

Έρευνα & Εκπαίδευση (<https://www.ethnofest.gr/el/research-and-education/>) >

Εθνογραφικός κινηματογράφος & προσβασιμότητα

([https://www.ethnofest.gr/el/research-and-education/ethnographic-cinema-and-](https://www.ethnofest.gr/el/research-and-education/ethnographic-cinema-and-accessibility/)

[accessibility/](https://www.ethnofest.gr/el/research-and-education/ethnographic-cinema-and-accessibility/)) > Ευσύνοπτη επισκόπηση της Ιστορίας του Εθνογραφικού

Κινηματογράφου

Ευσύνοπτη επισκόπηση της Ιστορίας του Εθνογραφικού Κινηματογράφου



40:15



Από τον Κωνσταντίνο Αϊβαλιώτη

Η εμφάνιση του επιστημονικού κλάδου των κοινωνικών επιστημών που ονομάζουμε *κοινωνική ανθρωπολογία* και με τον οποίο έχει ουσιαστικά ταυτιστεί ο όρος *εθνογραφικό ντοκιμαντέρ* ή *εθνογραφικός κινηματογράφος* ταυτίζεται χρονικά και με αυτή του κινηματογράφου. Όταν την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα ο κλάδος ουσιαστικά αναγνωρίζεται με θεσμικό ρόλο στον ακαδημαϊκό κύκλο, ο κινηματογράφος κάνει την πρώτη του εμφάνιση και η δύναμη της κινούμενης εικόνας μπαίνει σιγά σιγά στην καθημερινότητά μας. Για πολλά χρόνια ο όρος *εθνογραφικός κινηματογράφος* θα ταυτιστεί με το αντικείμενο μελέτης της κοινωνικής ανθρωπολογίας και αργότερα με αυτό της οπτικής ανθρωπολογίας. Η σύνδεση όμως αυτή οδήγησε σε μια μάλλον λανθασμένη αντίληψη για το τι εννοούμε ακριβώς με αυτόν τον όρο.

Σε αυτό το κείμενο θα κάνουμε ένα σύντομο ταξίδι στο χρόνο για να εξετάσουμε τις όψεις του οπτικού πολιτισμού και της εθνογραφικής αναπαράστασης μέσα από τη χρήση οπτικοακουστικών μέσων προσφέροντας με αυτόν τον τρόπο μια ευσύνοπτη επισκόπηση της ιστορίας του *εθνογραφικού κινηματογράφου* επισημαίνοντας συγχρόνως τις δυσκολίες που υπάρχουν στον ορισμό αυτού του όρου.

Τα πρώτα χρόνια

Το πρώτο χρονικό διάστημα, μετά και την εμφάνιση των κινηματογραφικών μηχανών, η πλειοψηφία των επιστημονικών κλάδων, συμπεριλαμβανομένου και της κοινωνικής ανθρωπολογίας, αντέδρασε με ενθουσιασμό στις δυνατότητες που πρόσφερε το μέσο, ιδιαίτερα στη δυνατότητα καταγραφής εθίμων, τελετουργιών και γενικότερα δράσεων από κοινότητες που βρισκόντουσαν στα όρια της εξαφάνισης. Αυτή ήταν η πρώτη ουσιαστική συστηματική ανάπτυξη παραγωγής εθνογραφικών ντοκιμαντέρ. Πρωτοπόρος της οπτικής ανθρωπολογίας είναι ο γιατρός Felix-Louis Regnault, ο οποίος το 1895 χρησιμοποιεί τον χρονο-φωτογράφο του Ετιέν Ζυλ Μαρρέ για να αποτυπώσει οπτικά σε κινούμενη εικόνα την κατασκευή κεραμικών από μια γυναίκα σε εθνογραφική έκθεση αφρικανικής τέχνης στο Παρίσι και αυτό θεωρείται η πρώτη απόπειρα εθνογραφικού κινηματογράφου. Όπως αναφέρει και η Εύα Στεφανή στο βιβλίο της *10 κείμενα για το Ντοκιμαντέρ*, ο ίδιος ήταν ένθερμος υποστηρικτής της χρήσης των οπτικοακουστικών μέσων προτείνοντας μάλιστα τη σύσταση αρχείου εθνογραφικού κινηματογράφου.

Σημαντική επίσης για το ξεκίνημα του *εθνογραφικού κινηματογράφου* θεωρείται και η αποστολή του πανεπιστήμιου του Cambridge στα νησιά των στενών Torres το 1898, την οποία πολλοί ιστορικοί της οπτικής ανθρωπολογίας έχουν ονομάσει ως το πρώτο πραγματικά σημαντικό γεγονός στην ιστορία της οπτικής ανθρωπολογίας. Τα μέλη της αποστολής εξοπλίστηκαν με φωτογραφικές και κινηματογραφικές μηχανές με σκοπό να καταγράψουν την καθημερινότητα των κοινοτήτων της περιοχής. Το υλικό που σώζεται σήμερα αποτελείται από μικρής διάρκειας αποσπάσματα καταγραφής χορών και άλλων δραστηριοτήτων, όπως το άναμμα φωτιάς, ενώ η φόρμα του υλικού φανερώνει την προσπάθεια καταγραφής της δράσης ξεκομμένη ουσιαστικά από το περιβάλλον στο οποίο βρίσκονται. Για τον Alfred Cort Haddon, επικεφαλής της αποστολής, η κάμερα όφειλε να είναι μέρος της ανθρωπολογικής έρευνας ακριβώς λόγω της ικανότητάς της να τεκμηριώνει επακριβώς και αντικειμενικά την πραγματικότητα.

Αυτή ήταν ουσιαστικά η κατεύθυνση στη χρήση των οπτικοακουστικών μέσων τα πρώτα χρόνια και ο λόγος για την ακόμα και πρόσφατα λανθασμένη αντίληψη για τον όρο *εθνογραφικός κινηματογράφος*. Η πεποίθηση δηλαδή ότι οι εικόνες που κατέγραφε η κάμερα τεκμηριώνουν χωρίς καμία διαμεσολάβηση την αντικειμενική πραγματικότητα γύρω μας. Με βάση αυτό το αξίωμα, η χρήση του κινηματογραφικού μέσου εκείνη την εποχή γινόταν άκριτα χωρίς να εισέρχεται στο διάλογο η διάσταση της κατασκευής του περιεχομένου από τον κινηματογραφιστή-ερευνητή αλλά για τους πολλαπλούς τρόπους που η ανθρωπολογία θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει το νέο αυτό μέσο. Επιπλέον, η θέση αυτή για τη στενή σχέση πραγματικότητας και κινηματογραφικών εικόνων είχε σαν αποτέλεσμα κάθε άλλο μέσο καταγραφής της εικόνας, όπως η φωτογραφία, να παραμένει στο περιθώριο.

Πλέον όχι μόνο η φωτογραφία αλλά γενικότερα τα οπτικοακουστικά μέσα βρίσκονται στο κέντρο της συζήτησης της ανθρωπολογίας, της ανθρωπολογικής πρακτικής, της εθνογραφίας και γενικότερα των κοινωνικών επιστημών, όχι μόνο για το τι μπορούμε να παρατηρήσουμε και πώς μπορούμε να

αναφερθούμε σε αυτό με την εικόνα, αλλά κυρίως για τη διαδικασία μετατροπής της παρατήρησης σε εικόνα (σε ήχο ή οποιαδήποτε άλλη μορφή). Αν υπάρχουν πλέον αντιρρήσεις, αντιστάσεις ή απλά συζητήσεις γι' αυτό που ονομάζουμε σήμερα *οπτική ανθρωπολογία* και *πολυμεσική/πολυτροπική εθνογραφία*, επικεντρώνονται περισσότερο στην προσπάθεια να μετασχηματιστεί ευρύτερα η ανθρωπολογική συλλογιστική και πρακτική παρά σε αυτή καθαυτή τη χρήση των οπτικοακουστικών μέσων, η οποία έχει καθιερωθεί σε μεγάλο βαθμό.

