

Imatge i coneixement antropològic

Elisenda Ardèvol

Universitat Oberta de Catalunya
Estudis d'Humanitats

Resum

Aquest article presenta una exploració sobre la relació entre imatge i coneixement en l'antropologia social des de dos punts de vista. En primer lloc, com el pensament antropològic s'ha aproximat a l'estudi de la imatge i, en segon lloc, com la imatge s'ha utilitzat en la pràctica de l'antropologia, especialment en el treball de camp etnogràfic. Dins d'aquest marc expositiu, veurem com la fotografia ha estat considerada com una tècnica a mig camí entre la ciència i l'art, i que la seva caracterització, bé com l'evidència directa i no mediada de la realitat, o bé com a medi de comunicació artística, l'ha allunyat d'una plena integració dins la pràctica antropològica. Malgrat que la distinció entre ciència i art encara és present dins del discurs de les ciències socials, els corrents teòrics reflexius i crítics de finals dels anys vuitanta han permès l'entrada de l'art i, amb ell, un nou ús i redefinició de la fotografia, el cinema i el vídeo, i del seu lloc en el desenvolupament i la comunicació del coneixement antropològic.

Paraules clau: fotografia, coneixement antropològic, imatge, ciència, art.

Abstract. *Image and anthropological knowledge*

This article offers an exploration into the relationship between the image and knowledge in social anthropology from two points of view. First, how anthropological knowledge has approached the study of the image, and second, how the image has been used in the history of anthropology, especially in ethnographic field work. Within this expository framework we will see how photography has been considered as a technique half-way between science and art. Also, how it has been characterised, either as direct evidence unmediated by reality, or how being an artistic medium for communication has distanced it from being clearly integrated into anthropological practices. Despite the fact that this distinction between science and art is still present in the discourse of the social sciences, the reflexive theoretical and critical currents at the end of the 1980s have allowed the entry of art and, with it, a new use and redefinition of photography, cinema, and video, and of their place in the development and communication of anthropological knowledge.

Key words: photography, anthropological knowledge, image art, science.

Sumari

Sobre mirades i postes de sol	Intersubjectivitat, participació i reflexivitat
La dualitat de les imatges	L'estudi etnogràfic de la imatge
El pensament simbòlic: imatge i emoció	Bibliografia
La fotografia com a pràctica etnogràfica	

The relation between what we see
and what we know is never settled.

John Berger

Sobre mirades i postes de sol

Veiem cada tarda com el Sol es pon i, tanmateix, sabem que és la Terra la que gira. John Berger, en el seu llibre *Ways of seeing*¹, ens incita a la reflexió poètica sobre com la nostra mirada és afectada pel que sabem o pel que creiem saber. Però també ens obre un camí cap a l'anàlisi històrica, cultural i contextual de l'obra d'art, de la producció d'imatges. Per a Berger, el que mirem és afectat pel que sabem, de manera que mai mirem l'objecte per si mateix, sinó que la nostra mirada està mediada per la relació que establim amb aquest objecte. Quan mirem una pintura o una fotografia estem mirant com ha mirat l'artista i, al mateix temps, posem en joc el nostre coneixement sobre com mirar una obra d'art. Una pintura o una fotografia són imatges, mirades recreades o reproduïdes en la tela o en el paper. Cada imatge corporalitza una manera de mirar. Com mirem depèn, en bona mesura, del que hem après a buscar o del que esperem trobar. En mirar una imatge estem mirant una manera de mirar i mirant la nostra relació amb la mirada.

Una fotografia o una pintura són sempre una selecció i una abstracció de l'entorn, una descontextualització de la immediatesa del moment. La manera de mirar una imatge suposa sempre una recontextualització de l'objecte representat. Pensem, per exemple, en la fotografia d'una màscara de Rangda, la terrible bruixa dels contes balinesos; imaginem que aquesta fotografia està exposada en un museu d'art contemporani. La imatge serà mirada i valorada, llavors, en termes de les nostres assumpcions sobre l'art, pressupostos relacionats amb la bellesa, el geni artístic, la civilització, el gust o l'estatus social que se suposa que hem de tenir per apreciar una obra d'art d'aquestes característiques. Segurament, també hi buscarem l'expressió de l'artista, i suposarem una intencionalitat del geni expressada en la seva composició formal. Aquestes assumpcions i inferències i altres dirigeixen la nostra mirada i alhora configuren el nostre coneixement sobre què és l'art i el que podem esperar trobar en un museu d'art contemporani. De fet, és aquest coneixement social, implícit i explícit, allò que fa possible la nostra valoració, interpretació i reconeixement d'una obra d'art; coneixement tàcit que molts cops artistes juguen a provocar fins a desorientar els espectadors no iniciats. Tanmateix, aquesta apreciació artística pot ocultar-nos un altre tipus de coneixement, amagar el sentit concret de la producció de la màscara original, la figura de Rangda en el seu context quotidià, en el conjunt de la societat i la cultura balinesa, i, en definitiva, el significat que els balinesos donen a les seves pràctiques, a les seves imatges.

1. BERGER, John (1977). *Ways of Seeing*. Penguin Books.

Aquesta mateixa fotografia podria estar exhibida en un museu d'etnologia. Si recontextualitzem la imatge, el seu sentit canvia. La fotografia que s'exposa ara allà, en una vitrina, al costat de la màscara original, no vol ser jutjada per les seves qualitats estètiques, ni tampoc vol despertar en nosaltres cap reflexió sobre la relació entre la còpia i l'original. La seva presència serveix per recordar-nos el context més ampli d'on l'objecte exhibit va ser extret. La màscara pot tenir valor artístic —reconeixem que és una «bona peça»— a més a més d'etnològic, i la fotografia simplement documenta el lloc on aquest objecte és utilitzat —encara que podem apreciar col·lateralment la seva bellesa. Però, en aquest cas, el que posem en joc és el nostre coneixement antropològic, i el que volem conèixer és la cultura balinesa i el ritual concret en el qual apareix aquest objecte. Encara que aquest ens sembli, a primera vista, un coneixement massa especialitzat, tots tenim, altre cop, pressuposicions sobre la civilització i el primitivisme, sobre l'Orient versus l'Occident, determinades idees sobre què són les creences religioses, les cerimònies festives, el contacte intercultural, els valors humans, el lloc de poder que ocupa la nostra nació en el conjunt de les nacions, i sobretot, determinades posicions respecte a què és ciència i què és art.

En mirar una fotografia, cal preguntar sobre la utilitat d'aquest objecte concret i cal preguntar sobre els usos que envolten la imatge i el sentit que els diferents actors socials li atorguen en els diferents contextos. Cal esbrinar com tractem les imatges. Catherine Lutz parla de l'experiència de mirar les fotografies del *National Geographic* com una experiència en la qual s'entrecreuen les mirades. La mirada del fotògraf, la nostra mirada i la mirada de les persones reflectides². El coneixement que posem en joc en mirar una fotografia també es pot descriure com una intersecció de diferents maneres de mirar entreligades. Només l'anàlisi separa el que en l'experiència és una complexa juxtaposició de maneres de mirar que s'activen en el mateix moment d'entrar en contacte visual amb una fotografia. En la nostra vida quotidiana, les imatges fotogràfiques ocupen un lloc important en la vehiculació de sentiments, emocions, coneixements i valors. Hem après a mirar les imatges des d'una multiplicitat de perspectives.

La dualitat de les imatges

La mirada antropològica sempre s'ha aturat en les imatges que homes i dones construeixen sobre el seu món, natural, social o sobrenatural. Ja els primers antropòlegs van tractar les imatges com a producte humà, com a fet social o artefacte cultural que calia estudiar tenint en compte la perspectiva dels propis actors. L'estudi de la imatge va estar associat en primer terme a les manifestacions religioses i a la identitat personal, de manera que era important d'assenyalar les diferències i similituds culturals en la percepció de les imatges i el seu paper

2. LUTZ, Catherine; COLLINS, Jane (1992). «The Photographs as an Intersection of Gazes». *Visual Anthropology Review (SVA)*, primavera.

en la configuració del subjecte individual, ànima o psique. L'estudi sobre la producció d'imatges, així com les creences sobre què són i com tractar-les, està, en un primer moment, estretament lligada a esbrinar els sentiments i les creences religioses sobre el món i la persona.

