

**Las formas de representación.
Prácticas de la imagen audiovisual en ciencias sociales.**

Claudia Barril

INTRODUCCIÓN

LAS FORMAS DE REPRESENTACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES

Una gran heterogeneidad de representaciones visuales intervienen a lo largo de las diferentes fases del trabajo científico. Esas representaciones transitan a través de instrumentos e imágenes¹ y son movilizadas en el momento de la observación de fenómenos. Los gráficos, esquemas, diagramas y fotografías son así presentados en el trabajo de laboratorio y en los artículos científicos, y participan directamente en el descubrimiento de hechos, en su estabilización y en la comunicación de resultados de investigación. Bajo este supuesto, algunos trabajos que se adscriben a la etnometodología (Garfinkel, 1967; Lynch, 1995) han puesto el énfasis en las modalidades prácticas de la elaboración y de la recepción de las representaciones. La multiplicidad de usos de la imagen en la investigación ha permitido examinar los modos de incrustación de las representaciones en las prácticas científicas: conversaciones en torno a los instrumentos, discusiones colectivas en torno a gráficos, intercambio de argumentos, controversias, redacción de notas y pre-versiones de artículos, comunicaciones, reportes. Estos trabajos han avanzado en la noción de **dispositivo de representación** (Suchman, 1993), llamando la atención en las prácticas localizadas de fabricación, de extracción, de lectura, de exploración visual y de interpretación de la imagen.

El número reducido de trabajos que utilizan fotografías, películas o videos en relación al gran número de investigaciones que utilizan entrevistas, cuestionarios, notas de terreno o diarios íntimos expresan una falta de interés de las ciencias sociales por el tema de la representación.

Pero esta explicación parece insuficiente si consideramos que el trabajo de representación concierne a toda investigación empírica. En efecto, ¿qué son, por ejemplo, las grabaciones audio sino representaciones sonoras de eventos sociales? No es invocando metodologías particulares que las ciencias sociales podrían esquivar el examen detallado de la contribución de sus propias representaciones al establecimiento de hechos y todavía menos el recurso a idealizaciones sistemáticas de la epistemología.

Este trabajo de la representación anima además el corazón de las ciencias sociales como disciplinas empíricas. Sobre todo si consideramos que las ciencias sociales están continuamente confrontadas al problema de la relación de sus descripciones, explicaciones, conceptos, teorías, hipótesis y reglas metodológicas con el mundo social y sus regularidades. Esta condición general se aplica al conjunto de disciplinas que reivindican una dimensión empírica. Cualquiera sea la ontología que ellas defiendan: búsqueda de hechos sociales escondidos detrás las apariencias; análisis del orden fenomenal o que traten de acceder a la experiencia de los actores. Estas disciplinas deben movilizar representaciones y lograr fijarlas en dispositivos estables².

¹ Incluso, cuando es imposible realizar las observaciones, los científicos recurren a simulaciones informáticas que adquieren, gracias a las técnicas de realidad virtual, un aspecto visual.

² Como lo muestra Baccus (1986) este anclaje es igualmente destinado a garantizar una cierta correspondencia entre los objetos contruidos y los objetos del mundo real.

Para demostrar su relación con el mundo real, los textos y los documentos incorporan representaciones de todo tipo, dispuestos de manera que los referentes provienen del mundo social: ejemplos, entrevistas, historias de vida, esquemas, tablas, imágenes, dibujos entre otras.

Para garantizar el razonamiento científico, los dispositivos de representación se diseminan entre artículos, libros, a veces películas, y modos de recepción, de lectura y de proyección. De hecho, la noción de dispositivo de representación debe ser interpretada de manera dinámica cuando la relación entre el texto y sus representaciones sea realizada gracias a las operaciones llevadas a cabo durante la recepción. Motivando determinadas operaciones metódicas de lectura y de visualización (Garfinkel, 1967), por medio de las cuales el texto se relaciona con sus representaciones, el dispositivo asegura la cohesión del conjunto. A veces, los dispositivos de representación movilizan imágenes icónicas, como fotografías acompañadas de leyendas o comentarios³. También pueden utilizar otras formas visuales, por ejemplo, tablas estadísticas. Un ejemplo clásico los constituyen las célebres tablas de “*El Suicidio*” de Durkheim, quién implementa un dispositivo de representación particular que atestigua la realidad de este fenómeno acoplando al texto la tabla (la representación), asegurando una lectura organizada de la imagen.

