

## **La modalitat observacional**

### Descripció i característiques

La modalitat d'observació fa referència en la no intervenció del realitzador. Aquest tipus de pel·lícules cedeixen el control, més que en qualsevol altra modalitat, als fets que es desenvolupen davant de la càmera.

En comptes de construir un marc temporal, o ritme, les pel·lícules d'observació es basen en el muntatge per a potenciar la impressió de temporalitat autèntica. En la seva variant més genuïna, el comentari en voice-over, la música apart de l'escena observada, els intertítols, les reconstruccions i inclosos les entrevistes queden completament descartades.

Els documentals d'observació són el que Erik Barnouw considera cinema directe i el que altres com Stephen Mamber descriuen com cinema vérité. Per alguns practicants i crítics els termes de cinema directe i vérité són intercanviables, però altres asseguren que es tracta de modalitats diferents.

El documentalista de cinema directe portava la seva càmera a un lloc en el que hi havia una situació tensa i esperava amb il·lusió a que succeís una crisi, en canvi la versió de Rouch del cinema vérité intentava precipitar-la. L'artista de cinema directe aspirava a la invisibilitat, l'artista del cinema vérité de Rouch era sovint un espectador obert. L'artista del cinema directe desenvolupava un paper d'observador distanciat, mentre l'artista de cinema vérité desenvolupava el paper de provocador.

La realització d'observació provoca una inflexió particular en les consideracions ètiques. Ja que aquesta modalitat es basa en la capacitat de discreció del realitzador, el tema de la instrucció surt a la superfície una i altra vegada dins del discurs institucional.

Les preguntes suscidades són les següents: s'ha entromès el realitzador en la vida de la gent d'una manera que la alterarà de manera irreversible? Potser a pitjor, amb la intenció de rodar una pel·lícula? L'ha portat la seva necessitat de fer una pel·lícula o llaurar-se una carrera a partir de l'observació d'altres a realitzar representacions amb escassa sinceritat sobre la naturalesa del projecte i dels seus possibles efectes sobre els participants? S'ha assegurat que els participants entenguessin en que consistia l'autorització i li donessin? Transmeten les proves de la pel·lícula una sensació de respecte per les vides dels altres o s'han utilitzat senzillament com a significants en el discurs d'una altra persona? Quan succeeix alguna cosa que pogués posar en

perill o perjudicar a un dels actors socials la vida dels quals s'observa, té el realitzador la responsabilitat d'intervenir o, pel contrari, té la responsabilitat o inclús el dret de seguir filmant? Fins a quin punt i de quina manera es representarà la veu de la gent? Si són observats per algú més, fins a quin punt mereixen un lloc en la còpia definitiva les seves pròpies observacions sobre els processos i resultats de la observació?

La sensació d'observació (i narració) exhaustiva no només procedeix de la capacitat del realitzador per a registrar moments especialment reveladors sinó també de la seva capacitat per incloure moments representatius del temps autèntic en comptes del que podríem anomenar "temps de ficció" (el temps impulsat per la lògica de causa/efecte de la narrativa clàssica, on preval una economia d'accions ben motivades i cuidadosament justificades). Es desplega temps mort o buit on no passa res d'importància narrativa però els ritmes de la vida quotidiana s'adapten i s'estableixen.

En aquesta modalitat de representació, cada tall o edició té la funció principal de mantenir la continuïtat espacial i temporal de l'observació en comptes de la continuïtat lògica d'una argumentació o exposició. Inclús quan el text passa a un escenari o localització diferent, preval la sensació de que hi ha una constinuitat espacial i temporal subjacent, una continuïtat que es troba en consonància amb el moment de la filmació, fent del cinema d'observació una forma particularment gràfica de la presentació en "temps present".

La presència de la càmera "en el lloc" afirma la seva presència en el món històric; la seva fixació suggereix un compromís amb l'inmediat, l'íntim i el personal que és comparable al que podria experimentar un autèntic observador/participant (sense el recurs il·limitat de la dinamització del temps i l'espai que permet el cinema).