Per exemple, E.B. Tylor, en el seu llibre *La cultura primitiva*, dedica un apartat a la idolatria o culte a la imatge, i ens presenta la seva visió d'aquesta relació de l'home amb la producció d'imatges. La imatge, ens diu, pot ser tractada com a signe o representació d'alguna cosa, o com a un objecte energètic per si mateix, com l'encarnació d'un ésser espiritual i, per tant, com a portadora d'una força viva, independent i activa³. Tylor reconeix que en l'home de ciència pot prevaler la imatge com a representació, però que pel creient de moltes religions i en diverses cultures, la imatge no és una representació, és l'encarnació viva del déu de qui porta el rostre, i cal tenir en compte, com a mínim, aquesta dualitat en la manera d'entendre la producció d'imatges.

La teoria de Tylor sobre l'origen de les creences religioses està, de fet, vinculada a l'experiència universal del somni. Aquest autor mantenia que, en els pobles primitius i en l'origen de la humanitat, les imatges oníriques apareixen en l'experiència tan reals, empíriques i objectives com el món físic. Cita com a dada etnogràfica, entre moltes altres, i a favor d'aquesta tesi, les creences dels antics algonquins en què les ànimes són les ombres i les imatges dels cossos, o la idea de Lucreci que les imatges de les coses impressionaven la ment del dorment en forma de pel·lícula (*membranae* o *simulacra*)⁴. També s'explicarien d'aquesta manera els sacrificis en effigie, els exvots i altres tipus de substitució ritual. Durant l'evolució de l'espècie, pensava Tylor, l'ésser humà es desprèn d'aquesta identitat ontològica per considerar les imatges com a productes del pensament humà⁵.

L'assaig de Lévy-Bruhl sobre l'ànima primitiva és un altre clàssic en antropologia on es tracta la relació de l'home amb les seves imatges. Les referències etnogràfiques amb les quals treballa l'enfronten amb el problema de la relació d'identitat que certes cultures estableixen entre la imatge i el seu original. Observa, per exemple, que hi ha pobles que estableixen entre la persona i el seu doble una relació d'identitat sense que es puguin apreciar similituds visuals entre la persona i allò que representa el seu doble. Aquestes evidències etnogràfiques el porten a considerar la hipòtesi que les relacions de semblança i d'identitat entre els pobles anomenats «primitius» no segueixen principis objectius, basats en les característiques comunes visualment observables, sinó que es basen en una mena de *participació mística*⁶. Entre aquests pobles, la imatge no guarda necessàriament una relació de similitud física amb l'objecte o persona a la qual representa, ni tan sols podem parlar pròpiament de representació o de denotació. La relació entre la imatge i l'original s'entén a partir d'una par-

3. TYLOR, E.B. (1977). *Cultura primitiva*. Madrid: Ayuso (1871), tom II, p. 240-241.

4. TYLOR, E.B., *Cultura primitiva*, op. cit., p. 90.

5. TYLOR, E.B., *Cultura primitiva*, op. cit., p. 92-93.

6. VEQUEU LÉVI-BRUHL, Lucien (1985). *El alma primitiva*. Barcelona: Ediciones Península (1927).

ticipació mística, de manera que l'original i el seu doble són indestruïbles. L'autor cita, entre d'altres exemples etnogràfics, l'*atai*, terme de la llengua mota dels maoris de la Melanèsia que pot traduir-se com a *imatge o doble de la persona*. L'*atai*, ens diu, pot ser qualsevol cosa, animal o planta, però un cop que l'individu s'ha identificat amb allò i ha cregut que allò era el seu reflex, allò, no importa el que sigui, i la persona passen a ser la mateixa cosa, prosperen i pateixen, viuen i moren junts⁷.

Aquest autor també reconeix una dualitat en el tractament i la consideració de les imatges i també intentarà fer-ne una classificació. Segons Lévy-Bruhl, la imatge pot entendre's, doncs, com la transferència de qualitats i de propietats d'una cosa a una altra a partir de dos principis relacionals diferents: *identitat* i *similitud*. En la relació d'identitat, l'objecte imatge participa del model (encara que no s'hi assembla físicament); no hi ha diferència entre tots dos, les dues cares, doble i original són la mateixa cosa i, per tant, són intercanviables i substituïbles. En la similitud, se li atorga a un objecte o persona certa semblança amb l'original, però no una relació d'identitat, no són idèntics.

Para nosotros la semejanza consiste en una relación entre dos objetos de los cuales uno reproduce al otro. Nuestra imagen, lo mismo que nuestra sombra, que es nuestra imagen en el suelo, o el reflejo de nuestra persona en el agua, resulta algo exterior a nuestra persona. La imagen es ciertamente una reduplicación de nosotros mismos y en este sentido nos afecta muy de cerca. Decimos al mirarla: «soy yo». Pero sabemos al mismo tiempo que experimentamos con ello una semejanza, no una identidad. Mi imagen tiene una existencia distinta a la mía y su suerte no tiene influencia alguna sobre mi destino. Para la mentalidad primitiva sucede de otro modo. La imagen no es una reproducción del original distinto a éste. Es este mismo original [...] la imagen, lo mismo que la pertenencia, es consustancial al individuo. Mi imagen, mi sombra, mi reflejo, mi eco, etc. soy yo mismo —y hay que entender esto al pie de la letra. Quien posea mi imagen me tendrá en su poder⁸.

Lévy-Bruhl ens planteja la relació entre l'home i les seves imatges com una prolongació de la identitat personal, més que com a portadora de poders espirituals o com a vehicle d'idees o conceptes. La relació de la persona amb la seva imatge es vinculant, el que li passi a la imatge, li passarà a la persona i viceversa. La relació amb la imatge d'un mateix és part d'un aprenentatge cultural i es configura en la interacció social, en la vida quotidiana. La manera com tractem les nostres imatges s'aprenen mirant els altres, i aquest aprenen-

7. LEVY-BRUHL, Lucien, *El alma primitiva*, op. cit., p. 119. Vegeu també a la pàgina 121: «Parece que esta representación [*atai, tamaniu, nunu* (sombra, imagen, eco)] a la vez afirma esa identidad y al mismo tiempo la niega. Esto constituye un rasgo característico del pensamiento regido por la ley de participación. Para la mentalidad primitiva, dos entidades pueden constituir un único ser. En el caso presente, el *atai* o *tamaniu* parece un ser distinto del individuo y al mismo tiempo se confunde con él.»

8. LEVY-BRUHL, L., *El alma primitiva*, op. cit., p 129.

tatge no només ens configura pautes de comportament «externes», sinó com experimentem la nostra pròpia individualitat. La relació que establim entre la imatge i l'original no és immediata o natural, o basada en relacions empíriques observables, iguals per a tothom, sinó que està mediada per regles de transformació i d'interpretació culturals. Tanmateix, en Lévy-Bruhl, com en molts altres autors, encara hi ha una cerca d'una veritat transcendent, d'una definició d'imatge vàlida per a tots els pobles, universal, i la cerca d'una relació correcta, acceptable i superior, davant d'una altra d'incorrecta o inferior. Es reconeix la diferència cultural en el tractament de les imatges, però situant-la en un quadre evolutiu i explicant-la a partir d'una polarització en dos tipus de pensament: el pensament simbòlic i el pensament lògic, que hauria evolucionat a partir del primer.

El pensament simbòlic: imatge i emoció

L'antropòleg francès Marcel Mauss ja apuntava també cap a aquest dualisme de la ment humana, situant el pensament simbòlic, emocional, abans que el conceptual: «L'home ha començat per representar-se les coses relacionant-les amb ell mateix»⁹. En un primer estadi del pensament, les coses no són simples objectes de coneixement, sinó que la seva classificació es correspon amb certa actitud sentimental. Les coses són, en primera instància, sagrades o profanes, pures o impures, amigues o enemigues i favorables o desfavorables. Les representacions mentals emergeixen d'aquestes actituds, fruit de la relació social, de manera que, no només el pensament és un producte social, sinó el seu mateix procés i desenvolupament: «La génesis de las operaciones lógicas y de su funcionamiento no está en la estructura de la mente individual, sino en la sociedad»¹⁰.

El pensament simbòlic seria, doncs, un pensament emocional, que uniria aspectes cognitius, de classificació categorial de l'univers (a dalt i a baix, esquerra i dreta, animals amb escates i sense, etc.), amb aspectes emotius, de valoració d'aquestes classificacions (bones o dolentes, pures o impures, comestibles o incomedibles, agradables o desagradables, etc.). De fet, els termes dels sistemes classificatoris en els diferents pobles serien el producte, emergirien, de les seves classificacions en l'organització de l'ordre social. El pensament lògic seria, des d'aquesta perspectiva, un producte refinat del pensament emocional i, com aquest, una adquisició col·lectiva i col·lectivament mantinguda. La desvinculació afectiva de la representació simbòlica, la conversió del símbol en signe, seria l'èxit del pensament lògic i racional, i faria possible l'aparició del pensament científic.

