



Dr. Jorge Grau Rebollo
Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

L'objectiu d'aquest article és presentar una proposta concreta d'esquema de plantejament d'un projecte de recerca que incorpori la càmera com a metodologia d'investigació en la presa de dades i posada a prova de les hipòtesis depurades amb anterioritat. És a dir, proposar un itinerari metodològic i tècnic orientat a augmentar la confiabilitat en la qualitat final del nostre producte audiovisual.

The objective of this article is to present a concrete proposal of a scheme for planning a research project incorporating the camera as a research method in data collection and put to the proof of earlier hypotheses. That is, to propose a methodological and technical itinerary intended to increase the trustworthiness of the final quality of our audiovisual product.

Introducció

L'increment, cada cop més evident, del recurs als textos audiovisuals entesos com a documents etnogràfics en la recerca científica i en la docència acadèmica sembla revelar amb relativa claredat l'espai que els mitjans audiovisuals han guanyat en el nostre context social com a operadors culturals i, al mateix temps, com a vehicles preferents de transmissió d'informació. Aquest ús, a grans trets, pren dues vessants contextuals prou clares: l'aprofitament de material audiovisual prèviament enregistrat, o la generació d'un nou producte des de dissenys metodològicotècnics precisos que garanteixin la fiabilitat de la informació o, si més no, contribueixin a augmentar-ne la confiabilitat en el procés de gestació del producte (San Román, 1996). Com molt bé assenyalava Lévi-Strauss, del que es tracta és d'aprendre a comprendre una mica millor, de manera que cada cop treballem un xic menys malament:

“Las ciencias humanas no explican nunca, o muy raras veces, hasta el final, y no predicen sino con una seguridad limitada. Pero de este modo, comprendiendo por cuartos o por mitades, previendo una vez sobre dos o sobre cuatro, no dejan de ser menos aptas, por la íntima solidaridad que instauran entre esas semi-mitades, para otorgar a quienes la practican algo más que está a mitad de camino entre el conocimiento puro y la eficacia; la sabiduría, o por lo menos cierta forma de sabiduría que permite actuar algo menos mal porque se comprende algo mejor, pero sin poder deslindar nunca con exactitud lo

que se debe a uno y otro aspecto.”

(Lévi-Strauss, citat a González Echevarría, 1987: 215-216)

Tanmateix, des de la disciplina antropològica, aquest increment sensible en l'ús no sembla acompanyar-se necessàriament amb una extensió paral·lela dels manuals teòrics o de les recomanacions metodològiques que, d'alguna manera, ens permetin trepitjar un terreny una mica més ferm en les nostres tasques investigadores. De vegades, la impressió que li queda al docent o especialista és que la imatge i el so ja tenen prou força per si mateixos, i que això fa del tot accessòries les consideracions addicionals, o pitjor encara, suposar que el fet de prendre una càmera i enregistrar ja garanteix l'obtenció d'un *document* de vàlua per a l'anàlisi científica posterior.

L'error fonamental, el suposat estatus probatori de la imatge que es basa en la versemblança genèrica que ens confereixen anys i panys de visionats continuats a la televisió i el cinema, fins al punt que hem convertit aquests mitjans en artèries centrals en els processos d'aprenentatge conscient o inconscient (Kilborn i Izod, 1997), no pot encobrir una mancança teòrica de fons només imputable a l'equip de recerca en qüestió: no existeixen *documents per se*, sinó *documents* que poden ser-ho només sota determinades circumstàncies o contextos de recerca (Grau, 2000; 2001; 2002). L'atribució universalista de fiabilitat a determinats suports d'informació és més fruit del *prejudici* (és a dir, del judici previ) que no pas de la deducció. Per dir-ho més clarament: sovint no deduïm el rigor investigador d'un producte



a partir del seu visionat, simplement l'inferim.

En el domini etnogràfic, com en tants d'altres, la fecunditat d'un projecte de recerca no descansa en l'efectivitat (o, més pròpiament, efectisme) dels materials que genera, sinó fonamentalment i bàsica en el disseny metodològicotècnic que l'empara; això és: *a*) una bona fase prospectiva prèvia a qualsevol presa de decisions teòriques rellevants; *b*) un acurat disseny metodològic que s'ajusti als objectius establerts, a les limitacions observades i a les hipòtesis inicials depurades; *c*) un disseny tècnic d'inserció en el medi que permeti, ara sí, posar en pràctica tècniques i estratègies de recerca orientades a *d*) la contrastació (i recordem que això ens compromet també a establir condicions de falsació) de les hipòtesis amb què treballem.

En conseqüència, l'estatus *documental* només serà atribuïble a un producte audiovisual *a posteriori* i com a resultat de la combinació d'un seguit de variables metodològiques que fonamenten seminalment —i condicionen— el decurs posterior de la investigació (Grau, 2000; 2001). Un producte audiovisual, repeteixo, només tindrà valor documental sota certes condicions contextuais d'aprofitament, o el que és el mateix: no hi pot haver

El primer treball de Robert Flaherty ja avançà la importància de la imatge per a la recerca antropològica. Fent un iglú: Nanook of the North (1922).



Atès l'important paper dels mitjans audiovisuals en la societat contemporània actual, es pot caure en l'error de pensar, de manera automàtica, en el fet probatori i en la versemblança de les imatges. Enregistrant un grup indígena a l'Amèrica Central.

cap producte la idoneïtat del qual estigui garantida d'antuvi en qualsevol context, ni cap text audiovisual és descartable *a priori* com a material potencialment documental.

L'objectiu d'aquest article és presentar una proposta concreta d'esquema de plantejament d'un projecte de recerca que incorpori la càmera com a metodologia d'investigació en la presa de dades i posada a prova de les hipòtesis depurades amb anterioritat.¹ És a dir, proposar un itinerari metodològic i tècnic orientat a augmentar la confiabilitat en la qualitat final del nostre producte audiovisual.

Proposta de disseny

Primera fase: disseny teòric

En qualsevol projecte de recerca on la càmera es contempli com una font potencial de recollida de dades, és fonamental començar per definir amb precisió el seu **disseny teòric**. Aquesta fase ha d'estar necessàriament precedida per una prospecció (teòrica i de camp) prèvia, que permeti la familiarització de l'investigador o equip d'investigació amb el domini problemàtic que cal encarar i permeti establir amb claredat les línies futures d'orientació en el si de la recerca.

Un cop enllestida la prospecció inicial, la primera fase del disseny

teòric comprèn la **formulació precisa del problema d'investigació**, la qual ha de contemplar la *definició factible d'objectius* que permeti, en la mesura del que és possible, evitar *ad hoc*s metodològics condicionats per les presses en les condicions d'operativitat de la recerca (temps, pressupost, recursos, etc.). A continuació, una anàlisi detinguda dels *precedents teòrics* permetrà a l'investigador o equip d'investigadors familiaritzar-se amb antecedents similars o recerques que hagin encarat dominis problemàtics idèntics o parcialment coincidents. Amb això és raonable suposar que la seva aportació genuïna facilitarà la incorporació de novetats significatives que permetin cobrir o superar llacunes teòriques preexistents.