Els sons i les imatges utilitzades es registren en el moment de la filmació d'observació, en contrast amb la *voice-over* i les imatges d'il·lustració de la modalitat expositiva, que no proposen ni requereixen un nexa tan íntim amb el moment de la filmació. Això fa que el film expositiu, i l'interactiu, serveixin per a les investigacions històriques, mentre que la pel·lícula d'observació aborda amb major facilitat l'experiència contemporània.

La falta de comentari i el rebuig de l'ús de les imatges per a il·lustrar generalitzacions potencia l'èmfasi en l'activitat dels individus dins de formacions socials específiques com la família, la comunitat local o una única institució o aspecte d'una d'elles.

Els salts o juxtaposicions que sorprenen i inquieten deriven dels modes en que les persones i els aconteixements donen girs que, com se sol dir, semblen més increïbles que la mateixa ficció..

Tot i que els pel·lícules d'observació es troben situades en el present, també poden abarcar un cert temps, i aquest tipus de recursos augmenten la impressió de desenvolupament narratiu, de transformació amb el pas del temps, en oposició a la impressió alternativa d'una porció atemporal d'escenes escollides d'un únic moment en el temps.

La modalitat observativa ha estat utilitzada amb una freqüència considerable com a eina etnogràfica, permetent als realitzadors observar les activitats d'altres sense recórrer a tècniques d'exposició que converteixen els sons i les imatges d'altres en còmplices d'una argumentació aliena. La realització d'observació, els enfocaments per part de les ciències socials de la etnometodologia i l'interaccionsime simbòlic tenen una sèrie de principis en comú.

El tres posen èmfasi en una modalitat d'observació empàtica, acrítica i participativa que atenua la postura autoritària de l'exposició tradicional. El cinema d'observació ofereix a l'espectador una oportunitat de fer un cop d'ull i escoltar gairebé per casualitat un tros de l'experiència viscuda d'altres persones, de trobar sentit als ritmes característics de la vida quotidiana, de veure els seus colors, les formes i les relacions espacials entre les persones i les seves possessions, d'escoltar l'entonació, la inflexió i els accents que donen al llenguatge parlat la seva textura i que distingeixen a un personatge natiu d'un altre.

Per a l'espectador, els documentals d'observació estableixen un marc de referència molt afí al del cinema de ficció. Observem i escoltem durant uns instants a actors socials. Aquest terme designa a individus o persones. Aquells als que observem rarament presenten un comportament preparat o coaccionat. Els actors socials, les persones, conserven la capacitat d'actuar dins el context històric en el que es desenvolupen. Ja no preval la sensació de distanciament estètic entre un món imaginari en el que els actors realitzen la seva interpretació i el món històric en el que viu la gent. La interpretació dels actors socials és similar a la dels personatges de ficció en molts aspectes. Els individus presenten una psicologia més o menys complexa i dirigim la nostra atenció cap al seu desenvolupament o destí. Identifiquem i seguim els codis d'accions i enigmes que presenta la narrativa. Prestem atenció a aquells moments descriptius des del punt de vista de la semiòtica o el comportament que reverteixen en els personatges i donen una major densitat al seu comportament. Posem una atenció considerable als codis de referència que el text importa o documenta com a codis operatius de la cultura que els actors socials accepten o refusen de formes perceptibles.

A través del seu parentesc amb la ficció (postulat en primer lloc pels propis realitzadors de documentals d'observació en relació amb el neorealisme italià), aquestes pel·lícules inviten a l'espectador a establir una relació més complexa inclús amb la dimensió referencial de la pel·lícula. Si l'estètica de la ficció ens implica una relació amb finalitats no pràctiques, una

definició bastant convencional tot i que no exempta de problemes, el documental d'observació extén aquesta possibilitat d'implicació estètica sense fobjectius pràctics. L'espectador experimenta el text com una reproducció de la vida tali com es viu; l'actitud presa cap al text es posa (o deriva de) l'actitud apropiada per a l'espectador si estigués en el lloc, sense modificació alguna, col.locat en una posició en la que s'espera la interacció de la qual la càmera es manté al marge. Ens imaginem la desaparició de la pantalla fent possible una trobada directa. Un element del compromís de l'espectador no és tant una identificació imaginativa amb un personatge o situació sinó una evaluació més pràctica de les respostes subjectives com a participant escollit en un món històric representat i com observador del mateix.