L'antropologia de principis del segle XX, orientada cap a la recerca dels orígens de la humanitat i de les institucions socials, reflexiona sobre la producció d'imatges a partir de l'estudi de la religió, el ritual i la identitat personal

9. MAUSS, Marcel (1971). *Institución y Culto, Obras II*. Barral (1903), p. 71.

10. Mauss, Marcel, *Institución y Culto*, op. cit., p.72.

entre els diferents pobles, reconeixent les diferències culturals en les maneres d'entendre i de conviure amb les imatges i intentant establir una tipologia i una explicació racional. Simplificant molt, podríem dir que l'antropologia clàssica tracta d'entendre la relació entre l'home i la imatge com un *continuum* entre dos pols oposats: com a símbol i com a representació. Com a símbol, la imatge encarna un principi viu i actiu, ja sigui un déu, una persona, o una força natural o sobrenatural, que té una existència real, de manera que, un cop feta la transferència, no hi ha diferència entre l'original i la còpia, tots dos són idèntics. Com a representació, l'home estableix entre l'original i la còpia una relació de similitud, la còpia «representa», ocupa el lloc de l'original, però no el substitueix. La relació simbòlica amb les imatges és una relació vinculant, emotiva, que ens portaria a la creença que la imatge «participa» de l'original, que és portadora d'alguna cosa que l'uneix al seu model, com a reflex, eco,ombra, impressió o evocació. La relació representativa amb les imatges seria una relació productiva, de manera que la imatge és entesa com a objecte produït, registre, còpia, reproducció, símil o rèplica de l'original. En el pensament primitiu, inferior en l'estadi evolutiu, hi predominaria el primer tipus de relació, mentre que en el pensament civilitzat, més evolucionat, hi predominaria el segon.

Cap a la segona meitat del segle XX, molts antropòlegs es van decantar cap a l'estudi d'aquest tipus de pensament simbòlic, també entès com a «emocional», «irracional» o «mitològic», enfront del pensament representacional, «lògic», «racional», «històric», però allunyant-se ja de les tesis evolucionistes i de les valoracions racionalitzades. Segons aquesta nova perspectiva, la capacitat simbòlica de l'espècie humana estaria connectada a la nostra percepció, a la nostra memòria i a la nostra cognició, entenent també el seu vessant valoratiu i emocional ancorat en la interacció i, per tant, social. El pensament simbòlic encara s'oposa al racional, però ara es considera present i necessari en tota organització social, ja que és el que uneix l'experiència personal amb l'ordre col·lectiu.

La importància de l'aspecte emocional present en la imatge simbòlica i en el ritual religiós serà el fil conductor d'una bona part dels antropòlegs socials i culturals, tant que definirà tot un corrent teòric, l'antropologia simbòlica. Per a autors tan significatius com Mary Douglas, la imatge simbòlica reuneix un aspecte cognitiu, com a element classificador, i un aspecte instrumental, per fer sorgir, canalitzar i modelar les emocions. Els símbols serien representacions socials, formes culturals engendrades en les relacions socials, i que, a través d'un procés de selecció, exercirien un efecte restrictiu sobre la conducta¹¹. D'aquesta manera, el pensament simbòlic estructura i dona forma a l'experiència, compleix una funció dinàmica per al manteniment de l'estructura i la cohesió de les societats.

La relació entre imatge i pensament en la tradició antropològica ha estat molt lligada a l'estudi sobre la manera com diferents pobles han tractat les

11. DOUGLAS, Mary (1978). *Símbolos naturales*. Madrid: Alianza Universidad (1970), p. 41.

imatges visuals, especialment en relació amb les creences religioses i la producció d'imagineria. Estàtues, màscares o dibuixos que sostenen la identificació dels déus i els encarnen. De manera que molts antropòlegs continuen insistent que aquesta imatge simbòlica no es pot explicar a partir de la reducció de la imatge a signe. Quan Clifford Geertz, per exemple, ens descriu el *Calongarang*, l'escenificació de la lluita entre la bruixa Rangda i el drac Barong, drama molt popular a Bali, ha de remarcar que l'escenificació d'aquesta lluita no es construeix com un espectacle per observar, sinó com un ritual on cal participar. No hi ha distància estètica entre el públic i els actors¹². Geertz insisteix a dir-nos que les dues figures no són representacions d'alguna cosa, sinó presències, corporalitzacions de principis vius i actius pels balinesos. La bruixa és la imatge de l'horror, i el drac, el seu contrapès, la imatge de l'humor burlesc. El drama provoca estats anímics vinculats a aquestes imatges de la cosmovisió balinesa, de manera que l'escenificació del drama configura models de realitat última i models per a la realitat.

La cultura, ens diu Geertz, es comprèn millor no com un conjunt de trets distintius, com ara costums, tradicions o hàbits, sinó com una sèrie de mecanismes de control, és a dir, plans, fórmules, regles, instruccions o programes que governen la conducta. La humanitat és l'espècie animal que més depèn d'aquests mecanismes de control extragenètics, de *models per* ordenar la conducta. Però aquests mecanismes també serveixen com a *models de*, donen sentit i ordenen l'experiència. El pensament humà es configura en aquests programes de conducta, és constituït i modulats per símbols significatius, fonamentalment socials i públics:

[el pensament és social i públic] el seu lloc natural és el pati de casa, la plaça del mercat i la plaça de la ciutat. El fet de pensar no consisteix en «coses que passen al cap» —encara que és necessari que passin coses al cap i en altres llocs perquè pensar sigui possible—, sinó en el tràfec del que G.H. Mead i altres van anomenar *símbols significatius* —en gran part paraules, però també gestos, poses, dibuixos, sons musicals, artificis mecànics com ara els rellotges, o objectes naturals com ara les joies¹³.

12. Aquest drama presenta l'eterna lluita entre la bruixa i el drac. La bruixa apareix vestida amb una màscara amb els ulls fora de les òrbites, la llengua vermella, les dents llargues i corbes, el cabell brut i despentinat, uns pits secs i peluts, i unes llargues ungles afilades com urpes, que espanta amb els seus estranys crits i rialles metàl·liques. El drac és també un monstre amb ulls igualment desorbitats, però de pèl llanut del qual pegen mirallets, peces d'or i de mica que brillen amb la llum, i es presenta adornat de flors i campanetes, movent-se una mica barroerament i fent bromes als músics. Quan els seguidors del drac intenten atacar la bruixa, cauen en trànsit. La bruixa no és vençuda, però davant la persistència dels atacs, fuig i s'amaga al temple de la mort, mentre que els seguidors del drac, en veure que no poden atacar-la, aixequen els *kris* ('espases') contra el seu pit, sense arribar a ferir-se. Els espectadors entren en l'acció, hi participen de maneres diferents i fins i tot cauen en trànsit igual que els actors. Després d'un temps d'excitació i paroxisme general, a poc a poc, es torna a la calma i els participants retornen del trànsit.
13. GEERTZ, Clifford (1987). *La interpretació de las culturas*. Barcelona: Gedisa (1973), p. 52.

Per a Geertz, els símbols són les formes de la societat i la substància de la cultura. Els símbols actuen com a programes per ordenar la realitat i com a models per entendre com és aquesta realitat. La imatge simbòlica és el vincle o pont que unifica aquestes dues funcions, de manera que els processos cognitius i emocionals són, així, conduïts per la cultura i unificats en l'experiència humana: la cultura és viscuda.

La fotografia com a pràctica etnogràfica

La pràctica de la fotografia s'estén arreu associada a les seves capacitats de reproduir les formes visuals i els seus usos científics, però ben aviat també s'utilitza com a substitutiva de la pintura i el dibuix en tots els ordres de la vida social. Tenir una fotografia personal i dels esdeveniments familiars més importants esdevé una necessitat social. En el procés de popularització de la fotografia el seu ús com a imatge simbòlica també es fa present. No només per les rialles que provoca el fet que algunes persones no civilitzades pensin que la imatge els ha robat l'ànima, sinó també perquè la fotografia evoca com a retrat qualitats físiques i personals de la persona o l'objecte representat (com a ombra, reflex, que deixa una empremta en el paper impressionat). La fotografia és també una tècnica que reclama ben aviat un vessant artístic, no només científic i reproductiu, darrere la fotografia s'amaga l'artista, que, amb el domini de la tècnica, aconsegueix un efecte expressiu¹⁴. La fotografia és bella.

