

Naško Križnar

ZRC SAZU

nasko@zrc-sazu.si

Podobe kulture v vizualni etnografiji

V članku so obravnavani nekateri vidiki vizualne etnografije, ki danes vplivajo na delo s kamero na etnološkem terenu. Avtor se sprašuje kaj je vizualna etnografija v okviru sodobnih pogojev vizualne produkcije, kakšna je vloga kamere v najznačilnejšem žanru vizualne etnografije (človek, ki govori) in kakšne so etične (kulturne) dileme v razmerju med snemalcem in njegovim objektom snemanja.

Key words:

vizualna etnografija, vizualna antropologija, terenske metode

I

Govoriti o vizualni etnografiji pomeni govoriti o vizualni produkciji v humanistiki in družboslovju, npr. v etnologiji, antropologiji in sociologiji, kjer raziskovalci uporabljajo vizualno tehnologijo za beleženje kulture vsakdanjega življenja in njenih protagonistov. To je način uporabe vizualne tehnologije za zbiranje vizualnih informacij in analiziranje podatkov v raziskovalnem postopku, zlasti po zaključku terenskega dela. To je tudi način uporabe vizualnih zapisov za spodbujanje nadaljnjega sodelovanja med raziskovalci in njihovimi informatorji na terenu ter za izboljšavo komunikacije med posamezniki, skupinami in kulturami. Zaradi prevladujoče vloge kamere in snemalca nekateri imenujejo vizualno etnografijo kar kameraetnografija (Margolis).

Današnja vizualna tehnologija omogoča, da se raziskovalec približa ljudem in različnim kulturnim pojavom, ne da bi jih pretirano zmotil. Kljub razmeroma ceneni snemalni opremi pa je kakovost slike in tona zelo dobra. Nastaja izjemno širok spekter vizualnih izdelkov. Če odštejemo profesionalne raziskovalce kulture, prihajajo avtorji iz vseh družbenih slojev, vseh starosti in spolov. Internet in večmedijska tehnologija ponujata nesluteno demokratizacijo vizualnih predstavitev. Vendar se avtorji teh vizualnih izdelkov prevečkrat zanašajo na zanesljivost in samodejnost svojih kamkorderjev in premalo upoštevajo, da je osnova kakovostne vizualne produkcije snemalna veščina in poznavanje vizualne govornice, ki jo je

razvila kinematografija. Za raziskovalce kulture pa še posebej velja, da morajo stalno spremljati in preverjati metodološke novosti na področju vizualne produkcije v etnologiji in antropologiji. Pričujoči članek je namenjen predstavitvi nekaterih vidikov vizualne etnografije, ki danes vplivajo na delo s kamero na etnološkem terenu.

II

Na področju raziskav kulture lahko govorimo predvsem o naslednjih usmeritvah vizualne etnografije:

1. snemanje za raziskovalčevo lastno uporabo, za študij, za arhiv,
2. snemanje za komunikacijo z ljudmi, ki jih raziskujemo,
3. snemanje za komunikacijo s širokim občinstvom.

Glede na te usmeritve oblikujemo tudi vizualne izdelke. Za raziskavo in arhiv zadošča oblika grobega gradiva, medtem ko za komuniciranje s širšim občinstvom, zlasti za posebne festivale, raziskovalci izdelujejo različne oblike etnografskega filma s podobnim komunikacijskim aparatom, kot ga imajo dokumentarni filmi.

Osnova vizualnega izražanja je tudi v vizualni etnografiji kinematografski oz. filmski jezik. Vizualna etnografija ne more sama izumljati svojih izraznih sredstev, npr. kadriranja, kompozicije slike, montaže itd. Čeprav je med produkcijo dokumentarnega filma in produkcijo vizualne etnografije veliko podobnosti, se moramo zavedati tudi razlik med njima. Vsekakor pa smo v istem čolnu, ko govorimo o filmskem jeziku (Križnar 1999).

Izhodišče za konstrukcijo zgodbe je v vsaki od teh kategorij različno. V dokumentarnem filmu, ki v veliki meri gradi na izhodiščih fikcijskega filma, se produkcija začne s pisanjem zgodbe. Slike in prizore za film režiramo ali – v primeru dokumentarnega filma – vzamemo iz realnosti in jih sestavimo v zgodbo, ki bi jo želeli povedati ali pokazati s končnim izdelkom.

