

FICCIÓ I TRANSMISSIÓ CULTURAL: LA CONCEPTUALITZACIÓ DE LA «REALITAT» MITJANÇANT LA IMATGE I EL SO

JORDI GRAU REBOLLO

Llicenciat en Antropologia. Becari a la Divisió d'Antropologia Social de la UAB

INTRODUCCIÓ

El 28 de desembre de 1895, al Salon Indien de París, un habitacle del *Grand Café* al *Boulevard des Capucines*, els germans Lumière preparaven la que seria primera presentació en públic del seu nou invent: el cinematògraf. De fet, com ens recorden alguns autors,¹ va ser Antoine Lumière, pare de Louis i Auguste, qui va encarregar-se de les formalitats, mentre els seus fills preparaven futurs projectes de més gran abast. A la sala de projeccions hi cabien poc més d'un centenar de persones, però al cap d'un temps de l'estrena «oficial», ja hi havia llargues cues que esperaven, frisosos, assitir a alguna de les *performances* que s'hi projectaven cada mitja hora. Els ingressos econòmics aviat foren prou substanciosos com per a pensar a ampliar el negoci de la projecció d'imatges en moviment fora de la capital francesa. Així, el cinematògraf va ser presentat a Anglaterra, Bèlgica, Espanya, Itàlia, Rússia, fins i tot travessà l'Atlàntic cap als Estats Units. I allà on es plantava el projector, el públic acudia massivament amb la intenció de deixar-se captivar per l'enlluernament de la imatge. D'aquesta manera començava a formar-se el que avui en dia és un autèntic fenomen de masses: la indústria cinematogràfica.

Des d'ara fa poc més de cent anys, el món audiovisual ha experimentat canvis notables, no només pel que fa a les qüestions tècniques, sinó en la totalitat del procés de producció i distribució dels films. El cinema, entès com a mitjà de transmissió d'informació, és fruit d'una interacció constant entre diverses variables, com per exemple els propòsits explícits del director, la redacció del guió, l'adequació dels elements tècnics als continguts de la pel·lícula, la determinació del tipus d'audiència a qui anirà preferentment dirigida, etc. I és aquesta interacció la que sovint ens passa desapercebuda, emmirallats com estem en la configuració formal del producte.

No hi cap element formal atzarós en el procés de realització d'un film, ni la localització d'exterior per al rodatge, ni el tipus de decorats que s'hi faran servir, ni la selecció d'actors i actrius ni, per descomptat, la filmació i muntatge final de les imatges enregistrades. Tot plegat es presenta davant nostre, un cop asseguts còmodament a la butaca del cinema, com un conjunt integrat davant del qual podem adoptar actituds diverses (des de la simple contemplació –com a manera d'anar matant el temps–, fins a l'anàlisi més acurada), però en cap cas romanem indiferents als continguts culturals que ens arriben a través de la pantalla.

OBSERVACIÓ VERSUS ANÀLISI

Diu Erik Barnouw² que només dos anys després de la seva presentació pública, el *cinématographe* ja transmetia a la seva audiència una nova sensació de veure el món. En altres paraules, els membres que componien aquesta primera «audiència» tenien la impressió de veure la realitat, però allò que tenien davant dels ulls els presentava una curiosa paradoxa: quan veien acostar-se un tren a tota velocitat superaven el seu temor inicial amb la consciència que no era un tren el que se'ls llançava a sobre, tanmateix, sí que era un tren allò que veien.

La imatge animada havia aconseguit transmetre la sensació de veracitat fins al punt que els objectes presents a la pantalla tenien el mateix moviment que en el *món real*, més enllà de les càmeres. Per fi, el hieratisme característic de la imatge fotogràfica havia estat superat. La càmera s'anava convertint en una mena d'ull autònom capaç de congelar no només el temps, sinó la vida mateixa en allò que captava. Si la fotografia ja s'havia viscut com un triomf de la representació subjectiva,³ el cinematògraf era la victòria de la recreació sobre l'elemental plasmació. La manca

aparent d'esbiaix subjectiu que taqués l'observació directa i immediata de la realitat va atraure l'atenció del món acadèmic. Fins i tot, la fotografia era reivindicada com a *instrument* científic equiparable al microscopi o el telescopi. La realitat era allà al davant, plantada enfront d'uns observadors que fins aquells moments tan sols eren capaços de recollir-la per mitjà d'expressions artístiques, mediades, doncs, per la subjectivitat i el perspectivisme esbiaixador. Amb les plaques fotoimpressionables, tan sols calia situar-se en un espai determinat per a obtenir una reproducció fidel de la mostra contemplada.

La imatge començà a ser presa molt seriosament. Les primeres aplicacions de les fotografies en estudis d'abast científic incloïen, per exemple, l'estudi del moviment dels músculs del cos humà, el galop dels cavalls o la seriació —en plaques fotogràfiques— de la totalitat de les obres pictòriques del museu del Louvre a París. La comunitat acadèmica i científica començava a mirar a través de la càmera i a analitzar allò que apareixia a l'altra banda. Les primeres filmacions (imatge en moviment, encara sense so sincronitzat) també foren enfocades amb propòsit documental (o, si més no, *documentador*): l'estudi transcultural del moviment, l'enregistrament de danses australianes o el procés de creació de la ceràmica, només per referir-nos a la vessant etnogràfica.

Aquest entusiasme vers les possibilitats documentals de la imatge i el seu valor intrínsec com a element presumptament objectiu permeteren l'apropament analític a la observació diferida en tant que realitat *congelada*. El desplaçament en el temps que suposava mirar unes imatges enregistrades dos mesos enrere, no semblava pas alterar els esdeveniments filmats, que eren els mateixos independentment del lloc o el moment de la projecció. Tanmateix, sembla raonable argumentar que el context de decodificació dels continguts de la imatge no és el mateix, i les variacions en la interpretació del producte no estan en absolut lliures d'esbiaixos, com tampoc ho està la filmació mateixa.

Com ja he mencionat anteriorment, la projecció d'un film qualsevol (des d'un *western* de John Ford al cinema experimental de qualsevol mena) comporta la transmissió potencial d'unes informacions determinades. Si acceptem que cap fase del complex procés de gestació d'un film és atzarosa, és obligat concloure que la intencionalitat és, d'alguna manera, present en el producte final. És possible que així despulllem el cinema de la seva innocència, si és que mai n'ha tinguda, però crec que en el moment històric en què vivim, i en el context sociocultural en què hem après a socialitzar-nos, el món audiovisual juga un

paper central en els processos de transmissió cultural (siguin aquests enculturatius, aculturatius o, més genèricament, educatius). Mirar un film tampoc no es fa des de la neutralitat més absoluta. Mirem i interpretem. Decodifiquem constantment quanta informació creiem rebre per mitjà dels nostres sentits. Atorguem un senit determinat als referents que ens són coneguts i manifestem certa incomoditat vers tot allò que ens resulta poc familiar. Cap pel·lícula es filma fora d'un context cultural concret. No hi cap director que pugui presumir de filmar al marge del bagatge cultural que ha anat acumulant al llarg de la seva vida i cap guió no prescindeix de certs referents culturals que siguin familiars a l'audiència. D'aquesta manera, estem dibuixant un joc creuat d'intencionalitats que es posen en joc en el moment d'anar al cinema, asseure'ns al sofà de casa o veure un vídeo a l'aula de l'escola o la universitat. En aquest article, m'interesso especialment per aquests dos últims supòsits. La incorporació de l'audiovisual al procés de socialització de l'individu en els seus espais més immediats (casa o escola), la transmissió de coneixements i informació mitjançant una xarxa mediàtica formidable. El plaer i l'oci barrejats inexorablement amb l'emissió i la receptivitat de codis culturals. No oblidem que l'espectador o l'espectadora són ens socials situats culturalment i històricament en segments determinats, fins a cert punt aïllables i amb tota seguretat interconnectats. Vegem com això és possible.

