

la filmació, anterior, posterior o simultani. Fer aquestes diferències no és donar major valor a una producció sobre l'altra, sinó centrar el nivell d'exploració en el que ens movem, i considerar com a eix de la nostra exposició el vídeo d'investigació etnogràfica, on el procés d'obtenció i tractament d'informació audiovisual forma part constitutiva d'un projecte de recerca.

El cinema des dels seus inicis es desenvolupa com a eina d'experimentació científica per a l'estudi del moviment corporal, com les "cronofotografies" de J. E. Marey i els treballs en anatomia i moviment corporal comparats de F. L. Regnault. Al mateix temps, les primeres projeccions dels Lumière atrapen la curiositat del públic per retratar escenes de la vida social (per exemple *La sortida dels obrers de la fàbrica*), i expedicions etnogràfiques com la de Haddon a l'Estret de Torres el 1898 incorporen la càmera per a documentar les formes de vida de les societats indígenes. Les possibilitats artístiques del cinema i la seva explotació comercial com a fórmula narrativa per a la fantasia són descobertes i explotades en les primeres produccions dels germans Méliès (per exemple *Un viatge a la lluna*).<sup>8</sup> Aquesta versatilitat del cinema es fa palesa en només deu anys des que el 1889, Edison, Dickson i Eastman construeixen el seu primer *kinetoscop*.

La indústria del cinema es consolida com a mitjà de comunicació durant el nostre segle, mentre els seus practicants i teòrics s'enganxen en un doble moviment: per una banda, l'actualitat i el documentalisme davant la ficció i l'art; per l'altra, el realisme davant l'expressionisme, a l'hora que constaten en mateix fenomen: la capacitat del cinema de manipular les emocions de l'espectador.<sup>9</sup> Aquests són els pols en què es mourà la teoria sobre el cinema i el desenvolupament de la seva pràctica tal i com la coneixem ara.

Mentre el cinema documental de caire sociològic i etnològic s'estableix amb mestres tan senyalats com Grierson a Gran Bretanya i Flaherty als Estats Units, essent una veritable febre entre els documentalistes filmar les formes de vida del camperolat, els obrers i la vida en les ciutats, en l'antropologia el procés d'incorporació de la càmera serà lent, i podem dir que només a la segona meitat d'aquest segle es comença a estendre com a mitjà de comunicació i eina de recerca habitual en les universitats i institucions acadèmiques.

Margaret Mead va ser una de les pioneres en utilitzar des dels anys trenta el cinema de totes les maneres al seu abast: com a eina de documentació de trets culturals d'un poble, com a eina d'investigació intercultural, com a mitjà de comunicació a una àmplia audiència i com a objecte d'estudi per si mateix, és a dir, com a producte cultural. Cada una d'aquestes perspectives ens pota una línia de desenvolupament del cinema etnogràfic que tindrà una nova força a partir de la Segona Guerra Mundial. Especialment als Estats Units i molt lligada a Mead,

8. Vegeu Emilie de Brigard. «The History of Ethnographic Film» A: [ed.]. P. Hockings. *Principles of Visual Anthropology*. Ed. Mouton, 1975.

9. Monaco. *How To Read a Film*, Oxford University Press, 1981.

apareixerà una nova àrea de coneixement anomenada "antropologia de la comunicació visual". La reflexió teòrica des de l'antropologia i el cinema ha permès començar a deixar de considerar el cinema etnogràfic com un simple reflex de la realitat o bé com una expressió artística, per començar a entendre'l formant part del context teòric i analític de l'investigador.

No és suficient anar amb la càmera i filmar per "captar la realitat tal com és", cal tenir en compte quin tipus de descripció ens proporciona, com s'incorpora en la nostra metodologia i conceptualització teòrica, i com podem treballar aquesta mena d'informació. Tanmateix, això només és possible si ens decidim a portar la càmera, i que precisament faci el que no ha de fer, anar amb la càmera i filmar; sense pensar però, que allò que ha enregistrat la càmera és el que realment va passar, sinó una altra cosa, encara que de moment, no pugui definir ben bé el què. L'objectiu d'aquesta tècnica explorativa és que l'investigador aprengui a fer servir la càmera fent-la servir, només d'aquesta manera pot deixar-se sorprendre pel que la càmera és capaç de fer. Això no vol dir ignorar tot el que s'ha pensat sobre cinema, sinó que vol apuntar al fet que només l'interrelació entre tècnica, metodologia i teoria ens pot orientar sobre l'ús concret que podem fer de la càmera i incorporar-la productivament a la nostra pràctica.