Aquestes maneres de mirar la fotografia, com a instrument científic, com a retrat evocatiu i com a obra d'art, són indestruïbles dels seus diferents usos socials (memòria, símbol d'estatus, il·lustració) i han estat presents en el pensament antropològic en considerar el paper de la imatge visual en la disciplina i, més tard, en valorar el paper del cinema i del vídeo en la construcció de coneixement antropològic.

La fotografia entra en l'antropologia com a tècnica científica, associada a la relació representativa i a la funció productiva, per documentar i preservar els fets socials i els objectes culturals i, en aquest sentit, s'havia d'allunyar de qualsevol possible contaminació artística i simbòlica. La fotografia s'ha de mirar com a reproducció fidel de la realitat observada, interpretada en el context del coneixement etnogràfic com a portadora d'una dada objectiva, lluny de l'afectació i lluny de la distorsió que pugui causar l'expressivitat de l'artista.

Ben aviat aquesta tensió entre ciència i art es fa palesa en el registre etnogràfic, on s'insisteix repetidament que la fotografia és un instrument científic i no ha de buscar cap mena de finalitat artística. Aquest entrecreuament de maneres de mirar serà una constant en el desenvolupament de la relació entre fotografia i antropologia. Lluís Calvo i Josep Mañà recullen aquesta pugna entre art i ciència en la representació etnogràfica i els intents d'abandonament

14. BOURDIEU, Pierre (1979). *La fotografia, un arte intermedio*. México: Ed. Nueva Imagen (1965).

d'una mirada subjectiva com un despullament dels valors humans en els primers retrats antropològics. Les primeres fotografies etnogràfiques tendien a buscar una autenticitat dels pobles primitius que es considerava perduda amb la colonització, de manera que en fer la fotografia s'alteraven els posats i les maneres de vestir actuals per aproximar-los a la idea que es tenia d'aquests pobles abans del contacte amb la civilització:

Així doncs, cal recordar que molts fotògrafs, i també molts folkloristes de casa nostra i d'arreu en van alterar el producte final (per exemple, vestir els aborígens australians segons les idees preconcebudes que l'home blanc tenia de l'home primitiu, quan cal recordar que els australians no portaven, en general, roba de cap mena) o la creació de situacions o ambients equívocs (paisatges inexistents, actituds errònies,...). És a dir, la fotografia etnogràfica en els seus moments inicials es va moure en una certa ambivalència: d'una banda, l'estudi de la diversitat humana; de l'altra, la relegació o confirmació de la situació d'endarreriment dels pobles indígenes o dels grups subalterns de la societat occidental (pagesos, obrers). [...] Mentre que per als uns (la burgesia) la fotografia esdevenia signe de distinció social i prova de progrés social, per als altres (esclaus, poblacions no occidentals, grups subalterns) va convertir-se en un element de la seva inferioritat moral, intel·lectual i, fins i tot, zoològica¹⁵.

El tractament científic de la imatge etnogràfica té com a resultat una representació deshumanitzant, ja que mostra l'home com a espècie animal subjecta a l'impúdic escrutini científic. Però aquesta imatge pretesament lliure de valors, recull també la mirada teòrica de l'època, que busca en els pobles no occidentals i en la vida senzilla de la preindustrialització, els vestigis de l'home primitiu, i que intenta classificar les diferències físiques i culturals de l'espècie apel·lant a les classificacions racials. En intentar reconstruir com eren els pobles abans de la colonització, o reconstruir la vida pagesa abans de la industrialització i la modernitat, feien posar els seus models reals segons el que creien que sabien de l'home originari o de la vida tradicional camperola. La fotografia servia per preservar l'autèntic del passat, i la manipulació del present era justificada per la reconstrucció etnogràfica.

Els etnògrafs de finals del segle XIX i principis del XX vivien en un món de canvi, i la fotografia i el cine els va semblar un instrument irremplaçable per preservar i documentar tradicions que desapareixien, pobles que s'extingien, costums que canviaven, i en aquest intent d'apressar el temps, volien captar amb les càmeres l'autenticitat que era a punt de perdre's irreversiblement. La mirada reflectida en aquestes fotografies és d'atemporalitat, de congelació en el temps, d'elevació del petit gest a la categoria d'emblema cultural. La valorització de la vida camperola sota l'esperit romàntic de rescatar allò que s'està a punt de perdre. L'esperit científic, tanmateix, recapitula, i lluny de la visió romàntica i folklorista, es comença a insistir que, per captar aquesta autenticitat, cal

15. CALVO, Lluís; MAÑÀ, Josep (1994). «El valor antropològic de la imatge. Cap a "l'Homophotographicus"». *Temps d'Abir*. Barcelona: Fundació La Caixa, p. 49.

evitar qualsevol artifici i buscar l'espontaneïtat del gest, retratar la vida social tal com és. Un cop més, l'art s'ha d'excloure de la representació. Llegim, per exemple, les recomanacions fetes per Batista i Roca al *Manual de Recerques Etnogràfiques de l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya*, l'any 1922:

Les fotografies etnogràfiques han d'ésser una còpia exacta de la realitat, de manera que no s'intentarà mai fer grups artístics o preparar l'escena [...] Tota fotografia ha d'anar acompanyada d'una descripció on s'exposin tots els detalls d'interès que facin referència a l'assumpte representat¹⁶.

L'any 1975 Margaret Mead continua reclamant un lloc per a la imatge en la ciència antropològica, i per justificar la seva raó de ser es continua reclamant la funció de registre de la fotografia davant l'extinció de la varietat cultural, i demanant per a la fotografia l'estatus d'instrument científic, semblant a la llavors recent descoberta tècnica del carboni 14 per datar les restes arqueològiques.

It is inappropriate to demand that filmed behaviour have the earmarks of a work of art. We can be grateful when it does, and we can cherish those rare combinations of artistic ability and scientific fidelity that have given us great ethnographic films. But I believe that we have absolutely no right to waste our breath and resources demanding them¹⁷.

La relació amb l'art és aquí clarament ambivalent: és possible una coexistència en la fotografia entre art i ciència. En aquest cas, l'art és una habilitat tècnica que no està renyida amb la fidelitat científica, és com escriure bé; en cas de dubte, però, els criteris científics són els que han de prevaler. Tanmateix, la mirada sobre la fotografia havia canviat. Margaret Mead i Gregory Bateson volien utilitzar la imatge per quelcom més que documentar costums: per descobrir patrons de comportament. El seu objectiu era que la fotografia, i també el cine, fos més que un document per preservar la memòria d'un objecte o una il·lustració més o menys bonica per acompanyar una descripció verbal, la imatge servia per estudiar el comportament no verbal i havia de tenir valor i pes teòric.

Durant el seu treball de camp al poble de Bajoeng Gede, Bali, entre 1936 i 1938, Bateson i Mead van fer més de 25.000 fotografies i van filmar més de 6.000 metres de pel·lícula. Volien desenvolupar un mètode etnogràfic on la fotografia i el cinema fossin eines indispensables, de tal manera que fossin decisives en la formació i contrastació d'hipòtesis:

The shift in scale was directed primarily at the recording of types of non-verbal behaviour for which there existed neither vocabulary nor conceptualized

16. *Manual de Recerques Etnogràfiques de l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya*, 1922, p. 33-34, citat per Calvo, L., op. cit., p. 23.

17. MEAD, Margaret (1975). «Visual Anthropology in a Discipline of Words». A HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton Publishers, p. 6.

methods of observation, in which observation had to precede the codification. Photography was used consciously to compensate for the shifting sophistication of the observer, as photographs taken before a hypothesis was elaborated could be used to control the subjective choice of particular bits of behaviour; for, once the hypothesis was formulated, the anthropologist might become too selective in what he photographed¹⁸.