En este artículo, nos alejaremos un poco de la práctica del texto científico para interrogar las prácticas de la imagen audiovisual. Proponemos centrar el debate de la representación en torno al estudio de los dispositivos de representación de un texto fílmico y de su recepción. Opondremos un dispositivo que trata el documento fílmico como una entidad cerrada y donde la recepción se agota durante su difusión, a un dispositivo que fragmenta la película y su recepción en una multiplicidad de pasajes ofrecidos a la observación.

LA IMAGEN ETNOGRÁFICA Y SU RECEPCIÓN

Si el uso de un determinado dispositivo puede conducir a ver la tabla estadística como el índice observable de la presencia de un hecho social, la imagen fotográfica, fílmica o video parece entregar la evidencia perceptiva de un objeto y el testimonio de una observación. Pero en ciencias sociales, esta dimensión icónica de la imagen tiene tantos adeptos como oponentes. Por ejemplo, desde el punto de vista constructivista defendido por Bourdieu (1990), “*con sus manifestaciones susceptibles de ser grabadas, filmadas y proyectadas en público, los partidarios de las metodologías dichas “cualitativas” han encontrado sus sacro-saints data que pueden oponer a las tablas estadísticas defensores de la tradición dicha “cuantitativa”, hoy día dominante, otorgándose con ellos la sumisión epistemológica positivista al “dato”*”⁴.

La imagen aparece entonces por un lado como el prototipo del falso dato en bruto, donde el análisis semiológico podrá deconstruir la semejanza con lo real para revelar el carácter construido, codificado y convencional de ésta (Eco, 1972). Sin duda, ese es el motivo por el cual la realización o la utilización de películas o videos es aún muy excepcional en ciencias sociales a diferencia de el uso de entrevistas grabadas en magnetófonos que es más frecuente. No debemos olvidar, sin embargo, que la imagen ha estado presente en el desarrollo de esas disciplinas.

³ A veces, utiliza otras formas visuales, por ejemplo, tablas estadísticas. La percepción visual de esas tablas no se confunde, como es el caso con las fotografías, con una impresión de evidencia de realidad.

⁴ La traducción es mía.

Así, el perfeccionamiento de la técnica cinematográfica hacia finales del siglo XIX debía servir al estudio científico del movimiento humano. Los antropólogos se interesaron muy rápidamente en esta técnica; desde 1900 Felix-Louis Regnault manifiesta la idea de una recolección sistemática de imágenes animadas del comportamiento humano.

A pesar de las tentativas infructuosas de Boas, hubo que esperar el año 1941 para presenciar la aparición de las primeras películas de Margaret Mead y Gregory Bateson, *Bathing Babies in Three Cultures*, donde su objetivo era registrar sus datos de terreno para hacerlos accesibles a otros investigadores. Un poco más tarde, R. Gardner definió las películas etnográficas como “documentos permanentes que aportan una información detallada y precisa sobre las características comportamentales de los hombres...”. La documentación cinematográfica tiene como ventaja entregar pruebas disponibles a la vista de muchos individuos en un momento dado y durante un período de tiempo. Esas pruebas son directas y no ambiguas, la realidad era capturada instantáneamente, y ella no sufre ninguna distorsión debida a problemas visuales o de memoria o a problemas de interpretación semántica (Gardner, 1957)⁵: Esta definición enfatiza tres ventajas del documento etnográfico: su permanencia temporal, el carácter verdadero de sus informaciones y su precisión para el estudio del comportamiento.

¿En qué la noción de dispositivo de representación puede aportar nuevos elementos en este debate? Me parece que presenta la ventaja de desplazar la cuestión de la iconicidad de la imagen reorientando la discusión hacia el estudio del documento fílmico o audiovisual y su recepción. Distinguiremos dos tipos de dispositivos. El primero, que engloba una parte de la producción de películas etnológicas⁶, está ligado al film documental y su recepción. El segundo dispositivo, está sobretodo utilizado en el campo del análisis de conversación, la acción situada y el estudio de lo no verbal. A veces ha sido utilizado en antropología, según algunas proposiciones de Claudine de France (1992) que parecen ir en ese sentido. Este dispositivo confiere a la observación un status distinto, que cuestiona la fusión temporal del film y su proyección.