Es desenvolupament del cinema etnogràfic ha estat força marcat per una manera d'entendre el mitjà audiovisual com a mode de representació de la realitat social i cultural, donant per segur que aquesta realitat existeix i que pot ser representada més o menys adequadament. De fet, una bona part del cinema etnogràfic que s'ha fet durant els darrers cinquanta anys ha intentat trobar diferents maneres de presentar visualment la realitat cultural d'un poble o grup social. Més concretament, s'ha especialitzat en la representació visual de la diversitat cultural per a una públic occidental, veient-se a si mateixos com a "traductors" de cultures, i el cinema etnogràfic com una mitjà de comunicació intercultural. D'aquí, la importància en l'element pedagògic del film i el seu interès per a comunicar una "altra realitat cultural" a l'espectador i, així, enfrontar-lo amb el seu etnocentrisme i fer-lo girar cap a posicions més relativistes.

L'èxit del cinema etnogràfic vindrà de la mà de realitzadors i antropòlegs que es proposen representar cinematogràficament aspectes socials i culturals de grups humans, com la re- construcció etnogràfica de John Marshall sobre el !kung i la visió personal de Jean Rouch sobre els hauka, *Les Maître fous*, i la seva participació amb Edgar Morin en *Chronique d'un été* als anys seixanta. La possibilitat de càmeres portàtils, so sincronitzat, millor definició i exposició a la llum, l'abaratiment dels costos, etc., són, en part, responsables d'un desplegament de documentals sobre "altres pobles" i d'un major interès i col.laboració entre antropòlegs i realitzadors.

Durant els anys seixanta i setanta es definiran tres estils de filmació importants en el cinema etnogràfic, coneguts com "direct cinema", "cinéma observacional" i "cinéma vérité". Tots tres pretenen filmar la vida social en la seva espontaneïtat, tal i com es presenta, inspirats, en part, pel documentalista rus, Dziga Vertov,

precursor de l'observació filmica directa (sense guió previ) i d'"agafar la vida per sorpresa".<sup>10</sup> Val a dir que tant en el cinema documental com en el vídeo d'investigació etnogràfica, els actors davant la càmera no són professionals de l'espectacle, sinó gent normal i corrent (o no tan normal i corrent) que accepta ser filmada en les seves activitats. Però, mentre el corrent observacional adopta com a lema i metàfora del realitzador el "ser una mosca en la paret" i no intervenir ni provocar l'acció que filma, seguint l'actitud de l'observació "naturalista", el "cinéma verité" es proposa provocar-la; la càmera és "catalitzador" i participa de l'esdeveniment interactuant amb els actors socials. Això és el que farà Jean Rouch tant amb els nadius parisencs en *Chronique d'un été*, com amb els nadius africans en *Jaguar*, en presentar la seva proposta d'antropologia compartida.<sup>11</sup>

MacDougall aprofundirà en la seva crítica del cinema observacional i la seva pretensió d'invisibilitat del director i transparència de les imatges. El qüestionament de la veu de l'antropòleg o del realitzador en l'ordenament de l'experiència visual del film i, per tant, en la interpretació de la cultura d'un poble, portarà a dirigir l'atenció a la relació entre l'antropòleg, el subjecte filmat i l'espectador. Una pel·lícula és més que la representació visual d'un poble, és també la representació d'una trobada intercultural entre l'equip de filmació i la comunitat estudiada. La filmació sempre escapa al control del realitzador i, d'alguna manera, una pel·lícula és el resultat d'un entrecreuement de mirades, entre l'estructura que imposa el realitzador i l'estructura del procés que enregistra.<sup>12</sup>

L'estil reflexiu defensat per Jay Ruby proposarà que l'antropòleg introdueixi la seva posició personal vers els subjectes filmats i la metodologia emprada en el film, mentre que altres posicions més extremes com les de Trin.Minh.ha negaran qualsevol intent d'imposició de significat de l'autor sobre una realitat que, en última instància, desconeix.<sup>13</sup> És el paper del cinema etnogràfic com a crític cultural o ideològic, que arribarà a fer dubtar als propis protagonistes de la correcció ètica de voler interpretar altres cultures i del seu paper d'intermediari, potenciant que siguin les pròpies persones les que es comuniquin directament amb l'espectador.

