

Traduccions

Per una antropologia de la mirada: etnografia, representació i construcció de dades audiovisuals

For an Anthropology of the Gaze: Ethnography, Representation, and the Construction of Audiovisual Data

Elisenda Ardèvol / Universitat Oberta de Catalunya / <https://orcid.org/0000-0002-5536-9134>

Traducció:

Joana Soto Merola / Grup de recerca en transformacions en els mitjans audiovisuals i les seves implicacions en el desenvolupament polític, cultural i social, Universitat de Lleida / <https://orcid.org/0000-0002-5416-6730>

Guillermo Aguirre Núñez / Observatori d'Antropologia del conflicte Urbà (OACU) / <https://orcid.org/0000-0001-8677-1364>

Resum

Aquest article proposa una reflexió teòrica i metodològica sobre el paper de la imatge en la recerca antropològica. Publicat per primera vegada a *Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares* (CSIC, 1998), el text reflexiona sobre el paper de la imatge en la recerca antropològica i reivindica l'antropologia visual com un camp obert d'experimentació. L'autora analitza la doble dimensió de la imatge com a dada etnogràfica i com a representació cultural, revisant les aportacions de Mead, Bateson, Rouch o MacDougall, entre d'altres. Ardèvol proposa distingir entre el cine etnogràfic documental i l'exploratori, que integra la càmera en el procés de recerca i reconeix el seu caràcter relacional i performatiu. Critica, alhora, les "trampes" del cinema observacional i defensa una antropologia compartida, on la producció audiovisual formi part de la construcció col·lectiva del coneixement i de la reflexió crítica sobre la mirada etnogràfica.

Paraules clau

Antropologia visual, cinema etnogràfic, representació, metodologia, dades audiovisuals.

Abstract

This article offers a theoretical and methodological reflection on the role of the image in anthropological research. First published in *Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares* (CSIC, 1998), the text explores the place of visual media within anthropology and advocates for visual anthropology as an open field of experimentation. The author examines the dual dimension of the image—as ethnographic data and as cultural representation—revisiting the contributions of Mead, Bateson, Rouch, and MacDougall, among others. Ardèvol proposes a distinction between documentary ethnographic film and exploratory ethnographic film, the latter integrating the camera into the research process and acknowledging its relational and performative nature. She also critiques the "traps" of observational cinema and argues for a shared anthropology, in which audiovisual production becomes part of the collective construction of knowledge and of the critical reflection on the ethnographic gaze.

Keywords

Visual anthropology, ethnographic film, representation, methodology, audiovisual data.

EL PER QUÈ DE LA MIRADA

El títol d'aquest article és una proposta per entendre el camp de l'antropologia visual com un territori franc d'investigació sobre els aspectes socials i culturals de la imatge; un interrogant obert sobre la utilització de les tecnologies audiovisuals en la producció de coneixement sobre la cultura. Com, si no, podríem aproximar-nos a la relació entre imatge i antropologia? La pregunta sobre el paper de la imatge visual en la cultura, sobre la seva utilització com a tècnica per a la representació de la vida social o per a la investigació sobre la diversitat cultural és tan antiga o tan nova com el mateix desenvolupament de la disciplina. Tanmateix, la qüestió sobre l'ús de la fotografia, el cinema i, actualment, el vídeo i el tractament multimèdia de la imatge continua essent polèmica quan es proposa que aquests mitjans són alguna cosa més que una simple manera d'il·lustrar, acompanyar o donar color al discurs verbal o textual. Tot i que el mateix Louis Lumière entenia el cinema més com un instrument científic que com un espectacle per a les masses, la seva incorporació a les ciències socials ha estat fins fa poc una pràctica minoritària. Sembla que la imatge s'hagi considerat només un suport de la paraula i, a més, prescindible. L'antropologia visual recupera la importància de la imatge i, com a especialitat o subdisciplina, es desenvolupa després de la Segona Guerra Mundial, a partir de l'interès de científics socials i cineastes pel documental social i pel cinema i la fotografia etnogràfica, de la mà d'antropòlogues i antropòlegs com Margaret Mead i Gregory Bateson als Estats Units, Jorge Preloran i Carmen Guarini a Llatinoamèrica, i André Leroi-Gourhan, Luc de Heusch, Claudine de France i Jean Rouch a Europa.

Avui dia, l'antropologia visual es dibuixa com un camp d'estudi sobre la representació, la imatge i la visualitat des de les ciències socials, i es ramifica a partir de dues línies de treball. El primer punt de partida sorgeix de l'anàlisi de l'ús, en els mitjans de comunicació social, d'imatges sobre la diversitat cultural, especialment sobre cultures etiquetades com no occidentals. Com ens representem la diversitat cultural? Com intervé la representació audiovisual en la formació d'identitats col·lectives? Quina és la funció de l'antropologia en la reproducció o en l'anàlisi crítica dels estereotips culturals sobre l'alteritat? Aquesta orientació parteix de l'estudi de la imatge com a producte cultural i abasta la fotografia, el cinema, el vídeo, la televisió i els productes multimèdia; n'analitza els usos socials i la seva contribució a la formació i transformació de les identitats col·lectives.

El concepte de representació ha estat àmpliament qüestionat des de les teories de la performativitat, especialment en el camp de l'antropologia simbòlica. Tal com ja assenyalava Victor Turner (1987), tota representació cultural —sigui ritual, narrativa o audiovisual— implica una dimensió performativa: no només mostra o simbolitza una realitat externa, sinó que actua, produeix i transforma els significats culturals en context i, per tant, actua sobre la realitat configurant-la. En aquest sentit, tota representació és també una performance: una posada en escena que involucra cossos, afectes, memòries i relacions de poder. Reconèixer aquesta dimensió performativa ens obliga a repensar l'ètica, la política i l'agència de les pràctiques representacionals, especialment en contextos d'investigació, creació i difusió del coneixement antropològic.

La segona línia de treball es remunta a la utilització de la imatge com a dada sobre una cultura i com a tècnica d'investigació. Des d'aquesta perspectiva, el problema se centra inicialment en l'anàlisi de la imatge com a portadora d'informació per si mateixa, com a document etnogràfic.

Tanmateix, mirar una fotografia feta, per exemple, per un indi navajo, no només ens proporciona informació descriptiva sobre l'objecte o les persones representades, sinó també sobre la mateixa mirada navajo, reflectida en l'enquadrament i en la selecció de la presa. Aquesta aproximació es desenvoluparà, d'una banda, cap a una reflexió sobre la teoria implícita en la construcció de la representació audiovisual com a dada etnogràfica i, de l'altra, cap a una antropologia de la comunicació i de la recepció d'imatges, que ens portarà a formular preguntes sobre com creem, tractem i donem sentit a la imatge; és a dir, del producte als processos i als contextos en què la imatge intervé. L'anàlisi crítica de la representació no només qüestiona què representem, sinó com ho fem i quins efectes produeixen les nostres representacions sobre els subjectes, els públics i els marcs institucionals. Ens convida a assumir que representar és intervenir, i que tota representació genera realitats, posicionaments i conseqüències que hem de tenir en compte, també en la manera com construïm les nostres dades audiovisuals.

L'antropologia visual és un camp interdisciplinari d'experimentació encara en construcció. La interrelació entre el món de les tecnologies de la imatge, els estudis de comunicació social i l'antropologia sovint es redueix a la col·laboració en la realització de documentals, on, en el millor dels casos, l'antropòloga o l'antropòleg assumeix un paper d'assessoria. En la formació dels nous antropòlegs i antropòlogues continua sense donar-se importància a les tècniques audiovisuals com a instruments d'investigació i com a mitjans de comunicació; per tant, tampoc no s'ha produït amb èxit una reflexió que enllaci la producció d'imatges amb el coneixement antropològic. Les possibilitats només s'han començat a explorar; no debades. Lisón Arcal titulava un article publicat el 1993 com "*La antropología visual: un campo abierto*". El camp continua obert.

