

Hacia una metodología cualitativa audiovisual

El vídeo como instrumento de investigación social

Alejandro Baer (UCM) y Bernt Schnettler (TU Berlin)

I. Introducción

El desarrollo de las tecnologías audiovisuales – especialmente la precisión, miniaturización y asequibilidad de cámaras de fotografía y vídeo – está teniendo efectos en un amplio abanico de nuevas prácticas sociales y culturales, que son ahora objeto de estudio en las ciencias sociales. Desde los pioneros análisis de Bourdieu sobre fotografías familiares (Bourdieu 1965) encontramos hoy investigaciones sobre vídeos domésticos de boda y vacaciones, sobre vídeos personales en *youtube*, sobre la comunicación en videoconferencias o bromas de cámara oculta, que no son sino el corolario investigador de una »cultura visual«, marcada por la expansión vertiginosa de las tecnologías de registro y reproducción de imágenes.

Mientras que el interés académico por estos nuevos fenómenos crece gradualmente, todavía son escasas las reflexiones metodológicas específicas sobre el empleo del vídeo como herramienta en la investigación social cualitativa. Contamos con contribuciones metodológicas relevantes en el ámbito del uso e interpretación de fotografías, pero las echamos en falta para la imagen en movimiento, y en particular para el registro y análisis de datos »naturales«, es decir no editados o provenientes de los medios de comunicación. Este capítulo se concibe como un intento de suplir este hueco que existe en la literatura metodológica. Comenzaremos con un esquemático recorrido por la historia del audiovisual como herramienta de investigación científica, y en particular de investigación socio-antropológica, para a continuación responder a la pregunta sobre qué es, o qué puede ser una metodología cualitativa con vídeo con dos propuestas que surgen de la praxis investigadora de ambos autores: la metodología biográfica audiovisual y la *videografía* (etnografía focalizada+vídeoanálisis).

2. Tecnologías audiovisuales en las ciencias sociales

2.1 El ojo mecánico y el espejo con memoria

El análisis de la progresiva incorporación al trabajo científico de las innovaciones tecnológicas audiovisuales muestra un patrón común. Por un lado, en la medida que amplían el campo de observación, desvelan y documentan realidades que sin ellas no eran perceptibles, descubren nuevos objetos de estudio o hace emerger perfiles desconocidos a los antiguos. Por otro, la tecnología no cuestiona nunca el modelo teórico imperante, sino que contribuye a su consolidación. Si nos remontamos a los orígenes, la impronta del positivismo se refleja desde un comienzo en los usos de la fotografía en investigación. Al mismo tiempo, la fotografía influye en el afianzamiento de los postulados del paradigma positivista. El proceso técnico de registrar luz en una emulsión química, encajaba en la noción de objetividad y de ciencia dominante en el XIX, que no perseguía meramente la imitación veraz de la naturaleza (como había hecho las técnicas de representación conocidas hasta la fecha), sino que se proponía el ideal de que la naturaleza «hable por sí misma», sin la intervención humana alguna (McQuire 1998: 32). Los primeros usos científicos de la fotografía estuvieron atravesados por este discurso. El astrónomo P.J. Janssen, por ejemplo, afirmaría que ésta

«posee todas las propiedades que la ciencia podía desear: preserva fielmente la imagen que se imprime sobre ella, y la reproduce y multiplica indefinidamente (...) mientras que la retina borra todas las impresiones tras una décima de segundo, la retina fotográfica los preserva» (Janssen, citado en Darius 1984: 11).

En las afirmaciones de Jansen vemos que la virtud atribuida a la cámara es esencialmente su condición de artefacto neutral que se limita a recoger hechos empíricos (lo real antes del conocimiento, lo «real en sí», como afirmara el teórico del cine André Bazin 1990), aunque también se desprende del entusiasmo del astrónomo que estos hechos empíricos toman su estatuto de realidad a

partir del campo de observación nuevo que, en su «visualización» y «documentación», estrena la técnica fotográfica. Las aplicaciones en las ciencias eran ilimitadas. Posibilitada para visualizar y documentar los fenómenos más diversos, la cámara se convirtió inicialmente en un dispositivo integrado de registro y análisis del

