przyznaje się do inspiracji teorią Austina. Analizowane przez nią filmy, niczym typowy performatywny akt mowy, stwarzają to, o czym opowiadają, skoro dokumentują realizację filmu dokumentalnego. Bez względu jednak na to, czy wspomniani powyżej autorzy przyznają się do inspiracji filozofią języka, podobnie identyfikują performatywność filmu na poziomie wykorzystanych w nim rozwiązań formalnych, sposobu autoprezentacji głównych bohaterów czy metafilmowych rozwiązań, które tematyzują proces produkcji filmu. Tymczasem Demosowi idzie o zupełnie inny typ performatywności.

Demos rozszerzył w użyteczny sposób swoją koncepcję w krótkiej pracy *Spectres of Colonialism in Contemporary Art* (Demos, 2013b), którą można odczytać jako postscriptum do wydanego w tym samym roku, znacznie obszerniejszego studium *The Migrant Image*. Powrócił w niej do problemów, jakich artystom aktywistom nastręcza przedstawianie społecznych i politycznych konsekwencji wzmożonej mobilności ludzi i idei, jednak przyjrzał się tej kwestii pod innym kątem niż relacje między faktem i fikcją. W *Spectres of Colonialism* zainteresował go raczej sposób, w jaki nowe formy dokumentalne nawiązują kontakt z odbiorcami. We wprowadzeniu postawił zaś tezę, że konwencje dokumentalne przeciwdziałają zbiorowej amnezji i kolektywnym przemilczeniom, w których wyniku odchodzi w zapomnienie trudna pamięć o kolonialnej opresji. Takie praktyki dokumentalne określił właśnie mianem „interwencji performatywnych" (tamże, s. 10) w sferę komunikacji społecznej, gdyż udostępniają one szerokiej rzeszy odbiorców to, co udaje się znaleźć w archiwach epoki kolonialnej. Często też, ze względu na fragmentaryczność dokumentalnych świadectw, są one uzupełniane o elementy jawnie fikcyjnie lub spekulatywne.

Ta metoda twórcza, jak pisze Demos, „wcale nie porzuca prawdy, lecz odkrywa ją w zderzeniach, konfliktach i cieniach dyskursu historii, obrazów medialnych i rzeczywistości społecznej” (tamże, s. 18). Innymi słowy, cel takich działań sprowadza się nie tyle do rekonstrukcji tego, co uległo wyparciu z oficjalnej narracji historycznej, ile raczej do odsłonięcia tych procesów komunikacji międzykulturowej, które w epoce kolonialnej zapewniały dominację zachodnim epistemologiom. Tak rozumiany dokument nie jest zatem źródłem wiedzy o Innym, lecz raczej sferą kontaktu, w której kształtują się relacje między odmiennymi porządkami kulturowymi.

Jak mi się wydaje, warto uważnie przyjrzeć się koncepcji interwencji performatywnych, podejmowanych przez współczesnych dokumentalistów, i pójść dalej w kierunku wyznaczonym przez Rancière’a i Demosa. Bez wątpienia mają oni bowiem rację, kiedy piszą o nowym rozumieniu funkcji form dokumentalnych z pogranicza sztuki i aktywizmu, przedstawiając je zarazem jako interwencje w sferę dominujących sposobów przedstawiania doświadczenia kulturowych Innych. Jednak trudno przystać na to, że tego typu prace powstawać zaczęły dopiero w wyniku zwrotu dokumentalnego w XXI wieku. Dzisiejszy renesans eksperymentów artystycznych z wykorzystaniem poetyki dokumentu ma już przecież swoją historię, zaś wrócić do niej warto nie tylko po to, by odtworzyć genealogię opisywanego przez Demosa zwrotu. Znacznie istotniejsze wydaje mi się poszukiwanie takich wcześniejszych modeli dokumentowania życia w koloniach i prezentowania ich odbiorcom, które – zamiast wytwarzać efekty wiedzy – komplikowały procedury tworzenia znaczeń, czyniąc to w imię burzenia hierarchicznych relacji między zachodnim centrum i kolonialnymi peryferiami. Z tego punktu widzenia, dzisiejszy zwrot dokumentalny pod wieloma względami kontynuuje tradycję eksperymentalnej etnografii, która sytuowała się na ziemi niczyjej między dyskursami naukowymi i formami

artystycznymi, zarazem korzystając z rozwiązań typowych dla artystów awangardowych przełomu XIX i XX wieku (por.: Russell, 1999). Te nieuwzględnione przez Demosa tradycje etnograficznego dokumentu to bogate źródło modeli takiej etnografii, której celem nie jest dostarczanie pozorującego obiektywność materiału empirycznego do badań odmiennych kultur, często uznanych za ginące. To raczej takie formy dokumentowania, których performatywnym efektem jest zamiana zasad komunikacji i interakcji między odległymi wspólnotami, kulturami i sposobami życia.