Tot seguit cal definir *el paradigma teòric* que s'adoptarà, al mateix temps que s'especifiquen amb claredat *les perspectives d'investigació*. L'explicitació d'aquest paradigma (entès com a model referencial) haurà de servir per evitar batzegades innecessàries en el decurs del procés de presa i tractament de dades, i facilitar la ubicació de la crítica un cop presentades les conclusions. En aquest sentit, un dels problemes que apareix de forma recurrent a les aules o als contextos d'anàlisi i observació, és la desubicació de la crítica. Això ens portaria, per exemple, a desaprovar *Massai Manhood* (C. Curling, Melissa Lewellyn-Davies, 1984) perquè no té un tractament categorial de les relacions de gènere comparable a *Massai Women* (dels mateixos realitzadors i editat en les mateixes dates aproximadament). El matís, no pas sense importància, és que la primera fou fruit de la casualitat: Le-

wellyn-Davies aterrà en territori massai en els preparatius de la cerimònia *Eunoto*, que significà el final de la moranitat activa. El propòsit de Melissa, des del començament, fou recollir dades per a un enfocament des de les convencions culturals relatives als gèneres entre els massais; però després d'examinar el metratge total en brut, Lewellyn-Davies considerà viable, amb petits afegits i mitjançant una edició adient, la configuració d'un producte temàtic sobre els joves morans.²

Una situació anàloga ens enfronta a la deconstrucció situacional de *Nanook of the North* (R. Flaherty, 1922), on al realitzador mai no li interessà *documentar* (convertir en document, en la seva accepció interpretativa) de quina manera els anomenats genèricament *esquimals* (*eskimo*) caçaven morses a començaments del segle xx, sinó com l'ésser humà és capaç de sobreposar-se a l'hostilitat més extrema del seu hàbitat i sortir-ne vencedor. És per aquest motiu que els demana (tot i que mai no ho hauríem sabut només a partir del film) que les cacin amb l'arpó, quan ja tenien al seu abast armes de foc (que, a més, presentaven dos innegables avantatges respecte de l'arpó i la llança: reduïen el risc del caçador que no s'havia d'apropar tant a la presa, i no feien malbé les pells —amb què comerciaven— com ho fa un arpó).

Amb això, se'ns demana també que explicitem la nostra perspectiva, la nostra orientació teòrica i la nostra actitud davant del problema en qüestió. D'aquesta manera facilitarem la contextualització en l'anàlisi diferida. Flaherty, a *Nanook of the North*, o a *Man of Aran*, no



busca fotografiar un tauró, sinó el perill.³ Aquest és el seu objectiu, no pas recollir dades etnogràfiques rigorosament ressenyades al seu quadern de camp. No importa quantes dents té el tauró, sinó l'abast de la mossegada.

És imprescindible, doncs, *l'acotació del marc teòric pertinent per a la nostra investigació*, la qual cosa ens duu a un procés de selecció teòrica sobre la pròpia anàlisi operada de forma prèvia a la immersió en el camp. Sempre en la mesura de les nostres possibilitats, circumscriure els nostres objectius i seleccionar les estratègies i tècniques d'obtenció de dades pot ajudar-nos a ajustar els resultats potencials a les expectatives inicialment plantejades.

La segona fase que s'ha de considerar, ens condueix a la **formulació d'hipòtesis i disseny instrumental**. Cal tenir present, en aquest sentit, que la *depuració d'hipòtesis* únicament pot fer-se després d'un període previ de prospecció (teòrica i de camp) que aporti a l'investigador el coneixement inicial imprescindible per abordar el treball. D'aquesta manera, les hipòtesis constituiran l'eix sobre el qual bascularà la filmació (presa de dades i procés d'exploració) i l'edició posterior (conclusions i procés d'exposició) del film.

Com a part integrant d'aquest procés depuratiu, cal parar esment

Els documents audiovisuals per si mateixos no han de ser considerats documents etnogràfics: solament es pot considerar que ho són si han estat fets en uns determinats contextos de recerca. John Terry (so) i John Bishop (càmera) Muharum (Fotografia: Barsbash, I.; Taylor, L. Cross-Cultural Filmmaking. Berkeley: University of California Press, 1997, pàg. 181).

1. Parcialment adaptat de Cea d'Ancona, 1996 i Spradley, 1980; citats a Díaz, 1998.

2. Cf. Grimshaw, 1995.

3. Fa referència a Bazin, A. (1990): 50.



Qualsevol projecte de recerca etnogràfica que tingui en la imatge un dels seus valors centrals ha de seguir unes línies metodològiques estrictes: prospectiva, disseny metodològic i tècnic, i contrastació de les hipòtesis. John Marshall sobre un arbre en el desert del Kalahari (1955) (Fotografia: Barsbash, I., Taylor, L. Cross-Cultural Filmmaking. Berkeley: University of California Press, 1997, pàg. 335).

4. Cf. Needham, R. (1971).

5. Fa referència a Barnes, 1954 (Cf. González Echevarría, 1994).

6. Això no implica, segons el meu punt de vista, que els productes audiovisuals no tinguin ànima. De la mateixa manera que podem arribar a commoure'ns davant de determinats passatges d'una etnografia, també poden afectar-nos les imatges i el so. Però crec, igualment, que sentiment i coneixement, *pathos* i *logos* no són categories irreconciliables. No puc concebre el coneixement sense la passió que el motiva ni l'emoció sense l'aprofitament i les ensenyances que comporta.

D'una altra banda, insisteixo (d'acord amb Buxó, 1999) a evitar el reduccionisme de la informació textual a la contemplació iconogràfica: ni una imatge val més que mil paraules (quants cops no s'entén una imatge, no som capaços de 'llegir-la', sense l'acompanyament explicatiu del peu de text?) ni, i ara vaig més enllà de Buxó, mil imatges poden mai exhaurir una sola paraula. En aquest sentit, ni cinc mil planes escrites podrien explicar què és l'amor, ni tot el metratge acumulat en les filmoteques d'arreu del món fins al moment

a l'operacionalització de conceptes, de manera que evitem buscar fenòmens diferents a través d'una mateixa nomenclatura. Si ho féssim, cauríem en l'error ressenyat per Needham a començament dels setanta en referència a les teories que pretenien explicar la raó per la qual es prohibeix l'incest, entès com a domini analític universal:⁴ s'estarien considerant idèntics uns fenòmens que tot just s'assemblen. Per posar un exemple gràfic relacionat també amb les teories del parentiu: si demanem als nostres estudiants que facin un film sobre el paper del 'pare' en qualsevol societat prèviament estipulada (la nostra, posem per cas) poden passar diverses coses: que ho entenguin com aquell individu a qui es responsabilitza d'haver inseminat una dona, que se l'identifiqui amb aquell el material genètic del qual s'ha trobat en una cria, o que busquin a qui socialment desenvolupa un rol determinat.⁵ Així, buscarien, sobre els mateixos individus, tres tipus de 'pare' diferents.