Η συζήτηση γύρω από τους τρόπους χρήσης των οπτικοακουστικών μέσων και κυρίως της κινηματογραφικής κάμερας, από τη μια πλευρά, και η δυσκολία διαχείρισής τους στο ακαδημαϊκό πλαίσιο, από την άλλη, οδήγησε εκείνη την εποχή πάντως στον περιορισμό και στην απομόνωσή τους σε σχέση πάντα με την επίσημη επιστημονική και ακαδημαϊκή πλευρά των κοινωνικών επιστημών.

Ανθρωπολογία και Τέχνη

Οι κοινωνικοί επιστήμονες γενικά, συμπεριλαμβανομένων και των κοινωνικών ανθρωπολόγων, δεν είχαν ποτέ μια εύκολη σχέση με την τέχνη και τη χρήση μορφών αυτής στην έρευνά τους όπως η κινηματογραφική τέχνη. Δεν είναι λίγες οι φορές που όσοι ασχολούνται με τον κλάδο της κοινωνικής ανθρωπολογίας, αλλά και ευρύτερα με το χώρο των κοινωνικών επιστημών, έχουν βρεθεί στην δύσκολη κατάσταση να προσπαθούν να θέσουν τα όρια στη σχέση τους. Κατά ένα μεγάλο ποσοστό είναι κοινός τόπος το γεγονός ότι στο πρόσφατο παρελθόν, αν όχι ακόμα, η κοινωνική ανθρωπολογία δυσκολευόταν πάρα πολύ να μιλήσει για αυτά τα θέματα χωρίς να βρίσκεται μπροστά σε αδιέξοδα ορισμών, περιεχομένου, οριοθέτησής της με το αντικείμενο και άλλα παρόμοια ερωτηματικά.

Η αξιολογική κατηγοριοποίηση της τέχνης που έχει γίνει από το δυτικό κόσμο, οι διαχωρισμοί ανάμεσα σε *καλές, πρωτόγονες, λαϊκές τέχνες*, η διάσταση της αισθητικής, ακόμα και η ίδια θεσμοποίηση της τέχνης και οι ταχύτατες αλλαγές που συνέβησαν μετά το τέλος του 19ου αιώνα, είναι μόνο μερικές από τις πολλές και διαφορετικές διαστάσεις της τέχνης, οι οποίες έθεσαν αρκετά ζητήματα προβληματισμού στον κλάδο της κοινωνικής ανθρωπολογίας. Η αλλαγή κατεύθυνσης στη διαχείριση έργων από την Αφρική που «αναβαθμίστηκαν» από τα εθνογραφικά μουσεία στους χώρους μοντέρνας τέχνης μετά την προσοχή που έδειξαν μεγάλοι ζωγράφοι κυρίως από το χώρο του κυβισμού, όπως ο Πικάσο, είναι ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα όπως σημείωσαν το 2006 οι Morphy και Perkins.

Όμως και ο ίδιος ο κλάδος της ανθρωπολογίας, από την πλευρά του, δυσκολεύτηκε να διαχειριστεί με αποτελεσματικό και ξεκάθαρο τρόπο θέματα που άπτονταν της χρήσης των οπτικοακουστικών μέσων και της τέχνης γενικότερα. Αν και χώρισε από πολύ νωρίς μικρά γνωστικά σύνολα στο εσωτερικό της ανθρωπολογίας, όπως ανθρωπολογία του χορού, ανθρωπολογία της μουσικής, ανθρωπολογία της εικόνας, η γενικότερη προσέγγιση απέναντι στη τέχνη ήταν πάντα γεμάτη από αντιφάσεις και θεωρητικά αδιέξοδα. Οι Morphy και Perkins στο ίδιο άρθρο διαπιστώνουν ότι οι ανθρωπολόγοι, ιδιαίτερα στο παρελθόν, είχα.

αφομοιώσει τόσο πολύ την έννοια της «υψηλής τέχνης» και του ιδεολογήματος «τέχνη για την τέχνη» που δεν μπορούσαν να αποστασιοποιηθούν από την δική τους εμπειρία και να προσεγγίσουν το αντικείμενο μελέτης τους από μια αναγκαία απόσταση.

Είναι βέβαια σαφές ότι σήμερα η κατάσταση έχει αλλάξει αισθητά. Η εικόνα, ο ήχος, τα οπτικοακουστικά μέσα σε όλες τις εκφάνσεις τους, έχουν πλέον διαφορετική θέση στην ανθρωπολογία και γενικότερα στις κοινωνικές επιστήμες.

Η νέα μορφή του εθνογραφικού κινηματογράφου

Δεν θα ήταν υπερβολή να υποστηρίξουμε ότι μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του '40 τα παραδείγματα ανθρωπολογικών ερευνών με κινηματογραφική κάμερα είναι ελάχιστα και η πλειοψηφία τους χαρακτηρίζεται από τη λογική της προσπάθειας μια *πιστής καταγραφής της αντικειμενικής πραγματικότητας*. Είναι αξιοσημείωτο πως δεν γίνεται καμία συζήτηση για την προφανή σήμερα διάσταση του κινηματογράφου ως διαδικασία κατασκευής μιας πραγματικότητας και ως μια νέα μορφή τέχνης. Τα σημαντικά σημεία αναφοράς την περίοδο της άνθησης του κινηματογραφικού είδους του ντοκιμαντέρ από το 1920 και μέχρι το 1950, τα οποία επηρέασαν και τη μετέπειτα έκφραση του *εθνογραφικού κινηματογράφου*, προέρχονται από κινηματογραφιστές όπως οι Ρόμπερτ Φλάερτι, Τζίγκα Βερτόφ, Ζαν Βιγκό, Γιόρις Ιβενς και φυσικά το κίνημα του κοινωνικού ντοκιμαντέρ τη δεκαετία 1930 στην Αγγλία με κύριους εκπροσώπους τους Τζον Γκρίσον, Μπάζιλ Ράιτ, Πολ Ρόθα και Χάμφρει Τζένινγκς.

Η πρώτη συστηματική χρήση των οπτικοακουστικών μέσων σε ανθρωπολογική έρευνα μετά από εκείνη που έγινε το 1898 θα γίνει στο τέλος της δεκαετίας του 1930 με το πρωτοποριακό εγχείρημα των ανθρωπολόγων Margaret Mead και Gregory Bateson που διεξήγαγαν έρευνα στο Μπαλί και στη Νέα Γουινέα κατά την διάρκεια της οποίας τράβηξαν 25.000 φωτογραφίες και 6.000 μέτρα φιλμ, ποσότητα που ξεπέραγε κάθε προηγούμενο για ανθρωπολογική έρευνα μέχρι τότε. Και παρόλο που μεταξύ τους δεν είχαν ακριβώς την ίδια φιλοσοφία απέναντι στη διαχείριση του μέσου, το συγκεκριμένο εγχείρημά τους ενέπνευσε μια ολόκληρη γενιά ανθρωπολόγων η οποία λίγο αργότερα έδωσε ουσιαστικά σχήμα και θέση σε αυτό που ονομάζεται *οπτική ανθρωπολογία* και *εθνογραφικό ντοκιμαντέρ*.