TRANSMISSIÓ I RECEPTIVITAT

Quan un nen torna de l'escola, un estudiant de la universitat o una treballadora de la seva feina poden asseure's davant del televisor i considerar finalitzada la part formal i reglada de la seva formació. Deixen els llibres, els deures o el diari (tant se val) i connecten el televisor. L'única cosa que volen és distreure's «sense pensar en res més» i es disposen a veure una pel·lícula «sense més pretensions», posem per cas una comèdia costumista espanyola dels noranta. En el mateix moment en què comença el film, s'inicia també una gradual decodificació de continguts que ens són culturalment familiars. La diferència amb el fet de veure un vídeo unes hores abans, a classe, és que potser no tenim consciència d'estar enmig d'un tal procés perquè succeeix fora dels contextos normatius i institucionalitzats de transmissió (l'escola, la universitat, la feina...) i relativament al marge de la vida familiar dins el grup de parents més propers.⁴ Aparentment només hi ha el subjecte receptor i l'element emissor. Enmig, però, podem trobar un interessant procés d'interpretació i assimilació.

Tot projecte comunicatiu, per elemental que pugui semblar, manté una certa estructura. Hi ha d'haver un element *emissor* (un subjecte) que iniciï la transmissió. A l'altra banda del fil imaginari de la comunicació hi situem el *receptor*, és a dir, aquell subjecte que rep la informació (*missatge*) llançada per l'emissor. Aquesta transmissió s'ha de fer necessàriament per mitjà d'un conjunt de *signes* que siguin familiars a ambdues parts; d'altra manera s'impossibilitaria l'entesa entre ambdós subjectes. Aquest conjunt és el *codi* (agrupació dels signes i normes que en possibiliten la combinació). El vehicle triat per fer arribar el codi l'anomenem *canal* i el marc global en què aquest procés es duu a terme rep el nom de *context*. Aquest és l'esquema bàsic d'un procés de comunicació. Però certs elements poden no ser tan evidents a primera vista.

Des d'una perspectiva eminentment etnogràfica, cal matisar que aquest procés no comporta necessàriament unitats absolutament homogènies. La variabilitat cultural és palesa tant a nivell normatiu com, sobretot, a nivell de la pràctica formal.⁵ Així, el context no suposa un entorn plàcid i perfectament delimitable entre ambdós subjectes (emissor i receptor), entre d'altres coses perquè el bagatge cultural de cadascun hi té gran influència. En realitat, hi ha força bagatges i contextos culturals en interacció, fins al punt que referents similars poden dur a interpretacions força divergents en funció de la perspectiva adoptada (per exemple, en funció de la classe social diferent entre receptor i emissor, un ambient de socialització diferent, etc.). A nivell molt esquemàtic, podem dir que cada individu que hi intervé pot aportar una perspectiva diferent i posar els seus elements culturals específics en acció. Llavors, és la interacció gradual de cadascun d'ells amb tots els altres el que va construint el teixit de components del film. Tots tenen, evidentment, trets en comú perquè suposadament tots han estat socialitzats segons les mateixes pautes culturals generals (sempre que triem individus pertanyents a un mateix sistema global, per exemple «cultura occidental»), però la forma en què aquestes pautes són reconduïdes en cada cas aporta la variabilitat necessària per a la interconnexió.

Tot plegat ens situa el film com a producte cultural complex, on es barregen tot un seguit de variables (ideològiques, personals, acadèmiques, tècniques...) culturalment situables. El resultat final presenta, malgrat tot, una certa coherència quan s'analitza des de fora. Sembla com si la integració dels diversos components hagués superat finalment la tensió existent entre ells. Una de les claus d'aquesta integració és el recurs a referents normatius comuns i

coneguts per tots els subjectes implicats en el procés, fins al punt que pot arribar-se a confondre l'harmonia (l'ordenació coherent dels elements a partir de pautes estructurals específiques) amb l'homogeneïtat. Curiosament, la diferència pot acabar prenent l'aparença de la identitat.

Diversos estudis duts a terme des de l'antropologia visual o la recentment anomenada *Media Anthropology* s'han apropiat a aquesta qüestió amb el rere fons de la metodologia científica. Començant pels esforços de Margaret Mead i Gregory Bateson per a dibuixar un propòsit científic en les filmacions, les quals es convertien en una eina procedimental per a la contrastació d'una hipòtesi, fins arribar als treballs més recents de Moore, Wilson Martínez, Renov, Heider, etc. En definitiva, és l'estatus científic (i, en darrera instància, la fiabilitat i objectivitat) del producte allò que es pretén demostrar. En una societat (l'occidental) on la ciència ha esdevingut el màxim paradigma de fiabilitat i la garantia última de veracitat, negar la científicitat d'una obra suposa gairebé reduir-la a la subjectivitat absoluta, a la categoria «artística» (antagonista, des d'aquesta concepció, de qualsevol intent de sistematicitat metodològica).

Si critiquem aquest estatus científic dels films, com s'ha fet reiteradament als anys vuitanta i noranta, o simplement n'acceptem cert científisme de caire tendenciós (és a dir, assumir la pròpia categoria «ciència» com a predicat universal) ens resulta un producte entregat a la ideologia cultural dels seus creadors, un instrument ideal per al colonialisme de caire més intel·lectual. En aquest sentint, la cineasta Trinh T. Minh Ha ha denunciat els intents colonialistes del cinema occidental, basat en etnoprojeccions constants dels seus propis valors culturals. D'altres crítics, partint del marc teòric proporcionat pel deconstruccionisme de Derrida o pels moviments sorgits a redós del postmodernisme, han preferit incidir en l'anàlisi del contingut del cinema, en aquest cas entogràfic, per a demostrar la seva fal·làcia com a eina de coneixement de l'alteritat. Des d'un cert punt de vista, el cinema etnogràfic no seria res més que una transposició de referents, que reflecteixen en la pantalla allò que el cineasta occidental vol veure com a culturalment específic. I potser ho és, però no pas de la cultura a la qual ens apropem sinó de la nostra pròpia. Com si d'un miratge es tractés, reconeixeríem com a diferent allò que nosaltres mateixos hem trobat de distint en nosaltres, filmant-ho sense cap mena de pudor.

