

La modalitat participativa (interactiva)

Descripció i característiques

I que succeeix si el realitzador intervé o interactua? Aquesta és una possibilitat que durant la dècada dels vint va proposar Dziga Vertov amb *kino-pravda*. Els realitzadors de diferents països varen renovar aquesta possibilitat de forma temptativa i tècnicament limitada durant els principis i mitjans de la dècada dels cinquanta. A finals dels cinquanta aquesta modalitat va començar a ser tecnològicament viable gràcies al treball dels realitzadors del National Film Board of Canadá (en particular amb les series de «Candid Eye» en 1958-1959, i *Les racquetteurs* de Gilies Groulx y Michael Brault l'any 1958). Aquesta modalitat va adquirir importància i es va convertir en el centre d'una controvèrsia amb *Chronique d'un été* de Jean Rouch i Edgar Morin, que els seus autors varen denominar obra de cinema vérité, i amb l'èxit de *Primary* de Drew Associates a Estats Units

Quan varen aparèixer, a finals dels anys cinquanta, equips d'entregrament sonor sincronitzat molt lleugers, la interacció va començar a resultar més factible del que ho havia estat fins aquell moment. Ja no feia falta reservar el discurs per a la post-producció en un estudi. El realitzador ja no havia de limitar-se a ser un ull de registre cinematogràfic. Podia aproximar-se més plenament al sistema sensorial humà: mirant, escoltant i parlant a mesura que captava els aconteixements.

La veu del realitzador podia escoltar-se tant com la de qualsevol altre, no a posteriori, en un comentari organitzat en voice-over, sinó en el lloc dels fets, en una trobada cara a cara amb d'altres. Les possibilitats d'actuar com mentor, participant, acusador o provocador en relació amb els actors socials reclutats són molt majors del que podria indicar el mode observatiu.

El documental interactiu dóna importància a les imatges de testimoni o intercanvi verbal i en les imatges de demostració (imatges que demostren la validesa, o potser el més discutible, del que afirmen els testimonis). L'autoritat textual es desplaça cap als actors socials reclutats: els seus comentaris i les seves respostes ofereixen una part essencial de l'argumentació de la pel·lícula. Predominen varies formes de monòleg i diàleg (real o aparent). Aquesta modalitat introdueix una sensació de parcialitat, de presència situada i de coneixement local que es deriva de la trobada entre realitzador i l'altres. Sorgeixen qüestions de comprensió i interrelació com una funció més de la trobada física: com responen mutuament el realitzador i l'ens social?

El muntatge té la funció de mantenir una continuïtat lògica entre els punts de vista individuals, per regla general sense l'avantatge d'un comentari global, la lògica del qual passa a la relació entre les afirmacions més fragmentàries dels subjectes de les entrevistes o a l'intercanvi conversacional entre el realitzador i els agents socials.

Les juxtaposicions inesperades poden portar amb elles intertítols gràfics. Aquestes inciten a l'espectador a reevaluar una sèrie inicial d'afirmacions a la vista d'una segona sèrie discrepant. Aquest tipus de juxtaposicions impugnen el procés mental apropiat per al primer marc de referència amb objectiu de donar lloc a la sorpresa, la revel·lació o potser el riure. Es converteixen, a part del procés d'interacció en si mateix, en una eina clau en el repertori discursiu del realitzador.

Aquestes possibilitats plantejen diverses qüestions ètiques als practicants. Fins a on pot anar la participació? Quins són els límits més enllà dels quals un realitzador no pot establir una negociació? Quines tàctiques permeten l'acusació fora d'un sistema legal formal?

En realitat, la relació amb els testimonis pot estar més a prop de la d'un defensor públic que de la d'un acusador: no és habitual que s'estableixi una relació de confrontació sinó una relació en la que es busca informació per a un raonament. La qüestió ètica d'una relació semblant es basa en el mode en que el realitzador representa els seus testimonis, en particular quan funcionen motius, prioritats o necessitats contradictòries

La interacció sovint gira a l'entorn de la forma coneguda com entrevista. Aquesta forma planteja qüestions ètiques pròpies: les entrevistes són una forma de discurs jeràrquic que es deriven de la distribució desigual del poder, como succeeix amb la confessió i l'interrogatori. El principi ètic de l'autorització amb coneixement de causa ofereix una pauta, però molts realitzadors documentals prefereixen fer cas omís d'ell, argumentant que el procés d'investigació social o històric es beneficia dels mateixos principis que la llibertat d'expressió i de premsa, que dóna una autorització considerable als periodistes en la seva cerca de notícies.

El text interactiu adopta moltes formes però totes elles porten als actors socials cap a la trobada directa amb el realitzador. Quan s'escolta, la veu del realitzador es dirigeix cap als actors socials que apareixen en pantalla en comptes de l'espectador.