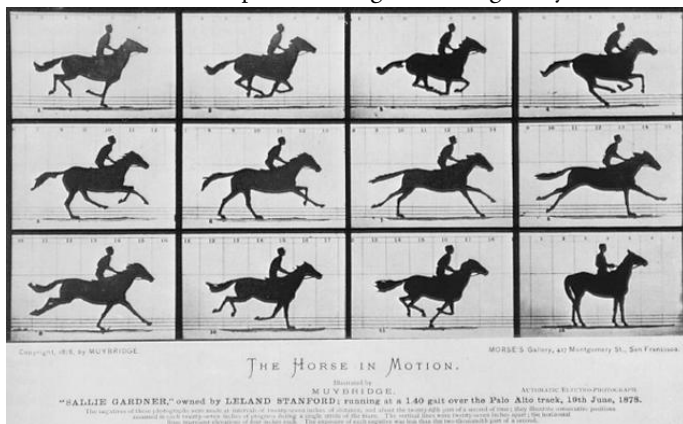


Imagen 1: Fotografías de Eadward Muybridge (1878)

movimiento. Eadward Muybridge, fotógrafo de origen británico, apreció pronto las nuevas posibilidades que ofrecía este descubrimiento, ideando, en la década de los setenta del siglo XIX un sistema para tomar varias instantáneas del galope de un caballo y registrarlas en un mismo soporte. Las fotografías fueron la primera representación de una secuencia ordenada de análisis de un movimiento, obtenida a partir de métodos repetibles y verificables (Frutos 1991). Las fotografías aparecieron poco después en las más prestigiosas publicaciones de divulgación científica (*Scientific American*, *La Nature*) y suscitaron el interés de la comunidad científica. Sus resultados llegaron a compararse con las visiones obtenidas con instrumentos como el telescopio o el microscopio, ya que estas secuencias fotográficas analizaban las fases de un movimiento rápido, descubriendo al ojo humano un mundo que hasta entonces había sido incapaz de ver.

La introducción de la variable tiempo en la captura y representación visual de la realidad, descubierta por los científicos naturales, también es apreciada en las humanidades y las ciencias sociales del momento. Esta dimensión temporal, tanto en su aspecto secuencial como su condición de registro fiel de lo real, de «espejo con memoria» (Williams 1993), es decir su «inmortalidad», despierta el interés en algunos historiadores por estas nuevas tecnologías. «Tal vez el cinematógrafo no aporte la historia completa, pero al menos lo que aporta es incuestionable y de una certeza absoluta» escribía el historiador polaco Boleslaw Matuszewski. «Se puede decir que la fotografía en movimiento tiene un carácter auténtico y una exactitud y precisión únicas. Es el verdadero testigo presencial y es infalible» (Matuszewski *Une nouvelle source de l'histoire* (1898), citado en Macdonald y Cousins 1996: 14). Esta condición atribuida a la imagen como testigo presencial de la realidad y la historia que fascina a Matuszewski en el siglo XIX tiene un importante calado teórico. De él partió la idea de crear un «museo o depósito cinematográfico con fragmentos de la vida pública y nacional» (citado en Barnouw 1993). Es decir, quería crear el primer archivo o base de datos visual de información socio-histórica. Las tecnologías visuales y audiovisuales y los documentos que producen se incorporan de esta manera en la decimonónica idea del archivo y el museo (la idea de registrar, guardar y mostrar). El anhelo de Matuszewski fue profético ya que anticipaba una época en que las tecnologías de la información permitirían la documentación ilimitada de materiales visuales, sonoros y textuales; en definitiva, un ingente almacén de datos, a la espera de ser sistematizados y analizados.

2.2 Primeras investigaciones sociales con imágenes

En la sociología ha existido siempre una extendida reticencia a la incorporación de las nuevas tecnologías audiovisuales como instrumento metodológico. La sociología se constituye como una disciplina conceptual, abstracta, y que recoge datos y comunica sus resultados en términos verbales y numéricos, pero no en imá-