Aparentment, però, el cinema anomenat de ficció (els límits del qual apareixen de vegades més difosos del que podríem suposar) sembla deslliurar-

se d'aquesta pesada crítica. En tant que no pretén explícitament transmetre informacions acadèmica-ment fiables, ni seguir mètodes guiats per la rigorositat de les disciplines científiques, cerca el beneplàcit del públic mitjançant la seva pròpia construcció com a obra «artística» (consistència del guió, sotmès sempre a l'argument presentat, qualitat dels efectes especials, efectisme de les imatges, vestuari, *performance* actoral, etc.). Tanmateix, la denegació del seu esquelet científic no pot abstreure'ns de l'anàlisi dels seus continguts. Si l'única finalitat d'una pel·lícula és ser agradable com a obra d'art, per què l'anomenen, per exemple, «comèdia costumista», «drama de situació», etc.? Per què etiquetem, des de la perspectiva dels continguts, elements aparentment estètics? Crec que la resposta és, a hores d'ara, evident: l'aparença artística no deixa de ser un embolcall de la transmissió de processos culturals. Fent un ús pervers de la maièutica socràtica, podríem inquirir: una telesèrie basada en esquemes «tradicionals»⁶ de família catalana manté una audiència calculada en centenars de milers d'espectadors pels continguts que transmet (situacions que planteja, resolució d'aquestes, actuacions dels personatges...) o per la forma en què està rodada? Segurament és una combinació d'ambdós elements. Llavors, quin paper juga cadascun en el procés de transmissió?

Pot adduir-se, amb tota la raó, que són preguntes capcioses pel fet que es demana una valoració al voltant de variables incommensurables (com operacionalitzar els nivells de preferència fora de la identificació de cert nombre d'elements i la seva valoració respectiva?). Però igualment pot semblar-se la inquietud. Quan en una classe de psicologia projecten *Recorda*, de Hitchcock, o en una aula plena d'estudiants d'antropologia mirem *La sang del còndor*, ho fem únicament per entretenir, per satisfer-nos estèticament? Més encara, quan en un crèdit variable de la nova ESO es decideix complementar l'explicació d'una lliçó amb una pel·lícula (per exemple, *Espartaco* per a l'esclavitud o *Jo, Cristina F.*, per parlar de la droga), es fa únicament per a introduir els nois i noies en l'estètica cinematogràfica?

El curs passat vam introduir en un curs d'introducció a l'antropologia una sèrie de projeccions. La primera era d'un film de ficció (tot i que basat en fets presumptament reals) *L'enfant sauvage*, de Truffaut, i les altres eren documentals etnogràfics. La reacció dels alumnes durant la passada del primer film va ser força allisonadora. Inicialment semblava crear un cert desconcert el fet de veure una pel·lícula «de cinema» en un context acadèmic, prenent notes i tractant d'extreure'n continguts etnogràfics. Posteriorment, l'exercici anà revelant una curiosa transformació en

l'actitud dels estudiants envers el film. Mentre avançava la projecció, els estudiants mantenien una certa uniformitat de criteris (reien en determinats punts, s'exclamaven en d'altres, etc.). Semblava, doncs, que tots veien la mateixa pel·lícula de la mateixa manera. Tanmateix, a l'hora de comentar a l'aula els continguts que n'havien extret, la uniformitat semblà orientar-se vers una progressiva diferència, si més no al voltant de petits grups. Vam fer un esforç per situar l'acció en el moment històric en què es produí, el film en la trajectòria del seu autor, i encara aquest en el moviment cinematogràfic europeu de l'època. El resultat va ser una notable diferència en els contextos a examinar i una encara més notable quantitat de variables que podien esbiaixar, des de diversos punts de vista, el resultat final del producte.

Per la seva banda, els estudiants semblaven haver tingut les mateixes grans percepcions sobre determinats plantejaments del film, però quan vam començar a furgar-hi (per què rieu tots quan el nen fa això o deixa de fer allò altre?...) l'univers de reaccions s'amplià. Començaven a entrar en joc els bagatges culturals de cadascú, les seves ideologies, les particularitats del seu procés formatiu, els seus interessos acadèmics futurs, etc. L'anàlisi havia perdut la seva homogeneïtat i la pel·lícula la seva innocència. Ens enfrontàvem a les interpretacions diferents que cada un de nosaltres havíem fet a partir de les mateixes imatges, de la mateixa (entre moltes cometes) *realitat*.

Malgrat tot, podem adduir encara que era un experiment dut a terme dins de l'aula, justament aquell espai que hem acordat com a habitual per als processos de transmissió cultural. Qualsevol educador estarà d'acord que l'aprenentatge no es produeix únicament a les escoles. De fet, és un procés continuat que envolta l'individu en cada una de les seves actuacions. Conseqüentment, haurem d'acceptar que certs mecanismes de socialització de la persona poden efectuar-se sense tenir-ne plena consciència, de la mateixa manera que en determinats moments deixem d'adonar-nos que respirem, malgrat que el procés no s'interrompi. En l'àmbit de l'educació passa més o menys el mateix. Els processos d'interacció entre el subjecte (barreja de premisses biològiques i socialització cultural) i el medi que l'envolta (tant el medi físic com l'entorn social) són contínuament reconduïts. Des de la socialització dels instints biològics més primaris (com el de succió en els nadons, per exemple) fins a l'articulació d'un sistema de pensament complex, l'encreuament entre els individus, els diferents segments culturals que ocupen i els processos ideals i pragmàtics en ús dins de cada segment van dibuixant la conducta social tal com

l'entenem els occidentals. Amb la recerca intercultural prenem consciència, entre d'altres coses, de la nostra pròpia ideologia i tractem de preservar el coneixement de l'altre de la distorsió etnocèntrica. Malgrat això, és força més difícil mantenir l'alerta davant productes que perden la seva especificitat acadèmica i es dilueixen en el terreny més ambigu de l'expressivitat. De la mateixa manera que un matemàtic intenta extraure constantment fórmules precises partint únicament de la deducció i la lògica interna del paradigma de coneixement en el qual opera, el científic social pot intentar encarar rigorosament l'estudi de la societat tot cercant la coherència interna del seu marc teòric, formulant hipòtesis contrastables i establir criteris de falsació específics per a cada cas. Pot, en definitiva, defugir l'«*story telling*» fundador d'il·lusions per tal de cercar refugi en la solvència del mètode científic. Però de la mateixa manera pot intentar-se una aproximació a la realitat social des d'altres paràmetres interpretatius. L'objectiu, en darrera instància, és similar: el coneixement i l'establiment de les condicions de funcionament de les coses, siguin fórmules matemàtiques o sistemes d'aliança o relació entre parents.

Lluny del confortable hàbitat acadèmic els límits semblen desdibuixar-se amb facilitat. Tanmateix, podem establir que hi ha una operació pràctica de les coses que supera (i no implica necessàriament) la seva conceptualització formal. Les famílies rurals de la Catalunya Vella poden mantenir el costum de la transmissió patrimonial indivisa al fill masculí primogènit, independentment que si se'ls preguntés per què ho fan responguessin: «oh!, és que aquí posem en pràctica el model de família troncal amb pautes de residència neolocal per als fills no hereus que vulguin casar-se». El fet, però, és el mateix. De manera similar, podem estar rebent multitud de referents culturals per mitjà d'un film de ficció quan en realitat pretenem només «passar una bona estona». És per aquesta raó que considero indispensable aprendre a «mirar» el cinema més enllà de «veure'l».

Als anys seixanta, alguns films estatals eren distingits amb la menció de «*película de interés nacional*». Per què ho ha de ser, d'interès, si només és un producte orientat a l'entreteniment de l'audiència? Evidentment, perquè les situacions plantejades en el seu decurs eren representatives d'unes pautes normatives determinades que, per via de la imatge i del so, eren fàcilment transmissibles a grans audiències alhora. En aquest sentit, tenim força exemples històrics que ens il·lustren aquesta qüestió.