V etnografskem filmu je pot obratna. V realnem kulturnem okolju s pomočjo kamere iščemo elemente za zgodbo, ki je lastna obravnavani realnosti. Osnova za to zgodbo je notranja avtonomna bit dogajanja, neke vrste vizualna inteligenca, ki obstaja v realnosti, nevidna našim očem in neprepoznavna, dokler je ne obudimo v obliki filmskih podob. Izdelki vizualne etnografije bolj prikazujejo kot pripovedujejo, kaj je odkrila kamera.

Metoda snemanja v etnografskem filmanju je pretežno observacijska, način vizualne naracije pa teži k realističnemu učinku. Zato rezultate te kombinacije imenujemo »observacijski realizem«. Njegove značilnosti so dolgi opazovalni kadri, večinoma posneti iz roke, počasna montaža, in kot je priporočal Heider (1976), »whole bodies and whole action« (cela telesa, celo dogajanje). Tudi, če se ne ravnamo dobesedno po Heiderjevem nasvetu, načeloma v etnografskem filmu uporabljamo pri snemanju ljudi take plane, da nam slika poleg govora odkriva še neverbalno govorico telesa. Običajno so pri neverbalnem izražanju poleg obrazne

mimike najaktivnejše roke. Zato je bližnji plan, ki odkriva človeka od pasu navzgor, velikokrat najprimernejši. Ni priporočljivo prevečkrat uporabljati velikega plana in detajla. Ta plana sta značilnejša za druge filmske zvrsti. Prav tako niso priporočljivi ekstremni zorni koti in rakurzi ter uporaba objektivov z ekstremnimi žariščnimi razdaljami. Stojišče kamere naj se prilagodi višini in razdalji, običajni med ljudmi, ki so predmet raziskovanja.

Kamera in snemalec imata veliko vlogo pri oblikovanju filmskega realizma. Za produkcijo vizualne etnografije je značilna ekipa enega, torej raziskovalec in snemalec v eni osebi. Snemalčeve reakcije in odločitve zato v veliki meri odločajo o naravi filma. Snemalec v bistvu že montira, ko izbira in niza prizore enega za drugim. On je tisti, ki se mora v hipu odločiti za primeren plan, zasuk ali zorni kot. Dobra informiranost o pomenu dogajanja mu omogoča, da poišče za kamero tak položaj, ki bo dominanten za dojetje vsebine oz. avtonomne biti dogajanja. V tem primeru je položaj kamere tudi privilegiran položaj.

Značilnost sodobne vizualne etnografije je tudi tesno sodelovanje raziskovalca/snemalca s protagonistom pri vseh fazah produkcije, tudi pri zasnovi snemanja. Njihovi komentarji pomagajo raziskovalcu (in kasneje gledalcu) razumeti dogajanje pred kamero. S pomočjo protagonistovega govora, njegovega izjavljanja pred kamero, ustvarjamo kontinuiteto filmskega dogajanja. Odlika številnih etnografskih in tudi dokumentarnih filmov je, da je njihova naracijska struktura grajena na izjavljanju protagonistov, brez dodanega komentarja izza slike.

Ko Tullio Sepilli govori o komunikaciji v znanosti s pomočjo filma, ugotavlja, da gre za dve vrsti tehnike snemanja ljudi. Prva je t.i. tehnika brez spodbujanja, druga je tehnika s spodbujanjem sogovornika. Razlika med njima je osnova za dva različna pristopa: observacijskega in participacijskega. V prvem primeru naj kamera ne bi spreminjala vedénja sogovornika, medtem ko v drugem primeru kamera predstavlja dejavnik sprememb vedénja. Njena prisotnost povzroči posebno vrsto komunikacije med kamero in njenim objektom snemanja (Marano, 2007, 95-96). Govorimo o refleksivnosti filma pa tudi o posebnih trenutkih resnice za oba, ki sta udeležena pri tem, za snemalca in za osebo, ki je pred kamero.

