

**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**



**ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ : ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΚΑΙ  
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**«Κινηματογράφος της Παρατήρησης και Αισθητηριακή Εθνογραφία: Θεωρία και  
Πρακτική»**

**ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΓΚΟΤΖΟΣ**

**ΑΘΗΝΑ**

**ΜΑΡΤΙΟΣ 2021**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**«Κινηματογράφος της Παρατήρησης και Αισθητηριακή Εθνογραφία: Θεωρία και Πρακτική»**

**Γεώργιος Γκότζος**

**A.M. 9983201939303**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Γιώργος Κραββαρίτης**

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρόλογος .....	5
Εισαγωγή.....	6
<b>1. Ιστορία και πρακτικές πριν από τον κινηματογράφο της παρατήρησης. Direct Cinema και Cinéma vérité. ....</b>	<b>10</b>
1.1. Direct Cinema.....	10
1.2. Cinéma vérité, ιστορία, μέθοδος και πρακτικές .....	12
1.3. Η συνέντευξη και η φωνή οφ στο Direct Cinema και στο Cinéma vérité.....	12
<b>2. Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης. ....</b>	<b>15</b>
2.1. Τι είναι ο κινηματογράφος της παρατήρησης. ....	15
2.2. Το επιστημολογικό κομμάτι του κινηματογράφου της παρατήρησης.....	16
2.3. Η διαλεκτική ένταση μεταξύ επιστήμης και τέχνης πίσω από τον κινηματογράφο της παρατήρησης. ....	17
2.4. Κανόνες της κινηματογράφησης στο ντοκιμαντέρ παρατήρησης.....	18
<b>3. Colin Young και ο κινηματογράφος της Παρατήρησης. Η Μέθοδος. ....</b>	<b>20</b>
3.1. Colin Young και το κείμενό του, <i>Observational Cinema</i> . Βασικές αρχές του κινηματογράφου της παρατήρησης. ....	20
Ο ρόλος της λεπτομέρειας στον κινηματογράφο της παρατήρησης και η πορεία του κινηματογραφιστή από «μέσα» προς τα «έξω».....	21
3.2. Ο ρόλος του μονοπλάνου στον κινηματογράφο της παρατήρησης.....	22
<b>4. Anne Grimshaw. Η ισορροπία μεταξύ επιστήμης και τέχνης. ....</b>	<b>25</b>
4.1. Η σχέση του ντοκιμαντέρ με την Ανθρωπολογία.....	25
4.2. Η πειθαρχία της παρατήρησης.....	26
4.3. Ο κινηματογράφος της παρατήρησης και η επιτόπια έρευνα.....	27
<b>5. David McDougall. Πέρα από τον κινηματογράφο της παρατήρησης. Η συμμετοχή του κινηματογραφιστή. ....</b>	<b>28</b>
5.1. David MacDougall. Πρώιμοι μέθοδοι της κινηματογραφικής του πρακτικής: Η επιθυμία να είσαι αόρατος.....	28
5.2. Πέρα από τον κινηματογράφο της παρατήρησης. Ο κινηματογράφος της συμμετοχικότητας. ....	30

5.3.	Πέρα από τον Κινηματογράφο της Συμμετοχικότητας, μια νέα προοπτική για την εθνογραφική μελέτη.....	31
<b>6.</b>	<b>Εύα Στεφανή. Η παρατήρηση σαν παιχνίδι. Εφαρμογή και ασκήσεις.....</b>	<b>33</b>
6.1.	Το σεμινάριο, προετοιμασία και πράξη.....	33
<b>7.</b>	<b>Αισθητηριακή Εθνογραφία. Βασικά χαρακτηριστικά.....</b>	<b>36</b>
7.1.	Το εργαστήρι αισθητηριακής ανθρωπολογίας.....	36
7.2.	Οι σκοποί και οι στόχοι της αισθητηριακής εθνογραφίας. Βασικές αρχές του είδους..	37
7.3.	Η αποκεντρωμένη από τον άνθρωπο οπτική της αισθητηριακής εθνογραφίας.....	38
7.4.	Η κατασκευαστική διάσταση της αισθητηριακής εθνογραφίας.....	39
<b>8.</b>	<b>Lucien Castaing-Taylor και η Επιστημολογία της Αισθητηριακής Εθνογραφίας.....</b>	<b>41</b>
8.1.	Iconophobia. Η επιστημολογική ανασφάλεια της έρευνας σε σχέση με την εικόνα....	41
<b>9.</b>	<b>Leviathan. Ανάλυση ταινίας.....</b>	<b>44</b>
<b>10.</b>	<b>Εφαρμογή της αισθητηριακής εθνογραφίας.....</b>	<b>47</b>
10.1.	Η επιλογή του θέματος:.....	47
10.2.	Πριν το γύρισμα:.....	48
10.3.	Η κινηματογράφηση.....	49
10.4.	Το μοντάζ.....	49
10.5.	Το αποτέλεσμα.....	49
<b>10.6.</b>	<b>Η δεύτερη ταινία.....</b>	<b>51</b>
10.7.	Γύρισμα.....	51
10.8.	Μοντάζ.....	52
10.9.	Αποτέλεσμα.....	52
	<b>Συμπεράσματα.....</b>	<b>54</b>
	<b>Επίμετρο.....</b>	<b>57</b>
	<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>59</b>

## Πρόλογος

Η πραγματοποίηση αυτής της εργασίας θα ήταν ανέφικτη χωρίς την ενεργή βοήθεια και επίβλεψη του Γιώργου Κραββαρίτη που οι καίριες παρατηρήσεις και διαφωτιστικές κατευθύνσεις που μου έδωσε, μαζί με τις πλούσιες συζητήσεις που κάναμε για την ιστορία και την ουσία του ντοκιμαντέρ, υπήρξαν ο θεμέλιος λίθος του εγχειρήματος και για αυτό τον ευχαριστώ πολύ. Θα ήθελα να ευχαριστήσω επίσης την καθηγήτρια Εύα Στεφανή που με παρότρυνε να ασχοληθώ με τον κινηματογράφο της παρατήρησης και με ενέπνευσε να δω τα σπουδαία ως απλά, το βαρετό στην «ομορφιά» και την ομορφιά στο βαρετό.

Αυτή η εργασία καταπιάνεται με το ντοκιμαντέρ. Με κάποιες εκφάνσεις του, με κάποιους και κάποιες που ασχολήθηκαν με αυτό και κάποιες εκδοχές του. Το ντοκιμαντέρ, οι ταινίες τεκμηρίωσης δεν έχουν ιστορία. Δεν υπάρχει μία στιγμή που ξεκίνησε το ντοκιμαντέρ και συνεχίζει μέχρι σήμερα. Η ιστορία του ίσως μπορεί να ειπωθεί μέσα από τις διαφορετικές πρακτικές και μεθόδους που υιοθετούν οι κινηματογραφιστές, με δάνεια, αντιδάνεια, καταχρηστικά, από την λογοτεχνία, την ποίηση, την μυθοπλασία, δεν έχει σημασία. Κάποιος ή κάποια που κάνει ντοκιμαντέρ μπορεί να νιώσει το παρελθόν του μέσου. Είναι πάντως μόνος και μόνη, με κάποια εργαλεία και μια ιδέα. Ελπίζω αυτή η εργασία να βοηθήσει, έστω και αποσπασματικά, έναν ή μια, να βρει κάποια εργαλεία για να συνεχίσει.

## **Εισαγωγή**

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια προσπάθεια σύνοψης, σύγκρισης και αποτίμησης των αρχών, των τεχνικών και των μεθόδων του κινηματογράφου της παρατήρησης και της αισθητηριακής εθνογραφίας και τα συμπεράσματα που προκύπτουν απ' αυτή. Πρόκειται για δύο κινηματογραφικά ρεύματα/σχολές που επιχειρήσαν να ανανεώσουν τους στόχους, να θέσουν νέα όρια και να αναπτύξουν νέες πρακτικές στο χώρο των ταινιών τεκμηρίωσης.

Το κεντρικό ερώτημα της εργασίας συνοψίζεται στο πώς αυτά τα δύο ρεύματα συνδέονται σε σχέση με τις πρακτικές και τις μεθόδους τους και πώς αναγνωρίζοντας τους σκοπούς και του στόχους των επιμέρους πρακτικών, μπορούμε να τις αξιοποιήσουμε δημιουργικά για την επίτευξη ενός δικού μας ντοκιμαντέρ.

Για τους σκοπούς λοιπόν της εργασίας αυτής δημιούργησα δύο πειραματικές ταινίες ντοκιμαντέρ με το ίδιο θέμα, εξετάζοντας κάθε φορά, σε σχέση με την μέθοδο και τις πρακτικές που ακολούθησα, το τελικό αποτέλεσμα και εκθέτοντας παράλληλα τις προβληματικές που προέκυψαν από αυτό το εγχείρημα. Τα πειραματικά αυτά ντοκιμαντέρ πρόκειται για απλές εφαρμογές των πρακτικών και μεθόδων κυρίως της αισθητηριακής εθνογραφίας.

Ξεκινώντας από μια ιστορική αναδρομή στα προδρομικά κινηματογραφικά είδη, μέσα από τα οποία αναδύθηκαν τα παραπάνω ρεύματα, γίνεται αναφορά στο θεωρητικό και πρακτικό έργο των κινηματογραφιστών που εγκαινίασαν τον κινηματογράφο της παρατήρησης και της αισθητηριακής εθνογραφίας αντίστοιχα. Στην εργασία παρουσιάζονται οι θεωρητικοί προβληματισμοί των δημιουργών αλλά και τα έργα που δημιούργησαν στο πεδίο των ταινιών τεκμηρίωσης. Αναδεικνύονται έτσι τόσο οι δεσμοί όσο και οι ασυνέχειες/τομές μεταξύ των ρευμάτων του ντοκιμαντέρ, μέσα από τις μεθόδους και τις πρακτικές που ακολούθησαν ή και εφηύραν.

Πιο αναλυτικά, το πρώτο κεφάλαιο εξετάζει την ιστορία των προϋπαρχόντων κινηματογραφικών ρευμάτων που επηρέασαν τον κινηματογράφο της παρατήρησης και την αισθητηριακή εθνογραφία, δηλαδή το Direct cinema και το Cinéma vérité. Αναλύοντάς τις μεθόδους και τις πρακτικές τους, όπως είναι η φωνή οφ ή ο ρόλος της συνέντευξης κατανοούμε καλύτερα τους σκοπούς και στόχους τους, καθώς και το αποτύπωμα που άφησαν στα μεταγενέστερα είδη του κινηματογράφου της παρατήρησης και της αισθητηριακής εθνογραφίας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύουμε τα βασικά χαρακτηριστικά και την ιστορία του κινηματογράφου της παρατήρησης, έτσι όπως ξεκίνησε από το διεπιστημονικό εργαστήριο του UCLA, την δεκαετία του 60'.

Το τρίτο κεφάλαιο έχει θέμα τον πνευματικό πατέρα του κινηματογράφου της παρατήρησης, Colin Young. Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξετάσουμε τις βασικές αρχές και μεθόδους του κινηματογράφου της παρατήρησης, όπως αυτές πρωτοεμφανίζονται στο θεμελιακό κείμενό του *Observational Cinema*<sup>1</sup>. Συγκεκριμένα θα αναλύσουμε πώς απορρίπτοντας την πρακτική της συνέντευξης ο κινηματογράφος της παρατήρησης διαχωρίζεται από τα προηγούμενα είδη ντοκιμαντέρ και θα επεξεργαστούμε τον ρόλο που παίζει η λεπτομέρεια και το μονοπλάνο στον κινηματογράφο αυτόν.

Το τέταρτο κεφάλαιο έχει θέμα την σχέση της πολιτισμικής ανθρωπολογίας με τον κινηματογράφο της παρατήρησης. Σε αυτό το κεφάλαιο, διαβάζοντας το βιβλίο *Observational Cinema*<sup>2</sup>, της ανθρωπολόγου και κινηματογραφίστριας Anna Grimshaw, θα περιεργαστούμε την κοινή έννοια της παρατήρησης όπως διασταυρώνεται μεταξύ των δύο πεδίων του κινηματογράφου της παρατήρησης και της ανθρωπολογίας. Θα εξετάσουμε επίσης τη διαχρονική σχέση της επιτόπιας έρευνας με το ντοκιμαντέρ και θα αναρωτηθούμε για τα όρια του γνωστικού πεδίου του κινηματογράφου της παρατήρησης σε σχέση με την ανθρωπολογική έρευνα.

Στο πέμπτο κεφάλαιο εξετάζουμε το κείμενο του David MacDougall, *Beyond Observational Cinema*<sup>3</sup>, που έχει στόχο να ανανεώσει τις μεθόδους του κινηματογράφου της παρατήρησης, εμπλέκοντας περισσότερο τον παρατηρητή στην διαδικασία της κινηματογράφησης. Ο MacDougall επηρεασμένος από τις πρακτικές του Cinéma vérité, ασκεί κριτική στη συντηρητική επιθυμία του παρατηρητή να παραμένει αμέτοχος στα γεγονότα που κινηματογραφεί και προτείνει ένα νέο είδος ντοκιμαντέρ στο οποίο ο σκηνοθέτης θα συμμετέχει περισσότερο στα γεγονότα της ταινίας που γυρίζει. Αυτή η επιστημολογική στροφή του MacDougall ανοίγει τον δρόμο για μια εθνογραφική αντίληψη που θα βασίζεται περισσότερο στις αισθήσεις.

Στο έκτο κεφάλαιο, μέσα από την αφήγηση της προσωπικής μου εμπειρίας του μεταπτυχιακού σεμιναριακού μαθήματος της καθηγήτριας Εύας Στεφανή, θα παρακολουθήσουμε ολόκληρη την πορεία προς την δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ παρατήρησης από το "μηδέν", εξετάζοντας ταυτόχρονα τις δυσκολίες και τα ζητήματα που προέκυψαν.

Στο έβδομο κεφάλαιο στρεφόμαστε προς την αισθητηριακή εθνογραφία. Αναλύοντας τις μεθόδους και τις πρακτικές του είδους ανακαλύπτουμε σταδιακά τα σημεία που κοντράρεται επιστημολογικά με τον κινηματογράφο της παρατήρησης. Εκεί που ο τελευταίος επιμένει στην

---

<sup>1</sup> Young, Colin. "Observational Cinema" in Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 1995, pp. 99 – 113.

<sup>2</sup> Grimshaw, Anna and Ravetz, Amanda. *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, Indiana University Press, 2009.

<sup>3</sup> MacDougall, David. "Beyond observational Cinema" in Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 1995, pp. 115 – 132.

οπτική του ανθρώπου, η αισθητηριακή εθνογραφία υπονομεύει την πρωτοκαθεδρία της ανθρώπινης αντίληψης και επιδιώκει να παρατηρήσει αυτό που είναι πραγματικά αόρατο, επινοώντας νέους τρόπους και πρακτικές. Χαρτογραφώντας λοιπόν τους σκοπούς και τους στόχους της, βλέπουμε να σχηματίζεται μία καινούργια έννοια της παρατήρησης, αρκετά διαφοροποιημένη και εμπλουτισμένη από αυτήν του κινηματογράφου της παρατήρησης.

Στο όγδοο κεφάλαιο αναλύουμε την επιχειρηματολογία του ιδρυτή αυτής της καινοτόμας τάσης ντοκιμαντέρ, δηλαδή του Lucien C. Taylor, στα πολεμικά γραπτά του της δεκαετίας του 1990. Σε αυτά ο Taylor ασκεί κριτική στην λογοκεντρική διάθεση της σύγχρονης του εθνογραφικής έρευνας ενώ βρίσκει το επιστημολογικό του στήριγμα στον κινηματογράφο της παρατήρησης.

Στο ένατο κεφάλαιο αναλύουμε μία από τις πιο γνωστές ταινίες της αισθητηριακής εθνογραφίας, το *Leviathan*,<sup>4</sup> για να καταλάβουμε με ποιους τρόπους οι κινηματογραφιστές της αισθητηριακής εθνογραφίας επιδιώκουν να κατακερματίσουν την ανθρωποκεντρική οπτική και ποιος είναι ο σκοπός πίσω από αυτήν την προσπάθεια.

Στο δέκατο κεφάλαιο αναλύω την δική μου εμπειρία εφαρμογής των μεθόδων αισθητηριακής εθνογραφίας. Έχοντας πια εντυφλήσει στην θεωρία της αισθητηριακής εθνογραφίας, επιδίωξα να εφαρμόσω σε δύο μέρη μια δική μου προσέγγιση της μεθόδου του είδους. Επέλεξα ένα θέμα καθημερινό, δηλαδή την βόλτα ενός σκύλου στο πάρκο, και το τράβηξα με δύο διαφορετικούς τρόπους. Στον πρώτο επέλεξα να ακολουθήσω πιο πιστά την μέθοδο της αισθητηριακής εθνογραφίας, ενώ την δεύτερη άφησα χώρο στον πειραματισμό, μπλέκοντας μαζί και πρακτικές του ντοκιμαντέρ της παρατήρησης.<sup>5</sup>

Η βιβλιογραφία για τα σχετικά ρεύματα ντοκιμαντέρ έχει μέχρι στιγμής αναδείξει κυρίως τα επιστημολογικά ζητήματα περί αντικειμενικότητας του μέσου. Η συζήτηση αυτή φαίνεται πια να έχει εξαντλήσει το περιεχόμενό της, για αυτό στην έρευνά μας προτιμήσαμε να ακολουθήσουμε μία περισσότερο πρακτική προσέγγιση, εξετάζοντας την εφαρμογή των εργαλείων που προτείνονται από τα δύο είδη του ντοκιμαντέρ.

Η μελέτη βασίστηκε στη σχετική βιβλιογραφία αλλά και στην αναζήτηση πρωτογενούς υλικού όπως συνεντεύξεις που έχουν παραχωρήσει οι κινηματογραφιστές που έχουν υπηρετήσει τα συγκεκριμένα είδη. Η εργασία όμως δεν αποβλέπει μόνο σε μια θεωρητική παρουσίαση και αποτίμηση των κινηματογραφικών ειδών που μελετάει. Αναφέρεται συγχρόνως και στην εμπρακτική εμπλοκή του γράφοντος, ως νέου κινηματογραφιστή, με αυτά. Αυτή ξεκινά με μια

---

<sup>4</sup>Taylor, Lucian C. and Paravel, Verena. *Leviathan*, 2012

<sup>5</sup> Η ταινία μου, Η βόλτα του σκύλου: Μέρος 1<sup>ο</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=eLm0X94CgVQ> και Μέρος 2<sup>ο</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=k4K9vCFIEbc>



περίοδο μαθητείας, στο μεταπτυχιακό σεμινάριο της Εύας Στεφανή, *Ο κινηματογράφος της Παρατήρησης*, και συνεχίζεται με την προσπάθεια δημιουργίας μιας ταινίας βασισμένης στη δημιουργική αξιοποίηση μεθόδων και τεχνικών της αισθητηριακής εθνογραφίας.

## 1. Ιστορία και πρακτικές πριν από τον κινηματογράφο της παρατήρησης. Direct Cinema και Cinéma vérité.

Στο κεφάλαιο αυτό θα αναδείξω πως εμφανίστηκαν τα δύο βασικά ρεύματα που προηγούνται του κινηματογράφου της παρατήρησης, Direct Cinema και Cinéma vérité.

Ο κινηματογράφος της παρατήρησης έχει ως αφετηρία αυτά τα δύο πολύ σημαντικά είδη ντοκιμαντέρ που προηγήθηκαν και συνέβαλαν στην εμφάνιση του. Θα αναφερθούμε εδώ συνοπτικά στην ιστορία και στους λόγους εμφάνισης των δύο αυτών ειδών, εστιάζοντας κυρίως στις πρακτικές και τις μεθόδους που τα δύο αυτά ρεύματα ακολούθησαν, προκειμένου να καταλάβουμε πώς αναδύθηκε ο κινηματογράφος της παρατήρησης και έπειτα η αισθητηριακή εθνογραφία.

Πρώτα θα εξετάσουμε την ιστορία του Direct Cinema. Καταρχάς πώς διαφοροποιήθηκε από προγενέστερα ντοκιμαντέρ αλλά και τι μεθόδους και πρακτικές ανέπτυξε σαν είδος. Αντίστοιχα θα εξετάσουμε την ιστορία του Cinéma vérité από το πρίσμα της μεθοδολογίας του.

### 1.1. Direct Cinema

Πριν από το Direct Cinema, το ντοκιμαντέρ, είχε κυρίως σαν στόχο την παρουσίαση γεγονότων και την ενημέρωση του θεατή, σύμφωνα με μια ορισμένη αντίληψη για τις δυνατότητές του κινηματογράφου, που επικρατούσε εκείνη την εποχή, δηλαδή ως μέσου που μπορεί να αποτυπώσει αντικειμενικά την πραγματικότητα, ένα αίτημα εξάλλου που δεν ικανοποιούνταν από τις ταινίες μυθοπλασίας που προσποιούνταν την πραγματικότητα. Οι ταινίες τεκμηρίωσης, πριν από τα μέσα της δεκαετίας του 50, ενώ παρουσίαζαν πραγματικά γεγονότα είχαν συνήθως την δομή ενός επιχειρήματος, αφού ο σκοπός τους σε πολλές περιπτώσεις ήταν κυρίως να πείσουν, με αποτέλεσμα να παρουσιάζουν ένα «αποστειρωμένο», ακαδημαϊκό χαρακτήρα.<sup>6</sup>

Με το το Direct Cinema ο προγραμματικός σκοπός και το μέσο του ντοκιμαντέρ αλλάζει. Τους κινηματογραφιστές του το Direct Cinema δεν τους απασχολεί πια η «δομημένη» παρουσίαση του θέματός. Εστιάζουν σε αυτό που θα μπορούσε να είναι η αποτύπωση μιας πραγματικής συνθήκης, ενός συμβάντος, που μπορούν να κινηματογραφήσουν και να αποτυπώσουν την πραγματικότητά του και κυρίως την πραγματική του διάρκεια, μέσα από την κάμερά τους. Έτσι ενδιαφέρονται περισσότερο για γεγονότα στα οποία μπορούν να είναι παρόντες και να τα κινηματογραφήσουν σε πραγματικό χρόνο. Για παράδειγμα στην ταινία «The Primary» (1960),

---

<sup>6</sup> Στεφανή, Εύα. *Το παιχνίδι της παρατήρησης*, Πατάκης, 2016, σ. 27

από τις πρώτες ταινίες του Direct Cinema, παρακολουθούμε τον Τζακ Κέννεντι στις προκριματικές εκλογές των Δημοκρατικών. Η ταινία επιλέγει πολλές φορές να ακολουθήσει τον υποψήφιο σε μεγάλα κοντινά μονοπλάνα στα οποία καταγράφει άμεσα το γεγονός. Έτσι όταν ο Κέννεντι μπαίνει σε μια μεγάλη αίθουσα να μιλήσει στο οπαδούς του, αντί να τον δούμε κατευθείαν στην σκηνή, παρακολουθούμε την πορεία του από κοντά, πίσω από τον ώμο του, σαν να βρισκόμασταν εκεί. Η κατανόηση του γεγονότος, στην συγκεκριμένη περίπτωση των προκριματικών εκλογών, που έχουμε παρακολουθήσει παίρνει έτσι μια πιο ολική διάσταση από την παρουσίαση απλώς μιας ομιλίας<sup>7</sup>.