Al llarg dels anys vint, a la recent creada Unió de Repúbliques Socialistes Soviètiques (URSS), la

«realitat social» era un element de preocupació per a molts ideòlegs del nou règim. La necessitat de deslliurar els homes i les dones de l'alienació en la qual havien viscut els portava a qualsevol tasca que permetés garantir una millor consciència social del poble. El cinema, conegut des de començaments de segle, va convertir-se en un instrument privilegiat de la nova propaganda, un estri de valor incalculable per a la formació de les masses. El gran ideòleg de la revolució, Lenin, ja havia advertit les potencialitats del cinema en la recerca de la resposta social massiva. De la seva concepció de la imatge al servei de la propaganda sorgiren dues escoles amb un objectiu comú: l'educació del poble (potser seria més acurat dir el «despertar» del poble):

- l'exploració de films de ficció, de la qual sorgiren noms com Einsenstein, Pudovkin o Kulechov i

- l'exploració del documental, que tingué com un dels seus màxims exponents Dziga Vertov.

Precisament, Vertov és un dels cineastes documentalistes que més influència ha exercit en l'àmbit de l'antropologia visual. Vertov entenia que el cinema no era només un mirall estètic on els realitzadors recreaven conceptes abstractes tals com la bellesa, o l'art. El cinema, abans que tot, era sinònim d'instrucció social.⁷ Els propòsits del cinema, tal com Vertov els entén, no responen a simples recreacions estètiques, ans el contrari, ha d'instruir sobre la realitat, el muntatge mai ha de falsificar els fets, tan sols mostrar-los en el seu decurs, fer-los intel·ligibles. Qualsevol manifestació cinematogràfica contrària a aquesta norma havia de ser expressament rebutjada. Els films no són mostres fossilitzades que s'hagin d'emmagatzemar en una prestatgeria, sinó més aviat un instrument amb un propòsit definit. Un bon film sempre és aprofitable.

En el context europeu, el cinema francès també ha fet la seva aportació teòrica i empírica a la causa documental, entesa aquí com a rebuig del mer esteticisme. En el marc més estrictament cinematogràfic, Jean Renoir va fer servir sovint tècniques documentals en els seus films de ficció. D'aquesta manera, no perdia l'àncora de la realitat. Tanmateix, el nom propi que des de l'antropologia visual més incidència ha tingut ha estat possiblement Jean Rouch. Rouch és considerat per alguns especialistes com el primer cineasta amb dedicació exclusiva al cinema etnogràfic. Com en el cas de Vertov, Rouch defugia la manipulació i s'obsessionava amb la fiabilitat del producte, dins la recerca de la objectivitat cinematogràfica dels fets presentats. Així, Rouch⁸ va liderar el que s'anomenà Cinéma Verité, un assaig de neu-

tralitat documental caracteritzada per la mínima manipulació possible del material filmat. De vegades, el zel per l'objectivitat el duia a plantejar un film a partir d'una única pregunta («ets feliç?») que els personatges responien un per un asseguts davant la càmera (*Crónique d'un été*, 1961, dirigida en tàndem amb J. Morin). Rouch opinava que el cinema etnogràfic havia travessat per tres etapes clarament diferenciades:

- el propòsit colonial,
- la recerca d'aventures exòtiques, i
- la recerca científica.

De les tres, era evidentment aquesta última la que havia reportat un més gran esforç per a la documentació no esbiaixada del material.

En altres països també va anar manifestant-se aquesta preocupació: Timothy Asch als Estats Units (o, millor dit, des dels Estats Units, perquè treballà molt de temps amb els Yanomamo a l'Amèrica del Sud), Ian Dunlop a Austràlia o Buñuel a Espanya (*Las Hurdes*, per exemple) n'han estat bons exemples. En qualsevol cas, no hem de caure en la ingenuïtat de suposar que tots partiren de les mateixes premisses i arribaren a idèntics resultats seguint un únic procés. L'antropologia visual ha conegut escoles molt diverses, encarnades en projectes concrets de realització de produccions audiovisuals. Totes, però, semblen tractar de donar una resposta empírica a la següent qüestió: com podem garantir la fiabilitat de la informació etnogràfica que transmetem en les nostres produccions?

No faré aquí un repàs exhaustiu a la història de l'antropologia visual, no és l'objectiu d'aquest article, ni tampoc em referiré exclusivament a aquest camp d'estudi; però m'interessaven algunes reflexions que ens permetessin connectar en aquest punt amb els processos de transmissió de coneixement mitjançant els audiovisuals. El cas del cinema de ficció em sembla especialment interessant pel fet que defuig els aparentment rígids murs de la doctrina acadèmica i es refugia en la imaginació emanada de la praxi quotidiana: «No cal que t'ho creguis, tan sols és ficció». Com en el cas del tren dels Lumière, saps que veus un tren, però que aquest tren no pot pas atropellar-te perquè no és, en realitat, cap tren...

Si analitzem un film en tant que producte culturalment situat, simplifiquem la feina. En última instància, una pel·lícula es redueix a un conjunt de rodets amb imatges fotoimpressionades, barreja de la

filmació i el tractament posterior d'edició. Però si ens remuntem a la seva gènesi, començarem a advertir la complexitat del procés. En primer lloc, ens trobem dins un sistema cultural que admet sense gaires problemes la plasmació en imatges de tot allò que, des del punt de vista del sistema normatiu, pot plasmar-se. Així, no hi ha cap impediment per a enregistrar un intercanvi de trets entre dos personatges sempre que el foc no sigui real i cap no en resulti ferit. Tanmateix és molt més difícil acceptar la difusió de cert tipus d'imatges amb contingut pornogràfic, per exemple. De la mateixa manera, triem un projecte de filmació que sigui «factible», és a dir:

- Un argument que sigui fàcilment decodificable per al públic potencial (per exemple, la relació que estableixen entre si tres homes divorciats i la seva forma de veure le dones i les seves relacions amb elles).⁹

- Un guió que es realitzi d'acord amb els referents culturals comuns entre cineasta i públic (en aquest exemple: divorci, relacions extramatrimonials, lluita entre excònjuges per la custòdia dels fills, etc.).

- Un *casting* que respongui als estereotipus socials que poden resultar més fàcilment familiars entre el públic.

- Ús de procediments tècnics adequats amb els continguts del film (aquí entra en joc el llenguatge visual: si proposem una pel·lícula en to de comèdia, fresca i amb un ritme viu, filmar preses excessivament llargues, il·luminar amb tonalitats fosques o triar una música massa lenta, pot causar en l'espectador la sensació d'estar contemplant una situació paradoxal).

- Elecció, per part de distribuïdors i exhibidors de les sales comercials més adients per a la projecció d'aquell film, etc.