Imagen 2: Fotografías de la investigación de Mead y Bateson en Bali (1936)

genes. Lo impersonal, la generalización y abstracción no puede ser más que en palabras. La imagen, al contrario que la palabra, es semánticamente rica pero sintácticamente pobre (Crawford 1992) y por tanto estaría imposibilitada para representar la generalización y las categorías abstractas que una ciencia de la sociedad parecía requerir. Lo que ofrecían las imágenes no eran conceptos o generalizaciones deductivas, sino situaciones concretas, individuos específicos, objetos e interacciones de una extraordinaria riqueza semántica que quedaría inexplorada por los sociólogos. La resistencia al empleo de las cámaras en la labor de investigación sociológica está en cierta medida emparentada con el recelo que una parte dominante de la disciplina tuvo durante décadas hacia la etnografía como método de aproximación a lo real o a las distintas prácticas de investigación cualitativas. La reflexión metodológica en torno a la imagen tuvo mayor desarrollo en la antropología social y cultural, donde las cámaras parecían, en un principio, un instrumento que potenciaba el trabajo de campo etnográfico, es decir la descripción y el análisis de las prácticas sociales y la cultura material. La diferencia cultural, el carácter »visiblemente« diver-

so y heterogéneo del objeto de estudio de la antropología, hizo que apreciaran en mayor medida que sus colegas sociólogos las virtudes de la cámara para su trabajo. Como consecuencia la disciplina desarrolla a partir de los años 50 una rama de investigación y práctica cinematográfica llamada antropología visual o cine etnográfico.¹ Entre sus precursores figuran Margaret Mead y Gregory Bateson, quienes llevan a cabo la primera unión explícita entre las ciencias sociales y el uso de las tecnologías de la imagen como innovación metodológica en la investigación social, a partir de una investigación en Bali que buscaba explorar el rol de la cultura en la formación de la personalidad. Gracias al progreso tecnológico en la miniaturización de la película de cine fue posible un trabajo de investigación etnográfica visual sin precedentes que incorporaba fotografía y cine. En este caso, las 25.000 fotografías y los 22.000 pies de película de 16mm que Mead y Bateson filman en Bali cumplen el papel de datos y evidencias probatorias e ilustraciones que confirmaban sus hipótesis. El recurso a la imagen es una respuesta a las críticas de sus detractores a la escasa cientificidad de sus argumentaciones. El ingente material recabado por las cámaras debía dotar a su etnografía de un fun-

1 Este desarrollo tiene lugar tanto en Europa como en los EEUU. En Francia se crea el Comité du film ethnographic en el CNRS. En Alemania se funda en la ciudad de Göttingen en 1953 el Institut für den Wissenschaftlichen Film (Instituto para el cine científico). En los EEUU se desarrollan diversos centros, como el Departamento de Antropología de la Universidad de Harvard, el National Center of Anthropological Film en Washington o el Center for Visual Anthropology en la Universidad del Sur de California (Asch, 1991). En España, se produce un tímido desarrollo del cine etnográfico, siempre de carácter disperso y minoritario en la disciplina, y asociado fundamentalmente con la producción cinematográfica de contenido folclórico o etnológico (Ardévol 2001). Una excepción a esta regla es el trabajo escrito y documental del Taller de Antropología Visual, formado por los antropólogos madrileños Ana Martínez, Manuel Cerezo y Penélope Ranera, así como las investigaciones de la antropóloga Elisenda Ardévol. Estos últimos han abordado los aspectos visuales de la práctica antropológica, especialmente en lo referente al trabajo de campo etnográfico (Camas, Martínez et al. 2004, Ardévol 1996, 1998). Ver también Lison Arcal (1993, 1999)

damento documental incontestable y mejorar la fuerza demostrativa de sus explicaciones (Harris 1986: 360). Mead contestaba a sus críticos observando que «precisamente aquellos que reclamaban a gritos *estudios científicos* han sido los últimos en aprovecharse de unos instrumentos que podían aportar a la antropología aquello que ella ya había aportado a otras ciencias: una profundización y una extensión del campo de observación» (Mead 1975: 10).