MacDougall (2006) odkriva tri možne vloge kamere pri beleženju realnosti. Kamera je lahko odzivna, interaktivna ali konstruktivna. Prva interpretira, ne da bi provocirala ali motila dogajanje. Na izzive odgovarja brez vmešavanja. Druga predstavlja vsebino tako, da sproti beleži tudi lastno razmerje s subjektom pred kamero. Tretja pa interpretira vsebino tako, da jo razbije na sestavne dele, ki jih ponovno sestavi po zunanji logiki. MacDougall se zavzema za filmski postopek, ki naj ohrani čim več avtonomne biti dogajanja. Torej gre za zavestno odločitev o metodologiji vizualne etnografije in s tem za vlogo kamere. To govori o racionalnem značaju etnografskega filma, ki ga je Tony de Bromhead takole izrazila: „In ethnographic film the communication of knowledge is given priority over the creating of an emotional experience“ (V etnografskem filmu dajemo prednost znanju pred ustvarjanjem emocionalne izkušnje) (Bromhead, 1996, 10).

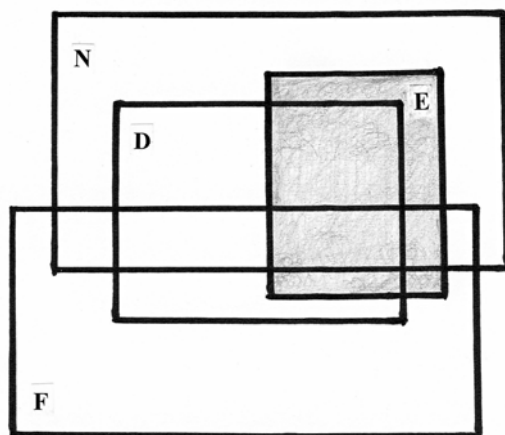
Eden od namenov vizualne etnografije je okrepiti raziskavo, jo izboljšati v številnih pogledih. Nekateri gledajo na dober vizualni zapis kot na „thick description“ (krepak opis), ki je tak, da pojasni ne samo vedénje, temveč tudi kontekst, tako da vedénje postane smiselno tudi zunanjemu opazovalcu (Geertz, 1973). Toni de Bromhead pa etnografske filme imenuje tudi „informational films“ in spet navede podobno razlikovanje kot prej: „Prednost naj bo dana informaciji, ki jo želimo sporočiti in ne poetičnosti, čustveni izkušnji in dramatski napetosti“ (Bromhead, 1996, 13). To je gotovo ključna specifična diferenca med dokumentarnim in etnografskim filmom, ne smemo pa je razumevati kot omejevanje razvoja etnografskega filma. Ali je npr. *Nanook s severa* (1922) brez emocionalne izkušnje in dramske napetosti? Nasprotno: njegova bistvena moč je v prenašanju avtorjeve emocionalne izkušnje gledalcem. Podobno lahko ugotovimo za dramatsko napetost, ki jo je Flaherty načrtno ustvarjal s preprostimi filmskimi sredstvi.

Dokumentarni in etnografski film se razlikujeta v nekaterih medijskih standardih. Televizijski dokumentarci imajo predpisano trajanje (29 ali 59 minut). Televizija ljubi hitro montažo, čim manj neposrednega govora v kamero, veliko slikovnih vložkov v posnetke govorcev in verbalni komentar iza slike.

Vizualni izraz etnografskega filma je drugačen: ni časovne omejitve, montaža je počasna, slikovni vložki se uporabljajo smiselno kot minimalni dodatni opis konteksta ali kot pripomoček za krčenje realnega dogajanja in hkrati za ohranjanje neprekinjenosti akcije, ljudje govorijo v kamero, komentar iza slike je redkost. Namesto verbalnega komentarja se v etnografskem filmu za pojasnjevanje konteksta uporabljajo podnapisi ali mednapisi.

Posebnost dramaturške strukture vizualne etnografije je linearnost pripovedne linije, z malo suspenza in brez umetno ustvarjenih dramatskih viškov.

Zaradi omenjenih specifičnih lastnosti ima etnografski film posebno mesto med filmskimi zvrstmi. Pred letom dni preminula antropologinja Barbara Lüem je objavila naslednjo shemo, da bi označila položaj etnografskega filma v okviru filmskih zvrsti:



SHEMA

Legenda Sheme:

- N – nefikcijski film
- D – dokumentarni film
- E – etnografski film
- F – fikcijski film

Za vizualno etnografijo je ključno vprašanje, kaj je dostopno kameri v realnosti fizičnega prostora. Kamera nima rada vseh vsebin. Observacijski realizem kot posebna vrsta vizualne konstrukcije realnosti, pri kateri je slika bolj simulacija realnosti kot njena interpretacija, ne zmore neposredno zajeti abstraktnih ravni kulture. Ta ugotovitev nas vodi v razmišljanje o razmerju med latentno, skrito ravno kulture in manifestativno, fenomenološko ravno kulture. Kameri je dostopna samo vidna, manifestativna raven kulture. Zato je ena prvih kategorizacij etnografskega filma govorila o tem, da sta osnovni in edini tematiki etnografskega filma ritual in tehnologija. Vse, kar sega preko teh dveh področij, naleti pri realizaciji in opredeljevanju na težave (Edgar Morin v Kuret, 1959).