Òbviament, les mateixes operacionalitzacions poden no ser compartides per altres investigadors, però si més no aconseguim evitar una perillosa ambigüïtat en el procediment, alhora que circumscriuim l'abast de les eventuais conclusions.

El disseny instrumental contem-

pla també la *delimitació de les unitats d'anàlisi* sobre les quals es posaran a prova les hipòtesis i a partir de les quals s'extrauran dades, així com l'*anàlisi conjunta de bibliografia i filmografia existents*, fet que comporta considerar els productes audiovisuals com a *documents analitzables* i útils per a la investigació.⁶

Un cop s'ha sotmès a revisió la depuració preliminar, cal procedir a integrar la relació definitiva (*elecció final d'hipòtesis*) amb els instruments analítics que ens permetran intentar, com a mínim, la seva contrastació (*instruments d'investigació*).

Segona fase: disseny tècnic

El **disseny tècnic** implica l'**elecció de l'equip**, situació que no solament es refereix a l'instrumental (càmera, micròfon, equips d'edició, etc.), sinó també i fonamentalment a l'equip humà que necessitarem per fer el document. En aquest sentit, s'han de considerar especialment els **condicionants** que previsiblement podem trobar al llarg del procés de recerca. Entre els més evidents hi ha, és clar, els *temporals*. Fins i tot en el cas de professionals amb àmplia experiència, filmar i editar un film (per parlar només d'aquestes dues fases de la investigació) impliquen moltes hores de treball. Recordo amb afecte una

Calen formulacions metodològiques molt
precises en el moment de voler treballar
etnogràficament amb mitjans audiovisuals.

Robert Flaherty a Avery Island durant la
filmació de *Louisiana Story* (1948)
(Fotografia: Barsbash, I.; Taylor, L. Cross-
Cultural Filmmaking. Berkeley: University
of California Press, 1997, pàg. 326).



col·laboració que vaig fer en el Projecte de Formació de Formadors de la Generalitat de Catalunya sota la direcció de Teresa San Román Espinosa,⁷ l'any 1997. El meu paper va limitar-se a la filmació de part del material que havia d'editar-se, i a l'edició d'imatge i text final del vídeo resultant. La visualització d'aquesta part del procés tècnic⁸ sorprengué tots aquells que equiparaven el 'vídeo' a certes produccions audiovisuals que podem veure còmodament asseguts davant del televisor. "Fer un vídeo" comporta, entre altres coses: *a*) la filmació del metratge (la qual cosa implica proveir-se de càmeres, trípodes, bateries, connexions elèctriques, il·luminació adient, micròfons òptims per al tipus de sonorització que es pretén; *b*) tenir present al llarg de la filmació una certa noció de continuïtat (és a dir: convé filmar molt més del que durarà l'edició final, atès que es poden necessitar plans que no s'havien previst —una il·luminació defectuosa, uns ulls inoportunament aclucats, un cotxe que creua pel mig de la presa, etc. poden espatllar el pla original—; s'ha de ser prudent davant la inclusió d'efectes digitals —*fade*, inserció de data, etc.— durant la filmació, ja que no podran eliminar-se més tard —si més no en una edició convencional—; algunes seqüències poden filmar-se més d'un cop per

disposar d'alternatives suficients durant l'edició; etc.); *c*) un cop finalitzada la filmació, ha de procedir-se al complex i dilatat procés de minutatge; *d*) s'ha de treballar acuradament el guió d'edició; *e*) s'ha de pensar en l'eventual inserció d'àudio extern; *f*) sovint cal incloure-hi text (crèdits, agraïments...), etc.

En definitiva, una edició de 30 minuts comporta —fins i tot amb les més modernes tècniques d'edició no lineal— hores de treball previ. Si no hi ha un guió minuciosament elaborat prèviament, el treball fàcilment es multiplica per dos o per tres. I tot això comptant sempre amb el fet que no apareguin problemes inesperats.⁹

En definitiva, és *essencial* una planificació tan acurada com sigui possible del projecte en la seva unitat i que el procés de filmació i edició no es converteixi en un imprevisible *laissez passer* que ens faci anar sempre a remolc. Per entendre'ns, seria pensar que tant se val com es recullin les dades, ja que més tard sempre apareixerà la millor de les informacions possibles.

Relativament previsibles són els condicionants *econòmics*. Fent una paràfrasi d'una popular dita castellana ("tanto tienes tanto vales"), podríem dir que "tanto quieres, tanto cuesta". Plantejar la realització d'un producte audiovisual en

aconseguirien acotar-lo. D'acord totalment amb Delgado (1999a i 1999b) que el cinema, afortunadament (com la literatura, la pintura o la música, d'altra banda) és i continuarà sent *quelcom més*.

7. A qui agraeixo infinitament la seva confiança i el suport constant, molt més enllà d'aquesta puntual (i encara inexperta) col·laboració.

8. Ja complex en si mateix, a la qual cosa s'afegia la meva pròpia condició d'aprenent en aquell moment. Finalitzat el procés, crec que tots els qui hi vam participar n'aprenguérem. Avui no es repetirien determinades errades. Però aquesta és precisament una de les característiques inextricables del coneixement: aprendre sobre l'experiència. Vull agrair a Pepi Soto, companya de la Divisió d'Antropologia Social, que hagi recorregut amb mi part d'aquest camí.

9. En tota equació hi ha una incògnita. Aquesta X és la sort.



La formulació d'hipòtesis i el disseny instrumental esdevenen passos cabdals en el disseny de la recerca audiovisual. Robert Gardner enregistrant a Irian Jaya (Melanèsia) (Fotografia: Barsbash, I.; Taylor, L. Cross-Cultural Filmmaking. Berkeley: University of California Press, 1997, pàg. 318).

format *broadcast* professional, pot costar milions. Hem de ser conscients, des del començament, de què podrem fer amb el nostre pressupost i actuar en conseqüència. I crec que hi ha dues actituds importants pel que fa a això: *a)* proposar allò que és raonable assolir i *b)* trencar l'expectativa que un producte audiovisual que no assoleixi certs estàndards formals no és un producte digne (seria com menysprear qualsevol obra literària que no guanyés el premi Planeta). Estem massa entrenats per veure i classificar a partir de determinats estàndards de qualitat conformatos a través de molts anys de visionats comercials, i això constitueix, en certa forma, un biaix important en la nostra actitud crítica. El risc que comporta no desfer-se d'aquesta expectativa apriorística és elevat: menystenir qualsevol projecte que no compti amb suficient finançament al darrere, desplaçar la versemblança (i això em sembla especialment greu i alarmant) únicament a aquells productes que responen a les nostres expectatives formals, jerarquitzar la qualitat de la informació en funció dels recursos tècnics que permeten manipular-la, etc.