En aquestes pàgines intentaré traçar un itinerari pel territori de l'antropologia visual i esbossar una proposta: entendre la representació visual en funció de la relació interpersonal a través de l'objecte de mediació —la càmera, la fotografia, el film—. Aquesta aproximació és complementària a l'anàlisi formal i de contingut i implica aprendre a mirar a través de la imatge, rastrejar el context en què es produeix. La potència de la càmera no rau en l'objectivitat del mitjà, sinó en el reconeixement de la nostra mirada en la imatge i, per tant, en el redescobriment de les seves pautes i regularitats, de les seves subjectivitats compartides i desiguals. L'antropologia no estudia el món físic, sinó les seves representacions: l'activitat simbòlica de la ment humana. Deu càmeres de vídeo automàtiques enregistrant sense interrupció una corrida de toros donen menys informació sobre el que passa i el context de la interacció que una sola càmera moguda per un ésser intel·ligent i sensible, encara que no tingui ni idea de què és una corrida; i, en qualsevol cas, cal preguntar-se: qui i per què va col·locar aquelles deu càmeres allà? Què miren? Què busquen?

ANTROPOLOGIA EN IMATGES

On és l'antropologia? Al text o a la imatge? Tots els qui tenim una mica de formació en antropologia hem sortit algun dia d'una sala de cinema pensant que aquella pel·lícula tenia un fort component antropològic, o que era molt interessant des d'una perspectiva de descripció etnogràfica, o, si més no, que posseïa una certa "sensibilitat antropològica". Però sabem ben poc sobre com la pel·lícula ha aconseguit aquest efecte. Un text literari pot portar-nos a una

experiència similar. La qüestió, doncs, no rau tant en el mitjà utilitzat, sinó en la manera com s'ha utilitzat i en el procés de producció que ha seguit.

La pregunta gairebé eterna sobre si el cinema pot transmetre coneixement antropològic ens condueix a plantejar les diferències entre diversos sistemes de comunicació, com per exemple, entre el llenguatge verbal i el no verbal, o entre les característiques del text escrit i el que s'anomena llenguatge cinematogràfic. Es tracta de preguntar-se què pot i què no pot fer el cinema respecte del que pot o no pot fer una descripció verbal. L'acceptació dels mitjans audiovisuals en la pràctica antropològica comporta l'obertura d'un debat sobre els modes de representació, les tècniques d'investigació i els processos de comunicació, tant durant el treball de camp com en la presentació dels seus resultats. Ens obliga a pensar com mirem. La incorporació del cinema o del vídeo com a mitjans d'expressió implica molt més que produir un document visual amb orientació antropològica: ens porta a reflexionar sobre la metodologia de la producció, sobre el procés de comunicació entre el subjecte filmat, l'antropòleg i el públic, sobre la representació i sobre la imatge.

La qüestió que plantejo és que la interpretació de la imatge cinematogràfica des de l'antropologia està estretament vinculada a la posició epistemològica de l'etnògraf o l'etnògrafa en relació amb la tècnica que utilitza. Sostinc que un examen dels pressupòsits culturals sobre l'experiència de "veure cinema" és a la base del desenvolupament del cinema com a instrument teòric; això suposa calibrar quin tipus de dades estem construint, analitzar com el mode de representació audiovisual intervé en el procés etnogràfic i valorar l'abast dels processos comunicatius generats per la presència de la càmera durant i després del treball de camp. Una anàlisi cultural sobre el mitjà cinematogràfic ofereix noves maneres de relacionar dades i anàlisi teòrica, pràctica de camp i procés de comunicació.

La reflexió sobre la relació entre cinema i antropologia s'ha de situar, per tant, en diferents nivells simultanis d'anàlisi i considerar el cinema, com a mínim, com a tècnica d'investigació, mode de representació i mitjà de comunicació. Al mateix temps, cal tenir present que la imatge és, des de l'antropologia, un objecte teòric d'estudi i, alhora, un producte de l'activitat antropològica: no només estudiem imatges del món, sinó que també les produïm. El procés de recerca és, al cap i a la fi, un procés cultural.

En aquest article ens centrarem en les imatges cinematogràfiques que l'etnògrafa o l'etnògraf crea durant i com a part de la seva investigació i que finalment construeix i edita com a mode de presentar i comunicar els resultats a una audiència especialitzada o al públic general. Considerarem, doncs, com a cinema etnogràfic la producció audiovisual realitzada a partir d'una recerca antropològica. Des d'aquest punt de partida, analitzarem les diferents tendències de producció de cinema etnogràfic en relació amb la metodologia bàsica del treball de camp: l'observació participant i la construcció de dades per a l'anàlisi antropològica.

DOCUMENTAL O ETNOGRAFIA FÍLMICA?

El primer perill que amenaça una investigadora de camp amb una càmera a sobre és pensar que farà un documental o "una pel·lícula". L'estratègia de filmació d'un documental és molt diferent de la filmació d'un document per a la investigació. I, per entendre aquestes diferències, ens hem de remuntar al debat sobre la definició de cinema etnogràfic.

Des dels seus orígens, la fotografia i el cinema i, més tard, la cinta d'àudio o el vídeo, s'han utilitzat per documentar diferents aspectes de la vida material, social i cultural dels grups humans. Els viatges d'exploració científica de finals del segle XIX ja incorporaven les primeres càmeres cinematogràfiques i als anys vint triomfava la pel·lícula *Nanook of the North*, un documental sobre la vida tradicional dels inuit, filmat amb tècniques semblants a les que avui denominaríem treball de camp antropològic (de Brigard, 1975). Tanmateix, va ser el treball pioner de Margaret Mead i Gregory Bateson, realitzat durant els anys trenta a Bali i Nova Guinea, el que desenvoluparia una nova metodologia de filmació amb l'objectiu d'analitzar sistemàticament el comportament no verbal (Bateson i Mead, 1942). L'interès per la construcció de dades audiovisuals en etnografia donaria pas, als anys seixanta i setanta, al desenvolupament de diverses estratègies de recollida de dades vinculades a noves metodologies d'anàlisi del comportament; metodologies impossibles, d'altra banda, sense l'ajuda tècnica de la fotografia, el cinema, el vídeo o el magnetòfon, com ara l'etnometodologia, l'anàlisi microsòcial, l'anàlisi del discurs oral, l'anàlisi conversacional, la cinèsica o la proxèmica (Jakins, 1988).

El cinema etnogràfic implica la combinació de dues tècniques: la producció cinematogràfica i la descripció etnogràfica. L'etnografia és una tècnica antropològica de construcció de dades per a la descripció de la forma de vida d'un grup humà. Aquesta tècnica parteix del supòsit que l'investigador realitza una observació participant intensiva —el treball de camp etnogràfic— per arribar a una comprensió “des de dins” de la cultura estudiada. Un dels resultats és la monografia etnogràfica: una descripció que destaca i interrelaciona els diferents aspectes de la vida social i cultural d'aquell grup.

La producció de cinema o vídeo etnogràfic s'ajusta inicialment als objectius de l'etnografia, entesa com un producte de la recerca antropològica. Karl Heider (1972), un dels primers teòrics del cinema etnogràfic, proposa que la filmació etnogràfica compleixi els mateixos criteris exigits a una monografia escrita, però manté la producció del cinema etnogràfic lligada a les tècniques cinematogràfiques i criteris estètics propis del cinema documental. La càmera no forma part del procés d'investigació i el treball de camp és anterior o posterior a la descripció cinematogràfica. L'estil de producció, la manera de moure la càmera, respon a una actitud de documentar audiovisualment les tesis defensades per l'antropòleg.