Človek je osrednja tema vizualne etnografije. Če sistematiziramo njegove položaje v etnografskem filmu, lahko ugotovimo, da kamera vidi človeka predvsem kot:

1. osebo, ki govori,
2. osebo, ki nekaj dela (rituali, tehnologija, telesna govorica),
3. človekovo naravno in kulturno okolje.

To so trije žanri manifestativne ravni realnosti, ki so vidne in vedno prisotne sestavine etnografskih, pa tudi dokumentarnih filmov.

III

Govor je pomemben sestavni del večine etnografskih filmov. Težko najdete etnografski film, v katerem ljudje ne bi govorili neposredno kameri ali med seboj. In kadar govorijo kameri, gre skoraj vedno za neke vrste izjavljanje, ki je podobno intervjuju. Kamera že s svojo nemo prisotnostjo in uperjenostjo v človeka zastavlja vprašanje, na katerega on odgovarja verbalno ali neverbalno.

Ko je razvoj vizualne tehnologije omogočil sinhrono tonsko snemanje na terenu (16-milimetrski film in kasneje elektronska tehnologija) se je izredno povečalo število filmov, ki so temeljili na govoru. Tako observacijski filmski slog kot slog cinéma vérité temeljita na posnetkih govorečih ljudi. Začelo se je s filmom *Kronika nekega poletja* (1959) Jeana Roucha in Edgarja Morina in traja še danes, le da danes med poznavalci vlada že odpor do prevlade govorjenja pred kamero (»talking heads«) v etnografskem filmu. Kljub temu bo govorjenje vedno pomemben sestavni del filmov o ljudeh, ker je govor pač pomembna sestavina človekove kulture, če ne celo najpomembnejša, saj predstavlja glavni način izražanja abstraktnega mišljenja.

Intervju ali razgovor spada med zvrsti video žurnalizma, zato se njegovih osnov lahko učimo od televizijskih novinarjev. Osrednja oseba video intervjuja je intervjuvanec, ki ima za sogovornika osebo, ki postavlja vprašanja ali samo posluša odgovore in izjave. Da bi dobili avtentično podobo razgovora, moramo v okviru slike prikazati oba, čeprav vsakega na različen način.

Razgovor

Za izvedbo so potrebni trije ljudje: intervjuvanec, oseba, ki sprašuje in snemalec. V kadru sta spraševalec in intervjuvanec, ki odgovarja na vprašanja. Standardna oblika posnetka, glede na položaj kamere, je posnetek, v katerem najprej vidimo oba, nato po rahlem premiku kamere ali zooma samo še govornika. V filmu se lahko uporabita vprašanje in odgovor ali pa samo odgovor, če je to smiselno. Intervjuvanec je vedno predstavljen s sliko in besedo, medtem ko je oseba, ki sprašuje lahko predstavljena samo zvočno.

V zadnjem času vse več avtorjev prakticira spraševanje izza kamere med snemanjem, kar naj bi nadomestilo klasičnega spraševalca, vendar ta način včasih povzroča težave. Zaradi bližine mikrofona na kameri je vprašanje glasno in razločno (v prvem tonskem planu), odgovor pa je tišji in zato manj razumljiv. Razen tega gledalec ne more identificirati govornika izza kamere.

Izjava

Za snemanje izjave sta potrebni najmanj dve osebi: snemalec, ki v tem primeru igra tudi vlogo spraševalca in govornik. Protagonistu postavimo vprašanje pred snemanjem. Vendar to ni samo postavljanje vprašanja, temveč predvsem empatična motivacija sogovornika, da bi bila izjava čim bolj izčrpna in sproščena.

Med snemanjem razgovora gleda intervjuvanec v sogovornika, mimo kamere, v primeru izjave pa intervjuvanec lahko gleda v kamero, to je, v gledalca. Etnografski film nima namena skrivati pozicije kamere, nasprotno, pogled v objektiv je sestavina refleksivnosti etnografskega filma. Drugače je v dokumentarnih filmih, kjer pogled v kamero razbije iluzijo, da se vse dogaja kot da kamere ni, kar je vodilo številnih dokumentarističnih slogov.