Per últim, necessitarem una previsió mínima de *recursos humans*. Com en qualsevol altre projecte, el nombre d'efectius és essencial. Fer moltes entrevistes requerirà segu-

rament un cert nombre d'entrevistadors. Les llacunes pròpies (teòriques i/o tècniques, per exemple) hauran de cobrir-se amb la incorporació de nous membres a l'equip, etc.

A l'hora de fer la **previsió de recursos**, cal considerar tres dimensions: *a) Temporal*. En aquest sentit, pot succeir que les previsions inicials es vegin desbordades. Hi ha aleshores dues possibilitats: fer-s'ho venir bé per incloure com sigui les diverses fases previstes, o bé posposar aquelles que no és possible (ni, en ocasions, raonable) d'encabir en els límits establerts, amb la finalitat de ser tractades en profunditat més endavant. Entenc, en aquest sentit, que ambdues possibilitats són opcions legítimes i que l'elecció ha de prendre's sobre les condicions i exigències de cada moment. *b) Tècnica*. En la mateixa línia, certes expectatives requereixen determinats mitjans. Per tal motiu, és fonamental que tots els membres del projecte siguin conscients tant de les limitacions, com de les expectatives dipositades. *c) Humana*. Decisió que s'haurà de prendre en funció dels punts anteriors.

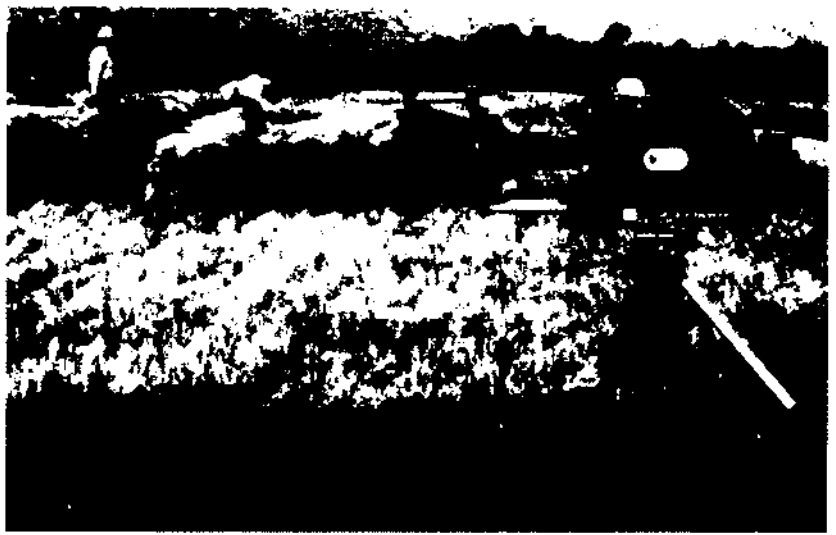
D'altra banda, hem de ser conscients que la necessitat de recursos no implica que s'hi tingui accés fàcilment (**accessibilitat**). Per exemple, en el cas del vídeo que formà part del projecte de Formació de Formadors, la incorporació de fonts d'àudio extern va haver de fer-se des dels mitjans tècnics del Programa de Mitjans Audiovisuels (PMAV) del Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya. Previsions d'aquesta mena són essencials. Algunes, però, són

fruit de la tasca quotidiana i en conseqüència difícils d'anticipar de bon començament. En aquest cas caldrà valorar la viabilitat de destinar part del pressupost a aquests nous requeriments, aconseguir-ne l'accés, etc.

Un cop seguits tots els esglaons anteriors, caldrà procedir a la **previsió de costos**, que haurà de fer-se en consonància amb el que s'ha argumentat en el compliment dels punts anteriors i en la previsió dels passos que mencionaré a continuació.

A l'hora d'encarar la fase substantiva de la captura i avaluació de les dades, hem de definir el **paradigma audiovisual d'anàlisi** des del qual operarem el tractament en profunditat de la informació. Així, podrem triar entre una aproximació expositiva, observacional, reflexiva, evocativa o deconstruccionista, entre d'altres (cf. Ardévol, 1994, 1995, 1997), atenent a diverses variables. En primer lloc, els *objectius de l'estudi*,¹⁰ que poden pretendre simplement l'aproximació a fenòmens poc coneguts amb la finalitat d'extraure hipòtesis rellevants per a la seva contrastació (paradigma *exploratori*), prioritzar la descripció detallada o la confecció de tipologies (paradigma *descriptiu*), cercar l'anàlisi i deducció de models causals (paradigma *explicatiu*), preveure l'evolució futura del fenomen en qüestió (paradigma *predictiu*), o establir l'adequació d'objectius en funció de les fites originals (paradigma *avaluatiu*).

En segon lloc, hauríem de parlar esmentat al *procés d'obtenció de dades*, en funció del qual s'optaria per una estratègia de filmació o una altra. En aquest sentit, podem triar entre



una estratègia que, al mateix temps que pretengui la intervenció més reduïda possible per part del cineasta (coincident o no amb l'investigador), busqui la més gran distància de la càmera amb el decurs de l'acció: 'com si no hi fos' o es tractés d'una 'mosca a la paret' (és a dir, *observacional*) —Banks i Morphy, 1997—; podem inclinar-nos més aviat per mirar que l'observació no exclogui la intervenció del cineasta (interpel·lant, opinant, provocant —fins a cert punt—, les reaccions del subjecte —Stoller, 1992—, etc.): filmació *participativa*; o bé podem buscar una filmació *reflexiva* (la qual insereix l'investigador en el procés de presa de dades i en revela la pròpia actitud i la posició pel que fa al tema. D'aquesta manera, el cineasta/investigador no pren distància, sinó que és part davant del decurs de l'acció, s'hi involucra i convida a explorar també els contextos de filmació *a través de* l'obtenció d'imatges i no simplement a partir d'elles).

Un cop les dades han estat recollides (filmades) s'ha de perfilar el *tipus d'edició final*, de manera que, tant si es dona a l'edició l'aparença d'un discurs compacte i articulat a partir de la presumpta observació no alterada per la presència de l'investigador (*expositiu-observacional*),¹¹ com si s'opta per un mode *participatiu*, on la neutralitat de l'investigador deixa d'entendre's com a in-

Els estudiosos han d'esdevenir a la vegada veritables tècnics per aprofitar tots els recursos instrumentals: en aquest sentit, l'elecció del material per a cada situació concreta és un fet clau.
Fotografia: una càmera SR.