Η μέθοδος που ανέπτυξαν οι κινηματογραφιστές του Direct Cinema αποβλέπει στην σταδιακή εξαφάνιση του κινηματογραφιστή, μέσα από την έλλειψη ανάμειξης του στα γεγονότα που συμβαίνουν μπροστά από τον φακό<sup>8</sup>. Από εκεί προέκυψε και η έννοια του «fly on the wall». Φυσικά, ήταν η τεχνολογία της εποχής εκείνης αυτή που επέτρεψε στους ντοκιμαντερίστες να ενεργήσουν κατ' αυτόν τον τρόπο. Εξοπλισμοί όπως φορητές κάμερες καθώς και μικρόφωνα ήταν οι τεχνολογίες που επέτρεψαν σ' αυτά τα νέα είδη κινηματογράφου να γεννηθούν. Στην απαρχή του, ο κινηματογράφος παραδόξως μπορούσε έως κάποιον βαθμό να είναι φορητός καθώς η μηχανή δεν απαιτούσε κάποια μπαταρία, η τεχνολογία της ήταν αναλογική, περίπου σαν την φωτογραφία. Για παράδειγμα «Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή» του Τζίγκα Βερτόφ έγινε με αυτήν την τεχνολογία. Όταν αναβαθμίστηκε η τεχνολογία της κάμερα και μαζί ήρθε κι ο ήχος οι απαιτήσεις άλλαξαν. Οι αναβαθμισμένες κάμερες και ο εξοπλισμός για τον ήχο απαιτούσαν τώρα να έχουν ηλεκτρικό για να λειτουργήσουν. Αυτό άλλαξε στις αρχές της δεκαετίας του 60 όταν εμφανίστηκαν κάμερες και συστήματα ηχοληψίας που μπορούσαν να φορτίζονται με μπαταρίες. Οι μηχανές επίσης μίκρυναν σε τέτοιο βαθμό που οι κινηματογραφιστές μπορούσαν τώρα να τις πάρουν στο χέρι ή να τις κουβαλάνε στον ώμο<sup>9</sup>.

Οι νέες τεχνολογίες και το Direct Cinema διεύρυναν το πεδίο και τα όρια του ντοκιμαντέρ. Οι κινηματογραφιστές ερμήνευσαν αυτές τις τεχνολογικές αλλαγές με έναν κυριολεκτικό τρόπο. Αφού η κάμερα μπορεί να γίνει πιο μικρή και σχεδόν μπορείς να την κρύψεις, προσπάθησαν κι αυτοί να γίνουν «αόρατοι». Όπως η κάμερα γινόταν αθόρυβη, ήθελαν να γίνουν κι εκείνοι αθόρυβοι. Το αίτημά τους ήταν να αποτυπώσουν κατευθείαν την ζωή, με όσο γίνεται πιο «άμεσο» (direct) τρόπο, χωρίς την παρέμβαση του κινηματογραφιστή στην διαδικασία του γυρίσματος.

---

<sup>7</sup> Drew, Robert. *The Primary*, 1960.

<sup>8</sup> Saunders, Dave, *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, London: Wallflower Press, 2007.

<sup>9</sup> Sandall, Roger, *Observation and Identity*, <https://www.rogersandall.com/observation-and-identity/>

## 1.2. Cinéma vérité, ιστορία, μέθοδος και πρακτικές

Με το Cinéma vérité επέρχεται μια αλλαγή στους στόχους και τα μέσα του ντοκιμαντέρ. Οι κινηματογραφιστές του Cinéma vérité, συνεχίζοντας το δρόμο που άνοιξε το Direct Cinema, στοχάστηκαν ιδιαίτερα πάνω στο ζήτημα της αλήθειας που μπορεί να δημιουργεί μια ταινία. Ο κινηματογράφος, όπως υποστήριζαν, δεν αναπαριστά απλά την πραγματικότητα, αλλά έχει και την δυνατότητα να την αναδειξεί.

Ο κινηματογραφιστής του Cinéma vérité όχι μόνο δεν πρέπει να προσπαθεί να κρυφτεί αλλά οφείλει να μην είναι αόρατος αφού στην πραγματικότητα είναι μέρος της ταινίας. Διαφοροποιήθηκαν λοιπόν ως προς τις μεθόδους του Direct Cinema. Η ταινία για να αποκαλύψει την αλήθεια (vérité) δεν πρέπει να κρύψει κανένα μέρος της, ακόμα και αν πρέπει να δείξει τον άνθρωπο που την κατασκευάζει. Έτσι στις ταινίες του Cinéma vérité, ο κινηματογραφιστής παίρνει μέρος στην ταινία, σαν χαρακτήρας που μιλάει, και κυρίως πυροδοτεί την δράση μέσα στο έργο. Δημιουργεί καταστάσεις οι οποίες, χωρίς την εμπλοκή του, μάλλον δεν θα συνέβαιναν. Έτσι στο *Χρονικό ενός Καλοκαιριού* (1961) ο Ζαν Ρους φέρνει κοντά έναν νεαρό Αλγερινό με μια Εβραία, θύμα του Ολοκαυτώματος, για να συζητήσουν, δύο ανθρώπους δηλαδή που χωρίς την παρέμβαση του θα ήταν μάλλον δύσκολο να συναντηθούν. Το Cinéma vérité, λοιπόν κατασκευάζει έναν τόπο, που προγραμματικά τον έχει θέσει ως έναν χώρο συνάντησης, για να παρουσιαστεί μια αλήθεια. Μεταξύ άλλων, η μέθοδος, που κατεξοχήν χρησιμοποίησε το Cinéma vérité για να το καταφέρει, ήταν αυτή της συνέντευξης. Οι άνθρωποι που κινηματογραφούνταν καλούνταν να μιλήσουν για τον εαυτό τους, για αυτό που είναι, για αυτό που σκέφτονται, φαντάζονται και ονειρεύονται. Το *Χρονικό ενός καλοκαιριού* ξεκινάει κατά αυτόν τον τρόπο. Οι κινηματογραφιστές δίνουν την κάμερα σ'έναν βασικό χαρακτήρα της ταινίας, κι εκείνη αρχίζει να μιλάει με περαστικούς και να τους ρωτάει πράγματα που μόνο αυτοί σαν άνθρωποι εκείνης της ιστορικής και καθημερινής στιγμής μπορούν να απαντήσουν<sup>10</sup>. Ο στόχος των κινηματογραφιστών δεν είναι πια να «διερευνήσουν» την αλήθεια όπως θα συνέβαινε στην ερευνητική δημοσιογραφία. Περισσότερο, περιμένουν να αναδυθεί δημιουργώντας κάποιες καταστάσεις.

## 1.3. Η συνέντευξη και η φωνή οφ στο Direct Cinema και στο Cinéma vérité.

---

<sup>10</sup> Rouch, Jean, *Chronicle of a Summer*, 1960

Είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι και στο Direct Cinema υπήρχε παρέμβαση του κινηματογραφιστή στο υλικό του, ειδικά μετά το τέλος του σταδίου του γυρίσματος. Αυτό που έκαναν οι κινηματογραφιστές του Direct Cinema σε κάποιες ταινίες τους, ήταν να βάζουν μία εξηγηματική φωνή, δηλαδή μια φωνή οφ, πάνω από κάποια πλάνα για να εξηγήσουν αυτό που συμβαίνει. Αυτή η διαδικασία δεν ήταν καινούργια αλλά διατηρήθηκε από το παρελθόν, όπως στις ταινίες με τα επίκαιρα, που ο θεατής έβλεπε πλάνα από ένα γεγονός και μία φωνή του εξηγούσε τι συνέβαινε ή και γιατί αυτό το γεγονός ήταν σημαντικό. Η φωνή οφ ήταν μία πρακτική που ακολούθησε και το Cinéma vérité, την οποία όμως αξιοποίησε δημιουργικά, όταν για παράδειγμα στο *Χρονικό ενός καλοκαιριού* η Εβραία κοπέλα προχωράει σε έναν άδειο δρόμο και ακούμε οφ την φωνή της να μας μιλάει για τα στρατόπεδα συγκέντρωσης.

Αυτή την τάση, δηλαδή οι καινούργιοι να αφομοιώνουν από τους παλιότερους, θα τη συναντήσουμε και αργότερα στον κινηματογράφο της παρατήρησης. Γιατί αυτό που εμείς μπορούμε να δούμε, σήμερα πια σαν τομή και διαφοροποίηση την εποχή που αυτά τα κινήματα συνέβαιναν, στην πραγματικότητα βιώνονταν πιο ουδέτερα. Ο κινηματογραφιστής ακολουθούσε σε μεγάλο βαθμό μία προϋπάρχουσα νόρμα, τροποποιώντας παράλληλα κάποιες από τις πρακτικές της. Αυτό πρέπει να το έχουμε υπόψη μας όταν προσεγγίζουμε τα είδη του ντοκιμαντέρ με βάση τις κατηγοριοποιήσεις που έχουν προτείνει μετέπειτα ερευνητές και ιστοριογράφοι. Το Direct Cinema και το Cinéma vérité, παρότι πια σήμερα αναγνωρίζουμε τις διαφορές τους, την εποχή που εμφανίστηκαν σηματοδοτούσαν περίπου το ίδιο πράγμα, δηλαδή μια σημαντική αλλαγή στο ρόλο του ντοκιμαντέρ.

Αυτές οι λεπτομέρειες και οι διαφορές στην πρακτική είναι πολύ σημαντικές για την έρευνά μας. Μία καινούργια μέθοδος ή η απόρριψη κάποιας πρακτικής αποτελεί συμβάν με σοβαρό αντίκτυπο στο χώρο του ντοκιμαντέρ. Γιατί πιο πολύ από τον κινηματογράφο της μυθοπλασίας, το ντοκιμαντέρ, με το οντολογικό βάρος που φέρνει, δηλαδή την αποτύπωση της πραγματικότητας, χρειάζεται ως έναν βαθμό να ορίσει και να στηρίξει τις αλλαγές στην μέθοδο και πρακτική του. Οι διαφοροποιήσεις και οι τομές που εμφανίζονται στην ιστορία αλλά και την εξέλιξη του ντοκιμαντέρ έρχονται από την διαφορετική οπτική που αναπτύσσει κάθε κινηματογραφιστής, όσον αφορά τις μεθόδους του, μαζί με την παράλληλη εξέλιξη της τεχνολογίας.

Έτσι θα δούμε πως η φωνή οφ και κυρίως η συνέντευξη υπήρξε το πρώτο πράγμα που έγινε αντικείμενο κριτικής στο θεμελιακό, για τον κινηματογράφο της παρατήρησης, κείμενο του Colin Young «Observational Cinema»<sup>11</sup>, καθώς η απομάκρυνση από την πρακτική των

---

<sup>11</sup> Young, *Observational Cinema*

συνεντεύξεων ήταν αυτό που έκανε τον κινηματογράφο της παρατήρησης ένα ξεχωριστό είδος, σε σχέση με τα προηγούμενα ρεύματα, στο χώρο του ντοκιμαντέρ. Ο κινηματογράφος της παρατήρησης πρότεινε νέες μεθόδους και έθεσε νέους στόχους για το ντοκιμαντέρ, ενσωματώνοντας όμως προηγούμενες πρακτικές που είχαν κατακτηθεί από το Direct Cinema και το Cinéma vérité .

## 2. Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης.

Πριν μιλήσουμε για τις συγκεκριμένες πρακτικές και μεθόδους του κινηματογράφου της παρατήρησης, θα αναφερθούμε περιληπτικά σ' αυτό που είναι και πρεσβεύει το ντοκιμαντέρ της παρατήρησης σαν είδος. Στα παρακάτω κεφάλαια θα ασχοληθούμε λεπτομερέστερα με τα ζητήματα που θέτουν και τις ιδιαίτερες απαντήσεις που δίνουν καθένας και καθεμιά από τους κινηματογραφιστές της παρατήρησης, αλλά προς το παρόν θα διερευνήσουμε πώς προέκυψε σαν είδος και ποια είναι η εσωτερική διαλεκτική σύγκρουση που το διέπει, ώστε να κατανοήσουμε καλύτερα από πού προκύπτουν και τα ζητήματα που το απασχολούν.

### 2.1. Τι είναι ο κινηματογράφος της παρατήρησης.

Αυτό που προσπαθεί ο κινηματογράφος της παρατήρησης να καταφέρει είναι, μέσα από την επίμονη και συστηματική παρακολούθηση και κινηματογράφιση του θέματός του, να αποκαλύψει αθέατες πλευρές, να εξορύξει από καθημερινές καταστάσεις, στιγμές που περνάνε αόρατες και να τις αναδείξει. Σε αντίθεση με το *direct cinema* που ενδιαφέρεται για δραματικά γεγονότα, ασχολείται με το ταπεινό, αυτό που δύσκολα μπορεί κανείς να αναγνωρίσει την αξία του. Από αυτήν την σκοπιά είναι ουμανιστικός, όχι επειδή απαραίτητα ασχολείται με τον άνθρωπο, αλλά γιατί μέσα από την πράξη της παρατήρησης αναδεικνύεται η ανθρώπινη ματιά<sup>12</sup>.

Ο κινηματογράφος της παρατήρησης όμως, όπως πολλά είδη ντοκιμαντέρ, δεν ξεκίνησε επίσημα, πχ με κάποιο μανιφέστο. Αντίθετα η αφετηρία του εντοπίζεται στην διαδικασία αφομοίωσης των προηγούμενων ρευμάτων (*Direct* και *Cinema vérité*) ξεκινώντας από τα βασικά τους μεθοδολογικά τους εργαλεία και επιλύοντας προβλήματα ή επεξεργαζόμενος προβληματικές, όπως π.χ. θα δούμε παρακάτω για τον ρόλο της συνέντευξης. Σαν είδος, το ντοκιμαντέρ της παρατήρησης είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το πανεπιστήμιο. Ο Colin Young, πνευματικός πατέρας του είδους, δημιούργησε ένα διεπιστημονικό εργαστήριο εθνογραφίας/ ανθρωπολογίας και κινηματογράφου το 1966-67<sup>13</sup>, όπου μέσα από αυτό και από την επιρροή που άσκησε προέκυψαν οι πρώτοι κινηματογραφιστές της παρατήρησης (Herb Di Gioia, David Hancock, David MacDougall) και οι πρώτες ταινίες παρατήρησης, οι οποίες εμπνέονταν από τα νέα ρεύματα του ντοκιμαντέρ που περιγράψαμε παραπάνω. Είναι κρίσιμο να επισημάνουμε αυτή την σχέση. Τα τμήματα που συνεργάστηκαν, για να δημιουργηθεί το εργαστήριο του ντοκιμαντέρ της παρατήρησης, ήταν αυτά του κινηματογράφου και της ανθρωπολογίας. Ο ίδιος ο Young υπήρξε περισσότερο κινηματογραφιστής παρά ανθρωπολόγος κι έτσι η προσφορά του στο είδος αυτό του

---

<sup>12</sup> Στεφανή, ο.π., σ. 52

<sup>13</sup> Henley, Paul, "Colin Young The principles of Observational Cinema", in Henley Paul (ed) *Beyond observation*, [https://www.manchesteropenhive.com/search?f\\_0=author&q\\_0=Paul+Henley](https://www.manchesteropenhive.com/search?f_0=author&q_0=Paul+Henley)

ντοκιμαντέρ αφορούσε περισσότερο το αισθητικό αποτέλεσμα. Το εργαστήρι δεν είχε από την αρχή χαρτογραφημένους τους στόχους και τους σκοπούς του. Αυτό που ήθελαν οι συμμετέχοντες του εργαστηρίου, πρώτα από όλα, ήταν να βρουν «πρακτικές λύσεις» σε πραγματικά προβλήματα<sup>14</sup>.

Τα ζητήματα όμως που είχε να επεξεργαστεί το εργαστήρι του κινηματογράφου της παρατήρησης, δεν ήταν βέβαια μόνο πρακτικά, αλλά είχαν να κάνουν με την λεπτή ισορροπία ανάμεσα στην παραγωγή ενός αισθητικού αποτελέσματος και της προαγωγής εθνογραφικής και ανθρωπολογικής γνώσης. Έτσι κάθε μέθοδος και πρακτική που προτείνεται από τους ερευνητές και καλλιτέχνες αυτού του είδους ντοκιμαντέρ, έχει πάντα να ισορροπήσει μεταξύ αυτών των δύο πεδίων, του αισθητικού και του γνωστικού.

## 2.2. Το επιστημολογικό κομμάτι του κινηματογράφου της παρατήρησης.

Το γνωστικό ή ερευνητικό κομμάτι που αφορά τον κινηματογράφο της παρατήρησης έχει να κάνει όπως είπαμε με την ανθρωπολογία. Από τα φωτογραφικά ντοκουμέντα μέχρι την ταινία «Ο Νανούκ του Βορρά» και με τις εθνογραφικές καταγραφές των δεκαετιών 1940-1960, ο κλάδος της ανθρωπολογίας ενδιαφερόταν κυρίως να αποτυπώσει πολιτισμούς που εξαιτίας της νεωτερικότητας άρχιζαν να εξαφανίζονται. Φυσικά από τη σκοπιά της εθνογραφίας, η έμφαση βρισκόταν στην καταγραφή, μάλιστα σε μια καταγραφή όσο γίνεται πιο αντικειμενική, με βάση κριτήρια της παραδοσιακής επιστημολογικής σκοπιάς της επιστήμης της ανθρωπολογίας που ήταν η όσο το δυνατόν λιγότερη ανάμειξη του ερευνητή με το θέμα του, αφού ο παρατηρητής έπρεπε να βρίσκεται σε απόσταση, χωρίς συναισθηματική εμπλοκή. Αυτό θα αποτυπωνόταν στο κινηματογραφικό μέσο, όπως πρέσβευε πριν τον κινηματογράφο της παρατήρησης η Margaret Mead, μέσα από μεγάλα γενικά πλάνα που θα προσπαθούσαν να καταγράψουν ένα συμβάν ολόκληρο χωρίς έμφαση σε κάτι, ώστε να μπορεί να προβληθεί μετά σαν ντοκουμέντο<sup>15</sup>.

Είναι σημαντικό να υπογραμμίσουμε πως ο Young προσπαθεί να απομακρυνθεί από αυτό το μοντέλο ώστε να μπορέσει να εμπλουτίσει τις δυνατότητες του κινηματογραφιστή και να εγκαταστήσει νέες πρακτικές και μεθόδους. Έτσι τον Young τον απασχολεί και η λεπτομέρεια και

---

<sup>14</sup> Young, ο.π.

<sup>15</sup> Henley, ο.π και Grimshaw, Anna and Ravetz, Amanda, "Rethinking Observational Cinema", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 15, No. 3, 2009, p. 538 - 556  
p. 539 *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 15, No. 3 (Sep., 2009)



όχι μόνο η αποτύπωση μιας γενικής κατάστασης<sup>16</sup>. Εξάλλου η λεπτομέρεια και η αναζήτηση του συγκεκριμένου είναι αυτά που συνδέουν τον κινηματογράφο της παρατήρησης με την επιστήμη. Υπάρχει και στα δύο ένας ορισμένος εμπειρισμός<sup>17</sup>.

### 2.3. Η διαλεκτική ένταση μεταξύ επιστήμης και τέχνης πίσω από τον κινηματογράφο της παρατήρησης.

Οι κινηματογραφιστές της παρατήρησης όμως κάνουν ένα βήμα παραπάνω και δεν αποφεύγουν αυτό που προκύπτει από την ενασχόληση τους με την πιο υποκειμενική ματιά που ενέχει η έμφαση στην λεπτομέρεια: το αισθητικό αποτέλεσμα. Κι εδώ έπαιξε μεγάλο ρόλο ένας ακόμα θεωρητικός αλλά και κινηματογραφιστής του είδους, ο Roger Sandall. Από τα πρώτα κείμενα του κινηματογράφου της παρατήρησης μπαίνει το ζήτημα της αισθητικής και του χρόνου. Οι πρώτες αναφορές του Sandall, στο πολύ σημαντικό κείμενό του *Observation and Identity*<sup>18</sup>, είναι για δύο καλλιτέχνες: τον Cezanne και τον De Sica, δηλαδή παραδείγματα από την ζωγραφική και τον μυθοπλαστικό κινηματογράφο. Ο Sandall αντλεί έμπνευση από τις πρακτικές του ιταλικού νεορεαλισμού, όπου οι κινηματογραφιστές με ελάχιστα μέσα, αποτύπωναν σε πραγματικό χρόνο, δηλαδή μέσα από μονοπλάνα, πεζές καθημερινές πρακτικές όπως την σκηνή του *Umberto D* (1952), την οποία αποθεώνει ο σπουδαίος θεωρητικός του κινηματογράφου Andre Bazin, αυτήν που η νεαρή υπηρέτρια σηκώνεται από το κρεβάτι, πλένεται και μετά πάει να μαγειρέψει, χωρίς ο σκηνοθέτης να κάνει κάποιο κόψιμο ώστε να μικρύνει τον χρόνο. Ακόμα κι αν πρόκειται για ταινία μυθοπλασίας, επειδή ο θεατής βλέπει τα τεκταινόμενα να συμβαίνουν σε πραγματικό χρόνο, βιώνει όλη την δράση της νεαρής γυναίκας σαν να ήταν εκεί, βιώνει κάτι από αυτήν την δράση στην πραγματική της διάσταση, που είναι ο πραγματικός χρόνος που χρειάστηκε η υπηρέτρια για να κάνει αυτές τις δουλειές. Ο Sandall επισημαίνει πως «η λέξη “τέχνη” είναι μια λέξη που οι περισσότεροι ντοκιμαντερίστες προσπαθούν να αποφύγουν» κι αυτό γιατί φοβούνται πως θα απομακρυνθούν από το διακύβευμα και το αίτημα να αποτυπώσουν την πραγματικότητα<sup>19</sup>. Αλλά το παράδειγμα του *Umberto D.* μας αποκαλύπτει ότι αυτά τα δύο μπορούν να διαπλέκονται.

Αυτό που έπρεπε λοιπόν να συμφιλιώσει ο κινηματογράφος της παρατήρησης ήταν την αισθητική με την έρευνα, την τέχνη με την επιστήμη. Γύρω από αυτήν την διαλεκτική

---

<sup>16</sup> Henley, ο.π.

<sup>17</sup> Sandall, ο.π.

<sup>18</sup> Sandall ο.π.

<sup>19</sup> Ο.π.

προκύπτουν και πολλά από τα προβλήματα και τους προβληματισμούς του είδους. Ο κινηματογράφος της παρατήρησης προσπαθεί να ξεφύγει από τους άτεγκτους επιστημονικούς κανόνες αφού ο ίδιος, ως είδος, έχει θέσει και ζητήματα αισθητικής.