Als anys vuitanta, aquesta visió de la càmera com a eina auxiliar de l'etnografia serà qüestionada per antropòlegs i cineastes des de diversos punts de vista. David MacDougall criticarà l'absència de participació dels actors en la representació que es fa de la seva cultura i el caràcter distanciat i pretesament objectiu del documental de tall naturalista. La seva proposta serà portar la càmera al centre de l'acció, fer-la “participativa” i “propera”, evitar els comentaris erudits i deixar que siguin els propis actors els qui parlin i s'adreixin a l'espectador (MacDougall, 1975). Jay Ruby desplaçarà l'eix de la reflexió del producte al procés i proposarà que l'antropòleg trenqui amb la tradició del cinema documental per crear el seu propi llenguatge cinematogràfic (Ruby, 1980). En el cinema etnogràfic reflexiu, la càmera passa a formar part del mateix procés de recerca, no és independent de la mirada de la persona que la sosté i participa amb ella en el procés d'exploració cultural. La càmera no capta fets objectius, sinó la relació entre l'investigador i el seu context de recerca. Quan la filmació és simultània al treball de camp i no posterior, l'etnògraf o l'etnògrafa no té encara una comprensió plena del que està filmant ni sap cap on el conduirà la seva observació. Aquest tipus de cinema, immers en el procés de recerca, serà anomenat per Claudine de France com a exploratiu, en contraposició al cinema explicatiu

o documental (de France, 1989):

- a. Cinema etnogràfic documental: la recerca etnogràfica és anterior a la descripció fílmica.
- b. Cinema etnogràfic exploratiu: la càmera forma part del procés de recerca.

El cinema d'exploració etnogràfica es diferencia del cinema documental en la manera com s'organitza la producció —en la relació que s'estableix al camp amb els subjectes filmats— i en la direcció de la presa d'imatges —en el moviment de la càmera i els seus objectius (Ardévol, 1996). De manera molt esquemàtica, el mode de producció del cinema d'exploració etnogràfica es caracteritza per:

1. La incertesa: la filmació no parteix d'un guió previ, sinó de l'adaptació i la improvisació sobre el terreny. L'investigador no pot saber per endavant l'estructura que tindrà el producte i ha de calibrar-ne els límits, quan pot filmar i quan ha de deixar de fer-ho.
2. L'adaptació al context de recerca: adaptar-se al context implica que el càmera no controla aquest context, no pot modificar-ne l'organització ni interrompre una seqüència de comportament. A diferència de la producció d'una pel·lícula o de l'experimentació en un laboratori, no dirigeix l'acció, sinó que la segueix.
3. Absència de context d'audiència: a diferència del cinema documental o de ficció, el cinema d'exploració no té un mercat obert, sinó que està subjecte a les condicions de la recerca. D'una banda, les filmacions solen estar restringides en la seva exhibició; de l'altra, el mode de representació no té una intenció comunicativa directa (els efectes de representació són conseqüència de la mirada teòrica).
4. Procés versus producte: la interacció que es produeix al camp entre la càmera i els participants modela el mode de representació en el producte final.

EL CINEMA EN LA RECERCA ANTROPOLÒGICA

En un primer moment, la tècnica cinematogràfica s'utilitza sense una reflexió crítica sobre les seves possibilitats, com un instrument que permet registrar el moviment corporal i estudiar el comportament observable. Així va ser utilitzada des dels inicis del cinema per antropòlegs com Félix-Louis Regnault, per a l'estudi intercultural dels moviments corporals, reflectit a *Les attitudes du repos dans les races humaines* (1896), o en les filmacions de Franz Boas. Un salt qualitatiu el representen els estudis de Margaret Mead i Gregory Bateson, plasmats en pel·lícules com *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea* (1940–1951) i en obres escrites com *Balinese Character: A Photographic Analysis* (1942). L'estudi de les filmacions com a dades d'una cultura també serà un tema desenvolupat per Mead i Rhoda Metraux a *The Study of Culture at a Distance* (1953) i per Ruth Benedict, que va basar part del seu llibre *El crisantem i l'espasa* (1946) en l'anàlisi de documents fílmics realitzats al Japó (de Brigard, 1975).

Als Estats Units, la reflexió teòrica sobre la tècnica cinematogràfica com a procés i producte orientat antropològicament té el seu moment crític durant els anys setanta. El cinema deixa de ser una dada etnogràfica d'una cultura per esdevenir una exposició teòricament orientada sobre una cultura. L'aparició, el 1976, de l'obra de Karl G. Heider, *Ethnographic Film*, que pot considerar-se el primer intent de teorització i exposició de les bases del cinema etnogràfic, presenta aquest tipus de cinema com una descripció etnogràfica. A partir del seu treball

s'inicia un ampli debat sobre les característiques que ha de tenir un film per ser considerat una etnografia. Aquesta discussió donarà lloc a l'experimentació en el procés de producció del film i, alhora, a la consolidació del cinema etnogràfic com a gènere de no-ficció, obrint així la construcció d'un context teòric per a la seva realització i crítica dins l'àmbit antropològic.

Tanmateix, la indefinició del cinema etnogràfic continua present, qualsevol pel·lícula pot ser objecte de la mirada antropològica en tant que producte cultural. L'"etnograficitat" d'una pel·lícula es mesurarà segons el grau en què satisfaci els cànons científics de l'antropologia. L'antropologia visual continua debatent-se entre la dualitat del cinema com a instrument i com a objecte de coneixement: com a registre de dades sobre una cultura o com a anàlisi de dades d'una cultura, contingudes tant en el comportament enregistrat al film com en la manera de prendre i organitzar les imatges. No podem entendre el cinema etnogràfic si no l'integrem i l'estudiem a partir de la seva relació amb el context i si no intentem explicar també com funciona el procés de comunicació fílmica. Les imatges són presents en la nostra vida quotidiana, però sabem ben poc sobre com actuen sobre nosaltres. En aquest sentit, caldria investigar la comunicació i la recepció del cinema que pretén informar-nos sobre els elements culturals i l'estructura de les societats humanes, i alhora desenvolupar metodologies d'anàlisi fílmica rellevants per als problemes que es planteja l'antropologia.

Sol Worth representa un avanç significatiu en la definició del camp d'estudi sobre cinema etnogràfic i proposa una antropologia de la comunicació visual:

“

No podem definir una classe de pel·lícules com a 'etnogràfiques' mitjançant la descripció del film per si mateix. Només podem descriure aquesta categoria de films si expliquem com s'utilitzen i si assignem el terme 'etnogràfic' a una classe d'aquestes descripcions. [...] Hem d'examinar primer, no el film, sinó per què s'ha fet i com s'utilitza". (Worth, 1981: 75-76)

Si altres branques de l'antropologia aïllen per al seu estudi camps de l'experiència humana com la medicina, el joc, la marginació, l'economia o la política, l'antropologia visual estudiarà la mirada. Però com podem analitzar una mirada etèria? La materialitat de la mirada es troba en la relació que establim amb objectes com les figuracions plàstiques, les fotografies o les pel·lícules. Worth va introduir l'estudi de com construeix la seva mirada un grup social culturalment homogeni a través de l'ús de la tècnica cinematogràfica. Va considerar el cinema com un llenguatge i, per tant, com un mode de representació, una forma de narració i un mitjà de comunicació que va paral·lel a altres manifestacions culturals i que reflecteix els esquemes cognitius d'un grup social específic (Worth i Adair, 1972). El seu treball pioner, la seva insistència en l'anàlisi del cinema a partir de la contextualització en una pràctica i en la seva utilitat, va obrir la porta a la recerca empírica sobre els mitjans de comunicació audiovisuals.

LES DADES DE L'ETNÒGRAF

Però, si el cinema és un instrument de recerca, com s'integra la càmera de vídeo en el procés etnogràfic? La càmera etnogràfica no és una càmera de vigilància ni tampoc una càmera de televisió. La càmera no és una simple eina auxiliar: la introducció del vídeo en la recerca antropològica modifica l'experiència etnogràfica, la relació de l'investigador amb el camp, la interacció amb els participants i la construcció i anàlisi de les dades.

