

APROXIMACIÓ A L'ÚS ETNOGRÀFIC DE LA FOTOGRAFIA I EL CINEMA

Joaquim Puigvert i Pastells
Farmacèutic, fotògraf i cineasta amateur

1. Introducció

Al principi dels temps prehistòrics l'home no actua sobre el seu entorn, només s'hi adapta. Són els elements naturals (aigua, vent) els que modifiquen el paisatge donant-li formes i colors característics.

L'home viu de manera nòmada als llocs elevats. A les planes, que moltes vegades són aiguamolls, només hi baixen a caçar i a pescar.

A l'època neolítica, amb la introducció de l'agricultura, l'home es va tornant sedentari i és a partir d'aquí quan incideix també sobre el paisatge modificant-lo artificialment. Arribaran les cabanes i cases que tot d'una es construeixen als punts elevats. Amb canalitzacions s'assecaran els aiguamolls que s'aniran convertint en prades, i els boscos s'artigaràn deixant pas als conreus.

En temps dels romans ja es construeixen vies de comunicació que primer tindran un ús militar, però aviat esdevindran element essencial pel desenvolupament de la vida rural.

Els petits hàbitats del turons, poc a poc, s'aniran agrupant en veïnats més a prop de les terres de cultiu i, més tard donaran lloc a les viles.

Aquest paisatge humà, però, resta subordinat a les forces de la natura i, com un rostre humà, va canviant també al llarg dels temps. L'acció de l'home sobre el seu entorn es va esborrant a poc a poc: així veiem com s'han de fer llargues i costoses excavacions per posar a la llum antigues muralles i hàbitats soterrats.

Al segle passat es produeixen transformacions molt notables amb l'arribada de la revolució industrial, la mecanització dels medis de transport i la construcció de carreteres i vies fèrries.

Dels canvis produïts al llarg del segle XIX ja en tenim referències fotogràfiques perquè la fotografia, del 1816 al 1900 evolucionà ràpidament. S'ha de reconèixer que aquestes fotos noucentistes són un bon material pels estudiosos actuals.

Si avui mirem els nostres camps veurem com es van poblant de pals elèctrics i de telèfon. Van desapareixent tanques i recs de drenatge per fer més extensos els camps i dedicar-los als monocultius.

Per augmentar la producció (més collites i més abundoses) cada dia es consumeix més aigua i, a vegades els rius es converteixen en clavagueres a l'aire lliure, portant només aigües residuals.

Per tot el que acabem de dir el nostre entorn s'omple de signes i senyals (Brunet 1985) que cada cop canvien a un ritme més ràpid. Hem d'aprendre a llegir-los i, si pot ésser interpretar-los i aquí és on la fotografia serà l'eina adequada per als nostres fins.

2. La fotografia i la investigació etnogràfica

La càmera fotogràfica ens serà molt útil per recollir i codificar les transformacions del paisatge: el seu objectiu, cosa que no pot fer l'ull humà, fixa un esdeveniment en el temps i en l'espai tot separant-lo del flux d'altres esdeveniments.

Ara bé, el que no pot donar-nos és un procés selectiu de la realitat. Per donar a una imatge fotogràfica un valor etnogràfic ens caldrà sempre juxtaposar-hi una intenció prèvia dirigida cap el fi de la nostra recerca. És a dir, situar-la dintre un context.

Per analitzar una fotografia i treure'n tota la informació possible hem de procedir a descodificar els seus components visuals per passar-los a formes verbals o escrites. La descodificació serveix de pont entre el visual (associat a la intuïció i a l'art) i el verbal, sempre més lligat a la raó i a la informació. És aquest procés de descodificació el que allibera les fotografies com a simples documents o meres il·lustracions, per a convertir-les en la base d'un coneixement sistemàtic. Per això s'ha de construir un sistema radial entorn de la fotografia (Berger 1987) de manera que aquesta pugui veure's simultàniament en termes personals, històrics, quotidians, polítics, econòmics, etc.

I generalment, a millor fotografia, més complet serà el context que li podrem crear.

Per usar la càmera fotogràfica en etnografia sempre serà necessària una acurada observació del medi en estudi, recollint la més extensa i detallada informació visual possible. Generalment l'home actual, a causa de l'agitació i fragmentació de la vida moderna, és un mal observador que només veu el que vol veure. Per arribar a tenir una visió de conjunt serà necessària una anàlisi de totes les dades visuals que, en realitat, (Collier 1948) es converteixen en una comunicació en dues direccions com en un treball de camp.