#### 2.4. Κανόνες της κινηματογράφησης στο ντοκιμαντέρ παρατήρησης.

Ο κινηματογραφιστής της παρατήρησης σέβεται τους κανόνες μιας λιγότερο παρεμβατικής κινηματογράφησης, όπου για παράδειγμα το εστιακό μήκος του φακού είναι συνήθως συγκεκριμένο και μάλιστα κυρίως στα 50mm, που προσεγγίζει την αντιληπτική ικανότητα του ματιού. Εξίσου το βάθος πεδίο του φακού σε συντριπτικό βαθμό είναι καθαρό ώστε σπάνια κάτι μέσα στο κάδρο να φαίνεται θολό ή δυσδιάκριτο. Ειδικά στις πρώτες ταινίες παρατήρησης σπάνια θα δούμε την χρήση ευρυγώνιου φακού ή τηλεφακού που διαστρεβλώνουν, σε σχέση με την ανθρώπινη όραση, την εικόνα που αποτυπώνουν.

Παράλληλα με τους τεχνικούς περιορισμούς στη χρήση της κάμερας, ο κινηματογραφιστής της παρατήρησης θέτει και κάποια όρια στην επαφή του με τους ανθρώπους κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης. Στην πραγματικότητα αυτά δεν είναι τα ίδια, σταθερά και απόλυτα, για όλους τους κινηματογραφιστές της παρατήρησης, όπως είναι λόγου χάρη με τις τεχνικές προδιαγραφές. Η επαφή με τους ανθρώπους που κινηματογραφούνται, με το θέμα δηλαδή του κινηματογραφιστή, έχει συζητηθεί πολύ<sup>20</sup>. Το πιο σημαντικό στοιχείο που χαρακτηρίζει σχεδόν συνολικά τον κινηματογράφο της παρατήρησης είναι πως το θέμα δεν εμπλέκεται στην ίδια την διαδικασία της κινηματογράφησης με ενεργό τρόπο, τουλάχιστον στις πρώτες ταινίες που καθιέρωσαν αυτό το είδος του κινηματογράφου. Μπορεί το θέμα να αλληλεπιδρά με την κάμερα αλλά όχι να «συμμετέχει» με τέτοιο τρόπο ώστε να επιβάλει το ίδιο τους όρους της κινηματογράφησης του. Το ζήτημα της επαφής του κινηματογραφιστή - ερευνητή με το θέμα του, παραμένει ακόμα ανοικτό, αφού αφορά ένα μεγάλο επιστημολογικό ζήτημα για την πολιτισμική ανθρωπολογία.

Παρακάτω θα εξετάσουμε λοιπόν πώς ο κινηματογραφιστής της παρατήρησης αναζητεί τις μεθόδους με τις οποίες θα ισορροπεί μεταξύ τέχνης και επιστήμης, παραγωγής γνώσης και άρτιου αισθητικού αποτελέσματος. Θα δούμε επίσης πώς οι περιορισμοί που ο ίδιος βάζει στον εαυτό του βοηθάνε κι αυτοί στην προσεκτικότερη και πιο δημιουργική παρατήρηση. Γιατί μεγάλο κομμάτι του κινηματογράφου της παρατήρησης έγκειται σε αυτό, πώς πάνω από το

---

<sup>20</sup> Βλ. Young, ο.π., McDougall, ο.π., Grimshaw, ο.π.

εμπόδιο θα γίνει το άλμα, πώς μέσα από έναν εσωτερικό περιορισμό θα καταφέρει ο κινηματογραφιστής να υπερπηδήσει τις προκαταλήψεις του και να κατευθυνθεί προς τα έξω, εκεί που βρίσκεται ο άλλος. Αυτή η κίνηση, από το μέσα προς τα έξω, είναι που διέπει τον κινηματογράφο της παρατήρησης και εμφανίζεται ως ένταση μεταξύ επιστήμης και τέχνης. Ο κινηματογράφος της παρατήρησης υπό αυτήν την έννοια είναι όντως το είδος που προσπαθεί να δώσει απαντήσεις μέσα από την πράξη, ακόμα κι αν αυτή η πράξη δεν έχει εξωτερικό περίβλημα, αλλά είναι μια εσωτερική διεργασία που αλλάζει την κατεύθυνση και τον τρόπο που κάποιος μπορεί να παρατηρεί. Ο σκοπός του κινηματογράφου της παρατήρησης είναι, πρώτα από όλα, η συνάντηση με το έξω.

### 3. Colin Young και ο κινηματογράφος της Παρατήρησης. Η Μέθοδος.

Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξετάσουμε τις βασικές αρχές και μεθόδους του κινηματογράφου της παρατήρησης έτσι όπως διατυπώθηκαν από τον πνευματικό πατέρα του είδους, Colin Young, στο ιδρυτικής σημασίας κείμενό του για τον κινηματογράφο της παρατήρησης *Observational Cinema*<sup>21</sup>. Θα σταθούμε σε αυτό το κείμενο για να παρακολουθήσουμε αναλυτικά την επιχειρηματολογία του Young ώστε να κατανοήσουμε την λογική πίσω από τις βασικές πρακτικές που προτείνει να ακολουθήσουν οι κινηματογραφιστές της παρατήρησης.

#### 3.1. Colin Young και το κείμενό του, *Observational Cinema*. Βασικές αρχές του κινηματογράφου της παρατήρησης.

Ένα από τα θεμελιακά κείμενα του κινηματογράφου της παρατήρησης είναι το *Observational Cinema* του Colin Young<sup>22</sup>. Ο Young θεωρείται από τα πιο σημαντικά πρόσωπα στην διαμόρφωση του κινηματογράφου της παρατήρησης καθώς υπήρξε ο πνευματικός πατέρας και θεωρητικός πυλώνας του είδους. Την εποχή που γράφει για τον κινηματογράφο της παρατήρησης είναι καθηγητής στο UCLA όπου μέσω του προγράμματος Ethnographic Film Program και μαζί με φοιτητές του, ξεκινά να ασχολείται έμπρακτα με το νέο αυτό είδος, βάζοντας σε κίνηση τις αρχές που διατύπωσε στο κείμενό του, κάτι που θα δούμε να συμβαίνει με παρόμοιο τα τρόπο κι αργότερα στον αισθητηριακό κινηματογράφο.<sup>23</sup> Φυσικά, ταινίες παρατήρησης υπήρχαν και πριν την συγγραφή αυτού του κειμένου. Μάλιστα, στόχος του Young είναι ακριβώς να υποστηρίξει τις ταινίες παρατήρησης που ο ίδιος βλέπει να γίνονται και που φαίνεται να αποκλίνουν αισθητά από τις τεχνικές του Direct Cinema και του Cinema Verite.

Σημείο εκκίνησης, στο κείμενο του Young, είναι η απόρριψη της πρακτικής της συνέντευξης ως μέσου εξερεύνησης ενός θέματος στο ντοκιμαντέρ. Εφόσον στον κινηματογράφο της παρατήρησης το θέμα δεν πρέπει να εμπλέκεται στην διαδικασία της κινηματογράφησης με ενεργό τρόπο, η συνέντευξη θεωρείται ως μια ιδιαίτερα παρεμβατική τεχνική, ένα πεδίο ισχυρής αλληλεπίδρασης μεταξύ κινηματογραφιστή και θέματος που πρέπει να αποφεύγεται. Ο κινηματογραφιστής, θέτοντας περιορισμούς στον εαυτό του και αποφεύγοντας να

---

<sup>21</sup> Young, ο.π.

<sup>22</sup> Henley, ο.π.

<sup>23</sup> Henley, ο.π.

χρησιμοποιήσει την «εύκολη λύση» της συνέντευξης, εισχωρεί βαθύτερα στο θέμα γιατί αναγκάζεται να κοιτάξει αλλού και κυρίως αλλιώς.

Δεν πρέπει εξάλλου να ξεχνάμε πως το πλαίσιο του Young, απ όπου ξεκινά το εγχείρημά του, είναι αυτό της εθνογραφικής έρευνας. Το ζήτημα της ανθρωπολογικής έρευνας, δηλαδή το πώς και το εάν μπορούμε να καταγράψουμε έναν πολιτισμό ξένο προς εμάς, είναι φλέγων για την εποχή εκείνη. Ο κινηματογράφος της παρατήρησης προσπαθεί να δώσει έμπρακτες απαντήσεις στο ερώτημα αν το σινεμά μπορεί να είναι ειλικρινές, αν μπορεί δηλαδή να καταγράψει την ουσία του θέματός του ή είναι καταδικασμένο πάντα να κατασκευάζει μια αλλότρια εικόνα. Στον κινηματογράφο της παρατήρησης, λέει ο Young, το θέμα πρέπει να σκηνοθετεί τον κινηματογραφιστή και όχι το αντίθετο. Η κάμερα τείνει να λέει ψέματα και το κοινό να την πιστεύει. Ο κινηματογράφος της παρατήρησης όμως δημιουργεί ένα σύστημα κανόνων που περιορίζει τον κινηματογραφιστή να αναπαραστήσει μια προκαθορισμένη αντίληψη που μπορεί να έχει για το θέμα του.

Ο ρόλος της λεπτομέρειας στον κινηματογράφο της παρατήρησης και η πορεία του κινηματογραφιστή από «μέσα» προς τα «έξω»

Στην πραγματικότητα ο κινηματογράφος της παρατήρησης, επιδιώκει να είναι πολύ συγκεκριμένος και να μην θέλει να γενικεύει. Η λεπτομέρεια παίζει σημαντικό ρόλο σε αυτό το είδος κινηματογράφου. Ο κινηματογραφιστής, μέσα από την συνεχή παρατήρηση του θέματός του, εστιάζει σε λεπτομέρειες που με πρώτη ματιά φαίνονται αδιάφορες. Μεγεθύνοντας και επιμένοντας σε αυτές, λόγου χάρη με ένα κοντινό πλάνο στα χέρια ενός ανθρώπου ή σε κάποιο λοξό βλέμμα, αναδεικνύεται κάτι που πριν ήταν σχεδόν αόρατο. Σκοπός του κινηματογράφου της παρατήρησης είναι, η επισήμανση της λεπτομέρειας να αντικαταστήσει τον παραδοσιακό ρόλο της δραματικής έντασης. Εκεί που σε άλλες ταινίες μια τεχνητή διέγερση θα ήταν ο γρανάζι που κινεί το ενδιαφέρον, στο ντοκιμαντέρ παρατήρησης είναι η αυθεντικότητα<sup>24</sup>. Οπότε αυτό που επιδιώκει ο κινηματογραφιστής είναι να γίνει το όργανο μέσω του οποίου θα αναδειχτεί η αυθεντικότητα του θέματος του : όχι κρατώντας μια απόσταση από αυτό αλλά ακολουθώντας το με κάποια μυχιότητα. Μέσα από αυτήν την μυχιότητα θα καταφέρει ο κινηματογραφιστής να έρθει κοντά το θέμα του, να το καταλάβει και να το αναδείξει. Υπάρχει δηλαδή μια εσωτερική πορεία που επιτρέπει σε αυτόν που παρατηρεί να καταφέρει να φέρει εις πέρας το έργο του, κάτι που μοιάζει εκ πρώτης όψεως παράδοξο: Αν το αντικείμενο της παρατήρησής σου είναι κάτι το

---

<sup>24</sup> Young, ο.π.

εξωτερικό προς εσένα, για παράδειγμα κάποιοι νομάδες βοσκοί όπως στην ταινία του McDougall *To live with the herds* (1972), πώς γίνεται η πορεία που πρέπει να ακολουθήσεις να είναι εσωτερική;

Ο Young υποστηρίζει πως ο κινηματογραφιστής πρέπει να παραμερίσει τα δικά του αντιληπτικά σχήματα και πολιτισμικά πρότυπα που ορίζουν και εκφράζουν το δικό του πολιτισμικό πλαίσιο και να προσπαθήσει να αφηθεί σε αυτό που συμβαίνει μπροστά του, για να κατανοήσει και να ερμηνεύσει αυτό που κινηματογραφεί. Πρέπει να αποφύγει τις προκαταλήψεις και να συγκεντρωθεί σε αυτό που βλέπει και αισθάνεται. Δουλειά του δεν είναι να γίνει αόρατος σαν τους κινηματογραφιστές του Direct Cinema αλλά να μπορέσει να χρησιμοποιήσει την αντίληψή του σαν μέσο ανάδειξης του θέματός του. Στον Κινηματογράφο της Παρατήρησης ο κινηματογραφιστής πρέπει να διατηρήσει την προσωπικότητα του γιατί κι αυτή είναι μέρος της ανακάλυψης του κινηματογραφικού θέματος. Πέρα από κάθε τεχνική που προσφέρει το κινηματογραφικό μέσο, ο σκηνοθέτης πρέπει πρώτα από όλα να στραφεί στον εαυτό του για να καταφέρει να σιγάσει ή να υπερβεί προκαταλήψεις ή ακόμα και αμφιβολίες για αυτό που κάνει<sup>25</sup>.

### 3.2. Ο ρόλος του μονοπλάνου στον κινηματογράφο της παρατήρησης.

Φυσικά η παραγωγή μιας ταινίας δεν εξαντλείται στα γυρίσματα. Το κινηματογραφικό έργο για να έρθει εις πέρας πρέπει να περάσει από μία μακρά διαδικασία που αποτελείται από το μοντάζ και τον σχεδιασμό ήχου. Προκύπτει λοιπόν το ζήτημα της επέμβασης του κινηματογραφιστή μετά το γύρισμα, δηλαδή του ρόλου που διαδραματίζει το μοντάζ όσον αφορά την αυθεντικότητα του έργου. Παρότι δηλαδή ο κινηματογραφιστής μπορεί να είναι ειλικρινής κατά την διάρκεια του γυρίσματος, μπορεί εύκολα, μέσω του μοντάζ, να επέμβει στα γεγονότα και να τα δείξει με πολύ διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι έγιναν. Ποια είναι λοιπόν η μέθοδος που μπορεί να εξασφαλίσει έως έναν βαθμό την αυθεντικότητα της στιγμής; Η απάντηση που δίνουν οι κινηματογραφιστές της παρατήρησης είναι το μονοπλάνο.

Το μονοπλάνο είναι όπως μαρτυρά η λέξη ένα ενιαίο πλάνο που δεν διακόπτεται από μοντάζ. Στο μονοπλάνο, μια δράση ή μια σκηνή εκτυλίσσεται σε πραγματικό χρόνο. Σε ένα μονοπλάνο βλέπουμε την πραγματική διάρκεια της δράσης. Όση ώρα διαρκεί η δράση, τόση ώρα την βιώνουμε κι εμείς. Έτσι δεν δίνεται η δυνατότητα στον μοντέρ να χειραγωγήσει την δράση, να την τονίσει με αφηγηματικά τρικ, αντίθετα είναι στην ευθύνη του κινηματογραφιστή, που τραβάει, να βρει την λεπτομέρεια στην δράση που κινηματογραφεί και να την αναδείξει, προσδίδοντας στην ταινία μια αίσθηση ρεαλισμού. Εστιάζοντας στην λεπτομέρεια, ο κινηματογραφιστής ωθεί τον θεατή στην ανακάλυψη του θέματος. Όπως ο κινηματογραφιστής,

---

<sup>25</sup> Young, ο.π. και Στεφανή, ο.π. σ.52

έτσι κι ο θεατής παρατηρεί την πραγματικότητα να εκτυλίσσεται μπροστά του σε πραγματικό χρόνο. Το μονοπλάνο είναι ένα αφηγηματικό μέσο που χαρίζει απόλυτη ενότητα χώρου, χρόνου και δράσης, χαρίζοντας μια αίσθηση που σε ταυτίζει με τη δράση, τον ήρωα και το σκηνοθετικό βλέμμα.

Το μονοπλάνο δεν αποτελεί βέβαια καινοτομία του κινηματογράφου της παρατήρησης. Τα χαρακτηριστικά του τονίζονται στα γραπτά θεωρητικών του κινηματογράφου, όπως ο Andre Bazin, στον οποίο παραπέμπουν πολλοί κινηματογραφιστές της παρατήρησης.<sup>26</sup> Αυτός προκρίνει έναν διαφορετικό τρόπο να κάνει κανείς μοντάζ από εκείνον του Eisenstein, δηλαδή του διαλεκτικού μοντάζ, όπου ο μοντέρ αντιπαραθέτει δύο πλάνα με διαφορετικό νόημα για να γεννηθεί ένα τρίτο. Για τον Μπαζέν αντίθετα, σημασία έχει η διάρκεια, δηλαδή ο πραγματικός βιωμένος χρόνος που θα συνδέσει τον θεατή με το συμβάν που παρακολουθεί να εκτυλίσσεται μπροστά του, μέσα από μεγάλα πλάνα χωρίς κόψιμο<sup>27</sup>. Αντλώντας από την σκέψη του Μπαζέν, ο κινηματογραφιστής της παρατήρησης δεν ενδιαφέρεται να δείξει πλευρές του θέματός του με μικρά εναλλασσόμενα κοντινά πλάνα αλλά, εστιάζοντας στη δράση χωρίς κόψιμο στο μοντάζ και με επιμονή, να παρουσιάσει σε πραγματικό χρόνο αυτό που συμβαίνει. Έτσι η ροή του μοντάζ στο ντοκιμαντέρ παρατήρησης είναι κυρίως γραμμική, με πλάνα που αλληλοσυμπληρώνονται νοηματικά και πάνε μπροστά την αφήγηση. Ο Young λέει ρητά πως «για την κινηματογράφιση καθώς και για την διαδικασία του μοντάζ, ο κινηματογραφιστής οφείλει να ακολουθήσει αυστηρούς κανόνες».<sup>28</sup> Αυτό που διέπει την συνολική διαδικασία είναι η σταθερή και συνεπής στάση αλλά και προσέγγιση στην μέθοδο.<sup>29</sup>

Περισσότερο όμως από την χαρτογράφηση συγκεκριμένων πρακτικών ή μιας μεθόδου, ο Colin Young είχε την διορατικότητα, ακόμα και σε αυτό το θεμελιακό για τον κινηματογράφο της παρατήρησης κείμενό του, να αφήσει χώρο και για διαφορετικές μελλοντικές προσεγγίσεις αφού «κάθε διανοητικός κλάδος θα ξεπεράσει μεγαλώνοντας τους νεανικούς του ενθουσιασμούς και θα αλλάξει τις μεθόδους του».<sup>30</sup> Εν τέλει αυτό που προκρίνεται είναι η ειλικρινής στάση που πρέπει να έχει ο κινηματογραφιστής, καταρχάς απέναντι στον εαυτό του, έπειτα στους κινηματογραφούμενους (δηλαδή στο θέμα του) και τέλος στους ίδιους τους θεατές, οι οποίοι είναι τελικά αυτοί που πιστοποιούν, μέσα από την δική τους θέαση και άρα παρατήρηση, το τελικό αποτέλεσμα. Για να είναι έγκυρο το έργο του κινηματογραφιστή πρέπει να έχει, να δείξει και να κερδίσει την εμπιστοσύνη.

<sup>26</sup> Sandall, ο.π., MacDougall Beyond Observational Cinema/ Εύα Στεφανή - Το Παιχνίδι της Παρατήρησης/ Grimshaw – Observational Cinema

<sup>27</sup> Bazin, Andre – Τι είναι ο κινηματογράφος

<sup>28</sup> Young, ο.π. p.110

<sup>29</sup> Young, ο.π.

<sup>30</sup> Young, ο.π. p.113

Κάτι που δεν συζητήσαμε εκτενώς έως εδώ βέβαια είναι η βαθιά σχέση του κινηματογράφου της παρατήρησης με την ανθρωπολογία. Αναφέραμε πιο πάνω εν τάχει ότι το πρόγραμμα του Young συνένωνε τον κινηματογράφο με την εθνογραφία. Πράγματι σημαντικό πρόταγμα του κινηματογράφου της παρατήρησης όταν ξεκίνησε το εθνογραφικό πρόγραμμα ήταν η όσο γίνεται ουσιαστικότερη καταγραφή της πραγματικότητας αληθινών ανθρώπων. Ο Young φαίνεται να ενδιαφέρεται λιγότερο για το κομμάτι της επιστημονικής εγκυρότητας, αφού κι ο ίδιος δεν προερχόταν από ένα ανθρωπολογικό περιβάλλον, αλλά απασχολείται περισσότερο για το ζήτημα της αισθητικής και μεθόδους του κινηματογράφου της παρατήρησης. Οι στόχοι όμως του κινηματογράφου της παρατήρησης περιείχαν εξ αρχής και το ερευνητικό ανθρωπολογικό κομμάτι. Οι κινηματογραφιστές που ερχόντουσαν από αυτό το περιβάλλον έπρεπε να λύσουν δικά τους επιστημολογικά προβλήματα για να καταφέρουν να τον πραγματοποιήσουν.



#### 4. Anne Grimshaw. Η ισορροπία μεταξύ επιστήμης και τέχνης.

Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξετάσουμε την σχέση του κινηματογράφου της παρατήρησης με την ανθρωπολογία και πώς οι στόχοι του πρώτου περιλαμβάνουν και το ερευνητικό ανθρωπολογικό κομμάτι. Θα βασιστούμε κυρίως στην ανάγνωση του βιβλίου της Anna Grimshaw, *Observational Cinema*, στο οποίο θεματοποιεί το γνωστικό κομμάτι του κινηματογράφου της παρατήρησης σε σχέση με την επιστήμη της πολιτισμικής ανθρωπολογίας. Έτσι θα εξετάσουμε την πειθαρχία της παρατήρησης από μια επιστημονική σκοπιά. Επίσης θα δούμε πως ο κινηματογράφος της παρατήρησης έχει οικειοποιηθεί την πρακτική της επιτόπιας έρευνας και θα διερωτηθούμε για τα όρια του γνωστικού πεδίου του κινηματογράφου της παρατήρησης.<sup>31</sup>

##### 4.1. Η σχέση του ντοκιμαντέρ με την Ανθρωπολογία.

Στο καθοριστικό, για τον Κινηματογράφο της Παρατήρησης βιβλίο της, *Observational Cinema*, η Anna Grimshaw, καθηγήτρια οπτικής ανθρωπολογίας και κινηματογραφέστρια, εξετάζει το συγκεκριμένο είδος κινηματογράφου πρωταρχικά από την σκοπιά του επιστημονικού της πεδίου, δηλαδή της ανθρωπολογίας. Με δεδομένο ότι η πολιτισμική ανθρωπολογία επιθυμεί να κατανοήσει και να καταγράψει τους διάφορους ανθρώπινους πολιτισμούς, γίνεται άμεσα αντιληπτό το ενδιαφέρον της επιστήμης αυτής για τον κινηματογράφο. Το ντοκιμαντέρ, σαν μέσο, δίνει στον ανθρωπολόγο την επίφαση μιας αντικειμενικότητας που έτσι κι αλλιώς επιδιώκει.<sup>32</sup>

Για την Grimshaw εξάλλου, ο κινηματογράφος θα μπορούσε να λειτουργήσει με έναν τρόπο καταγραφικό που θα αποτύπωνε όχι απλώς τα σκεύη ή τις κατασκευές των ανθρώπων για τα οποίους ενδιαφέρονται οι ερευνητές, αλλά ακόμα και τα ήθη, τα έθιμα και τις πρακτικές τους. Όμως η αντικειμενικότητα που μπορεί να προσδώσει ο κινηματογράφος σαν μέσο έχει αμφισβητηθεί καιρό τώρα, αφού τίθενται ζητήματα υποκειμενικής ματιάς του κινηματογραφιστή. Ακόμα και η τοποθέτηση της κάμερας, η σκοπιά που βλέπει κάποιος μπορεί να θεωρηθεί χειραγώγηση των δεδομένων και να υπονομεύσει την αντικειμενικότητα που είναι απαραίτητη σε μια ακαδημαϊκή έρευνα.