LA PELÍCULA DOCUMENTAL Y SU CONTEXTO DE RECEPCIÓN

El documento fílmico de tipo etnológico se ha desarrollado después que la expansión del cine haya dado nacimiento al documental exótico como genero particular. Este había hecho una entrada espectacular en la escena internacional, con el celebre *Nanook of the North* (1922), film de Robert Flaherty relatando el combate por sobrevivir de una familia Inuit en los paisajes helados de la bahía Hudson. Hasta la llegada del audio que precipita Hollywood a los estudios, lejos de las filmaciones en el medio natural, muchas películas contribuyeron a crear y alimentar el genero del documental exótico. Así *The Silent enemy: An Epic of the american Indian* (1930), que cuenta la historia de un guerrero, se abre con la palabra de un jefe indio frente a cámara que interpela al espectador: “Esta es la historia de mi pueblo [...] todo lo que ustedes van a ver es real [...] en el momento que ustedes vean la película, no nos miren como actores. Somos indígenas viviendo nuestra vida de siempre”.

La mayoría de las producciones, alimentaron las convenciones narrativas ligadas al sub-género del film documental etnográfico: una representación cinematográfica de elementos de una cultura exótica donde el armado estaba ritmado por un relato en voz en *off* que nos entrega instrucciones para ver y comprender las imágenes. Después de un período de baja producción, el género resurge en los años 50. La película de John Marshall, *The Hunters* (1958), que cuenta las peripecias de un grupo de cazadores-recolectores que viven en el desierto de Kalahari. Desde ese momento, el género se desarrolla en todas las direcciones bajo el impulso de un conjunto de factores socio-técnicos: el aligeramiento del material técnico y la aparición del sonido sincrónico; el impulso, desde los años 60, de encuentros internacionales y el cine de lo real en París; la creación de sociedades científicas de antropología visual y de revistas

⁵ Anthropology and Film, Daedulus, 86, p. 344-52. 1957.

⁶ Citado por Ruby (1996:1348).

especializadas; el desarrollo de canales de televisión especializados en el documental o que invierten en la producción de series temáticas.

Tal como Jay Ruby lo señala, al menos hasta hace unos años, este impulso considerable del film etnológico no produjo un impacto importante en las teorías de los antropólogos.

¿Será porque el saber antropológico se construye más fácilmente a partir de aquellas descripciones densas tan preciosas a C. Geertz que sobre la base de películas? ¿Lo anterior es una consecuencia de los problemas de análisis planteados por los documentos audiovisuales o bien una marca dejada por el poder de los escritos? ¿El desarrollo del género borrado la frontera entre el film solidario de una investigación etnográfica y el documento realista?.

Quisiéramos poner el acento en otra dimensión esencial: los documentos etnográficos son al fin y al cabo películas, es decir producciones cinematográficas autónomas, la mayoría del tiempo, colectivas, que tienen una duración organizada en vista de una proyección frente a un público más o menos circunscrito. El contexto sociocultural que caracteriza ese tipo de artefacto permanece transversal y permanente, cualquiera sea la "realidad" de los eventos que él relate. En particular, una película corresponde a un bloque espacio-temporal relativamente homogéneo que tiene un principio y un fin, entre los cuales se desarrolla una intriga o al menos una organización sistemática de planos, orientada significativamente. Estas características hacen que la película sea un espacio cerrado que orienta, a la vez, la producción, el montaje y la recepción del documento. El costo considerable de algunas producciones plantea la posibilidad de realizar un guión, lo que introduce una primera selección de situaciones y de sucesiones. Esas elecciones orientan fuertemente, en el momento de la filmación, los tipos de planos, movimientos de cámara, ángulos; el montaje impone una construcción temporal que no es aquella de la acción filmada; el sonido es considerablemente trabajado; la recepción colectiva moviliza la mirada y la escucha que dura el espacio de la película.