Una innovación técnica con importantes consecuencias metodológicas fue el sonido sincrónico, es decir la posibilidad del registro y reproducción simultánea de imagen y sonido. Al igual que la historia oral y, en general, las técnicas de entrevista cualitativa se desarrollan de forma importante con los magnetófonos de voz (por la posibilidad de reproducir fielmente las enunciaciones de los entrevistados)², aquí también hay una considerable reorientación epistemológica. El individuo deja de ser solo objeto de investigación para tornarse en sujeto con competencia narrativa o discursiva que da voz y atribuye significación a su experiencia. En términos de la praxis cualitativa el sonido sincrónico permitía «acercarse a los hombres y mujeres concretos e individuales, recoger con precisión la forma en que expresan su visión del mundo» (Plummer 1989: 1). Tal enfoque, que recibía el nombre de «humanista» o «cualitativa» en sociología y perspectiva «emic» en antropología, se manifiesta también en su corolario audiovisual: en las múltiples modalidades del cine documental y etnográfico. La narración en *off* de las producciones audiovisuales precedentes había sido hecha casi siempre por voces «autorizadas», que solían imponer un significado unívoco y desde fuera sobre los contenidos visuales. La nueva tecnología tenía un efecto democratizador en la medida en que era el propio individuo interpelado quien interpretaba y presentaba la realidad con sus palabras (volveremos sobre este aspecto en el apartado dedicado a la metodología biográfica audiovisual). Los antropólogos visuales ven en la sincronía

2 El efecto más notorio del magnetófono en la historia de la ciencia social, y más precisamente en la metodología, fue el auge del Análisis Conversacional etnometodológico. Determinados tipos de análisis solo son posibles con grabaciones precisas de voz (Gibbs & Friese et al. 2002).

sonido-imagen un avance hacia temporalidad auténtica, que encajaba en las aspiraciones del cine etnográfico de «respetar la integridad estructural de los acontecimientos» (Heider 1976). Esta se traducía en películas de larga duración que presentaban rituales o ceremonias en tiempo real, rindiendo tributo a la «integridad etnográfica», como los ya clásicos *The Feast* (1970) de Napoleón Chagnon y *The Ax fight* (1971) de Timothy Asch. Ciertamente, la propia palabra «documental» con que esta práctica cinematográfica se adjetiva sugiere un interés en lo que es dado, en lo que existe, más que en lo que el investigador aporta – construye – a la mesa de la realidad, un aspecto todavía escasamente problematizado por documentalistas y antropólogos. La evidencia documental constata lo que de otra manera es una opinión o una hipótesis. Un reporte documental ofrece autenticación de lo que sin ello es especulación (Wagner 2002). Precisamente en el campo del cine documental, la sincronía imagen-voz impulsa el llamado cine observacional (un cine con una fuerte vocación sociológica), que tiene como máximo exponente de este cine despunta el *Direct cinema* de Frederick Wiseman. Con el fin de producir descripciones exhaustivas de lo cotidiano, Wiseman, introdujo su «cámara observadora» en diferentes instituciones: escuelas, comisarías, hospitales, etc.³

2.3 El giro reflexivo

Si entendemos la metodología como una vía o camino de aproximación científica a la realidad debemos remitirnos al significado de lo comúnmente entendido por ciencia, en que en la actualidad rigen dos principios válidos, aunque aparentemente contrapuestos. El primero afirma que toda práctica científica implica la búsqueda de formas relativamente fiables de identificar, observar, examinar y hablar de hechos que al menos tienen apariencia de objetivos, de realidades externas. El segundo sostiene que toda

3 *High School* (1968) retrata la vida en una escuela, *Law and Order* (1969) el trabajo de la policía dentro y fuera de las comisarías, *Hospital* (1970) la vida en un sanatorio.