---

<sup>31</sup> Grimshaw, Anna and Ravetz, Amanda. *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, Indiana University Press, 2009.

<sup>32</sup> Young, ο.π.

#### 4.2. Η πειθαρχία της παρατήρησης.

Ο κινηματογράφος της παρατήρησης σαν διεπιστημονικό εργαλείο όμως μπορεί να ανανεώσει και το ντοκιμαντέρ σαν είδος αλλά και να δώσει μια νέα πνοή στις ερευνητικές μεθόδους της πολιτισμικής ανθρωπολογίας. Για την Grimshaw, το να παρατηρείς είναι μια πειθαρχία που αποκτάς μέσω αυτής της επιστήμης. Το ντοκιμαντέρ της παρατήρησης αναγκάζει τους επιστήμονες να ξανασκεφτούν τον όρο παρατήρηση, που έτσι κι αλλιώς αφορά κι άλλα επιστημονικά πεδία. Η πειθαρχία της παρατήρησης απαιτεί βέβαια την εκλέπτυνση των αισθήσεων, αφού πρέπει να αφουγκραστείς τον περιβάλλοντα χώρο και όχι μόνο να τον καταλάβεις διανοητικά, ενώ ταυτόχρονα ο επιστήμονας που παρατηρεί χρειάζεται να είναι ενδεδειγμένος και σχολαστικός. Η επιστημονική παρατήρηση βασίζεται σε πρακτικές που έχουν να κάνουν με την αρχειοθέτηση και την κατηγοριοποίηση της γνώσης. Η γνώση που παράγεται μέσα από τον κινηματογράφο της παρατήρησης όμως είναι διαφορετική. Μέσα στο επιστημονικό πλαίσιο της οπτικής ανθρωπολογίας, η Grimshaw προβληματίζεται σχετικά με τις πρακτικές που ένας κινηματογραφιστής- ανθρωπολόγος θα μπορούσε ν' ακολουθήσει προκειμένου η παρατήρηση που κάνει να συνδυάζει ταυτόχρονα την ευαισθησία του καλλιτεχνικού πράττειν με την επιστημονική πειθαρχία. Το ερώτημα που θέτει είναι κατά πόσο ένα επιστημονικό εργαλείο, όπως οι ερευνητικές πρακτικές της εθνογραφίας μπορεί να παράγει ένα αισθητικό αποτέλεσμα ή μια διαφορετικού τύπου γνώση.<sup>33</sup>

Για την Grimshaw φαίνεται πως όσον αφορά την πειθαρχία και την φιλοσοφία του κινηματογράφου της παρατήρησης, εφόσον το ίδιο αυτό το ρεύμα κινηματογράφου θέλει να προβάλλει αξιώσεις επιστημονικής γνώσης, έστω και σε πειραματικό επίπεδο, οφείλει να προβλέπει κάποιους βασικούς περιορισμούς σε σχέση με το μέσο. Η πρακτική του μονοπλάνου, η χρήση καθορισμένων φακών (50 χιλιοστών), η ελάχιστη επεξεργασία μετά το γύρισμα, προκαθορίζουν τον ορίζοντα της «πειραματικής» γνώσης που μπορεί να προσφέρει η αισθητική του μέσου. Βέβαια, η διατήρηση κάποιων κανόνων και περιορισμών είναι αυτή που οριοθετεί το αντικείμενο του ντοκιμαντέρ της παρατήρησης, είτε έχει να κάνει με τους σκοπούς του, δηλαδή να εμφανιστεί μέσα από τις πρακτικές της καθημερινότητας η ουσία των πραγμάτων, είτε με το εύρος του, δηλαδή μέχρι τι μπορεί να αποτυπωθεί και να γίνει αντικείμενο παρατήρησης. Η μέθοδος και οι τεχνικές σε κάθε παραλλαγή τους λοιπόν δεν καθορίζουν μόνο το αισθητικό αποτέλεσμα αλλά και κατά πόσο κάτι μπορεί να γίνει αντικείμενο παρατήρησης. Κάτω από ποιους όρους και προϋποθέσεις ο κινηματογράφος της παρατήρησης, με τους περιορισμούς που βάζει στο μέσο, στις τεχνικές και στην μέθοδο του, θα ασχολιόταν με ένα θέμα τόσο ευρύ όσο, για παράδειγμα, η υγρασία;

---

<sup>33</sup> Grimshaw and Ravetz, ο.π., p. xiv

#### 4.3. Ο κινηματογράφος της παρατήρησης και η επιτόπια έρευνα.

Η σχέση κινηματογράφου της παρατήρησης και ανθρωπολογίας πάντως είναι αμοιβαία. Αν η ανθρωπολογία προσπαθεί να οικειοποιηθεί το κινηματογραφικό μέσο, το ντοκιμαντέρ έχει δανειστεί μια πολύ σημαντική πρακτική της ανθρωπολογίας, δηλαδή την επιτόπια έρευνα<sup>34</sup>. Ο ανθρωπολόγος δεν μπορεί να κάνει την έρευνά του μόνο μέσα από τα βιβλία, πρέπει να βγει έξω και να πλησιάσει το θέμα του. Σε αυτή την διαδικασία γνωριμίας μ ένα πολιτισμό, δηλαδή στην επιτόπια έρευνα, οι ανθρωπολόγοι άρχισαν να χρησιμοποιούν την φωτογραφία και αργότερα για εθνογραφικούς σκοπούς τον κινηματογράφο. Το ντοκιμαντέρ παρατήρησης σε μεγάλο βαθμό εμφανίστηκε για να αντιμετωπίσει τέτοια ζητήματα καταγραφής. Δεν μπορούμε να φανταστούμε ένα ντοκιμαντέρ παρατήρησης που ο κινηματογραφιστής δεν πηγαίνει ο ίδιος να συναντήσει το θέμα του αντί αυτό να έρθει τον χώρο του κινηματογραφιστή. Αυτό το στοιχείο της μετακίνησης, της επί τόπου έρευνας, προέρχεται φυσικά από την επιστήμη της πολιτισμικής ανθρωπολογίας, το οποίο όμως είναι αντιδάνειο από την πρακτική του Flaherty.

Σαν μέθοδος του ντοκιμαντέρ φαίνεται αυτονόητη πια, αλλά η ίδια η διαδικασία προϋποθέτει από μόνη της ένα πρωτόκολλο και όσον αφορά την πανεπιστημιακή έρευνα, επιπλέον αυστηρούς κανόνες, που παρότι δεν δεσμεύουν τον ανεξάρτητο κινηματογραφιστή, ο οποίος δεν προέρχεται από ένα ακαδημαϊκά πλαίσιο, σίγουρα τον επηρεάζουν.

Έχοντας λοιπόν κατά νου αυτήν την αλληλένδετη σχέση μεταξύ κινηματογράφου της παρατήρησης και ανθρωπολογίας, μπορούμε να καταλάβουμε καλύτερα γιατί απασχολούσαν τους κινηματογραφιστές του είδους εθνογραφικά ζητήματα. Το πώς οι ίδιοι ενεργούσαν πάνω στο γύρισμα, αν θα ακολουθούσαν την μέθοδο του direct cinema, δηλαδή να καμουφλαριστούν και να αφήσουν την κάμερα να γράφει χωρίς την δική τους παρέμβαση ή αν θα έπρεπε να έχουν έναν ενεργό ρόλο στο γύρισμα, ήταν διακύβευμα που έπρεπε ο κάθε κινηματογραφιστής, που συνήθως προερχόταν από την ανθρωπολογία, να απαντήσει.

Αυτό εξάλλου προσπαθεί να κάνει κι ο David McDougall στο κομβικό κείμενό του, *Beyond Observational Cinema* που θα δούμε παρακάτω.

---

<sup>34</sup> Στεφανή, ο.π.

## 5. David MacDougall. Πέρα από τον κινηματογράφο της παρατήρησης. Η συμμετοχή του κινηματογραφιστή.

Σε αυτό το κεφάλαιο θα ακολουθήσουμε την πορεία της σκέψης του David MacDougall, ενός σημαντικού κινηματογραφιστή και θεωρητικού του κινηματογράφου της παρατήρησης. Θα αναλύσουμε την επιθυμία του παρατηρητή να παραμείνει αόρατος, έτσι όπως την περιγράφει και της ασκεί κριτική στο κείμενό του *Beyond Observational Cinema*. Ο MacDougall ήδη από το 1974 διαβλέπει πέρα από τον κινηματογράφο της παρατήρησης ένα νέο είδος ντοκιμαντέρ, επηρεασμένος κυρίως από τις καινοτομίες του cinema verite. Ο MacDougall, προτείνει ένα νέο είδος κινηματογράφου στο οποίο, ο κινηματογραφιστής εξακολουθώντας να πειθαρχεί στην μέθοδο του κινηματογράφου της παρατήρησης θα μπορεί να συμμετέχει περισσότερο, αλληλεπιδρώντας με το θέμα της παρατήρησής του. Θα δούμε επίσης πώς το νέο αυτό ντοκιμαντέρ που ονομάζει *Κινηματογράφο της Συμμετοχικότητας*, διανοίγει 20 χρόνια αργότερα, την επιστημολογική προοπτική για ένα καινούργιο είδος κινηματογράφου το οποίο θα βασίζεται περισσότερο σε αισθητηριακές μορφές γνώσης.

### 5.1. David MacDougall. Πρώτοι μέθοδοι της κινηματογραφικής του πρακτικής: Η επιθυμία να είσαι αόρατος.

Ο David MacDougall κατέχει εξέχουσα θέση στον κινηματογράφο της παρατήρησης. Ο ίδιος ήταν ανθρωπολόγος και είχε συμμετάσχει στο εθνογραφικό πρόγραμμα του Colin Young όντας από τους πρώτους κινηματογραφιστές που έκαναν ταινίες παρατήρησης.

Έχουμε ήδη αναφέρει παραπάνω την πολύ σημαντική ταινία του, *To live with herds* (1972), για την φυλή της Ουγκάντα Jie, που ήταν νομάδες βοσκοί μεγάλων κοπαδιών. Ο MacDougall, κάνοντας επιτόπια έρευνα, επιχειρεί να διεισδύσει στις ζωές αυτών των ανθρώπων και να αναδείξει τις προστριβές τους με το αναδυόμενο νεωτερικό κράτος που προσπαθεί να τους βάλει θεσμικά όρια. Σε αυτήν την ταινία ο MacDougall αναπτύσσει τις τεχνικές και μεθόδους που αργότερα θα περιγράψει, με κριτικό όμως βλέμμα, στο κείμενό του *Beyond Observational Cinema* (1974). Μια μέθοδο που χρησιμοποίησε ήταν να αφήνει την κάμερα να γράφει χωρίς αυτός να είναι αναγκαστικά παρών<sup>35</sup>. Με αυτόν τον τρόπο οι άνθρωποι που κινηματογραφούσε ξεχνούσαν την ύπαρξή της. Η μέθοδος αυτή δεν θεωρήθηκε σπουδαία, αφού με αυτόν τον τρόπο παρήγαγε πολύ αχρησιμοποίητο υλικό. Εξάλλου ο ίδιος ο σκηνοθέτης κατάλαβε πως όταν κινηματογραφούσε ενεργητικά κοντά τους, παραδόξως γινόταν πιο αποδεκτός και άρα αόρατος

---

<sup>35</sup> MacDougall – Beyond observational cinema

αφού με την δουλειά που έκανε (δηλαδή ότι τραβούσε με την κάμερα) τους έδινε ένα στάτους. Με αυτόν τον τρόπο μπορούσε να γίνει ακόμα λιγότερο αντιληπτός, μια τεχνική που χρησιμοποιούσαν οι κινηματογραφιστές του direct cinema.

Αλλά για τον MacDougall εδώ κρύβεται η παγίδα του κινηματογραφιστή της παρατήρησης. Υπάρχει γενικά μια επιθυμία, ακόμα και στην τέχνη, κάποιος απλώς να παρατηρεί χωρίς να γίνεται ορατός. Μπορεί ακόμα κανείς να φανταστεί την κάμερα σαν ένα κρυφό όπλο που με αυτό θα κυνηγήσει την γνώση<sup>36</sup>. Σε αυτήν την επιθυμία ο MacDougall ανακαλύπτει κάποια προβληματικά στοιχεία, όσον αφορά την παραγωγή γνώσης, με αυτόν τον τρόπο έρευνας, αλλά και όσον αφορά το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Ο κινηματογραφιστής της παρατήρησης πολλές φορές σκέφτεται, ενώ παράλληλα κινηματογραφεί, πώς θα τραβήξει το θέμα του με τον καλύτερο δυνατό τρόπο ώστε να γίνει πιο κατανοητό στους θεατές. Πέφτει στο λάθος δηλαδή και προκαθορίζει τον τρόπο που τραβάει. Αυτό για τον MacDougall συμβαίνει επειδή ακριβώς ο κινηματογραφιστής αποτραβιέται και απομακρύνεται από τα τεκταινόμενα και τις δράσεις της συνθήκης που βρίσκεται. Εφόσον δηλαδή δεν αναμειγνύεται μαζί με τους ανθρώπους που έχει σαν θέμα, δηλαδή με αυτό που συμβαίνει μπροστά του, δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι μπορεί να γίνει αντικειμενικός και άρα αυθεντικός.

Αυτό όμως δεν ανταποκρίνεται στην αλήθεια. Ο κινηματογραφιστής της παρατήρησης πράττοντας έτσι αποκλείει από το θέμα του την ανοιχτότητα που ο ίδιος επιζητά, γίνεται δηλαδή μη προσβάσιμος. Για τον MacDougall αυτή η πρακτική έχει τις ρίζες της σε έναν αποικιοκρατικό τρόπο σκέψης που πρέπει ο παρατηρητής να απολέσει<sup>37</sup>.

Ο κινηματογραφιστής της παρατήρησης είναι εξαρτημένος από το θέμα του και οφείλει να αντιδράσει στα γεγονότα που συμβαίνουν μπροστά στα μάτια του, τις στιγμές που κινηματογραφεί, γιατί σε αυτά τα απρόκλητα και αναπάντεχα περιστατικά εκδηλώνεται η ουσία του θεματός του, όχι ξεχωριστά από το γεγονός ότι κινηματογραφεί αλλά σε συνδυασμό με αυτό. Αν κρατήσει μια μυστικιστική στάση και αρνηθεί την ειλικρίνεια που κι ο ίδιος επιζητά από το θέμα του, τότε κατά κάποιον τρόπο έχει ήδη προκαταβάλει σε έναν βαθμό το αποτέλεσμά του. Η κάμερα, λέει ο MacDougall, πάντα βρίσκεται εκεί και δεν μπορούμε να την αγνοήσουμε.

---

<sup>36</sup> MacDougall – Beyond Observational Cinema

<sup>37</sup> David MacDougall – Beyond Observational Cinema

## 5.2. Πέρα από τον κινηματογράφο της παρατήρησης. Ο κινηματογράφος της συμμετοχικότητας.

Αυτό λοιπόν που βλέπει σαν πιθανότητα ο MacDougall, πέρα από τον κινηματογράφο της παρατήρησης (αυτός είναι εξάλλου και ο τίτλος του άρθρου του), προκειμένου να ξεπεραστούν τα προβλήματα που περιγράψαμε πιο πάνω, είναι αυτό που αποκαλεί και προτείνει ως: «ο *κινηματογράφος της συμμετοχικότητας*». Σε αυτόν, ο κινηματογραφιστής και το θέμα του εφευρίσκουν μαζί την ταινία, συνδεδεμένοι, μέσα από την αλληλεπίδραση και τους κοινούς σκοπούς. Ο κινηματογραφιστής δηλαδή πρέπει να γίνει το μέσο δια του οποίου το θέμα του θα μπορέσει να αναδειχτεί. Έτσι οφείλει να αφήσει πίσω του τις προκαταλήψεις είτε είναι ανθρωπολογικής σκοπιάς είτε είναι αισθητικής. Η ανθρωπολογική γνώση πρέπει να βρει τρόπους να αφεθεί στην κατανόηση που της δίνει το ίδιο το θέμα, που κάθε φορά εξετάζει, και να μην επιχειρεί απλώς να αποσπάσει πληροφορίες και να τις καταγράψει αντικειμενικά, ενώ από την άλλη η αισθητική της ταινίας οφείλει να είναι ευλύγιστη, έτσι ώστε να καταφέρει να εμπεριέχει τους όρους γι αυτό που δεν της είναι ακόμα γνωστό, αυτό που μαζί με το αντικείμενο της παρατήρησης και περισσότερο, το ίδιο το αντικείμενο της παρατήρησης θα αποκαλύψει.

Η επιρροή του MacDougall φαίνεται να είναι εδώ το Cinéma vérité. Σε αυτό ο κινηματογραφιστής συνδιαλέγεται με το θέμα του με διαλεκτικό ή και απλώς διαλογικό τρόπο, συνήθως μέσα από την συνέντευξη. Η διαφορά του όμως με τον συμμετοχικό κινηματογράφο είναι η πρόθεση που έχει ο κινηματογραφιστής πριν κινηματογραφήσει. Στο Cinéma vérité ο σκηνοθέτης είναι αυτός που φτιάχνει το πεδίο συνάντησης όπου θα συνομιλήσει με το θέμα του. Με πολύ απλά λόγια ό,τι βλέπουμε να συμβαίνει σε μια ταινία vérité καθορίζεται από τις πράξεις του κινηματογραφιστή. Αυτός, όπως συμβαίνει στην ταινία *Το Χρονικό ενός Καλοκαιριού*, συναντά ανθρώπους, ή βάζει ανθρώπους να συναντηθούν που μάλλον δεν θα είχαν την ευκαιρία να το κάνουν από μόνοι τους, και τους αφήνει να αλληλεπιδράσουν (κορυφαίο παράδειγμα η σκηνή στην προαναφερθείσα ταινία, όπου ένας νεαρός αλγερινός μαθαίνει για το Άσβουιτς πρώτη φορά από ένα θύμα του ολοκαυτώματος, σε μια συνάντηση που έχει προγραμματίσει ο Jean Rouché, σκηνοθέτης της ταινίας, ενώ παράλληλα την κινηματογραφεί). Το θέμα του, οι άνθρωποι που κινηματογραφεί, συνυπάρχουν σε μια κατάσταση στην οποία δεν θα βρίσκονταν έξω από την ταινία.

Αντίθετα, έχοντας σαν πυλώνα το ντοκιμαντέρ παρατήρησης, ο MacDougall σχεδιάζει κάτι διαφορετικό. Ο κινηματογραφιστής, αντί να δημιουργεί τις συνθήκες όπως στο cinéma vérité, πρέπει απλώς τις ακολουθεί, όμως αυτή τη φορά μπορώντας κιόλας να αντιδράσει σε αυτές, ακόμα κι αν τις επηρεάζει. Η πρόθεση του είναι να κατανοήσει και να εξερευνήσει, όχι να κατασκευάσει από το μηδέν. Ο MacDougall λοιπόν απορροφά από τα δύο προηγούμενα είδη

ντοκιμαντέρ (παρατήρησης και *vérité*) κάποιες από τις βασικές μεθόδους και πρακτικές για να τις συνθέσει σε κάτι καινούργιο που εκείνη την εποχή ονόμασε *συμμετοχικό κινηματογράφο*.<sup>38</sup>

### 5.3. Πέρα από τον Κινηματογράφο της Συμμετοχικότητας, μια νέα προοπτική για την εθνογραφική μελέτη.

Αφού ολοκληρώνει τα συμπεράσματα του σχετικά με την προοπτική ενός νέου κινηματογράφου, αυτού της συμμετοχής κι όχι απλώς παρατήρησης, στην ανανεωμένη έκδοση του κειμένου προσθέτει ένα υστερόγραφο. Σε αυτό, αφού κατακεραυνώνει για άλλη μία φορά την ιδέα ότι μπορεί να υπάρξει αντικειμενικός κινηματογράφος, κάνει μια αναδρομή και έναν απολογισμό για τον κινηματογράφο που προσπαθούσε «με πόνο» να ορίσει ως συμμετοχικό. Αυτός ο κινηματογράφος μας λέει, μαζί με άλλα «μεταμοντέρνα ιδιώματα», όπως είναι ο αναστοχαστικός κινηματογράφος, έκανε τον κύκλο του και έφτασε να υπάρχει σαν μια ακόμα εκδοχή του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ. Εξάλλου κανείς δεν πιστεύει στην εφαρμογή μιας μεθόδου που θα αποκαλύψει την πραγματικά αντικειμενική φύση ενός υπό διερεύνηση ανθρωπολογικού θέματος.

Υπάρχει όμως μία νέα τάση στην ανθρωπολογία που κερδίζει έδαφος, εκείνη την εποχή, η ανθρωπολογία των αισθήσεων<sup>39</sup>. Αυτή η νέα τάση, την εποχή που γράφεται ο επίλογος του κειμένου, προσπαθεί να συνεισφέρει στην έρευνα διευρύνοντας το αντιληπτικό πεδίο του ανθρωπολόγου, βάζοντάς τον να χρησιμοποιήσει παραπάνω από μία ή δύο αισθήσεις. Ο ερευνητής πια δεν κοιτάει απλώς να καταγράψει, αλλά οφείλει και να αφουγκραστεί, να νιώσει και να μυρίσει. Δεν ενδιαφέρεται μόνο για μετρήσιμα εξωτερικά αντικείμενα, δεν καταχωρεί δηλαδή απλώς πληροφορίες σε πίνακες για τα αντικείμενα που παρατηρεί, αλλά παραδεχόμενος πως κι αυτός βρίσκεται εκεί και άρα κατά κάποιον τρόπο *συμμετέχει*, προσπαθεί να γίνει αποδέκτης όσο πιο πολλών γίνεται αισθητηριακών ερεθισμάτων.

Αυτή η νέα τάση στην ανθρωπολογία, μας λέει ο MacDougall, φέρνει μαζί της νέους τρόπους να κάνει κανείς ντοκιμαντέρ, πέρα από πρακτικές και μεθόδους που εφαρμόζονταν μέχρι τότε. Επιπλέον, αυτή η νέα ανθρωπολογία, και αυτή είναι η πρόταση που κάνει τελικά ο MacDougall, μπορεί να κερδίσει εγκυρότητα αν αξιοποιήσει το κινηματογραφικό μέσο. Διότι η εθνογραφία μπορεί να λειτουργήσει με έναν λιγότερο αυστηρό επιστημολογικά τρόπο και να πάει ακόμα πιο μπροστά την έρευνα. Ήδη καταλαβαίνουμε πως σε αυτό το υστερόγραφο που είναι γραμμένο το 1994, προοικονομείται ο αισθητηριακός κινηματογράφος. Αυτή η αναφορά στο σώμα και στις αισθήσεις δεν είναι τυχαία για τον MacDougall καθώς την επόμενη δεκαετία θα ασχοληθεί

---

<sup>38</sup> Pink, Sarah, *Doing Sensory Ethnography*, Sage Publications Ltd, 2009.