El treball de camp etnogràfic s'emmarca generalment dins de les tècniques anomenades qualitatives en ciències socials. L'observació participant implica que l'investigador no parteix d'una teoria explicativa prèvia per dissenyar, per exemple, una enquesta, sinó que necessita primer conèixer per experiència pròpia el medi social sobre el qual elaborarà el seu estudi (Hammersley i Atkinson, 1994). L'etnògraf transforma la seva experiència en dades analitzables a partir de la seva immersió en la comunitat estudiada i del seu quadern de notes. Segons Gregory Bateson (1993: 72-76), les dades més característiques d'un etnògraf són:

1. La descripció escrita del que l'etnògraf ha sentit dir a un individu identificat en un context *x* i anomenat *y*.
2. La descripció escrita del que l'etnògraf ha observat fer a un individu identificat *y* en un context classificat com *x*.
3. La descripció escrita d'artefactes, objectes, espais... utilitzant de vegades dibuixos, esquemes i quantificadors.

L'etnògraf que utilitza una càmera obté, a més, una descripció audiovisual del que està escoltant, veient fer o assenyalant: descripcions verbals, accions, objectes, eines, espais. La càmera esdevé, doncs, una tècnica d'obtenció d'un tipus diferent de dades, basades en la descripció audiovisual i no escrita. Podríem considerar, així, que la càmera és una tècnica de registre no problemàtica, i pensar que les dades audiovisuals són allà fora, al món exterior a la ment i a l'escriptura de l'etnògraf, independents i objectives.

La introducció de la càmera en el treball de camp estableix una dinàmica entre la seva capacitat de registrar informació audiovisual, la seva capacitat de generar nous tipus de dades no accessibles a l'observació directa i la seva capacitat de generar contextos de comunicació. La càmera no és invisible ni està en el buit: obre un nou camp d'experimentació dins el procés d'interacció entre l'investigador i els subjectes participants en l'estudi, que al seu torn genera un nou tipus de dades difícils d'analitzar.

L'enregistrament cinematogràfic o en vídeo permet la coordinació entre imatge i so i la representació del moviment. Però, quin tipus de dades podem construir?

Per a John Collier (Collier i Collier, 1986), la càmera és un instrument d'observació i recompte descriptiu. Permet mesurar, comptar, comparar, realitzar un inventari detallat. Per exemple, gràcies a la filmació no és necessari comptar *in situ* el nombre d'espelmes d'una cerimònia religiosa o el nombre i tipus de quadres exposats en una sessió de possessió. La càmera és una eina auxiliar per a la memòria de l'etnògraf. Sorenson i Jablonko (1975) proposen un altre tipus d'ús de la càmera: a més de la utilització sistemàtica per a la descripció, per exemple, de l'habitació on es realitza el ritual de possessió, podem filmar a l'atzar o mitjançant un procediment estocàstic, de manera que allò que ens ha passat desapercebut durant l'observació directa pugui emergir en l'observació posterior de la gravació. La càmera és, aleshores, un instrument de descobriment.

Aquesta aproximació a la càmera parteix d'una exigència etnogràfica "clàssica", on el pes recau en la descripció minuciosa dels elements materials de la cultura estudiada i en les seves relacions amb la vida social i cultural de la comunitat. Timothy Asch tractarà la càmera d'una manera diferent (Asch i Asch, 1988). El que li interessarà és "captar la interacció": la filmació contínua d'esdeveniments discrets o la gravació ininterrompuda de seqüències completes d'interacció. Aquest procediment permet classificar i identificar accions i contextos definits

per l'antropòleg o l'antropòloga, o bé que siguin els mateixos actors els qui assenyalin, tallin i denominen les parts observades en el flux d'imatges filmades. Joseph Schaffler (1975) i Krebs (1975) observen que aquest tipus de filmació continuada permet un nou tipus de comunicació amb els informants, de manera que és possible provocar respostes sense que l'investigador proporcioni als subjectes categories verbals explícites pròpies dels seus esquemes cognitius.

Des d'una altra perspectiva metodològica, Claudine de France (1989) considera que l'especificitat de la filmació etnogràfica és mantenir la unitat del comportament social que el llenguatge analític de l'investigador tendeix a fragmentar. La pantalla mostra la multiplicitat de manifestacions simultànies que componen l'atmosfera d'un grup humà i planteja la complexitat extrema de cada dada individual: la unitat i irrepetibilitat de cada interacció (una petita variació en el comportament no verbal pot canviar el context i el sentit d'una frase). De France també assenyalava la diferència entre l'experiència en directe de l'etnògraf i la seva experiència davant les imatges filmades, entre l'observació directa i l'observació diferida (*différée*). La seva aportació més interessant és mostrar el contrast entre l'observació en viu i la diferida i com ambdues es complementen en l'anàlisi del text audiovisual per a la construcció de noves dades sobre la comunicació humana.

Sens dubte, el cinema i el vídeo s'han consolidat com una tècnica analítica imprescindible en l'estudi de la comunicació. Larry Birdwhistell (1973) apunta que l'examen del comportament a través de la pantalla va possibilitar el desenvolupament de la cinèsica (la comprensió del comportament humà com una interdependència pautaada). Segons aquest autor, el moviment corporal és un aprenentatge cultural del mode de comunicar i aquest aprenentatge està estructurat culturalment; per tant, pot ser analitzat a partir d'un sistema ordenat d'elements aïllables que ell denomina *kines*. Per fer-ho, desenvolupa un sistema de notació del moviment i de marcadors lingüístics simultanis, de manera que l'estudi de la comunicació és inseparable del contingut semàntic. La comunicació humana té significat i sentit, i això introdueix els aspectes pragmàtics de la comunicació que poden ser analitzats a través de la representació audiovisual.

En el tractament de la imatge com a dada etnogràfica, l'observació és l'aspecte més destacat. El lloc de la participació etnogràfica, de la relació entre l'investigador i el seu context de recerca, queda sovint en segon terme i no té una influència decisiva ni en l'anàlisi de la representació audiovisual ni en la seva construcció. Tampoc no s'analitza prou la relació entre els participants de la investigació, és a dir, entre l'etnògraf i les persones que intervenen en el seu treball de camp. Aquesta qüestió serà tractada en profunditat des de l'anàlisi de la representació visual, però no sempre es té en compte en relació amb el treball de camp. Francisco Ferrándiz (1997) reflexiona sobre l'ús de la càmera en contextos rituals del culte de María Lionza i descriu una experiència en què un esperit intervé en el procés de filmació, interpel·lant directament la càmera. Introdueix així la idea que la càmera no és un mer instrument de registre, sinó un objecte relacional que pot ser afectat per les dinàmiques del context d'investigació de formes imprevistes, de manera que el dada etnogràfic també es construeix en aquestes interaccions.

OBSERVACIÓ I PARTICIPACIÓ EN EL CINEMA ETNOGRÀFIC

Si volem utilitzar el vídeo com a instrument metodològic, cal tenir en compte els seus diferents aspectes: com a tècnica de registre, com a mitjà de comunicació, com a mode de representació

i com a objecte d'estudi. Això implica incorporar la tecnologia audiovisual de manera reflexiva: no podem passar per alt el fet que la manera com dirigim la càmera respon als nostres objectius teòrics sobre el camp de recerca i a la nostra predisposició cap a l'instrument —el que pensem que la càmera pot fer per nosaltres. La càmera és un instrument conceptual que es pot tocar amb les mans. Per tant, cal reconèixer que l'estil de filmació determina el tipus de dades que podem construir. Analitzar el cinema com a mode de descripció etnogràfica comporta una discussió sobre el mode de representació audiovisual: com es construeix la relació entre el context de producció, el context d'exhibició i el producte cinematogràfic.

Dins el que s'anomena cinema etnogràfic, s'han desenvolupat diferents tendències de producció orientades a la recerca d'una representació audiovisual de la diversitat cultural, és a dir, d'una etnografia fílmica (Ardévol, 1996, 1997). L'anàlisi del cinema etnogràfic s'ha centrat en la relació entre la representació audiovisual i els subjectes representats i el debat s'ha polaritzat a partir de la interpretació del cinema com a imatge d'una realitat exterior a la qual representa i a la qual es refereix. El problema, doncs, s'ha plantejat com la possibilitat o impossibilitat del cinema de reflectir fidelment i sense distorsions aquesta realitat externa. Crec que aquesta dicotomia ens condueix absurdament a rebutjar tota possibilitat de construcció de dades audiovisuals per a l'estudi de la cultura, i ens impedeix plantejar una qüestió metodològica fonamental sobre els aspectes participatius i comunicatius davant la càmera o la pantalla.