En segon lloc, qualsevol film combina els seus elements narratius dins d'esquemes lògicament acceptables, des del punt de vista del mateix sistema cultural a on pertany. Això vol dir que, malgrat el caràcter experimental de certes produccions (és a dir, films o curtsmetratges explícitament construïts amb recursos expressius poc comuns o qualificats de «transgressors»), tota producció audiovisual guarda una disposició interna codificada de tal manera que sigui possible desxifrar-la des de la lògica interna del sistema.¹⁰ A partir del coneixement comú del mateix codi, la decodificació permet atribuir significat al producte. Tanmateix, és ben evident que no totes les

interpretacions coincideixen, fet que sovint s'atribueix a una construcció defectuosa de l'encadenament lògic de les unitats significants (de la mateixa manera que una construcció narrativa a base de *flash-backs* continuats pot revertir en una pèrdua del sentit de l'orientació cronològica en la ment de l'espectador, la qual tendeix a cercar un relat lineal, amb interrupcions codificades d'acord amb determinats paràmetres formals: imatge en dissolució –com si llancéssim una pedra a un estany i contempléssim després les ondulacions provocades a la superfície de l'aigua, ús del blanc i negre, etc.). De fet, és possible establir com a hipòtesi que la interpretació està en relació directa no només amb el coneixement de la tècnica formal, sinó amb el conjunt de variables que influeixen els diversos contextos en joc (el del cineasta, el guionista, els espectadors, etc.). És a dir, una cosa és identificar els diferents elements que componen el «llenguatge visual» d'un film i una altra molt distinta és atribuir significat al conjunt d'imatges encadenades. El que fem en aquest darrer cas és cercar el significat per mitjà de la *intencionalitat* atribuïda al cineasta mitjançant una projecció del nostre propi estadi de coneixement (que fem servir com a punt de referència).

El que vull dir amb aquesta simplificació grolleira del procés comunicatiu és que la interpretació és intencional, en el sentit que no s'opera des de la neutralitat gnoseològica. L'epistemologia és fruit de cultures específiques o, millor dit, cada sistema de coneixement s'explica a partir del context sociocultural que el genera. D'aquesta manera, entenem a Occident la ciència com a estatut explicatiu últim dels fenòmens basats en darrera instància en processos fisiobiològics. Aquest privilegi ens duu sovint a rebutjar els oracles com a font de coneixement o la predicció astrològica com a element fiable del saber. Però aquest rebuig, projectat des de la nostra pròpia perspectiva etnoepistemològica, no deixa de ser un *posicionament cultural específic*, tot emetent judicis des de perspectives extraordinàriament encapsulades. Si som capaços d'establir escales valoratives a partir de judicis culturalment específics, el que hi ha en joc en la comparació cultural és quelcom més que l'apreciació de la diferència: valorem per afinitat o similitud amb els nostres propis pressupostos. De vegades, convertim la comparació en una simple recerca de recurrències, codificant les conductes alienes d'acord amb criteris que poden obviar la no-homogeneïtat dels elements comparats.

Tot plegat ens remet a l'univers més quotidià de la transmissió cultural. Sovint avaluem per comparació (en tot cas, sempre des d'algun punt de referència, i difícilment aquest punt de referència s'estableix

fora del sistema cultural que ens és propi), la qual cosa suposa sotmetre la diferència al cedàs de la similaritat. De fet, el que apareix aquí és el vell debat relativisme vs. universalisme que ha perdurat al llarg dels anys al bell mig de la disciplina antropològica. No essent homogènies ni tan sols aquestes postures polaritzades. Les crítiques relativistes (que, de manera comuna, emfasitzen el respecte a la diferència advertint sobre la superficialitat i la futilesa d'emetre judicis de valor sobre realitats diferents i, en posicions extremes, incommensurables) van derivar de vegades en la conversió de les cultures en isolades illes de coneixement. Els ponts que s'establien entre elles per apropar-s'hi eren necessàriament etnocèntrics i, per tant, qüestionables. L'universalisme més radical s'emparava en la unitat essencial subjacent a tota l'espècie humana, convertia les diferències en simples divergències al nivell de les manifestacions accidentals.

El radicalisme epistemològic d'ambdues concepcions duia a concebre les cultures com a unitats incommensurables. En cert sentit, confirmaven que els extrems són sovint tan propers que de vegades es confonen. El postmodernisme va agreujar el debat, eixamplant l'esquerda que separava totes dues concepcions a favor d'un relativisme cada cop més radical. En el clímax del debat, Clifford Geertz feia una crida a la reconceptualització de la diferència i la varietat des de les maneres en què aquestes han estat representades. Parafrasejant aquest autor, podria dir-se que els usos que fem de la diversitat cultural (evident i manifesta al llarg i ample del planeta) en veritat tenen com a objectiu l'exploració del polsós camí que separa unitats potencialment comparables. La raó ha d'explorar aquest camí més orientada a entendre els lligams que estableixen la diferència que no pas a reforçar la pètria identitat de cada grup isolat.¹¹

El problema, un cop més, és el de la incommensurabilitat: hi ha un únic món ple d'aproximacions (teòriques i empíriques) a la diferència, o més aviat es tracta de molts móns mútuament incommensurables? En certa manera, Descartes (1596-1650) hauria plantejat un rerefons similar. El dubte, ¿és útil, o ens condemna al silenci i a la impossibilitat de coneixement? La seva postura, segons reflecteixen diversos autors, s'inclinà cap a l'ús del dubte com a mètode. És a dir, dubto per tal de poder replantejar i sortir finalment del dubte. En qualsevol cas, no defugia la necessitat de posicionaments provisionals. En aquest sentit, la diferència estableix un camí (com deia Geertz) entre el que percebo com a propi i el que desegno com a diferent. La conceptualització d'aquest camí és bona part de la feina que cal fer. En altres paraules, cal analitzar la construcció de la

diferència, de diàlegs i retòriques d'exclusió, abans d'intentar qualsevol aproximació crítica a l'alteritat (en tant que unitat culturalment constituïda).

Consegüentment, la comparació cultural no hauria de ser un exercici d'aproximació sota la forma de «comparació salvatge», sense prestar atenció a les diversitats internes tant del mateix sistema cultural com de la configuració apreciada en «l'altre». El problema de la comparabilitat ens aboca necessàriament al de la compatibilitat entre les unitats comparades. Si entenem un sistema cultural (com he proposat anteriorment) com a conjunt d'elements i relacions entre elements, llavors podem encarar la comparació cultural a partir de la recerca de determinats elements (o de determinades relacions entre elements) en diferents sistemes culturals. En altres paraules, dues unitats culturals (o fins i tot, dos segments culturals dins de la mateixa unitat) poden ser comparables en certes parts i incommensurables en d'altres.

Però, què té a veure tot això amb el plantejament central d'aquest article? La resposta crec que ha d'anar sorgint a poc a poc.

Revisem el procés de transmissió de coneixement que es produeix en mirar una pel·lícula de ficció. Quins criteris seguim a l'hora d'asseure'ns a veure-la en comptes de canviar de canal? Podríem aventurar que l'essència d'aquesta elecció rau en les similituds lògiques entre contextos de coneixement que fa possible una o l'altra. Posaré un exemple. En el marc de les pràctiques d'una assignatura d'antropologia impartida a estudiants de Sociologia, projectàvem films de ficció i també algun film documental. La primera sessió consistí en un *collage* que jo mateix havia efectuat sobre certes produccions occidentals que representaven la conquesta espanyola del Nou Món. Els actors eren força coneguts i la situació històrica que es recreava també. A més, els films seguien les pautes narratives de certa cinematografia (perdoneu-me per la simplificació) occidental: un ritme d'acció determinat, una estructuració determinada de l'acció, una seqüencialitat gairebé lineal en la narració dels fets, etc. És a dir, una estructura formal familiar. Així, els estudiants s'enfrontaven a un producte que, per entendre'ns, els era familiar. La resposta seva va ser d'atenció i de certa uniformitat a l'hora de la valoració crítica dels continguts exposats.

