

La decisió artística i les seves condicions de producció: parlant amb un equip de rodatge

Decision-making and its conditions for production: Talking to a TV crew

Dafne Muntanyola Saura

University of California, San Diego (UCSD)

dmuntanyola@ucsd.edu

Resum

Em proposo destriar les condicions de producció de la mirada televisiva. La meua tasca sociològica en estudiar les pràctiques i decisions artístiques rau en fer explícits els contextos socials d'aquesta activitat professional. Expliquem aquesta pràctica tant discursiva com pragmàtica a partir d'una anàlisi de contingut temàtic de 20 entrevistes a participants d'un rodatge televisiu. Amb l'aplicació del programa ATLAS.ti, s'han definit les pràctiques socials que constitueixen el motor de reproducció de la distinció social. Aquesta anàlisi qualitativa m'ha permès concretar operadors teòrics polivalents com són *habitus* i *capital* (Bourdieu, 1979; 1994; 1998), sovint massa ambigus per a ser emprats empíricament. La font de legitimitat de les decisions artístiques prové d'un tipus d'*habitus* artístic, que hem anomenat *habitus* televisiu. La dimensió relacional i instrumental del rodatge passa a un segon pla pels entrevistats. En definitiva, contractes de dependència que s'amaguen mitjançant l'exercici de la violència simbòlica quotidiana configuren les identitats professionals del món de la televisió.

Paraules clau: *Habitus* televisiu; Camp; Principi de distinció; Decisió artística

Abstract

*My aim is to explain the production conditions of a TV crew. My sociological task is to study the practices and artistic decision-making in order to make explicit the social contexts of this activity. I will explain these discursive and pragmatic practices with the thematic content analysis of 20 interviews to participants of a TV production set. Thanks to the ATLAS.ti I defined the social practices that make the reproduction of social distinction possible. Qualitative analysis has made polyvalent terms such as *habitus* and *capital* (Bourdieu, 1979; 1994; 1998), otherwise too ambiguous to be applied empirically, more specific. The legitimacy of artistic decision-making arises from a type of artistic *habitus*, which we defined as the "TV *habitus*". The interviewees consider the relational and instrumental dimension of the shooting process as secondary. Therefore, contracts of dependency hidden by symbolic violence in everyday life shape their professional identity.*

Keywords: *Television habitus, field, distinction principle, artistic decision*

Introducció¹

Convencionalment els professionals d'entorns artístics obvien el procés de creació i només es concentren en l'obra artística resultant. Paul Feyerabend (1987) explica com les creences *folk* i la tradició romàntica sobre l'artista l'abstrauen de les seves condicions històriques i materials, considerant tan sols factors psicològics com la genialitat o la intuïció. No obstant, el sentit estètic és un mecanisme cognitiu — i aquí no entrarem a discutir quin seria el seu nivell d'universalitat o el seu disseny neuronal— que s'activa de forma contingent a un context social (Becker, 1982). Partint de la idea que es tracta d'una

¹ Agència de patrocini: Ministerio de Educación, Fulbright Comissió

activitat social, Feyerabend (1987) proposa una anàlisi alternativa de la creativitat. El filòsof anarquista explica com l'activitat individual artística es dona en unes determinades condicions materials i històriques, amb una important component atzarosa i un caràcter processual i acumulatiu. Si no volem caure en un procés de reificació, no podem identificar la capacitat creativa amb les categories artístiques (*el gust*), els codis lingüístics (*semiòtics*), o el mètode (*científic*), que són produccions històricament específiques. En parlar del mite de la creativitat, Feyerabend no està negant l'existència d'un gust o d'un judici estètic, sinó que posa de relleu l'error escolàstic, present tant en el món acadèmic com en el de la vida quotidiana, que col·loca una activitat que pertany a la producció cultural d'un moment històric al lloc d'un principi general. Les formes de treballar i de presentar-se com a artista, així com les fonts de legitimitat d'aquestes decisions, han canviat històricament, tant com les formes de relació i de producció. La seva dimensió arbitrària es fan evidents en la comparació històrica d'entorns professionals: "Considering the social aspects we need only remember the attitude of fifteenth-century Renaissance artists: they worked in teams, they were paid craftsmen, they accepted the guidance of their lay employers" (Feyerabend, 1987, p. 711). A partir d'un treball d'observació semi-estructurada d'un rodatge cinematogràfic, en el marc d'una tesi doctoral en sociologia (Muntanyola, 2008), i de les aportacions teòriques de Pierre Bourdieu (1979; 1994), veurem en quina mesura l'habitus artístic de la distinció forma part de les eines de legitimació per a la decisió artística. Posarem de relleu el joc social entre el principi d'heteronímia, l'autonomia del camp artístic i la negació del principi d'homologia per explicar el mite de la creativitat individual, que comença amb el dualisme cartesià entre cos i ment, matèria i esperit, pensament i sensació. Donat que, com afirma Bruno Latour, "No new man suddenly emerged sometime in the XVIth century" (Latour, 1986, p. 1), partim de la idea que *the mystical Great Divide* és precisament això, una construcció social que configura les decisions dels professionals entrevistats.

Metodologia i marc conceptual: l'equip de rodatge televisiu

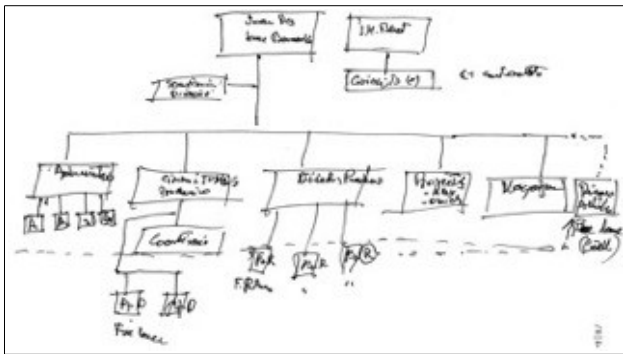


Figura 1. Esquema de l'organització de la productora des de producció executiva.

L'observació audiovisual d'un rodatge a la ciutat de Barcelona va fer explícits els contextos socials d'aquesta activitat professional. El corpus d'entrevistes inclou 20 professionals que van treballar en el rodatge d'una sèrie produïda a Catalunya per TV3 entre maig i juliol de 2006. L'entrevistadora va tractar els i les entrevistades com expertes de la seva pròpia experiència: a la figura 1 veiem l'esquema organitzatiu que va dibuixar el director executiu de la productora. Es va seguir aquest esquema funcional elaborat "des de dins" per buscar les persones a entrevistar: tots

els caps d'unitat i un càrrec d'ajudant per cada branca o sub-unitat funcional, per obtenir discursos de tota la jerarquia professional. Com veiem a la figura 2, es va entrevistar tots els caps de les 11 unitats que componen un equip de rodatge televisiu: producció, realització, fotografia, ambientació, vestuari, edició, maquillatge, tècnics, guió, actuació i administració. Ja d'entrada veiem que la realitat té una immediata lectura de discriminació de gènere, que no és l'objecte del nostre treball. Els càrrecs de responsabilitat i de contingut tècnic estan en mans d'homes, mentre que les posicions subordinades i les unitats relacionades amb la decoració i la cura del cos estan ocupades majoritàriament per dones.

Càrrec	Gènere	Realització
Cap de producció executiva	Masculí	Juny 2006
Cap de producció	Masculí	Juny 2006
Ajudant de producció	Femení	Juliol 2006
Direcció de la sèrie	Masculí	Juliol 2006
Ajudant de direcció	Femení	Maig 2006
Realització	Masculí	Juny 2006
Direcció de fotografia	Masculí	Juliol 2006
Direcció de fotografia	Masculí	Juliol 2006
Guionista	Masculí	Juliol 2006
Actriu	Femení	Juny 2006
Cap d'ambientació	Femení	Juliol 2006
Cap d'edició	Masculí	Juny 2006
Ajudant d'edició	Femení	Juny 2006
Cap de maquillatge	Femení	Juliol 2006
Cap tècnics imatge	Masculí	Juliol 2006
Cap tècnics de so	Masculí	Juliol 2006
Ajudant tècnics	Masculí	Juny 2006
Cap de vestuari	Femení	Juliol 2006
Ajudant de vestuari	Femení	Juliol 2006
Administració	Femení	Juny 2006

Figura 2. Graella d'entrevistes realitzades a una productora catalana.