Dokument w erze dekolonizacji

Film dokumentalny, jedna z form typowych dla zachodniej nowoczesności, narodził się w szczytowej fazie epoki kolonialnej i odegrał istotną rolę w ustanawianiu relacji między Zachodem i kulturami podbitych lądów. Teza ta zdaje się wręcz oczywista w świetle najnowszych ustaleń filmoznawców, którzy źródła tego gatunku sytuują w drugiej dekadzie XX wieku, zaś za jego pioniera zgodnie uznają Roberta J. Flaherty'ego. Pracę *A New History of Documentary Film* (2011) Betsy A. McLane rozpoczyna wręcz od stwierdzenia, że najważniejsze odkrycie, jakiego dokonał Flaherty podczas swoich podróży, nie dotyczyło żadnej z odwiedzanych przez niego krain. Za jego największą zasługę uważa bowiem to, że udało mu się stworzyć nowy typ filmu – dokument etnograficzny. Najnowocześniejsze wtedy kamery Akeley, które ze względu na relatywnie niewielkie rozmiary dało się bez większego problemu przewozić z miejsca na miejsce, Flaherty uczynił narzędziem obserwacji uczestniczących podczas pobytu w rdzennych wspólnotach, rejestrując ich codzienne życie. Dwa jego filmy – *Nanook z Północy* (1922), poświęcony życiu Inuitów na przylądku Ungawa, oraz późniejszy *Moana* (1926), nakręcony na wyspach Samoa – uważa McLane za bezpośrednich poprzedników dokumentu etnograficznego. Jak twierdził sam

Flaherty, oba filmy miały przedstawiać prawdziwy obraz życia na obszarach, które dzielił nie tylko dystans geograficzny, ale także czasowy, gdyż uważano je powszechnie za zapóźnione cywilizacyjnie w stosunku do rozwiniętych krajów zachodnich. Co istotne, ani McLane, ani autor innej historii filmu dokumentalnego Ian Aitken (zob.: 2013, s. 254-257) nie mają wątpliwości, że w momencie narodzin dokumentu etnograficznego Flaherty nie stronił od rozwiązań dramaturgicznych typowych dla filmów fabularnych, które ówcześnie przyciągały coraz większe rzesze widzów. Jednak wspomniani przeze mnie filmoznawcy, kiedy omawiają takie podstawowe uwierzytelniające konwencje dokumentalne, jak choćby głos obiektywnego narratora, komentarze ekspertów, prezentacja materiałów archiwalnych i świadectw rzeczowych, pomijają jedną istotną kwestię. Nie uwzględniają bowiem tego, jak ogromną rolę odegrał film dokumentalny w procesie produkcji wiedzy o niezachodnich społecznościach, stając się tym samym integralnym elementem kolonialnej misji cywilizacyjnej (por.: Tobing Rony, 1996). Tymczasem reprezentanci współczesnych nurtów dekolonialności apelują o krytyczne podejście do tych typowych dla kultury zachodniej form podawczych i konwencji, które służyły obiektywizującemu przedstawianiu kulturowych Innych i nawiązywaniu międzykulturowych relacji między odbiorcą i tymi, których pokazywano na małym i dużym ekranie.

Z tymi nurtami dekolonializmu wiele łączy filmoznawczą pracę *French Colonial Documentary* (2008) Petera J. Blooma, w której analizuje on wybrane filmy dokumentalne, wykorzystywane w ubiegłym wieku w kampaniach organizacji humanitarnych. Ich celem było przekonanie zachodnich społeczeństw do podjęcia koniecznych kroków w celu poprawy jakości życia w koloniach, przeciwdziałania negatywnym zjawiskom społecznym, wywołanym przez eksploatację zasobów naturalnych i ludzkich, a także podjęcia walki z ubóstwem, głodem i chorobami. Sytuując te filmy w

szerokim kontekście społecznym i kulturowym, Bloom odczytuje je, wbrew intencjom ich twórców, jako integralne elementy dominującej w krajach zachodnich matrycy ideologicznej. Do takich wniosków dochodzi głównie dlatego, że zamiast klasycznej historii form i konwencji filmowych proponuje badanie stworzonego w epoce kolonialnej francuskiego „«aparatu» medialnego, czyli zarazem maszyny wytwarzającej znaczenia, jak też naddeterminowanego kontekstu politycznego i społecznego, stanowiącego fundament dla ideologii" (Bloom, 2008, s. ix). Takie rozszerzenie perspektywy pozwala mu pokazać, że wbrew deklarowanym przez twórców intencjom, kiedy ich filmy nawoływały do pomocy mieszkańcom kolonii, w istocie tylko wspierały wyzysk ekonomiczny. Poprawa warunków życia robotników zwiększała bowiem ich wydajność, w efekcie zachęcając do kontynuowania eksploatacji i pomnażania dochodów właścicieli fabryk i kopalni. Choć większość analizowanych przez Blooma materiałów pochodzi z XX wieku, to zrębu zależności między kolonializmem i estetyką dokumentu poszukuje on już w poprzednim stuleciu, jeszcze przed wynalezieniem kamery filmowej. Przypomina zaś o tych źródłach współczesnych form dokumentalnych, żeby przekonująco pokazać, jak zachodnia nauka, wypracowując nowe metody gromadzenia i produkcji wiedzy, wspierała politykę kolonialną, wytwarzając pożądany przez nią obraz Innego.