Veiem dos estils de filmació etnogràfica: el cinema observacional —desenvolupat a partir del *direct cinema*— i el cinema *verité*, elaborat per Jean Rouch: dos models de representació que parteixen de dues metodologies de treball etnogràfic aparentment oposades: l'observació i la participació. A més, corresponen a dues posicions epistemològiques diferents. El cinema observacional presenta el cinema com un mitjà de representació no problemàtic, dit d'una manera molt simplificada: és un registre fidel de l'esdeveniment filmat. En canvi, el *cinema verité* reconeix la distància entre l'esdeveniment filmat i la seva representació cinematogràfica. Aquesta acceptació suposa la renúncia a tractar la dada audiovisual de manera independent del mode narratiu; és a dir, la dada audiovisual queda lligada a un model narratiu cinematogràfic. En tots dos casos, la qüestió de la transformació de la dada audiovisual en un altre tipus de dada: en dada etnogràfica, per exemple, no es planteja. Vegem-ho.

L'estil anomenat observacional en el cinema etnogràfic sorgeix als anys seixanta, juntament amb dos moviments cinematogràfics del gènere documental estretament vinculats a la producció antropològica: el *cinema vérité*, desenvolupat a França per Jean Rouch, i el *direct cinema*, impulsat als Estats Units per Richard Leacock, antic col·laborador de Robert Flaherty (Brian Winston, 1988: 517–518). Als anys seixanta, la tecnologia cinematogràfica ja estava prou desenvolupada per aconseguir el so sincronitzat i una càmera manejable, condicions que permetien a Leacock formular per primera vegada que els esdeveniments filmats són més importants que les exigències dels productors cinematogràfics. Per fi era possible observar a través de la càmera sense condicions prèvies: sense focus, sense direcció ni planificació. Era possible registrar la vida quotidiana sense manipular-la ni modificar-la. L'*observacional cinema* es fonamentarà en la mateixa proposta que el *direct cinema*: captar la vida social en la seva espontaneïtat, sense intervenir-hi. Ara bé, mentre que el *direct cinema* accepta el muntatge i l'aproximació de la càmera a l'acció i als participants, el cinema observacional privilegia els plans mitjans i llargs, recomanant la posició estàtica de la càmera en un punt d'observació privilegiat per captar el màxim d'informació visual possible sobre l'acció i el seu context. Es

tracta de presentar a l'espectador l'esdeveniment complet, sense alterar les seves dimensions espai-temporals, tal com ha estat registrat per la càmera, perquè l'investigador pugui estudiar més tard el comportament observat.

Jean Rouch i Edgar Morin van ser els iniciadors del *cinéma vérité* a França. Aquest corrent s'inspira en el terme utilitzat pel realitzador soviètic Dziga Vertov, *kino-pravda* (cinema-veritat), i en la seva idea del *kinoki* (cinema-ull). El mateix Jean Rouch cita Flaherty i Vertov com les seves dues grans influències (Rouch, 1975: 84-107). Vertov fou coetani de Flaherty i tots dos van introduir la narrativa a través del muntatge en el cinema documental; però diferien en la seva intencionalitat i metodologia de producció. Flaherty utilitzava la narració verbal (missatges escrits per a l'espectador) com a suport del fil argumental, mentre que Vertov prescindia de la narració textual per donar forma a la pel·lícula a través del muntatge d'imatges. Per a Vertov, les imatges havien de parlar per si mateixes —escola de la imatge— i el treball del cineasta era captar la realitat social en la seva espontaneïtat, amb un clar compromís polític i una reflexió sobre el cinema gairebé visionària.

El *cinéma vérité* es definirà per l'acceptació de la presència de la càmera com a catalitzadora de l'acció i per la inclusió de la subjectivitat del director dins el film. La càmera ha de ser una càmera viva o participant. El *cinéma vérité* és, en certa manera, una forma de provocació: "No filmem la vida tal com és, sinó tal com la provoquem" (Eaton, 1979: 54). Aquesta visió porta Jean Rouch a endinsar-se plenament en la ficció, a explicar històries, a construir el que ell anomenarà etnografia-ficció. Un exemple paradigmàtic és la seva pel·lícula *Jaguar*, que suposa la ruptura amb el realisme descriptiu del cinema documental i amb el model expositiu, per experimentar amb la construcció d'una ficció etnogràfica. El *cinéma vérité* se centra en el reconeixement de la interacció entre el realitzador i el subjecte filmat, accentua la presència de la subjectivitat del director dins del film i obre el cinema a la participació dels subjectes. El *direct cinema*, en canvi, defensa la no intervenció del realitzador sobre els esdeveniments que filma i elimina la major part dels recursos d'edició del documental "clàssic": evita tot allò que és aliè a l'escena filmada (com el comentari en *voice-over*, la música externa, les reconstruccions o fins i tot les entrevistes dirigides).

En la seva relació amb la càmera, Rouch projecta la dialèctica del treball etnogràfic: observar-participar, acció-reacció, descripció-interpretació, coneixement-comunicació. En canvi, pren de Vertov la seva reflexió sobre el mitjà filmic, la seva idea que el cinema és diferent de la realitat en viu i que la càmera no és un ull humà. Per a Rouch, el cinema construeix la seva pròpia veritat: una veritat cinematogràfica. El realisme en un film és una construcció temàtica i estructural, creada a partir de petites unitats d'observació de persones reals fent coses reals. Aquestes unitats són organitzades pel realitzador dins la pel·lícula per expressar la seva versió o posició sobre alguna cosa (Feld, 1989: 232-233). Per contra, el *direct cinema* busca, de manera més completa que qualsevol altre estil documental, presentar la realitat social sense alteracions, de manera que la càmera ha d'estar absent de l'acció i limitar-se a registrar-la, com una "mosca a la paret".

Els objectius del cinema observacional s'orienten cap a l'anàlisi del comportament, mentre que el *direct cinema* intenta reflectir l'espontaneïtat de la situació. Tant per al cinema observacional com per al *direct cinema*, la intervenció de l'antropòleg o les explicacions del cineasta dins el film són sempre una interferència. Cal permetre que l'espectador pugui veure com es desenvolupa un esdeveniment sense que se li digui com l'ha d'interpretar o analitzar. Pot necessitar certes

claus per entendre què passa, però és lliure de sentir, de viure l'experiència, sabent que el que veu és un esdeveniment genuí, que no està dirigit, ni interpretat, ni reconstruït ni dramatitzat, sinó que ha estat pres directament de la vida mateixa, respectant en la mesura del possible la seva integritat (MacDougall, 1975: 109–124).

Colin Young desenvoluparà, en termes teòrics, els fonaments del cinema observacional a partir de l'estil del *direct cinema* i de la tradició procedent de l'observació naturalista. Young entén per *observational cinema* el fet de filmar la gent en el seu ambient natural mentre fa les coses que acostuma a fer i rebutja tant l'estructura dramàtica (com ara el model d'exposició, conflicte i resolució) com la didàctica en la construcció de la pel·lícula documental (Young, 1975: 68). El cinema observacional és, doncs, un estil del cinema etnogràfic inspirat en el model de l'observació científica, que busca descriure els fets amb objectivitat i neutralitat; és a dir, que la construcció de les dades pugui ser coneguda i reproduïda per un altre investigador i que el model no estigui esbiaixat per judicis ètics o morals propis de l'analista.