10. Cf. Cea d'Ancona (1996: 113), a Díaz, A. (1998) capítol IV, tema 1: 30.

11. No em refereixo ara a la ingènua pretensió de la innocuïtat de la càmera, sinó a la menor contaminació possible en la seva penetració. Podrà optar-se per la inclusió d'una veu directiva, present al llarg de tot el producte, o per deixar que l'encadenament d'imatges es refereixi a locucions anteriors. Un exemple clàssic d'això és *The Ax Fight*, de T. Asch i N. Chagnon.



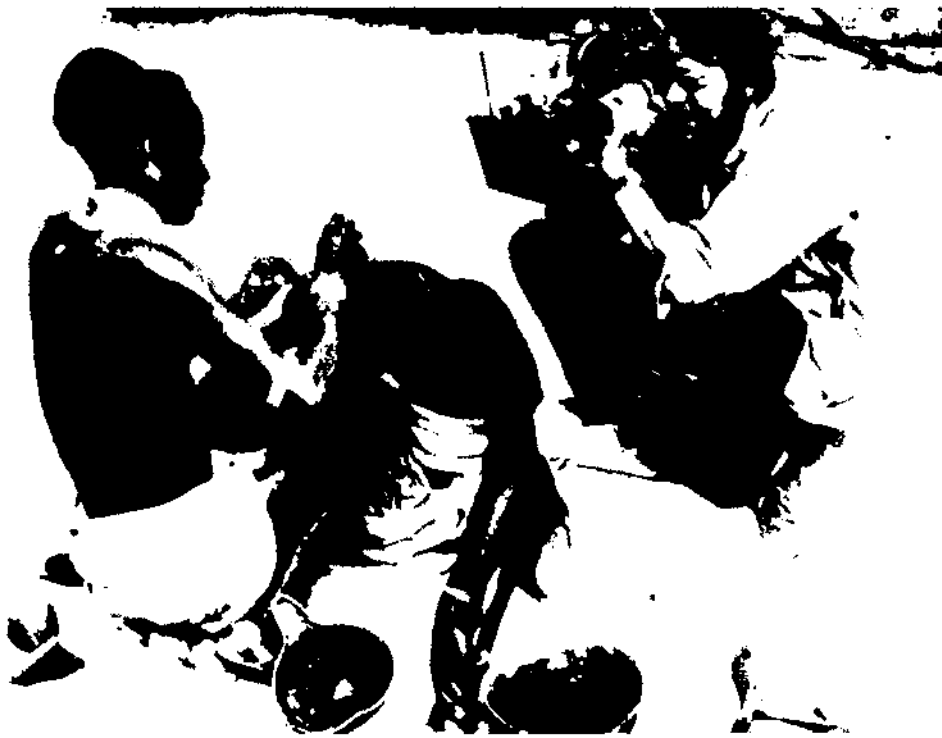
En el moment de fer el treball concret s'ha de saber quina perspectiva metodològica i de filmació s'adoptarà: *expositiva, observacional, reflexiva, evocativa o deconstruccionista*. Timothy Asch a Bali (Fotografia: Barsbash, I.: Taylor, L. Cross-Cultural Filmmaking. Berkeley: University of California Press, 1997, pàg. 81).

visibilitat per convertir-se en 'no direccionisme' (és a dir, no s'espera que l'acció esclati sinó que es provoca en major o menor mesura. Pot fer-se per la via de l'entrevista, la interpel·lació ocasional o reconstrucció de situacions. Així, el cineasta es visualitza en el producte més enllà de la seva 'veu divina'. És la postura de Rouch i Morin a *Chronique d'un été*, o de David MacDougall a *Takeover*, per exemple), es prefereixi, en canvi, seguir una línia més *reflexiva* (on l'explicitació del procés de construcció forma part de l'anàlisi final —és una opció seguida per J. Rouch a *Jaguar*, incorporant *a posteriori* els comentaris en *off* dels mateixos protagonistes com a narració vehicular—), o bé s'inclouï la pròpia autocrítica en el procés de construcció de significats culturals (mode *deconstruccionista*).¹²

En tercer lloc, hem de centrar-nos en el tipus d'audiència potencial a què anirà dirigit el nostre producte. Les opcions més plausibles són que aquests receptors siguin: a) *el mateix investigador o equip de recerca*, en allò que pot constituir tant una part del quadern de camp, com edicions temàtiques que serveixin de procés per a la contrastació d'hipòtesis (algunes de les edicions que es facin a aquest nivell poden estar orientades, simplement al control intern de la investigació, a la prospecció interna, a les proves sobre l'edició final, etc.); b) *altres profes-*

sionals especialistes: fet que pot suposar la codificació de missatges d'acord amb una semàntica ja preestablerta o la selecció d'aspectes que cal tractar; c) *altres professionals no especialistes*: pot compartir-se cert llenguatge amb el cas anterior, però ha d'explicitar-se'n un altre, ja que no poden donar-se per suposades certes convencions estilístiques o terminològiques; d) *sectors concrets d'audiència*: per exemple, col·lectius de dones maltractades, població subsahariana que porta els seus fills a col·legis públics en una ciutat determinada, mares gitanes que es resisteixen a dur els seus fills a hospitals o centres d'atenció primària per vacunar-los, alumnes universitaris d'antropologia social, etc.; o, més àmpliament, d) *audiència general*: indubtablement, un dels casos més complexos d'operacionalitzar en un producte audiovisual a causa de l'amplitud i la profunditat de la variances poblacional.

En darrer lloc, haurem de procedir a identificar el tipus de producte final que dissenyarem. En aquest punt tenim diverses opcions per triar: *document d'ús intern* (editat o no); *document d'exposició* (*expositiu*) d'orientació acadèmica; *document dramatitzat* (allò que Paget (1998) anomena el *drama-doc* o el *docudrama*, on les convencions narratives i estilístiques s'apropen més a un 'documental' que a un film comercial);¹³ *document ficcionat* (és a dir, que no ressegueix les convencions formals dels gèneres informatius o 'documentals' i recorre a la reconstrucció o provocació d'un esdeveniment amb el propòsit de mostrar situacions plausibles); o *document de ficció* (quan, tot i voler fer un document d'exposició, no es



Un dels aspectes més importants és avaluar amb precisió què significa introduir una càmera en un determinat medi. Robert Gardner, *Rivers of Sand* (1974). Un home hamar repassant el cabell d'un altre home. (Fotografia: Barsbash, I.; Taylor, L. *Cross-Cultural Filmmaking*. Berkeley: University of California Press, 1997, pàg. 336).

planteja la recerca amb un treball de camp previ que permeti un disseny metodològic i tècnic específic).