Alguns treballs, como la obra seminal de Rouch *Chronique d'un été*, o pel·lícules posteriors como *Hard Metal's Disease* de Jon Alpert, *Por primera vez* i *Hablando del punto cubano* de

Octavio Cortázar, *Poto and Cabengo* de Jean-Pierre Gorin, *Sad Song of Yellow Skin* de Michael Rubbo o *Not a Love Story: A Film about Pornography* de Bonnie Klein (així como *Sherman's March* de Ross McElwee) es troben centrades en el precís moment de la interacció. Altres pel·lícules, com el treball pioner d' Emile de Antonio *In the Year of the Pig* o films posteriors com *With Bables and Banners: The Story of the Women's Emergency Brigade*, *The Wobblies*, *Seeing Red*, *Rosie the Riveter*, *Shoah*, *Solovetsky vlast* o *Hotel Terminus*, es tornen cap al passat o, més concretament, cap a la relació entre passat i present.

Quan les entrevistes contribueixen a una modalitat expositiva de representació, generalment serveixen com a prova de l' argumentació del realitzador, o del text. Quan les entrevistes contribueixen a una modalitat interactiva de representació, solen fer de prova d'una argumentació presentada com el producte de la interacció de realitzador i subjecte.

Altres realitzadors interactuen de forma oberta i se'ls veu i escolta de forma rutinaria. Així succeeix amb el propi Jean Rouch, amb Barbara Kopple a *Harían County, U.S.A.*, John Alpert a *Hard Metal's Disease*, Bonnie Klein a *Not a Love Story*, Marilu Mallet a *Journal inachéve*, Claude Lanzman a *Shoah*, Tony Bubba a *Lightning over Braddock* i Marcel Ophuls a *Hotel Terminus*.

La presència percebuda del realitzador com a centre d'atenció per als actors socials, així com per al espectador, deriva en un èmfasi en l'acte de recollida d'informació o construcció de coneixement, el procés d'interpretació social i històric i l'efecte del retrobament entre persones i realitzadors quan aquesta experiència pot altrerar al vida de tots els que es vegin implicats en ella

Quan la interacció es produeix fora d'una de les estructures d'entrevistes formals, el realitzador i els actors socials es comuniquen com iguals, adoptant posicions en el terrenys comú de la trobada social, presentant-se a si mateixos com a actors socials que han de negociar els termes i condicions de la seva pròpia interacció.

Una dinàmica participativa és aquella que va més enllà de l'us de material en un text expositiu. El comentari fet per un realitzador o en nom d'aquest sobordina clarament les entrevistes a la pròpia argumentació de la pel·lícula. Un text interactiu va més enllà dels reconeixements passatgers per arribar a un punt en el que la dinàmica de l'intercanvi social entre realitzador i subjecte resulta fonamental per a la pel·lícula.

L'entrevista és una estructura determinada en més d'un sentit. Sorgeix en relació a partir d'alguna cosa més que la història oral i té més d'una funció. En el seu sentit més bàsic, l'entrevista atestigua una relació de poder en que la jerarquia i la relació institucional pertanyen al discurs en si.

Sovint la qualitat de la gravació sonora suggereix que el realitzador ocupa un espai adjacent, just fora de l'enquadrament, però també té la possibilitat de registrar les preguntes a les que contessen els entrevistats després dels fets, en un espai completament diferent. La continuïtat espacial estableix també una discontinuïtat existencial: el realitzador o el mecanisme d'investigació opera apartat del món històric de l'actor social i de la contingència de la trobada directa.

Les expectatives de l'espectador són molt diferents per a les pel·lícules interactives i per a les d'observació. Les pel·lícules expositives i d'observació, a diferència de les interactives o reflexives, acostumen a amagar el treball de producció, els efectes de l'aparell cinematogràfic en si i el procés tangible d'enunciació, la verbalització d'alguna cosa diferent del que es diu.

(Nichols, 2001:115)

Les ciències socials han promogut l'estudi dels grups socials. L'antropologia, per exemple, es defineix per la pràctica en el treball de camp, en la que un antropòleg viu amb la gent per un llarg període de temps i llavors escriu el que ha après. Tal investigació es relaciona amb algun tipus d'observació participant. A partir de l'investigació s'entra en el camp, es participa de la vida dels altres, es guanya un sentiment corporal o visceral d'un lloc concret i llavors es reflexa l'experiència, utilitzant els mètodes de l'antropologia o la sociologia per a fer-ho.