L'entrevistadora va preguntar segons tres grans blocs temàtics: la reflexió sobre el propi treball, l'explicació sobre la trajectòria educativa i professional de l'entrevistat o entrevistada i, finalment, la reflexió sobre la productora com a organització. L'entrevista seguia l'esquema de l'embut o de l'iceberg invertit: començava per una pregunta oberta, en què es demanava explicar, amb detalls i sense pressa, l'activitat professional que s'estava fent aquell mateix dia o l'anterior. Es demanaven referències concretes als instruments, companys de feina, horaris i localitzacions de les tasques anomenades. A continuació, es passava a una explicació més personal sobre la trajectòria individual, per arribar a una explicació sobre el funcionament de la productora com institució. La intenció de l'entrevistadora era començar per la superfície,

per la dimensió visible i tangent del procés de treball, i arribar al final de l'entrevista a les reflexions més generals i distanciades del dia a dia professional. En 15 dels 20 casos l'entrevista es va fer al mateix lloc de treball, per facilitar un discurs reflexiu sobre la seva rutina de treball, l'entorn físic- tecnològic que l'envoltava, i les condicions organitzatives de l'edifici o espai *meso* on treballava.

Una entrevista és una situació interactiva particular, en què s'activen mecanismes d'atac i de defensa simbòlics, de manera que l'entrevistat o entrevistada “respon al marc d'opinió convencional de l'entrevista” (Bourdieu, Chamboredon & Passeron, 1968, p. 237). Es va partir d'entrevistes semi-estructurades, sense preguntes tancades però sí amb un guió escrit que l'entrevistadora memoritzava abans del moment de l'entrevista, per no trencar el flux de la interacció. Encara que fos en apunts privats, o només mentals, tenia un esquema clar de la informació que volia obtenir perquè les preguntes formulessin enunciats clars. Aquesta postura metodològica es relaciona amb la sobrevaloració de l'entrevista poc o gens dirigida. Informalitat no rima amb neutralitat, de manera que cal tenir en compte les “distorsions específiques que produeix una relació social tan artificial” (Bourdieu et al, 1968, p. 62) com la que constitueix una entrevista, sota el format que sigui. L'entrevista ens dona els elements discursius necessaris per definir els elements de la decisió pragmàtica en un rodatge televisiu, el rol dels membres de l'equip de producció i els factors socials més rellevants. Seguint Bourdieu (1994), la *doxa* professional es manifesta precisament en un camp de lluita social, de manera que tot intercanvi lingüístic és un acte de poder cognitiu. El material discursiu de les entrevistes permeten delimitar les relacions de poder que configuren la identitat professional de l'equip de rodatge. La posició social de l'entrevistat o entrevistada es reflecteix en els seus esquemes de classificació. Depenent de la seva posició en l'espai social, el grau de concreció i d'abstracció varia i per tant, la classificació de termes, com veurem, també. Per tant, allò que parlen els professionals depèn de les condicions materials en la seva història social, que equivaldria a la seva trajectòria biogràfica en l'espai social de reproducció.

L'acte de comunicació prové no només de la mateixa estructura lingüística, sinó de l'entorn institucional dels parlants. El procés de rodatge televisiu consisteix en un procés de decisió col·lectiu que té lloc en un entorn travessat pels principis del camp professional. Amb una perspectiva tant discursiva com pragmàtica, tal com ja introdueix Aaron Cicourel l'any 1974, la secció següent defineix les pràctiques socials que constitueixen el motor de la distinció comunicativa. Amb l'ajuda de ATLAS.ti, hem delimitat

els elements comunicatius que els membres de l'equip de rodatge empren per explicar la seva feina. Hem pogut concretar empíricament els operadors teòrics polivalents d' *habitus* i *capital* (Bourdieu, 1979, 1994, 1998). Creiem que aquests dos conceptes, tot i pecar d'excessivament abstractes en molts dels seus usos, sintetitzen els principis pràctics que estructuraven els discursos recollits.

Tot treball creatiu es produeix dins d'una estructura definida per una determinada distribució de capitals (Bourdieu, 1994; 1998; Bourdieu & Wacquant, 1992/1994). Els agents entrevistats formen part d'un equip de rodatge d'una productora catalana central en el camp de producció televisiva a nivell estatal. Tal com explicarem en l'anàlisi, existeixen processos de competència per diferències en els objectius i criteris d'actuació dels professionals de producció i de direcció, que estan en contacte permanent però que poseeixen recursos dominants equivalents i contraposats. Aquesta divisió és producte del principi d'heteronímia (Bourdieu, 1979; 1994; 1998) i es manifesta en la contraposició dels interessos de producció i de realització. A més, també veurem com el camp televisiu està format per una estructura de posicions en què els qui posseeixen el major volum del capital dominant són els qui defineixen el camp i marquen el camí dels altres agents. El volum i l'estructura de capitals, doncs, determinen la força relativa dels agents en el joc del camp social, així com les seves estratègies de pràctica social (simbòliques o materials), que depenen tant de la seva trajectòria objectiva (*l'habitus o conjunt d'oportunitats*), com de la seva percepció subjectiva, dels seus desigs i preferències (Bourdieu, 1979; 1998; Bourdieu & Wacquant, 1992/1994). L' *habitus* es definiria de la manera següent:

“Pour parler le langage qu'emploie Panofsky, de l'habitus par lequel le créateur participe de la collectivité et de son époque et qui oriente et dirige, à son insu, ses actes de création les plus uniques en apparence” (Bourdieu, 1967, 142) (...) “Cet habitus pourrait être défini, par analogie avec la grammaire génératrice de Chomsky, comme système des schèmes intériorisés qui permettent d'engendrer toutes les pensées, les perceptions et les actions caractéristiques d'une culture, et celles-là seulement” (Bourdieu, 1967, 152)².

A la secció següent veurem com el discurs amaga els contractes de dependència que s'estableixen en els treballs d'equip. La dimensió tècnica i funcional del rodatge basats en la comunicació i la sincronització passen a un segon pla. Les dimensions relacionals i instrumentals d'aquest equip de treball s'ometen i s'invisibilitzen en el discurs dels i de les professionals.

Procés i resultats de l'anàlisi del discurs televisiu

En aquesta secció presentem una selecció d'exemples discursius que es van extreure de l'anàlisi qualitativa d'eixos temàtics. Partirem del nivell meso de la productora televisiva i arribarem al nivell més micro dels atributs individuals que fan d'un individu un artista reconegut socialment, tot mostrant la línia de continuïtat que existeix entre els principis que estructuraven el camp i l'activitat professional d'un equip de rodatge. La flexibilitat del programa ATLAS.ti va facilitar una codificació *bottom-up* i *top-down*. Per tal d'assegurar una coherència metodològica, el procés d'anàlisi va incloure els 5 passos que defineixen tota

² Hem donat la definició que formula un Bourdieu jove, al començament de la seva carrera acadèmica, precisament perquè podem veure quins autors pren de referència (l'historiador de l'art Erwin Panofsky, que és qui formula el concepte originari d' *habitus*, i Noam Chomsky, en el moment que formulava el seu concepte de gramàtica generativa universal), però també per posar de relleu la necessitat d'omplir de contingut empíric els conceptes abstractes i molt generals de Bourdieu. Com diu el mateix sociòleg: “L'idée que, entre les différents aspects d'une totalité historique il existe, pour parler comme Max Weber, une parenté de choix (Wahlverwandtschaft) ou, comme disent les linguistes, une affinité structurale, n'est pas nouvelle” (Bourdieu, 1967, 135).

anàlisi qualitativa, tot seguint l'anàlisi temàtica qualitativa, proposta analítica de Luis Enrique Alonso (1998). Després de delimitar les unitats de registre i de significat per a cada entrevista, es va procedir a la codificació seguint lliurement la proposta de teoria fonamentada de Juliet Corbin i Anselm Strauss (1990) basada en el principi heurístic. Els ítems temàtics de les entrevistes es van codificar inferencialment in vivo, i també a partir de la taula de codificació que provenia del qüestionari semi-estructurat que hem comentat més amunt.

El principi de distinció com a motor de la decisió artística

Començant pel final, Bourdieu i Wacquant (1992/1994) diuen que “els límits del camp es defineixen en delimitar els mateixos capitals” (p. 75), de manera que és l'estat de relació de forces entre capitals i agents per posseir-los allò que constitueix un camp social. Donada la inexistència de definicions més precises i substantives de camp i capital, optarem per oferir-ne, a partir de Carlos Lozares (2007), una de pròpia. Direm que els recursos, concreció del capital, són el conjunt de qualitats socials, siguin activitats, siguin instruments (materials, lingüístics, relacionals, econòmics) amb un valor social que prové de la posició eminentment relacional de l'agent que el posseeix (2007). Aquests recursos són les propietats que esdevenen objecte de lluita entre els agents per a l'apropiació, ja que una acumulació d'aquests proporciona una millora de la posició social objectiva en l'espai i en el camp social. La lluita és tradueix teòricament en el principi de distinció, primer principi d'estratificació social segons Pierre Bourdieu (1979). Existeixen tres *espècies* de recursos: l'econòmic, el simbòlic i el social (Bourdieu, 1979; 1994; 1998). En el cas de la televisió, el recurs dominant és de tipus simbòlic i està en mans de l'equip artístic.