Tercera fase: treball de camp

Un cop definides les fases inicials del disseny de recerca, cal treballar en la formació de la mostra i en la inserció en el terreny amb la càmera. En relació amb el primer punt, haurem de triar el *tipus de mostra* (probabilística o no probabilística, en funció de les circumstàncies concretes de cada projecte d'investigació) i les seves *característiques*, com també els *criteris d'inclusió*.

I en relació amb el segon punt, caldrà *delimitar la factibilitat de la inserció* en el medi amb la càmera, tot contemplant aspectes com la tramitació de permisos (tant els que es requereixin des d'un punt de vista formal com els que s'estableixin amb alguns col·lectius d'informants, o fins i tot de tipus particular en determinats casos), obtenir l'autorització dels informants (imprescindible, atès que sense aquesta no hauríem de procedir a la filmació), o analitzar de quina manera els inconvenients que van apa-

reixent poden arribar a condicionar el procés de filmació (és ingenu pensar que les condicions de filmació i de desenvolupament del projecte s'adeqüen sempre a les expectatives inicials. Les reformulacions han de comparar-se primer amb el disseny teòric i, en cas que aquest es vegi modificat —i s'estimi que una tal modificació és necessària— convé sempre deixar constància d'aquests canvis).

Les dades poden obtenir-se a través de tècniques diferents i suficientment conegudes per l'antropologia o la sociologia: *enquesta* (en la filmació s'enregistren preguntes i respostes o s'encadenen respostes), *història de vida*: (infreqüent, per la seva complexitat; pot fer-se quasi a temps real sobre la vida d'una persona o a partir de reconstruccions ficcionades sobre la informació que expressa directament l'informant), *biogrames* (reconstruccions parcials de la vida d'un individu a partir d'entrevistes seqüencials), *entrevistes en profunditat*, etc.

L'elecció de les estratègies analítiques que se seguiran una vegada s'hagi enllestit el procés de filmació pot limitar-se a l'exploració del metratge en brut, estendre's a visionats diferents sobre metratge no edi-

12. Un dels casos amb més referències és, indubtablement, Trinh T. Minh-Ha i *Surname Viet, Given Name Nam*.

13. El mateix Paget (1998), tanmateix, estableix diferències entre ambdues categories. Encara que totes dues es pensen com a gèneres eminentment televisius, el *drama-doc* "uses the sequence of events from a real historical occurrence or situation and the identities of the protagonists to underpin a film script intended to provoke debate about the significance of the events/occurrence (...). If the documentary material is directly presented at all, it is used in a way calculated to minimize disruption to the realist narrative" (p: 82), mentre que el *docu-drama* "uses an invented sequence of events and fictional protagonists to illustrate the salient features of real historical occurrences or situations (...) 'documentary' in this form is just as likely to refer to style as to content" (p.: 82-83).

tat, inclinar-se per edicions d'ús intern de l'equip investigador, decantar-se més aviat per la combinació de metratge i notes de camp, elaborar un document a partir de la incorporació de metratge previ, etc.

Un cop enllestit el treball de camp

Sense cap mena de dubte, aquest és un dels moments més esperats en qualsevol projecte de recerca: l'anàlisi dels resultats i la presentació de conclusions. Tanmateix, com sap molt bé tot investigador que s'hagi trobat en algun moment de la seva vida davant d'una tasca com aquesta, enfrontar-se a l'acumulació de les dades, codificar-les i mirar de trobar-ne l'entrellat explicatiu que ens permeti cloure el nostre itinerari investigador no és pas fàcil. L'anàlisi de resultats acostuma a portar mesos de feina i ens exigeix mantenir intactes els mecanismes depuradors de biaixos, així com moderar-nos en l'enumeració de conclusions.

Tan bon punt tenim les dades convertides en informació estructurada, pot procedir-se a la contrastació de les hipòtesis que havíem enumerat a l'inici del nostre treball. En aquest sentit, aquest procés no solament ens durà a la seva verificació o refutació sinó, idealment, a la reformulació d'algunes de les hipòtesis refutades o que no ha estat possible de sotmetre a contrastació, de manera que siguin susceptibles de ser posades a prova en futures recerques del mateix àmbit que la nostra.

Com a darrer pas, s'enumeraran raonadament les conclusions i s'ex-

posaran públicament mitjançant els formats i canals adients i establerts per a cada cas.

Sintèticament, les diverses fases esmentades poden quedar resumides gràficament de la manera següent:

Factibilitat de la construcció d'explicacions en antropologia social i cultural a través dels mecanismes metodològics audiovisuals

Vull deixar clar que no és la meua intenció dotar el possible document audiovisual d'una precisió matemàtica. Certament, tampoc no es tracta de reduir-lo a la seva dimensió normativa, atès que seria com afirmar que la literatura únicament té sentit en tant que es compon de proposicions analitzables morfosintàcticament. Però també rebutjo explícitament de caure en l'extrem contrari, el de veure en les imatges (també en l'àudio) un estratagema escapista per als nostres moments d'oci, desproveït de qualsevol denotació metodològica. Si l'audiovisual presenta limitacions en la seva adequació al mètode analític (com les té, d'altres maneres, la paraula), també ofereix un ampli ventall de possibilitats que han d'explorar-se *des dels* mateixos estatuts metodològics de la nostra investigació.

Si l'estatut científic d'un enunciat (hipòtesi) descansa en la factibilitat de la seva contrastació i eventual verificació o falsació, crec que també és possible apropar el producte audiovisual (construït a partir de determinades regles constitutives —morfològiques i sintàctiques, per alguna raó és, com recor-

da Metz, un llenguatge—) a la verificació o falsació dels seus propis plantejaments. Això és així perquè entenc la imatge i el so com a mitjans d'expressió, igual que ho és la lletra impresa, i el debat que en alguns cercles suscità l'equiparació del text amb la imatge pot aclarir-se, sota el meu punt de vista, des de la pròpia etimologia del terme fotografia: *escriure amb llum* (De Miguel, 1999).

D'altra banda, el caràcter potencialment *explicatiu* del nostre *eventual* document no pot raure en cap cas en estatus ontològics d'atribució apriorística d'autenticitat, sinó en les característiques específiques del seu procés vertebrador. En aquest sentit, coincideixo plenament amb San Román (1996) en l'operacionalització dels requisits de qualitat que poden contribuir a elaborar *explicacions* confiabls en antropologia social i cultural. Per San Román, aquests requisits descansarien en el compliment de les premisses teòriques i metodològiques següents: és impossible l'aprehensió, no mediatitzada, de la realitat empírica; és possible aproximar-s'hi per mitjà de les teories; l'operacionalització de conceptes ha de fer-se de manera rigorosa i amb minuciositat; cal cercar condicions de falsabilitat; s'ha de mantenir l'exigència de l'anàlisi lògica i de les raons per a la confiança en les seves hipòtesis auxiliars; s'ha de partir del rebuig a les hipòtesis *ad hoc* com a requisit metodològic; i, finalment, s'ha de procedir a una anàlisi de la utilitat de les hipòtesis en funció del seu més ampli poder predictiu de dades empíriques respecte a la sèrie teòrica a la qual pertanyen.