<sup>39</sup> Βλέπε σχετικά στο κεφάλαιο για την Grimshaw.

συγκεκριμένα με τις αναπαραστάσεις του σώματος στην εθνογραφία αλλά και στον μυθοπλαστικό κινηματογράφο στο βιβλίο του για την «Ενσώματη Εικόνα».<sup>40</sup>

Δεν είναι τυχαίο που ο MacDougall προσθέτει αυτό το υστερόγραφο στο κείμενο του *Πέρα από τον κινηματογράφο της Παρατήρησης*. Βλέπει μάλλον μια συνέχεια. Δεν πρέπει όμως και να εκλάβουμε αυτήν την κίνηση ως απόρριψη των απόψεων του για τον κινηματογράφο της παρατήρησης. Ο συμμετοχικός κινηματογράφος έτσι όπως τον διαβλέπει ο MacDougall και που πηγάζει από τον κινηματογράφο της παρατήρησης, μπορεί να βρει την συνέχειά του στο πιο αισθητηριακό κομμάτι της πράξης της παρατήρησης. Κάτω δηλαδή από οποιαδήποτε μέθοδο ή πρακτική, η κοινή συνιστώσα για τον MacDougall είναι η πράξη της παρατήρησης, αλλά αυτή τη φορά με διαφορετικές ποιότητες.

Ο MacDougall δεν ονοματίζει αυτόν τον κινηματογράφο που βλέπει να έρχεται. Αλλά εμείς μπορούμε να δούμε σήμερα πώς αυτή η μικρή εικασία που έκανε το 1994 για το μέλλον επηρέασε τον τότε νεαρό συνομιλητή του, Lucian C. Taylor ο οποίος, 12 χρόνια αργότερα, θα εγκαταστήσει ένα νέο εργαστήριο, με στόχο την δημιουργία της αισθητηριακής εθνογραφίας.

---

<sup>40</sup> MacDougall, David, *The corporeal Image, Film Ethnography and the Senses*, Princeton University Press, 2006.



## **6. Εύα Στεφανή. Η παρατήρηση σαν παιχνίδι. Εφαρμογή και ασκήσεις.**

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναφερθούμε στις πρακτικές, στις μεθόδους και στους τρόπους εκπαίδευσης στις οποίες ένας νέος κινηματογραφιστής της παρατήρησης μπορεί να ασκηθεί, αντλώντας από την προσωπική μου εμπειρία και συμμετοχή στο μεταπτυχιακό σεμινάριο της καθηγήτριας και κινηματογραφίστριας Εύας Στεφανή, *Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης*, που έγινε στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος «Πολιτισμικές και Κινηματογραφικές Σπουδές» του τμήματος ΕΜΜΕ του Πανεπιστημίου Αθηνών, κατά το ακαδημαϊκό έτος 2019-2020. Θα περιγράψουμε την πορεία προς την δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ παρατήρησης και κυρίως τους τρόπους και τις πρακτικές που ένας κινηματογραφιστής πρέπει να ακολουθήσει για να το πετύχει, σε ένα πρακτικό επίπεδο.

### **6.1. Το σεμινάριο, προετοιμασία και πράξη.**

Στόχος του σεμιναρίου, σύμφωνα με το πρόγραμμα σπουδών ήταν η δημιουργία μικρών ντοκιμαντέρ που να εμπνέονται από την μέθοδο του κινηματογράφου της παρατήρησης. Η μέθοδος αυτή ορίζεται ως ένα μοντέλο απεικόνισης του πραγματικού που διακρίνεται από το δημοσιογραφικό ντοκιμαντέρ ή το ρεπορτάζ. Οι δημιουργοί του είδους καλούμασταν να δώσουμε σημασία στην καταγραφή του απρόοπτου της ανθρώπινης συμπεριφοράς, σε μικρές τελετουργίες του καθημερινού βίου και στην εξωλεκτική επικοινωνία. Η «πραγματικότητα» ανιχνεύεται μέσα από την μακρόχρονη παραμονή με τους ανθρώπους που κινηματογραφούνται, με τους οποίους δημιουργούνται σχέσεις εγγύτητας και αμοιβαίας εμπιστοσύνης. Σύμφωνα με το πρόγραμμα σπουδών, οι σπουδαστές θα έπρεπε να εξοικειωθούμε με το θεωρητικό πλαίσιο της μεθόδου και μέσα από πρακτικές εφαρμογές να δημιουργήσουμε την δική τους ταινία. Το μάθημα δεν απαιτούσε προϋπάρχουσες κινηματογραφικές ικανότητες. Ξεκινήσαμε κι ολοκληρώσαμε από το μηδέν μια ταινία παρατήρησης, μαθαίνοντας τα στάδια και τις δυσκολίες.

Από τα πρώτα πράγματα που μάθαμε ήταν πως για να κάνει κανείς μια ταινία παρατήρησης δεν υπάρχουν μόνο υλικοτεχνικές δυσκολίες που πρέπει να αντιμετωπίσει. Στην πραγματικότητα αυτές σήμερα είναι ελάχιστες. Η δουλειά του κινηματογραφιστή της παρατήρησης ξεκινάει πριν ακόμα από το γύρισμα. Το πρώτο πράγμα που πρέπει να κάνει είναι να ξεκαθαρίσει στο μυαλό του το θέμα του. Αυτή η διαδικασία ακούγεται εύκολη αλλά δεν είναι. Ενώ το κόστος παραγωγής μιας ταινίας παρατήρησης μπορεί να είναι ελάχιστο, αφού τα απαραίτητα μέσα που απαιτούνται, ειδικά σήμερα, βρίσκονται ακόμα και σε ένα κινητό τηλέφωνο (κάμερα και μικρόφωνο), αυτό

που είναι αναφαίρετο σαν διαδικασία είναι ο χρόνος που πρέπει να σκεφτείς και να καταλάβεις πιο είναι στην πραγματικότητα το θέμα σου<sup>41</sup>.

Σε αυτό το στάδιο ο κινηματογραφιστής πρέπει να εμπιστευτεί περισσότερο τις αισθήσεις του παρά την λογική. Ακόμα και μια βόλτα στην πόλη μπορεί να αποτελέσει εναρκτήριο στάδιο μιας τέτοιας απόπειρας, με καθοδηγητικό μίτο την διαίσθηση και το ένστικτο. Η αρχή αυτή περιλαμβάνει βαθιά ενδοσκόπηση, αφού ο κινηματογραφιστής πρέπει να γυμνάσει την ευαισθησία του. Για την επίτευξη αυτού του σκοπού, στο μάθημα λαμβάναμε ασκήσεις που αποσκοπούσαν στην καλύτερη αντίληψη του περιβάλλοντος, να σκεφτόμαστε με ενσυναίσθηση και να μην υποτιμούμε μικρά καθημερινά γεγονότα. Η επικοινωνία με τον έξω κόσμο αποδείχτηκε δυσκολότερη απ' ό,τι προβλέπαμε οι φοιτητές. Μία από τις πρώτες ασκήσεις για παράδειγμα περιλάμβανε την δική μας προσέγγιση αγνώστων ανθρώπων που τους ζητούσαμε να τους κινηματογραφήσουμε επί τόπου, έστω για πολύ μικρό χρονικό διάστημα, να κάνουν κάποια δράση ή να μας πουν μια ιστορία. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να φτιάξουμε δεξιότητες κοινωνικής συμπεριφοράς που μας βοήθησαν αργότερα να προσεγγίσουμε χωρίς φόβο το θέμα που θέλαμε.

Αφού πέρασε η περίοδος της ενδοσκόπησης και βρήκαμε τους ανθρώπους που θέλαμε να κινηματογραφήσουμε και τους προσεγγίσαμε, ήταν απαραίτητο και να αφιερώσουμε κάποιον χρόνο μαζί τους για να κτίσουμε την σχέση που χρειαζόταν ώστε να μπορέσουν και οι ίδιοι να νιώσουν άνετα με αυτήν την συνθήκη. Βασικό κομμάτι δηλαδή της εργασίας του κινηματογραφιστή είναι να κτίσει δεσμούς εμπιστοσύνης με τους κινηματογραφούμενους<sup>42</sup>.

Στο γύρισμα, έχοντας σαν προεργασία τα παραπάνω, αυτό που έπρεπε να κάνουμε είναι να αφεθούμε, να υπερβούμε τις προκαταλήψεις για τους ανθρώπους που κινηματογραφούμε και να τους ακολουθήσουμε σε καθημερινές πράξεις και συνθήκες. Σημαντικό ήταν να μην προσπαθούμε απλώς να βρούμε αυτό που θα επιβεβαίωνε το στερεότυπο που ενδεχομένως θα είχαμε αλλά να ανακαλύψουμε τι κάνει τον καθένα που κινηματογραφούσαμε ξεχωριστό. Μας ενδιέφεραν οι λεπτομέρειες και όχι η γενική εικόνα του ανθρώπου αυτού. Στην πραγματικότητα αυτό που μάθαμε ήταν να πηγαίνουμε περισσότερο με το ένστικτο, με την διαίσθηση παρά με την λελογισμένη σκέψη. Αυτό που ανακαλύψαμε ήταν πως καλά ζυγισμένα πλάνα που είχαν έντονο το στοιχείο της σκηνοθεσίας έχαναν στο κομμάτι της διορατικότητας αφού κατευθύνονταν προς συγκεκριμένες φόρμες και απουσίαζε το στοιχείο της αυθεντικότητας.

---

<sup>41</sup> Στεφανή, ο.π.

<sup>42</sup> Στεφανή, ο.π., σ.73

Σε όλα αυτά τα στάδια ήταν έντονο το συναίσθημα ότι αυτό που κάναμε αποτελούσε παιχνίδι. Στην πραγματικότητα, έπρεπε ο καθένας και η καθεμία να βρει τους όρους που θα κινηματογραφούσε με έναν τρόπο που έμοιαζε με τους κανόνες που φτιάχνουν τα παιδιά για να παίξουν. Φυσικά υπήρχαν κανόνες για το γύρισμα όπως για παράδειγμα να μην χρησιμοποιούμε παραμορφωτικούς φακούς ή να μην σκηνοθετούμε όσο γίνεται το θέμα μας, παράλληλα είχαμε την ελευθερία να εστιάσουμε σε αυτό που μας έκανε εντύπωση. Αντιμετωπίζοντας όμως την διαδικασία σαν παιχνίδι απαλυνόταν το βάρος της σοβαροφανούς παρατήρησης και έδινε διαφορετική πνοή στο γύρισμα. Όλοι οι εμπλεκόμενοι τότε, δηλαδή και οι κινηματογραφούμενοι αλλά και οι κινηματογραφιστές ανοιγόμασταν πολύ πιο γρήγορα.

Η ενδοσκοπική πορεία που ακολουθήσαμε από την αρχή του μαθήματος, οι κοινωνικές δεξιότητες που αναπτύξαμε, το κτίσιμο εμπιστοσύνης, μέχρι και η διαισθητικότητα του γυρίσματος ήταν εξωκινηματογραφικά στοιχεία που δεν αφορούν άμεσα την τεχνική γνώση. Παρόλα αυτά το αποτέλεσμα των ταινιών μας έμοιαζε αυθεντικό και ουσιαστικό. Εν τέλει η μέθοδος που διδαχθήκαμε περιείχε μια ορισμένη πειθαρχία η οποία στόχευε να αλλάξει τον τρόπο που εμείς οι ίδιοι παρατηρούσαμε τον κόσμο.

Πολλές απ αυτές τις πειθαρχίες τις βρίσκουμε στην αισθητηριακή εθνογραφία όπου, παρότι το κινηματογραφικό μέσο παίζει σημαντικό ρόλο στις ταινίες αυτές, η πορεία του κινηματογραφιστή προς το θέμα του, *εκεί έξω*, έχει πάλι την ίδια κατεύθυνση, από «μέσα» προς τα «έξω».

## 7. Αισθητηριακή Εθνογραφία. Βασικά χαρακτηριστικά.

Σε αυτό το κεφάλαιο θα χαρτογραφήσουμε το ξεκίνημα της αισθητηριακής εθνογραφίας αναλύοντας τους σκοπούς και τους στόχους του είδους. Ακόμα, θα απαριθμήσουμε τις μεθόδους και τις πρακτικές του εξετάζοντας κάθε φορά τις επιμέρους προβληματικές που προκύπτουν από την ιδιαίτερη έμφαση που δίνει το ρεύμα αυτό του ντοκιμαντέρ στην αισθητική του μέσου του κινηματογράφου. Στόχος του ρεύματος αυτού είναι να ανακαλύψει όσο γίνεται μια ξένη ως προς την ανθρώπινη αντίληψη οπτική των πραγμάτων.

### 7.1. Το εργαστήρι αισθητηριακής ανθρωπολογίας.

Το 2006, μέσα στο τμήμα Ανθρωπολογίας του Harvard, δημιουργείται το Εργαστήρι Αισθητηριακής Εθνογραφίας. Το εργαστήρι αυτό ξεκίνησε σαν συλλογικό εγχείρημα, σαν συνεργασία μεταξύ του τμήματος Ανθρωπολογίας και του τμήματος Οπτικών και Περιβαλλοντολογικών Σπουδών του Χάρβαρντ. Στην ιστοσελίδα του περιγράφεται σαν ένα πειραματικό εργαστήρι που προωθεί καινοτόμους συνδυασμούς αισθητικής και εθνογραφίας. Εκτός από τον κινηματογράφο ασχολείται και με την φωτογραφία και με οπτικοακουστικές εγκαταστάσεις, αλλά εμείς θα επικεντρώσουμε στις κινηματογραφικές παραγωγές. Ταινίες του εργαστηρίου έχουν παρουσιαστεί σε εθνογραφικά συνέδρια σε όλον τον κόσμο, έχουν πάει σε παγκόσμια φεστιβάλ κινηματογράφου, έχουν καταφέρει να κερδίσουν βραβεία και έχουν εκτεθεί σε μεγάλα μουσεία όπως το MoMA, η Tate και το Pompidou.<sup>43</sup>

Το εργαστήρι έχει σαν στόχο να ανανεώσει τις μεθόδους της οπτικής εθνογραφίας με καινοτόμες πρακτικές που αφορούν το μέσο του κινηματογράφου. Αυτό που κυρίως το απασχολεί είναι να τραβήξει την προσοχή σε διαστάσεις της ζωής και σε αισθήσεις που δύσκολα εκφράζονται με λέξεις. Ενώ η κλασική εθνογραφία ενδιαφέρεται κυρίως για τον άνθρωπο και τον πολιτισμό του, το εργαστήρι διευρύνει το πεδίο του ενδιαφέροντός του και σε μη ανθρώπινα όντα (non human animals).<sup>44</sup> Επιστημολογικά αντλεί εργαλεία από την αισθητηριακή ανθρωπολογία που, όπως είπαμε και στο κεφάλαιο για την A. Grimshaw, διερευνά τους τρόπους συμμετοχής όλων των αισθήσεων του ανθρωπολόγου στο πεδίο της έρευνας του<sup>45</sup>.

Ιδρυτικό μέλος και διευθυντής του εργαστηρίου είναι ο Lucien Castaing- Taylor που σπούδασε ανθρωπολογία σπουδές στο Κέμπριτζ και συνέχισε αργότερα σαν διδακτορικός φοιτητής στο πανεπιστήμιο του Μπέρκλεϋ. Σαν κινηματογραφιστής αλλά και δάσκαλος ο Taylor, μαζί με την

---

<sup>43</sup> Η επίσημη ιστοσελίδα του εργαστηρίου αισθητηριακής εθνογραφίας, <https://sel.fas.harvard.edu/>

<sup>44</sup> Lee, Toby, *Beyond the Ethico-Aesthetic Toward a Re-valuation of the Sensory Ethnography Lab*, Visual Anthropology Review Volume 35, 2019, p.140

Chkhaidze, Irina. 2017. Seen from the Viewpoint of a Fish: Posthumanist Observation in Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel's *Leviathan*,

<sup>45</sup> Περισσότερα για την νέα αυτή τάση στην ανθρωπολογία βλ. Pink, ο.π.

στενή συνεργατίδα του Verena Paravel που είναι επίσης ανθρωπολόγος, έχει παίξει πρωταγωνιστικό ρόλο στην κατεύθυνση που έχει πάρει το εργαστήρι που μπορεί να θεωρηθεί σαν θεσμική ενσάρκωση των αντιλήψεων και των θεωριών του Taylor όπως πρωτοεμφανίζονται σε υβριδική μορφή σε δημοσιεύσεις του από τη δεκαετία του 90. Ο Taylor έχει επίσης υπάρξει διευθυντής στο Κέντρο Κινηματογραφικών Σπουδών, το οποίο έχει βοηθήσει στις ανάγκες παραγωγής πολλών ταινιών του εργαστηρίου.<sup>46</sup>

Μία σημαντική ακόμα δύναμη πίσω από το εργαστήρι είναι ο Ernst Karel, κάτοχος διδακτορικού διπλώματος στην ανθρωπολογία του ήχου, και την ηχητική εθνογραφία, ο οποίος έχει συμμετάσχει σχεδόν σε όλες τις ταινίες του εργαστηρίου είτε σαν ηχολήπτης είτε επιμελούμενος τον σχεδιασμό ήχου μετά το πέρας το γυρισμάτων. Ο αισθητηριακός κινηματογράφος βασίζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό στον ήχο και οι πολύ καλά δομημένες ηχητικές κατασκευές και το ηχητικό μοντάζ του Karel έχει βοηθήσει σε αυτό.<sup>47</sup>

## 7.2. Οι σκοποί και οι στόχοι της αισθητηριακής εθνογραφίας. Βασικές αρχές του είδους.

Πρωταρχικός σκοπός του εργαστηρίου είναι η προσεκτική ενασχόληση με το αισθητικό αποτέλεσμα. Η λέξη αισθητική δεν πρέπει να παρερμηνευθεί εδώ ως ενασχόληση με την «ομορφιά» της ταινίας αλλά περισσότερο ως τα μορφολογικά στοιχεία από τα οποία αποτελείται. Οι κινηματογραφιστές δεν ενδιαφέρονται μόνο για την πράξη της παρατήρησης, αλλά κυρίως με ποιόν τρόπο, με ποια μέσα θα την πραγματώσουν. Αν στον κινηματογράφο της παρατήρησης ο κύριος προβληματισμός αναφέρεται στο πώς ο κινηματογραφιστής θα καταφέρει να ανακαλύψει το θέμα του, στην αισθητηριακή εθνογραφία ο προβληματισμός μεταφέρεται στο πώς θα διεξαχθεί το γύρισμα.

Για τους εμπλεκόμενους στην αισθητηριακή εθνογραφία, το θέμα δεν μπορεί παρουσιάσει από μόνο του τον εαυτό του, ξέχωρα από τους τρόπους που θα καταγραφεί, αλλά εκτίθεται μέσα από τον συγκεκριμένο τρόπο που θα διαλέξουμε να το δούμε, αφού εκείνο που τελικά θα εμφανιστεί, μπορεί να είναι αρχικά τελείως αόρατο. Ο κινηματογραφιστής δεν πρέπει μόνο να βρει το θέμα του αλλά και να φτιάξει τους όρους με τους οποίους θα το εμφανίσει.<sup>48</sup> Γι αυτό γίνεται λεπτομερής σχεδιασμός του γυρίσματος: Το πού και πώς θα τοποθετηθεί η κάμερα παίζει μεγαλύτερο ρόλο απ' ότι στις ταινίες του κινηματογράφου της παρατήρησης. Μεγάλο μέρος της

---

<sup>46</sup> Henley, Paul, "Negative capability and the flux of life Films of the Sensory Ethnography Lab", in Henley Paul (ed) Beyond observation.

<sup>47</sup> Henley, ο.π., Περισσότερα για την σχέση ήχου και κινηματογράφου βλ. Chion, Michel, *Ο Ήχος στον Κινηματογράφο*, Πατάκης, 2010. Για μια φιλοσοφική και οντολογική προσέγγιση πίσω από την καταγραφή του ήχου βλ. Weiss, Allen S., *Ακουστική Μίμηση: Παραλλαγές πάνω στην μουσική ανάκληση του τοπίου*, Νησίδες, 2008.

<sup>48</sup> David MacDougall, Lucien Taylor - Transcultural Cinema-Princeton University Press (1998) σ.16

δημιουργικής εργασίας του κινηματογραφιστή είναι να σκεφτεί πρωτότυπους τρόπους, ακόμα και περίεργες οπτικές γωνίες, για να κινηματογραφήσει το θέμα. Υπό αυτό το πρίσμα η αισθητηριακή εθνογραφία έχει μια κατασκευαστική διάσταση, αφού ο κινηματογραφιστής, δεν προσπαθεί απλώς να παρατηρήσει το θέμα του και να μεταφέρει τα αποτελέσματα αυτής της παρατήρησης, αλλά δημιουργεί παράλληλα και τους όρους παρατήρησης και παρουσίασης του, μέσω της κατάλληλης χρήσης του κινηματογραφικού μέσου.

Δημιουργοί του είδους μιλάνε συχνά για την ενσώματη εμπειρία ή για την αποτύπωση της ροής της ζωής και της βιωμένης εμπειρίας.<sup>49</sup> Βλέποντάς την αποτύπωσή της εμπειρίας σαν πρωταρχικό σκοπό, οι κινηματογραφιστές δεν ενδιαφέρονται να φτιάξουν μια αφήγηση στο μοντέλο μιας κλασσικά δομημένης ιστορίας. Η δομή των ταινιών τους δεν έχει τα χαρακτηριστικά μιας κλασσικής αφήγησης, όπου αποτυπώνεται ένα συμβάν με αρχή μέση και τέλος. Όπως ο κινηματογράφος της παρατήρησης απομακρύνθηκε από την αποτύπωση δραματικών γεγονότων και ενδιαφέρθηκε για το καθημερινό, έτσι και η αισθητηριακή εθνογραφία αποβλέπει στην αίσθηση, που μπορεί να μεταδοθεί, παρά την ιστορία που μπορεί να ειπωθεί. Γι αυτό στις ταινίες αυτές υπάρχει συχνά, έντονα το αίσθημα του αποπροσανατολισμού, με ελάχιστα εισαγωγικά πλάνα που να οριοθετούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο έγινε η κινηματογράφιση.