(...) Y es un poco, digamos, pues en el juego de rol Dios, pues ese es el director. El director es el que pide, propone, luego, eh, producción se encarga de satisfacer o de buscar todas las necesidades y de llegar a un acuerdo (...). (Entrevistat C, realització, entrevista personal, 27 de juny de 2006).³

El director i el principi d'autonomia

L'objecte de les preguntes relatives a les decisions sobre l'argument o el desenvolupament de l'acció de ficció sempre es dirigeixen al director.

“Elegir los planos es elegir de qué manera quieres contar tú la historia, qué quieres ver, quieres ver primero la botella y luego una mano que la vea, o quieres ver directamente primero una mano que la coja y luego la botella. Decir “esa no la hacemos”... Esta decisión siempre corresponde al director, al director.” (Entrevistada M, ajudant de direcció, 10 de maig de 2006).

D'entrada, cada camp té les seves regles específiques, on es creuen els jugadors o agents participants, de forma més o menys conscient (*il·lusio*). Aquesta legitimitat específica està definida pels tipus de capital dominant, que en el cas del rodatge televisiu veiem que són duals: econòmic en producció, i simbòlic en direcció. Aquest pacte pràctic entre professionals dona nom a un segon principi d'estratificació del camp, el d'autonomia (Bourdieu, 1979; 1994; 1998).

³ En aquesta cita i en les següents, el nom dels entrevistats i entrevistades serà substituïda per la inicial del seu cognom, per tal de preservar el seu anonimat. S'inclourà la seva posició professional dins de la productora i el dia de realització.

“El director el que marca és un punt de vista, una mirada, no? Allò que diem, la mirada del director és la que marca l'estil de la sèrie. Tu coneixes sèries que ha fet un director o no ha fet un altre perquè d'alguna manera coneixes aquest director.” (Entrevistat C, realització, entrevista personal, 27 de juny de 2006).

La lògica de l'estil artístic amaga la naturalesa intersubjectiva del procés de treball de la unitat de realització. Es tracta d'una caixa negra que s'amaga amb el nom propi de l'autor, seguint Michel Foucault (1954-1984, citat a Rainbow & Rose, 2003). El director és vist tant pels crítics, pels membres de l'equip de rodatge com pels mateixos espectadors com un artista, l'interès del qual es fer una pel·lícula que és la seva obra d'art, una obra d'autor. Allò que diferencia una pel·lícula d'una altra és el món personal del director, el seu tema d'interès que vol transmetre a l'espectador. Segons aquest principi d'estructuració social, succeeix que, a més autonomia de camp, més jerarquització interna. En el rodatge hi ha la clara idea que l'equip funciona gràcies a una forta organització jeràrquica, on cada membre de l'equip fa la seva funció, seguint una estricta divisió departamental entre caps i ajudants.

“Hi ha una piràmide. Aquí hi ha subpiràmides dins de la gran piràmide” (Entrevistat C, cap tècnic imatge, entrevista personal, 12 de juliol de 2006).

“(…), porque esto aquí es como si fuera la mili. D: Hi ha molta jerarquía no dins d'una....
A: Moltíssima. Aquí no puedes hacer, porque es que sino no funcionaría. Quién va con quién, quién le pregunta a quién, quién manda sobre quién.” (Entrevistada A, cap d'ambientació, entrevista personal, 20 de juliol de 2006).

Existeix una distància comunicativa i relacional entre la posició de direcció i la resta de l'equip de rodatge que reforça la idea del director com a part d'una comunitat d'iguals que no és la de l'equip de rodatge, sinó la del gremi de directors, entre tots els grans directors de la història del cinema. L'estil, la gramàtica o el llenguatge televisiu són el patrimoni compartit pels directors de bones pel·lícules, de bones sèries, marc de referència dels membres de l'equip artístic. Per tant, el director necessita d'una ajudant de direcció, de realitzadors, i de scripts per tal de comunicar-se amb els altres membres de l'equip i amb els actors. L'ajudant de direcció s'encarrega de les informacions transmeses jeràrquicament des del director i el càmera a la resta de l'equip, i viceversa. Es tracta d'una posició professional d'intermediària comunicativa que assegura les condicions necessàries per al procés de rodatge, i que allibera el director que pot dedicar-se al desenvolupament argumental de la sèrie, treballant amb el guionista i el col·lectiu d'actors⁴.

“Que tots aquests equips que hem explicat funcionin com un rellotge. El regidor és la veu del director cap a els equips. El regidor lo que ha de fer és interpretar al director.” (Entrevistada M, ajudant de direcció, entrevista personal, 10 de maig de 2006).

Els actors i les actrius quasi constitueixen un recurs simbòlic més que no pas agents complets, ja que el seu rol professional està determinat per la voluntat artística del director. Prova d'això és que normalment estan representats per un agent en el sentit literal i figurat del terme, que és qui negocia les condicions laborals i el seu contracte. El seu valor prové de la seva contribució central al valor de venda del producte final, la sèrie, ja que permeten rebaixar costos.

⁴ Existeix una subordinació en el temps de treball del rodatge en forma d'espera, ja que l'ajudant marca la llargada de les fases de transició entre presa i presa, moments durant els quals l'equip tècnic prepararà el material, però també fuma, volta per la taula de càtering o parla. Apareix aquí el *technical gossip* del qual parla Karin Knorr-Cetina (1999) que sovint permet resoldre imprevistos i problemes tècnics sobre la marxa.

“Perquè llavors el director desgasta la seva veu només amb els actors. I d’alguna forma el director el que li agrada és fer de direcció d’actors. O sigui, fer la direcció d’actors.” (Entrevistat C, realització, entrevista personal, 27 de juny de 2006).

“Si és una sèrie que s’ha de fer en un temps curt perquè hi ha pocs diners per mantenir-la, tria un molt bon càsting, de manera que si tens actors molt bons no hauràs de repetir moltes vegades i aquest temps... encara que siguin actors molt més cars, t’ho quadraran a la primera seqüència.” (M, ajudant de direcció). (Entrevistada M, ajudant de direcció, entrevista personal, 10 de maig de 2006).

En definitiva, direcció només interactua amb professionals de l’equip artístic d’alt prestigi amb el domini de recursos simbòlics especialitzats, com és el cas del cap de fotografia, el cap d’edició o el guionista, tots ells agents contextuals precisament sense cap funció específica en el moment del rodatge.

“Aquesta sèrie és la primera sèrie que faig in situ en el plató. Sempre he estat fora, o sigui, jo no he tingut mai cap contacte amb l’equip tècnic.” (Entrevistat J, cap d’edició, entrevista personal, 10 de juny de 2006).

Autoritat i autoria

No és estrany que contínuament sorgeixi en el discurs sobre el director (figura sempre masculina o masculinitzada) un paral·lelisme amb la figura de l’escriptor, ja que aquest és un agent artístic amb una clara atribució autoral. El guionista ocupa aquí una posició d’equivalència dins del camp, ja que és el guió qui guia les decisions del director, amb la història (*la Bíblia*, com se’n diu en argot televisiu) com a eix argumental. L’autoria de la sèrie, per tant, s’atribueix al tàndem director-guionista, que es compromet a donar una empremta d’originalitat al producte artístic, en oposició a la uniformitat de la producció comercial.

“D- Què marca l’estil d’una sèrie? Jo crec que és un bon guió, eh. M: Jo crec més en la realització. En el tipus de plànol que es fan, en el tipus....En el tempo. Jo parlo d’un capítol eh.” (Entrevistats P i M, directors de fotografia, entrevista personal, 19 de juliol de 2006).

L’explicació de l’autoria televisiva forma part de la figura de l’autor occidental que, tal com veiem a Michel Foucault (1954-1984, citat a Rainbow & Rose, 2003), regula la creació de ficció en tant que procés imaginatiu. Aquest mecanisme, que considerarem part del procés de mistificació artístic, és el que impregna diversos camps professionals de caire artístic com pot ser l’arquitectura. S’estableix una dualitat entre el procés de construcció i els que en formen part (constructors, manobres, etc) i l’arquitecte, que com a director/a d’obra s’hi ha d’enfrontar. Aquesta dualitat que s’estableix entre la posició d’arquitecte-autor, i la dels membres de la cantera de la construcció, la retrobem al rodatge. Quan preguntem per l’autoria de la sèrie televisiva, veiem una clara divisió entre l’equip artístic i el tècnic. De manera predominant, els membres de realització i producció, part del l’equip artístic, segueixen la definició d’autoria que comentàvem més amunt, amb un director i un guionista treballant junts. Mentre la noció d’autoria sigui aquesta, la decisió artística es considerarà una acció individual deslligada de constriccions materials i socials.

“L'autoria d'un sèrie no la tenen els tècnics com (es fa) moltes vegades, això... s'agraeix: ”Gràcies a l'equip tècnic”. Jo sóc el primer que els defenso i tal, però bueno, la vessant artística no l' han de tenir (...) Jo no dono, evidentment, la mateixa importància evidentment a un disseny de vestuari i a un disseny de llum o d'ambientació que a un guió, no. I a un actor o una direcció d'actors, no?” (Entrevistat, direcció de la sèrie,entrevista personal, 8 de juliol de 2006).