Πέρα από το γεγονός ότι είναι οι πρώτοι ανθρωπολόγοι που χρησιμοποιούν τόσο εκτεταμένα τα οπτικοακουστικά μέσα, οι Mead και Bateson είναι και οι πρώτοι που αναγνωρίζουν κάτι παραπάνω από την απλή καταγραφή στη χρήση της κάμερας στο πεδίο. Πίστευαν ότι κάποιες όψεις της κοινωνίας στο Μπαλί, που μπορούσαν να γίνουν ορατές μόνο μέσα από τη συμπεριφορά των ανθρώπων στην καθημερινότητά τους, ήταν αδύνατον να γίνουν κατανοητές μόνο μέσα από τον γραπτό λόγο. Έτσι, η χρήση του φιλμ κρίθηκε όχι μόνο απαραίτητη αλλά θεμελιώδης για τη μετάδοση της γνώσης. Είναι το χρονικό σημείο όπου η χρήση

και η χρησιμότητα της φωτογραφίας, της κάμερας και του κινηματογράφου γενικότερα αλλάζουν θέση στον κόσμο της ανθρωπολογίας, κατά κάποιο τρόπο απελευθερώνονται από τον διακοσμητικό τους ρόλο και αρχίζουν να εμπλέκονται περισσότερο ενεργά και ουσιαστικά στην ερευνητική διαδικασία.

Η διαφορετική όμως αντίληψη ανάμεσα στους δύο αυτούς ερευνητές για τη μορφή της εμπλοκής της κινηματογραφικής κάμερας και της φωτογραφίας οδήγησε τελικά στην καθυστέρηση της δημοσιοποίησης των ερευνητικών αποτελεσμάτων τους καθώς και των έργων τους, όπως επίσης δεν επέτρεψε και μια συστηματική και αναλυτική προσέγγιση που είχε διαφανεί από τις προθέσεις τους ότι θα γινόταν. Φυσικά σε αυτό το αποτέλεσμα έπαιξε ρόλο και η κήρυξη του Β' παγκόσμιου πολέμου.

Η Mead βρισκόταν κοντά στην προσέγγιση που ήθελε να καταγραφούν ανθρώπινες συμπεριφορές στο φιλμ για να διασωθούν και πίστευε ότι η ανάλυση μπορεί να γίνει εκ των υστέρων. Το σημαντικό ήταν να καταγραφούν όλα. Αντίθετα ο Bateson χρησιμοποιούσε τη φωτογραφία και την κάμερα ως μέσο εξερεύνησης, ως μια διαδικασία μέσω της οποίας θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε τον πολιτισμό του Μπαλί. Όπως λέει ο MacDougall το 2006, ήταν σαν «η κάμερα στην Mead να ήταν η προέκταση του ματιού της και του Bateson του μυαλού του».

Η εξέλιξη και η νέα μορφή λοιπόν του *εθνογραφικού κινηματογράφου* θα αναπτυχθεί τη δεκαετία του '50. Είναι η περίοδος στην οποία ανθρωπολόγοι όπως οι John Marshall, Timothy Asch, Robert Gardner, Ian Dunlop, εμπνεόμενοι από το έργο των Mead και Bateson, αρχίζουν να χρησιμοποιούν την κάμερα στις έρευνές τους, με πολύ διαφορετικούς τρόπους, είναι αλήθεια, ο καθένας τους και τα έργα που κάνουν στα χρόνια που θα ακολουθήσουν θα επηρεάσουν και θα διαμορφώσουν το πλαίσιο στο οποίο θα κινηθεί η *οπτική ανθρωπολογία* και ο *εθνογραφικός κινηματογράφος* στις επόμενες δεκαετίες.

Φυσικά θα πρέπει να τονίσουμε ότι την ίδια περίοδο κυρίαρχη προσωπικότητα στον ευρύτερο χώρο του ντοκιμαντέρ είναι ο ανθρωπολόγος και κινηματογραφιστής Jean Rouch, το έργο του οποίου ξεπερνάει τα όρια της ιστορίας του *εθνογραφικού κινηματογράφου* αφού ο ίδιος εκπρόσωπος και εμπνευστής του κινήματος του *κινηματογράφου-αλήθεια* (cinéma-vérité) εισάγοντας μαζί με το αμερικάνικο κίνημα του *άμεσου κινηματογράφου* (direct cinema) το ντοκιμαντέρ σε μια νέα περίοδο στην οποία ο κινηματογραφιστής αποκτά εντελώς διαφορετική σχέση με τον κινηματογραφούμενο και ως προς τη διάσταση της επαφής αλλά και ως προς τον τρόπο που χρησιμοποιεί το μέσο.

Σημαντικό ρόλο στις αλλαγές που θα παρουσιάσουν τα νέα αυτά παραδείγματα ντοκιμαντέρ διετέλεσε μια τεχνολογική εξέλιξη. Ήδη η εισαγωγή του ήχου στην δεκαετία του 1930 είχε αλλάξει πάρα πολύ την εμπειρία παρακολούθησης μιας ταινίας. Όμως η διαδικασία γυρίσματος παρέμενε δύσκολη εξαιτίας των μεγάλων μηχανημάτων καταγραφής του ήχου και τη βαριά κάμερα. Αυτό που θα οδηγούσε σε μια αλλαγή σελίδας για όλο το φάσμα του κινηματογράφου και τη χρήση της κάμερας, του ήχου και τελικά της σχέσης τους με τους θεατές, ήταν ακριβώς η εφεύρεση του νέου τεχνολογικού εξοπλισμού και η έλευση της ελαφριάς 16mm κάμερας όπως επίσης η εισαγωγή των μικρών φορητών εγγραφέων σύγχρονου ήχου. 11

πολλούς ιστορικούς του κινηματογράφου οι δύο αυτές προσεγγίσεις παραμένουν τα κινήματα που άσκησαν ίσως την μεγαλύτερη επιρροή στην εξέλιξη όχι μόνο του ντοκιμαντέρ αλλά σε ολόκληρο το φάσμα της κινηματογραφικής τέχνης.

Αυτό που αλλάζει σημαντικά ως προς την κινηματογράφιση έγκειται στο γεγονός ότι η δουλειά του δημιουργού γίνεται πιο άμεση. Ο συγχρονισμός του ήχου με την εικόνα είναι πλέον πραγματικότητα και τα ελαφρά μηχανήματα λύνουν πολλά από τα προβλήματα του παρελθόντος. Η εξέλιξη αυτή οδήγησε στο να δημιουργηθούν μικρά συνεργεία και ευέλικτες ομάδες και έτσι έγινε δυνατή η άμεση κινηματογράφιση συμπεριφορών -όπως για παράδειγμα οι διαπροσωπικές σχέσεις, η κούραση, η συγκίνηση- που πριν δεν ήταν δυνατόν να καταγραφούν λόγω της ανάγκης για πολυάριθμα συνεργεία. Να σημειώσουμε ότι η συμμετοχική παρατήρηση και η επιτόπια έρευνα είναι αναπόσπαστα κομμάτια της διαδικασίας κινηματογράφισης του Jean Rouch ο οποίος ενθαρρύνει την παρεμβολή του δημιουργού κατά την διάρκεια των γυρισμάτων, πιστεύοντας ότι με αυτόν τον τρόπο το πρόσωπο που βρίσκεται από την πλευρά της κάμερας θα απελευθερωθεί και θα εκφραστεί πιο ελεύθερα.