Els estils del cinema etnogràfic, exposats aquí d'una manera molt senzilla i esquemàtica, ens orienten sobre la relació entre les actituds teòriques del realitzador, el moviment de la càmera i el nivell de participació enfront de la

10. Dizga Vertov. *El cine-ojo*. Ed. Fudamentos, 1973.

11. Jean Rouch. «The Camera and The Man». A: [ed.], P. Hockings. *Principles of Visual Anthropology*. Ed. Mouton, 1975.

12. MacDougall. «Beyond Observational Cinema». A: [ed.], P. Hockings. *Principles of Visual Anthropology*. Ed. Mouton, 1975.

13. Peter I. Crawford. *Ethnographic Film Aesthetics and the Narrative traditions*. Intervention Press, 1992 [introducció].

càmera. Malgrat això, dins del camp de la investigació antropològica, la càmera ha estat utilitzada fonamentalment com a eina descriptiva i de registre de dades per a l'observació posterior de l'etnògraf, com a tècnica projectiva per a obtenir respostes dels informants sobre el material filmat. Sorenson i Collier, entre d'altres, proposen estils de filmació basats en processos estocàstics d'observació, en què l'aspecte aleatori és present malgrat la selecció i orientació dirigida de la càmera. El material audiovisual que recull la càmera té un component aleatori i independent de l'investigador i un component selectiu (enquadrament, focus, angle, moviment de la càmera). Sobre aquests dos nivells construïm la informació, és a dir, establim diferències i definim el que volem veure. L'estil reflecteix els processos cognitius que activa l'investigador en el moment de filmar i, per tant, el moviment de la càmera respon a la manera d'observar i d'estar en el camp de l'investigador. Cal dir, doncs, que la utilització de la càmera en la investigació depèn almenys de tres factors: a) de l'actitud teòrica i metodològica de l'investigador, b) el terreny que trepitja i c) la multiplicitat de nivells en què pot ser utilitzada.

El cinema d'investigació etnogràfica com a metodologia es centra en el primer aspecte i en el tercer, però en pocs casos es parla de l'adaptació de la metodologia a les contingències de la investigació, val a dir, el context en què es desenvolupa el procés. Aquest context marca la manera com l'investigador s'introdueix en el camp i condiona el tipus de dades que pot obtenir, així com el tipus de metodologia fílmica que podrà utilitzar i la manera com ho farà en la pràctica. El moviment de la càmera respon a la mirada de l'observador, les característiques del context de filmació i el tipus de participació de l'observador en l'observat.

En el tractament etnogràfic de la informació audiovisual, el comportament enregistrat mai correspon al comportament real, sinó que és una abstracció i una reducció d'aquest comportament per un mitjà de representació i un subjecte que l'ha dissenyat i que opera sobre ell i el dirigeix. La qualitat de la informació audiovisual depèn, per tant, de l'estil de la filmació com del marc de la recerca en el que s'inscriu. En les imatges podem rastrejar la relació entre l'organitzador de les imatges i el seu context, el tipus de relació de les seqüències entre si, com el contingut de les imatges, tenint en compte, però que aquest contingut depèn de l'aproximació de l'analista. El que ens permet de distingir entre un jutge i un fiscal no està en les imatges, sinó en el nostre coneixement implícit, igualment com no veurem un híbridoma en el microscopi si no sabem abans el què és. Això que és obvi per a un científic social o un biòleg, s'oblida fàcilment davant la pantalla.

El tipus d'anàlisi que fem de les imatges depèn en gran part del mode com han estat obtingudes, a més dels criteris que utilitzem per a tractar-les com a informació etnogràfica. No hi ha una sola metodologia de producció adequada per a la investigació etnogràfica, com no hi ha un únic mètode o un sol nivell d'anàlisi. Com a mínim podem diferenciar entre dues grans aproximacions al vídeo o cinema: 1) a partir de la representació o simulació, que activa el que podem anomenar com a mecanisme de mimesis o d'identificació entre "la realitat

observada" i "la imatge filmica", 2) a partir de la construcció d'un model teòric, en el que considerem la informació audiovisual com a dada etnogràfica extreta d'un context més ampli, la qual, podem tractar com a font d'informació elaborada per l'investigador i independent de la seva significació en el context.