Comparant el treball de camp d'un antropòleg amb la tasca d'un cineasta observacional al terreny, Colin Young assenyala que la diferència entre filmar i prendre notes de camp és que el cinema pot representar el fet original directament, mentre que l'antropòleg està limitat per la seva capacitat d'observació i de memòria; està obligat a extreure inferències a partir de les notes segons les prioritats establertes per la seva disciplina. D'aquí se'n dedueix que el cinema aconsegueix una representació molt més completa i fidel de la realitat que la que es pot obtenir per mètodes d'observació directes, que sempre estaran mediatitzats pel llenguatge escrit i sotmesos a les distorsions de la memòria. La càmera no és un instrument objectiu, ja que opera un procés de selecció (enquadrament, angle, enfocament), reducció i abstracció (representació audiovisual); però el cinema permet un nou tipus d'accés a la realitat social i cultural, ja que pot representar l'esdeveniment observat sense la mediació de la paraula —“la pel·lícula acabada pot representar l'esdeveniment observat” (Young, 1975: 67).

Per contra, el *cinema vérité* de Jean Rouch planteja la solució d'aquest problema a partir del reconeixement de la mediació cinematogràfica i de l'actuació dels subjectes davant la càmera:

“

Era com un joc; anàvem tots en el mateix cotxe i recordo que vaig tenir una discussió amb la meva esposa, perquè per a ella la veritat era més important. Per què no feia un documental, en lloc de demanar als meus amics que actuessin per a la càmera? Li vaig explicar que era molt difícil mostrar tot el que jo sabia i volia mostrar sobre aquest tipus de migracions en un documental”. (Marshall i Adams, 1978: 1017)

La ficció permet a Jean Rouch la transformació de la dada audiovisual en una narració etnogràfica. El coneixement antropològic està a la base de les seves produccions, el podem reconstruir a través de les seves imatges, però poques vegades hi apareix de manera explícita. El cinema mostra la veritat del cinema, no pas la veritat de l'esdeveniment històric; el cinema és la creació d'una nova realitat. Jean Rouch compara la seva tasca cinematogràfica amb la metodologia de l'antropòleg en la transformació de les dades. De la mateixa manera que l'antropòleg observa la realitat i n'extreu unes dades que no són isomorfes amb el que ha observat, sinó construccions teòriques que utilitza per al seu treball, el cineasta elabora les seves imatges, provoca respostes i obté un material amb el qual construirà el seu discurs fílmic. Cal fer ficció per fer etnografia, però la veu de l'investigador és la garantia de l'autenticitat de l'experiència i el coneixement que representa.

Jean Rouch renuncia a la pretensió d'objectivitat i proposa que la narració sigui un discurs

subjectiu; la narració etnogràfica no ha de ser una exposició científica que proporcioni el màxim d'informació associada a les imatges, sinó un fil conductor que acompanyi les imatges i ofereixi a l'espectador una interpretació personal fonamentada:

“

L'objectivitat consisteix a inserir allò que un sap dins del que filma, inserir-se un mateix amb una eina que provoca l'emergència d'una certa realitat [...] quan tinc una càmera i un micròfon, jo no sóc el mateix de sempre, estic en un estat diferent, en un cine-trance. Aquesta és l'objectivitat que es pot esperar, sent plenament conscient que la càmera hi és i que la gent ho sap. Des del moment en què vivim en una galàxia audiovisual, emergeix una nova veritat, una veritat cinematogràfica, que no té res a veure amb la realitat normal". (Rouch citat per Eaton, 1979: 50)

LA VIDA REAL

El tipus de filmació seqüencial respon a la necessitat de crear un document audiovisual de valor científic. Per a Tim Asch, per exemple, la continuïtat, com a objectiu de la filmació etnogràfica, significa idealment el rodatge continu d'un esdeveniment vinculat a un subjecte. Per poder seguir l'acció de manera continuada, el fotògraf ha de tenir una idea del que la gent farà i del que vol obtenir: identificar interaccions o esdeveniments significatius i dirigir-hi l'atenció de la càmera. D'aquesta manera sorgeixen problemes de delimitació, inherents a la descripció de qualsevol esdeveniment social. L'observador i els participants poden discrepar profundament en les seves percepcions sobre quan comença i quan acaba una seqüència d'interacció i qui hi està inclòs. Seleccionar quan i què filmar és una decisió subjectiva i crucial. En el cinema etnogràfic, la càmera està calibrada en funció de la teoria, de l'epistemologia i dels objectius la investigació (Asch, 1995: 259-260). En aquest sentit, part de l'anàlisi ja es duu a terme en el mode de filmació. La mirada de la càmera és ja una mirada teòrica.

Però, si la decisió és subjectiva, com podem arribar a una descripció objectiva? I, si la càmera és selectiva i reductiva, com podem obtenir un registre complet i fidel dels esdeveniments? I, si el que volem filmar és l'activitat espontània, com podem saber que el comportament és "natural", no actuat ni modificat per la presència de la càmera? I, suposant que aquests problemes puguin resoldre's, ¿no és millor una visió "des de dins", que siguin els propis membres d'una cultura els qui ens diguin cap a on dirigir la càmera i què és el que resulta realment significatiu per a ells?

La filmació seqüencial presenta una sèrie de problemes derivats del que he denominat com a "paranys de la representació visual" (Ardèvol, 1998). Dit d'una manera senzilla, es tracta de pensar que la representació fílmica reflecteix fidelment el succés real, de manera que la filmació ininterrompuda, sense moviments de càmera ni muntatge posterior, ens dona una visió més exacta del que ha passat que una filmació "artística". Crec sincerament que això és fals. Tot i que l'exposició dels meus arguments pugui ser una mica apressada, penso que les crítiques fetes al cinema observacional són ben fundades, en la mesura que oblida la mediació de la imatge audiovisual i pren el cinema com un instrument independent del llenguatge i de la posició de l'investigador respecte de la tècnica que utilitza (el que s'anomena "la transparència del mitjà").

De manera molt succinta, els paranys de la representació visual en relació amb la filmació seqüencial per a l'estudi del comportament poden ser de cinc tipus:

a. El mapa no és el territori: la confusió entre l'esdeveniment i la seva imatge cinematogràfica.

L'esdeveniment social no es redueix al seu pla audiovisual i, per tant, no podem considerar la representació audiovisual com si fos un registre fidel i complet d'aquell. La dada audiovisual és vàlida per a l'estudi si tenim en compte el procés de transformació i les característiques de la mediació cinematogràfica, i sobretot, si coneixem el context del qual ha estat extreta i el procediment. L'antropòleg mai no opera amb fets o coses, sinó sempre amb descripcions de fets o coses. La manera com es planteja la descripció té repercussions importants en l'anàlisi de les dades, sigui aquesta descripció audiovisual o escrita (el mode de representació i l'estil de filmació són components de l'anàlisi).

- b. A la pantalla no és possible distingir el comportament “natural” de l’“actuat”. Si bé és cert que a la pantalla no podem diferenciar què és ficció i què és actuació “real”, ni tampoc podem controlar la sobreactuació davant la càmera, podem, en canvi, controlar l'experiència etnogràfica. Així doncs, fins i tot un comportament sobreactuat pot ser una dada important per a la comprensió de les pautes culturals, per exemple, davant la càmera. Seguint A. Duranti:

“

En les ciències socials, tractar amb aquestes paradoxes significa entendre que hi ha diverses formes mitjançant les quals la presència de certs tipus d'actors socials (etnògrafs, cineastes) o artefactes (bloc de notes, càmeres) juguen un paper en l'activitat que s'està estudiant, i els diferents tipus de transformacions que cada mitjà i tècnica produeixen”. (Duranti, 1997: 117-119)

- c. Descontextualització: l'abstracció del context social de la imatge audiovisual en la filmació seqüencial és un dels paranys més interessants per a l'antropologia i per a l'art. Sense muntatge, no hi ha estructura narrativa que supleixi aquesta absència. Això ens revela la necessitat d'un coneixement cultural implícit del context per donar sentit a les imatges.
- d. Linealitat: la filmació seqüencial construeix una línia temporal que obliga, d'una manera no sempre encertada, a entendre l'acció social com una cadena d'estímul-resposta. Parany assenyalat per Ray L. Birdwhistell a *Kinesics and Context*:

“

En la mesura que el corrent de comportament que percebem sembla 'realista', aquest manca de senyals explícits d'advertència sobre la selecció realitzada, molt més que per mitjà d'altres instruments. Això ens deixa indefensos davant els nostres hàbits convencionals d'observació, que semblen tan naturals precisament perquè són costums. Seguim les convencions dramaturgiques americanes que veuen la comunicació, la situació interpersonal i la interacció mateixa com a seqüències d'acció-reacció.” (1970: 151)

- e) Efectes de representació: en realitzar una abstracció del context, situacions que es van viure com a dramàtiques poden aparèixer a la pantalla com a irrisòries; la col·locació de la càmera pot ocasionar errors d'interpretació o efectes incontrolats, però també pot donar-nos pistes sobre la relació entre el context d'investigació i la càmera. Els efectes de representació poden utilitzar-se intencionadament en el cinema documental o de ficció. En el cinema d'investigació també, però la intenció no és directament comunicativa envers l'espectador, sinó que l'efecte de representació sol ser una resposta a una situació comunicativa durant la filmació, el resultat d'una interacció en el context d'investigació.