Την ίδια στιγμή το κύριο χαρακτηριστικό της μεθοδολογίας των νέων ανθρωπολόγων, που αρχίζουν και χρησιμοποιούν ολοένα και περισσότερο την κάμερα, ήταν της «κλασικής καταγραφής» που είναι δημοφιλής ακόμα και σήμερα. Η μεγάλη διαφορά όμως σε σχέση με τα πρώτα χρόνια είναι το γεγονός η καταγραφή άρχισε να γίνεται με περισσότερο κινηματογραφικό προσανατολισμό. Άρχισαν δηλαδή να δίνουν λίγο περισσότερο σημασία σε θέματα όπως ο ρυθμός της ταινίας και το μοντάζ. Πάντως οι περισσότεροι πίστευαν ότι η απλή παράθεση των γεγονότων και η εικονική αναπαράστασή τους μέσω της κάμερας ήταν αρκετή για την κατανόηση των τρόπων ζωής των κοινωνικών ομάδων που μελετούσαν. Όπως αναφέρει και η Στεφανή, δεν είχαν τεθεί ακόμα στο εσωτερικό της ανθρωπολογίας τα αυτονόητα σήμερα ερωτήματα σχετικά με το ποιος καταγράφει και με ποιον τρόπο.

Η συζήτηση και η κριτική στάση απέναντι στις διάφορες μεθόδους και προσεγγίσεις που το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ θα έπρεπε ακολουθήσει αναπτύχθηκε τόσο με τη διαφωνία των Mead και Bateson αλλά και με το πρώτο έργο του John Marshall. Ο γνωστός ανθρωπολόγος και κινηματογραφιστής μελετούσε από το ξεκίνημα της δεκαετίας του '50 την καθημερινή ζωή των Βουσμάνων στην αφρικανική έρημο Καλαχάρι. Για να ολοκληρώσει την πρώτη του ταινία και για να μπορέσει να διαχειριστεί το μεγάλο σε όγκο υλικό, συνεργάστηκε με τον Robert Gardner και τον Timothy Asch προσεγγίζοντας το έργο με μια ιδιαίτερη ματιά. Το πρώτο ολοκληρωμένο έργο, που το ονόμασε «Οι κυνηγοί», προβλήθηκε για πρώτη φορά το 1957 και αποτελούνταν από πολλά διαφορετικά γυρίσματα που μονταρίστηκαν με σκοπό να δώσουν την αίσθηση ότι ο θεατής παρακολουθεί ένα κυνήγι καμηλοπάρδαλης, το οποίο αφηγείται ο ίδιος ο σκηνοθέτης.

Η προσέγγιση αυτή προκάλεσε αμφισβητήσεις ως προς την αντικειμενικότητά της και επηρέασε πολύ τον ίδιο τον Marshall, ο οποίος άρχισε να στρέφεται περισσότερο σε μια ακριβέστερη καταγραφή ως προς αυτό που έβλεπε. Κατ' αυτόν τον τρόπο άρχισε να σκηνοθετεί μια σειρά από μικρές σε διάρκεια ταινίες

που η κάθε μία πραγματευόταν ξεχωριστές όψεις της καθημερινής ζωής, τις κοινωνικές σχέσεις και στοιχεία της πίστης των Βουσμάνων. Η κάθε ταινία μονταρίστηκε σαν αυτόνομη «σεκάνς», τρόπος που ανταποκρινόταν στην απαίτηση για ενότητα χρόνου και θεματικής και συνοδευόταν από γραπτά κείμενα με επιπλέον πληροφορίες πάνω στην κοινωνική οργάνωση της κοινωνίας των Βουσμάνων.

Οι δυο συνεργάτες του Marshall θα ακολουθήσουν στη συνέχεια διαφορετική κατεύθυνση. Η πορεία του Timothy Asch βρίσκεται πιο κοντά στο μετέπειτα έργο του Marshall, ενώ η συνεργασία τους καθιέρωσε αυτό που ονομάζεται «κινηματογράφηση της σκηνής», την κινηματογράφηση δηλαδή μιας δραστηριότητας στο σύνολό της, με αρχή μέχρι και το τέλος και που συνήθως αποτελεί και το θέμα ολόκληρης της ταινίας.

Ο Asch θα συνεργαστεί επίσης με τον Αμερικανό ερευνητή συμπεριφοριστικής ανθρωπολογίας Napoleon Chagnon και θα γυρίσουν περισσότερες από 37 ταινίες για τους Γιανομάμι της Βενεζουέλας μέσα σε μικρό χρονικό διάστημα, με πιο γνωστές τις: «Γιορτή» που προβλήθηκε το 1970 και «Η Μάχη με τα Τσεκούρια» που προβλήθηκε το 1975. Αντίθετα η πορεία του Gardner θα είναι διαφορετική, μιας και θα συνεχίσει την κατά μία έννοια δραματοποιημένη προσέγγιση στις ταινίες του, όπως για παράδειγμα το «Πεθαμένα Πουλιά» γυρισμένο το 1963 και το «Το δάσος της Ευδαιμονίας» του 1986.

Τέλος, πολύ σημαντικό ρόλο στην καθιέρωση της οπτικής ανθρωπολογίας και της νέας μορφής του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ εκείνη την περίοδο διαδραμάτισε και ο Αυστραλός ανθρωπολόγος Ian Dunlop, ο οποίος, σε συνεργασία με τον ανθρωπολόγο Robert Tomkinson και μέσα στο ευρύτερο κίνημα για την ανάδειξη της αξίας της ταυτότητας των ιθαγενών, σκηνοθέτησε 19 ταινίες μικρού μήκους για τις ομάδες Αβορίγινων στη δυτική έρημο της Αυστραλίας. Ένα από τα πιο γνωστά του έργα είναι το «Οι Άνθρωποι της Ερήμου» του 1969.

Ένα άλλο παράδειγμα

Αν θέλαμε λοιπόν να συνοψίσουμε μέσα σε λίγες λέξεις τις αλλαγές που πραγματοποιούνται μετά τον πόλεμο και λίγο πριν τη δεκαετία του 1970, θα λέγαμε ότι στις ταινίες πραγματοποιείται για πρώτη φορά μια στροφή του ενδιαφέροντος προς το υποκείμενο. Μέσα από τις τεχνολογικές αλλαγές και τους πειραματισμούς ως προς τις κινηματογραφικές προσεγγίσεις, αλλά και μέσα από τα πρώτα αιτήματα για να εξεταστεί και η οπτική της «απέναντι» πλευράς, οι κινηματογραφιστές με πρώτο παράδειγμα το κίνημα του *άμεσου κινηματογράφου* και του *κινηματογράφου αλήθεια*, αρχίζουν να τοποθετούν την οπτική του Άλλου μπροστά. Σε αυτό το πλαίσιο ανήκει και το ιστορικό εγχείρημα των Sol Worth και John Adair κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '60, το οποίο έγινε γνωστό ως Navaho Project.

Οι δύο ακαδημαϊκοί επιχειρήσαν να απαντήσουν στο ερώτημα: *τι συμβαίνει όταν τα άτομα που είναι παραδοσιακά τα αντικείμενα κινηματογράφησης πάρουν οι ίδιοι τις κάμερες και κινηματογραφήσουν με τη δική τους οπτική τον δικό τους πολιτισμό;* Η ιδέα βασίστηκε στην υπόθεση εργασίας ότι τα ίδια τα άτομα

που μέχρι τότε ήταν αντικείμενα έρευνας και κινηματογράφησης θα μπορούσαν με την βοήθεια της τεχνολογίας, που πλέον γινόταν όλο και πιο εύχρηστη, να πάρουν την κάμερα και να τη χρησιμοποιήσουν όπως ήθελαν. Το πρόγραμμα πραγματοποιήθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες και σε αυτό συμμετείχε μια ομάδα Ινδιάνων Νάβαχο και τα δεδομένα του εγχειρήματος παρουσιάστηκαν από τους Worth και Adair στο βιβλίο που έγραψαν το 1972 με τον τίτλο *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*.