El grau d'individualització del concepte d'autoria s'incrementa amb el grau de poder de decisió en el camp. En el cas de l'equip tècnic, en posicions subordinades en el camp, i pocs recursos dominants (en mans de realització o producció), l'autoria és un concepte més distribuït, basat en les contribucions tècniques, materials i organitzatives de l'equip.

“Todos lo firmamos, o sea, hasta la persona que limpia el set lo firma, quiero decir, o sea, son gotas, que quizás el guionista mete cinco, el director cinco, y el otro... ¿sabes? (...) Todo es importante” (Entrevistada R, cap de vestuari, entrevista personal, 23 de juliol de 2006).

“Des del que tira el cables i els fils al que posa el llum passant per direcció i pel maquillatge tothom esta ficant el seu gra. I si tot això no va com un rellotge al final el producte és el que se'n ressent, i la gent, s'ho miri o no s'ho miri, depèn una mica de tothom.” (Entrevistat T, cap tècnic so, entrevista personal, 29 de juliol de 2006).

Realitzadors i productors, expressió del principi d'heteronímia

La divisió entre equip tècnic i artístic no és la única que trobem en el discurs dels entrevistats. La figura del productor és vist com un igual pel director, donat que posseeix els recursos econòmics centrals en el camp de la indústria audiovisual.

“Arribem i tothom veu que tots els jefes ens saluden, són amb ells amb qui tenim relació directa, diguem-ne amb l' alta cúpula de la productora, no? Hi ha gent que porta molt de temps treballant i potser no coneix el “jefazo”. Jo sí, jo l'he conegut des del primer dia.” (Entrevistat J, cap d'edició, entrevista personal, 10 de juny de 2006).

Productors i realitzadors expressen la necessitat d'equilibrar interessos contraposats en nom del bé comú, que és la producció del producte final, la sèrie televisiva.

“El realitzador pensa “em sembla que jo necessitaré més temps per aquesta seqüència. (Producció) m'ha deixat una hora però vull fer dos plans que els trobo súper importants, per tant, l'altra pel qual m'ha donat mitja hora, jo la faré en un quart d'hora”. I ha d'anar compensant.” (Entrevistat G, direcció de la sèrie,entrevista personal, 8 de juliol de 2006).

Si bé el productor normalment no és present al rodatge, sí que hi és representat a través de l'ajudant de producció, que és qui respon de la localització del procés, de l'organització immediata del rodatge (càtering, aparcament pels camions d'elèctrics, mobilitat i transport, espai de descans pels actors...) i del compliment dels horaris establerts a través de l'ordre de treball. Es tracta d'una posició professional intermediària, en gran part invisible, i que és sovint ocupada per dones, igual que l'ajudant de direcció.

“En aquest país la figura de l’ajudant de direcció està molt unida a la figura del director. Al contrari (del que succeeix) en altres països, no, on en realitat tenen una entitat pròpia com a professionals.” (Entrevistat C, realització, entrevista personal, 27 de juny de 2006).

Els productors posseeixen els recursos econòmics necessaris per fer funcionar el rodatge, a més dels recursos organitzatius propis del capital social que són claus en la gestió del temps, del pressupost i de la producció del producte final. No obstant, la dependència material es contraresta per part dels membres de l’equip de direcció amb un convenciment de superioritat moral i estètica, ja que aquest posseeix els recursos artístics igualment necessaris i autònoms. Producció és conscient de la contradicció existent entre els interessos econòmics i la qualitat del producte, clara expressió del principi d’heteronímia.

“Catalunya desgraciadament no tenim tanta indústria ni tanta . . . ni tants llocs on poder triar, llavors clar... I estàs treballant, i estàs dedicant molts anys de la teva vida per explicar...I desgraciadament no fem productes de qualitat en la majoria dels casos.” (Entrevistat J, cap de producció, entrevista personal, 6 de juny de 2006).

“Diguem-ne aquí els productors tenen poca capacitat creativa en general. Tenen molt poca capacitat creativa. Només miren que entri al pressupost i que tingui una economia sanejada, el producte. I no entren en el detall, tot el que és la part artística la deixa al director.” (Entrevistat L, cap de producció executiva, entrevista personal, 2 de juny de 2006).

L’enfrontament entre producció i direcció expressa aquest tercer principi d’estratificació del camp, el d’heteronímia. Mentre producció és l’encarregada del finançament i de la nòmina dels treballadors del rodatge, l’autoritat professional se l’endú el director de la sèrie.

“Yo creo que todos trabajamos para el director” (Entrevistada A, cap d’ambientació, entrevista personal, 20 de juliol de 2006).

“Els capítols 1 i 2, que és un bloc, com que són els primers els farà el director, que és el que marca la pauta, el ritme. Està ara supervisant tot el casting. Eh. . . una mica és qui està per damunt de tothom.” (Entrevistat J, cap de producció, entrevista personal, 6 de juny de 2006).

L’habitus televisiu, font de legitimitat de la decisió artística

L’anàlisi de les entrevistes ens porta a definir cinc dimensions del que anomenem habitus televisiu: l’existència d’una vocació professional, seguint la definició de Max Weber (1905/1984), on la feina és la vida i viceversa; la existència d’una contínua atmosfera de crisi i de solidaritat, la creença en un codi ètic que fa del professional una bona persona, l’admiració per una certa inestabilitat i incertesa en l’entorn de treball, i l’orgull per un producte simbòlic de ficció. Primer, els membres del rodatge posen de relleu que la seva és una professió vocacional, on sovint no es compten les hores i on es fan sacrificis personals pel bé de l’equip, o del producte. Les fronteres entre feina i vida són poroses, i el to dels membres de l’equip en descriure la seva feina és sovint transcendental, com si la seves responsabilitats fossin equiparables a les d’una urgència mèdica, un cas de vida o mort.

“No! No rodar nunca!! No, no se puede dejar de grabar. No se puede dejar de grabar. Y eso es, cuanto más te alejes del final previsto, peor es, es decir, es grave. Es grave” Entrevistat C, realització, entrevista personal, 27 de juny de 2006).

“La prioridad absoluta es el rodaje ¿vale? (...) Alguna vez he acabado en el Corte Ingles a las diez de la noche y llevamos desde las siete de la mañana” (Entrevistada R, ajudant de vestuari, entrevista personal, 13 de juliol de 2006).

Els professionals es diuen motivats, literalment enamorats de la seva feina, plens d'il·lusió, com nens la nit de Nadal.

“Este es un trabajo en el que la gente está muy enamorada de lo que hace. Te tiene que gustar, no, el problema de este trabajo es que te guste” (Entrevistada M, ajudant de direcció, entrevista personal, 10 de maig de 2006).

En aquesta primera dimensió de l'habitus apareix també la divisió entre equip tècnic i artístic, que resulta de la posició dominant dels recursos artístics segons el principi de distinció que ja hem introduït més amunt. Es considera que l'equip artístic s'ha de dedicar en cos i ànima al rodatge, sense monetaritzar el seu temps de treball. En canvi, s'entén que els tècnics vulguin seguir un horari regulat per contracte, ja que estan menys “sensibilitzats”, en termes de la realitzadora.

“Hay, el equipo artístico y el equipo técnico digamos que es el menos sensibilizado, pero aún así... el que puede quejarse, de qué coño, que tengo que acabar a las 6.(...) Pero por norma, los eléctricos, por ejemplo, ellos cuando... ellos tienen un... Si se pasan de la hora de contrato se les paga un extra, no sé si alguien más. A lo que sería el equipo artístico, no.” (Entrevistat C, realització, entrevista personal, 27 de juny de 2006).

Alhora, el director té el rol de guia, de líder de l'equip, que motiva els membres del rodatge a treballar i esforçar-se el màxim, dins d'una ètica protestant de dedicació a les activitats mundanes i al present immediat, un perfeccionisme que porta a un producte de més qualitat.

“Més que un diàleg que mantens amb el director. . . ha de ser un líder, no” (Entrevistat P, director de fotografia, entrevista personal, 19 de juliol de 2006).

“Era el millor realitzador dels tres. Però també per això, perquè passava unes coses concretes i et portava a que tots treballéssim, o sigui, que ens esforcéssim més en aquell capítol en concret i no en un altre” Entrevistat P, director de fotografia, entrevista personal, 19 de juliol de 2006).