Pod tym względem praca Blooma ma wiele wspólnego z ustaleniami studiów nad dekolonialnością. Jak oni, wydobywa on bowiem na pierwszy plan ścisły związek między opresją kolonialną a podstawowymi kodami epistemologicznymi kultury zachodniej. Bloom przekonuje choćby, że rozmaite typy dokumentacji naukowej pełniły istotne funkcje ideologiczne już w XIX wieku, w chwili narodzin nowoczesnej etnografii i antropologii. Na przykład pomiary antropometryczne, na podstawie których przygotowywano klasyfikację typów antropologicznych zamieszkujących kolonie,

dokumentowano w taki sposób, by zaakcentować różnice między białą rasą i kolonialnymi Innymi. Początkowo tę dokumentacyjną funkcję pełniły ryciny. W drugiej połowie XIX wieku zastąpiła je jednak chronofotografia, a w latach dwudziestych XX wieku – film. Zapisy dokumentalne tego typu, gromadzone, analizowane i rozpowszechniane w opracowaniach naukowych, skutecznie produkowały obraz Innego jako mniej rozwiniętego, narażonego na choroby i podatnego na deprawację (zob.: Bloom, 2008, s. 4-13). Praca Blooma niezbicie dowodzi, że od samego początku techniki dokumentalne, które rzekomo wiernie przedstawiały życie w koloniach, w istocie ustanawiały i podtrzymywały hierarchiczne relacje władzy między centrum i koloniami. Z tego punktu widzenia film dokumentalny, podobnie jak jego poprzednicy, był jednym z elementów zachodniego kodu epistemicznego, w obrębie którego powstała jedna z fundamentalnych dla nowożytnego świata binarnych opozycji między ludźmi (białymi mieszkańcami Zachodu) i tymi, których obejmuje kategoria *anthropos* (mieszkańcy peryferii, których nie uznaje się za ludzi) (por.: Mignolo, 2011, s. 81-86).

Z technik dokumentalnych korzystały jednak nie tylko kształtujące się końcem XIX wieku nauki etnograficzne i antropologiczne, lecz również takie formy badania niezachodnich kultur, które więcej miały wspólnego z artystycznym eksperymentem niż rygorystycznymi praktykami naukowej produkcji wiedzy. Jak w 1981 roku przypominał James Clifford w artykule *O surrealizmie etnograficznym*, nowoczesna etnografia dość wcześnie uświadomiła sobie, że konwencje dokumentalne nie gwarantują obiektywnej wiedzy. Dlatego też szukała takich metod rejestracji, które manifestacyjnie ujawniają akt patrzenia i konstruowania obrazu Innego z zachodniej perspektywy. Clifforda interesował szczególnie przełom lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, kiedy etnografia zafascynowała surrealistów. Relacje między tym, co znane i tym, co obce chcieli oni jednak przedstawiać tak,

żeby podważyć hierarchiczne relacje między zachodnimi i niezachodnimi kulturami. Z tej fuzji nauki i praktyki artystycznej narodziła się antropologia wizualna, której głównym forum stało się czasopismo „Documents", wydawane w latach 1929-1930 przez Georges'a Bataille'a. Jego redaktorzy nie tylko publikowali artykuły, manifestacyjnie kwestionujące przyjęte już hierarchie estetyczne i metody badawcze, proponując choćby etnograficzne badanie sztuki kubistycznej i surrealistycznej na takich samych zasadach, na jakich analizowano sztukę afrykańską. Łamy czasopisma wypełniały też kolaże fotograficzne, które zestawiały obrazy z różnych rzeczywistości i czasów: prekolumbijskie maski z występami w music hallu, a paryskie rzeźnie z rytualnymi okaleczeniami. Te nieoczekiwane zestawienia, zamiast wytwarzać wiedzę o innych kulturach, miały, w mniemaniu Clifforda, podważać usankcjonowany tradycją porządek wiedzy akademickiej, który podtrzymywał hierarchiczne relacje z kulturami Innych. Co jednak równie istotne w kontekście interesujących mnie tu problemów, połączenie eksperymentu artystycznego i praktyk dokumentalnych służyło nie tyle zatarciu granicy między fikcją i faktem, ile raczej zachęcało do tego, by potraktować tę pierwszą jako siłę twórczą, zdolną redefiniować relacje między kulturami.

Jak przypomina Clifford, tradycja surrealistycznej etnografii popadła w zapomnienie z chwilą, kiedy w 1937 roku otworzono w Paryżu Musée de l'Homme. Zaczęło ono bowiem funkcjonować jako główny ośrodek badań nad sztuką nieeuropejską, które tym samym zyskały instytucjonalną formę, zaś jako dziedzina naukowa, stroniły od powiązań ze sztuką. Jednak, jak przekonują współcześni badacze eksperymentalnych nurtów dokumentalistyki, te surrealistyczne nurty etnografii nie odeszły do lamusa wraz z ostatnim numerem „Documents" (Russell, 1999). Wręcz przeciwnie, zadomowiły się na stałe w dziedzinie antropologii wizualnej, która