Σκοπός τους ήταν να αποδείξουν ότι η κινηματογραφική ταινία που οι ίδιοι οι Νάβαχο θα γύριζαν και θα μόνταραν θα μπορούσε να αναδείξει διαστάσεις του πολιτισμού τους, αξίες και γνώσεις που πιθανόν να ήταν δύσκολο έως αδύνατο να παρατηρηθούν από τους ανθρωπολόγους μελετητές με τις παραδοσιακές μεθόδους. Τα αποτελέσματα αποδείχθηκαν πολύ ενδιαφέροντα, ειδικά αν παρατηρήσει κάποιος τις επιλογές σε σχέση με τη διάρκεια των πλάνων και τον τρόπο κινηματογράφησης, αλλά η μεγάλη συζήτηση αναπτύχθηκε απέναντι στο εγχείρημα ότι η προσέγγιση αυτή θεωρήθηκε πιο «αντικειμενική». Τα ερωτήματα γύρω από τη διαδικασία εκμάθησης της χρήσης των εργαλείων κινηματογράφησης και μοντάζ, τα κριτήρια επιλογής των προσώπων που θα έπαιρναν μέρος στο εγχείρημα, τέθηκαν άμεσα προς συζήτηση. Οι μελέτες των Ginsburg, Nugent και του Williemmen μας βοηθάνε να κατανοήσουμε περισσότερο την προσπάθεια αυτή.

Το *indigenous cinema*, όπως έχει μείνει γνωστό πλέον, ή όπως αναφέρει η Rachel Moore ο Άλλος πίσω από την κάμερα είναι μια πολύ σημαντική οπτική και το συγκεκριμένο εγχείρημα στάθηκε ο προπομπός μιας προσέγγισης που χρησιμοποιείται πλέον ολοένα και περισσότερο και όχι μόνο από τον χώρο του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ.

Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης

Μετά το τέλος της δεκαετίας του '60 η εικόνα του εθνογραφικού κινηματογράφου θα έχει αλλάξει σημαντικά σε σχέση με την περίοδο πριν την δεκαετία του 1940. Εκτός από τη θεσμική αναγνώριση του κλάδου της οπτικής ανθρωπολογίας και την αξιοσημείωτη αύξηση της παραγωγής εθνογραφικών ντοκιμαντέρ, η εμφάνιση του νέου εξοπλισμού της 16mm κάμερας και των φορητών εγγραφών ήχου και τα κινηματογραφικά ρεύματα του «άμεσου κινηματογράφου» και «κινηματογράφου-αλήθεια», οδήγησαν στις μεγάλες αλλαγές στην προσέγγιση και τη φόρμα του εθνογραφικού κινηματογράφου.

Οι ανθρωπολόγοι πλέον είχαν αρχίσει να σκέφτονται περισσότερο πάνω στη χρήση των οπτικοακουστικών μέσων και στο πώς μπορούν, όχι μόνο ως εργαλεία καταγραφής, να μας βοηθήσουν να φτάσουμε σε μια διαφορετική σχέση με το αντικείμενο μελέτης. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα ανθρωπολόγου σε αυτή την ανάλυση δεν είναι άλλο από αυτό του Jean Rouch, ο οποίος άσκησε μεγάλη επιρροή τόσο στο εσωτερικό της ανθρωπολογίας και την ανάπτυξη του εθνογραφικού κινηματογράφου όσο και στην τέχνη του κινηματογράφου γενικότερα.

Εκείνη την εποχή εμφανίζεται για πρώτη φορά μια κινηματογραφική προσέγγιση που γεννιέται μέσα ακριβώς από αυτόν τον διάλογο σε σχέση με την θέση και προσέγγιση του εθνογραφικού κινηματογράφου. Αυτή η προσέγγιση, που ονομάζεται *κινηματογράφος της παρατήρησης*, βρίσκεται πολύ κοντά στα δυο ρεύματα, του *άμεσου κινηματογράφου* και *κινηματογράφου-αλήθεια*, χωρίς όμως να ταυτίζεται με κάποιο από αυτά. Τη δεκαετία του 1970, εποχή που ούτως ή άλλως αποτέλεσε σημαντική για την ανθρωπολογία και γενικότερα τις κοινωνικές επιστήμες αναφορικά με τον επαναπροσδιορισμό των αναλυτικών εννοιών και μεθοδολογικών εργαλείων, εκδίδεται ο τόμος *Principles of Visual Anthropology*, τον οποίο επιμελήθηκε ο Paul Hockings το 1973 και συμπεριέλαβε άρθρα γνωστών ανθρωπολόγων σχετικά με τη χρήση της εικόνας και των οπτικοακουστικών μέσων στην ανθρωπολογική έρευνα. Είναι η πρώτη φορά που ανθρωπολόγοι από πολλές διαφορετικές ακαδημαϊκές καταγωγές διατυπώνουν επίσημα τη θέση τους απέναντι στο θέμα αυτό, και είναι επίσης η πρώτη φορά που γίνεται προσπάθεια ιστορικής αναδρομής για τον εθνογραφικό κινηματογράφο ξεκινώντας από τις απαρχές του κινηματογράφου με το άρθρο της Emilie De Brigard με τίτλο *The History of Ethnographic Film*.

Εκτός από τη δυναμική και εξαισία, όπως ο ίδιος ο επιμελητής σημειώνει, εισαγωγή της Margaret Mead και τα πολύ σημαντικά άρθρα των Jean Rouch, Timothy Asch και John Marshall, στον τόμο αυτό συμπεριλήφθηκαν δύο άρθρα που αφορούσαν τη νέα αυτή προσέγγιση στο χώρο του ντοκιμαντέρ και του εθνογραφικού κινηματογράφου. Πρόκειται για το ομότιτλο άρθρο του Colin Young *Observational Cinema* και για το άρθρο με τίτλο *Beyond Observational Cinema* του David MacDougall. Μαζί με ένα ακόμα άρθρο που δεν συμπεριλήφθηκε στον τόμο με τίτλο *Observation and Identity* του Roger Sandall που εκδόθηκε στο περιοδικό *Sight and Sound* το 1972, θα αποτελέσουν την επίσημη θεωρητική αρχή στην ανάλυση αυτής της κινηματογραφικής προσέγγισης.

Σύμφωνα με τις Anna Grimshaw και Amanda Ravetz, στη μελέτη τους στο βιβλίο *Observational Cinema: Anthropology, Film and the Exploration of Social Life* το 2009 επιχειρούν να δώσουν μία αναλυτική και διεξοδική ματιά σε αυτή την τάση και σημειώνουν ότι ο όρος «κινηματογράφος της παρατήρησης» εμφανίστηκε στη δεκαετία του '70 και ορίστηκε ως *περιγραφή των εξελίξεων που προέκυψαν από το διάλογο ανάμεσα στους ανθρωπολόγους και τους ντοκιμαντερίστες*. Το περιεχόμενο και η σημασία της λέξης *παρατήρηση* αναφερόταν σε μια προσέγγιση που διέφερε εξαιρετικά από τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούνταν μέχρι τότε η κάμερα, σε ένα νέο ύφος και ήθος ως προς την προσέγγιση και κινηματογράφιση των ανθρώπων. Όπως αναφέρεται και στο βιβλίο και σημειώσαμε προηγουμένως, οι ταινίες του Jean Rouch στη Γαλλία και των Robert Drew, Richard Leacock και των άλλων δημιουργών του άμεσου κινηματογράφου στις Ηνωμένες Πολιτείες είχαν ήδη αρχίσει να αμφισβητούν τις προηγούμενες προσεγγίσεις και αναζήτησαν νέες κατευθύνσεις σε αυτά τα ζητήματα.