Tractades com a evidència directa, les fotografies podien ser com notes de camp sobre el comportament humà, amb l'avantatge que recollien un tipus de dades no mediatitzades pel llenguatge. El problema seria com analitzar aquest conjunt tan extens d'un nou tipus de dades i com organitzar-les. Bateson i Mead van intentar, a *Balinese Character*, donar una sortida publicada a les seves fotografies, escollint-ne 759 del total, disposant-les en 100 plaques i ordenant-les segons diferents categories corresponents al que van definir com a *ethos* o caràcter balinès. En aquest procés, les notes visuals passen a ser part d'un argument teòric, i en la tria, els autors tornen a preguntar-se sobre la relació entre la imatge i l'art:

Conflict between scientific relevance and photographic merit has usually been easily settled in favor of the former, and a large number of photographs have been included in spite of photographic faults¹⁹.

Veiem, doncs, que aquesta tensió entre art i ciència en la imatge antropològica no es produeix només en el moment de la producció de la fotografia, sinó també en la seva presentació pública, en les decisions sobre la seva publicació i exhibició. Quan Bateson i Mead trien les fotografies que donaran contingut al seu llibre *Balinese Character* es trobaran amb la temptació de jutjar-les pel seu valor artístic, o almenys amb la necessitat de justificar la seva tria a partir d'aquesta tensió entre art i ciència.

L'antropòleg no pot evitar veure la imatge, a partir d'aquesta doble mirada, com a evidència directa i com a producte artístic, i com que l'habilitat tècnica indica una manipulació de l'instrument per part del subjecte, això fa que la imatge deixi de tenir una qualitat merament reproductiva i sigui considerada esbiaixada per la subjectivitat de l'investigador. La qualificació de la fotografia com a tècnica que possibilita l'obtenció d'una evidència directa, no mediada per la subjectivitat, fa que es consideri que no és necessari que l'antropòleg sigui també un bon fotògraf, però a l'hora de mostrar les imatges, aquestes no escapen a la valoració tecnicoartística. Malgrat que ho neguem, l'etnògraf desitja fer «bones fotografies» i obtenir imatges que mostrin sense paraules, directament, l'emoció continguda en l'esdeveniment ritual, el gest

18. Citat a SULLIVAN, Gerald (1999). *Margaret Mead, Gregory Bateson and Highland Bali, Fieldwork Photographs of Bayung Gedé, 1936-1939*. University of Chicago Press, p. 16.

19. BATESON, G. «Notes on photographs and captions». A MEAD, M.; BATESON, G. (1942). *Balinese Character*, p. 50, citat per Gerald Sullivan, p. 31.

fingit en la interacció social, l'actitud desafiant del guerrer. Les males imatges, les imatges tècnicament deficientes (que són les més corrents en la producció etnogràfica per manca de formació tècnica), fan tocar l'etnògraf de peus a terra: no serveixen per comunicar el coneixement objectiu antropològic, ni tan sols per evocar l'excitació del moment o la profunditat de l'experiència subjectiva de l'etnògraf.

Kirsten Hastrup presenta una curiosa anècdota sobre el seu treball de camp i l'ús de la fotografia. A la granja finlandesa on feia el seu estudi hi havia una gran expectació per anar a la fira del bestiar de l'octubre, un cop s'ha reunit el ramat dispers pels prats. La família discutia sobre quins animals portarien a l'exhibició, però quan va arribar el moment no hi va ser convidada, ja que es tractava d'una fira exclusivament masculina. La dona del ramader se'n va adonar i va suggerir d'acompanyar-la, però li va dir que hi entrés ella sola, tranquil·lament, que no li passaria res:

Entré provista de mi cámara fotográfica y mi cuaderno de notas —las expresiones materiales del segundo pensamiento y del tercer ojo del antropólogo—. No había ninguna mujer, había muchos hombres y una gran masa de ganado. El olor era intenso, la luz tenue y la sala llena de sonidos indiscernibles procedentes de más de 120 cabezas de ganado y alrededor de 40 hombres. Un comité iba de rebaño en rebaño sopesando sus impresiones sobre cada animal en términos de su belleza, el tamaño de los cuernos, etc. Se medían distintas partes del cuerpo, pero la medida decisiva —tomada con las manos— era el tamaño y el peso de los testículos del rebaño. El aire estaba impregnado de sexo y me di cuenta de que la exhibición era literariamente y metafóricamente una competición de potencia sexual. [...] Desde la periferia del acontecimiento, procurando pasar desapercibida, tomé fotografías y realicé anotaciones, intentando esforzadamente en parecer un varón honorario. [...] Cuando después vi las fotografías, me desesperé. Mal enfocadas, mal iluminadas, encuadres torcidos que no mostraban nada más que las aburridas espaldas de los hombres y del ganado. Yo tenía la impresión de que estaba haciendo un registro casi pornográfico de un ritual secreto. Las fotografías no mostraron nada de eso, sino las señas de mi propia inhibición, resultado de mi transgresión de los límites entre categorías de género²⁰.

Aquesta experiència frustrant reafirma la seva creença que una fotografia no pot enregistrar la natura d'un esdeveniment social o l'experiència etnogràfica i pensa que potser una fotografia més bona ho hagués fet millor. La realitat de l'esdeveniment, ens diu, s'ha transformat en una imatge [dolenta] de dues dimensions, un *souvenir*. La imatge, generalitza, només és un registre parcial del visible, una descripció plana, incapaç de mostrar la diferència entre un tic nerviós i un gest intencional. La imatge ha de ser necessàriament complement del text i estar supeditada a ell, no parla per si sola. Aquesta serà l'altra gran

20. HASTRUP, Kirsten (1992). «Anthropological visions: some notes on visual and textual authority», a *Film as Ethnography*. Manchester University Press, p. 9.

limitació de la imatge pel pensament antropològic: la imatge no val per si sola per descriure la realitat social ni per transmetre el coneixement antropològic; la paraula, el text, sí.

Demandar que una fotografia «parli per si sola» sembla, des de tots els punts de vista, un absurd, i des del pensament antropològic, una contradicció paradoxal, ja que cap antropòleg defensaria que un text «parla per si sol», independentment d'altres textos, independentment de la seva contextualització cultural i independentment de la seva relació amb el conjunt de la producció antropològica. Aquesta aparent paradoxa ha evitat durant molt de temps que la fotografia, el cine i el vídeo passessin a ser tècniques de recerca sistemàtiques en la pràctica etnogràfica. Tanmateix, la naturalització de la imatge i la cerca de qualitats intrínseques en ella mateixa està present en el nostre sentit comú en pensar sobre la imatge, i també en teoritzar sobre el seu significat. Prenem com a exemple un text de Roland Barthes sobre una fotografia publicitaria en la qual es pot reconèixer un cistell ple mig abocat, mostrant verdures fresques i els paquets d'una coneguda marca de pastes francesa:

Putting aside the linguistic message, we are left with the *pure image* (even if the labels are part of it, anecdotally). This image straightway provides a series of discontinuous signs. First (the order is unimportant as these signs are not linear), the idea that what we have in the scene represented is a return from the market. [...] The composition of the image, evoking the memory of innumerable alimentary paintings, send us to an aesthetic signified: the «nature morte» or, as it is better expressed in other languages, the «still life»; *the knowledge on which this sign depends is heavily cultural*²¹.

Barthes està aprenent a mirar una fotografia a partir del seu instrumental teòric, la fotografia no «parla per ella mateixa», sinó que parla en funció de les preguntes formulades per l'autor²². El seus significats són elicitats per Barthes a partir del coneixement que té sobre l'entorn cultural on aquesta fotografia ha estat feta i és exhibida. Com, si no, sap que la fotografia «evoca la tornada del mercat»? El reconeixement dels signes inscrits en la fotografia, des dels més obvis fins als més sofisticats, depèn del coneixement del context cultural en el qual s'ha produït aquesta fotografia, en el qual té sentit, al qual s'adreça, i el qual contribueix a configurar. Barthes indaga en la fotografia com a signe, com a producte mediat per la cultura, mostrant com una fotografia no és només un reflex del món real, sinó com en la seva composició s'inscriuen valors culturals, sostinguts per un coneixement tàctic i compartit.

21. BARTHES, Roland (1977). *Image-music-text*. Glasgow: Fontana, p. 33-35 (cursives meves).

22. De fet, molts antropòlegs utilitzaran la tècnica de l'elicitació per verbalitzar coneixement cultural. La tècnica consisteix a mostrar una sèrie de fotografies als nadius de la cultura estudiada per tal d'elicitat respostes sobre el significat i el sentit dels objectes o les accions representats. Vegeu COLLIER, John Jr. (1975). «Photography and Visual Anthropology». A HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton Publisher.