Això, a la seva manera, es basa en la presència del realitzador o autoritat com una ausència, una presència absent l'efecte del qual es nota però la presència física del qual no només és invisible sinó que, en la seva major part, passa desapercibda.

El cinema d'observació transmet una sensació d'accés sense barreres ni mediacions. No dóna la impressió que el cos físic d'un realitzador particular posi límits al que podem veure. La persona que es troba darrere de la càmera i del micròfon no capta l'atenció dels actors socials ni es compromet amb ells de forma directa o indirecta. Confiem en disfrutar de la oportunitat d'ocupar el lloc d'un observador ideal, desplaçant-nos entre persones i llocs per trobar punts de vista reveladors. El fet que la posada en escena de la pel.lícula no es fabriqui en un plató sinó dins el context de la realitat històrica imposa més limitacions a l'observador ideal del que ens trobem a la ficció però es manté l'expectativa de l'accés transparent.

Els modes poètic i expositiu sacrifiquen sovint l'acte específic de filmar la gent per a construir patrons formals o arguments persuasius. El documentalista recull els materials necessaris i llavors crea una meditació, perspectiva o argument d'ells. Però què passa si el director simplement es dedica a observar el que passa davant de la càmera sense intervenir obertament? No seria aquesta una nova forma de documentació?

Els desenvolupaments a Canadà, Europa i als Estats Units en els anys posteriors a la segona guerra mundial varen culminar en els anys 60 en càmeres de 16 mm com les Arriflex, Auricon i grabadores de cinta magnètica com la Nagra, que podien ser transportades per una persona. El discurs podia ser sincronitzat amb les imatges sense utilitzar un equipament pesat o cables que comportaven portar la càmera i l'equip de so conjuntament.

(Nichols, 2001:110)

Totes les formes de control que els realitzadors dels modes poètic o expositiu podien exercir sobre l'escenari, disposició o composició de l'escena esdevenen sacrificats a favor de l'observació directa i l'experiència espontània.

Per continuar amb aquesta coherència, en l'edició no hi ha comentaris de veus en off, música o efectes complementaris, intertítols, reactuacions històriques o comportaments repetits de cara a la càmera, ni entrevistes.

(Nichols, 2001:111)

Aquestes peculiaritats del mode observacional es poden apreciar a *Primary* (1960), *High School* (1968), *Les Racquetteurs* (Michel Barult i Gilles Grouk, 1958), en parts de *Chronicle of a Summer* (1960), *The Chair* (1962), *Gimme Shelter!* (1970), *Don't look back* (1967), *Monterey Pop* (1968) i *Jane* (1962).

El mode es focalitza en la vida com si fos viscuda. Els actors socials es relacionen amb d'altres ignorant els directors. Sovint els actors són agafats en crisis o moments difícils [...] L'escena tendeix, com en el cas de la ficció, a revelar aspectes del caràcter i la individualitat. Nichols ho descriu de la següent manera: "We make inferences and come to conclusions on the basis of behavior we observe or overhear. The filmmaker's retirement to the position of observer calls on the viewer to take a more active role in determining the significance of what is said and done."

Planteja un conjunt de consideracions ètiques que inclouen l'acte d'observar els altres en els seus afers. Es tractaria d'un acte voieurístic?

"In fiction, scenes are contrived for us to oversee and overhear entirely, whereas documentary scenes represent the lived experience of actual people that we happen to witness. This position, *at the keyhole*, can feel uncomfortable if a leisure in looking seems to take priority over the chance to acknowledge and interact with the one seen. This discomfort can even be more accurate when the person is not an actor who has willingly agreed to be observed playing a part in a fiction."