Un bon projecte comença sempre per una fase descriptiva i total del medi en estudi per a donar-nos una visió global. Podem començar fent una sèrie de fotos que, després d'amplia-les, les ordenarem segons una seqüència aproximada a les circumstàncies originals. Això ens donarà una visió panoràmica en dues dimensions, ja amb un cert contingut conceptual.

Una àrea agrícola, per exemple, fotografiada d'un lloc elevat ens servirà de comparació amb àrees dedicades a la ramaderia o amb zones de jardins. Podrem aprofundir l'estudi si comparem fotos del mateix lloc preses al llarg dels cicles estacionals. Si a més disposem de fotos antigues de la mateixa zona, comparant-les amb les actuals, podrem cercar-hi significats històrics o socials.

A un segon nivell podem fer i estudiar fotos preses de més a prop que ens donaran detalls per anar col·locant al lloc corresponent de l'estudi global. Si es tracta d'una població podem fotografiar un carrer i la gent que hi passa al llarg de la jornada a diferents hores del dia.

I, seguint amb el procés d'anàlisi, podríem fotografiar persones i, o objectes a l'interior de les cases.

És útil també crear llistes per categories d'informació per poder-les comptar, mesurar o reduir a una base estadística. Podem comptar els objectes, les persones, les habitacions, les finestres... Anotarem també la presència o absència de certs objectes o certes activitats.

Com que el treball fotogràfic produeix grans quantitats d'informació visual per aglutinar totes les dades recollides necessitarem d'una anàlisi molt sistematitzada per la que ens seran molt útils els ordenadors.

Després d'aquest procés, en què podran intervenir especialistes de diferents disciplines, a la fase final del nostre estudi serà necessària una acurada síntesi que ja ens servirà per a donar conclusions.

Abans, però, serà útil una revisió final de tot el material recollit: això ens servirà per a suprimir detallets sense importància, col·locant l'essencial en el seu més ample context i ressaltant el caràcter evident de les imatges fotogràfiques.

Fotografiar avui amb les facilitats de les càmeres automàtiques és molt senzill. Hem de procurar però, saber el que volem abans de prémer el disparador: fer fotografia (Dubois 1986) és tot el que precedeix i tot el que segueix al moment d'accionar la càmera.

Abans amb el procés de visualització que, segons Ansel Adams, és tot el procés mental i emocional necessari per a crear una fotografia. És l'habilitat per anticipar-se a la imatge final abans de fer l'exposició. Un cop impresionada la foto disposem de tots els controls tècnics i artístics que ens dona el coneixement del medi per arribar al resultat volgut. És tot un procés on hem d'equilibrar la raó amb la imaginació o el que és el mateix, el pràctic amb el creatiu.

3. El film etnogràfic

Hem vist abans com la fotografia és un bon medi per a recollir els canvis del paisatge i de l'entorn de l'home. Quan es tracta de registrar la seva vida i activitats, el cinema serà una eina vital. Es tracti dels diferents oficis artesanals o de les activitats lúdiques, culturals o religioses d'una població, el cinema serà l'útil indispensable per arxivar-ho tot en imatges vives.

El cinema etnogràfic podem dir que començà com a conseqüència del colonialisme amb l'afany de recollir imatges exòtiques, èpoques de canvis polítics o revolucions socials. Avui però, la càmera ja no mira tant a mons llunyans; el seu centre d'interès s'ha desplaçat cap a l'interior del propi entorn.

Podríem definir el film etnogràfic com aquell que reveli o posi de relleu certs patrons culturals. Com és natural aquesta definició pot englobar moltes tendències. De moment i per simplificar podem distingir tres tipus de pel·lícules etnogràfiques:

- a/ els films científics dirigits a la investigació i que tindran una difusió restringida als medis culturals
- b/ els films de divulgació per a fer participar més el públic dels coneixements antropològics. Aquests passen a vegades als circuits comercials com a documentals
- c/ els films destinats a l'ensenyament i educació dels futurs antropòlegs. En aquest cas han de deixar als estudiants en llibertat per a treure'n les seves pròpies conclusions.

En un bon film etnogràfic (Collier 1986) sempre caldrà mantenir una continuïtat cultural a través de l'espai i del temps si volem donar valor a la recerca, però també serà necessària una continuïtat visual per a facilitar al públic una comprensió intuïtiva i no verbal del tema tractat.