Ο κινηματογράφος της παρατήρησης δεν εμφανίζεται σαν κάτι καινούργιο από πλευράς αισθητικής και τεχνικής πρωτοτυπίας. Είναι όμως ένας από τους πρώτους όρους που γέννησε ο χώρος της οπτικής ανθρωπολογίας και του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ και αναγνωρίστηκε ως μια ριζοσπαστική αλλαγή προς τις καθιερωμένες συμβάσεις του ντοκιμαντέρ. Σύμφωνα με τις Anna Grimshaw και Amanda Ravetz, η κινηματογραφική αυτή προσέγγιση αποτελεί κυρίως ένα μεθοδολογικό εργαλείο που ανασυνθέτει τα όρια ανάμεσα στην ανθρωπολογία και τον κινηματογράφο, και για αυτό παραμένει σημαντικό και πάντα επίκαιρο. Στις κριτικές αναλύσεις δημιουργών του κινηματογράφου της παρατήρησης στο βιβλίο τους αναφέρουν τους πρωτοπόρους Herb Di Gioia, David Hancock και David MacDougall και τους σύγχρονους Ilisa Barbash, Lucien Taylor και Εύα Στεφανή.

Ένα από τα σημαντικά στοιχεία της ανάλυσης που κάνουν για τον κινηματογράφο της παρατήρησης οι Grimshaw και Ravetz είναι η υποστήριξη ότι το παραδοσιακό ερμηνευτικό πλαίσιο για τη χρήση και ανάλυση των έργων που συνδέθηκαν με την προσέγγιση αυτή αντλούνταν από τη σημειωτική και με αυτό τον τρόπο επισκιάστηκε η ταυτότητα αυτής της προσέγγισης ως αισθητηριακή, ερμηνευτική και φαινομενολογικά εύκαμπτη μορφή έρευνας. Ξεκινώντας από τον ιταλικό νεορεαλισμό των Roberto Rossellini και Vittorio De Sica, τους δύο κύριους εκπροσώπους του Ιταλικού νεορεαλισμού, τα γραπτά του Γάλλου θεωρητικού του κινηματογράφου και κριτικού ταινιών André Bazin και τα ρεύματα του «άμεσου κινηματογράφου» και του «κινηματογράφου αλήθεια», καταλήγουν στις αλλαγές που σημάδεψαν την πρόσφατη ιστορία της ανθρωπολογίας που εκφράζει τη μετα-σημειωτική περίοδο και που ελευθέρα την ορίζουν ως προς τον προσανατολισμό της «φαινομενολογική» αναφέροντας κυρίως τα έργα των τις αναλύσεις του Tim Ingold και του Michael Jackson.

Ο στόχος των Grimshaw και Ravetz δεν είναι να αφαιρέσουν την επιστημονική διάσταση αυτών των έργων και να τα προσεγγίσουν μόνο με αισθητικά κριτήρια και ως έργα τέχνης. Αντίθετα, αυτό που υπογραμμίζουν είναι ότι η παραμέληση των προηγούμενων στοιχείων έχει οδηγήσει σε αδιέξοδα την πορεία του εθνογραφικού κινηματογράφου και της οπτικής ανθρωπολογίας. Κυρίως ως προς τη μεθοδολογία που εφαρμόζουν. Για τις ίδιες, η προσέγγιση της παρατήρησης με αυτούς τους όρους μπορεί αποδειχθεί πιο αποτελεσματική από όσο ίσως πιστεύαμε μέχρι σήμερα. Πολύ εύστοχα σημειώνουν ότι οι MacDougall, Στεφανή, Barbash και Taylor αποτελούν κεντρικές φιγούρες της πειραματικής ανθρωπολογίας και του κινηματογράφου της παρατήρησης όχι μόνο επειδή *«το έργο τους μοιάζει με τέχνη ή ότι έχει μορφικά καινοτόμο αισθητικό χαρακτήρα...αλλά επειδή αυτά τα έργα είναι αντιπροσωπευτικά μιας έρευνας στην οποία ενσωματώνονται ισοδύναμα η επιστημολογία, η ηθική και η αισθητική»*.

Η Αισθητηριακή προσέγγιση

Οι σκέψεις των Grimshaw και Ravetz μας οδηγούν και σε ένα ακόμα αξιοσημείωτο παράδειγμα σε σχέση με το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ και τις διάφορες τάσεις και μορφές του το οποίο έχει συνδεθεί με τα τελευταία έργα του Robert Gardner αλλά και το εργαστήριο *Sensory Ethnography Lab* του πανεπιστημίου Χάρβαρντ. Υπό τη διεύθυνση του Lucien Castaing-Taylor, ο οποίος έχει ήδη σκηνοθετήσει περισσότερες από 5 ταινίες ανάμεσα στις οποίες είναι και τα έργα *Sweetgrass* και *Leviathan*, και του Ernst Karel, το εργαστήριο για περισσότερο από μια δεκαετία αποτελεί ένα ιδιαίτερο παράδειγμα συνδυασμού ακαδημαϊκού περιβάλλοντος και χώρου παραγωγής εθνογραφικών ταινιών. Με αρκετά πειραματικό προσανατολισμό ως προς τις θεματικές και κυρίως ως προς τη κινηματογραφική γλώσσα που χρησιμοποιούν οι σκηνοθέτες, το εργαστήριο μας έχει προσφέρει ίσως ό,τι πιο συναρπαστικό έχει γίνει τα τελευταία χρόνια στο ευρύτερο χώρο της οπτικής ανθρωπολογίας και του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ.

Εμφανώς επηρεασμένοι από την παράδοση του ρεύματος «*κινηματογράφος της παρατήρησης*» αλλά κυρίως από το έργο του Robert Gardner, τα έργα του εργαστηρίου προσπαθούν να χρησιμοποιήσουν μια διαφορετική κινηματογραφική γλώσσα για το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ εισάγοντας την έννοια του *αισθητηριακού* (sensory) στα έργα τους, έννοια η οποία εκφράζει την προσπάθεια επικοινωνίας του έργου μέσω των αισθήσεων κατά πρώτο λόγο και όχι μέσω συγκεκριμένης πληροφορίας και τεκμηρίωσης. Μερικά από τα κοινά στοιχεία των ταινιών αυτών είναι και εδώ η μη χρήση συνεντεύξεων, η απουσία αφήγησης (voice over) όπως και υποτίτλων.

Χαρακτηριστική επιρροή στην προσέγγιση αυτή αποτελεί η ταινία του Robert Gardner «*Forest of Bliss*», παραγωγής 1986 η οποία αποτελεί ένα έξοχο παράδειγμα αισθητηριακής προσέγγισης. Το έργο του χωρίς πρόσθετους τρόπους αφήγησης και πληροφορίας παρά μόνο με αυτό που κατασκευάζει μέσα από την εικόνα που κινηματογραφεί και τους ήχους που εκείνη τη στιγμή καταγράφει η κάμερα, προσπαθεί να μεταφέρει τον θεατή στην καθημερινότητα της ιερής πόλης των Ινδουιστών, Benares. Η πόλη, πολύ σημαντική από θρησκευτικής άποψης για τους Ινδουιστές, αποτελεί για αυτούς έναν *ευοίωνο προορισμό* για τους πιστούς να αποτεφρωθούν.