S'ha d'aprendre a mirar una fotografia etnogràfica, com s'aprèn a mirar i a valorar una obra d'art o a interpretar un anunci publicitari. Cal aprendre a preguntar. El problema de fons que he intentat apuntar al llarg d'aquestes pàgines és la creença que la fotografia, o és un registre pla, una evidència o una dada objectiva, o és un art, que ens mostra la mirada subjectiva o intencionada de l'artista.

El coneixement antropològic no és autoevident en les fotografies, però hi és implícit en la manera de mirar de l'etnògraf. Les fotografies de Bateson del drac Barong, cremades i maldestres, s'han d'interpretar en el conjunt del desenvolupament de la teoria antropològica i de la pràctica etnogràfica. Bateson sabia el que buscava, i les seves fotografies mostren aquesta cerca d'una imatge etnogràfica i la seva ambivalència respecte a l'art i respecte a la funció de la mirada teòrica en la reproducció fotogràfica. El valor de les fotografies de Bateson no rau en una qualitat estètica convencional, que ell negava, sinó en el coneixement que Bateson va generar a partir de la producció i l'anàlisi d'aquestes fotografies en el conjunt de moltes altres i en el context del seu treball de camp i del seu coneixement de la societat balinesa. En la seva mirada teòrica a la cerca de l'exploració sobre la importància del comportament no verbal en la formació cultural. Aquest coneixement, a voltes implícit i no verbalitzat, a voltes explícit i directament vinculat a la imatge, no està en la fotografia, sinó en el particular ús que Bateson va donar a la pràctica fotogràfica. El valor de la fotografia etnogràfica no rau, doncs, en el fet que sigui una reproducció fidel de la realitat, un document històric, un registre objectiu, el valor etnogràfic no és una propietat de l'objecte, sinó el producte d'una relació entre l'investigador, allò investigat i les seves mediacions tècniques. La diferència entre una fotografia publicitària i una fotografia etnogràfica no es troba a simple vista, i tanmateix està inscrita en la mateixa composició de la fotografia; ara bé, només un bon coneixement del context ens en pot donar les claus interpretatives. Com exposa Charles Goodwin en el seu article sobre l'ús de les imatges en la pràctica judicial i arqueològica, tota visió suposa una perspectiva ancorada en una comunitat de pràctiques. El fet d'observar un objecte com un objecte rellevant de coneixement, emergeix a través de posar en joc un domini d'escrutini (un tros de terra, una fotografia) i un conjunt de pràctiques discursives en el context d'activitat específica²³.

En lloc de preguntar-nos si la fotografia és un registre fidel de la realitat externa o un mitjà d'expressió d'una subjectivitat interior, cal preguntar-nos si la fotografia, el cine, el vídeo o la imatge digital introdueixen una manera diferent de conèixer, d'aproximar-nos als fenòmens socials, si modifica la nostra mirada i la mateixa manera de fer treball de camp. Preguntar-nos com l'ús

23. «The ability to see a meaningful event is not a transparent, psychological process, but instead a socially situated activity accomplished through the deployment of a range of historically constituted discursive practices». GOODWIN, Ch. (1994). «Professional Vision». *American Anthropologist*, setembre, p. 606.

de la càmera en la recerca etnogràfica redefineix la nostra relació entre mirar i conèixer, entre descripció i experiència, entre subjecte i objecte, creant nous espais de mediació tècnica.

Intersubjectivitat, participació i reflexivitat

La fotografia té un efecte reflexiu sobre la consciència. Ens veiem nosaltres mateixos mirant, i no sempre ens agrada com mirem. El moviment reflexiu en antropologia, amb un fort moment expansiu als anys vuitanta i una maduració lenta durant els noranta, és un moviment crític amb la pròpia mirada. La reflexivitat, observar-se a si mateix observant, es produeix a diferents nivells de la pràctica antropològica, però especialment en el camp de l'antropologia visual i del cinema etnogràfic, àmbit interdisciplinari on van convergir i encara dialoguen, antropòlegs, etnògrafs, fotògrafs, cineastes, dibuixants i teòrics de la comunicació audiovisual²⁴.

Amb el tomb reflexiu, l'etnògraf es veu com a autor. Autor de textos, d'imatges, de coneixement sobre un altre cultural que no participa del coneixement guanyat per l'especialista. L'etnògraf participa en les activitats de les societats que descriu, és un observador participant i aquest mètode és a la base de la seva pràctica científica. Tanmateix, en el producte final, aquest procés, la pròpia experiència de l'etnògraf és obviada i ocultada. L'etnògraf no apareix en la selecció final de les fotografies publicades, ni en l'edició final d'un documental etnogràfic. El coneixement local, en la pell, obtingut des de dins i tenint en compte la perspectiva dels actors, aconseguit per l'etnògraf amb la tècnica de l'observació participant²⁵, és bandejat en la construcció teòrica i en la redacció de la monografia.

La crítica reflexiva començarà per reivindicar l'experiència subjectiva de l'etnògraf com a part del coneixement etnogràfic i com una dada important dins del conjunt de la descripció de la forma de vida estudiada. El procés ha d'estar en el producte, ens dirà Jay Ruby²⁶. El producte etnogràfic ha de donar compte del procés, cal explicitar la metodologia emprada, tant si es tracta d'un text escrit com d'una fotografia o un documental. El producte etnogràfic ha de mostrar com ha estat construït. Però no només això, la subjectivitat de l'investigador és part d'aquest procés i no pot restar exclosa del producte final. La fotografia mostra la relació de l'investigador amb el camp, l'investigador no

24. Per a una història de l'antropologia visual podeu veure ARDEVOL, E. (1995). «Tendencias teóricas y metodológicas en el cine etnográfico». *Imagen y Cultura, Perspectivas del Cine Etnográfico*. Biblioteca de Etnología, núm. 3. Diputació de Granada.

25. Tècnica desenvolupada per Malinowski basada en el treball de camp intensiu en una comunitat i en la tècnica de l'observació participant, que promou la participació de l'etnògraf en la vida quotidiana de la comunitat que vol estudiar. Vegeu MALINOWSKI, Bronislaw (1975). *Los argonautas del Pacífico occidental*. Barcelona: Ed. Península (1922).

26. Vegeu RUBY, Jay (1982). «Ethnography as a trompe l'oeil: film and anthropology». A RUBY, Jay (ed.). *A Crack in the Mirror. Reflexive Perspectives in Anthropology*. University of Pennsylvania Press.

ha d'ocultar la seva mirada sota l'aparença d'una objectivitat que no és més que un efecte de representació, un recurs retòric²⁷.

La irrupció de la subjectivitat de l'etnògraf en la presentació del coneixement etnogràfic modifica l'estil narratiu, ja que es passa de la narració impersonal en tercera persona, al jo narrador que explica la pròpia experiència i les pròpies dificultats, però també els gustos personals, els valors morals i el posicionament polític i ideològic de l'autor. En contra de la ciència com a producte neutral, els etnògrafs experimenten amb noves formes d'autoria i de representació, implicant-se emocionalment, ideològicament i políticament en allò que descriuen. Al mateix temps i com a part d'aquest moviment cap al jo, l'etnògraf s'interessa també per l'experiència subjectiva de la gent que estudia, abans també ocultada sota les generalitzacions i les descripcions d'estructures socials i formes culturals. El cinema etnogràfic dels anys vuitanta es caracteritza per aquesta irrupció de la veu dels nadius, que parlen directament a la càmera sobre l'experiència viscuda, sobre els seus sentiments, pensaments, frustracions personals i esperances de futur. És el moment del biodocumental proposat per Sol Worth i també de l'autobiografia i les històries de vida²⁸. Les imatges ja no parlen de patrons de comportament, sinó d'emocions. No parla l'etnògraf per donar el marc interpretatiu i el context antropològic de la cultura representada, sinó el nadiu, amb la seva pròpia veu, sense interferències explicatives²⁹.