La recepción de la película se efectúa durante una proyección, lo que corresponde a un dispositivo socio organizacional: un ambiente específico, una sala oscura, una pantalla donde aparecen las imágenes, una organización de sillas relativas a la pantalla, y un aparato de proyección dispuesto generalmente detrás los espectadores. El conjunto de ese dispositivo facilita en los asistentes un modo de compromiso con la acción: cada espectador está silenciosamente sentado frente a la pantalla para mirar y escuchar lo que pasa. La mayoría de las veces, los espectadores son reunidos para asistir a una sola proyección del documento.

La recepción de una película en el cine o en la televisión a veces desborda el evento de su proyección y suscita comentarios, debates, y tomas de posición. Pero los juicios sobre el documento están dominados por evaluaciones estéticas ("es una buena película") o por preguntas sobre los modos de realización de la película⁷. Una vez inserto en ese dispositivo de proyección, el film etnológico, sea o no ligado a una investigación etnográfica, es un producto autónomo que se mira, se escucha y se evalúa. Esta situación repercute en el tratamiento que realiza la comunidad científica. Como lo ha bien mostrado J. Ruby, "*una simple comparación entre las notas de lectura y los informes de proyección en la American Anthropologist muestran dos acentos diferentes: las notas se concentran sobre el contenido y la calidad de las ideas, mientras que los informes ponen el acento sobre la justicia etnográfica y la forma (estética)*" (Ruby, 1975)⁸.

Desde el interior mismo de la antropología, los "post modernistas" han criticado el hecho que, reproduciendo la figura del sabio desinteresado que enuncia como una voz autorizada el

⁷ Claudine France presenta la realización y la exhibición de películas etnográficas a otros como un ritual ceremonial de tradición oral (1992:11).

⁸ "Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?". *Studies in The Anthropology of Visual Communication*, 2.2, p. 104-111. 1975.

sentido de las costumbres indígenas, los filmes etnológicos constituían versiones occidentales de las culturas minoritarias. También, Marcus y Clifford (1986) abogan porque el film exponga la manera cómo se construye el saber antropológico, es decir, a la vez la realización del documento y la adopción de un punto de vista particular. Así, la revelación sistemática de las modalidades prácticas de fabricación de datos es más generalmente uno de los *leitmotiv* de esta antropología reflexiva⁹, donde las críticas conciernen sólo una parte de los filmes etnográficos.

Mencionaremos dos realizaciones que ilustran la presencia de alternativas a esta cuestión. La primera exhibe, a la vez, los sujetos filmados y las bambalinas de la realización. Estrenada en 1961, explotando las posibilidades ofrecidas por la aparición de materiales de tamaño reducido, dotados de sonido sincrónico y de formato 16 mm, *Chronique d'un été (Crónica de un verano)* es próximo del movimiento del cine "directo". Jean Rouch y Edgar Morin filmaron encuentros con pasantes, incluyendo el equipo en el campo y el realizador. Una segunda realización ha acentuado esa inversión de roles: en el curso de su proyecto *Navaho* (1972) los antropólogos americanos Sol Worth y John Adair enseñaron a los indígenas a utilizar un equipo cinematográfico sin enseñarles el formato narrativo clásico. Luego, estudiaron el proceso social de esta "visión" de mundo.

La película documental etnológica propone una representación estable de situaciones singulares. Es portadora, a través de su montaje o el comentario que lo acompaña, de una orientación teórica específica. Pretende entregar elementos del saber antropológico durante el momento de su proyección. Basados en el cine participativo o el cine observacional y narrativo, incluyendo un autoanálisis o excluyendo las condiciones de su producción, acompañados de un comentario o presentados como narraciones, estas películas continúan siendo productos relativamente cerrados y autónomos. Manteniendo una autonomía con relación al análisis, ese tipo de dispositivo es prisionero de la institución del espectáculo: la recepción se efectúa en una sola vez en un sentido determinado. La interpretación y la discusión son realizadas fuera de la difusión, en los espacios exclusivos del comentario y la crítica.

LA PELÍCULA DE INVESTIGACIÓN COMO DOCUMENTO DE TRABAJO

Las películas observacionales o de investigación se posicionan, al menos en parte, oponiéndose al film etnológico. Las operaciones propias al género cinematográfico son evitadas, para reproducir lo que sucede frente a la cámara.