En una narració visual cada imatge és una paraula amb un determinat significat dintre la narració i si canviem l'ordre de les imatges el missatge visual pot canviar radicalment. Moltes vegades els antropòlegs a l'hora de filmar necessitaven d'un cineasta, donada la complexitat del cinema sonor. Avui però, això ha canviat amb les facilitats del vídeo per a gravar imatge i so i és corrent que molts antropòlegs esdevinguin cineastes. En aquest cas han de tenir cura en no deixar enrere els estudis crítics basant-se sempre en una profunda investigació visual i procurant sempre que el film no sigui una simple il·lustració d'idees preexistents.

L'etnòleg-cineasta ha de ressaltar aquells fets difícils d'apreciar a l'observació directa i també descriure els que amb el llenguatge escrit serien difícils d'explicar. Per exemple filmant els gestos i manipulacions d'un artesà en el seu treball, el flux de tots els seus moviments seran fàcilment assimilables per a l'espectador.

Aquest seguit de comportaments tècnics (Claudine de France 1991) es desenvolupa simultàniament a tres nivells: corporal (gestos i postures), material (l'entorn natural inseparable de l'activitat corporal) i ritual (els gestos i operacions materials estan físicament sotmesos al cos i al medi natural, però depenen també de regles subjectes a un sistema de valors que poden ésser aprehensibles en una exposició fílmica). Simplificant, podríem dir que una activitat corporal reproduïda en imatge pot tenir una doble lectura: com un acte material i com un ritu.

En un film no podem mai aïllar en el temps i en l'espai cada un dels gestos o fets corresponents a cada nivell del comportament tècnic. Això podríem fer-ho amb el llenguatge escrit o amb una fotografia. El cineasta el que pot fer, aprofitant les possibilitats del llenguatge cinematogràfic, és ressaltar un dels aspectes deixant els dos restants en segon terme: amb l'enquadrament, el punt de vista, les panoràmiques, els zooms, els travellings, amb moviments accelerats o filmats a càmera lenta, etc. Encara que l'etnòleg-cineasta subratlli un procés principal, sempre anirà acompanyat s'un seguit d'accions secundàries que en qualsevol moment podran envair el camp de l'enquadrament. I aquestes accions perifèriques moltes vegades

estan plenes de significats que sempre seran una font d'informació útil per a l'etnòleg per observar en diferit.

L'ús del cinema també dóna lloc a una modificació de les relacions entre observació i llenguatge. Amb l'observació diferida de les accions fluents a càrrec de la imatge el llenguatge oral o escrit s'ha vist alliberat d'haver de descriure-les. Això sí, podrà dedicar-se a altres funcions com les d'analitzar detalls del comportament ritual. Podriem dir que el cinema serveix més per a donar imatges específiques o sigui per analitzar, mentre que per a generalitzar sempre serà més fàcil amb les paraules.

A la investigació etnogràfica, doncs, imatge i paraula no poden passar un sense l'altra, es necessiten mútuament.

El cinema, com també la fotografia, és una bona eina per a la recerca etnogràfica (Moore 1991) però és, al mateix temps, un producte de la investigació. Com a eina hem de procurar treure'n totes les possibilitats, i com a producte o resultat de les nostres investigacions hem de presentar-lo de la manera més digna possible, seguint les directrius pròpies del medi. Convé, doncs, a l'etnògraf-cineasta conèixer la tècnica del film per a facilitar a l'espectador una comprensió visual del tema. Una bona guia d'aprenentatge seran les lliçons del bon cinema mut dels anys 20. A les últimes obres del cinema rus d'aquesta dècada és on trobem plenament desenvolupades les teories sobre el muntatge que, en el fons, és la base de les imatges cinematogràfiques de qualitat.

No és gens estrany que, segons Jean Rouch, als anys 20 ja trobem dos precursors del cinema etnogràfic :

Un, Dziga Vertov, era un poeta futurista que sense pensar-ho feia sociologia quan filmava la revolució russa amb el seu cinema-ull.

L'altre, l'americà Robert Flaherty, era un geògraf-explorador que feia etnografia sense saber-ho quan filmava "Nanook" a la Badia Hudson; registrant la vida dels esquimals i la seva lluita diària per la subsistència en un medi hostil.

4. Tendències del cinema etnogràfic

Dintre les moltes escoles del cinema etnogràfic hi ha diferents maneres d'enfocar la realitat. Citarem les més representatives:

Jean Rouch, procedent del moviment "cinema-verité" de França, és l'introduïdor de la càmera participant. Filma amb càmeres de 16 m/m i equips pràcticament amateurs i així, encara que no puguin igualar la qualitat d'un equip professional, les seves imatges tindran aquella humanitat insubstituïble del contacte directe entre la persona que filma i les persones filmades.