Segon, el rodatge es defineix com una situació de tensió, similar a la d'un partit de futbol. Tots els membres de l'equip defineixen la situació de treball com a difícil, plena de contradiccions i d'imprevistos, que s'incrementen en rodatges d'exterior i en espais desconeguts pels membres de l'equip. El terme *crisi* sembla ser al cor de la doxa cinematogràfica, i de la indústria televisiva en general. Com afirma un productor de l'edat d'or de Hollywood en una clàssica etnografia d' Hortense Powdermaker: “My worries are well channelled and logical and never get out of hand; let's remember that crisis is the backbone of our business” (Bertzman, 1948, citat per Powdermaker, 1951). Malgrat la intensa planificació que implica la pre-producció, i la rigidesa de les posicions professionals en el rodatge, es manté la visió del procés com a caos. D'aquí la reivindicació d'un sentit de la responsabilitat i de dedicació absoluta on els agents

estan sotmesos a un intens ritme de treball, que es reifica i apareix com a sobrevingut i independent de la voluntat individual dels que hi treballen. Els agents coincideixen a descriure el procés com a “bèstia”, lluny de la racionalitat, un túnel de pressions impersonals que els absorbeix.

O sigui, la pressió ve des de l'auxiliar de vestuari que ha de tenir el vestuari preparat per l'actor per quan té un canvi ràpid, portar-lo al camerino, canviar-lo i entregar-lo a plató, com el d' àudio que està amb la perxa perquè no entri una ombra en el moment que s'està gravant, com l'actor que no s'equivoqui al dir la lletra, com el realitzador... Aquesta pressió és molt més bèstia, molt més bèstia. (Entrevistat G, direcció de la sèrie, entrevista personal, 8 de juliol de 2006).

Tercer, aquesta atmosfera de crisi constant contribueix a unir els membres del rodatge, ja que *tots van al mateix vaixell* i sembla que tothom tingui la mateixa importància, malgrat rivalitats i jerarquies. Per tal d'evitar una fractura real, els professionals han de mantenir una actitud de respecte en una professió que implica treballar amb gent ben diversa. Aquesta responsabilitat és compartida, sobretot, pels tècnics, de manera que la persona es confon amb el professional, i de retruc es considera que els membres de l'equip han de ser *bones persones*. Els entrevistats són conscients de la importància de les emocions en les pautes comunicatives que s'estableixen entre els membres del rodatge, sobretot en moments de gestionar imprevistos o en demanar un esforç extra a un membre de l'equip tècnic o artístic. Comparant-ho amb d'altres camps professionals, es fan explícites les relacions de confiança que Karin Knorr-Cetina (1999) considera crucials en entorns aparentment tan freds i tècnics com els laboratoris de recerca.

“Si tú me sacas los ojos porque este vaso no, no es el correcto, vale, muy bien, yo te traigo otro. Pero a la próxima, cuando hablemos en una reunión de X cosas y tú me pidas una que no está, yo no me dejo la piel en ir a buscártela. Porque estamos en el mismo barco, somos un equipo .(…) Esto es un toma y daca.” (Entrevistada A, cap d'ambientació, entrevista personal, 20 de juliol de 2006).

Aquesta tercera dimensió pròpiament ètica de la professió desemboca en un sentit de la responsabilitat en què es demana que cadascú faci la seva feina. L'habitus professional esdevé una forma d'ethos moral, on es tracta de ser virtuós, bo i just.

“Aquí allò important és que siguis, això, puntual, molt treballador, que siguis molt honest, que penquis molt, que siguis responsable, que siguis coherent i que tinguis una mica del sentit de la responsabilitat i llavors ja vas pujant” (Entrevistat J, cap de producció, entrevista personal, 6 de juny de 2006).

Veiem que les emocions negatives, com la frustració, sorgeixen quan un professional té la sensació que un altre membre de l'equip no ha fet la seva feina, i el producte se n'ha vist perjudicat, o bé que algú com el director ha seguit criteris com el de la comoditat o el mínim esforç en lloc de buscar la màxima qualitat artística del producte.

“D'estrès afegit? Per a mi són les seqüències que estan mal escrites, mal interpretades. Les coses que jo veig que no estan bé, això em posa molt nerviós, no. Jo intento evidentment que tot surti el millor possible, no. Però clar, dins dels meus límits, i els meus límits és allò que m'entreguen.” (Entrevistat J, cap d'edició, entrevista personal, 10 de juny de 2006).

“Hi ha realitzadors molt tècnics que un cop tenen el guió, tenen els actors, tenen els decorats, ho tenen tot una mica posat, doncs només es dediquen a ficar a la càmera i a explicar, allò que ve escrit de forma molt descriptiva. Fan una feina molt tècnica. I punt, com si fos un encàrrec.” (Entrevistat L, cap de producció executiva, entrevista personal, 2 de juny de 2006).

Quart, un incentiu professional important és precisament la imprevisibilitat del procés de rodatge i la variabilitat de la plantilla, que canvia amb cada procés de producció. L'adrenalina que produeix una entorn en crisi i caòtic, com dèiem, té la varietat com una cara positiva que ajuda a vèncer l'avorriment d'una feina rutinària, una mica com l'activitat investigadora en el món acadèmic. Aquesta caracterització del rodatge contribueix a definir aquesta professió com a artística i excepcional, atribut que reforça el principi de distinció.

“Que no li passa a la gent normal que seu a la mateixa cadira cada dia, amb la mateixa pantalla, el mateix teclat d'ordinador que cada dia engega, que veu al mateix, el mateix company, les trucades són dels mateixos clients i així fins a 40 anys (...) Però, per mi la part positiva és la part interior, i avui estàs en un plató i demà estàs en un altre, i demà estàs en un exterior i el passat te'n vas a rodar a un edifici. I l'altre estàs a la platja rodant i surt el sol.” (Entrevistat T, cap tècnic so, entrevista personal, 29 de juliol de 2006).

Finalment, tots els membres de l'equip, tant de realització com de producció, passant pels tècnics i els altres membres de l'equip artístic, beuen del prestigi de produir un producte simbòlic de ficció. La professió televisiva es defineix segons uns recursos artístics primer, i econòmics després. El professional “artista” manifesta el desinterès més enllà de la realització subjectiva del propi desig.

“És crear del no-res una realitat que en realitat no existeix. Llavors, per crear aquesta realitat haig de ser com un mag, perquè clar, és veritat que el director pensa l'escena però totes les eines, qui les hi ha posat? Totes les eines les hi ha posat l'ajudant de direcció.” (Entrevistat C, realització, entrevista personal, 27 de juny de 2006).

Per tant, s'ignoren les condicions objectives de possibilitat i es subjectivitzen, per convertir l'experiència de cada agent, independentment de la seva posició en el camp social, en universal. No obstant, en sociologia sabem que les afirmacions universals més consolidades no deixen de ser el producte de la negociació més social. Tal com afirma Pierre Bourdieu, “Le droit le plus rigoureusement rationnel n'est jamais qu'un acte de magie sociale qui réussit” (2001, p. 66).

La particularitat d'aquesta explicació de l'habitus televisiu és descobrir l'efectiva dimensió coercitiva de tot procés productiu, incloent-hi el rodatge que analitzem aquí. Aquesta dominació simbòlica no prové d'una imposició *de mala fe* per part dels agents, sinó que és contemplat pels mateixos agents com un producte inevitable i natural de la seva realitat professional. Es tracta d'una dominació violenta pel seu paper actiu en la configuració d'una definició restrictiva d'autoria, i de la selectiva visibilitat del rodatge com a procés de treball. El mecanisme de la violència simbòlica subjectiviza la relació entre agents. Sense entrar en detalls, el concepte de violència simbòlica va més enllà de les aportacions de Bourdieu (1998). Té les seves arrels en els conceptes psicoanalítics d'inconscient i de sentiment de culpa freudiana (Freud, 1922/1991), tot recordant també els conceptes relacionals de poder de Foucault (1954-1984, citat a Rainbow & Rose, 2003). Tant en l'esfera pública com a la privada, la dominació es reproduïx a

través de la desigual possessió dels recursos dominants, de manera que l'eix de desigualtat esdevé no tant l'econòmic, com el simbòlic. El criteri de realització prima sobre les prioritats d'aquests altres professionals. A la secció següent aprofundim en les conseqüències d'aquest dualisme del producte, simbòlic i material a la vegada.

“Mi prioridad era que luciera la ropa. Se hubiera podido buscar algún plano que se viera más, pero claro, el director vio el espacio que tenía, no tenía espacio para un general, tenía espacio para planos medios y dijo, bueno, esto es lo que tengo, pues tiro millas, y ya está, y todos los actores indignados de plántate, plántate y yo: ¿Qué me voy a plantar? En vestuario hay mucho mucho trabajo detrás que no se ve, que nadie ve.” (Entrevistada R, cap de vestuari, entrevista personal, 23 de juliol de 2006).

La dimensió invisible d'un producte de ficció

La darrera dimensió de l'habitus televisiu de l'apartat anterior posa de manifest l'orgull afegit dels professionals per ser responsables d'una producció de ficció, on el component simbòlic-artístic és un fort component de la seva identitat professional. La cara fosca de la naturalesa simbòlica del capítol televisiu com a producte del rodatge és que gran part del treball de l'equip tècnic i de l'equip artístic que no forma part del cercle del director (com ara ambientació, vestuari i maquillatge) acaba sent invisible i s'exclou del producte final. La dimensió tècnica i de coordinació del procés s'amaga sota la catifa de la decisió del director, tant des de l'equip tècnic com des de realització o producció.