## PARLEM DE LA CÀMERA ETNOGRÀFICA

El que voldria exposar aquí és la manera com entenc la utilització del vídeo en un context d'aprenentatge específic per a l'anàlisi de les institucions jurídiques mitjançant un procediment empíric. Es tracta d'un experiment que es proposa aprendre a investigar investigant, i aprendre sobre el vídeo etnogràfic fent vídeo etnogràfic. El projecte gira al voltant de l'observació d'un judici oral i el seu enregistrament en vídeo per ésser utilitzat en la docència de Dret Processal i Penal i en una investigació experimental en sociologia i antropologia del Dret.

La filmació del judici va ser realitzada per estudiants de l'escola de mitjans audiovisuals "Sant Josep de Calassanç", des d'un punt de vista observacional, l'únic que ens podríem permetre donades les condicions de filmació i la formació en pràctiques dels realitzadors. L'estil observacional més pur es caracteritza per situar la càmera en un lloc fixe, com a "post d'observació" i per una interacció distanciada entre l'observador i els participants, només determinada per la presència de la càmera. La possibilitat de poder enregistrar un judici oral sobre un cas d'assassinat des de l'inici a la fi per tal de poder-lo utilitzar en la docència i la recerca suposava que de cap manera podríem interrompre el procés i molt menys, adaptar els actors a les nostres exigències. Qualsevol "sobre-actuació" per la nostra banda equivaldria a suspendre el judici, declarar-lo nul o senzillament, haver de sortir de la sal d'audiències. Al mateix temps però, vaig introduir la meua càmera "handicam" i domèstica per a seguir el desenvolupament de la filmació durant el judici i durant les discussions posterior sobre com s'havia de construir el vídeo pedagògic i com es desenvolupen les sessions dedicades a l'anàlisi experimental de les imatges, això ens donaria l'oportunitat d'introduir un element filmic auto-reflexiu sobre el nostre propi treball.

Em escriure aquestes línies, acabo d'arribar de la universitat i he estat treballant tota la tarda en el vídeo sobre la meua experiència etnogràfica. Pensant sobre les imatges voldria realitzar una bona síntesi que mostrés el procés d'aprendre a investigar investigant que mou el nostre equip de treball. L'editor proposa i el material filmat disposa alhora de fer una tria selectiva de les imatges i la utilitat que li podem donar. Organitzar les imatges no és tan senzill com sembla quan han estat filmades sense un guió previ i quan el que vols dir amb elles no depèn d'un marc conceptual elaborat anteriorment a la filmació. El cineasta etnogràfic, ens diu Timothy Asch, depèn de la comprensió anterior a la filmació dels esdeveniments que observa, poder-se anticipar a ells i poder observar amb la càmera allò que és rellevant del procés i que ens pot donar les claus de la seva

estructura formal.<sup>14</sup>

Penso que la filmació del comportament natural, que és el que he intentat fer, és el producte d'una suma de processos que s'anomenen estocàstics, és a dir, que combinen un component aleatori amb un procés selectiu. El component aleatori són les ones lluminoses i sonores que rep l'ull de la càmera, el procés de selecció és el moviment dirigit per l'ull de l'observador. L'observador orienta la càmera, decideix l'angle i l'enfocament, el moviment, però la càmera sempre enregistra més informació que la que ens pensem que veiem. El "soroll" que acompanya el moviment seleccionat sempre pot ser font de nova formació. Claudine de France anomena aquest fenomen "l'amalgama" de la imatge.<sup>15</sup>

L'observador està sotmès a una tensió interna, les seves expectatives sobre el que vol enregistrar, i a la tensió externa del context de filmació, de les circumstàncies ambientals. El filmador de "la vida tal com és" o que pretén "agafar-la per sorpresa",<sup>16</sup> és el primer sorprès, perquè no sap com es desenvoluparan els esdeveniments, els canvis que es produiran en l'ambient. Ha de tenir reaccions ràpides per engegar la càmera al moment just i enfocar en el lloc encertat, però, com sap quin és el moment just o el correcte?. Ha de tenir una mena de predisposició per a captar les tensions de l'ambient i el seu focus. Molts cops s'ha comparat la càmera amb una escopeta, diem: "dispara; ara!" i també: "has filmat això? era important!" Per què era important de filmar "això" i no una altra cosa? i què és "això"?. No ho sé, però el fet és com si se t'hagués escapat un ànec salvatge del teu punt de mira. Hi ha ànecs que només els veus tu, i n'hi ha que els veu tothom menys tu, que estàs apuntant amb la càmera a un altre lloc.