### 7.3. Η αποκεντρωμένη από τον άνθρωπο οπτική της αισθητηριακής εθνογραφίας.

Στις ταινίες της αισθητηριακής εθνογραφίας δεν δίνεται εξάλλου έμφαση στους διαλόγους και ευρύτερα στο λόγο. Λίγες είναι οι ταινίες που οι κινηματογραφούμενοι μιλάνε στην κάμερα. Η έμφαση δίνεται στο πώς το θέμα αλληλεπιδρά με το περιβάλλον του. Αυτό αποτελεί παρέκκλιση από την κλασσική εθνογραφία που πολλές φορές αντιμετώπιζε σαν ντοκουμέντο την προφορική αφήγηση του θέματός της. Αντίθετα στην αισθητηριακή εθνογραφία η ανθρώπινη ομιλία χάνει το προνομιακό της κύρος και αντιμετωπίζεται σαν ήχος. Έτσι, στις ταινίες αυτές μπορούμε να ακούσουμε λέξεις να προφέρονται, αλλά σπάνια συνδέονται με κάποιο σημαινόμενο που μπορούμε να καταλάβουμε, αφού οι φωνές αναμειγνύονται με τους ήχους του περιβάλλοντος. Οι ηχητικές κατασκευές των ταινιών της αισθητηριακής εθνογραφίας αντλούν έμπνευση από συνθέσεις μουσικής concrete, όπου ο ήχος χάνει το σημασιολογικό του βάρος και αντιμετωπίζεται περισσότερο σαν σύνθεση.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Henley, ο.π.

<sup>50</sup> «Στις πειραματικές στρατηγικές καταγραφής ήχου του Ernst Karel, οι πολύ επίπεδες μίξεις ήχου προτείνουν μια ακρόαση όπου υπάρχουν πολλαπλά σημεία ενδιαφέροντος, στις επιταγές της μουσικής concrete. Η απτότητα της μουσικής επένδυσης των ταινιών αυτών [της αισθητηριακής εθνογραφίας] δεν είναι προϊόν προσδιορισμένων και διακριτών ήχων αλλά παράγωγο των πολύπλοκων και πολυσύνθετων σχέσεων που ενέχει μια ηχητική κατάσταση όταν έρχεται σε επαφή με το συγκεκριμένο περιβάλλον όπου

Με παρόμοιο τρόπο αντιμετωπίζονται και οι ανθρώπινες δράσεις. Ο άνθρωπος στις, ταινίες αυτές, δεν παίζει απαραίτητα προεξέχοντα ρόλο αλλά τοποθετείται ισότιμα στο περιβάλλον όπου βρίσκεται. Έτσι, στόχος της αισθητηριακής εθνογραφίας είναι να αποκεντρώσει όσο μπορεί την ανθρώπινη οπτική των πραγμάτων<sup>51</sup>. Η διαδικασία του να προσπαθήσεις να απομακρυνθείς από το ανθρώπινο βλέμμα μας θυμίζει, κατά κάποιον τρόπο, την πρακτική του κινηματογράφου της παρατήρησης που ο κινηματογραφιστής προσπαθεί να αφήσει πίσω του τις πολιτισμικές προκαταλήψεις που έχει για το θέμα του. Για παράδειγμα, στην ταινία *The Yellow Bank* (2010), δεν υπάρχουν καν άνθρωποι και το θέμα της είναι το σπάνιο φαινόμενο της έκλειψης του ήλιου. Το υγρό στοιχείο και η υγρασία στο λιμάνι της Σαγκάης πρωταγωνιστούν σε αυτήν την ταινία, όπου μέσα από μεγάλα μονοπλάνα και τους ήχους του νερού ο θεατής νιώθει σχεδόν να μουλιάζει. Η οπτική που υιοθετείται είναι κυρίως αυτή του επιβατικού караβιού καθώς κάνει την διαδρομή του. Εν τέλει η εναλλαγή του σκοταδιού και του φωτός είναι τα στοιχεία που δίνουν τον ρυθμό στην ταινία.<sup>52</sup>

Πολλές φορές ο κινηματογραφιστής θα επιλέξει να αφήσει την κάμερα να τραβάει με ένα ανορθόδοξο για την κινηματογράφιση τρόπο, ενδιαφερόμενος να καταγράψει από μια οπτική γωνία που για έναν άνθρωπο θα ήταν αδύνατη. Πολλές φορές η κάμερα είναι τοποθετημένη κάτω στο έδαφος, ή κρεμασμένη σε ένα πολύ ψηλό σημείο, προσομοιάζοντας στην οπτική που θα είχε ένα ζώο ή ένα αντικείμενο που βρίσκεται στον χώρο. Στην αισθητηριακή εθνογραφία σπάνια θα βρούμε στοιχεία που να αναφέρονται στην προσέγγιση κατασκευής κλασσικών “ωραίων” εικόνων, παρότι οι κινηματογραφιστές ασχολούνται με την αισθητική προσέγγιση παραπάνω από άλλες εθνογραφικές μεθόδους. Στην πραγματικότητα, η εικόνα που φυσικά φέρνει εντάσεις (αυτός είναι και ο προγραμματικός σκοπός του είδους, να μεταφέρει μια αίσθηση στον θεατή) θα το καταφέρει μέσα από έναν τρόπο που κάποιος θα χαρακτήριζε τραχύ ή ακόμα και άσχημο. Κλασσικές συμβάσεις όπως η συμμετρία μέσα στο κάδρο, η χρυσή τομή ή ακόμα και η χρωματική παλέτα του πλάνου, είναι αδιάφορες. Αυτή η κατεύθυνση δίνει πολλές δυνατότητες στον κινηματογραφιστή να βρει καινούργιους τρόπους να τραβήξει πλάνα, αφού οι κλασσικές φόρμες του επιβάλλουν να δημιουργεί αποκλειστικά εικόνες που είναι ευχάριστες στο μάτι.

#### 7.4. Η κατασκευαστική διάσταση της αισθητηριακής εθνογραφίας.

Οι κινηματογραφιστές δεν θέλουν μόνο να αναπαραστήσουν αισθήσεις αλλά και να τις προκαλέσουν. Κατ’ αυτόν τον τρόπο ο θεατής πρέπει να απορροφηθεί από αυτό που βλέπει.

---

ηχογραφείται». βλ. συνέντευξη του Ernst Karel, *Signal to Noise, An Interview with Ernst Karel at the Harvard Sensory Ethnography Lab* - <http://www.movingimagesource.us/articles/signal-to-noise-20130228>.

<sup>51</sup> Lee, ο.π., π.140

<sup>52</sup> Sniadecki, J.P., *The Yellow Bank*, (2010) <http://store.cinemaguild.com/nontheatrical/product/2486.html>

Πολλές φορές υπάρχουν πλάνα που ζαλίζουν ή αηδιάζουν τους θεατές. Αυτό δεν αποτελεί κάποιο λάθος, από την πλευρά του κινηματογραφιστή, αλλά πολλές φορές στόχο. Αν στον κινηματογράφο της παρατήρησης ο θεατής βλέπει, μέσα από τα μονοπλάνα, αυτό που είχε μπροστά του ο σκηνοθέτης όταν κινηματογραφούσε, στην αισθητηριακή εθνογραφία ο θεατής πρέπει να προσεγγίσει αυτό που ένιωθε ο κινηματογραφιστής στο γύρισμα.

Στο μοντάζ ο σκηνοθέτης έχει περισσότερη ελευθερία να συνδέσει πλάνα αφού δεν τον απασχολεί να κατασκευάσει μια ενότητα χρόνου με τους όρους της κλασσικής αφήγησης όπου τα γεγονότα διαδέχονται το ένα το άλλο με χρονολογική σειρά. Επιπλέον, ο κινηματογραφιστής μπορεί να δημιουργήσει, με τεχνικές του μοντάζ, αισθήσεις που θα του ήταν δύσκολο να τις δείξει απλώς μέσα από το γύρισμα. Παρότι το γρήγορο μοντάζ, δηλαδή η γρήγορη εναλλαγή πλάνων, αποφεύγεται και προτιμούνται τα πλάνα μεγάλης διάρκειας, όπως στον κινηματογράφο της παρατήρησης, ο κινηματογραφιστής μπορεί, στην διαδικασία του μοντάζ, να επέμβει με την τεχνική του dissolve ή με αόρατα cuts και να κάνει συνδέσεις που περισσότερο αφορούν την εικόνα ή τον ήχο παρά την νοηματική συνέχεια. Έτσι σκοτεινά πλάνα συνδέονται μεταξύ τους μέσω Cross Dissolve, ή γίνονται εναλλαγές πλάνων με ηχητικά σήματα (cues). Συνήθως το αποτέλεσμα του μοντάζ μοιάζει περισσότερο με έναν συνειρμό παρά με ένα καλά δομημένο επιχείρημα.

Οι πρωτοποριακές μέθοδοι της αισθητηριακής εθνογραφίας έγιναν αντικείμενο κριτικού σχολιασμού. Παρότι το νέο αυτό κινηματογραφικό είδος έχει αγκαλιαστεί από θεσμούς και φεστιβάλ, θεωρείται ότι ξεφεύγει από τους σκοπούς της ακαδημαϊκής εθνογραφίας, αφού με τις «επεμβατικές» μεθόδους που χρησιμοποιεί, μπορεί να επηρεάσει την αντικειμενικότητα της έρευνας. Η κριτική που της ασκείται είναι ότι εφόσον το στοιχείο της σκηνοθεσίας και του μοντάζ είναι τόσο έντονο, δεν μπορεί το θέμα αυτών των ταινιών να παρουσιάζεται με τρόπο αντικειμενικό και αυθεντικό.



## 8. Lucien Castaing-Taylor και η Επιστημολογία της Αισθητηριακής Εθνογραφίας.

Σε αυτό το κεφάλαιο θα ακολουθήσουμε μέσα από τα γραπτά του Lucien C. Taylor, βασικό εκπρόσωπο της αισθητηριακής εθνογραφίας, την επιστημολογική γενεαλογία του είδους. Θα εξετάσουμε την επιχειρηματολογία του σε σχέση με την κριτική που έκανε την δεκαετία του 1990 στην σύγχρονή του βιβλιογραφία για τον ρόλο και τον σκοπό που πρέπει να έχει η εθνογραφική μέθοδος, προτείνοντας εν τέλει μια διαφορετική πρακτική που θα λαμβάνει υπόψη της περισσότερο τις αισθήσεις και την βιωμένη εμπειρία.

### 8.1. Iconophobia. Η επιστημολογική ανασφάλεια της έρευνας σε σχέση με την εικόνα.

Όπως είπαμε, ιδρυτικό μέλος της αισθητηριακής εθνογραφίας είναι ο Lucien Castaing-Taylor. Απόφοιτος του τμήματος ανθρωπολογίας του Κέμπριτζ ο Taylor ξεκίνησε να γράφει υπέρ μιας νέας εθνογραφίας ήδη από το 1996, με το κείμενό του *Iconophobia* και αργότερα στην εισαγωγή της έκδοσης, με επιλεγμένα κείμενα του David MacDougall, που ο ίδιος επιμελήθηκε<sup>53</sup>.

Παίρνοντας την σκυτάλη από το «υστερόγραφο» του David MacDougall όπου προμηνύει έναν κινηματογράφο ο οποίος θα ασχολείται περισσότερο με τις αισθήσεις και το σώμα<sup>54</sup>, ο Taylor, στο κείμενό του *Iconophobia* (1996), επισημαίνει ότι η εθνογραφική μέθοδος και έρευνα έχει κυρίως λογοκεντρικό χαρακτήρα. Ο Taylor αναφέρεται την επιστημολογική ανασφάλεια που διέπει τους ανθρωπολόγους που θεωρούν ότι μια ταινία, στην καλύτερη περίπτωση, μπορεί να αποτυπώσει απλώς δεδομένα. Πρόκειται για έναν λογοκεντρισμό που αποκλείει τις πιο αισθητηριακές πλευρές της εθνογραφικής έρευνας που μπορούν να εξερευνηθούν από το κινηματογραφικό μέσο. Οι εθνογράφοι, επειδή δεν είναι εξοικειωμένοι με την εικόνα, καταφεύγουν στις ταινίες τους σε απλές αναπαραστάσεις, προσπαθώντας να μιμηθούν τον γραπτό λόγο. Κατά αυτόν τον τρόπο, η οπτική διάσταση της εθνογραφίας γίνεται απλώς βοηθητική και απεικονιστική, υποτάσσεται στην δομή του λεκτικού επιχειρήματος. Πρόκειται για αυτό που ονομάζει «εικονοφοβία». Υπάρχει δηλαδή ένα άγχος στους ακαδημαϊκούς κύκλους για το πώς να επεξεργαστούν την εικόνα.

Οι ταινίες παρατήρησης, σύμφωνα με τον Taylor, διανοίγουν ένα διαφορετικό πεδίο κατανόησης σε σχέση με αυτό που προσφέρουν τα κλασσικά επιχειρηματολογικά κείμενα. Στις ταινίες αυτές, με τα μακροσκελή πλάνα, ο θεατής μπορεί να παρακολουθήσει κάτι που προσομοιάζει στην ολότητα μιας κατάστασης. Η κατανόηση δεν εξαντλείται σε ένα επιχείρημα, αλλά ενυπάρχει μέσα στο ανοικτό πεδίο της θέασης μέσω της οποίας μπορεί κανείς να αντλήσει νόημα. Οι

---

<sup>53</sup> Taylor, Lucian C., "Iconophobia", *Transition*, No. 69, 1996, pp. 64-88.

Taylor, Lucien C., "Introduction" *Transcultural Cinema, essays by David MacDougall*, 1998, Princeton University Press, 1998.

<sup>54</sup> βλ. παραπάνω κεφάλαιο για David MacDougall.

ακαδημαϊκές μονογραφίες έχουν την ασφάλεια της αποδεικτικής ισχύος μέσα από το επιχείρημα που κάθε φορά υποστηρίζουν αλλά ένα κινηματογραφικό έργο είναι περισσότερο ανοιχτό, πιο κοντά στην βιωμένη εμπειρία και στην ροή της ζωής. Η εικόνα δεν απευθύνεται μόνο στο λογικό, διανοητικό, κομμάτι του εαυτού σου, αλλά και στις αισθήσεις σου.<sup>55</sup> Αφού μια εικόνα έχει την δυνατότητα να προκαλέσει ένα αίσθημα, γιατί ο ερευνητής δεν αξιοποιεί κι αυτό το εργαλείο στην έρευνά του;

Είναι σημαντικό να υπογραμμίσουμε πως ο Taylor βρίσκει το επιστημολογικό στήριγμά του στον κινηματογράφο της παρατήρησης.<sup>56</sup> Κι αυτό γιατί όπως έχουμε υποστηρίξει παραπάνω, ο κινηματογράφος της παρατήρησης αποτέλεσε την τομή που ανέτρεψε τα μέχρι τότε δεδομένα της εθνογραφίας, προτείνοντας καινούργιες μεθόδους και κατευθύνσεις που θα μπορούσε να έχει η έρευνα αλλά και το αισθητικό αποτέλεσμα. Αφού η κινηματογραφική εικόνα βρίσκεται κοντά στην επικράτεια των αισθήσεων και υπάρχει ήδη το ενδιαφέρον από την ανθρωπολογία να εξερευνήσει και την αισθητηριακή διάσταση του θέματός της, οι ανθρωπολόγοι και κινηματογραφιστές οφείλουν να στοχαστούν και να επεξεργαστούν νέες μεθόδους και τεχνικές για να έχουν το κατάλληλο αποτέλεσμα<sup>57</sup>. Η ριζοσπαστική τομή που επιχειρεί ο Taylor είναι ανάλογης σημασίας με αυτή του Colin Young, 40 χρόνια νωρίτερα, όταν προσπαθούσε να απομακρυνθεί από παρωχημένες πρακτικές, όπως αυτή της συνέντευξης<sup>58</sup>. Για τον Taylor, η κινηματογραφική εθνογραφία πρέπει να ξεπεράσει την ανωριμότητά της, για την οποία ευθύνεται η ίδια, και να χρησιμοποιήσει τα εργαλεία που έχει στην κατοχή της ώστε να βελτιώσει το έργο της.

Δύο χρόνια μετά τη συγγραφή του *Iconophobia*, ο Taylor, επιμελείται μια έκδοση με κείμενα του David MacDougall.<sup>59</sup> Στην εισαγωγή που υπογράφει ο ίδιος γίνεται ακόμη πιο πολεμικός, αντλώντας από το πνεύμα του κινηματογραφιστή της παρατήρησης. Ο στόχος της έκδοσης, όπως δηλώνει, είναι «η συνολική επανεξέταση του σκοπού του ντοκιμαντέρ», από την άποψη της «συμμετοχής του θέματος», αλλά συγχρόνως και από την άποψη της «αναπαράστασης του»<sup>60</sup>. Για τον Taylor, ο David MacDougall υπήρξε πάντα ένας κινηματογραφιστής ανθρωπολόγος που ενδιαφερόταν να πάει μπροστά την έρευνα και το μέσο, ενάντια σε κυρίαρχες ορθοδοξίες. Σε όλη την σταδιοδρομία του ενδιαφέρθηκε όχι μόνο για τον τρόπο πρόσληψης του κινηματογραφικού έργου από τους θεατές, αλλά και για τον τρόπο και κυρίως το βίωμα της κινηματογράφησης, μια σύνθετη δηλαδή διαδικασία όπου «ο κινηματογραφούμενος και ο κινηματογραφιστής βιώνουν

<sup>55</sup> Taylor Lucian C., "Iconophobia", *Transition*, No. 69, 1996, p. 75.

<sup>56</sup> Taylor ο.π. p. 76.

<sup>57</sup> Pink, ο.π.

<sup>58</sup> βλ. παραπάνω κεφ. για Colin Young

<sup>59</sup> Taylor, ο.π.

<sup>60</sup> Taylor, ο.π. p. 3

την ειδική εμπειρία της παραγωγής του έργου», μέσα από την σχέση που δημιουργείται μεταξύ τους και τον τρόπο που ο ερευνητής-κινηματογραφιστής θα επιλέξει να αλληλεπιδράσει με το θέμα του.<sup>61</sup> Η επιστημολογική πινελιά του Taylor είναι εδώ εμφανής. Το θέμα που θα επιλέξει ο κινηματογραφιστής δεν μπορεί να είναι ξέχωρο από τον τρόπο που θα το κινηματογραφήσει. Πολλές από τις μεθόδους και πρακτικές της αισθητηριακής εθνογραφίας, όπως τις περιγράψαμε παραπάνω, βρίσκουν τις ρίζες τους σε αυτήν την επιχειρηματολογία.

Στην εισαγωγή, ο Taylor αναφέρεται στην καινούργια επιστημολογική στροφή που προτείνει, δηλαδή την ενασχόληση με την ενσώματη εμπειρία και την εξατομικευμένη οπτική και άποψη του κινηματογραφιστή.<sup>62</sup> Η εμπειρία αυτή μπορεί να περιλαμβάνει και άλλες αισθήσεις πέρα απ' αυτήν της όρασης, μια επιστράτευση όλων των αισθήσεων του ερευνητή, γεύση, όσφρηση και αφή, κατά την διάρκεια της επιτόπιας έρευνάς του. Ο Taylor δεν απορρίπτει συνολικά την αίσθηση της όρασης, ο προγραμματικός του σκοπός είναι να την εμπλουτίσει<sup>63</sup>. Βέβαια το ερώτημα που προκύπτει είναι πώς θα μπορούσε να το καταφέρει αυτό ο κινηματογραφιστής μέσα από το μέσο του κινηματογράφου, πώς δηλαδή θα καταφέρει να αποτυπώσει τις υπόλοιπες αισθήσεις μέσα από εικόνες; Παρακάτω θα δούμε, αναλύοντας την πιο χαρακτηριστική ταινία του είδους, πώς πολλές από τις προτάσεις του Taylor βρίσκουν την εφαρμογή τους.

---

<sup>61</sup> Taylor, ο.π. p.14

<sup>62</sup> Taylor, ο.π. p.15

<sup>63</sup> Wahlberg, Malin. 2014. 'Leviathan: From Sensory Ethnography to Gallery Film', NECSUS, European Journal of Media Studies (December 5, 2014) <https://necsus-ejms.org/leviathan-sensory-ethnography-gallery-film/>

## 9. Leviathan. Ανάλυση ταινίας.

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναλύσουμε το ντοκιμαντέρ Λεβιάθαν και θα δούμε μέσα από την εστίαση των πρακτικών που ακολούθησαν οι κινηματογραφιστές ποιο είναι τελικά το αποτέλεσμα που καταφέρνουν. Μέσα από τις σύνθετες επιλογές τοποθέτησης της κάμερας, η ταινία καταφέρνει να εκτοπίσει το βλέμμα του θεατή από αυτό του ανθρώπου σε εκείνο του περιβάλλοντος χώρου.

Ο Lucien Taylor εκτός από ανθρωπολόγος είναι και κινηματογραφιστής. Οι ταινίες του υπήρξαν καθοριστικές για το κινηματογραφικό είδος της αισθητηριακής εθνογραφίας αφού έχουν δώσει σε μεγάλο βαθμό τις κατευθύνσεις για αντίστοιχες ταινίες και έχουν προβληθεί σε σημαντικά παγκόσμια φεστιβάλ. Το 2012, μαζί με την στενή συνεργάτιδα του ανθρωπολόγο Verena Paravel, σκηνοθέτησαν το Λεβιάθαν, μια ταινία αισθητηριακής εθνογραφίας για ένα αλιευτικό πλοίο, το Athena.

Η ταινία ακολουθεί το πλοίο στις καθημερινές του αποστολές στον Βόρειο Ατλαντικό ξεκινώντας από το λιμάνι του New Bedford της Μασαχουσέτης. Η τοποθεσία αυτή δεν είναι τυχαία, καθώς από τον 19ο αιώνα ξεκινούσαν από εκεί φαλινοθηρικά, με πιο γνωστό αυτό με το οποίο ταξίδεψε ο Χέρμαν Μέλβιλ και από το οποίο εμπνεύστηκε το μυθιστόρημά του *Μόμπι Ντικ*. Όπως και στον κινηματογράφο της παρατήρησης, οι δημιουργοί της ταινίας προσέγγισαν αρχικά το λιμάνι χωρίς να έχουν ένα οριστικό θέμα στο μυαλό τους. Αφέθηκαν στο ένστικτό τους, πηγαίνοντας αναγνωριστικά στο μέρος, για να γνωρίσουν τους ντόπιους ψαράδες. Όταν συνειδητοποίησαν πως ακόμα και σήμερα αλιευτικά ξεκινούσαν από εκεί, αποφάσισαν να ακολουθήσουν ένα.<sup>64</sup>

Σε μεγάλο βαθμό, η ταινία προσπαθεί, σύμφωνα με τις επιταγές της αισθητηριακής εθνογραφίας, να αναδείξει μια διαφορετική, από την κλασική οπτική του ανθρώπινου βλέμματος, αίσθηση της κατάστασης του πλοίου. Η ταινία ξεκινά με ένα σκοτεινό πλάνο της άγκυρας ενώ ακούγονται οι ασάλινοι διαπεραστικοί ήχοι της<sup>65</sup>. Στην πραγματικότητα πρέπει να περάσουν κάποια λεπτά για να καταλάβουμε τι ακριβώς βλέπουμε κι αυτό προμηνύει το πως θα συνεχιστεί ολόκληρη η ταινία. Σε αυτό το πλάνο, την κινηματογράφιση την κάνει ένας ναύτης κι όχι οι κινηματογραφιστές. Αυτό το πετυχαίνουν δένοντας την κάμερα στα σώματα ή, σε άλλα πλάνα,

<sup>64</sup> Η σελίδα του MoMa για την ταινία Leviathan, [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/lucien-castaing-taylor-verena-paravel-leviathan-2012/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/lucien-castaing-taylor-verena-paravel-leviathan-2012/)

<sup>65</sup> Οι κινηματογραφιστές επέλεξαν έναν πολυκάναλο σχεδιασμό (surround sound) για την μίξη του ήχου της ταινίας, ενώ χρησιμοποίησαν ηχογραφήσεις που κατέγραψαν από τα μονοφωνικά μικρόφωνα που έχουν ενσωματωμένες οι κάμερες GoPro. Για να το καταφέρουν αυτό έπρεπε στην επεξεργασία ήχου να προσθέσουν ηχητικά εφέ αλλά και στερεοφωνικές ηχογραφήσεις που κατέγραψαν σε διαφορετικό χρόνο. Βλ. Chang, Chris. 2013. Rock in a Hard Place: Leviathan Plumbs the Sonic Depths, Film Comment: 49 p.16

στα κράνη των ψαράδων. Στην περίπτωση της αισθητηριακής εθνογραφίας, η κάμερα μπορεί να ξεφύγει από τον έλεγχο των κινηματογραφιστών και να παρεισφρήσει σε απόμαρα μέρη, που δύσκολα θα βρισκόταν ένας άνθρωπος. Μέσα στην ταινία, βλέπουμε πλάνα από μια κάμερα που έχει αφεθεί κάτω στο πάτωμα, ενώ την παρασέρνει το νερό που έχει μπει στο πλοίο ή που είναι δεμένη κάπου ψηλά. Αυτή η πρακτική δημιουργεί μια διαφορετική γεωγραφία του χώρου αποπροσανατολίζοντας τον ανυποψίαστο θεατή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα τελευταία 15 λεπτά της ταινίας, όπου η κάμερα είναι δεμένη πάνω σε ένα κοντάρι που βουτάει μέσα στο νερό για υποβρύχιες λήψεις ενώ, στην ίδια λήψη, βγαίνοντας από την θάλασσα, ανυψώνεται προς τον ουρανό και κινηματογραφεί από κοντά τους γλάρους που πλησιάζουν το πλοίο.