dynamicznie rozwija się zwłaszcza od chwili, kiedy w latach pięćdziesiątych na rynek weszły niewielkie kamery przenośne, najpierw analogowe, a potem kamery wideo. Ostatnio przypomniał o tym Paul Henley w monografii poświęconej twórczości jednego z protoplastów tego nurtu, francuskiego reżysera Jeana Roucha, bezpośredniego spadkobiercy tradycji surrealistycznej etnografii (zob.: Henley, 2009). Od lat pięćdziesiątych Rouch realizował filmy dokumentujące życie we francuskich koloniach w Afryce, wykorzystując konwencję, którą określił mianem etnofikcji. Objął tym terminem przede wszystkim słynną trylogię, na którą złożyły się filmy *Les maîtres fous* (1955), *La pyramide humaine* (1961) i *Jaguar* (1967). Jednak, jak proponuje Sławomir Sikora w artykule opublikowanym niedawno na łamach „Tekstów Drugich", do tych wczesnych etnofikcji zaliczyć można także jedno z najlepiej ocenianych przez krytyków dzieł Roucha, *Moi, un Noir* (1958) (zob.: Sikora, 2018, s. 96). W filmach tych Rouch dokumentalną rejestrację jawnie połączył z wątkami fabularnymi, przekonany o tym, że zapis wydarzeń na taśmie filmowej to jednocześnie ingerencja w ich bieg. Dlatego właśnie losy swoich bohaterów przedstawiał z subiektywnej perspektywy, na pierwszy plan wydobywając sam akt mediacji.

Bodaj najlepszym przykładem strategii Roucha jest *Jaguar*, pierwszy film określony przez samego twórcę mianem etnofikcji, zrealizowany w okresie, gdy Niger uniezależniał się od Francji. By pokazać ten moment transformacji, Rouch wybrał typową dla zachodniej tradycji narrację pikarejską. Film relacjonuje bowiem podróż, jaką odbywa trzech młodych mieszkańców Nigru na Złote Wybrzeże w poszukiwaniu pracy i życiowych doświadczeń. Towarzysząca im kamera rejestruje po części improwizowane sceny, rozgrywające się w miejscach kolejnych postojów, ale rozpoznawalny schemat fabularny, zaczerpnięty z europejskiej tradycji literackiej, nie pozwala zapomnieć o tym, że oglądane na ekranie wydarzenia to efekt

inscenizacji i montażu. Jednak poza tym etnofikcyjnym rozwiązaniem Rouch uwzględnił jeszcze jeden poziom autorefleksyjnego komentarza, który wynikał w prostej linii ze specyfiki wykorzystanej przez niego technologii. Nie skorzystał bowiem z przenośnych systemów rejestracji, które pozwalały nagrywać jednocześnie obraz i dźwięk, zaś na początku lat sześćdziesiątych wchodziły właśnie do powszechnego użytku (Loizos, 1993, s. 11-12). Film ten nagrywał kamerą, która nie pozwalała synchronicznie nagrywać dźwięku – dodano go na etapie postprodukcji w studiu radiowym (zob.: Sikora, 2018, s. 105). W tym celu Rouch poprosił trzech bohaterów filmu o to, by oglądając jego wstępną wersję w studiu, nagrali własne kwestie, korzystając jedynie z pamięci lub na poczekaniu improwizując dialogi. W rezultacie, zamiast efektu realności, typowego dla filmu etnograficznego, pojawił się efekt wyobcowania, dystans między zarejestrowanymi wydarzeniami i dubbingiem. Rozwiązanie to nie tylko wprowadziło pożądaną subiektywizację dokumentalnego obrazu, lecz także oddało symbolicznie głos tym, o których film opowiadał. To oni stali się pośrednikami między widzami i oglądanym przez nich światem kolonii.

Stworzone przez Roucha etnofikcje, łączące rozmaite konwencje i tradycje, stawały się obszarem intensywnego kontaktu między kulturami. Pełniły zatem tę funkcję, jaką dziełom literackim przypisuje Dipesh Chakrabarty w *Prowincjonalizacji Europy* (2000), poddając rewizji dominujące wyobrażenia o wymianach i interakcjach międzykulturowych. Jak przy tym twierdzi, wciąż istniejące struktury opresji społecznej i ekonomicznej, odziedziczone po epoce kolonialnej, trwać będą w najlepsze, póki nie zostanie przeprowadzona weryfikacja głównych kategorii i koncepcji leżących u podstaw projektu nowoczesności. Jedną z takich przeszkód na drodze niehierarchicznych relacji między dawnym centrum i koloniami jest wciąż obowiązująca koncepcja translacji międzykulturowej, sięgająca korzeniami XIX wieku.

Model ten opiera się na założeniu, że wszelka komunikacja między kulturami wymaga uniwersalnego trzeciego terminu, do którego mogą odwołać się obie strony, by móc się wzajem zrozumieć. Oczywiście, uniwersalność tego pośrednika jest iluzoryczna, bowiem – jak demonstruje Chakrabarty – punktem odniesienia dla obu kultur zwykle jest dyskurs zachodniej nauki (na przykład, słowo *pani* w języku hindi i *water* w angielszczyźnie odnoszą się do tej samej substancji o wzorze chemicznym H_2O). Nic dziwnego zatem, że ten model translacji przyrównuje Chakrabarty do wymiany monetarnej, typowej dla kapitalistycznej gospodarki rynkowej, w której ramach pieniądz, trzeci termin, funkcjonuje jako uniwersalny miernik wartości różnych przedmiotów. Tak rozumiana translacja sprawia, że typowe dla lokalnego kontekstu zjawiska kulturowe ulegają homogenizacji, gdyż inaczej nie mogłyby stać się częścią zachodniej *episteme*. To, co do niej z jakichś względów nie pasuje, znika z poznawczego horyzontu, jakby nigdy nie istniało.