Podem parlar, doncs, que el càmera ha d'estar entrenat, ajustar la predisposició dels seus nervis i múscles per obtenir "automàticament" un bon resultat davant d'un succés crític.<sup>17</sup> No tan sols ha de ser un bon observador del comportament, sinó que ha de tenir rapidesa en la coordinació dels seus moviments en l'acte d'orientar la càmera ha d'estar calibrat per a ser capaç de respondre, a què? a una classe d'esdeveniments que anomenem socials? a una classe de comportaments relacionats?.

Quan no estem davant d'aquests moments crítics o el blanc és relativament estàtic, podem apuntar amb tranquil·litat, corregir l'enfocament i l'enquadrament

14. Timothy Asch. «Film in Anthropological Research». *Ethnological Studies*, 24, 1988.

15. Claudine de France. *Cinema et Antropologie*. Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1989.

16. Segueixo aquí la proposta de Dziga Vertov i la seva idea de la presa imprevista. *El cine-ojo*. Ed. Fundamentos, 1973.

17. Sobre aquest aspecte de la reflexió segueixo la pista de Bateson. *Naturaleza y Espíritu*. Ed. Amorrortu, 1980.

fins a aconseguir una bona punteria i enregistrar exactament el que volem enregistrar i de la manera que volem. Això em recorda el que Bateson anomena mètode "realimentació". En la pràctica de la càmera s'exerciten els dos mètodes. L'autocorrecció es produeix en el mateix moment de disparar, mentre que en la calibració no hi ha possibilitat d'esmenar l'error en una acció única. El càmera va afinant la seva habilitat per accions successives (plat! pum! plat! pum!).

En altres modes o estils de filmació, són els esdeveniments els que en gran mesura s'adapten a la càmera. El cas més clar és el cinema de ficció, on tot l'escenari i els actors estan orientats a facilitar a la càmera què enregistrar i com està determinat per l'efecte dramàtic que volem produir en l'espectador. Però per "agafar la vida per sorpresa" el primer que cal fer és adaptar-se al medi, i demanar que el medi s'adapti a tu d'una manera molt diferent. Si volem filmar un procediment tal i com succeeix no podem dir: "eh, aturi's, torni-ho a fer, si us plau". No podem aturar un judici perquè no hem filmat l'esclat emocional de l'acusat i demanar-li que torni a repetir l'escena. No podem aturar una conversa i demanar que hom repeteixi el que ha dit en els mateixos termes.

Ens hem d'adaptar. Adaptar-se no vol dir convertir-se en "una mosca en la paret", la màxima del cinema observacional o del direct-cinema. De vegades, una mosca en la paret pot ser força molesta. L'exemple de la caça tampoc és pertinent aquí, perquè el que volem agafar per sorpresa no són els individus, sinó els comportaments. No ens hem de vestir de camuflament o "passar desapercebuts", perquè hi som i ben bé ens veuen. Es pot ser molt arrogant volent passar desapercebut. La càmera ha de ser acceptada pel grup social si cal, com un apèndix de l'investigador. L'acceptació de la càmera és important i la càmera ha d'aconseguir fer-se un lloc, formar part de l'ambient dels altres, com els altres formen part de l'ambient de la càmera. És la creació del context de filmació i em sembla important assenyalar-ho, perquè és un aspecte que ens influirà en la qualitat de les dades.