El marcamiento enunciativo es lo más discreto posible: los movimientos de cámara, cambios de foco o ángulos de filmación son minimizados cuando no son enteramente suprimidos. Al mismo tiempo, se trata de excluir la imposición de una dinámica temporal de planos al momento del montaje y en las operaciones de post producción. Estas películas son realizadas de manera de presentar los hechos evitando al máximo los artificios de la representación. Este tipo de filmes está acompañado eventualmente de un comentario descriptivo que se limita a presentar el contexto espacio temporal. Por lo tanto, sus características textuales no definen un dispositivo de representación autónomo frente a la institución del espectáculo. Por ejemplo, una película como *Délit Flagrants* de Raymond Depardon que presenta una seguidilla de audiciones de justicia, reúne el conjunto de esos criterios: está montado según una seguidilla de planos fijos, con sonido natural, filmado por un equipo pequeño de dos miembros (el realizador cameraman y la sonidista), y toma como objeto "*situaciones naturales*". *Délit Flagrants* es así una película de observación. Pero ella guarda, al mismo tiempo, características propias al género cinematográfico.

⁹ Así, según Ruby (1980:157), " ... ser reflexivo significa que el productor revela a su audiencia, intencionalmente y de manera deliberada, las concepciones epistemológicas que lo han llevado a formular su cuestionamiento, a buscar respuestas en una dirección, y finalmente presentar sus resultados como él lo ha hecho".

En particular, la presencia de un autor-realizador reconocido en el genérico y la concepción del documento como un bloc espacio temporal bien delimitado por un “*principio*” y un “*fin*”, incitan a una recepción documental delimitada en una difusión.

Puede suceder que ese tipo de documento provoca un trabajo de investigación que modifica su destino inicial (la proyección en una sala). Para eso, es suficiente tratar las imágenes animadas como recursos para el estudio sistemático de la acción. Un cambio como ese de perspectiva modifica la estructura misma del dispositivo de representación. Este segundo tipo de dispositivo se apoya en una profunda modificación de relaciones entre la observación, la recepción y el análisis. En un procedimiento etnográfico clásico, la observación no tiene una verdadera autonomía con relación a la investigación de terreno: en efecto, ella participa en el corazón del proceso de recolección de datos al igual que se funda en la recepción visual del film. En el momento en que el procedimiento etnográfico finaliza en la producción de una película, su recepción visual no otorga siempre un lugar específico a la observación. Al contrario, utilizada en el contexto del segundo dispositivo, la observación es menos un elemento del proceso de recolección de datos que una exploración sistemática inscrita en un trabajo de análisis.

Ella adquiere ahora el estatus de una verdadera operación de investigación, la observación de la acción toma en ese caso el lugar sobre la recepción de la película. Esta primacía de la observación en el dispositivo de representación se reencuentra en varias corrientes de investigación: el estudio de la comunicación no verbal (Birdwistell, 1970; Kendon, 1990), la etnometodología, el análisis de conversación (Goodwin, 1981) y sus prolongaciones en la corriente de la acción situada (Goodwin & Goodwin, 1997; Conein, 1997). A pesar de tener orientaciones teóricas distintas, estos trabajos consideran que el video entrega a las ciencias sociales una oportunidad única para acceder a la conducta humana durante su desarrollo, a diferencia de los accesos indirectos a esta por medio de las entrevistas o la observación etnográfica. El documento audiovisual hace de la observación una operación menos singular y más colectiva. La película y el video permiten separar el momento de la observación del desarrollo de la situación observada y de la sucesión lineal de las imágenes. La observación deja así de ser una actividad contemporánea a la actividad observada y se fracciona en distintos momentos repartidos en largos períodos.

También, la distribución de la observación en el tiempo le hace dejar el espacio de la proyección para insertarla en un proceso dinámico de análisis donde la discusión acompaña descubrimientos y marcaciones sucesivas.

Finalmente, esas prácticas de recepción hacen posible una exploración del documento que busca descubrir nuevas características que de otra forma pasarían desapercibidas. Esos descubrimientos suscitan la emergencia de nuevas problemáticas. La utilización de videos para estudiar la conducta humana en su contexto y su temporalidad abre así perspectivas suficientemente vastas para entregar a los investigadores de todos los horizontes un conjunto variado de problemas.