Chakrabarty proponuje więc alternatywną koncepcję translacji, jej modelem czyniąc barter, bezpośrednią wymianę dóbr. W dziedzinie kontaktów międzykulturowych metafora ta opisuje formy interakcji wolne od narzuconych odgórnie, uniwersalnych zasad. Reguły kontaktu w formie barteru powstają samorzutnie, w lokalnym kontekście, a zewnętrzny obserwator prawdopodobnie nie potrafi ich pojąć. Celem takiej wymiany nie jest zresztą pełne zrozumienie. To proces negocjacji, najeżony nieporozumieniami i generujący niemożliwe do zniwelowania napięcia. Taka translacja, dodaje Chakrabarty, uwzględnia również to, co właściwie nieprzetłumaczalne i niemożliwe do zakomunikowania. Dlatego szansę na wydostanie się z błędnego koła zachodnich racjonalizacji dostrzega w odrzuceniu uniwersalizującej idei pełnego wzajemnego zrozumienia na rzecz form kontaktu z poszanowaniem zasadniczej odmienności kultur. Taka weryfikacja zasad i celów wymiany międzykulturowej zawiera się w

zaproponowanej przez niego formule: „Różnorodność wymaga myślenia w kategoriach osobliwości” (Chakrabarty, 2000, s. 83). Proponowany model translacji nie tylko przeciwdziała homogenizacji tego, co wyjątkowe w danej kulturze. Wspiera też dynamiczne przepływy i wymiany, do których dochodzi w lokalnych, a zatem zmieniających się uwarunkowaniach. Wymaga w związku z tym od uczestników ciągłego definiowania na nowo ustalonych kodów komunikacyjnych i relacji z innymi kulturami.

Co istotne, Chakrabarty za wyjątkowo skuteczne narzędzie takiej translacji uważa fikcję. Zdecydowana większość analizowanych przez niego przykładów to dzieła literackie, w których zbiegają się i splatają rozmaite wpływy kulturowe. Nic jednak nie stoi na przeszkodzie, by zaproponowany przez niego model przenieść na grunt współczesnych eksperymentów artystycznych, które wykorzystują poetykę dokumentu jako narzędzie dekolonizacji. Bez wątpienia perspektywa ta nabiera szczególnego znaczenia dzisiaj, w erze radykalnych redefinicji tradycyjnych podziałów na produkującą artefakty sztukę i formy politycznego zaangażowania, zaś na obszarze dekolonialnych praktyk artystycznych techniki i konwencje dokumentalnych filmów etnograficznych, powiązane z elementami jawnie fikcyjnymi i spekulatywnymi, pomagają przedstawiać teraźniejszość i przeszłość dawnych kolonii.

Dokument jako miejsce translacji

Koncepcję dokumentu jako miejsca translacji pokażę na konkretnym przykładzie, odwołując się do dwóch prac wideo – *Prince* (2014) i *Sape* (2016) – Wojtka Doroszuka. Choć powstały w odstępie dwóch lat, ze względu na istotne podobieństwa strukturalne i tematyczne można potraktować je jako dyptyk. Obie podejmują problem kolonialnego dziedzictwa we

współczesnej kulturze Republiki Konga. Głównym bohaterem pierwszego filmu jest Elohim „Prince" Ntsiete, sobowtór Michaela Jacksona, który mieszka i pracuje w Brazzaville. Drugi film oferuje wgląd w kongijską subkulturę sapeurów, zafascynowanych zachodnią modą, którzy podczas specjalnych spotkań prezentują sobie nawzajem najnowsze nabytki. Jak widać, głównym tematem obu prac jest to zjawisko, które Homi K. Bhabha określił mianem mimikry. W znanej pracy *Miejsca kultury* (Bhabha, 1993) za pomocą tego pojęcia opisał on przekonująco proces adaptowania przez kolonizowanych modeli propagowanych, czy wręcz narzucanych przez kolonizatorów. Mimikra stanowiła zatem narzędzie podboju, umożliwiając takie reformowanie kolonizowanych, by myśleli i zachowywali się jak kolonizatorzy, zarazem wyraźnie się od nich odróżniając. To właśnie mechanizm mimikry, jak przekonuje Bhabha, zwykle sprawiał, że pierwsi zdawali się niedoskonałymi kopiami drugich, którzy byli prawie, ale nie do końca tacy sami. Tak rozumiana mimikra była manifestacją kolonialnej władzy i zarazem gwarantem hierarchicznych relacji między dwiema kulturami. Bhabha nie traktuje jej jednak wyłącznie jako narcystycznego gestu narzucania zwyczajów i tradycji dominującej kultury. Dlatego ostrzega przed porównywaniem jej do maski, pod którą skrywa się prawdziwa tożsamość kolonizowanego. Interesują go raczej ambiwalencje mimikry, która ma moc podważania dominujących dyskursów: „[P]odwójne widzenie […], ujawniając dwuznaczność tego dyskursu, nadszarpuje jego autorytet. A to przecież podwójne widzenie jest rezultatem tego, co nazwałem częściowym przedstawieniem/uznaniem przedmiotu kolonialnego" (Bhabha, 2010, s. 83). Właśnie problem tak rozumianej mimikry podejmuje Doroszuk w obu projektach wideo, cytując i wywracając na nice typowe konwencje filmu etnograficznego.