Les relacions de camp també són alterades. L'etnògraf reconeix que tracta amb éssers humans en contextos reals i no en situacions de laboratori. Els antropòlegs són «convidats» en la cultura estudiada, no exponents privilegiats de la cultura dominant. Així com l'etnògraf participa de la vida quotidiana de les persones que vol estudiar, aquestes no són subjectes passius en la seva recerca, hi participen activament, col·laborant amb els investigadors i, per tant, el coneixement antropològic no es fruit exclusiu del descobriment de l'etnògraf, sinó de la interacció social entre l'etnògraf i el nadiu de la cultura estudiada. Aquesta coautoria s'ha de reflectir en el producte, en el vídeo o en la monografia escrita³⁰. La relació de poder asimètric en la qual es basava el treball de camp, i que té el seu correlat en la construcció social de la pràctica fotogràfica —qui pot fotografiar a qui i quin ús pot fer de la seva imatge³¹— s'intenta

27. MARCUS, G.E.; FISHER, M.M.J. (1986). *Anthropology as cultural critique. An experimental moment in the human sciences*. University of Chicago Press.
28. WORTH, Sol (1981). *Studying Visual Communication*. Ed. Larry Gross. University of Pennsylvania Press.
29. MACDOUGALL, David (1975). «Beyond Observational Cinema». A HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton Publishers.
30. Vegeu l'aplicació de la coautoria del significat en l'acte de mirar, en la interpretació del producte audiovisual i la influència teòrica de la teoria semiòtica d'Umberto Eco, Roland Barthes, Jaques Derrida i del moviment dels Cultural Studies en l'antropologia visual a MARTÍNEZ, Wilton (1992). «Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship». A CRAWFORD, P.I.; TURTON, D. (eds.). *Film As Ethnography*. University of Manchester.
31. DOUGLAS, Harper (2000). «Remaining visual methods». A DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (eds.) (2000). *Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications, 2a ed.

anivellar de manera que la presa de decisions sigui coordinada i no el monopoli exclusiu de l'etnògraf, cineasta o fotògraf. Hi ha diferents nivells de participació en la presa de decisions, des del mutu acord i consell fins a l'establiment de plans de cooperació o el lliurament de la càmera als participants, de manera que la decisió sobre què cal filmar o fotografiar, quan i com, sigui exclusiva dels actors socials, sense la intervenció de l'antropòleg, excepte com a facilitador, mediador i coanalista de les imatges així obtingudes³².

La relació amb la tècnica també es modifica. La mediació tècnica no és garantia d'objectivitat, però això no l'invalida com a instrument d'obtenció de dades empíriques i de reflexió sobre la realitat social i cultural. Al contrari, la investigació antropològica és també un procés de mediació cultural i les fotografies serveixen per a l'autoreflexió i la introspecció de l'etnògraf i per establir un pont de comunicació i diàleg amb els participants.

La mediació tècnica, l'instrument, no és transparent, possibilita l'obtenció d'un tipus de dades i en nega d'altres. Les dades no són dades brutes, capturades del món extern i objectiu, sinó construïdes per l'investigador amb els seus instruments tècnics —conceptuals i metodològics—. L'escriptura, la fotografia, el cinema o el vídeo, són tècniques d'enregistrament de l'experiència, els efectes de mediació no es poden evitar, però es poden conèixer i no sempre juguen en contra. Per altra banda, l'antropologia no estudia fenòmens objectius, sinó la realitat social i cultural, una realitat intersubjectiva, mediada per la comunicació simbòlica, on l'emotivitat té un paper essencial.

Aquest moviment autoreflexiu en antropologia i en altres ciències socials va acompanyat d'una aproximació a la teoria literària i d'un qüestionament dels límits entre ciència i art. Les fronteres entre disciplines es dissipen, com també els codis narratius entre gèneres, no hi ha fronteres fixes ni definides, la diferència entre art i ciència és una qüestió de grau, però ara l'art és acceptat com a part de la pràctica sociològica o antropològica:

There are a number of ways to go about writing autoethnography. It really depends on where along the continuum of art and science you want to locate yourself. [...] Well, yes, if you viewed your project as closer to art than science, then your goal would not be so much to portray the facts of what happened to you accurately, but instead to convey the meanings you attached to the experience³³.

El significat de la fotografia depèn de la seva contextualització. De la seva relació amb altres productes visuals i textuais que l'ancoren en un marc inter-

32. Per exemple, vegeu l'interessant article de FERRÁNDIZ, Francisco (1996). «Intersubjetividad y vídeo etnográfico. Holguras y texturas en la grabación de ceremonias espiritistas en Venezuela», a GARCÍA ALONSO, María; MARTÍNEZ, Ana y otros. *Antropología de los Sentidos: La vista*. Madrid: Editorial Celeste.
33. ELLIS, Carolyn; BOCNER, Arthur P. (2000). «Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject». A DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (eds.) (2000). *Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications, p. 750-751, 2a ed.

pretatiu, en la relació amb el seu context d'anàlisi i el seu context d'exhibició. Des d'aquesta perspectiva, l'ús de la imatge en antropologia o en sociologia depèn en gran part de la lògica de les estratègies de recerca de l'investigador i de com es posiciona en relació amb la seva disciplina.

El resultat, en termes de construcció d'imatges, és un ampli ventall de productes visuals i filmics que requereixen una anàlisi cada cop més complexa, perquè el context en el qual es produeixen és cada cop més complex. La fotografia és molt més que una imatge, entesa com una còpia o reproducció del món real, és un espai de negociació de poder i d'identitats, un espai de reflexió teòrica i metodològica, un mitjà de comunicació intercultural, un vincle social, un mitjà de descobriment, un camp d'experimentació.

L'estudi etnogràfic de la imatge

La imatge té, doncs, en l'antropologia un paper fonamental en la configuració de la cultura, és el pont entre percepció i interpretació, el vincle entre el ritual col·lectiu i l'experiència individual, l'enllaç entre cognició i emoció. Tanmateix, en vincular la fotografia a aquesta teoria de la imatge, l'antropologia va adoptar un discurs ambivalent pel que fa a l'ús de la fotografia, el cinema i el vídeo en la recerca i en la producció i comunicació de coneixement. Com a imatge, la fotografia quedava inscrita en l'àmbit de la pura dada «bruta», evidència directa i no mediada, o contaminada pel pensament simbòlic, pròpia de l'expressió religiosa o artística, però poc adequada per a la recerca científica.

En teoritzar sobre la imatge i el paper de la imatge en la cultura ens és molt fàcil subestimar el propi biaix etnocèntric i cal estar atents a com incorporem en els models teòrics i en la nostra pràctica investigadora les nostres creences sobre el que poden fer les imatges per nosaltres. Però limitar l'ús de la imatge pel seu possible biaix subjectiu sembla ara tan insostenible com limitar l'ús de l'escriptura en la descripció etnogràfica per la seva impossibilitat d'escapar als efectes retòrics.

Per aproximar-nos a l'estudi de la imatge en la cultura, hem de considerar el context social en el qual s'elabora la nostra experiència amb les imatges, i no només el marc teòric de referència. Aquí hem fet un petit esbós d'alguns plantejaments teòrics sobre la imatge en antropologia, sempre tractada de manera col·lateral, mai com a objecte d'estudi per ella mateixa, però sempre també en el centre de la mirada teòrica sobre el símbol. Les explicacions sobre com donem sentit a les imatges es complica quan hi introduïm conceptes procedents de la semiòtica i entenem la imatge com un complex de signe i significat, i es desborda quan desprenem la fotografia del discurs teòric sobre la imatge per aproximar-nos a la fotografia com a objecte simbòlic o com a text narratiu. L'etnògraf ha de ser acurat en investigar sobre les racionalitzacions que utilitzem per parlar de les imatges, i de les fotografies com a imatges, perquè és difícil distingir entre el que creiem en funció dels nostres pressupòsits culturals —sentit comú—, els nostres supòsits teòrics de partida i el que observem com a participants en el nostre propi entorn cultural.

Per a una aproximació etnogràfica a la imatge, no necessitem creure'ns les nostres pròpies definicions, sinó observar les nostres pràctiques. Una fotografia no és res més que un tros de paper si no hi ha una mirada que s'hi aboqui; només l'establiment d'una relació d'identitat o similitud fa que la entenguem i la tractem com una imatge. La imatge no és una propietat de l'objecte, ni tampoc una propietat del subjecte, sinó una categoria per definir una relació. Una fotografia, doncs, és molt més que un tros de paper, i també molt més que una imatge, és un símbol significatiu que entra en un circuit de relacions socials molt diverses i amb propòsits també molt variats. Seguint Geertz, el nostre objectiu seria passar d'una descripció «plana» de la fotografia —«un tros de paper», «una imatge»— a una descripció «densa», en el sentit de descobrir la seva significació en el conjunt d'artefactes culturals en un context determinat, tenint en compte la perspectiva dels seus usuaris.