Detectar aquests paranys, si anem pel bon camí, no ens impedeix utilitzar el cinema com a instrument d'investigació, sinó tot el contrari. Ens porta a la possibilitat d'utilitzar el cinema i el vídeo com a tècnica etnogràfica, com un tipus de dades (audiovisuals) insubstituïbles pel llenguatge escrit i complementàries d'aquest. Això suposa plantejar diferències importants entre el cinema d'investigació i el cinema documental: la dada audiovisual no pot ser tractada

com si fos una pel·lícula. La dada audiovisual només esdevé rellevant per a l'antropologia quan és interpretada en el context etnogràfic, quan esdevé una dada etnogràfica. Tanmateix, el cinema observacional nega la interpretació teòrica de la imatge. El distanciament de la càmera sembla justificar un distanciament teòric, la possibilitat d'una representació no esbiaixada pel punt de vista de l'investigador.

El punt de partida metodològic que proposo i que he desenvolupat en el camp de la investigació sociojurídica (Ardèvol, 1997) suposa, en primer lloc, que la dada audiovisual no és una dada "externa", sinó que ha estat construïda per l'investigador en relació amb el context d'investigació i amb uns objectius precisos al cap. En segon lloc, i derivat del primer supòsit, les dades audiovisuals no són independents del treball de camp etnogràfic. La qualitat etnogràfica de la dada audiovisual dependrà, doncs, de la relació entre la càmera, l'investigador o la investigadora i el context d'investigació. No podem analitzar les dades audiovisuals de manera independent del treball de camp. Necessitem un tipus d'informació contextual que la representació audiovisual tan sols evoca.

Per saber què està passant, per exemple, durant l'observació d'un judici oral en un tribunal de justícia o per interpretar la representació audiovisual d'aquest esdeveniment, necessitem identificar el context. Si desconexem el context, no es pot comprendre res. L'acció observada manca de sentit precís fins que no la puguem classificar com a "judici" o "joc". Però els contextos no són sinó categories de la ment... Per saber què està passant necessitem recórrer al coneixement subjectiu; només utilitzant la introspecció, l'empatia i les premisses culturals compartides algú pot saber com veu l'altre un determinat context (Bateson, 1993: 117-123). És el que fem quan observem una filmació etnogràfica. Seria absurd no comparar el que ja coneixem amb el que podem veure a la pantalla, però seria desastrós pensar que el que veiem a la pantalla és el comportament "tal com va succeir". Registrar de manera continuada seqüències de comportament tal com es produeixen espontàniament en la vida quotidiana —una vista oral— no és el mateix que veure després les imatges a la pantalla.

L'etnògraf sap que les dades audiovisuals no són allà, a la pantalla, sinó que són fruit de la seva construcció teòrica. Però els trucs de la representació visual poden fer-nos veure visions i sospitar, ingènuament, que el comportament filmat és el comportament. El problema no rau, doncs, en com representar fidelment una realitat donada, sinó en com utilitzar el mitjà audiovisual per a la construcció de dades etnogràfiques que ens permetin comprendre i explicar millor l'organització social i els patrons culturals (és a dir, construir coneixement antropològic).

ANTROPOLOGIA COMPARTIDA

La metodologia amb tècniques audiovisuals és un camí obert. La incorporació de les noves tecnologies de la imatge i el so, especialment del cinema i del vídeo, en la tasca antropològica desperta un seguit de preguntes: què aporta la capacitat de reproduir imatge, so i il·lusió de moviment a la metodologia antropològica? Quin tipus de dades recull exactament i com es poden tractar i analitzar? Com modifica el nostre treball de camp la introducció d'aquest nou instrument tecnològic? Quin tipus de coneixement antropològic pot vehicular la imatge en moviment i com es complementa amb la paraula dita? Quins criteris utilitzem en projectar una pel·lícula a classe? Com responen els estudiants? Quina és la imatge que estem oferint dels

subjectes representats? Quins són els efectes de la representació? Com mirem a través de la pantalla? Què mirem?

Espero que la lectora hagi trobat útil aquest mapa de viatge casolà, a mig fer, inacabat, esbossat en forma de bucle que acaba tal com va començar. Voldria haver convençut el lector atent, malgrat les moltes incoherències textuais que hi pugui haver trobat, de la necessitat d'incorporar la imatge en la seva disciplina. I que veiés en les noves tecnologies audiovisuals i textuais un pretext per desenvolupar noves formes de treballar amb la vida real, al costat de i amb les persones que, fins fa poc, eren subjectes passius en la investigació etnogràfica. Sabem que no estudiem “els subjectes”, sinó que estudiem “juntament amb” els membres d'un col·lectiu que, mitjançant l'observació participant, passa a ser també el nostre. Allò que hem de dir, no ho diem sobre ells, sinó amb ells; sobre un objecte teòric creat durant el procés d'investigació i sobre uns problemes que ens afecten directament. La participació de la càmera en l'acció va portar Jean Rouch a formular aquest concepte d'antropologia compartida, perquè es va adonar que el subjecte passava també a formar part del procés d'investigació. La imatge cinematogràfica no és el reflex d'una realitat externa, sinó el producte d'una interrelació social que es produeix a través d'ella.

Una antropologia visual compartida, seguint Jean Rouch en la seva idea, encara que no necessàriament en la seva formulació, seria aquella que incorporés la tècnica cinematogràfica en la seva metodologia i en la seva reflexió teòrica. Suposaria una nova forma d'accés a l'estudi empíric, una nova manera de relació entre els subjectes que formen part del procés d'investigació i una nova forma d'entendre els objectius de l'antropologia i la pràctica de les polítiques socials. Seria, d'una banda, la reflexió teòrica i crítica de la mirada antropològica sobre les societats humanes i, de l'altra, l'estudi de com els éssers humans entenem i utilitzem la imatge: una antropologia de la mirada.

Nota

L'autora ha revisat el text i n'ha retocat algunes expressions mantenint el sentit de l'article original.

Per elaborar aquest article he pres en préstec idees procedents d'articles anteriors. Concretament, Elisenda Ardèvol, “La construcción de la mirada en *The Ax Fight*”, a *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, Madrid, abril de 1998, i Elisenda Ardèvol, “Esto no es una película: Etnografía y construcción de datos en la investigación sociojurídica”, a Bodelón i Picontó Novales (eds.), *Transformaciones del Derecho contemporáneo. Nuevas perspectivas en la investigación sociojurídica*, Instituto Internacional de Sociología Jurídica, Oñati, 1998.

BIBLIOGRAFIA

- Ardèvol, E., & Pérez-Tolón, L. (Eds.). (1995). *Imagen y cultura: Perspectivas del cine etnográfico* (Biblioteca de Etnología, núm. 3). Diputación Provincial de Granada.
- Ardèvol, E. (1997). *Representación y cine etnográfico*. *Quaderns de l'ICA*, (10).
- Ardèvol, E. (1998). *Esto no es una película: Etnografía y construcción de datos audiovisuales*.