Για να πετύχουν αυτές τις λήψεις οι κινηματογραφιστές χρησιμοποίησαν προηγμένη για την εποχή τεχνολογία, μικρές δηλαδή ευρυγώνιες αδιάβροχες κάμερες τύπου GoPro, που σπάνια μέχρι τότε είχαν χρησιμοποιηθεί, όχι μόνο σε ντοκιμαντέρ αλλά και σε ταινίες μυθοπλασίας. Η τεχνολογία αυτή έχει παίξει σημαντικό ρόλο στις ταινίες αισθητηριακής εθνογραφίας όσο έπαιξε άλλοτε και η φορητή κάμερα στον κινηματογράφο της παρατήρησης. Οι μικρές κάμερες τύπου GoPro εφαρμόζονται εύκολα σε ανθρώπους, με τέτοιο τρόπο που μετά από λίγη ώρα αυτός που την φοράει μπορεί και να ξεχάσει την ύπαρξή της. Έτσι πολλές φορές κινηματογραφιστές της αισθητηριακής εθνογραφίας, ντύνουν κυριολεκτικά τους κινηματογραφούμενους με κάμερες υιοθετώντας το δικό τους οπτικό πεδίο (Point of View). Με αυτόν τον τρόπο, χάνεται η αίσθηση μιας τεκμηριωμένης γεωγραφίας του χώρου, και ο θεατής εισέρχεται στο περιβάλλοντα χώρο σαν να ήταν παρών, και ακολουθώντας την οπτική των υποκειμένων, προσεγγίζει την εμπειρία τους.

Οι δράσεις που κινηματογραφούνται μέσα στην ταινία δεν είναι αξιοσημείωτες. Η εναλλαγή των πλάνων βασίζεται περισσότερο στις κινήσεις και τους ήχους του πλοίου παρά σε μια γραμμική εξιστόρηση. Υπάρχει μία παλινδρόμηση των δράσεων με την έννοια ότι πολλές φορές θα δούμε τους ψαράδες κατά τη διάρκεια της δουλειάς τους, να κάνουν επαναλαμβανόμενες μηχανικές κινήσεις που απαιτεί η εργασία τους, χωρίς να προχωράνε απαραίτητα την αφήγηση. Η συνθήκη αυτή δημιουργεί στον θεατή μια κατάσταση όπου χάνει σχεδόν την αίσθηση του χρόνου, δημιουργώντας του μια εσωτερική ένταση που προσομοιάζει σε έντονες ψυχικές καταστάσεις.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Wahlberg, Malin. 2014. 'Leviathan: From Sensory Ethnography to Gallery Film', NECSUS, European Journal of Media Studies (December 5, 2014) <https://necsus-ejms.org/leviathan-sensory-ethnography-gallery-film/>

Η ταινία προσπαθεί επίσης να προσεγγίσει την οπτική μη ανθρώπινων όντων που πλαισιώνουν τους ναύτες<sup>67</sup>. Σε πολλά πλάνα βλέπουμε συνεχόμενα, για αρκετά λεπτά, ψάρια που σπαρταρούν ή και υπολείμματα νεκρών ψαριών στο δάπεδο, σε κοντινή λήψη, τα οποία οι ψαράδες πετάνε στη θάλασσα καθώς τους είναι άχρηστα. Η θέση της κάμερας είναι τόσο κοντά στα ψάρια σαν οι κινηματογραφιστές να μας καλούν να δούμε τα πράγματα από τη δική τους οπτική γωνία και να ταυτιστούμε, όσο γίνεται, μαζί τους<sup>68</sup>. Εν τέλει δεν μπορούμε να μιλήσουμε για μια κυρίαρχα ανθρώπινη αναπαράσταση του πλοίου. Εκεί που θα βλέπαμε ναύτες να κάνουν απλώς τις δουλειές τους, στο Leviathan, βιώνουμε την εμπειρία του συνολικού χώρου του πλοίου, καθώς και την επίδραση που έχει στο περιβάλλον και τα έμβια όντα.

Η συνολική αίσθηση που αποτυπώνεται είναι δυσοίωνα, αλλά αυτό προκύπτει από την καινοτόμα και εκτενή παρατήρηση του χώρου. Η μέθοδος και οι πρακτικές που χρησιμοποιούν οι κινηματογραφιστές καταφέρνουν να μας δείξουν κάτι που πριν μας ήταν αόρατο αλλά και να αισθανθούμε κάτι που η κανονικοποιημένη οπτική των πραγμάτων έκρυβε. Στο τέλος της ταινίας, αυτό που κερδίζει ο θεατής είναι μια συναισθηματική ταύτιση και μια πιο ολοκληρωμένη αντίληψη του περιβάλλοντος, πέρα από τον ανθρώπινο ορίζοντα.

---

<sup>67</sup> Chkhaidze, ο.π.

<sup>68</sup> Chkhaidze, ο.π. p.40

## 10. Εφαρμογή της αισθητηριακής εθνογραφίας

Σε αυτό το κεφάλαιο θα μιλήσω αναλυτικά για μια δική μου διαδικασία εφαρμογής των πρακτικών της αισθητηριακής εθνογραφίας, από τη σύλληψη της ιδέας μέχρι και την πράξη της και τα αποτελέσματα που προέκυψαν.

Στο πλαίσιο της έρευνάς μου για την αισθητηριακή εθνογραφία έκανα δύο πειραματικά ντοκιμαντέρ, εφαρμόζοντας κυρίως τις πρακτικές και την μέθοδο του αισθητηριακού ντοκιμαντέρ, στην πρώτη ταινία, και συνδυάζοντας με περισσότερο πειραματισμό, στοιχεία και πρακτικές από τον κινηματογράφο της παρατήρησης στη δεύτερη. Ο στόχος μου ήταν να ακολουθήσω τις πρακτικές του είδους ώστε να αναγνωρίσω τις δυσκολίες και να δοκιμάσω την μέθοδο στην πράξη, παίζοντας παράλληλα με τα όρια του μέσου.

Τα δύο μέρη ξεκινούν από την ίδια ιδέα κι έχουν παρόμοιο θέμα ώστε να εξεταστούν καλύτερα τα στοιχεία που αφορούν την έρευνα της παρούσας εργασίας, δηλαδή τις μεθόδους και πρακτικές του κινηματογράφου της παρατήρησης και της αισθητηριακής εθνογραφίας.

### 10.1. Η επιλογή του θέματος:

Αυτό που με ενδιέφερε ευρύτερα σαν θέμα από την αρχή του εγχειρήματός μου, ήταν η συσχέτιση του ανθρώπου με το ζώο. Η εμπειρία και αντίληψη του ζώου παραδοσιακά θεωρείται ξένη και διαφορετική από αυτήν του ανθρώπου, εφόσον δεν μπορεί να μεταδοθεί και μένει σε μεγάλο βαθμό αγεφύρωτη.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Η μελέτη του ζώου είναι σύγχρονη στη βιβλιογραφία. Σε μεγάλο βαθμό η ενασχόληση με το ερώτημα του ζώου στηρίζεται σε θεματικές που έχει θίξει ο Ζακ Ντεριντά στις διαλέξεις που έχουν μετά τον θάνατο του εκδοθεί *The Animal that therefore I am*. Στις διαλέξεις αυτές ο Ντεριντά υποστηρίζει ότι μεγάλο μέρος της δυτικής φιλοσοφίας έχει στηριχτεί πάνω στο απλουστευτικό δίπολο μεταξύ του ορθολογικού άνδρα και του άγριου ζώου. Ο Ντεριντά μέσα από την αποδομητική του ανάγνωση διάφορων φιλοσοφικών και λογοτεχνικών κειμένων, υποβαθμίζει αυτήν την χοντροκομμένη διάκριση. Αναβαθμίζει τον προβληματισμό επισημαίνοντας πως και ο άνθρωπος αποτελεί ζώο και αναρωτιέται μέσα από το κείμενο του Λουίς Κάρολ, *Η Αλίκη στην χώρα των θαυμάτων*, αν τα μη ανθρώπινα ζώα έχουν την ικανότητα να απαντούν, λόγου χάρη στο όνομά τους, ή απλώς αντιδρούν σε ερεθίσματα. Παίζοντας εκ νέου με αυτό το δίπολο ο Ντεριντά στήνει την αποδομητική του κριτική και σχετικοποιεί την κυρίαρχη φιλοσοφική θέση που θέλει τον άνθρωπο να είναι το μόνο έλλογο έμβιο ον. Ο Ντεριντά αναφέρεται ακόμα στο βλέμμα του ζώου, περιγράφοντας μια προσωπική εμπειρία όπου η γάτα του, βλέπει τον φιλόσοφο γυμνό στο μπάνιο και τον κάνει να ντραπεί κι επομένως να αντιδράσει καλύπτοντας το γυμνό του σώμα με ρούχα. Αυτή τη ματιά του ζώου είναι που κι εμείς εδώ προσπαθούμε να προσεγγίσουμε. Βλ. Derrida, Jacques, *The Animal that therefore I am*, Fordham University Press, 2008. Περισσότερα για την σχέση ανθρώπου/ζώου στην σύγχρονη βιβλιογραφία βλ. Wolfe, Cary, *What is Posthumanism*, University of Minnesota Press, 2010 και Haraway, Donna J., *When Species Meet*, University of Minnesota Press, 2008.

Βρήκα όμως το είδος της αισθητηριακής εθνογραφίας κατάλληλο για να γίνει αυτή η προσέγγιση αφού όπως έχουμε ήδη πει, προγραμματικός της στόχος είναι η αποτύπωση διαφορετικών από την ανθρώπινη ματιά, πραγματικοτήτων. Πολλοί κινηματογραφιστές του είδους έχουν προσεγγίσει το ζώο, ακόμα κι αν το θέμα τους δεν αναφέρεται αποκλειστικά σ' αυτό, συμπεριλαμβάνοντάς το στις ταινίες τους<sup>70</sup>. Εξάλλου η αισθητηριακή εθνογραφία με βοήθησε να διατυπώσω τα βασικά ερωτήματα του ενδιαφέροντός μου για το ζώο: Πώς μπορούμε να προσεγγίσουμε την ματιά του ζώου και να αποτυπώσουμε, όσο είναι δυνατόν, την εμπειρία που αυτό βιώνει;

#### 10.2. Πριν το γύρισμα:

Για τους σκοπούς της δικής μου προσέγγισης αρχικά απευθύνθηκα σε έναν δημόσιο θεσμό, την Αστική Πανίδα, μια υπηρεσία του δήμου Αθηναίων, η οποία φροντίζει αδέσποτα ζώα. Ενώ βρισκόμουν σε επικοινωνία με τους ανθρώπους που δουλεύουν στην υπηρεσία και το γραφειοκρατικό κομμάτι με κρατούσε πίσω, αποφάσισα πως το ντοκιμαντέρ που θα έκανα, για να εστιάσει περισσότερο στις πρακτικές της αισθητηριακής εθνογραφίας, θα ήταν καλύτερο να μην είχε σχέση με έναν θεσμό. Κάνοντας λοιπόν βόλτες, εν μέσω καραντίνας, στην πόλη και παρατηρώντας κυρίως τα ζώα τριγύρω μου, μου γεννήθηκε η ιδέα να αποτυπώσω κάτι τόσο καθημερινό που περνάει σχεδόν απαρατήρητο, δηλαδή μια βόλτα ενός σκύλου στο πάρκο, με τη μέθοδο της αισθητηριακής εθνογραφίας. Ο στόχος ήταν να προσπαθήσω να αποτυπώσω αυτή τη δράση με διαφορετική προς τον άνθρωπο ματιά, δηλαδή προσεγγίζοντας κατά κύριο λόγο την οπτική του ζώου.

Ενώ ακούγεται απλή σαν ιδέα, η εφαρμογή αποδείχτηκε πιο δύσκολη. Καταρχάς υπήρχε το ζήτημα του ποιον ή ποια που έχει στην κατοχή της κατοικίδιο να κινηματογραφήσω. Ενώ επικοινωνήσα με πολλούς και πολλές φίλες μου, δοκίμασα μια δυσάρεστη έκπληξη από το γεγονός ότι σχεδόν κανείς δεν ήθελε να τον κινηματογραφήσω, αφού όλοι ντρεπόντουσαν την κινηματογραφική καταγραφή. Έτσι αποφάσισα να πάω με το ένστικτο μου και να προσπαθήσω να βρω ανθρώπους που θα συναντούσα έξω. Ακολουθώντας την διαίσθησή μου λοιπόν, σε μία βόλτα, ανακάλυψα μια παρέα ανθρώπων που γιόρταζε στο πάρκο τα γενέθλια της φίλης τους. Κάποιοι από τους συνδαιτυμόνες είχαν φέρει μαζί τους τα σκυλιά και επιχείρησα να τους προσεγγίσω. Αφού τους εξήγησα την ιδέα και τους λόγους που το κάνω, εκείνοι δέχτηκαν.

---

<sup>70</sup> Chkhaidze, ο.π.



### 10.3. Η κινηματογράφηση

Για την κινηματογράφηση αποφάσισα να χρησιμοποιήσω τουλάχιστον τρεις κάμερες: Δύο μικρές κάμερες GoPro και την δική μου κάμερα τύπου DSLR. Τις GoPro κάμερες είχα σκεφτεί να τις τοποθετήσω πάνω στους κινηματογραφούμενους, δηλαδή στο κολάρο του σκύλου που θα πήγαινε βόλτα και στο σώμα του αφεντικό του, ενώ εγώ θα τους ακολουθούσα με την κάμερά μου, για να καταφέρω να έχω όσο το δυνατόν μεγαλύτερη κάλυψη της δράσης. Η απόφαση να βάλω τις κάμερες στο ίδιο το θέμα που ήθελα να κινηματογραφήσω αποδείχθηκε από τις πιο σημαντικές. Γι αυτήν την απόφαση επηρεάστηκα από άλλες ταινίες αισθητηριακής εθνογραφίας που έχουν εφαρμόσει παρόμοιες μεθόδους κινηματογράφησης.<sup>71</sup>

Δίνοντας την κάμερα άφησα και τον έλεγχο του οπτικού αποτελέσματος που αλλιώς θα είχα, ταυτόχρονα όμως ήταν και η πιο σωστή απόφαση που πήρα αφού μετά από κάποιες λήψεις, και βλέποντας μαζί και τον σκύλο και τον άνθρωπο περιορισμένο από το εξωτερικό βλέμμα του παρατηρητή, τους άφησα να κάνουν την βόλτα μόνοι τους. Έτσι στα πλάνα που τράβηξαν πηγαίνοντας βόλτα χωρίς εμένα να τους ακολουθώ, δεν υπάρχει καθόλου το στοιχείο της σκηνοθεσίας που θα έκανε την ταινία λιγότερο αυθεντική. Τελικά στην ταινία έβαλα κυρίως τα πλάνα από τις βόλτες που έκαναν οι δύο ιδιοκτήτες του σκυλιού.

### 10.4. Το μοντάζ

Στο μοντάζ το διακύβευμα ήταν να διαχειριστώ καταρχάς το συνολικό υλικό που είχα στα χέρια μου. Βλέποντας το υλικό επιδίωξα να δείξω και τις δύο πλευρές, δηλαδή του ζώου και του ανθρώπου. Παρότι η αρχική μου πρόθεση ήταν να προσεγγίσω κυρίως την οπτική του σκύλου, συνειδητοποίησα πως αυτές οι δύο ήταν αλληλένδετες αφού σε όλη τη διάρκεια της βόλτας αλληλεπιδρούσαν μεταξύ τους. Έτσι πολλές φορές εναλλάσσω την οπτική του ενός με του άλλου (σκύλου/ανθρώπου) με γνώμονα την επικοινωνία που φαίνεται να έχουν κατά τη διάρκεια της βόλτας. Δεν υπάρχει μια ορισμένη αφήγηση πέρα από την κεντρική ιδέα που συνενώνει το υλικό, δηλαδή ότι πρόκειται απλώς για μια βόλτα. Η απλότητα του θέματος αφήνει περιθώριο να εξερευνηθεί παραπάνω η σχέση που υπάρχει μεταξύ του ανθρώπου και του ζώου, χωρίς να χρειάζεται να μας απασχολούν τα γεγονότα.

### 10.5. Το αποτέλεσμα

Βλέποντας την ταινία κανείς μπορεί να αισθανθεί την βαθιά σχέση που υπάρχει μεταξύ του σκύλου και των ιδιοκτητών του. Ο δεσμός που ήδη υπάρχει μεταξύ τους λειτουργεί σαν καθοδηγητικός μίτος της ταινίας. Εν τέλει αυτό που παρατηρούμε είναι μια χορογραφία μεταξύ των ανθρώπων και του σκύλου, που ο ένας δίνει τον ρυθμό στον άλλον.

---

<sup>71</sup> Βλ. παραπάνω κεφάλαιο για Leviathan

Όσον αφορά τις δύο διαφορετικές οπτικές, αυτή των ανθρώπων είναι σε μεγάλο βαθμό εύκολη στη θέαση αφού το οπτικό πεδίο της κάμερας προσομοιάζει αυτό του ανθρώπινου ματιού. Διαφορετικό όμως είναι το αποτέλεσμα του σκύλου. Η κάμερα που γράφει από το κολάρο του σκυλιού είναι πιο κοντά στο έδαφος και δημιουργεί μία χωμάτινη αίσθηση. Ο ορίζοντας του ουρανού, που για τον άνθρωπο συνήθως είναι σταθερός, στον σκύλο μεταβάλλεται απότομα συνέχεια, καθώς ο σκύλος περπατάει με τα τέσσερα πόδια και κουνάει περισσότερο ολόκληρο το σώμα του δημιουργώντας μια αίσθηση αναταραχής. Αντίθετα η οπτική του ανθρώπου φαίνεται πιο σταθερή.

Η διαφορά της οπτικής γωνίας είναι τόσο μεγάλη που δημιουργεί διαφορετικές γεωγραφίες. Ο νεαρός άντρας που παίζει με το σκυλί, φαίνεται να εξερευνά το έδαφος πριν το πατήσει. Αντίθετο το ζώο φαίνεται να κατευθύνεται από όλες τις αισθήσεις του, όπως είναι αυτή της ακοής και της μυρωδιάς. Η διαφορά είναι τόσο μεγάλη που μέσα από την εναλλαγή των πλάνων από τον άνθρωπο στο σκύλο, βλέπουμε δύο διαφορετικά πάρκα. Στο πάρκο, από την οπτική του ανθρώπου βλέπουμε τα πάντα σταθερά, με μικρές διαταραχές κατά τη διάρκεια που παίζει με τον σκυλί. Αντίθετα το τελευταίο αλληλεπιδρά συνέχεια με το περιβάλλον του. Έτσι το βλέπουμε να απομακρύνεται, να προσεγγίζει αγνώστους, να μυρίζει και να ψάχνει στο χορτάρι.

Η αποκεντρωμένη αυτή οπτική μεταξύ ανθρώπου και σκύλου δημιουργεί μια εξαρθρωμένη αίσθηση του χώρου. Δεν είμαστε σίγουροι προς τα πού βαδίζουν μέσα στο πάρκο. Παρόλα αυτά σχεδόν πάντα καταλαβαίνουμε πως οι δυο τους συσχετίζονται.<sup>72</sup> Η θέαση έτσι παραδόξως μετατρέπεται από αυτήν της οπτικής αντίληψης σε αυτή της συναισθηματικής μεταξύ των δύο (ανθρώπου/ σκύλου). Χωρίς να μας απασχολεί η αφήγηση ή ο χώρος όπου περιηγούνται μπορούμε να εκτιμήσουμε την μεταξύ τους αλληλεπίδραση παραπάνω. Γι αυτό όταν η κοπέλα αγκαλιάζει και χαϊδεύει το σκυλί προς το τέλος της ταινίας, η υποκειμενική ματιά του σκυλιού μας συγκινεί περισσότερο, όχι μόνο επειδή βλέπουμε κυριολεκτικά από την δική του οπτική γωνία, αλλά επειδή πια έχουμε ταυτίσει συνολικά το οπτικό αποτέλεσμα με την σχέση αγάπης που μας παρουσιάζεται. Όπως το σκυλί συνταράσσεται από τα χόδια της κοπέλας και μαζί του η κάμερα, σύσσωμη η ένταση της μεταξύ τους σχέσης περνάει και σε μας με έναν αμιγώς οπτικό τρόπο.

---

<sup>72</sup> Χαρακτηριστικό είναι πως ακόμα κι αν ο σκύλος απομακρυνθεί από το αφεντικό του, σχεδόν αμέσως θα γυρίσει προς το μέρος του, εντάσσοντάς τον ακόμα και στο κάδρο.

## 10.6. Η δεύτερη ταινία

Στο δεύτερο μέρος της ταινίας εφάρμοσα την ίδια ιδέα, δηλαδή την βόλτα του σκύλου, έχοντας όμως την εμπειρία της προηγούμενης μου προσπάθειας. Αυτή τη φορά αναζήτησα να κινηματογραφήσω κάποιον ή κάποια ξεκινώντας από το σπίτι του/της, ώστε να έχω μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα της βόλτας. Εξάλλου ένας από τους σκοπούς αυτού του μέρους της ταινίας ήταν να φανεί η διαφορά της βόλτας μεταξύ πόλης και πάρκου.