En canvi, la tercera sessió va articular-se al voltant d'una pel·lícula d'un realitzador no occidental (Jorge Sanjinés) davant la qual hi hagué una reacció significativa. Malgrat que els elements tècnics utilitzats eren els mateixos (càmeres, film, equips d'edició,

etc.) que en el cas anterior, el contingut i la construcció formal de preses i seqüències no ho eren. La conseqüència va ser que molts abandonaren la projecció. No els «agradava» allò que veien.

La familiaritat amb el llenguatge visual simplifica força el procés de comprensió del film, pel fet que aquest ha estat concebut per a ser entès amb facilitat (d'acord amb els paràmetres culturals dels espectadors que el veuran). En canvi, l'esforç d'analitzar un producte audiovisual des d'una altra perspectiva suposa una certa incomoditat i ens enfronta al repte de reconstruir significats des de convencions alienes. De la mateixa manera que conèixer un llenguatge et permet l'accés a un sistema cultural específic, la capacitat de decodificar la trama formal d'un film i ordenar-la de manera que et trameti algun significat suposa un exercici pràctic d'interculturalitat. Una simple projecció dels propis estatuts epistemològics suposaria possiblement una valoració negativa d'un producte incomprès.

Aquest exercici pot semblar adient en el marc universitari, ens aproximem a l'alteritat per mitjà de les seves pròpies manifestacions culturals, i ens obliga a refer aquest camí entre cultures que adduïa Geertz. Però fora de l'ensenyament formal, la preferència audiovisual pot orientar-se raonablement cap a constructes familiars. D'aquesta manera no fem sinó recrear contextos lògicament propers, malgrat cert grau permès de diferència formal en la realització i de distorsió normativa de continguts. Vegem allò que reconeixem, decodifiquem i s'amotlla als nostres esquemes d'interpretació. Però el que també actua aquí és l'assimilació de la informació que se'ns tramet.

Si pensem en una franja d'edat determinada, per exemple els infants fins als catorze anys i ens remetem als dibuixos animats, podem veure gràficament a on vull anar a parar. Si s'examina la imatge del nadiu americà (altrament anomenat indi) que es mostra en els *cartoons*, des dels anys trenta fins a la *Pocahontas* de la factoria Disney, trobarem certes recurrències interessants. Les imatges dels indis i les índies que apareixen en pantalla no només són contemplades; la informació que hi contenen també és assimilada. Veiem per exemple la imatge del ball conjunt de nadius americans i els nens protagonistes de *Peter Pan*. O qualsevol altre *cartoon* que enfronti un indi i un blanc. La diferència no s'ha de suposar, es fa ben visible, de la mateixa manera que aquestes produccions diferencien fins i tot estèticament el *cowboy* bo i el dolent, o la noia bona amb la mare dolenta (habitualment una «mare» amb la qual no mantenen un lligam biològic). L'infant va configurant dins el

seu cap tota una sèrie d'informació visual sobre els indis que reproduïen fora de la pantalla els còmics, les disfresses, els «cromos»... De pas, hi ha una miríada d'altres informacions rellevants que els arriben via imatge i so: actituds entre joves i adults, diferències relacionals entre sexes en funció de l'edat, diferenciació sexual del treball, construcció de la identitat social de l'individu per mitjà de referents empírics com ara les joguines, la roba, els colors...

L'infant va assimilant els continguts normatius del sistema cultural on ha nascut amb l'inestimable ajut dels mitjans audiovisuals, significativament, a mesura que creix, dels films (de dibuixos animats o «reals»). Si és cert que una imatge val més que mil paraules, molt més útil no deu ser un film de 60 minuts de durada, oi?

El procés de transmissió sí que és, en aquest punt, unidireccional (del film a l'espectador), però no pas únic. La informació que pot transmetre una imatge és notable: des de la tonalitat de color que es triï per al personatge, fins a la seva forma de parlar i comportar-se, passant per la forma de vestir, el lloc on es troba, etc. Parafrasejant una dolorosa sentència podríem dir: «I've only seen one good Indian, and he was filmed». La imatge representada i repetida en diversos productes va configurant un tòpic, una simplificació conceptual que pot acabar autenticant-se com a veritable. D'aquesta manera s'explica que es rebutgin després certes imatges alternatives, o que ni tan sols es plantegin. El costum esdevé norma, i la norma s'acaba convertint en paradigma.

El procés d'autenticació de continguts etnogràfics, en el nostre cas,¹² és especialment greu en el cas dels films de ficció, perquè tot i no pretendre explícitament transmetre aquests continguts, ho fan. I el grau de consciència crítica amb què rebem les deformacions presentades pot afectar el format en què se'n presenta («no t'has de creure tot el que surt a les pel·lícules») però travessar la censura de la informació fiable («és així, ho he vist a les pel·lícules»). D'aquesta manera, anem configurant bona part dels nostres esquemes cognitius a partir de l'entrenament que suposa la informació audiovisual. Una gran quantitat de la informació que ens arriba de forma immediata ho fa a partir de les imatges que transmeten els òrgans visuals. És a través d'aquestes primeres impressions que anem bastint els nostres judicis, les nostres impressions, etc.

Aquesta informació percebuda és, si no hi ha cap ordre en sentit contrari, autèntica. Captem allò que hi ha al «món real» i, en conseqüència, ens arriben imatges veritables de fets autèntics (reals). El

que és real és autèntic de la mateixa manera que allò que és científic és alhora empíricament demostrable. Aquest postulat d'*empeiria* ens remet a la contrastació objectiva, aliena als esbiaixos individuals, i profundament orientada envers el coneixement de la veritat factual. L'essència d'aquest coneixement rau precisament en la observació, en la deducció a partir de premisses prèvies i en la contrastabilitat (i, per tant, en l'establiment de criteris de falsació) de les hipòtesis que se'n generin. En definitiva, la ciència ens apareix com un criteri de validació del fet «real» (en tant que *factum* empíric, observable des de posicions suprasubjectives). Tanmateix, aquest és un criteri bàsicament cultural, arrelat en una ideologia determinada respecte als sistemes de coneixement socialment valorats. La ciència (occidental), com a instrument de recerca de la veritat i autenticadora dels materials observats en el món que hi ha més enllà de la subjectivitat aparent i alhora instrument de validesa universal, no deixa de ser una projecció epistemològica del mateix sistema cultural que la genera i la valora des del seu propi punt de vista (en altres paraules, des de la seva mateixa subjectivitat).

La supervisió científica pot semblar, a priori, patrimoni del gènere documental. En tant que la intenció d'una producció documental és proporcionar informació rigorosa i fiable al voltant de determinats fenòmens, sembla obligada una supervisió igualment rigorosa per part del saber epistemològic més prestigiós. En certa manera, la denominació de ciència tova o ciència social (és a dir, manifestament diferent de la *proper science* en determinats aspectes de la seva configuració) per part de diverses disciplines habitualment relegades a la vessant humanista (i, per defecte, allunyades del mètode científic, de l'*empeiria* observable, escriptable i fins i tot mesurable i previsible), sembla encaminada a atribuir-se cert grau de prestigi en l'àmbit del coneixement. Cercar un nivell de credibilitat social com més alt possible és una *conditio sine qua non* per a la seva fiabilitat. Què passa, doncs, amb la resta de les produccions audiovisuals?