Estic en contra, per tot això, que la càmera es situï per sobre dels actors, en un lloc d'observació privilegiat i que s'imposi una distància forçada entre els actors i la càmera. La càmera damunt d'un tríode i situada a distància d'on esdevé la interacció social crea un context dramàtic i teatral, crea una diferència "artificial" en el context que, a la força ha de tendir a situar la càmera com a públic potencial, com a observador extern, i els participants com actors d'una representació. Un dels perills és que els actors s'auto-representin davant la càmera, actuïn per a ella, siguin conscients de ser observats més enllà del que és tolerable. Això només es pot fer quan el que es filma té una estructura representacional, en la que hi ha un públic "natural", com en el cas de la filmació d'un judici o d'una classe o d'una conferència o una altra mena de ritual on hi ha uns oficials.

Això és veu en la nostra filmació d'un judici oral. La càmera de l'escola, situada en un lloc fix i mirant a l'escenari no desperta cap mena de passió, mentre que la meua càmera mòbil o, si es vol dir participativa, situada entre el públic i a voltes enfocant-lo crea cert malestar. Penso que la càmera s'ha de submergir en el

context i actuar com ho fan la resta dels participants, esdevenir un més. És la regla número u del treball de camp i el principi de l'observació-participant. Participo i, al mateix temps que participo, observo i filmo, o filmo en tant que participo i observo i m'observo a mi mateixa observant i participant.

Amb aquest mètode, el que s'obté és un estil exploratiu de filmació. Aquest estil té els seus avantatges i desavantatges. Les imatges surten mogudes, els enquadraments no són gaire ortodoxos, els contrallums no sempre es poden evitar, la tensió de l'ambient de vegades supera la capacitat de resposta del realitzador, el so és sovint fragmentat inadecuadament, etc. Bazin ho defineix molt bé, el valor d'una filmació explorativa és en el fet que la filmació s'identifica totalment amb l'acció que tan imperfectament segueix, perquè ella mateixa és un aspecte de l'aventura. Ens diu Bazin: «aquestes imatges fluïdes i tremoloses són com si fossin la memòria objectivitzada dels actors del drama. La balena assassina que quasi bé no podem veure reflectida en l'aigua, ens interessa per la raresa d'aquest animal i per l'albirada lleugera que en tenim?. O és potser perquè la presa es va fer just en el moment quan un moviment capritxós del monstre podria ben segur haver anihilat el rai i enviat la càmera i el seu portador a set o vuit metres de profunditat?. La resposta és clara. El que ens interessa no és la fotografia de la balena, sinó la fotografia del *perill*».<sup>18</sup> I el perill és un marcador de context, una categorització de la situació, una de les "rara avis" que volíem capturar. És clar que perdem informació descriptiva sobre la balena i sobre el discurs de la balena.

## LA SEGMENTACIÓ DEL MOVIMENT I L'ANÀLISI POSTERIOR A LA FILMACIÓ

La meva feina era experimentar amb el vídeo i, ves per on, em vaig veure complicada en l'anàlisi de les institucions jurídiques. Tanmateix, el que jo observava amb la meva càmera era aquest procés d'anàlisi, i era la constitució d'un equip de treball, i era sobre la creació d'un context d'investigació universitari, i era jo mateixa filmant. Massa coses. Encara no en puc treure l'aigua clara i crec que trigaré molt temps, si és que puc desfer l'embolic. Diríem que m'interessaven dos aspectes: com podia ser útil a la investigació alhora que la investigació ho era per a mi?. Com s'integrava el vídeo en un procés de recerca i d'aprenentatge?. Estava fent treball de camp sobre la meva pròpia filmació i estava participant en un conjunt d'accions sobre material audiovisual al mateix temps que els filmava.

Vai a dir que estava acostumada a pensar en el vídeo com a imatge, no com un macarró, tal i com em suggeria el doctor Pompeu Casanovas. La qüestió, ja apuntada per Sol Worth i Chalfen era estudiar el comportament que envolta el tractament de les imatges, deixant de banda el que són o no són realment o el

18. Bazin. *What is cinema*. University of California Press, 1967, p. 161-162.



que signifiquen pels manipuladors.<sup>19</sup> Quins criteris seguim per tallar "el macarró"? Qui talla "el macarró"? L'estil de filmació, la manera de moure la càmera i d'interactuar amb els elements profílmics és ja una primera selecció i determinarà en gran part el procés d'edició i l'organització de les imatges. Documentar un esdeveniment no és el mateix que investigar sobre un esdeveniment, observar no és el mateix que mirar un espectacle. L'aproximació de la càmera, la tria de l'enquadrament, l'angle, l'enfocament i el moviment és un primer tall, la primera transformació de l'esdeveniment en una cosa que podem manipular, elaborar, interpretar i reinterpretar. Els criteris per a confeccionar "el macarró", informen la calibració del càmera i donen forma al material sobre el que haurèm de treballar.