I crec, igualment, que és possible la transposició d'aquests set principis referits a les explicacions construïdes des de fonts textuais a l'espai audiovisual.¹⁴ D'aquesta manera, atès que la realitat és fruit, també, de la intervenció, qualsevol registre audiovisual és fruit de la mediació en la seva captació; en conseqüència, la seva elaboració i forma definitiva també ho seran. A més, si les teories són mitjans eficaços d'apropament a la realitat, hem de ser conscients que la càmera no es pren des de la vacuïtat gnoseològica.

L'elaboració de teories que permetin regular aquesta aproximació pot ser, també amb la imatge i el so, un mètode efectiu d'aproximació a la realitat. Sembla, doncs, força clar que, sigui quin sigui el mètode que fem servir en el procés de recerca, els conceptes s'han d'operacionalitzar amb claredat. Els processos d'acotació comencen, de fet, amb el concepte mateix de "fora de camp". Si, com deien Héritier (1981) o Geffray (1990) —o fins i tot Barnes abans que ells— és inútil buscar el "pare", la "mare" o el "cònjuge" sobre la base no prevista de la seva operacionalització folk, els mateixos errors de traducció els cometrem en la nostra mirada mediatitzadora.

Abans del procés de constrastació, per tant, cal establir les condicions de falsabilitat, però també és possible fer-ho quan ens referim a la pròpia construcció del significat a partir de l'audiovisual: En quines circumstàncies o sota quines condicions allò que contemplem i registrem no passarà o passarà d'una altra manera? Penso, per exemple, en les cèlebres escenes de la sortida

14. Considerant, de forma expressa, l'audiovisual com a part constituent del *procés* d'investigació, no únicament de la presentació de resultats.

al mar d'uns pescadors en barca de rem a les costes de les illes d'Aran en mig d'un temporal ferotge, captades per Flaherty a començament dels anys trenta (*Man of Aran*). La hipòtesi subjacent era, si fa o no fa, la següent: "fins i tot quan les condicions ambientals són hostils, la supervivència al límit dels habitants d'Aran els obliga a sortir diàriament a buscar aliment". La falsació de la hipòtesi es troba en la pròpia mediació de Flaherty sobre la disposició de l'escena: mai sortien a pescar amb la mar tan abrindada. Flaherty ho sabia, però preferia fotografiar el perill, construir un altre *Nanook*.

Pel que fa a l'anàlisi lògica i a les raons per a la confiança en les hipòtesis auxiliars, convé recordar que bona part de la força de les imatges (del seu poder, com afirmava Riefenstahl) rau en la lògica de la seva construcció, en la cognoscibilitat per a l'espectador extern, en la coherència dels plantejaments des d'una perspectiva de transmissió de significats i en el recurs subsidiari a l'amplíssim repertori de viaranys tècnics que ens permeten relligar els plans amb l'objectiu de construir un sentit. Un plantejament esbiaixat i incoherent en els propis enunciats difícilment es traduirà en un exemplar poderós. Parafrasejant una cèlebre sentència a propòsit de la ciència-ficció: és possible que existeixin altres escenaris de coneixement, altres interpretacions, però són (també) fora de la imatge.¹⁵

Ens queda encara la qüestió del rebuig de l'*ad hoc* metodològic. No pot confondre's, entenc, aquesta actitud crítica respecte a la salvaguarda *malgrat tot* de les pròpies

concepcions (no per eficients, sinó per pròpies¹⁶), tot modificant sobre la marxa hipòtesis o qualsevol altra part del disseny d'investigació, amb la inclusió de la causalitat o l'atzar en el si de la recerca. Rigor i casualitat no són conceptes antagònics i crec que davant de qualsevol experiència de camp, per mínima que sigui, sabem que aquesta fa un paper sovint gens tangencial en el decurs de la investigació. A més, els canvis i les readaptacions poden operar-se en el transcurs del temps perquè els condicionants així ho requereixen. Però en aquest cas, la renúncia o el canvi s'operaran per eficients, no pas per propis...

Finalment, en efecte, la utilitat de la hipòtesi descansa en part en el seu paper predictiu. En l'àmbit audiovisual, podem demanar-nos, per exemple, què pot aportar la nostra investigació audiovisual als estudis precedents en la matèria. En altres paraules, quin és el seu excedent d'informació o de dades respecte a recerques preexistents.

Conclusió

Qualsevol treball de camp (inclogui o no la càmera) requereix una primera etapa d'immersió cultural per un temps llarg que permeti a l'investigador o equip d'investigació familiaritzar-se "con la cultura sobre la que se pretende hacer un diseño de investigación" (San Román, 1996: 172).

Aquesta primera etapa, que aportarà certes conclusions preliminars que hauran de convertir-se de forma immediata en hipòtesis contrastables de cara a la segona part del treball de camp, és meto-

Després del treball etnogràfic i de filmació, cal adoptar les decisions adients per saber quin tipus d'edició final es voldrà fer amb els materials. Helen Van Dongen i Robert Flaherty editant Louisiana Story (1948). (Fotografia: Barsbash, I.; Taylor, I. Cross-Cultural Filmmaking. Berkeley: University of California Press, 1997, pag. 370).



dològicament crucial per a l'èxit del projecte. En referència a la incorporació de mitjans audiovisuals, no em preocupa especialment que en aquesta primera fase no s'agafi en absolut la càmera. Fins i tot, en certes circumstàncies seria aconsellable no fer-ho. La prioritat, crec, no és obtenir imatges, sinó tractar d'assolir certa comprensió sobre el fenomen que s'ha d'estudiar. I en aquest procés l'audiovisual és només un objectiu en si mateix quan no compromet la recerca. En cas contrari, i parafrasejant Foucault (a Lagny, 1997), no tindriem cap "document", sinó més aviat un veritable *monument* a la nostra pròpia incomprensió.

És per tot plegat que entenc l'audiovisual com a component essen-

cial de la investigació. És cert que els propòsits de partida poden ser diferents i concebre el paper de la imatge i el so d'una altra forma. Per exemple, l'ús epistolar de fotografies en determinades monografies, on l'únic objectiu de la imatge és servir d'il·lustració (pretén ubicar el lector, situar-lo, mostrar-li un informant clau, etc.). Res a dir, ben al contrari. La incorporació d'icones audiovisuals al text acadèmic és una opció freqüent des dels treballs de Margaret Mead i Gregory Bateson, sense que això convertís l'anàlisi del material audiovisual en un espai propi de la recerca. Simplement contribueix a *recrear* l'atmosfera.