Subwersywny potencjał takiego demontażu technik dokumentalnych widać

bodaj lepiej w osiemnastominutowym filmie *Prince*, który nie tylko tematyzuje mimikrę kulturową, ale także opatruje ją krytycznym komentarzem. Pierwsza część tego zapisu performansu mimikry zachodniej ikony popkultury cytuje typowe konwencje dokumentu obserwacyjnego. Na ekranie widać wtedy tylko Ntsiete, który wykonuje codzienne czynności: poleruje buty, prasuje lśniący, fioletowy strój, czesze się i ubiera. Następna sekwencja to już efekt jawnej inscenizacji, zaś twórca ujawnia swoją obecność jako ten, kto rejestruje przejście Prince'a przez miasto. Ta część wyraźnie nawiązuje do wspomnianych etnofikcji Roucha, choć wymiar autorefleksyjny pojawia się tu na nieco innych zasadach. W *Jaguarze* pikarejska opowieść służyła jako rama dla prezentacji dokumentalnych obrazów codziennego życia w Ghanie. Film Doroszuka obywa się natomiast bez fikcyjnej opowieści. Ntsiete jako Jackson przechodzi przez targi i ulice Brazzaville, jest wyraźnie obcym elementem w tkance życia codziennego. Taki zabieg jednoznacznie podważa obiektywność dokumentalnego obrazu, który trudno uznać za przezroczystą prezentację życia w największym mieście Konga. Obecność Ntsiete zaburza rytm codzienności, bowiem przyciąga on spojrzenia przechodniów, w równej mierze zaintrygowanych jego wyglądem, co filmującą go ekipą. Do Ntsiete dołącza wkrótce grupa dzieci, które najwyraźniej nęci udział w filmie i – chcąc nie chcąc – włączają się w jego performans. Zaczynają nawet śpiewać refren przeboju Jacksona, najpierw nieśmiało i cicho, potem z coraz większym entuzjazmem. Nie sposób rozsądzić, które z wydarzeń podczas tego występu jest efektem inscenizacji, a które pojawiło się jako nieprzewidziany rezultat obecności tytułowego Prince'a w miejskim krajobrazie. Ta część filmu nie zawiera żadnych wskazówek, które ułatwiałyby interpretację i zrozumienie tej osobliwej fuzji elementów kulturowych w akcie mimikry.

Dopiero finał, który pokazuje rejestrację kolejnego performansu

dokamerowego, wprowadza perspektywę polityczną, jeśli odczyta się go pod odpowiednim kątem. Spacerujący Ntsiete dociera tu na brzeg rzeki, gdzie grupa muzyków wykonuje utwór kongijskiego pieśniarza i rewolucjonisty Franklina Boukaki. Przy tym akompaniamencie Ntsiete wykonuje jeden z rozpoznawalnych układów choreograficznych Jacksona. Nawet ci, którzy nigdy wcześniej nie słyszeli o Boukace, mogą w jego pieśni dosłyszeć rozmaite, tak lokalne, jak zachodnie tradycje muzyczne. Lecz ta muzyka, za której pośrednictwem propagował idee rewolucyjne w pierwszej dekadzie niepodległości Konga, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, to również przykład kulturowej, subwersywnej mimikry. Co istotne, Doroszuk nie podpowiada, jak rozumieć relację między kolonialną przeszłością, walką o niezależność i problemami ery globalizacji. Zaledwie zestawia ze sobą przykłady kulturowej mimikry, ich wzajemną relację i interpretację uzależniając od perspektywy, jaką zechce przyjąć oglądający. W pierwszej chwili występ muzyczny nad rzeką, który łączy różne style i tradycje w duchu transkulturacji, wydać się może radosną celebracją różnorodności kulturowej. Taka interpretacja przekona jednak tylko tych, którzy nie rozumieją francuskich słów pieśni *Le Boucheron* z 1972 roku. Tymczasem opowiada ona o rozczarowaniu szarych obywateli w pierwszych latach niepodległości, o korupcji polityków, niespełnionych obietnicach wyborczych i trudach codziennego życia. Dla kogoś, kto zna francuski lub przynajmniej wie, do jakich wydarzeń odwołuje się ta pieśń, finał *Prince'a* Doroszuka brzmi ironicznie i wskazuje na wciąż żywotne związki między przeszłością kolonialną i dzisiejszą ekonomiczną eksploatacją byłych kolonii. W tym kontekście sobowtór Michaela Jacksona, który w Kongu wciąż cieszy się popularnością, staje się symbolem władzy, jaką zachodnia ideologia nadal sprawuje nad kolektywnym imaginarium, podtrzymując system (neo)kolonialnej władzy.