Podem dividir el "macarró" a partir de les relacions entre els seus components com la presa, l'escena i la seqüència (macarró més curt o més llarg, del biaix o del dret), a partir de les relacions entre el "macarró" i el que simbolitza pels seus manipuladors (el "macarró" és un signe que fa referència en termes d'igualtat o semblança a una altra cosa) o tallar el "macarró" en funció d'un marc teòric, com a dada etnogràfica extreta d'un context més ampli (com a senyal que ens permet establir certa mena de diferències, la construcció d'un model sobre un model).

## ENSENYAR A APRENDRE APRENT

La doble vessant del projecte (docència/investigació) posa en joc les contradiccions dins l'estructura universitària en relació a la producció de coneixement. La vessant docent suposa l'ensenyament de la tradició, pròpiament dit, la reproducció del coneixement en el procés de la seva transmissió als alumnes. La investigació suposa la creació d'un coneixement nou, que només després d'un procediment de selecció i sedimentació arribarà a incorporar-se de manera regular a la disciplina. En el nostre projecte es dona un fet ben curiós, estem utilitzant el vídeo de maneres molt diverses i, sobretot, cal destacar que ens situem en una doble perspectiva: l'ensenyament de dret processal i l'ensenyament sobre dret processal.

En el primer cas es tracta d'aprendre uns conceptes i una pràctica del dret, d'utilitzar el vídeo com a simulador (metonímia o metàfora). Es demana als estudiants que vegin el vídeo d'un judici oral com si fos un judici oral i es demana als estudiants que pensin sobre com actuarien ells en un cas semblant. La mirada docent sobre la filmació d'un vista oral veu en el film la possibilitat de servir d'exemple concret a les normes que regeixen, en aquest cas concret, el dret processal, les seves parts, els seus components, les seves fórmules. Tendrà a establir sobre el cas observat el model general teòric de funcionament d'una vista oral, les seves possibles excepcions i com cal tractar-les, per exemple, com s'han de considerar els defectes de forma.

19. Vegeu Sol Worth. *Studies in Visual Communication*. University of Pennsylvania Press, 1981 i Chalfen. *Snapshot, versions of life*. Bowling Green State University Popular Press, 1987.

L'ensenyament sobre dret processal des d'una perspectiva sociològica o antropològica ens portarà a observar el comportament enregistrat en el vídeo com a dada etnogràfica, i es demana als estudiants que pensin sobre el que estan veient i sobre el que pensen que estan veient. Les preguntes giraran al voltant de qüestions com ara perquè els actors es comporten com ho fan i com es relaciona el que sabem que fan amb el que fan. La mirada investigadora tindrà a veure la producció d'un vídeo com a una tècnica experimental i proposarà fórmules que permetin un descripció fílmica centrada en altres paràmetres no lligats directament amb la reconstrucció teòrica de l'estructura del procés.

Depèn del punt de vista que s'adopti, es limitaran d'una manera o d'una altra el tipus de dades a obtenir i es configurarà la mateixa estructura del vídeo. Per exemple, si el que es pretén és obtenir un cas pràctic que exemplifiqui les normes generals que s'han de seguir en un procés i els elements que cal tenir en compte, l'estructura del vídeo s'adaptarà a l'estructura teòrica del procés, no al seu desenvolupament com a esdeveniment que només podem cartografiar. El fet que s'actui per a la càmera una part del procés (llegir la sentència) que habitualment no es fa, però que és reglamentària, serà considerat com a necessari per a completar un procés "tal i com ha de ser".