Proposar una visió antropològica de les imatges visuals en el nostre entorn contemporani no és només proposar que diferents cultures veuen el món de maneres distintes o que el que a mi em sembla tridimensional, a un altre li pot semblar bidimensional, és proposar una reconfiguració de la comprensió de la imatge des d'una perspectiva que no ha d'acceptar pas la imatge com a signe, com a percepció, com a estímul, com a text o com a obra d'art. De fet, totes aquestes definicions serien part de l'objecte d'estudi de l'etnògraf, en tant que elaboracions culturals, per tant, i partint de la teoria antropològica —coneixement també cultural i contextual, on hauríem de centrar la nostra atenció és en les pràctiques socials en les quals les imatges tenen sentit.

Bibliografia

- ARDÈVOL, E. (1995). «Tendencias teóricas y metodológicas en el cine etnográfico». *Imagen y Cultura. Perspectivas del Cine Etnográfico*. Biblioteca de Etnología, núm. 3. Diputación de Granada.
- ARDÈVOL, E.; PÉREZ-TOLÓN, L. (1995). *Imagen y Cultura. Perspectivas del Cine Etnográfico*. Biblioteca de Etnología, núm. 3. Diputación de Granada.
- BATESON, G. (1977). «Margaret Mead and Gregory Bateson on the Use of the Camera in Anthropology». *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 4, núm. 2, hivern (extracte de «For God's Sake, Margaret, Conversation with G. Bateson and M. Mead»). *The CoEvolution Quarterly*, vol. 10/21, 1976).
- (1985). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Ed. Carlos Lohlé.
- (1990). *Naven*. Barcelona: Júcar.
- BATESON, Gregory; MEAD, Margaret (1942). *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York Academy of Sciences, Special Publications, 2.
- BERGER, John (1977). *Ways of Seeing*. Penguin Books.
- BIRDWHISTELL, Ray L. (1973). *Kinesics and Context, Essays on Body-Motion Communication*. Penguin Books (1970).
- BOURDIEU, Pierre (1979). *La fotografía, un arte intermedio*. México: Nueva Imagen (1965).
- CALVO, Lluís (1994). «El valor antropològic de la imatge. Cap a "l'Homo photographicus"?. *Temps d'Ahir*. Barcelona: Fundació La Caixa.

- CLIFFORD, James; MARCUS, George (1986). *Writing Culture*. University of California Press. *Retòriques de la Antropologia*. Barcelona: Júcar, 1991.
- COLLIER, J.; COLLIER M. (1986). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Nova York: Holt, Rinehart & Winston.
- COLLIER, John. Jr. (1975). «Photography and Visual Anthropology». A HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton Publisher.
- CRAWFORD, P.I.; TURTON, David (1992). «Film as Ethnography». A CRAWFORD, P.I.; SIMONSEN, J. (ed.). *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions*. Manchester University Press.
- CRAWFORD, Peter I.; SIMONSEN, Jan K. (ed.) (1992). *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions*. Proceedings from Nafa 2, Intervention Press, Aarhus.
- DE BRIGARD, Emilie (1975). «The History of Ethnographic Film». A HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton Publisher.
- DE FRANCE, Claudine (ed.) (1982). *Cinéma et Anthropologie*. París: Foundation de la Maison des Sciences de l'Homme (ed. revisada de 1982).
- DOUGLAS, Harper (2000). «Remaining visual methods». A DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (eds.). *Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications, 2a ed.
- DOUGLAS, Mary (1978). *Símbolos naturales*. Madrid: Alianza Editorial (1970).
- EDMONSON, P. (1973). «Participant Observation and Visual Documentation as Modes of Inquiry in the Visual Arts». *Visual Arts Research*, 9 (1).
- ELLIS, Carolyn; BOCNER, Arthur P. (2000). «Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject». A DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (eds.) (2000). *Handbook of Qualitative Research*, Sage Publications, 2a ed.
- FERRÁNDIZ, Francisco (1996). «Intersubjetividad y vídeo etnográfico. Holguras y texturas en la grabación de ceremonias espiritistas en Venezuela». A GARCÍA ALONSO, María; MARTÍNEZ, Ana y otros. *Antropología de los Sentidos: La vista*. Madrid: Editorial Celeste.
- GARRIDO, José Angel (1993). «Antropología i cinema». *Avenç*, núm. 174, Barcelona.
- GEERTZ, Clifford (1987). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa (1973).
- (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós (1987).
- GOODWIN, Charles (1994). «Professional Vision». *American Anthropologist*, vol. 96, núm 3, setembre.
- HASTRUP, Kirsten (1992). «Anthropological Visions: some notes on visual and textual authority». *Film as Ethnography*. A CRAWFORD, P.I.; SIMONSEN, J. (ed.). *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions*. Manchester University Press.
- HEIDER, Karl G. (1976). *Ethnographic Film*. University of Texas (1974).
- HOCKINGS, Paul (ed.) (1975). *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton Publishers.
- JAKINS, Ira (1988). «Margaret Mead & Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film». *Cultural Anthropology*, vol. 3, núm. 2, maig.
- KREBS, Stephanie (1975). «The Film Elicitation Technique». A HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton Publishers.
- LÉVI-BRUHL, Lucien (1985). *El alma primitiva*. Barcelona: Ediciones Península (1927).
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1975). *El pensamiento salvaje*. México: FCE (1962).
- LUTZ, Catherine; COLLINS, Jane (1992). «The Photographs as an Intersection of Gazes». *Visual Anthropology Review (SVA)*, primavera.
- MACDOUGALL, David (1975). «Beyond Observational Cinema». A HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton Publishers.

- MALINOWSKI, Bronislaw (1975). *Los argonautas del Pacífico occidental*. Barcelona: Península (1922).
- MALMSHEIMER, Lonna M. (1987). «Photographic Analysis as Ethnohistory: Interpretative Strategies». *Visual Anthropology*, vol. 1. Harwood Academic Publishers.
- MARCUS, G.E.; FISHER, M.M.J. (1986). *Anthropology as cultural critique. An experimental moment in the human sciences*. University of Chicago Press.
- MARTÍNEZ, Wilton (1992). «Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship». A CRAWFORD, P.I.; SIMONSEN, J. (ed.). *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions*. Manchester University Press.
- MAUSS, Marcel (1971). «Ciertas formas primitivas de clasificación». *Institución y Culto. Obras II*. Barcelona: Barral (1903).
- MEAD, M. (1975). «Visual Anthropology in a Discipline of Words». A HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton Publishers.
- MEAD, Margaret; METRAUX, Rhoda (1953). *The study of Culture at Distance*. University of Chicago Press.
- MINH,HA, Trinh T. (1984). «Mechanical Eye, Electronic Ear and the Lure of Authenticity». *Wide Angle*, vol. 6, núm. 2.
- RUBY, Jay (1982). «Ethnography as a trompe l'oeil: film and anthropology». A RUBY, Jay (ed.). *A Crack in the Mirror. Reflexive Perspectives in Anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- SKINNINGSRUD, Tone (1987). «Anthropological Films and the Myth of Scientific Truths». *Visual Anthropology*. Harwood Academic Publishers.
- SULLIVAN, Gerald (1999). *Margaret Mead, Gregory Bateson and Highland Bali, Fieldwork Photographs of Bayung Gedé, 1936-1939*. The University of Chicago Press.
- TURNER, Terence (1992). «Defiant images: The Kayapo appropriation of Video». *Anthropology Today*, vol. 8, núm. 6, desembre.
- TYLOR, E.B. (1977). *Cultura primitiva*. Madrid: Ayuso (1871).
- WILLIS, Paul (2000). *The Ethnographic imagination*. Cambridge: Polity Press.
- WORTH, S.; ADAIR, John (1972). *Through Navajo Eyes*. Indiana University Press.
- WORTH, Sol (1981). *Studying Visual Communication*. Ed. Larry Gross. University of Pennsylvania Press.

Elisenda Ardèvol, antropòloga social i cultural, va fer la seva tesi doctoral sobre la relació entre cinema i antropologia (*La mirada antropològica o l'antropologia de la mirada*, UAB, 1995) i va ser Visiting Scholar del Center for Visual Anthropology de la University of Southern California a Los Angeles, on també va impartir-hi classes. Actualment és professora d'Estudis d'Humanitats de la Universitat Oberta de Catalunya, col·labora en la docència al màster de Documental Creatiu de la UAB, i desenvolupa la seva recerca en el camp de l'antropologia visual, etnografia de la comunicació i comunitats virtuals.