Zapewne film Doroszuka można interpretować również inaczej, zważywszy na to, że nie dostarcza on żadnych dodatkowych informacji o realiach życia w Kongu i historii tego kraju. Otwarta forma *Prince'a* umożliwia rozmaite odczytania, które zależą nie tylko od wiedzy odbiorców, lecz również od aktualnego kontekstu. W tej chwili film oglądać można na platformie Vimeo, gdzie znajduje się też link do wywiadu z reżyserem, a ponadto podczas pokazów, poprzedzonych zwykle wstępem eksperta lub dyskusją panelową. Ta zdolność do adaptacji do rozmaitych okoliczności i potrzeb odbiorców sprawia, że film Doroszuka wymyka się uniwersalizującym lekturom i ma szansę inicjować procesy takiej translacji, o jaką dopominał się Chakrabarty. *Prince* nie tylko bowiem podejmuje temat relacji międzykulturowych, ale też performatywnie je wytwarza, dopuszczając odmienne strategie tworzenia znaczeń i doświadczenia odbiorcze w rozmaitych kontekstach, jednocześnie pozostawiając miejsce dla niejasności i niezrozumienia.

Inną wersję tej samej strategii Doroszuk zastosował w *Sape* (2016), gdzie tradycyjne konwencje dokumentu obserwacyjnego połączył z jawną inscenizacją. Jak poprzednio, tu również oglądamy performans mimikry. Film poświęcony jest bowiem kongijskiej subkulturze, zwanej Societé des ambianceurs et personnages élégantes (Towarzystwo animatorów i osób eleganckich, SAPE), która gromadzi lokalnych celebrytów z Brazzaville. Słynący z elegancji i nienagannych manier członkowie SAPE zapraszani bywają na imprezy i spotkania towarzyskie, by przydać im splendoru. Istotną częścią ich zgromadzeń jest rodzaj wspólnie wykonywanej choreografii zwanej *danse des griffes*, która służy głównie temu, by zaprezentować metki ubrań od znanych zachodnich projektantów. Jak twierdzi Jonathan Friedman, ta praktyka kulturowa, typowa dla niższych warstw społecznych, to rodzaj symbolicznej akumulacji prestiżu, w wyniku której zaburzeniu ulegają społeczne podziały i hierarchie (1994, s. 105-108). Nic zatem dziwnego, że

praktyki SAPE w latach siedemdziesiątych XX wieku stały się formą politycznego sprzeciwu wobec dyktatury Mobutu Sese Seko. Propaganda państwowa starała się wtedy usilnie wykreować modę na tradycyjne afrykańskie stroje, zaś członkowie ruchu SAPE, w geście kulturowego oporu, uparcie ubierali się tak jak niegdysiejsi kolonizatorzy. Choć minęło dwadzieścia lat od śmierci Sese Seko, ruch SAPE kontynuuje działalność, nawet jeśli trudno traktować ją nadal jako formę kontestacji dominującego reżimu politycznego. Doroszuk nie próbuje jednak odpowiadać na pytanie o dzisiejszy sens zgromadzeń sapeurów w lokalnym kontekście kulturowym. Inscenizuje jedynie ich spotkanie przed kamerą, akcentując materialność ciał i prezentowanych strojów, angażując widzów na poziomie afektywnym.

Jak w *Prince*, tak w *Sape* nie natrafimy na żadne informacje, które przygotowują nas na to, co obejrzymy. Nie słyszymy też typowego dla filmów dokumentalnych głosu narratora, komentującego to, co widać na ekranie. Żaden z bohaterów nie zwraca się wprost do widzów. W pierwszej części filmu Doroszuk ponownie korzysta z typowej konwencji dokumentu obserwacyjnego, pokazując jednego z sapeurów podczas przygotowań do spotkania. Towarzyszymy mu podczas wizyty w salonie fryzjerskim, następnie zaś pokazuje, jak sapeur wybiera strój i czyści buty. *Sape*, podobnie jak *Prince*, rozpoczyna się zatem w kulisach kulturowego performansu, stanowiącego główną część filmu. Kamera rejestruje spotkanie sapeurów, którzy odważnie patrzą w obiektyw, dumnie kroczą przed kamerą i przybierają taneczne pozy, by zaprezentować swoje kosztowne stroje. Jawnie wystawiają się na pokaz, choć sens i cel tej prezentacji pozostaje dalece niejasny. Ich występ można uznać tyleż za manifestację wysokiego statusu społecznego, którego znakiem są eleganckie ubrania, ile za parodię zachodnich form prezentacji mody. Może posłużyć jako dowód na to, że kolonizacja nadal trwa w najlepsze, albo na to, że mimikra umożliwia opór

wobec narzucanych norm i stylów życia. Każde z tych odczytań więcej zapewne powie o odbiorcy niż o oglądanym przezeń świecie, ujawniając zarazem ogrom jego niewiedzy.