Opisani obliki intervjuja in izjavljanja v kamero se velikokrat uporabljata tudi pri snemanju etnografskega filma, čeprav je v realnih okoliščinah, ko prihaja do hitrih sprememb na prizorišču, razmerje med snemalcem in intervjuvancem veliko bolj dinamično. Tudi kadriranje se včasih spreminja neodvisno od želje snemalca. Pri snemanju etnografskega filma se moramo prilagajati pogojem na terenu in ustvarjalno spreminjati pravila.

Načeloma v etnografskem filmu uporabljamo pri intervjuju take plane, da nam slika poleg govora odkriva še neverbalno govorico telesa. Neverbalna podpora govora je pomemben sestavni del govora. To je področje telesne govorice, ki je pri človeku še najmanj inhibiran način izražanja in komuniciranja. S preučevanjem neverbalne komunikacije se je pravzaprav začel razvoj vizualne antropologije (Darwin 1872, Birdwhistell 1970, Hall 1966, Collier 1986). Na tem področju se je tudi najprej pokazala prednost in nujnost uporabe vizualne tehnologije pri raziskovanju kulture. Navadno so pri neverbalnem izražanju razen obrazne mimike najaktivnejše roke, ki med govorom oblikujejo virtualni ali proksemični človekov prostor, nekakšno nevidno prostorsko skulpturo. Zato je bližnji plan, ki odkriva človeka od pasu navzgor, velikokrat najprimernejši. Ni priporočljivo, da bi dalj časa

snemali v velikem planu, ki pušča ob strani kontekst dogajanja. Veliki plan je značilnejši za igrani film, ker prinaša intimne informacije o človeku, kar ni vedno najpomembnejša razsežnost etnografske informacije, medtem ko so intimna emotivna stanja bistvena za sporočilnost igranega filma.

Način kadriranja intervjuja, ki izhaja iz video žurnalizma je našel mesto tudi v dokumentarnem filmu. Do večjih razlik med slogoma dokumentarnega in etnografskega filma prihaja pri načinu vključevanju intervjujev in izjav v film. V etnografskem filmu je pomembno, da so izjave ter intervjuji izpeljani na tak način, da imamo občutek kot da gre za dialog med snemalcem in protagonistom, za razgovor med dvema protagonistoma ali za razgovor protagonista z gledalci. Ko v etnografskem filmu gledamo človeka, ki govori, ne smemo imeti občutka, da je na zaslišanju. To je včasih težko doseči zaradi avtoritativnosti kamere, ki pri nekaterih ljudeh še vedno vzbuja pretirano spoštovanje. S pomočjo protagonistovega govora, njegovega izjavljanja pred kamero, ustvarjamo kontinuiteto dogajanja. Odlika številnih etnografskih pa tudi dokumentarnih filmov je, da je njihova naracijska struktura v celoti grajena na izjavljanju protagonistov, brez dodanega komentarja izza slike.

IV

V zadnjem času se v svetu zabavne elektronike, zlasti med mladimi, pa tudi med ljudmi v akademskem svetu, uveljavlja misel zelo lahkotnega, sproščenega snemanja z naključno izbranimi pripomočki, kot so npr. mobilni telefoni, male digitalne kamere in tudi ceneni DV-kamkorderji. V spominu imam sliko z velikega popkoncerta v Ljubljani, ko razgreta množica najstnikov ves čas koncerta dviguje v zrak svoje telefone in fotoaparate in med silovitim vreščanjem neprekinjeno beleži dogajanje na odru. Če pogledamo to množico od zgoraj, vidimo v zatemnjenem prostoru dvorane samo modre LCD-zaslone. Če pa bi pogledali sliko na teh zaslonih, bi videli, da je izredno nizke kakovosti, da se snemalna naprava sunkovito premika in da snemalec sploh ne nadzoruje, kaj je ujel na zaslon. Med snemanjem poskakuje, kriči, se pogovarja in maha s telefonom ali fotoaparatom.