Επειδή ήθελα να παρουσιάσω μια διαφορετική εκδοχή του ίδιου θέματος που με ενδιέφερε, προσπάθησα να ανανεώσω τον τρόπο κινηματογράφησης και να πειραματιστώ. Επιδίωξα λοιπόν να προσεγγίσω μαζί με την μέθοδο της αισθητηριακής εθνογραφίας και πρακτικές του κινηματογράφου της παρατήρησης.

## 10.7. Γύρισμα

Για το γύρισμα χρησιμοποίησα πάλι τρεις κάμερες, όπως είχα σχεδιάσει στο προηγούμενο, δηλαδή δύο κάμερες τύπου GoPro, εφαρμοσμένες αντίστοιχα στον σκύλο και την ιδιοκτήτρια και ακόμα μία που θα κατέγραφα εγώ από απόσταση, με έναν σταθεροποιητή, ώστε να μπορώ να ακολουθώ το θέμα μου χωρίς να ταρακουνώ την κάμερα.

Η δική μου καταγραφή της δράσης έγινε με βάση την πρακτική του κινηματογράφου της παρατήρησης, προσπαθώντας πάντα να καταγράψω από μια ορισμένη απόσταση και όσο γίνεται να εντάσσω τον σκύλο και την κοπέλα μαζί στο κάδρο.

Ενώ στον σκύλο και την κοπέλα εφάρμοσα την κάμερα όπως την προηγούμενη φορά, αντίστοιχα στο κολάρο και στο σώμα, αποφάσισα να αλλάξω τον τρόπο κινηματογράφησης όσον αφορά την οπτική του πρώτου. Έτσι έθεσα τη ρύθμιση του timelapse στην κάμερα GoPro του σκύλου. Το timelapse πρόκειται για μια πρακτική που συμπυκνώνει τον χρόνο της κινηματογράφησης βγάζοντας λιγότερα καρέ το δευτερόλεπτο<sup>73</sup>. Ενώ λοιπόν το τελικό υλικό που έβγαλα για την κοπέλα μετριόταν σε ώρες, στα πλάνα του σκύλου μου απόμεναν κάποια λεπτά, αποτυπώνοντάς περισσότερο στιγμές παρά μια ροή. Με αυτόν τον τρόπο δημιούργησα μια διακεκομμένη για την ανθρώπινη αντίληψη κινηματογράφηση όπου η οπτική του σκύλου βασίζεται περισσότερο σε οπτικές εντυπώσεις παρά στην συνέχεια του χρόνου.

---

<sup>73</sup> Η σύμβαση που έχει δημιουργηθεί ώστε το κινηματογραφικό έργο να προσομοιάζει την ανθρώπινη αντίληψη είναι 24 καρέ το δευτερόλεπτο. Αυτό που κάνει όμως η ρύθμιση του timelapse είναι να μειώσει αυτά τα καρέ και έπειτα ενώνοντάς τα να δημιουργεί την αίσθηση πως όλα κυλούν πιο γρήγορα, μειώνοντας τον πραγματικό χρόνο που πήρε η λήψη αντίστοιχα με τα μειωμένα καρέ που τραβούσε η κάμερα.

Στόχος του γυρίσματος ήταν λοιπόν να καταγράψω με τρεις διαφορετικούς τρόπους το ίδιο περιστατικό, σύμφωνα με τη μέθοδο της παρατήρησης του αισθητηριακού κινηματογράφου και έναν δικό μου πειραματικό τρόπο.

#### 10.8. Μοντάζ

Στο μοντάζ επέλεξα να ακολουθήσω τα περιστατικά όπως τα κατέγραψα, όσο πιο κοντά μπορούσα σε πραγματικό χρόνο, διατηρώντας μια συνέχεια στην αφήγηση, δηλαδή την πορεία από το σπίτι στο πάρκο, εναλλάσσοντας τα πλάνα που είχα τραβήξει από τις τρεις κάμερες. Αυτό το έκανα ώστε ο θεατής παρά τα απότομα κοψίματα να μπορεί να διατηρεί την αίσθηση της συνέχειας της βόλτας.

Την οπτική του σκύλου, με την διακεκομμένη κινηματογράφιση, επέλεξα να την παρουσιάσω κάθε φορά που ένα ερέθισμα του τραβούσε περισσότερο το ενδιαφέρον, όπως άλλα σκυλιά ή ηχητικά σήματα. Έτσι δημιουργήθηκε μια ισχυρή αντίθεση μεταξύ της οπτικής της κοπέλας, του σκύλου και της δικής μου, αφού διέφεραν σε μεγάλο βαθμό οπτικά.

#### 10.9. Αποτέλεσμα

Μπλέκοντας κομμάτια και πρακτικές του κινηματογράφου της παρατήρησης δημιούργησα ένα ιδιότυπο κολάζ ντοκιμαντέρ όπου η πρόσληψη που έχουμε για την συνολική βόλτα μεταβάλλεται απότομα σε σχέση με τον τρόπο που κάθε φορά κινηματογραφήσαμε.

Ενώ η ταινία ξεκινάει με ένα υποκειμενικό πλάνο της κοπέλας, μέσα στα πρώτα δευτερόλεπτα υπάρχει ένα απότομο κόψιμο στην οπτική του σκύλου κι έπειτα στην δική μου. Ο θεατής παρακολουθεί την ίδια δράση να ξετυλίγεται με τρεις διαφορετικούς τρόπους σχεδόν ταυτόχρονα. Κάθε φορά που αλλάζει το πλάνο και γίνεται ένα απότομο κόψιμο, καλείται να ξανασκεφτεί τον τρόπο που βλέπει τα περιστατικά. Από την πλευρά της κοπέλας νιώθει την κάθε της κίνηση με την δική της υποκειμενική ένταση, ενώ στα πλάνα του σκύλου του αποτυπώνεται μια περισσότερο ιμπρεσιονιστική εντύπωση αφού στην πραγματικότητα παρακολουθεί μεμονωμένες εικόνες. Τέλος από την δική μου, πιο αντικειμενική θέαση του περιστατικού, ο θεατής, μπορεί πάλι να ξανατοποθετηθεί στον χώρο, αφού τα πλάνα που έβγαξα έχουν έναν πιο γενικό χαρακτήρα.

Κάθε πλάνο κουβαλάει και μια διαφορετική μεθοδολογία κι αυτό γίνεται αντιληπτό στον θεατή. Όταν βλέπουμε από την δική μου οπτική γωνία, το πλάνο είναι σταθερό και περικλείει στο σύνολο τις δράσεις. Αντίθετα στην κοπέλα και τον σκύλο, το οπτικό αποτέλεσμα είναι τραχύ και τρεμάμενο.

Η διαφορά μεταξύ της οπτικής εντύπωσης του σκυλιού και της ιδιοκτήτριας τονίζεται με τέτοιο τρόπο που μας κρατάει περισσότερο σε ετοιμότητα για την διαφορετική εμπειρία που ζει ο καθένας τους. Εν τέλει οι δυναμικές που διέπουν αυτούς τους δύο κατά την διάρκεια της βόλτας τους παρουσιάζονται με έναν πιο εμπλουτισμένο και ειλικρινή τρόπο.

## **Συμπεράσματα.**

Αναλύοντας διεξοδικά τις πρακτικές και μεθόδους των δύο ρευμάτων ντοκιμαντέρ, του κινηματογράφου της παρατήρησης και της αισθητηριακής εθνογραφίας, εντοπίζουμε συγκλίσεις και αποκλίσεις μεταξύ τους.

Όπως είδαμε στον πυρήνα και των δύο ρευμάτων υπάρχει η έννοια και ο ρόλος της παρατήρησης. Εκεί που το ντοκιμαντέρ παρατήρησης προσπαθεί να τεκμηριώσει και να εγκαθιδρύσει μία μέθοδο για να παρατηρεί κανείς, η αισθητηριακή εθνογραφία την επεξεργάζεται εκ νέου για να την ανανεώσει και να την εμπλουτίσει, ορίζοντας όμως διαφορετικές τεχνικές και αξιοποιώντας τα νέα μέσα που της δίνονται. Έχοντας σαν κέντρο βάρους την έννοια της παρατήρησης λοιπόν και τα δύο είδη προσπαθούν, με τις αντίστοιχες πρακτικές που πρεσβεύουν, να βρουν νέους τρόπους να προσφέρουν τόσο στο ερευνητικό κομμάτι όσο και στο αισθητικό.

Ο κινηματογράφος της παρατήρησης διατηρώντας μια σταθερή μέθοδο ως προς τον τρόπο κινηματογράφησης του θέματός του, με τους περιορισμούς δηλαδή που βάζει στο κινηματογραφικό μέσο, καταφέρνει ένα σίγουρο και έγκυρο αποτέλεσμα. Είναι ουμανιστικός ως προς τον σκοπό του αφού έχει σαν επίκεντρο την ανθρώπινη οπτική των πραγμάτων, δηλαδή το βλέμμα του σκηνοθέτη. Αυτό το καταφέρνει δίνοντας έμφαση σε διαδικασίες που δεν αφορούν απαραίτητα το κινηματογραφικό μέσο και την κινηματογράφιση. Έτσι ο κινηματογραφιστής της παρατήρησης περνάει κάποιο χρονικό διάστημα μαζί με το θέμα του, εξοικειώνεται με αυτό και προσπαθεί να το συναισθανθεί. Υπάρχει μια ενδοσκοπική διάσταση σε αυτήν την διαδικασία όπου ο παρατηρητής επιδιώκει να παραμερίσει προσωπικές προκαταλήψεις για να καταφέρει να ανακαλύψει αυτό που βρίσκεται ήδη μπροστά του. Η εκγύμναση αυτή του εαυτού είναι που καθιστά τελικά τον κινηματογράφο της παρατήρησης ανθρωποκεντρικό, αφού περισσότερο από κάθε τεχνικό μέσο, ο κινηματογραφιστής πρέπει να βρει μέσα από τον εαυτό του τον δρόμο για να συναντήσει το θέμα του. Σε αυτήν διαδικασία υπάρχει ο κίνδυνος του σολιψισμού. Ο κινηματογραφιστής αν επιμένει πολύ στην δική του πρόσληψη μπορεί να παραμερίσει το αντικείμενο της παρατήρησής του και να παραμείνει σε έναν προσωπικό εσωτερικό διάλογο με τον εαυτό του.

Αντίθετα, στην αισθητηριακή εθνογραφία ο κινηματογραφιστής, συνήθως, έχει σαν σκοπό να ξεφύγει όσο είναι δυνατόν από την ανθρώπινη αντίληψη και να προσεγγίσει μορφές και θέματα που έχουν περισσότερη σχέση με άλλα έμβια όντα και το περιβάλλον. Για να το καταφέρει αυτό επιδιώκει να ανατρέψει παραδοσιακούς κανόνες και πρακτικές της εθνογραφίας που αποσκοπούν στην παραγωγή ανθρωποκεντρικής γνώσης. Για αυτόν τον λόγο οι κινηματογραφιστές της

αισθητηριακής εθνογραφίας δίνουν έμφαση στα μέσα και τον εξοπλισμό που χρησιμοποιούν, σε σχέση με νέες τεχνολογίες αιχμής. Αυτό που επιχειρούν είναι όχι απλώς να βρουν κάτι που υπάρχει εκεί έξω αλλά με επιμονή να φτιάξουν τους όρους με τους οποίους θα το παρουσιάσουν. Προσπαθούν να αποτυπώσουν κάτι που πρέπει παράλληλα και να κατασκευάσουν.

Παρασυρόμενοι όμως από αυτό το αίτημα μπορούν οι ταινίες τους να καταντήσουν ρηχές και φορμαλιστικές. Εφόσον πρέπει να εξαλειφτεί ο ανθρώπινος παράγοντας υπάρχει ο κίνδυνος να χαθεί το μέτρο και το θέμα να γίνει ασαφές.

Ένα ακόμα μεγάλο ζήτημα που αντιμετωπίζουν και τα δύο είδη ντοκιμαντέρ είναι αυτό της ισορροπίας μεταξύ τέχνης και επιστήμης. Όπως είδαμε και τα δύο είδη έχουν στενές σχέσεις με το πανεπιστήμιο αλλά θέλουν ταυτόχρονα να αποφύγουν την μονομέρεια της επιστημονικής έρευνας. Πολλά από τα προβλήματα που έχουν να επιλύσουν στην μέθοδο τους διέπονται από αυτήν την διαλεκτική σύγκρουση. Η τυφλή πίστη στην επιστημολογία που πρεσβεύει κάθε είδος όμως μπορεί να λειτουργήσει και σαν παγίδα για τα δύο αυτά ρεύματα του ντοκιμαντέρ. Για παράδειγμα, ο κινηματογραφιστής στον κινηματογράφο της παρατήρησης, αν ακολουθήσει τους περιορισμούς του είδους με ευλάβεια και χωρίς όραμα, μπορεί η ταινία του να καταλήξει απλή καταγραφή γεγονότων. Αντίστοιχα στην αισθητηριακή εθνογραφία ο σκηνοθέτης μπορεί να εξαντληθεί στην χωρίς στόχο χρήση του μέσου και να καταλήξει εν τέλει χωρίς γνωστικό περιεχόμενο.

Ακολουθώντας και εφαρμόζοντας στην πράξη τις μεθόδους και πρακτικές και των δύο αυτών ρευμάτων, καταφέραμε να δούμε με σαφήνεια τον τρόπο που η κάθε πειθαρχία στοιχειοθετεί τους στόχους της και καταφέρει τους σκοπούς της. Παίρνοντας σαν μελέτη περίπτωσης την σχέση του ανθρώπου με το ζώο μέσα από ένα καθημερινό κι απλό παράδειγμα χρησιμοποιήσαμε πρακτικές και μεθόδους των δύο ρευμάτων για να διερευνήσουμε τα όρια τους.

Στο πρώτο μέρος της ταινίας προσπάθησα να βρεθώ πιο κοντά στην πρακτική της αισθητηριακής εθνογραφίας. Παρακολουθώντας την βόλτα του σκύλου με τον/ την ιδιοκτήτηρά του, κυρίως από την οπτική των κινηματογραφούμενων, είδαμε πώς κατασκευάζεται μία καινούργια γεωγραφία όπου ο περιβάλλοντας χώρος σχετικοποιείται και χάνει την αντικειμενική του υπόσταση. Μέσα δηλαδή από τα ταραχώδη και ξένα προς το ανθρώπινο μάτι πλάνα του σκύλου που τρέχει και σέρνεται στο χώμα, ο θεατής αναγκάζεται να επαναπροσδιορίσει την αντίληψη που έχει για τον χώρο. Αυτή η αποκεντρωμένη από τον άνθρωπο οπτική δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί ακολουθώντας τους κανόνες κινηματογράφησης όπως έχουν τεθεί από τον κινηματογράφο της παρατήρησης. Η μέθοδος λοιπόν αποδείχτηκε καθοριστική για το αποτέλεσμα που είχε στην κατανόηση του θέματος μου. Προσεγγίζοντας το βλέμμα του ζώου μέσα από τις πρακτικές που

προτείνονται από τον κινηματογράφο της αισθητηριακής εθνογραφίας αναγκαστήκαμε να απομακρυνθούμε από την ανθρώπινη αντίληψη και να επεξεργαστούμε νέες αισθήσεις.

Θέλοντας όμως να αξιοποιήσω πιο δημιουργικά τις μεθόδους που διερεύνησα στο θεωρητικό κομμάτι της εργασίας, προσπάθησα στο δεύτερο μέρος της ταινίας να αναπροσαρμόσω τις πρακτικές δημιουργώντας ένα κολάζ παρατήρησης που είχε σαν σκοπό την εφαρμογή διάφορων πρακτικών και από τα δύο είδη ντοκιμαντέρ. Το αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία ενός υβριδικού ντοκιμαντέρ παρατήρησης και αισθητηριακής εθνογραφίας, όπου μέσα από την εναλλαγή τριών διαφορετικών οπτικών συνθηκών αναδείχθηκαν τα όρια της κάθε μεθόδου, χωρίς όμως να μειώνεται το στάτους της κάθε οπτικής. Η αποστασιοποιημένη κινηματογράφηση, το υποκειμενικό πλάνο της κοπέλας αλλά και η ιμπρεσιονιστική οπτική του σκύλου προσέθεταν στην διαφορετική κατανόηση της συνθήκης της βόλτας, με όλα τα ετερογενή στοιχεία της να δια φωτίζονται από τις εναλλασσόμενες οπτικές.

Κατανοώντας τις καταβολές της μεθόδου και των πρακτικών λοιπόν φαίνεται πως ο κινηματογραφιστής που ασχολείται πρακτικά με το είδος του ντοκιμαντέρ, μπορεί να αξιοποιήσει τα επί μέρους εργαλεία που του δίνονται, πέρα από στεγανά συγκεκριμένων κατηγοριοποιήσεων και πειθαρχιών και να ανασυνθέσει μια δική του πια πρακτική για να προσεγγίσει τα ιδιαίτερα ζητήματα που απαιτεί το εκάστοτε θέμα του.



## Επίμετρο

γιατί η ύπαρξη είναι πριν απ' όλα ένα ζύπνημα· ξυπνάει με τη συνειδητοποίηση μιας ασυνήθιστης εντύπωσης. – *Το Όνειρο και το Νερό, Μπασελάρ.*

να έχεις μια ψυχή για τα λιθάρια, τα μέταλλα, τα νερά και τα φυτά, να υποδέχεσαι μέσα σου τόσο ονειρεμένα το κάθε πλάσμα στην φύση, όπως τα άνθη με την αλλαγή της σελήνης τον αέρα. – *Λεντς, Μπίχνερ.*

Η ποίηση βρίσκεται μέσα στην καθημερινότητα, δουλειά του κινηματογραφιστή είναι να την εξορύξει.

Μέσα από την επίμονη και συστηματική παρακολούθηση και κινηματογράφηση του θέματός του, ο ντοκιμαντερίστας προσπαθεί να αποκαλύψει αθέατες πλευρές, να αφήσει να αναδυθούν από καθημερινές καταστάσεις, στιγμές που περνάνε αόρατες και απαρατήρητες.

Το εργαλείο του πέρα από το κινηματογραφικό μέσο είναι η λεπτομέρεια. Μέσα από την συνεχή παρατήρηση του θέματός του, εστιάζει σε λεπτομέρειες που με πρώτη ματιά φαίνονται αδιάφορες. Μεγεθύνοντας και επιμένοντας σε αυτές αναδεικνύεται κάτι που πριν ήταν σχεδόν αόρατο. Σκοπός της κινηματογραφικής πρακτικής είναι η επισήμανση της λεπτομέρειας να αντικαταστήσει τον παραδοσιακό ρόλο της δραματικής έντασης. Εκεί που σε άλλες ταινίες μια τεχνητή διέγερση θα ήταν ο γρανάζι που κινεί το ενδιαφέρον, στο ντοκιμαντέρ είναι η αυθεντικότητα.

Πώς θα ήταν μια σκηνοθεσία που δεν σκηνοθετεί; Μια σκηνοθεσία δηλαδή που προετοιμάζει τους όρους και τις συνθήκες που θα υποδεχτεί το θέμα σου με την ετερότητά του, χωρίς παρεμβάσεις και ωραιοποιήσεις. Αυτή η διαδικασία περιλαμβάνει βαθιά προσωπική και εσωτερική διεργασία. Το ερώτημα που μας διαπερνά είναι πώς μπορούμε να καταφέρουμε να αφήσουμε το θέμα να σκηνοθετήσει εμάς κι όχι εμείς αυτό.

Ο προγραμματικός στόχος είναι η συνάντηση με το έξω. Πάνω στο εμπόδιο που είναι η ετερότητα του Άλλου, επιδιώκουμε να κάνουμε το άλμα μέσα από εσωτερικούς περιορισμούς. Πρόθεσή μας σαν κινηματογραφιστές είναι να υπερπηδήσουμε τις προκαταλήψεις μας και να κατευθυνθούμε εκεί που βρίσκεται ο Άλλος. Αυτή η κίνηση, και περισσότερο η κατεύθυνση, από μέσα προς τα έξω, είναι που προσανατολίζει το ντοκιμαντέρ.



## Βιβλιογραφία.

Μπαζεν, Αντρέ. 1988. *Τι είναι ο Κινηματογράφος*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Στεφανή, Εύα. 2016. *Το παιχνίδι της παρατήρησης*: Αθήνα: Πατάκης,

Chang, Chris. 2013. “Rock in a Hard Place: Leviathan Plumbs the Sonic Depths”, *Film Comment*: 49, p.16

Chion, Michel. 2010. *Ο Ήχος στον Κινηματογράφο*. Αθήνα: Πατάκης.

Derrida, Jacques. 2008. *The Animal that therefore I am*. New York: Fordham University Press.

Grimshaw, Anna, and Ravetz, Amanda. 2009. *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Indiana: Indiana University Press.

Grimshaw, Anna and Ravetz, Amanda. 2009. “Rethinking Observational Cinema.” *Journal of the Royal Anthropological Institute*. 15, No. 3: 538 – 556

Haraway, Donna J. 2008. *When Species Meet*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Henley, Paul. *Negative capability and the flux of life Films of the Sensory Ethnography Lab*.  
<https://www.manchesteropenhive.com/view/9781526147295/9781526147295.00029.xml>

Henley, Paul. *Colin Young. The principles of Observational Cinema*.  
[https://www.manchesteropenhive.com/search?f\\_0=author&q\\_0=Paul+Henley](https://www.manchesteropenhive.com/search?f_0=author&q_0=Paul+Henley)

Lee, Toby. 2019. “Beyond the Ethico-Aesthetic Toward a Re-valuation of the Sensory Ethnography Lab.” *Visual Anthropology Review* 35: 138 - 147.

MacDougall, David. 2006. *The corporeal Image, Film Ethnography and the Senses*. New Jersey: Princeton University Press.

MacDougall, David. 1995. "Beyond observational Cinema" in *Principles of Visual Anthropology*, edited by Paul Hockings, 115 – 132. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

Pink, Sarah. 2009. *Doing Sensory Ethnograph.*, New York: Sage Publications Ltd.

Saunders, Dave. 2007. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, London: Wallflower Press.

Taylor, Lucian C. 1996. "Iconophobia." *Transition*. 69: 64-88.

Taylor, Lucien C. 1998. "Introduction" in *Transcultural Cinema*, essays by David MacDougall. New Jersey: Princeton University Press.

Weiss, Allen S. 2008. *Ακουστική Μίμηση: Παραλλαγές πάνω στην μουσική ανάκληση του τοπίου*. Αθήνα: Νησίδες.

Wahlberg, Malin. 2014. "Leviathan: From Sensory Ethnography to Gallery Film". *European Journal of Media Studies*. <https://necsus-ejms.org/leviathan-sensory-ethnography-gallery-film/>

Wolfe, Cary. 2010. *What is Posthumanism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Young, Colin. 1995. "Observational Cinema" in *Principles of Visual Anthropology*, edited by Paul Hockings, 99 – 113. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.