Jorge Preloran, un argentí afincat a USA, amb els seus "Conceptos éticos i estéticos en Cine Etnográfico" (1987) proposa la col.laboració entre cineastes i antropòlegs seguint les directrius del cinema observador. Vol captar la realitat sense intervenir-hi directament, de manera que l'espectador pugui construir la seva pròpia interpretació partint del que veu i no de la informació que l'antropòleg pugui afegir a les imatges.

A la dècada dels 80 trobem tendències participants (David Mac Dougall) i tendències reflexives (Bárbara Myerhoff i Jay Ruby). Aquest últim diu que ésser reflexiu és construir el producte de manera que l'audiència assumeixi que el productor (emissor-realitzador), el procés (filmació-metodologia) i el producte (film-text) formen un tot coherent. Aquest tipus de cinema es preocupa de descobrir a l'audiència la cara amagada de l'investigador amb les seves preocupacions teòriques i motivacions personals.

Soi Worth (1981) és un estudiós de la comunicació visual: es preocupa de quin és el procés per comunicar amb les imatges mòbils. Diu que un film no és etnogràfic per si mateix, sinó

per les seves intencions i per la manera com és utilitzat. És en relació amb el seu context quan adquireix tot el significat.

Claudine de France ("Corps, matière et rite dans le film ethnographique" 1991) diu que el cinema ens ofereix un tipus d'observació i de registre diferents de l'observació directa, de les descripcions escrites i de les representacions estàtiques. El cinema registra, abans de tot, les tècniques corporals i el comportament tècnic: és la confluència del gest i la paraula la que dona al cinema la seva particularitat. A més té la possibilitat de repetir, accelerar o congelar les imatges visuals o sonores convertint-se en un suport persistent dels estudis fets per l'observació directa al llarg de la investigació.

Alexander Moore (1991) estudia les dues formes d'acostar-se a la realitat cultural: per l'escola de la paraula i per l'escola de la imatge. La paraula predomina als reportatges i entrevistes de televisió, mentre que la imatge i la seva primacia sobre la paraula té el seu origen en el cinema mut dels anys 20.

Frederick Wiseman centra les seves pel·lícules actuals en l'observació. Mai entrevista, només observa a través de la càmera; arriba i filma durant dies, setmanes o mesos. Després revisa el material i el munta. Per ell, la filmació és una forma de recollir material en brut per a la investigació. Finalment aquest material pot donar uns resultats que podem exposar per escrit o bé editar en forma de film.

5. Consideracions finals

A la foto i al cinema les imatges existeixen físicament sobre un suport, la pel·lícula. Avui, en plena època videogràfica, les imatges ja no són més que senyals elèctriques invisibles que per les ones hertzianes podem transmetre instantàniament a distància. El passar de l'analògic al numèric ens obre una porta d'accés al món immaterial. La imatge infogràfica ja no ha d'imitar la realitat exterior; quasi podríem dir (Debray 1992) que és el producte natural el que haurà d'imitar les imatges numèriques per existir. Amb les imatges virtuals podem visitar mons o edificis que no existeixen.

La representació ja no té fronteres ni límits: les imatges es mouen en un univers impulsiu de senyals, dominant el cervell i convertint el pensament en un acte reflex. No hi ha temps per traduir en paraules les imatges de la pantalla; no donen temps a cadascú per elaborar la seva pròpia versió (Gauthier 1996). Pensar vol temps i les imatges sostreuen energia imponent-se al temps de silenci que és necessari per a crear idees.

Susan Sontag ("Sobre la Fotografia" 1981) diu que una societat es torna moderna quan una de les seves activitats principals és la de produir i consumir imatges; fem imatges i cada cop en necessitem més i més. Les consumim cada vegada a un ritme més accelerat i arriba un moment que ens costa ja de distingir entre imatges i coses, entre còpies i originals. Sontag es pregunta si s'haurà de pensar en un remei conservatiu: serà necessària també una ecologia de les imatges?

Deixant apart la postmodernitat que transforma les imatges en elements signalèctics, toquem de peus a terra i tornem a centrar-nos en l'ús etnogràfic de les imatges fotogràfiques i de cinema.