- En E. Bodelón & T. Picontó (Eds.), *Jóvenes sociólogos del derecho*. Instituto Internacional de Sociología Jurídica. (En prensa).
- Ardèvol, E. (1998, abril). *La construcción de la mirada en The Ax Fight*. *Secuencias*. *Revista de Historia del Cine*.
- Asch, T., Marshall, J., & Spier, P. (1973). Ethnographic film: Structure and function. *Annual Review of Anthropology*, (2).
- Asch, T. (1975). Using film in teaching anthropology: One pedagogical approach. En P. Hockings (Ed.), *Principles of visual anthropology*. Mouton.
- Asch, T., & Asch, P. (1988). Film in anthropological research. *Senri Ethnological Studies*, (24).
- Barnouw, E. (1974). *Documentary: A history of the non-fiction film*. Oxford University Press.
- Bateson, G., & Mead, M. (1977). Margaret Mead and Gregory Bateson on the use of the camera in anthropology. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 4(2), Winter. (Extracto de *For God's Sake, Margaret: Conversation with G. Bateson and M. Mead*. *The CoEvolution Quarterly*, 10/21, 1976).
- Bhabha, H. K. (1983). The other question... Homi K. Bhabha reconsiders the stereotype and colonial discourse. *Screen*, 8(6), November–December.
- Birdwhistell, R. L. (1973). *Kinesics and context: Essays on body-motion communication*. Penguin Books.
- Clifford, J., & Marcus, G. (1986). *Writing culture*. University of California Press. (Versión castellana: *Retóricas de la antropología*. Ed. Júcar, 1991).
- Colleyn, J.-P. (1992). Il faut décloisonner le genre! *CinemAction*, (64), 3tr.
- Connor, L., Asch, T., & Asch, P. (1986). *Jero Tapakan: Balinese healer*. Cambridge University Press.
- Crawford, P. I., & Simonsen, J. K. (Eds.). (1992). *Ethnographic film aesthetics and narrative traditions: Proceedings from NAFA 2*. Intervention Press.
- Crawford, P. I., & Turton, D. (Eds.). (1992). *Film as ethnography*. Manchester University Press.
- Chiozzi, P. (Ed.). (1989). An experience in teaching visual anthropology in Italian high schools. En P. Chiozzi (Ed.), *Teaching visual anthropology*. European Association for Visual Studies of Man.
- De Brigard, E. (1975). The history of ethnographic film. En P. Hockings (Ed.), *Principles of visual anthropology*. Mouton Publishers.
- De France, C. (1989). *Cinéma et anthropologie* (Ed. revisada). Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme.
- De Heusch, L. (1993). *El nacimiento del cine documental sociológico en Europa*. *Fundamentos de Antropología*.
- Duranti, A. (1997). *Linguistic anthropology*. Cambridge University Press.
- Eaton, M. (Ed.). (1979). *Anthropology–Reality–Cinema: The films of Jean Rouch*. British Film Institute.
- Eco, U. (1979). *The role of the reader*. Indiana University Press.
- Eco, U. (1990). *The limits of interpretation*. Indiana University Press.

- Ferrándiz, F. (1997). A trace of fingerprints: Displacements and textures in the use of ethnographic video in Venezuelan spiritism. *Visual Anthropology Review*, 13(2), 19–38.
- Feld, S. (1989). Themes in the cinema of Jean Rouch. *Visual Anthropology*, 2.
- Garrido, J. A. (1993). *Antropologia i cinema*. L'Avenç, (174).
- Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas* (Ed. orig. 1973). Gedisa.
- Gross, L., Katz, J. S., & Ruby, J. (Eds.). (1988). *Image ethics: The moral rights of subjects in photographs, film and television*. Oxford University Press.
- Gurevitch, M., Bennett, T., Curran, J., & Woolacott, J. (1982). *Culture, society and the media*. Methuen.
- Heider, K. G. (1972). *Films for anthropological teaching*. Program in Ethnographic Film.
- Hockings, P. (Ed.). (1975). *Principles of visual anthropology*. Mouton Publishers.
- Hockings, P. (1988). Ethnographic filming and the development of anthropological theory. En P. Hockings & Y. Omori (Eds.), *Cinematographic theory and new directions in ethnographic film*. University of Illinois Press.
- Lison Arcal, J. C. (1993, marzo). Antropología visual: Un campo abierto. *Sociedad y Utopía*, (1).
- Loizos, P. (1993). *Innovation in ethnographic film: From innocence to self-consciousness, 1955–1985*. Manchester University Press.
- López Izquierdo, M., & Ventosa, S. (1990). El documento filmico en la antropología visual. En II Congreso de Folclore Andaluz, Sevilla.
- MacDougall, D. (1975). Beyond observational cinema. En P. Hockings (Ed.), *Principles of visual anthropology*. Mouton Publishers.
- MacDougall, D. (1992). Whose story is it? En P. I. Crawford & J. K. Simonsen (Eds.), *Ethnographic film aesthetics and narrative traditions: Proceedings from NAFA 2*. Intervention Press. (Versión castellana en Ardèvol, E. & Pérez-Tolón, L. (Eds.), *Imagen y cultura*. Diputación Provincial de Granada, 1995).
- Marcus, G. E., & Fisher, M. M. J. (1986). *Anthropology as cultural critique: An experimental moment in the human sciences*. University of Chicago Press.
- Marcus, G. E. (1990, spring). The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage. *Visual Anthropology Review*.
- Martínez, W. (1987, November 1). The visual translation of cultures: Exploring the use of film in teaching anthropology. *American Anthropological Association Meeting*, Chicago.
- Martínez, W. (1990, spring). Critical studies and visual anthropology: Aberrant versus anticipated readings of ethnographic film. *Commission for Visual Anthropology Review (CVA)*.
- Martínez, W. (1992). Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship. En P. I. Crawford & D. Turton (Eds.), *Film as ethnography*. University of Manchester Press.
- Morley, D. (1980). *The “Nationwide” audience: Structure and decoding*. British Film Institute.
- Renov, M. (1986). Rethinking documentary. *Wide Angle*, 8(3–4).
- Rollwagen, J. R. (Ed.). (1988). *Anthropological filmmaking*. Harwood Academic Publishers.

- Rollwagen, J. R. (Ed.). (1993). *Anthropological film and video in the 1990s*. The Institute, Inc.
- Rouch, J. (1975). The camera and man. En P. Hockings (Ed.), *Principles of visual anthropology*. Mouton Publishers.
- Ruby, J. (1975). Is an ethnographic film a filmic ethnography? *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 2(2).
- Ruby, J. (1980). Exposing yourself: Reflexivity, anthropology and film. *Semiotica*, (3).
- Said, E. (1989). Representing the colonized: Anthropology's interlocutors. *Critical Inquiry*, (15). University of Chicago Press.
- Stoller, P. (1992). The cinematic griot: *The ethnography of Jean Rouch*. University of Chicago Press.
- Turner, V. (1987). *The anthropology of performance*. PAJ Publications.
- Varios autores. (1989, novembre). Imatges de l'altre al cinema. *Correu de la UNESCO*, XII(138).
- Varios autores. (1993). *Antropología visual* [Número especial]. *Antropológicas*. UNAM.
- Winston, B. (1988). Direct cinema: The third decade. En A. Rosenthal (Ed.), *New challenges for documentary*. University of California Press.
- Worth, S. (1981). *Studying visual communication* (L. Gross, Ed.). University of Pennsylvania Press.
- Young, C. (1975). Observational cinema. En P. Hockings (Ed.), *Principles of visual anthropology*. Mouton Publishers.

Fitxa bibliogràfica:

Ardèvol, E. (2025). Traducció: Per una antropologia de la mirada: etnografia, representació i construcció de dades audiovisuals. (Soto Merola, J.; Aguirre Núñez, G., Trad.) *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 41(2), 308-326. <https://doi.org/10.56247/qua.517> [ISSN2385-4472]