Doroszuk, celowo uchylając się przed jakimkolwiek odautorskim komentarzem, angażuje zarazem odbiorców na poziomie afektywnym, sprawnie wykorzystując środki filmowe. Podobnie jak Rouch, pozwala filmowanym, by sami zaprezentowali się przed kamerą, a za jej pośrednictwem przed widzami. Od samego początku zatem obraz na ekranie narzuca się oglądającym i przytłacza natłokiem szczegółów, zaś *staccato* tła dźwiękowego wprowadza ich w rodzaj transu. Od takiej oddziałującej afektywnie sceny rozpoczyna się cały film. Widzimy bowiem na ekranie ostrze żyletki, jak gładko sunie po skórze jednego z sapeurów, zaś scena ta niemal automatycznie kojarzy się ze słynnym obrazem rozcinanego oka z *Psa andaluzyjskiego* (1929) Luisa Buñuela i Salvadora Dalego. Wprawdzie to jedyna tak drastyczna scena w całym filmie, ale całe zgromadzenie sapeurów zostało zarejestrowane z podobną dbałością o detal. Kamera śledzi każdy szczegół, pokazuje szwy ubrań, metki, faktury materiałów, wyławia co bardziej ekspresyjne miny i wystudiowane pozy, korzystając z osobliwych perspektyw. Zamiast odsłaniać sens pokazu sapeurów, Doroszuk za pomocą kamery uwypukla jego materialność, pozwala niemal dotknąć, choć zarazem nic nie robi, by zwiększyć szanse na jego zrozumienie i przezwyciężenie obcości. To zatem jawne zaproszenie do udziału w performansie wymian kulturowych, rodzaj takiej „interwencji performatywnej", o jakiej pisał Demos.

Przywołane przeze mnie projekty Doroszuka to tylko przykład strategii performatywnych, jakie wykorzystują dziś twórcy filmów dokumentalnych, inspirując się ustaleniami badaczy z nurtu studiów nad dekolonialnością, a

także wysuwanymi przez nich postulatami. Pokazałem je na tle historii eksperymentalnego filmu etnograficznego, bowiem właśnie z tej tradycji czerpią dziś garściami artyści aktywiści, próbując zweryfikować same podstawy zrodzonych w epoce nowoczesnej sposobów wytwarzania obrazu Innego. *Prince* i *Sape*, choć korzystają z typowych obserwacyjnych technik dokumentalnych, starają się też uświadomić odbiorcom, że są oni integralnym elementem procesu komunikacji międzykulturowej. Ten proces translacji, której towarzyszy niejasność, wieloznaczność i nieporozumienie, jednocześnie problematyzuje i kwestionuje rozpowszechniane w innych mediach obrazy życia w dawnych koloniach. Dzisiejsi artyści aktywiści dekolonizują konwencje dokumentalne, wykorzystując je tak, by podważyć dychotomię fikcji i faktu, leżącą u samych podstaw nowożytnego kodu epistemologicznego. Nowe nurty sztuki dokumentalnej wciąż stawiają zatem wyzwanie zwyczajom odbiorczym i językom krytycznym, domagając się dalszych badań nad możliwą przeszłością i przyszłością gatunków dokumentalnych.

Autor/ka

Mateusz Borowski

Mateusz Borowski (mateusz.borowski@uj.edu.pl) jest profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego w Katedrze Performatyki. Zajmuje się związkami sztuk performatywnych z historią i socjologią wiedzy, kontrfaktualnością i narracjami spekulatywnymi. Jest również tłumaczem literatury i prac naukowych. Numer ORCID: 0000-0002-9631-8843

Bibliografia

Aitken, Ian, *The Concise Routledge Encyclopaedia of Documentary Film*, Routledge, London 2013.

Bhabha, Homi K., *Miejsca kultury* [1994], tłum. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Bloom, Peter, *French Colonial Documentary: Mythologies of Humanitarianism*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London 2008.

Bruzzi, Stella, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, London 2006.

Chakrabarty, Dipesh, *Prowincjonalizacja Europy* [2000], tłum. D. Kołodziejczyk, T. Dobrogoszcz, E. Domańska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Clifford, James, *O surrealizmie etnograficznym* [1981], tłum. M. Sznajderman, [w]: tegoż, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 133-167.

Demos, T.J., *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Duke University Press, Durham 2013. (2013a)

Demos, T.J., *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin 2013. (2013b)

Friedman, Jonathan, *Cultural Identity and Global Process*, SAGE Publications, London 1994.

Henley, Paul, *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic*, The University of Chicago Press, Chicago 2009.

McLane, Betsy, *A New History of Documentary Film*, Continuum, London & New York 2011.

Mignolo, Walter D., *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures*, Decolonial Options, Duke University Press 2011.

Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2010.

Rancière, Jacques, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyła, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

Rancière, Jacques, *Film Fables*, transl. E. Battista, Bloomsbury, London 2016.

Russell, Catherine, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Duke University Press, Durham 1999.

Sikora, Sławomir, *Jean Rouch – l'enfant terrible antropologii i filmu*, „Teksty Drugie" 2018 nr 1, s. 91-110.

Tobin Rony, Fatimah, *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham 1996.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dekolonizacja-dokumentu*