Un cop més, ens veiem abocats a un terreny relativament insegur. La proposta estètica com a vehicle privilegiat de les produccions de ficció, l'entreteniment com a objectiu bàsic dels films pot aparentar deslliurar-los de la càrrega de veritat o falsedat que puguin contenir. Tanmateix, tota producció audiovisual, encara que sigui de ficció, parteix d'unes coordenades culturals socio-històricament situables, d'un punt concret en el temps i l'espai, tant físic com social. Una pel·lícula d'Almodóvar difícilment serà realitzada des d'una cosmologia Embera, o un film de Ventura Pons es construirà des del sistema

simbòlic de qualsevol ètnia Bantú. Però, poden aquestes pel·lícules reflectir esquemes culturals normatius més propers? Semblaria raonable respondre afirmativament. Per tant, ens trobem davant productes culturals amb un cert potencial informatiu que presumptament esquivia la supervisió científica. Tots els ingredients necessaris per a una transmissió no formalitzada de continguts normatius.

Tornem al cas concret dels films declarats d'interès *nacional* al llarg de la dècada dels seixanta a l'Estat espanyol. El govern considerava que, d'alguna manera, veure aquests productes era convenient per a la ciutadania. A tall d'hipòtesi, pot ser raonable adduir que aquesta «conveniència» es basava en una transmissió d'esquemes normatius, encarnats en cosos situacionals concrets que servien per a il·lustrar visualment allò que es volia transmetre. D'aquesta manera, es jugava conscientment amb l'ambigüitat en tant que s'utilitzaven mecanismes no estrictament educatius per a la formació cultural dels espectadors. Tot plegat, obre un enorme ventall de possibilitats formatives que assegurin la familiaritat constant de la ciutadania amb els models culturals en ús que, no cal dir-ho, tenen com un dels seus objectius primordials la reproducció del sistema cultural i la seva perduració en el temps més enllà de la caducitat dels individus concrets.

L'ús cada cop més freqüent del vídeo com a eina il·lustrativa a les aules ens remet a àmbits més reglats, a més de barrejar documentals (sobretot en les assignatures o crèdits de caràcter científic –biologia, coneixement del medi natural, etc.–) amb pel·lícules extretes dels circuits comercials. La presència del televisor a l'àmbit domèstic completa el cercle de transmissió, ja que emet contínuament reflexos de models culturals normatius sobre una ciutadania en permanent estat de receptivitat, malgrat que aquesta no en sigui estrictament conscient. Seria temptador relacionar aquests processos transmissors amb els esquemes psicoanalítics de la receptivitat conscient o no conscient, però això ens duria a un debat que potser queda una mica lluny del propòsit d'aquest article. Independentment de com es produeixi aquesta assimilació i de quins mecanismes psicobiològics entrin en joc, el que m'interessava era reflexionar sobre el fet mateix de la transmissió i sobre el grau d'intencionalitat que afecta tot el procés. D'altra banda, no ho oblidem, aprenem a reconèixer allò que ens és familiar i, per tant, tendim a trobar afinitats electives entre aquells conjunts d'elements que presenten més similituds amb els nostres. De tal manera que podem arribar a rebutjar totes les manifestacions culturals que no ens són familiars titllant-les de mancades de sentit, quan en

definitiva no deixen de respondre a esquemes cognitius, *a priori* diferents.

Molt possiblement aquestes qüestions podien reobrir els vells debats entre universalistes i relativistes però no és aquesta la meua intenció. De fet, tant se val –fins a cert punt– quina de les dues perspectives s'adopti si en la base de totes dues hi ha un consens comú: aquests mecanismes d'enculturació no acadèmica ni formal a través de la imatge existeixen i operen efectivament entre la població.

CONCLUSIÓ

Des de finals del segle XIX la imatge i el so, primerament independents i anys després sincronitzats, han anat guanyant un espai prioritari en l'ocupació diària del temps que les ciutadants els hem anat dedicant. El que començà com una exòtica i puntual diversió, que deixava bocabadats tots aquells i aquelles que anaven a les sales de projecció ha acabat convertint-se en un fenomen de masses absolutament quotidià, tan familiar que gairebé ens passa desapercebut. I és en aquesta mateixa familiaritat on rau el relaxament. Sovint no ens adonem que mirar la televisió (no només veure-la) vol dir molt més que contemplar un espectacle. Si ens aturem a analitzar què mirem i per què, què ens agrada i què rebutgem i, més tard, procedim a dissecar els continguts d'ambdues parts trobarem segurament la clau de bona part de les imatges, les impressions i els suposats coneixements que tenim sobre multitud de qüestions.

La calculada ambigüitat de l'audiovisual juga tant al seu favor com a eina d'entreteniment, com, des d'un punt de vista educacional, com a instrument formatiu. Els continguts tramesos ho són habitualment de forma adequada al format del vehicle d'emissió i si aquest és un producte no explícitament documental podem tenir la temptació d'obviar les seves implicacions posteriors. Cal deixar ben clar que la meua intenció no és jutjar valorativament aquest procés, no vull emetre cap judici de valor en aquest sentit. Únicament deixar constància de la magnitud que aquest fenomen pot arribar a adquirir en el nostre propi sistema cultural.

En aquest sentit, qualsevol exemple que poguéssim triar seria interessant. No cal reduir-se només a l'àmbit dels films, tot i que és aquest aspecte en el que més he incidit aquí. Pensem, per exemple, en programes culturals com ara certa mena de concursos, cròniques periodístiques, etc. En certa manera, no fan sinó reflectir les preferències d'amplis sectors de l'audiència respecte a la mena de continguts i for-

mats que els són més familiars, podríem dir amb un eufemisme: més «agradables». Per tant, ens trobem davant d'un curiós mecanisme de *feed-back*: el públic tria allò que li agrada en funció dels continguts de la programació. Al mateix temps, els programes es realitzen atentent els criteris de preferència de la potencial audiència. D'aquesta manera, el sistema rep al seu interior la realimentació de la totalitat del circuit. Els models normatius es manifesten per mitjà d'actuacions concretes dels actors socials, que a la seva vegada van marcant els successius canvis que succeixen al seu interior.

Tot plegat ens dibuixa un panorama vastíssim pel que fa a l'educació no formal o no reglada. Els coneixements culturals que anem rebent, i que componen l'aprenentatge de les pautes de comportament, el conjunt de possibilitats «lògiques» d'actuació dins els patrons culturals en ús, l'escala ideal de valors, etc.

Tots els membres d'una cultura estem exposats a aquest flux d'informació, des dels més petits fins als adults. Tan sols cal tenir accés a un aparell de televisió i connectar-lo. La selecció que duem a terme sobre la programació marcarà els nostres criteris preferencials i dibuixarà el que seran els tipus d'informacions a què tinguem accés. No cal sorprendre's d'aquest procés, però sí que convé tenir-lo present a l'hora d'avaluar les possibilitats formatives dels mitjans audiovisuals i la presumpta ociositat del vídeo i el cinema.

D'altra banda hem de ser conscients del punt de crítica en el qual ens situem. Si estem contemplant una producció audiovisual que no pretén explícitament reflectir rigorosament continguts etnogràfics fiables, per exemple, no podem criticar-lo pel fet de presentar un bagatge informatiu molt pobre en aquest aspecte. Cal sempre adequar el nivell crític amb el nivell d'expectatives que genera el producte que estem contemplant. Un cop separats els diversos nivells, serem molt més coherents a l'hora d'avaluar allò que tenim entre les mans, a més de prendre una actitud no tan distant respecte a les produccions pretensament de ficció que, no per ser-ho, deixen de ser rellevants des del punt de vista acadèmic.