Ο Gardner δημιουργεί μια σχεδόν μυστικιστική ταινία για το θάνατο, και σύμφωνα με τον ίδιο *μια αδυσώπητη παρουσίαση της αναπόφευκτης θλίψης αλλά και της πάντα παρούσας ευτυχίας που χαρακτηρίζει την καθημερινή ζωή της πόλης* χρησιμοποιώντας συμβολισμούς και φυσικούς ήχους που μεταφέρουν το περιεχόμενο χωρίς κανένα λεκτικό σχόλιο, χωρίς υποτίτλους και μεταφράσεις για την τοπική διάλεκτο και χωρίς κανένα γραπτό κείμενο στην οθόνη. Προσπαθεί λοιπόν να μεταφέρει αυτό που θέλει μέσα από τη χρήση των οπτικοακουστικών μέσων χωρίς συγχρόνως να προσθέτει μια «εξωτερική» καθοδήγηση, όπως κείμενο, αφήγηση (voice over), ή συνέντευξη. Όπως αναφέρει και ο Peter Loizos το 1993, ο Robert Gardner επιθυμεί να *δούμε* τι εννοεί.

Εκτός από την μεγάλη επιρροή που η ταινία είχε σε πολλές εκφάνσεις της κινηματογραφικής προσέγγισης, αποτελεί το κέντρο για μια από τις πιο γνωστές διαμάχες στο εσωτερικό της ανθρωπολογίας σε σχέση με τα όρια και τον ορισμό του εθνογραφικού κινηματογράφου.

Όρια και ορισμός

Ο *εθνογραφικός κινηματογράφος* ως όρος που μέχρι πρόσφατα ταυτίζονταν με την ανθρωπολογία και κυρίως με το χώρο της οπτικής ανθρωπολογίας έχει γίνει πολλές φορές αφορμή για αντιπαράθεση. Είναι πολύ δύσκολο, ακόμα και σήμερα, για κάποιον να δώσει ένα ακριβή ορισμό και να περιγράψει ποιες είναι εκείνες οι ταινίες που είναι εθνογραφικές και ποιες δεν είναι ή από πού αρχίζει και πού τελειώνει ο εθνογραφικός κινηματογράφος. Στο παρελθόν, που το αντικείμενο της ανθρωπολογίας ήταν αποκλειστικά οι μακρινές, «εξωτικές» μη-δυτικές κοινωνίες, οι ταινίες αυτές μπορούσαν να ξεχωρίσουν και μόνο από τη θεματική τους. Αυτό όμως το στοιχείο πλέον δεν επαρκεί.

Οι προσπάθειες ορισμού του εθνογραφικού κινηματογράφου είναι πολλές και σε αυτές συναντάμε από πάρα πολύ γενικές και αόριστες μέχρι και πολύ συγκεκριμένες. Η Emilie de Brigard στο άρθρο της *The History of Ethnographic Film*, υποστηρίζει ότι εθνογραφικές ταινίες είναι αυτές που αποκαλύπτουν κοινωνικές δομές. Ένας γενικός ορισμός με τον οποίο δεν θα μπορούσαμε να διαφωνούμε αλλά συγχρόνως με αυτή την προσέγγιση θα πρέπει να αποδεχτούμε ότι δυνητικά όλες οι ταινίες, τόσο από το χώρο των ντοκιμαντέρ όσο και από αυτόν της μυθοπλασίας, είναι εθνογραφικές. Στο ίδιο πνεύμα και αρκετά χρόνια μετά ο Weinberger θα ξεκινήσει από την ετυμολογία της λέξης *Έθνος (ένας λαός) και γραφή (ένα κείμενο, μια ζωγραφιά, μια αναπαράσταση)]* και θα υποστηρίξει το 1994 ότι ένα εθνογραφικό φιλμ είναι *μια αναπαράσταση ενός λαού στην οθόνη*.

Από την άλλη πλευρά, οι θετικιστές, όπως τους αποκαλούν, της οπτικής ανθρωπολογίας θέτουν πολύ στενά όρια για το τι είναι τελικά ο εθνογραφικός κινηματογράφος και τον συνδέουν άμεσα με την θεωρητική κληρονομιά της κοινωνικής ανθρωπολογίας. Ο Heider σε άρθρο του το 1976 σημειώνει ότι εθνογραφικές ταινίες είναι μια κατηγορία ταινιών που μπορούν να καταγράψουν την εθνογραφική αλήθεια μέσω συγκεκριμένων κινηματογραφικών πρακτικών, όπως, για παράδειγμα, είναι τα γενικά πλάνα, ο σύγχρονος ήχος, η λήψη συγκεκριμένων συμβάντων και η όσο το δυνατόν λιγότερη παρέμβαση από τον κινηματογραφιστή. Ενώ ο Rollwagen, ο οποίος χρησιμοποιεί τον όρο ανθρωπολογική ταινία και όχι εθνογραφική, το 1988 υπογραμμίζει ότι για να θεωρηθεί μια ταινία ανθρωπολογική θα πρέπει ο δημιουργός της να εφαρμόζει κάποιες θεμελιώδεις αρχές κατά την διάρκεια της παραγωγής της. Σημειώνει την προσέγγιση πολιτισμικών συστημάτων, την ολιστική προσέγγιση, την περιπτωσιακή προσέγγιση, και την ημική/ητική προσέγγιση. Τέλος, ο Goldschmidt πηγαίνει λίγο παραπέρα τονίζοντας

όπως αναφέρει ο Weinberger στη μελέτη του το 1994 ότι μια «εθνογραφική ταινία είναι αυτή που προσπαθεί να ερμηνεύσει τη συμπεριφορά των ανθρώπων ενός πολιτισμού με τη χρήση πλάνων που τους δείχνει να κάνουν ακριβώς ό,τι θα έκαναν αν η κάμερα δεν ήταν εκεί».

Είναι εμφανές ότι οι αντιθέσεις αυτές δεν φανερώνουν μόνο τη σύγχυση που δημιουργείται έξω από το χώρο της ανθρωπολογίας αλλά επίσης κάνουν ξεκάθαρη και τη διαφορετική διαχείριση του αντικειμένου στο εσωτερικό ενός επιστημονικού κλάδου. Να αναφέρουμε ότι ορισμούς του εθνογραφικού κινηματογράφου έχουν δώσει και άλλοι θεωρητικοί όπως οι Jay Ruby και Peter Loizos που λίγο-πολύ βρίσκονται κοντά στη μία ή την άλλη πλευρά.

Βέβαια, οι αντιθέσεις αυτές αναδείχθηκαν πιο έντονα την εποχή που η ανθρωπολογία βρέθηκε σε μια γενικότερη αλλαγή κατεύθυνσης για το ρόλο της και το αντικείμενό της. Κάποιες προσπάθειες διεύρυνσης του ορισμού του εθνογραφικού κινηματογράφου που έγιναν μετά τη δεκαετία του 1970, όπως του Weinberger, καταλήγουν και αυτές να γίνουν αόριστες. Είναι χαρακτηριστικό πάντως ότι οι περισσότεροι επαγγελματίες που ασχολούνται ενεργά με την παραγωγή φιλμ και στοχάζονται πάνω στα ζητήματα της εικόνας και της ανθρωπολογίας, αποφεύγουν να δώσουν ένα συγκεκριμένο ορισμό.

Ίσως πιο δόκιμη και σίγουρα διαφορετική από τις προηγούμενες, να είναι η προσέγγιση του Marcus Banks στο άρθρο του το 1992, ο οποίος αποφεύγει την διατύπωση ενός μοναδικού ορισμού και που βλέπει ένα συνεχή επαναπροσδιορισμό του. Αντιμετωπίζει την ταινία σαν ένα εθνογραφικό κείμενο, για τον ορισμό του οποίου θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας τρεις συντεταγμένες:

- α) την πρόθεση του κινηματογραφιστή,
- β) το γεγονός, τη διαδικασία και τον τρόπο κινηματογράφησης και
- γ) την αντίδραση του κοινού.