“Sempre i quan aquest paràmetres tècnics funcionin contínuament doncs, clar, li restes importància perquè ja creus que tot funciona sol. Només t'adones de la importància del que està passant quan falla. Si només es queixen del càtering vol dir que la resta funciona bé.” (Entrevistat J, cap de producció, entrevista personal, 6 de juny de 2006).

“El criteri és aquest, el criteri és que la part tècnica no s'ha de notar. Per això és una cosa que... rarament se'ns felicita (...). Normalment ens emportem (marrons) quan no va. Si acabes el dia i ningú t'ha dit res, penses: Ostres, avui ha anat bé, no.” (Entrevistat C, cap tècnic imatge, entrevista personal, 12 de juliol de 2006).

La tècnica, doncs, pot ser un adjectiu pejoratiu, sinònim de simple o senzill, i fins i tot un obstacle pel lliure exercici de la capacitat creativa dels membres de l'equip artístic.

“És més, jo vull que ni se n'enteri que allò no va bé, que s'ha espatllat o que jo no ho tinc. El que fa falta és que no es noti, el director no ho ha de notar. Ell ha d'arribar, seure davant el monitor i veure.” (Entrevistat C, cap tècnic imatge, entrevista personal, 12 de juliol de 2006).

“Tindrem dos unitats de rodatge, una que treballarà amb plató tot el dia i una altra per exteriors. Això és el disseny de producció i és el que et defineix el teu nivell d'implicació a la feina, no. D'implicació i moltes vegades de creativitat, d'exigència, a més. Això et defineix moltes coses. Et truquen per anar a fer un producte, llavors tu ja saps quin producte vas a fer.” (Entrevistat P, director de fotografia, entrevista personal, 19 de juliol de 2006).

A la vegada, el director es descriu com una figura que no en sap, de tècnica, que no té coneixements específics sinó una visió de conjunt, un gust artístic que permet prendre decisions a partir d'un judici de valor subjectiu i sense justificacions tècniques. Retrobem aquí l'oposició recurrent entre recursos simbòlics abstractes (la intuïció) i els concrets (el coneixement tècnic).

“Moltes vegades no cal, també, eh.. Saben el que els hi agrada però no saben com es fa el que els hi agrada. Si, si, si, tu els hi fas un pla i et diuen: Això m'agrada, i els hi fas un altre pla i: Això no m'agrada.” (Entrevistat P, director de fotografia, entrevista personal, 19 de juliol de 2006).

L'autoengany consisteix en la negació de l'homologia existent entre la motivació dels agents i les condicions tècniques i relacionals del rodatge. A la narrativa següent, el cap de fotografia recorda una decisió del director molt concreta sobre els decorats de la sèrie: posar-hi sostres.

“(El director) és un tio molt autoritari que a vegades li falta criteri, però és... Sense tenir-ne ni idea, perquè jo crec que no en té ni idea a nivell tècnic, és un tio molt hàbil, i amb un criteri molt concret d'allò que vol fer. Per exemple, jo crec que és un tio molt intuïtiu, més que...Va voler que tots els decorats es fessin amb sostre. I el seu motiu, el motiu que ell posava és que els sostres mai es veuen a les series. Ell considerava que un decorat sense sostre no és naturalista. I ell volia fer una sèrie naturalista, per fugir del culebron. Què ha suposat, això? Que el director de fotografia no pugui il·luminar per dalt. Que es nota. Tota la llum ve de les finestres. És una manera de definir l'estil sense saber res de tècnica. Ell potser no sap què significa que tu no pots entrar llum per dalt però està definint l'estil de la teva peli, esta definint moltes coses del teu treball, moltes coses de quants elèctrics necessitaràs, de quanta llum faràs servir. O sigui t'està definint absolutament el ritme de rodatge.” (Entrevistat M, director de fotografia, entrevista personal, 19 de juliol de 2006).

La justificació que el cap de fotografia atribueix a la decisió del director de posar sostres als decorats és purament artística, la resposta a una cerca d'estil (*Volia una sèrie naturalista*), que s'inscriu en una tradició en història de l'art, i que s'oposa a l'artifici sentimentalista. Per tal d'assolir aquest objectiu, el director de fotografia ha de restringir les fonts de llum i il·luminar des de les finestres. Per tant, una decisió de realització comporta per part del càmera un procés tècnic complex de preparació de l'espai i de la il·luminació. L'admiració del cap de fotografia cap al director sorgeix d'haver “endevinat”, sense conèixer la resolució tècnica del problema, l'efecte que fa la llum entrant per les finestres. La imatge del càmera acaba sent un producte naturalista, que és la intenció inicial del director. La seva sorpresa davant d'aquesta coincidència d'objectius mostra com el procés de rodatge no s'entén com una cadena de decisions fruit de la col·laboració entre tècnics i realització. La narració del cap de fotografia, doncs, embolcalla el procés de decisió i la resolució final en una bombolla “màgica” característica del procés de mistificació artística.

L'habitus televisiu se sent incòmode en abordar la pràctica artística i considera la decisió del director com a intrínsecament lliure de les seves condicions de producció. Malgrat les dimensions clarament tècniques i relacionals del rodatge televisiu, els membres de l'equip de rodatge s'inscriuen en aquesta tradició i descriuen les decisions del director amb atributs individuals com ara la sensibilitat, l'anticipació o la intuïció. Aquests atributs consagren l'artista com a geni o creador amb habilitats superiors a la resta.

“Es que tienes que ir pa'lante pa'lante, por eso el director, claro, siempre va por enci... siempre va por delante, siempre va por delante ¿no?” (Entrevistada B, cap de maquillatge, 3 de juliol de 2006)

La individualització d'unes habilitats específiques també és incorporada per part de professionals amb recursos d'alt valor en el camp, com poden ser edició o producció, i fins i tot, per professionals en posicions subordinades, com ambientació. Veiem que aquests professionals empen termes com sensibilitat o anticipació, atributs de la decisió del director, a més de formular un discurs emocionalment carregat i subjectiu.

“I jo et diria que hi ha d'haver-hi una gran sensibilitat per part de la producció per saber fer funcionar l'equip. És un altre tipus de sensibilitat, però també hi és. Per tant, producció ha de tenir aquesta (sensibilitat), per tant són sensibilitats diferents però totes han de tenir aquesta sensibilitat.” (Entrevistat L, cap de producció executiva, entrevista personal, 2 de juny de 2006).

“Entonces se tiene que anticipar a las cosas que van a costar más de conseguir, igual que yo si hay un decorado me tengo que anticipar a prepararlo no: Uy, que mañana es el decorado, ya no llegamos! Tienes que anticipar, vale. Ir por delante.” (Entrevistada A, cap d'ambientació, entrevista personal, 20 de juliol de 2006).

La constitució d'un habitus alternatiu: la dimensió tècnico-funcional del rodatge

Els membres de l'equip artístic en contacte directe amb recursos tècnics, com el cap d'edició o de fotografia, tenen problemes a l'hora de definir el lloc de la manipulació tècnica en la seva explicació de la pròpia activitat creativa. La seva tasca està directament lligada a uns instruments epistèmics que exigeixen una destresa i un coneixement expert concret i abstracte a la vegada (Knorr-Cetina, 1999). El grau de dependència instrumental de realització i producció és elevat, i si bé el director és qui avalua l'acció de ficció del set, és el càmera qui pot avaluar la qualitat de la filmació, detectant si la presa està desenfocada, fosca o mal enquadrada. Les decisions que pren no són solitàries, sinó que interactua amb els membres del seu sub-equip de fotografia. Els seus recursos no són només artístics, com en el cas del director, sinó també tècnics. Per tant, es barregen termes artístics amb d'altres de tècnics.

“Sobretot perquè la meva feina és molt, és molt mental (...). Estar davant de tres pantalles 12 hores diàries. (...) Evidentment es pot ser molt creatiu en aquest punt, i al mateix temps has de tenir una mirada molt exigent, i saber en tot moment què és allò que està bé i què allò que està malament. Una mirada bastant, jutge o crítica o com ho vulguis dir.” (Entrevistat J, cap d'edició, entrevista personal, 10 de juny de 2006).

La qualitat d'anticipació esdevé més concreta i s'explica com a la capacitat d'imaginar o de preveure precisament el principi d'homologia, és a dir, l'adequació dels recursos materials amb les decisions de ficció del director. La capacitat d'anticipar deixa de ser un atribut del director per ser patrimoni dels agents amb més experiència en el rodatge, part de l'habitus d'un bon professional.