Els documentalistes també van i entren en el camp, viuen entre altres i parlen o representen el que experimenten. La pràctica observadora-participant no ha esdevingut un paradigma. Els mètodes i les pràctiques de les investigacions en ciències socials han estat subeditades a les pràctiques retòriques basades en la persuasió de l'audiència. La pràctica observacional utilitza la persuasió per a donar un sentit sobre el que hauria de ser en una situació concreta, però sense un sentit sobre el que hi hauria d'haver des del punt de vista del director. El mode participatiu dona un sentit sobre com hauria de ser una situació determinada respecte el realitzador i com aquella situació es veu alterada com a resultat de la manipulació. Les tipologies i graus d'alteració

ajuden a definir les diferents variacions en el mode participatiu documental. A través del documental participatiu esperem experimentar el món històric com a representació representat per algú que participa, més que no pas observar sense entrometren's, per tant es reconfigura poèticament o es reconstrueix una argumentació sobre el món.

“The filmmaker steps out from behind the cloak of voice over-over commentary, steps away from poetic meditation, steps down from a fly-on-the-wall perch, and becomes a social actor (almost) like any other. (Almost like any other because the filmmaker retains the camera, and with it, a certain degree of potential power and control over events).

Algunes preguntes que pot suscitar el mode són:

Com el documentalista i l'actor social responen un de l'altre?

Com negocien el control i comparteixen la responsabilitat?

En quin grau pot influir el documentalista si el que grava pot ferir als relacionats?

Quina responsabilitat té el director per les conseqüències emocionals d'aparèixer davant de la càmera?

Que uneix a director i subjecte filmat i que els divideix?

La presència corporal del cos, més que no pas l'absència, localitza el realitzador a l'escena [...]. Es pot parar de veure i escoltar el documentalista actuar i respondre sobre els mateixos temes que parlarà el subjecte participant. S'incrementa la possibilitat d'actuar com a mentor, crític, interrogador, col.laborador o provocador.

(Nichols, 2001:117)

Alguns exemples poden ser *The man with the movie camera* de Dziga Vertov, *Chronicle of a summer* de Jean Rouch i Edgar Morin, *Hard Metal Disease* de John Alpert (1987), *Watsonville on strike* de John Silver (1989) o *Sherman'n March* de Ross McElwee (1985).

La presència del realitzador adquireix importància des de l'acte físic de gravar la presa fins a actes més deliberats o polítics. Aquest estil de filmar és el que Rouch i Morin varen anomenar *Cinema Vérité*, traduint el terme del rus *Kino Pravda*, originari de Vertov.

“As *film truth*, the idea emphasizes that this is the truth of an encounter rather than the absolute or untampered truth. We see how the filmmaker and subject negotiate a relationship, how they act toward one another, what forms of power and control come into play, and what levels of revelation or rapport stem from this specific form of encounter.

La veritat aquí és una veritat en forma d'interacció que no hagués existit sinó fos per la càmera. En aquest sentit es tracta de l'oposat de la premsa internacional. En el mode participatiu veiem el que podem veure quan una càmera o director és allà en comptes de nosaltres.

(Nichols, 2001:118)

“Chronicle of a summer, for example, involves scenes that resume from the collaborative of filmmakers and their subjects, and eclectic group of individuals living in Paris in the summer of 1960. In one instance, Marcelline Loridan, a young woman who later married the Dutch filmmaker Joris Ivens, speaks about her experience as a Jewish deportee from France who is sent to a German concentration camp during World War II. The camera follows her as she walks through the Place de la Concorde and then through the former Parisian market, Les Halles. She offers a quite moving monologue on her experiences, but only because Rouch and Morin had planned the scene with her and given her the tape recorder to carry. If they had waited for the event to occur on its own so they could observe it, it never would have occurred. They pursued this notion of collaboration still further by screening parts of the film to the participant and filming the ensuing discussion. Rouch and Morin also appear on camera, discussing their aim to study this strange tribe living in Paris and assessing, at the end of the film, what they have learned.

“Similarly, in *Not a Love Story* (1981), Bonnie Klein, the filmmaker, and Linda Lee Tracy, an ex-stripper, discuss their reactions to various forms of pornography as they interview participants in the sex industry. In one scene, Linda Lee poses for a nude photograph and then discusses how the experience made her feel. The two women embark on a journey that is partly exploratory in a spirit similar to Rouch and Morin's and partly confessional/redemptive in an entirely different sense. The act of making the film plays a cathartic, redemptive role in their own lives; it is less the world of their subjects that changes than their own.