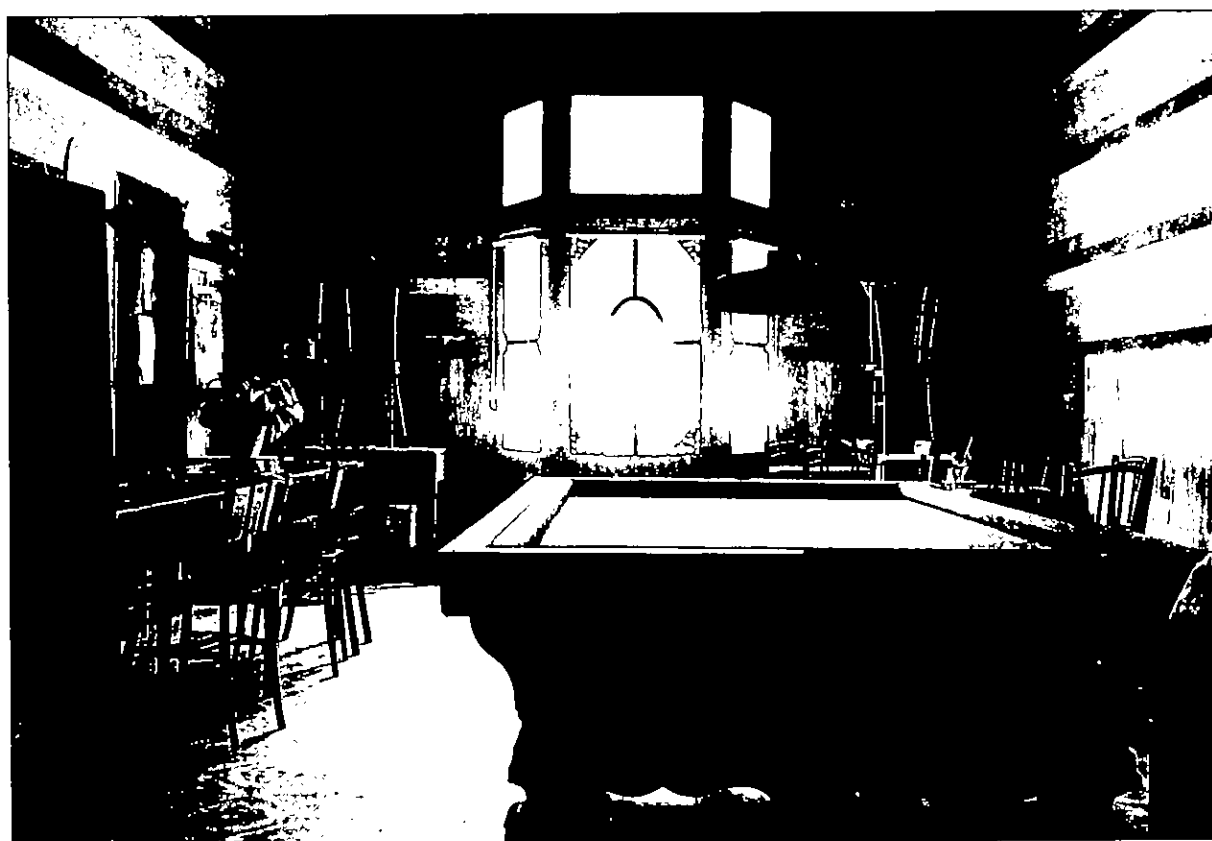
Hem de buscar aquella relació imatge/paraula que potencia a les dues tot respectant-se mutuament.

Una fotografia, pel fet d'interrompre el flux del temps, sempre representa el passat. Un instant fotografiat (Berger 1989) adquireix significat quan l'observador pot llegir-hi una durada, quan li donem un passat i un futur. I acabem amb una cita d'aquest autor del seu llibre "Another Way of Telling":

«A la fotografia, irrefutable com evidència però fluixa en significat, li donem aquest per les paraules. Aquestes que existeixen a nivell de generalització adquireixen autenticitat específica per la irrefutabilitat de la fotografia. Així les dues esdevenen poderoses»

ANNEX

Exemple d'una decodificació, de les moltes possibles, de tres imatges fotogràfiques.



Per tot el poble s'esventà la notícia, s'emportaven el billar del cafè. El fotògraf, però, arribà a temps per fixar i retenir la seva imatge. Damunt la seva fusta noble hi havien posat les mans tres generacions de vilatans, tot colpejant amb el tac les boles d'ivori i tot escoltant els cops secs del seu entrexocar.

Cops secs que sentíem retrunyir per les parets de la plaça al sortir del col·legi i que, com un imant, ens atrèien al voltant de la taula de billar. Allà contemplàvem tot el ritual dels jugadors, enguixant el tac mentre buscaven la posició òptima per colpejar la bola donant-li l'impuls decisiu.