“Es la experiencia lo que vale. Es el que mejor ve las cosas, vale. Entonces en este decorado, esto es el salón y rodamos así vale, las cámaras así, esto es pared también,

aquí no hay nada, y aquí pared. Y esto, por ejemplo, es una habitación. Y aquí hay una puerta. Pues, él dice: Ostras aquí, este espacio es muy pequeño, aquí no caben tres cámaras. Vale, vamos a cambiar esta idea. Y entonces aquí hay que hacer una cuarta pared.” (Entrevistada A, cap d’ambientació, entrevista personal, 20 de juliol de 2006).

“I d’anticipar, també has d’anticipar moltes coses... la capacitat d’anticipació, de preveure problemes... Bueno, aquesta és una mica la meva figura, no. Com veus tu l’escena quan llegeixes el guió, la veus complicada, la veus que tots els actors estaran asseguts perquè és una conversa o creus que el director els aixecarà, farà que estiguin fent alguna acció? Això dificultarà la posada en escena perquè el càmera haurà d’anar-se’n... Has de fer aquesta abstracció i valorar el temps que comporta tot això.” (Entrevistat C, realització, entrevista personal, 27 de juny de 2006).

En definitiva, els professionals que estan en contacte amb la realitat de coordinació de l’equip, com és el cas de la realitzadora, o amb instruments tècnics especialitzats, com el càmera, mostren un pragmatisme que posa de relleu l’experiència com a factor explicatiu. L’experiència, pels agents, prové de la pràctica acumulada i dels anys passats a la unitat. Aquesta consciència de la part material i pràctica de l’experiència constitueix una alternativa menys dualista a l’habitus televisiu que hem anat destriant, i fa de pont entre els recursos simbòlics de la realització i les condicions materials de producció.

“Però en aquets cas el (director) ho sap perfectament. En altres casos amb gent més novella no ho entendreà. O li costarà més entendre o no tindrà aquesta facilitat.” (Entrevistat P, director de fotografia, entrevista personal, 19 de juliol de 2006).

La narrativa de l’ajudant de direcció que presentem a continuació és una explicació de com la audiència aprecia la millora de la sèrie com a producte de ficció. Cita la seva mare que pren la direcció d’obertura de les portes del decorat com un indicador de realisme, i per tant, de qualitat de la producció.

“Lo que define la calidad de una serie también es la parte técnica. Yo creo que ahora la gente está muy acostumbrada a ver televisión, todo el mundo, y la gente tiene criterio, entre una serie que está bien hecha y una serie que no está bien hecha. (...) Mi madre se ha tragao todos los culebrones habidos y por haber, ella tiene muy claro que los culebrones que se hacían antes eran muy malos, Y yo le digo a mi madre: Pero ¿Por qué eran malos? Ay, porque eran malos, porque tu mira las puertas! Ah, mira las puertas, es que claro... Cómo has visto, tú has visto alguna puerta que se abra así?” (Entrevistada M, ajudant de direcció, entrevista personal, 10 de maig de 2006).

Aquest narrativa per part d’una professional amb elevada consciència de la dimensió relacional del rodatge recorda l’explicació que Maurice Merleau-Ponty (1945) fa de les habilitats motrius que tenim per moure’ns en l’espai social. El filòsof francès, al capítol sobre les habilitats corporals que forma part del clàssic *Fenomenologia de la percepció* afirma que la nostra capacitat de passar per una porta no prové d’una estimació conscient i objectiva de la mida necessària per passar-hi, sinó de la nostra percepció, tant visual com motora, és a dir, corporal. Molts dels nostres decisions no provenen d’un procés lògic de planificació, sinó d’una voluntat, que anomena intencionalitat motora, de millorar les nostres condicions d’estar en el món. Merleau-Ponty parla de l’habilitat dels experts per assegurar el control perfecte (*maximum grip*) de l’activitat que estan desenvolupant. En la vida quotidiana, per tant, tots i totes som experts en obrir i tancar portes: tant la mare de la realitzadora, com el tècnic de so, com qui escriu aquest

article compartim un esquema corporal (*body scheme*) com comenta Herbert Dreyfus (1996). És aquesta capacitat d'entrar en relació amb el món físic i social que permet indicar la qualitat d'una sèrie a partir del realisme dels decorats, l'aspecte material d'aquesta producció de ficció.

Conclusions

“L'art és un acte social d'un home solitari” (Yeats, 1924, citat per Bourdieu, 1979, p. 251), i d'aquí que la doxa artística, especialment a partir de l'aparició històrica de la figura de l'artista, com afirma Feyerabend (1987) hagi posat de relleu, precisament, el caràcter genial i sublim de tota activitat artística. El cas de l'habitus televisiu no és un cas ni molt menys aïllat. La doxa en dansa segueix el mateix procés de reificació social descrit en aquest article: els ballarins ballen, i els coreògrafs tenen estil, però es diu ben poca cosa de les habilitats i capacitats corporals, relacionades amb la memòria, la coordinació i la imaginació, que els ballarins han de desplegar en el moment de l'assaig i de la representació (Kirsh, Muntanyola, Lew, Jao & Sugihara, 2009; Muntanyola, 2009; 2010a; 2010b; 2011; Muntanyola & Kirsh, 2010). De forma paral·lela a la mirada televisiva que estem analitzant aquí, la mirada en dansa demana una reconstrucció de l'habitus artístic propi del camp de la dansa. L'*habitus* artístic sorgeix de l'exercici quotidià de la violència simbòlica que configura la identitat creativa d'un director/coreògraf en oposició al la resta de l'equip. La teoria de la reproducció explica l'atribució de recursos en els discursos professionals com a construccions socials i històriques que donen lloc als diversos estils i judicis estètics del camp artístic.

La paradoxa del rodatge del camp de producció artística sorgeix de la invisibilitat de la dimensió tècnica en els discursos dels agents, tant en el moment de determinar l'autoria del procés com en descriure les diverses dimensions de l'habitus televisiu. Mostra de la negació del principi d'homologia present en els entorns artístics, el menyspreu cap a la materialitat subjectivitza les manipulacions interactives i comunicatives entre agents i instruments. “In a society that attaches particular value to ‘abstract knowledge’, the details of practice have come to be seen as nonessential, unimportant, and easily developed once the relevant abstractions have been grasped” (Brown & Duguid, 1991, p. 11). Malgrat l'alt grau de dependència instrumental del món audiovisual, la identitat professional dels qui participen del rodatge passa sobretot per la legitimitat dels seus recursos simbòlic-artístics. Aquests recursos defineixen un professional vocacional, responsable, dedicat, solidari, bona persona i, sobretot, orgullós de participar una producció cultural d'elevat prestigi: una sèrie de ficció. La nostra anàlisi discursiva fa avinent la centralitat de l'anticipació a l'hora d'explicar la decisió del director i dels membres de l'equip artístic, però apareix una caixa negra quan es pregunta pels elements concrets d'aquest procés de decisió. En voler definir els recursos artístics del director sembla que parlem d'un fantasma professional. El mite ocupacional que apareix discursivament en tant que discurs dominant ignora els elements tècnics i comunicatius que també són part del rodatge. Seguint a Richard Myers (1948, citat per Merton, 1952), un mite ocupacional correspon a la definició social que els agents fan de les condicions professionals del camp de forma anacrònica o fictícia, per tal de mantenir o esborrar un canvi de funcions, de composició o de condicions de legitimitat d'un camp determinat, sovint producte del dualisme del camp social. Veiem que “culture locates mind in the individual Brain” (Leigh, 1985, a Ghiselin, 1985) és a dir, que la dualitat social interpreta els processos socials com a expressions individuals, i no com a institucions socials (Geertz, 1983, p. 149). Es tracta, doncs, d'una mesura psicològica compensatòria que manté la identitat i el rol professional per sobre de canvis en l'entorn susceptibles de restar responsabilitats o capacitat de decisió. La perspectiva sociològica hi afegeix alguna cosa més: El poder de l'expert (o de l'artista en el

nostre cas) rau en que forma part de la definició social d'una comunitat que el considera com a tal. En ser un atribut d'un col·lectiu professional, hi hem d'aplicar els eixos de desigualtat que Pierre Bourdieu defineix com a la tríada de la distinció: el principi d'heteronímia, la negació del principi d'homologia i el d'autonomia. En aquest sentit, el principi d'heteronímia que jerarquitzava els recursos simbòlics d'una banda, i els econòmics o socials de l'altra, amaga el principi d'homologia entre els rols professionals. A la vida pràctica, el procés de violència simbòlica dissimula, sota la forma de relacions subjectives, afectives i/o carismàtiques, el procés de desconeixement a què es sotmeten els agents dominats, en favor i a causa de l'acumulació de recursos dominants per part de realització. Per tant, l'activitat sigui artística, sigui científica, està sobredeterminada per unes categories i uns judicis estètics i ètics que segueixen pautes del gust i criteris morals i de veritat que s'expressen en termes elitistes.