(Nichols, 2001:119)

“In some cases, such as Marcel Ophul's *The Sorrow and the Pity* (1970), on French collaboration with Germany during World War II, the filmmaker's voice emerges primarily as a perspective on the subject matter of the film. The filmmaker serve as a researcher or investigate reporter. In other cases, the filmmaker voice emerges from the direct, personal involvement in the events that unfold. This can remain within the orbit of the investigative reporter who makes his own personal involvement in the story central to its unfolding. An example is the work of the Canadian filmmaker Michael Rubbo, such as his *Sad Song of Yellow Skin* (1970), where he explores the ramifications of the Vietnam War among the civilian population of Vietnam. Another is the work of Nicholas Broomfield, who adopts a brasher,

more confrontational – if not arrogant – style in his *Kurt and Courtney* (1998): his exasperation with Courtney Love's elusiveness despite unsubstantiated suspicions on her complicity in Kurt Cobain death compels Broomfield to film his own, apparently spontaneous denunciation of her at a ceremonial dinner sponsored by the American Civil Liberties Union”.

(Nichols, 2001:120)

Exemples en podrien ser els següents casos que Nichols descriu: ” Nicholas Necroponte's involvement with a woman whom he meets in New York's Central Park, who seems to have a complex but not entirely credible history, becomes central to the overall structure of *Jupiter's Wife* (1995). Similarly, it is Emiko Omori's efforts to retrace the suppressed history of her own family's experience in the Japanese- American relocation camps of World War II that gives to *Rabbit in the Moon* (1999). Marilla Mallet offers an even more explicitly diary-like structure to her portrait of life as a Chilean exile living in Montreal married to Canadian filmmaker Michael Rubbo in *Unfinished Diary* (1983), as does Kazuo Hara to his chronicle of the complex, emotionally volatile relationship he revives with his former wife as he and his current partner follow her over a period of time in *Extremely Personal Eros: Love Song* (1974). These films make the filmmaker as vivid a persona as any other in their films. As testimonial and confession, they often exude a power that is revelatory”.

(Nichols, 2001:121)

A vegades el realitzador pot voler introduir una perspectiva externa. Ho aconsegueix a partir de l'entrevista: aquesta permet al documentalista dirigir-se formalment a la gent que apareix a la pel·lícula (més que dirigir-se a l'audiència a partir de la veu d'un narrador). L'entrevista es manifesta com una de les més comunes formes de trobada entre documentalista i subjecte en el mode participatiu.

Les entrevistes representen una forma diferent de trobada social. Es diferencien de la conversació ordinària i del procés coercitiu de la interrogació a partir dels protocols específics a partir dels quals s'estructura. S'anomena camp de treball en antropologia o sociologia, història de cas en els terrenys més socials i mèdics, com a sessions terapèutiques en el psicoanàlisi, en la llei com a processos prejudicials de descobriment i testimonials en els judicis o com a entrevista o conferència de premsa en periodisme, així com a diàleg socràtic en educació.

(Nichols, 2001:122)

Segons Foucault, aquestes formes inclouen formes regulars d'intercanvi, amb la distribució de poder entre client i pràctica institucional, que tenen la seva arrel en la tradició religiosa de la confessió. Alguns exemples de pel·lícules representatives de la modalitat descrita podrien ser:

In the Year of the Pig (1969), *The Eyes on the Prize*, *The Life and Times of Rosie the Riveter* i *Shoah*. Alguns exemples més són: *Harlan County, U.S.A* (1977) de Barbara Kopple; *Roger and Me* (1989) de Michael Moore; *The Thin Blue Line* (Errol Morris), *When We Were Kings* (1996), etc.

(Nichols, 2001:123)

Els documentals participatius afegeixen la implicació activa del director amb els seus subjectes o informadors i evita l'exposició tipus "voice over" anònima. Es substitueix el comentari amb les veus individuals.

Quadre 5 EQUIVALÈNCIES ENTRE DIFERENTS CLASSIFICACIONS DEL GÈNERE DOCUMENTAL. LA MODALITAT PARTICIPATIVA-INTERACTIVA				
BILL NICHOLS <i>Modalitats de representació de la realitat</i>	ERIK BARNOW <i>Modes històrics (Funcions socials i/o oficis)</i>	MICHAEL RENOV <i>Modes de disseny</i>	PETER I. CRAWFORD <i>Modes propers a l'antropologia visual</i>	ELISENDA ARDÈVOL <i>Moviments històrics i combinació d'elements de filmació, models de col·laboració i rodatge</i>
PARTICIPATIU (Interactiu)	Contemporani (El moviment)	* Expressar	* Mode Experiencial * Mode evocatiu	* Participatory Cinema * Evocatiu - Deconstruccionista

Quadre 4. Equivalències de la modalitat participativa entre Nichols, Barnouw, Renov, Crawford i Ardèvol.

II. Il·lustració de la modalitat participativa:

El moviment del cinema vérité a França. La finalitat sociològica en el cinema documental. Jean Rouch, Edgar Morin i Mario Ruspoli.