Sí que em preocupa més el tipus d'investigació que assumeix l'au-

15. Fa referència a la sentència: "Puede que haya otros mundos, pero están en este".

16. Fa referència a la dita que afirma que moltes persones viuen i moren aferrades a les seves idees, però no perquè siguin bones, sinó perquè són seves.

diovisual com una part constituent del disseny d'exploració i que no s'atura a considerar per a què s'inclou una càmera entre els instruments de recerca, ni quines conseqüències pot comportar la seva inclusió.

Segons el meu punt de vista, llançar-se al camp amb la càmera, filmar i esperar per veure després què passa i què en surt, és en si mateix un *ad hoc*. Segurament el primer i un dels més grans biaixos causals en el procés de recerca.

Per tot plegat, entenc que els productes audiovisuals que es generin amb vocació explícita d'esdevenir *documents* en el si de projectes d'investigació antropològica (d'alguna manera, allò que convencionalment s'ha anomenat *film etnogràfic*) han de partir d'un marc teòric vertebrat des de l'antropologia, a partir (seguint San Román, 1996) d'un primer treball de camp llarg de caire prospectiu, un disseny metodològic i tècnic específic, i una nova fase de treball de camp tan dilatada com calgui; han de ser explícits respecte dels criteris metodològics i els supòsits teòrics i ideològics de partida (d'acord amb Lewis, 1975); convé que facin ús del suport audiovisual per enriquir la teoria antropològica (en la línia defensada per González Echevarría, 1990), no pas per dotar d'espectacularitat efectista un treball de recerca; i han de plantejar-se, també, les condicions de falsació, en lloc de convertir la posada a prova únicament en un exercici de verificació.

Bibliografia citada

- ARDÈVOL, Elisenda:
 (1994) *La mirada Antropológica o la antropología de la mirada*. Tesi doctoral. UAB.
 (1995) "Tendencias teóricas y metodológicas en el cine etnográfico". A: Ardevol Piera, E.; Perez Tolon. (ed.), p. 11-29
 (1997) "Representación y cine etnográfico". *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia* (hivern 1997), 10, p. 125-167.
 BANKS, Marcus; MORPHY, Howard (ed.):
 (1997). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press.
 BAZIN, André:
 (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp.
 BUXÓ, M. J. (1999):
 "...Que mil palabras". A: BUXÓ, M. J.; De MIGUEL, J. M. (ed.), p. 1-22.
 CEA D'ANCONA, M. A.:
 (1996) *Metodología Cuantitativa. Estrategias y técnicas de investigación social*. Madrid: Síntesis.
 DE MIGUEL, J. M.:
 (1999) "Fotografía". A: BUXÓ, M. J.; de MIGUEL, J. M. (ed.), p. 23-47.
 DELGADO, M.:
 (1999a) "Cine". A: BUXÓ, M. J.; de MIGUEL, J. M. (ed.), p. 49-77.
 (1999b) *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
 DÍAZ FERNANDEZ, Aurelio.:
 (1998) *Proyecto docente. Concurso para proveer la plaza de profesor Titular de Universidad (B.a. 27/2532). Área de Antropología Social*. Departament d'Antropologia Social i Prehistòria. Memòria no publicada.
 GEFFRAY, Christian.:
 (1990) *Ni père ni mère. Critique de la Parenté: Le cas Makhuwa*. Paris: Éditions du Seuil.
 GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Aurora.:
 (1990) *Etnografía y comparación. La investigación intercultural en Antropología*. Bellaterra: Publicacions de la UAB.
 (1994) *Teorías del parentesco. Nuevas aproximaciones*. Madrid: Eudema.
 (1996) (Coord.) *VIII Simposio Epistemología y método*. Zaragoza, VII Congreso de Antropología Social.

GRAU, Jorge:

(2000). *Los textos audiovisuales como documentos etnográficos. Lectura desde el parentesco*. Tesis doctoral presentada a la Universitat Autònoma de Barcelona. Dirigida per Aurora González Echevarría.

(2001). *Antropología Social y Audiovisuales. Aproximación al análisis de los documentos filmicos como materiales docentes*. Bellaterra: Publicacions d'Antropologia Cultural.

(2002). *Antropología Audiovisual. Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*. Barcelona: Bellaterra [En Premsa].

GRIMSHAW, Anna:

(1995). *Conversations with anthropological filmmakers: Melissa Llewelyn-Davies*. Manchester: Granada Centre for Visual Anthropology, University of Manchester.

HÉRITIER, Françoise:

(1981). *L'exercice de la parenté*. Hautes Études: Gallimard, Le Seuil.

KILBORN, R.; IZOD, J.:

(1997) *An introduction to Television Documentary*. Manchester: Manchester University Press.

LEWIS, O.:

(1975 [1953]) "Controles y experimentos en el trabajo de campo". A: LLOBERA, J. R. (ed.) (1975) p. 97-127.

LLOBERA, J. R.:

(ed.) (1975) *La Antropología Como Ciencia*. Barcelona: Anagrama.

NEEDHAM, R. (ed.):

(1971) *Rethinking Kinship and Marriage*. London: Tavistock Publications.

PAGET, D.:

(1998) *No other way to tell it. Dramadoc / Docudrama on television*. Manchester: Manchester University Press.

SAN ROMÁN, T.:

(1996) "De la intuición a la contrastación: el trabajo de campo en antropología y en la formación de los nuevos antropólogos". A: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, A. (Coord.) (1996): 167-178.

STOLLER, P.:

(1992) *The cinematic Griot*. Chicago: University of Chicago Press.

SPRADLEY, J.P.:

(1980) *Participant observation*. New York Holt: Rinehart y Winston.

Filmografía citada

ASCH, T.; CHAGNON, N.:

The ax fight, Documentary Educational Resources, 1971, 30 min. Color.

CURLING, C.; LEWELLYN-DAVIES, Melissa:

Masai Manhood, Dissapearing World, 1984, 60 min., Color.

Masai Women, Dissapearing World, 1985, 60 min., Color.

FLAHERTY, R.:

Nanook of the North, Pathé, (versió castellana: *Nanook el esquimal*), 1922, 70' B/N.

Man of Aran. Gainsborough Pictures, (versió castellana: *Hombres de Arán*), 1934, 77' B/N.

MacDOUGALL, David; MacDOUGALL, Judith:

Takeover. Australia, 1980, 90 min. Color.

MARSHALL, J.:

¡Nai, the Story of a ¡Kung Woman. DER, 59 min. Color.

MINH-HA, Trin T.:

Surname Viet, Give name Nam. New York: Women Make Movies, EUA, 1987, 180 min. Color.

ROUCH, J.:

Jaguar. París: Films de la Pléiade, 1953/54-1967, 105 min. Color.

ROUCH, J.; MORIN, E.:

Chronique d'un été. Argos Films, 1961, 90 min. B/N.