Si, pel contrari, el que es vol mostrar als alumnes és que la pràctica de les vistes orals no és la teoria sobre les vistes orals, de cap manera s'acceptarà l'actuació forçada davant la càmera per exigències del guió sobre "com ha de ser un procés". El que interessarà és com es desenvolupen els processos en la pràctica quotidiana, "en realitat". El segon tipus de vídeo ens enfronta directament a la recerca -mireu, hi ha una distància entre les coses i els noms que posem a les coses-, mentre que el primer tipus diu a l'alumne tot el que cal saber -aquestes són les regles de funcionament d'un judici oral, mireu-. Investigació i docència, pensar des del dret o pensar sobre el dret no són dues coses separades sinó complementàries i interrelacionades. La producció del vídeo ens permetrà analitzar aquesta interrelació i les formes que adopta.

Treballem sobre la descripció fílmica dels esdeveniments, sobre la que construïm diferents tipologies, depenent del que busquem. Podem construir el vídeo segons el que entenem que és un judici oral (i aquí s'acaba el procés) o podem transformar les dades que ens dona el vídeo amb unes altres dades que poden ser analitzades per altres procediments (i el procés continua, es torna més complexe). Podem utilitzar el vídeo com a memòria etnogràfica, com a reconstrucció etnogràfica, com a relat etnogràfic o com transformador de dades que ens permetrà elaborar noves dades i noves tipologies.

Durant el procés d'aprendre a investigar investigant hem diferenciat de l'estructura dels esdeveniments en si mateixos, l'estructura dels esdeveniments en la memòria, en la narració de la memòria i en el vídeo. Hem operat sobre el vídeo com a material sobre el qual s'han de construir les nostres dades i ens hem adonat dels avantatges d'aquest suport, que ens proporciona un eina semblant al microscopi en la biologia. El poder treballar sobre alguna cosa que no són

descripcions verbals i que no és un llenguatge, però que conté el que podem identificar com a descripcions verbals, llenguatge i comportament.

Quan pensem en un vídeo pedagògic pensem en l'estudiant com a futur espectador. La forma del "macarró" ha de ser atractiva i respondre a l'estructura dels esdeveniments tal i com els entenem. El vídeo del judici oral ha de respondre al model "ideal" o general del que entenem que és un judici des del dret processal o des de l'antropologia. El judici "concret" il·lustra el model general que tenim en ment. L'escenificació de l'escenificació. Això planteja la qüestió de l'ensenyament del dret, la manera com la informació és filtrada per transmetre un tipus de coneixement sobre la realitat. El que ha proposat el nostre projecte és deixar de pensar en l'estudiant com a espectador al que cal ensenyar un "cos de coneixement" pràctic i teòric, i pensar en l'estudiant com processador d'informació, de manera que el que cal ensenyar són maneres de relacionar coneixements, aprendre a aprendre. Trencar la dicotomia entre l'educador com a emissor de coneixement i l'alumne com a receptor de coneixement, per a crear un context d'aprenentatge on és possible ensenyar a aprendre a aprendre aprenent i, per ara, no puc dir més ni explicar-me amb més claredat conceptual.

En l'experiència tota està confós i l'embolic sembla funcionar. Quan agafo la càmera sé el que vull filmar i el que no, encara que no puc saber o pensar sobre com ho faig, què és el que sé i com sé el que sé mentre filmo. És treball posterior de l'analista preguntar-se sobre la qualitat de les seves dades i com s'ha d'operar a partir d'elles. M'ha estat útil durant la meua experiència situar-me com etnògrafa davant un procés d'investigació col·lectiu, en relació als meus companys i en relació a la pròpia investigació. Crec que m'ha fet més assenyada, perquè em permet aprendre mirant els altres. Els altres no són i són companys, no són i són informants. L'etnògraf té com a punt de partida aprendre dels altres i pressuposa que els altres saben molt millor que tu mateix el que està passant.

Malgrat tot, el vídeo que presento no és res de tot això. Com feia Wisseman, he tallat "el macarró" per on he sentit que quedava bé.<sup>20</sup> Una operació estètica i sintètica (sigui el que sigui el que vol dir això). Una mostra de les distintes textures del "macarró", assaboriu-les.

20. Wisseman és un advocat de formació que s'ha dedicat a filmar les institucions nord-americanes sense treball de camp previ i sense cap pretensió teòrica. Filmava durant dies i dies metres i metres de pel·lícula sobre el comportament dins les institucions, sense fer entrevistes ni amb cap objectiu. Després agafava el material i el lligava segons "sentia que quedava bé". Vegeu Alexander Moore. «Imagen y palabra en el cine etnográfico». [En premsa].