Επηρεασμένος από την συλλογιστική του Hall και του Bennett για την ταινία-κείμενο επιμένει στο στοιχείο της ανάγνωσης ενός κειμένου ως οδηγού για τον ορισμό του κειμένου αυτού. Όπως σημειώνει η αναφέρει η Εύα Στεφανή, ο Banks υποστηρίζει ότι η κάθε ταινία «ολοκληρώνεται μετά από πολλαπλές αναγνώσεις των θεατών της και ότι η ικανότητα της για την παραγωγή και επικοινωνία ανθρωπολογικής γνώσης δοκιμάζεται συνεχώς μέσα από τις επάλληλες αυτές αναγνώσεις». Αποδέχεται μέσα από αυτή την συλλογιστική ότι ο λόγος της εικόνας, ο κινηματογραφικός δηλαδή λόγος, όπως και ο γραπτός είναι δυο μέσα γραφής που εμπεριέχουν τη δυνατότητα παραγωγής ανθρωπολογικής γνώσης χωρίς να την προϋποθέτουν.

Η εθνογραφία αναφέρει ο Banks δεν είναι ένας απόλυτος όρος ή κάτι που δεν αλλάζει ποτέ. Είναι μάλλον πολιτισμικό παράγωγο του μοντέλου της κοινωνίας που παράγει την ίδια την επιστήμη της ανθρωπολογίας. Ένας πιθανός ορισμός λοιπόν για το εθνογραφικό φιλμ θα μπορούσε να προσεγγιστεί με τον ίδιο τρόπο. Η ιδιαίτερη αυτή κινηματογραφική προσέγγιση δεν μπορεί να είναι στατική αλλά

περισσότερο ένα θεωρητικό σχήμα που συνεχώς μετασχηματίζεται ανάλογα με τα κριτήρια των παραγωγών και των αποδεκτών των ταινιών αυτών. Έτσι, σε μια χρονική στιγμή μια ταινία μπορεί να θεωρηθεί εθνογραφική και σε κάποια άλλη στιγμή όχι. Σ' ένα κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο μπορεί να είναι σε ένα άλλο, όχι. Μια προσέγγιση που κάθε φορά μεταβάλλεται και το περιεχόμενό της, όπως είναι και η ίδια εθνογραφία.

Φυσικά το ζήτημα των ορίων και του ορισμού του εθνογραφικού κινηματογράφου είναι ακόμα ανοικτό. Όταν η κάθε μία θέση ξεκινάει και από διαφορετική αφετηρία για τα όρια της εθνογραφίας, της τέχνης, ή ακόμα και για τα όρια της ίδιας της ανθρωπολογίας, είναι λογικό ότι παρόμοια ζητήματα δεν μπορούν να κλείσουν. Πάντα θα υπάρχει και μια διάσταση πολιτικής και θεωρητικής επιλογής στον τρόπο που αναλύεται μια κινηματογραφική προσέγγιση, η διαχείριση ενός μεθοδολογικού εργαλείου ή ένα ολόκληρο ρεύμα κοινωνικής θεωρίας. Αυτό που οφείλουμε να κρατήσουμε πάντως δεν είναι τόσο ο ορισμός του εθνογραφικού κινηματογράφου και τα όρια της οπτικής ανθρωπολογίας, αλλά η σημασία της προσέγγισης και ο εμπλουτισμός της μέσα στα χρόνια, μια διαδικασία η οποία εμπλούτισε και συνεχίζει να ανανεώνει το χώρο του ντοκιμαντέρ. Το σημαντικό στοιχείο είναι ότι πλέον και ο εθνογραφικός κινηματογράφος ως προσέγγιση αλλά και η οπτική ανθρωπολογία ως ακαδημαϊκός κλάδος έχουν κάνει τεράστια βήματα σε σχέση με τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα.

Βιβλιογραφία

- **Banks, Marcus** 1992. Which Films are Ethnographic? Στο Peter Crawford και David Turton (επιμ.) *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- **Δημητρίου, Σωτήρης** 2011. *Ο Κινηματογράφος Σήμερα, ανθρωπολογικές, πολιτικές και σημειωτικές διαστάσεις*. Αθήνα: Σαββάλας.
- **De Brigard, E.** (1975(2003)) The History of Ethnographic Film, in *Principles of Visual Anthropology*, (σελ.13-43) Paul Hockings (ed) Berlin, Mouton de Ruyter, New York.
- **Ginsburg, Faye** 1992. Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? Στο *Cultural Anthropology*. Feb.6 (1).
- **Grimshaw, A. και Ravetz A.** 2012. *Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης: Ανθρωπολογία, κινηματογράφος και η εξερεύνηση της κοινωνικής ζωής*, Πόλις, Αθήνα.
- **Heider, K.** 1976. *Ethnographic Film* University of Texas Press.
- **Hockings, Paul** (επιμ.) 2003 (1975). *Principles of Visual Anthropology*, Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- **Ingold, Tim** 2000. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill* London: Routledge.
- **Jackson, Michael** 1996. *Things As They Are: New Directions in Phenomenological Anthropology*, Bloomington: Indiana University Press.
- **Loizos, Peter** 1993. *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-consciousness, 1955-85*.

Manchester: Manchester University Press.

- **MacDougall, D.** 2006. *The Corporeal Image, film, ethnography, and the senses*, Princeton University Press.
- **Moore, Rachel** 1994. Marketing Alterity. Στο Lucien Taylor (επιμ.) *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, σσ. 126-139. London, New York: Routledge.
- **Morphy, Howard και Perkins Morgan** 2006. The Anthropology of Art: A Reflection on Its History and Contemporary Practice. Στο Howard Morphy και Morgan Perkins (επιμ.) *The Anthropology of Art. A Reader*, σσ.1-32. Blackwell Publishing.
- **Nichols, B.** 1981. *Ideology and the image: social representation in the cinema and other media*, Bloomington: Indiana University Press.
- **Nugent, Stephen** 1989. Review of Out of the Forest. Στο *Anthropology Today*. 5(5) 18-19.
- **Piault M.H.**, (2008). *Ανθρωπολογία και Κινηματογράφος: Πέρασμα στην εικόνα πέρασμα από την εικόνα*, Μεταίχμιο, Αθήνα.
- **Ρίκου, E.** 2009. Ανθρωπολογία και εικαστικές τέχνες: ιστορία ενός διαλόγου και σύγχρονα ζητήματα. Στο Δήμητρα Γκέφου-Μαδιανού (επιμ.) (2009) *Ώφεις Ανθρωπολογικής Έρευνας: Πολιτισμός, Ιστορία, Αναπαραστάσεις*, σσ.395-434, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- **Rollwagen , Jack** 1988. The Role of Anthropological Theory in Ethnographic Filmmaking. Στο Jack Rollwagen (επιμ.) *Anthropological Filmmaking*, New York: Harwood.
- **Ruby, Jay** 2000. *Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- **Russell, C.** 1999. *Experimental Ethnography* Duke University Press, London.
- **Στεφανή E.**, (2007) *10 κείμενα για το Ντοκιμαντέρ*, Πατάκης, Αθήνα.
- **Thompson, K. και Bordwell D.** (επιμ.) 2011. *Ιστορία του κινηματογράφου*. Πατάκη, Αθήνα.
- **Weinberger, Eliot** 1994. The Camera People in *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, Lucien Taylor (επιμ.) σσ. 3-26. London, New York: Routledge.
- **Willemen, Paul** 1995 The National. Στο *Fields of Vision* Leslie Devereaux και Roger Hillman (επιμ.) University of California Press.
- **Worth, Sol και Adair John** 1972, *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Indiana University Press.

Το έργο της δημιουργίας της νέας ιστοσελίδας και της βάσης δεδομένων έχει χρηματοδοτηθεί από το Ίδρυμα Λάτση, στο πλαίσιο του Προγράμματος Ενίσχυσης Επιστημονικών Εταιριών, 2016.