BIBLIOGRAFIA

ALLEN, Susan (ed.) (1994). *Media Anthropology. Informing Global Citizens*. London, Bergin & Garden. Westport, Connecticut.

ARDÈVOL PIERA, Elisenda (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral. Bellaterra, UAB

ARDÈVOL PIERA, Elisenda (1997). "Representación y cine etnográfico". *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*. 10, Hivern, p: 125-167.

ARDÈVOL PIERA, Elisenda; PÉREZ TOLON, Luis (eds.) (1995). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada, Biblioteca de Etnología, 3. Diputación Provincial de Granada.

ARTHUR, Paul. (1993). "Jargons of Authenticity (Three American Moments)". RENOV, Michael, (1993), p: 108-134.

AUMONT, J.; BERGALA, A; MARIE, M. [et al.]. (1985). *Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós.

BALIKCI, A. (1975). "Reconstructing Cultures on Film". HOCKINGS, Paul (ed.), 1975, p: 191-200.

BARNOW, E. (1974). *Documentary: a History of the Non-Fiction Film* New York, N.Y. & Oxford University Press.

Bauzá, Salvador; Barbet F.; Carreño, C. [et al.]. (1990). *Aplicacions didàctiques del vídeo*. Barcelona, Fundació de Serveis de Cultura Popular, Alta Fulla.

BAZIN, André (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid, Ediciones Rialp.

CASSETTI, F; DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.

CLIMENT, Teresa; MOLINA, Lourdes (1987). *La incorporació del vídeo a l'escola*. Barcelona. Fundació de Serveis de Cultura Popular.

COSTA, Antonio (1988). *Saber ver el cine*. Barcelona, Paidós.

CRAWFORD, P.I.; TUTRON, D. (eds.) (1992). *Films as ethnography*. Manchester, Manchester University Pres.

DE FRANCE, Claudine (1989). *Cinéma et ethnographie*. Paris. Editions de la Maison des Sciences de l'Homme (10a edició).

FRANCIS, Daniel (1992). *The Imaginary Indian*. Vancouver B.C. Arsenal Pulp Pres.

GARRIDO, José Angel (1993). "Antropología i cinema: un viatge d'anada i tornada. *L'Avenç*, núm. 174, octubre, p. 56-65.

GUBERN, Román (1989). *Historia del cine*. Barcelona. Lumen.

HOCKINGS, Paul (ed.) (1975). *Principles of Visual Anthropology*. Mouton, The Hague.

LOIZOS, Peter (1992). "Admissible evidencen? Film in Anthropology". CRAWFORD, P.I.; TURTON, D. (eds.), p. 50-65.

MAQUA, Javier (1992). *El docudrama. Fronteras de la ficción*. Madrid, Cátedra.

MARTÍNEZ, Wilson (1995). "Estudios críticos y antropología visual: lecturas aberrantes, negociadas y hegemónicas del cine etnográfico". ARDEVOL PIERA, E; PÉREZ TOLON, L. p. 363-399.

MINH-HA, Trinh T. (1993). "The totalizaing Quest of Meaning". RENOV, Michael, p. 90-107.

MONTERDE, José Enrique (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992)*. Paidós, Barcelona.

MORIN, Edgar (1961). *El cine o el hombre imaginario. Ensayo de antropología*. Barcelona, Seix Barral.

OLTRA COSTA, Romà (1990). *Seixanta anys de cinema català (1930-1990)*. Barcelona, Institut de cinema català, Orphea.

PORTER Miquel; GONZÁLEZ, Palmira (1988). *Las claves del cine*. Barcelona, Ariel.

RENOV, Michael (ed.) (1993). *Theorizing Documentary*. New York, Routledge.

TAYLOR, Lucien (ed.) (1994). *Visualizing Theory*. New York and London. Routledge.

TEMANER, Gerald; Quinn, Gordon (1975). "Cinematic Social Enquiry". HOCKINGS, Paul (ed.) p. 53-64.

WINSTON, Brian (1993). "The Documentary Film as Scientific Inscription". RENOV, Michael, p. 37-57.

WORTH, Sol (1995). "Hacia una semiótica del cine etnográfico". ARDEVOL PIERA, E.; PÉREZ TOLON, L. (eds.) p. 203-219.

NOTES

1. Entre d'altres Erik Barnouw (*Documentary. A History of the non-fiction film*. Osford Universty Press. Oxford, 1974).

2. Cf. Ob. cit. p. 13.

3. Per exemple, en aquesta cita d'André Bazin (*¿Qué es el cine?*. Madrid, Rialp, 1990): "La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside por tanto en su esencial objetividad (...). Por primera vez una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. La personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno (...)"

4. El marc més important en la socialització de nous individus dins una societat.

5. Espectre més visible de les interaccions entre els individus, seguint la premissa que és més directe l'observació física que no pas la deducció de les causalitats (aprecio diversitat en el comportament dels individus abans que no m'aturi a pensar per què es comporten de forma diferent).

6. Caldria esbrinar, d'altra banda, com és d'antiga aquesta "tradicició".

7. Ben al contrari que Riccioto Canudo, que creu que "En el cine, el arte consiste en sugerir emociones y no en relatar hechos" (citat a Morin, E. (1961) *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral).

8. Rouch, J. "The camera and man". Dins Hockings, P. (ed). (1975) *Principles of Visual Anthropology*, Mouton, Le Hague.

9. *Todos los hombres sois iguales*, Manuel Gómez Pereira, 1994.

10. Entesa aquí com el lligam o nexa coherent amb totes les interconnexions possibles entre dos o més elements relacionats. D'aquesta manera, a nivell molt elemental, podem descriure un sistema com un conjunt d'elements més o menys individualitzables que estableixen entre si vincles de relació (generalment reticular), encara que aquestes associacions no tinguin caire exclusiu. Així, la diferent forma que adoptin els elements a l'interior del sistema es traduirà en una morfologia diferent en les seves operacions. La comprensió o la interpretació d'aquestes operacions es farà en funció al conjunt de possibilitats contemplades com a possibles des de la lògica codificadora del sistema.

11. Geertz explicita clarament la seva posició en aquest debat a Geertz, Clifford. (1984) "Anti antirelativism". *American anthropologist*, 86, p: 263-278.

12. I convé recordar que no només afecta imatges construïdes sobre els "altres" aliens i llunyans, sinó també a "altres" tan propers com gitanos, immigrants, homosexuals, però també models, ídols de la cançó...

13. Per altra banda, caldria no oblidar que tot i que al llarg d'aquest article he anat parlant d'audiència, públic, espectadors, etc., amb un cert sentit unitari, de fet la diversitat interna d'aquestes unitats pot arribar a ser extraordinària. Una reflexió acurada sobre aquest punt en duria massa lluny de l'objectiu d'aquestes planes, però no hem de perdre de vista que treballem sobre grups humans, i això vol dir prestar atenció a multitud de factors i variables que poden homogeneïtzar-los en determinats aspectes però diferenciar-los extraordinàriament en d'altres. Si bé tampoc podem deixar de banda que és el nombre total d'espectadors que veuen un programa (independentment dels subgrups a què puguin pertènyer) el que pot arribar a determinar-ne la seva continuïtat o la seva desaparició de la graella de programació.