Desarrollada gracias al uso de filmes y de videos, el interés otorgado a la descripción de la organización de situaciones sostiene la emergencia de un nuevo paradigma (Kuhn, 1983) en ciencias sociales. Podemos resumir las principales características de este paradigma emergente en algunos puntos:

La descripción es fundamental. En lugar de tratar de objetivar el sentido oculto detrás las imágenes, el análisis busca describir la manera como los participantes elaboran paso a paso sus actividades movilizand recursos ambientales, situacionales y comunicándose entre ellos. La imagen animada permite acceder a la constitución progresiva de todos los detalles que son utilizados en un momento dado por los participantes. Puede tratarse de pausas conversacionales, de indicaciones, de gestos en el ambiente, de movilización tácita de características perceptibles.

El análisis trata sobre la constitución temporal de esos detalles pertinentes que los actores hacen disponibles durante su actividad. La estructuración temporal de la actividad filmada no obtiene su forma de una construcción narrativa. Al contrario, esta estructuración temporal debe ser descubierta. Es por eso que el documento no está determinado a priori según planos ni tampoco está montado después.

La recepción del video se realiza fuera del contexto del espectáculo. El análisis puede acceder a la grabación tantas veces que la técnica se lo permite. El visionamiento puede realizarse en diferentes velocidades, con la finalidad de facilitar la observación de los detalles que son pertinente para los participantes de la situación pero que son difíciles a reparar por el analista. La recepción se apoya igualmente en las transcripciones de intercambios al igual que en la extracción de imágenes.

El filme no es el término del trabajo del analista sino que una etapa preliminar. El análisis provoca un artículo o un texto cualquiera, que será debatido en la comunidad científico.

Estas películas son concebidas, filmadas, grabadas y recibidas no como documentales sino como recursos para el análisis de actividades sociales. Producen datos utilizables fuera de su difusión, en el proceso de investigación posterior. La película observacional es así un instrumento de conocimiento.

LA FASE DE FILMACIÓN

Quisiera realizar algunos alcances respecto al momento de filmación. Esta fase de la construcción de un video de trabajo me parece de igual importancia que el de la recepción. Tanto más la epistemología ordinaria de investigadores en ciencias sociales los lleva a reconocer que el "*objeto*" es irreductiblemente "*construido*" por la orientación teórica, tanto más pasa por alto el hecho de examinar como sus materiales empíricos son producidos al interior de actividades sociales. Es claro que el la película de observación trata de evitar representarse como una representación de lo que entrega a ver.

Es imposible realizar una distinción entre las elecciones técnicas y las cuestiones prácticas que se plantean al investigador en el momento de la filmación. Los instrumentos, observaciones y representaciones no deben estar pensadas separadamente porque ellas son articuladas en el momento social de la investigación en terreno.

Del mismo modo, mirar una secuencia audiovisual culturalmente próxima compromete todo un proceso rutinario de identificación de la situación, de la actividad y de sus participantes que puede efectuarse rápidamente o revelarse en una dinámica progresiva. Pero, ¿qué se puede hacer de esta observabilidad natural de actividades sociales que la imagen atestigüa, ahora que la actitud científica recomienda dudar de las apariencias? La actitud más común consiste en cuestionar el soporte fílmico y las intenciones de su productor. A la inversa, algunos defienden la idea que los documentos audiovisuales son los representantes fidedignos de la acción social. En consecuencia, ellos optan por un minimalismo extremo y consideran la imagen como un simple reflejo.

Una tercera vía, consiste en estudiar, a través de las imágenes, cómo la presencia del investigador y del dispositivo fílmico son tratados por los sujetos filmados.