Ne kaj dosti boljšo sliko prinesejo s terena nekateri raziskovalci. Ker niso imeli pri roki boljše opreme, so se zadovoljili s telefonom ali z malo digitalno kamero. Zanesla jih je pozornost do vsebine in so se premalo osredotočili na vizualno pismenost njihovega izdelka. Tako gradivo je lahko dovolj informativno za raziskovalca, ni pa uporabno za komuniciranje s širšim krogom gledalcev.

Canon v svojih reklamnih publikacijah napeljuje na način uporabe DV-kamkorderjev, ki mu pravijo „Freecordning 24/7“, kar naj bi pomenilo neprekinjeno snemanje 24 ur na dan. In res, če pogledamo lastnosti njihovih najnovejših izdelkov, vidimo, da mala videokamera vsebuje disk ali kartico za neprekinjeno snemanje v trajanju 22 ur. Simbol omenjene sproščene uporabe snemalne tehnologije je poza snemalca, ki opravlja svoje delo z eno roko na boku, z drugo pa s kamero visoko v zraku, kjer se svetlika LCD-ekran. Pogosto snemalec obrne kamero tudi k samemu sebi in mimogrede poda izjavo ali komentar, nato pa spet

nadaljuje mehansko beleženje dogajanja. Množična uporaba snemalnih naprav prinaša popolnoma nove razmere na področju vizualne produkcije. Ta postaja nepregledna, kaotična, z zanikanjem starih in z ustvarjanjem novih estetskih meril. To je velik izziv za raziskovalce vizualnih pojavov. Velika diferenciacija metod in izraznih sredstev nas sili v preučevanje le-teh, saj danes ne verjamemo več v samoumevnost raziskovalnih metod oz. v njihovo ideološko nedolžnost. Hkrati pa raziskovalci želimo obvladovati svoje metode in izrazna sredstva, ki morajo biti do neme mere standarizirani, da so rezultati različnih raziskovalcev primerljivi.

Načelo neprekinjenega snemanja je profanacija načel vizualne etnografije. Prihaja do nove funkcije snemalnih naprav. Uveljavlja se načelo velikega brata, zamisel skrite kamere, ki opazuje od daleč in ji nič ne uide. Taka kamera nadzoruje dogajanje brez prave osredotočenosti na bistveno, medtem ko vizualna etnografija preiščeno sestavlja vizualno pripoved z izbiro posameznih kadrov (beri: dominantnih pogledov), da bi ujela avtonomno bit dogajanja. Z analizo tako nastalih vizualni tekstov naj bi raziskovalci prišli do novih spoznanj o raziskovani tematiki. Hkrati pa naj bi izdelek vizualne etnografije odrazil pogleda obeh strani, ki sta vpleteni v realizacijo: raziskovalcev in sogovornikov pogled.

Nova tehnologija, ki je vsakemu dostopna in enostavna za upravljanje, predstavlja še neko drugo možnost, ki se ji je težko upreti. To je možnost zelo velike bližine med kamero in njenim objektom. Če je to človek, se mu lahko v hipu, brez posebnih tehničnih priprav, približamo do skrajnega velikega plana ali celo do detajla, ne da bi zmotili dogajanje. To možnost v veliki meri izkorišča industrija pornografskega filma. Gre pa tudi za neko vrsto bližine, ki je etično še bolj sporna. To je vdor kamere v nematerialni intimni prostor ljudi. Z malo kamero lahko, zaradi njene neinvazivnosti, posnamemo zelo intimna razmerja med ljudmi, v družinah ali drugih skupnostih, kar sicer ni dostopno ljudem zunaj teh skupnosti. Ta pojav najprej opazimo, če si ogledujemo družinske videoarhive, v katerih so posnetki, za katere snemalec nedomačin nikdar ne bi dobil odobritve. Ko se zgodi tak vdor v zasebnost posameznika ali skupine na področju vizualne etnografije, dobimo sicer zelo privlačne informacije, ob katerih pa se vprašamo, kako daleč se bodo avtorji še spustili v prizadevanju za čim tesnejši stik. Ali še obstaja etična meja, ki je ne bi smeli prestopiti? K sreči večino avtorjev na področju vizualne etnografije vodi želja po dobrohotnem vživljanju v medčloveška razmerja in akademska diskretnost, ne pa želja po atraktivnosti in zaslužku. Ali ni morda hiper intimna bližina nekaterih sodobnih vizualno etnografskih izdelkov nadomestek za nekdanje prikazovanje eksotičnih vidikov kultur tretjega sveta v etnografskih filmih?