"The impression that the filmmaker is not intruding on the behavior of others also raises the question of unacknowledged or indirect intrusion. Do people conduct themselves in ways that will color our perception of them, for better or worse, in order to satisfy a filmmaker who does not say what it is he wants? Does the filmmaker seek out others to represent because they possess qualities that may fascinate viewers for the wrong reasons? This question often comes up with ethnographic films that observe, in other cultures, behavior that may, without adequate contextualization, seem exotic or bizarre, more part of a cinema of attractions than science. Has

the filmmaker sought the informed consent of participants and made it possible for such informed consent to be understood and given? To what extent can a filmmaker explain the possible consequences of allowing behavior to be observed and represented to others?”

(Nichols, 2001:112)

A partir del peculiar mode presencial que adopta en escena el realitzador, apareixen reflexions al voltant de fins a quin punt el director ha d'intervenir en l'acció si aquesta arriba a un punt desconegut, no controlat o planificat i/o perillós.

(Nichols, 2001:113)

La presència de la càmera en l'escena testifica la presència en el món històric [...] Això permet establir un principi de fidelitat que afirma que, tot i que la càmera no hagués estat allà, hagués succeït el mateix.

Un exemple d'entrevista és la “masked interview”. En aquest cas, el director treballa en un mode més participatiu amb els seus subjectes per establir el context de l'escena. Un exemple que aplica aquesta tècnica és el director David MacDougall.

Les conferències de premsa podrien ser filmades en un estil observacional pur, però tals events no haguessin existit a no ser de la presència de la càmera. Aquesta seria la premissa contrària a la base de l'estil observacional: el que veiem és el que hagués passat si la càmera no hagués estat situada en aquell lloc.

(Nichols, 2001:114)

Aquesta premissa bàsica del mode observacional s'observa a una de les primeres pel·lícules de la modalitat, *Triumph of the will* [...] En aquesta pel·lícula, Leni Riefenstahl observa els events sense realitzar cap comentari. Els events es succeeixen com si la càmera gravés el que hagués passat de qualsevol manera [...]. La pel·lícula demostra el poder de la imatge per a representar el món històric en el mateix moment en el que participa de la construcció d'aspectes del món històric [...]. Altres directors destacats del mode observacional són Robert Drew, D.A. Pennebaker, Richard Leacock i Fred Wiseman.

“After an introductory set of titles that set the stage for the German National Socialist (Nazi) Party's 1934 Nuremberg rally, Riefenstahl observes events with no further commentary. Events – predominantly parades, reviews of troops, mass assemblies, images of Hitler, and speeches – occur as if the camera simply recorded what would have happened anyway. At two hours

running time, the film can give the impression of having recorded historical events all too faithfully and unthinkingly. And yet, very little would have happened as it did were it not for the express intent of the Nazi Party to make a film of this rally.”

Quadre 5 EQUIVALÈNCIES ENTRE DIFERENTS CLASSIFICACIONS DEL GÈNERE DOCUMENTAL. LA MODALITAT OBSERVACIONAL.				
BILL NICHOLS	ERIK BARNOW	MICHAEL RENOV	PETER I. CRAWFORD	ELISENDA ARDÈVOL
<i>Modalitats de representació de la realitat</i>	<i>Modes històrics (Funcions socials i/o oficis)</i>	<i>Modes de diseg</i>	<i>Modes propers a l'antropologia visual</i>	<i>Moviments històrics i combinació d'elements de filmació, models de col·laboració i rodatge</i>
OBSERVACIONAL	* Observador * Agent catalizador * Guerriller	* Analitzar * Questionar	* Mode Experiencial	* Observational Cinema * Cinema Vérité * Direct cinema

Quadre 5. Equivalències de la modalitat observacional entre Nichols, Barnouw, Renov, Crawford i Ardèvol.

II. Il·lustració de la modalitat observacional:

El moviment del free cinema anglès i el cinema directe nordamericà. La finalitat observadora del cinema documental. Robert Drew, Richard Leacock i Fred Wiseman. (El documental després de la segona guerra mundial. La segona meitat del segle XX. El segle XXI.)