Las películas de investigación son, en regla general, filmadas de manera de ser lo menos

“intrusivas” posible. Se espera así minimizar la influencia de la cámara y de los operadores en la situación. La manera cómo los participantes de una situación “natural” reaccionan a la presencia de una cámara merita un examen detallado y sistemático cada vez que sea posible. Las prácticas de “pose”, la adopción de juegos escénicos, las correcciones, las interpelaciones visuales u orales del operador son fenómenos que contribuyen a la producción de las situaciones filmada antes de transformarse en elementos del filme de la situación. En lugar de ser concebidos como “restos” desechables que están confinados a las introducciones metodológicas, ellos deben ser analizados como una entre todas las características de la situación¹⁰. Enseguida, las operaciones de toma, de cuadros, de elección del ángulo y de campo son actividades por las cuales el camarógrafo manifiesta una inteligencia de la situación y de su dinámica. Los esfuerzos del operador por “ser invisibles” puedan igualmente ser un tema.

En efecto, ellos pueden entregar una información preciosa sobre las modalidades prácticas de la organización social de la visibilidad. La búsqueda de invisibilidad no es siempre una exigencia propuesta por la adopción de una postura observacional. Ella puede estar ligada a la organización de la actividad filmada. Por ejemplo, para pasar desapercibido filmando, es posible de implementar una serie de procedimientos de sentido común. Los primeros consisten en manejar (o manipular) las apariencias de manera estratégica; los segundos se desprenden de la organización ecológica de las situaciones urbanas.

Harvey Sacks¹¹ nos enseñó que ser invisibles, es decir, pasar inapercibidos requiere exhibir una conducta “normal a la percepción”, es decir, mostrar al otro, un tercero, buenas razones para encontrarse en ese lugar en ese momento del día o de la noche. En el caso contrario, los “terceros” podrían interpelar a la persona que filma con la finalidad de saber un poco más sobre lo que está haciendo en ese lugar.

Esas solicitaciones amenazan el buen desarrollo de la actividad de grabación que requieren de una gran concentración. He descubierto que grabar sola utilizando una cámara pequeña, aporta una primera solución al problema. En efecto, se llama menos la atención. Del mismo modo, la utilización de vestimentas apropiadas para la ocasión, por ejemplo, pasar como un turista común o como un profesional audiovisual podrían ayudar a pasar lo más inapercibido posible. Este tipo de manipulación estratégica ligadas a la identificación de categorías fundadas en la apariencia en los lugares públicos no es, sin embargo, suficiente, para garantizar una relativa invisibilidad de las prácticas de grabación. Hay que además adoptar desplazamientos discretos.

La búsqueda de invisibilidad constituye además un problema práctico donde la resolución proviene de la organización visual de las actividades urbanas. Sabemos que cada situación social se organiza espacialmente de manera de ofrecer una posibilidad de acceso a las personas presentes. Siguiendo a Goffman, Kendon (1990) muestra como las personas delimitan una zona espacial separada del ambiente y al interior de la cual ubican sus contribuciones a la interacción. Las personas que pueden circular o mantenerse en torno a esta formación espacial pueden ser vistas, pero pueden pasar desapercibidas, porque su presencia no es ratificada.

Ellas se transforman, por así decirlo, en personas prácticamente invisibles o invisibles prácticamente. Esta invisibilidad se mantiene práctica en el sentido que ella puede evolucionar según la dinámica de la situación. Es decir, la persona que quiere mantenerse invisible debe en permanencia busca su lugar. Las limitantes situacionales de posición para ser invisibles pueden ser muy diferentes según la implantación ecológica de las actividades. Por ejemplo, en la calle, una posición discreta es un lugar donde es posible estar parado sin molestar la

¹⁰ Lomax y Casey 1998, parecen defender la idea, sin duda contestable, que el dispositivo de investigación es siempre tomado en cuenta por los participantes de la situación filmada. Suponiendo que la presencia de un dispositivo fílmico o video es a priori pertinente para los participantes, ellos caen en el exceso inverso de aquel, que consiste en “olvidar” su presencia.

¹¹ Sacks, 1972.

circulación de los pasantes, y, eventualmente, sin ser visible prácticamente. Esos lugares están prioritariamente emplazados en torno a objetos fijos de la infraestructura urbana, como las cabinas telefónicas u objetos inmovilizados temporalmente como motonetas. En efecto, esos objetos corresponden a obstáculos que los pasantes tienen en cuenta para ajustar sus desplazamientos. Ajustando su cuerpo, el lugar del camarógrafo-investigador es menos molesto para la circulación.