Ena glavnih nalog današnje vizualne etnografije ni samo raziskovati nove načine vizualne reprezentacije kulture s pomočjo vseh oblik vizualne tehnologije, vključno z mobilnimi telefoni, digitalnimi fotoaparati in malimi kamerami, temveč tudi odkrivati katere vsebine so najprimernejše za vizualno dokumentiranje. Niso vse enako primerne. Avdiovizualno beleženje ljudi med govorjenjem je eno najizjivalnejših področij vizualne etnografije. Odkrivanje novih načinov uporabe in vodenja kamere pri raziskovanju vsakdanjega življenja s pomočjo sodobne vizualne tehnologije bo v veliki meri pomagalo razjasniti še vedno dokaj skrivnostno in

neraziskano naravo vizualnih komponent kulture ter njen pomen za razumevanje kulture in sveta.

Viri in literatura:

- Birdwhistell, Ray (1970), *Kineziics and Context*. Essays on Body Motion Communication, Baltimore, Maryland, U.S.A. Univ of Pennsylvania.
- Bromhead, Tony de (1996), *Looking two ways*. Hojberg: Intervention Press.
- Collier, John & Collier. Malcolm (1986), *Visual anthropology: Photography as a Research Method*. Holt Rinehart&Winston, New York.
- Darwin, Charles (1872), *The Expression of Emotions in Man and Animals*. London.
- MacDougall, David (2006), *The Corporeal Image; Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton University Press.
- Flaherty, Robert (1922), *Nanook of the North*. Scenarij, kamera in režija Robert Flaherty. Nemi film, 35 mm, 79 min.
- Geertz, Clliford (1973), *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*. In: The interpretation of cultures: selected essays. New-York/N.Y./USA etc. Basic Books, pp. 3-30. http://www.iwp.uni-linz.ac.at/lxe/sektkf/gg/GeertzTexts/Thick_Description.htm
- Hall, Edward (1966), *The Hidden Dimension*. Anchor books, Doubleday. New York, London, Toronto, Sydney, Auckland.
- Heider, Karl (1976), *Ethnographic film*. University of Texas Press.
- Križnar, Naško (1999), *Dokumentarni film in znanost : znanstveni film, integrativna točka kinematografije*. V: POPEK, Simon (ur.). Dokumentarni film, (Zbirka Jesenska filmska šola). Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran, 1999, 45-60.
- Križnar, Naško (2008). *L'intervista nel film etnografico : dialogo o interrogatorio?*. V: ALTIN, Roberta (ur.), PARMEGGIANI, Paolo (ur.). *L'intervista con la telecamera : giornalismo, documentario e ricerca socio-antropologica*. Milano: Lampi di stampa, 2008, 67-80.
- Kuret, Niko (1959), VII simpozij etnografskega in sociološkega filma. *Naši razgledi*, no. 18, p. 438.
- Marano, Francesco (2007), *Il film etnografico in Italia*. Edizioni di pagina. Bari.
- Margolis, Eric, *Visual-Ethnography 3: Visual ethnography Paradigms*.
<http://courses.ed.asu.edu/margolis/va.html>

Priporočljiva literatura:

Barbash, Ilisa & Taylor, Lucien (1997), *Cross – cultural Filmmaking: A handbook for making documentary and ethnographic films and videos*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

L'intervista con la telecamera : giornalismo, documentario e ricerca socio-Antropologica (2008), Parmeggiani, Paolo (ed.). Milano: Lampi di stampa.

Naško Križnar

Images of Culture in Visual Ethnography

| |
|--|
| <p><i>Key words:</i> visual ethnography, visual anthropology, field-work methods</p> |
|--|

Visual ethnography is a kind of ethnographic filming which aim is to gather visual information and to help analyzing the data in the process of a research.

It can help also to enhance communication between researcher and his subjects in the field or between researcher and the audience. Because of the prevailing use of a camera visual ethnography is called also camera-ethnography.

This field of anthropological activity is raising different questions. The basis of visual literacy in this case is a general cinematographic language. First question is: how much knowledge does a researcher need to have if he or she is using a camera in the field?

What is the difference between TV production of documentary and the production of visual ethnography? How to construct a visual narrative to keep a relevant information about the culture in question and how to avoid the stress on emotional experience and dramatic suspense, characteristic for artistic or commercial filmmaking? New visual technology is opening many new possibilities in approaching people. How close can we go in approaching people not to step over the thin line of unethical behavior?