Ja més grans hi vam jugar nosaltres i els petits del col·legi també hi venien a badar.

Després hi han jugat els nostres fills, mentre qualque marrec amb els ulls ben oberts els ha contemplat tot pensant que de gran també hi jugaria.

Al emportar-se'n el billar, però, es trencarà la cadena. Els últims vailets hauran de buscar noves distraccions. Ja trobaran jocs més vistosos, acolorits i esbojarrats, però dubtem que puguin entretenir ni a una tercera part d'una generació.

Aquells coberts d'alpaca que les nostres àvies tractaven amb tanta cura, avui són un bon símbol del pas inexorable del temps.

Substituïren les culleres i forquilles de fusta, ara només reservades per remenar a la paella segons quins cuinats.

Eren un aliatge de coure, zenc i níquel amb bones propietats d'inalterabilitat i de duresa que, ben tractats, podien servir molt de temps. I tant que duraven: hem vist moltes vegades forquilles d'alpaca amb les puntes llimades i tortes, i culleres amb el cul tant gastat que semblava transparent.

Eren els temps de comprar les coses per tota la vida i una miqueta més, ja que quan s'esquèia també passaven d'una generació a la següent. No es parlava encara de societat de consum i tampoc s'havien inventat els objectes d'un sol ús, per servir-se'n i després llençar-los.



Si veiéssim passar sota l'alzina una euga o un cavall tirant de la tartana, tindríem una imatge idíl·lica del món rural d'altre temps. Les restes consumides del carruatge, però, la converteixen en pura nostàlgia.

Hi ha gent gran que encara recorda els viatges amb la tartana, quan les carreteres eren camins i els rius, sense ponts, es travessaven pels guals.

Avui els motors d'explosió han suplantat la tracció animal i les tartanes i els carros s'han convertit en cotxes i tractors. I n'hi ha tants que ja començem a veure arreu cementiris de cotxes vells coberts en ferralla.

Quin vehicle del futur passarà sota la centenària alzina? Bé, si aquesta pot resistir la creixent contaminació de l'aire i de les aigües, ja que tot incideix negativament sobre la salut del paisatge i del món vegetal.



En el cinema el flux de moviments d'un artesà és fàcilment assimilat per l'espectador encara que els seus gestos i manipulacions no vagin recolzats per la paraula. El text el podem reservar per a destacar les accions secundàries i els aspectes de l'entorn que passen més desaparebuts.

BIBLIOGRAFIA

- ARDÈVOL, ELISENDA; PÉREZ TOLÓN, LUÍS, *Imagen y Cultura*. Granada: Biblioteca de Etnología, 1995.
- BARNOW, ERIK, *Documentary*. New York: Oxford University Press, 1974.
- BARTHES, ROLAND, *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 1990.
- BERGER, JOHN, *Mirar*. Barcelona: Herman Blume, 1987.
- BERGER, JOHN; MOHR, JEAN, *Another Way of Telling*. Cambridge: Granta Books, 1989.
- BRUNET, ROGER, «Reevaluation des Paysages» a *Paysages, Photographies*. DATAR, France, 1985.
- COLLIER, JOHN; COLLIER, MALCOM, *Visual Anthropology*. New Mexico: University Press, 1986.
- DEBRAY, RÉGIS, *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 1994.
- DONDIS, D.A., *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili S.A., 1976.
- DUBOIS, PHILIPPE, *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 1986.
- EISENSTEIN, S.M., *El sentido del cine*. Buenos Aires: Ediciones La Rreja, 1955.
- GAUTHIER, ALAIN, *Du visible au visuel*. París: Presses Universitaires de France, 1996.
- MENDRAS, HENRI, «La fin des paysans» a *Vous avez dit rural?*. París: Centre Georges Pompidou, 1983.
- ROTHA, PAUL, *Documentary Film*. London: Faber and Faber LTD, 1952.
- SONTAG, SUSAN, *Sobre la fotografia*. Barcelona: Edhasa, 1981.

Totes les fotografies i textos de l'annex són de l'autor:

- Interior de cafè, 1985.
- Coberts d'alpaca, 1994.
- Paisatge amb tartana, 1986.

Les imatges cinematogràfiques corresponen a la pel·lícula *Un rajoler* filmada per l'autor l'any 1956 a la rajoleria d'en Toni Bayé de Vilobí d'Onyar.