Filmar exige entonces, insertarse en un dispositivo de visibilidad propio a un lugar y a su organización. El camarógrafo de calle no es jamás un puro observador transparente, si no que el miembro de una situación ambulatoria que puede ser el objeto de una mirada focalizada: sus actividades y maneras de comportarse se constituyen legítimamente en hechos observables para los peatones.

CONCLUSIÓN

La mayoría del tiempo, el análisis de las imágenes en ciencias sociales se limita a detectar códigos semiológicos, a investigaciones sobre las interpretaciones de los lectores o, como Goffman, al análisis de esquemas de comportamientos que ellas revelan o amplifican. Hemos propuesto estudiar las imágenes, a partir del tema más general del uso de las representaciones en ciencias sociales. Esas representaciones han sido cogidas de diferentes dispositivos filmicos: la difusión de película etnográfica y durante la producción de datos-video en el momento de una investigación en terreno. Nos queda por saber en qué esos dispositivos se distinguen o, al contrario, se acercan de aquellos que son implementados en otros dominios, científicos o no.

Las ventajas de este tipo de perspectiva comparativa serían numerosas. Primero, ella aportaría nuevas luces sobre la singularidad de las operaciones científicas. Segundo, ella sabría inscribir en un mismo contexto de análisis, un conjunto de preguntas actualmente dispersas sobre las representaciones (auditivas o visuales). En ellas, estarían contempladas tanto la explosión de utilidades del video en la vigilancia ciudadana como en el empleo de videos luego de manifestaciones masivas (en el estadio, deportivas). La dimensión comparativa podrá así hacer aparecer la diversidad de prácticas sociales ligadas a la diseminación de dispositivos de representación en las prácticas sociales.

Bibliografía

Bacus, M.D. *Sociological Indication and the visibility criterion of real word theorizing*. En: H. Garfinkel (ed.) **Ethnomethodological studies of word**. London, UK, Routledge and Kegan Paul, 1986.

Birdwhistell, R. *Kinesics and Context*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press. 1970.

Bourdieu, P. *Un contrat sous contrainte*. Actes de la Recherche en Sciences Sociales, N° 81-82. 1990.

Conein, B. *L'action avec les objets. Un autre visage de l'action située?*. En: **Cognition et information en société**. Raison Pratiques 8, Paris, Editions de l'EHESS, 1997.

Eco, U. *La structure absente*. Paris, Mercure de France. 1972.

- Gadner, R. "Anthropology and Film". *Daedulus*, 86, 1957.
- Garfinkel, H. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall. 1967. Goodwin, C.C. *Conversational organization: interaction between speakers and hearers*. New York, Academic Press. 1981.
- Goodwin, C. C. & Goodwin, M. H. *La coopération au travail dans un aéroport*. *Réseaux*, N° 85, 1997.
- Kendon, A. *Conducting Interaction. Patterns of Behaviour in Focused Encounters*. Cambridge, Cambridge University Press. 1990.
- Kuhn, T. *La structure des révolutions scientifiques*. Paris, Flammarion. 1983.
- Lomax, H. y Casey, N. *Recording social Life: Reflexivity and Video Methodology*. *Sociological Research Online*, vol. 3, n° 2. 1988.
- Lynch, M. & Jordan, K. *L'affaire Willians: un exercice de sociologie de la connaissance*. *Réseaux*, n°71, mayo/junio, 1995.
- Marcus, G. & Clifford, J. (eds.) *Writing Culture*. Berkeley. 1986.
- Ruby, J. *Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?*. *Studies in The Anthropology of Visual Communication*, 2.2, 1975.
- Ruby, J. *Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film*. *Semiotica*, vol. 30, n° 12, 1980.
- Ruby, J. *Visual Anthropology*. En: **Encyclopedia of Cultural Anthropology**. D. Levinson et M. Ember (eds.), New York, Henry Holt and Company, vol. 4, p. 1996.
- Sacks, H. *Notes on police assessment of moral character*. En: D.N. Sudnow (ed.), **Studies in social interaction**. New York, Free Press, 1972.
- Suchman, L. *Dispositifs de représentation: des lézards aux avions*. En: P. Ladrière, P. Pharo, L. Queré, **La Théorie de l'action. Le sujet pratique en débat**. Paris, CNRS Sociologie, CNRS -Editions, 1993.