El professional, a més, ha de creure que els recursos que posseeix són els legítims i suficients per a mantenir la seva autoritat i el seu rol en la vida quotidiana (Garfinkel, 2006). Chuck Goodwin (1994) analitza el conegut judici del cas Rodney King, en concret l'explicació que un policia expert fa d'una cinta en què un conjunt de policies apallissen el detingut. Goodwin afirma que la força de l'expert com a testimoni no tan sols prové de la seva *performance* sinó del col·lectiu professional que representa. La seva autoritat professional el situa per sobre de la víctima que en canvi només es representa a sí mateixa. El desplegament d'aquests recursos simbòlics fan possible l'anticipació de l'expert i de l'artista⁵. I és que tal com afirma Clifford Geertz (1983), els rituals, jocs i per extensió la mateixa pràctica artística televisiva constitueix les condicions de possibilitat pel desplegament de les competències que fan de l'individu artista, i no pas un *by-product* que sorgeix "malgrat" aquestes condicions històriques i socials. Aquesta construcció social de l'autoritat de l'artista no es reconeix de forma explícita en els discursos dels agents. No obstant, hem trobat entre els i les entrevistades un discurs alternatiu, minoritari però present, que en lloc de considerar l'anticipació com una qualitat individual del director, la considera una característica de la interacció entre instruments i professionals. En efecte, aquells professionals l'activitat dels quals gira entorn de la gestió instrumental o *object-centered management* (Knorr-Cetina, 1999) formulen a una descripció de la decisió artística a part d'un flux, un *flow*. Aquest terme prové de les arts marcial i descriu com els experts de dominis diversos s'acoplen totalment a l'entorn. Les habilitats conceptuals de l'expert, doncs, resulten ser procedurals i només es fan explícites en la capacitat d'anticipar-se, de ser pro-actiu i de preveure allò que vindrà (Hutchins, 2006). Dins del camp artístic, aquesta identificació corporal es fa evident tant en les metàfores que els mateixos artistes entren a explicar la seva activitat, com en la mateixa naturalesa tècnic-funcional del procés.

To the pianist, the sculptor, the instrumentalist, dancer, surgeon and manual artisans, they (ideas) burst upon awareness in a kinesthetic form, feeling their way into varying types of muscular experience. Fingers 'itch' to play, music 'flows' from the hands, ideas flow from the pen (Gibbs, 2006, 124).

Les aportacions teòriques que aquí recollim són un tastet de les novetats acadèmiques que provenen del camp de la sociologia cognitiva, de la ciència cognitiva i de l'etnometodologia. L'existència d'aquest discurs alternatiu a l'habitus televisiu dominant escapa del determinisme de la teoria de la reproducció i obre les portes a la possibilitat d'estratègies de resistència o transformació per part dels professionals.

⁵ To speak of the ability to build a boat is to use a simple phrase to ascribe a panoply of skills whose cognitive and physical underpinnings vary greatly. The unit exists only insofar as that particular grab bag of cognitive and physical skills has special significance for a community of seafaring agents (Clark, 1997, p. 226).

Malgrat l'existència d'aquest mite discursiu, la producció audiovisual és també un treball de cooperació, a *matter of choice*, que prové de l'intercanvi de recursos entre agents en un entorn institucional.

Referencies

- Alonso, Luis Enrique (1998). *La mirada cualitativa en sociología*. Madrid: Fundamentos.
- Becker, Howard (1982). *Art Worlds*. Berkeley: Berkeley UP.
- Bourdieu, Pierre (1967). *Postface. A Erwin Panofsky Architecture gothique et pensée scholastique*. Paris: De Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La Distinction*. Paris: De Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1994). *Raisons Pratiques*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre (1998). *Les règles de l'art*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc (1992/1994). *Per una sociologia reflexiva*. Barcelona: Herder.
- Bourdieu, Pierre; Chamboredon, Jean Claude & Passeron, Jean Claude (1968). *Le métier de sociologue*. Paris: Mouton.
- Brown, John S. & Duguid, Paul (1991). Organizational Learning and Communities of Practice: Towards a Unified View of Working, Learning and Innovation. *Organization Science*, 2(1), 40-57.
- Cicourel, Aaron (1974). *Cognitive Sociology*. New York: The Free Press.
- Clark, Andy (1997). *Being There: Putting Brain, Body and World Together Again*, Cambridge: MIT Press.
- Corbin, Juliet & Straus, Anselm (1990). Grounded Theory Research: Procedures, Canons, and Evaluative Criteria. *Qualitative Sociology*, 13(1), 3-23.
- Dreyfus, Herbert (1996). The Current Relevance of Merleau-Ponty's Phenomenology of Embodiment. *The Electronic Journal of Analytic Philosophy*, 4. Consultat el 20 de desembre de 2009 de <http://ejap.louisiana.edu/EJAP/1996.spring/dreyfus.1996.spring.html>
- Feyerabend, Paul (1987). Creativity: A Dangerous Myth. *Critical Inquiry*, 13(4), 700-711.
- Freud, Sigmund (1922/1991). *Civilization, Society and Religion*. London: Penguin Books.
- Garfinkel, Harold (2006). *Seeing Sociologically*. Boulder: Paradigm Publishers.
- Geertz, Clifford (1983). *Local Knowledge*. New York: Basic Books.
- Ghiselin, Brewster (Ed.) (1985). *The Creative Process: A Symposium*. Berkeley: U of California P.
- Gibbs, Ray (2006). *Embodiment and Cognitive Science*. New York: Cambridge University Press.
- Goodwin, Chuck (1994). Professional Vision. *American Anthropologist*, 96(3), 603-633.

- Hutchins, Ed (2006). *Imagining the Cognitive Life of Things*. Cambridge: McDonald Institute, Cambridge University.
- Kirsh, David; Muntanyola, Dafne; Lew, A.; Jao, J & Sugihara, M (2009, agost). *Choreographic methods for creating novel, high quality dance*. Comunicació presentada i publicada a Design and Semantics of Form and Movement 2009 Conference Proceedings, 188-195. Taipei, Taiwan University.
- Knorr-Cetina, Karin (1999). *Epistemic Cultures*. Cambridge: Harvard UP.
- Latour, Bruno (1986). Visualization and Cognition: Thinking With Eyes and Hands, *Knowledge and Society*, 6, 1-40.
- Lozares, Carlos (Ed.) (2007). *Interacción, redes sociales y ciencias cognitivas*. Granada: Comares.
- Merleau- Ponty, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merton, Robert K (Ed.) (1952). *Reader in Bureaucracy*. New York: The Free Press.
- Muntanyola, Dafne (2008). Un nou model integrat del procés cognitiu expert: el cas d'una unitat hospitalària. *Tesi doctoral*, publicació electrònica TESEO, Universitat Autònoma de Barcelona, Consultat el 28 d'abril de 2012 a www.educacion.gob.es/teseo
- Muntanyola, Dafne (2009). Coreographing Duets: Gender Differences in Dance Rehearsals, *E-pisteme*, 2(2), Consultat el 28 d'abril de 2012 a <http://research.ncl.ac.uk/e-pisteme/?page=issues&issue=03>
- Muntanyola (2010a). Danza y cognición: el proceso de creación coreográfica. In Javier Noya, Martin Pérez & Fernán del Val (Eds.). *MUSYCA. Música, sociedad y creación artística* (pp. 99-114). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Muntanyola, Dafne (2010b). Conocimiento experto y etnografía audiovisual: una propuesta teórico-metodológica, *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 20, 109- 133.
- Muntanyola (2011, agost). *Creative Choice in Dance Rehearsals: A New Qualitative Methodology*. Comunicació presentada i publicada a Proceedings of the 33rd Annual Conference of the Cognitive Science Society. Austin, TX: Cognitive Science Society.
- Muntanyola (2012). Expert Knowledge And Video-Aided Ethnography: A Methodological Account. *Révue de Synthèse*, 3, 75-100.
- Muntanyola (En premsa). La force des liens simméliens: une étude de la créativité en danse. *Sociologie de l'Art-Opus-REDES*. Apareixerà a <http://revista-redes.rediris.es/>
- Muntanyola & Kirsh, David (2010, Abril). *Marking as Physical Thinking: A Cognitive Ethnography of Dance*. Comunicació presentada al IWCogSc-10 ILCLI International Workshop on Cognitive Science, Donosti, Espanya.
- Powdermaker, Hortense (1951). *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-makers*. Boston: Little & Brown Company.

Rainbow, Paul & Rose, Nick (Eds.) (2003). *The Essential Foucault (1954-1984)*. New York: The New Press.

Weber, Max (1905/1984). *L'ètica protestant i l'esperit del capitalisme*. Barcelona: Edicions 62.

Historia editorial

Recibido: 16/11/2011

Aceptado: 27/06/2012

Formato de citación

Muntanyola Saura, Dafne (2012). La decisió artística i les seves condicions de producció: parlant amb un equip de rodatge. *Athenea Digital*, 12(2), 89-109. Disponible en

<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/Muntanyola>



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons](#).

Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra bajo las siguientes condiciones:

Reconocimiento: Debe reconocer y citar al autor original.

No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar, o generar una obra derivada a partir de esta obra.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)