ciencia también depende de la experiencia subjetiva y talento de construcción de conocimiento de los investigadores individuales y las comunidades científicas. Al hilo de lo expuesto en los anteriores apartados, la investigación con/sobre imágenes, o a través de tecnologías de la imagen, ha tendido a quedar atrapada en el primer principio: la imagen como un reflejo transparente de lo real y la cámara en un instrumento que asiste al ojo y a la memoria humana en el registro, documentación y análisis de la realidad dadas que son objeto de estudio científico. Sin embargo, si algo ha determinado el giro reflexivo en las ciencias sociales es que cualquier aproximación científica a la realidad es deudora de los dos principios descritos. El investigador no acepta la realidad como algo dado y las metodologías, al tiempo que imprescindibles para acceder al conocimiento, son también constructoras de realidades. En otras palabras, las tecnologías e imágenes resultantes pueden ser objetos ricos en información que extienden y amplían el campo de observación y facilitan el análisis, e igualmente son fruto de un proceso, un contexto de producción, de la intención y la posibilidad. Las imágenes, en definitiva, no responden exclusivamente al principio de precisión, factualidad y objetividad, sino que combinan formas diferentes de objetividad y subjetividad, realismo y reflexividad y en este sentido poseen un enorme potencial para enriquecer la investigación sobre la realidad social y las formas de su representación. Deudora de estos principios es la teorización sobre el audiovisual y su empleo como instrumento de investigación que se produce en los años 60 en Francia, en torno al movimiento de *cinema vérité* (cine verdad), en homenaje al teórico-cineasta ruso de los años 20 Dziga Vertov. A pesar del nombre, este cine manejaba un concepto de verdad reflexivo. No se traría tanto de reproducir la realidad existente como un espejo sino, tal como había hecho Vertov, de realizar una serie de experimentos con el objetivo de llegar a ella, de provocar o desencadenar su revelación.⁴ Asentado sobre la primera noción del reflejo

4 Algunos autores han usado indistintamente los términos *direct cinema* y *cine vérité* por el hecho de surgir ambos de los desarrollos del sonido sincrónico. Dadas sus indiscutibles diferencias hemos optado por emplear las categorías de Nichols (1997: 73), quien distingue en-

especular, el cine observacional había pensado muy escasamente sobre la manera en que la presencia de la cámara y todo el aparato técnico y discursivo de la grabación afectaban a los acontecimientos o comportamientos que pretende registrar. El cine *verité*, sin embargo, reconoce el impacto fundamental de la cámara y del realizador, rasgando así el velo de su ilusoria ausencia. No lo considera un impedimento sino que valora su presencia como un instrumento catalítico, que podía provocar y hacer emerger realidades o verdades que de otra manera permanecerían ocultas. Quien mejor ha representado este género es el antropólogo Jean Rouch y el sociólogo Edgar Morin. En *Chronique d'un Été* (1961), una película de ambos, exploran el estado de opinión de los habitantes de París durante el verano de 1960 mediante entrevistas y conversaciones espontáneas. Aquí los procedimientos eran similares a estímulos psicoanalíticos o psicodramáticos, que permitían a los individuos interpelados hablar de temas de forma espontánea y en esa precisa situación. Una primera versión de la película se mostró a los participantes y su reacción fue grabada e incorporada al film. Los propios autores, Morin y Rouch, intervienen en la película en escenas de entrevista, interactúan con personajes y evalúan ante la cámara los resultados de su trabajo.⁵ En esta línea que sustituía la relación de jerarquía del científico cineasta sobre los sujetos de su investigación por una relación dialógica con estos fue seguida por discípulos de Rouch, como Claudine de France, *La Charpaigne* (1969), *Laveuses* (1970), y Jean Lajoux, *Fléaux en cadence* (1965) y encontramos ecos de este movimiento hasta en documentalistas actuales como, por ejemplo, Patricio Guzmán y su extraordinario trabajo reflexivo *La memoria obstinada* (1996). El giro reflexivo del documentalismo francés no tuvo gran influencia en la antropología visual del momento. Una excepción serían los experimentos de «cámara nativa» realizados por Sol Worth y John Adair (1972) con indios Navajo

tre la modalidad «observacional» para el primero (que hace hincapié en la no intervención del realizador) y la «interactiva», en la que sitúa al segundo.

5 Un análisis exhaustivo de este filme puede encontrarse en la obra de William Rothman, *Documentary Film Classics* (1997).

en los EEUU. Desarrollan una antropología de la mirada o de la comunicación visual, es decir las formas en que «diferentes culturas utilizan, organizan, implican e infieren significado de las imágenes» (Worth 1995: 205). Worth y Adair enseñaron a los indios Navajo el uso de las cámaras y el proceso de montaje y les animaron a producir sus propias películas. Aunque en este caso estaríamos ante un experimento de dudosos resultados, en el campo del cine documental (y también el movimiento de nuevo cine – de ficción – latinoamericano, por ejemplo) se trataría de que quienes habían sido objetos de las representaciones cinematográficas devinieran sujetos y presentaran su mundo mediante sus preferencias de contenido, estéticas y valores. Al igual que la historia oral buscó el devolver la voz propia al sujeto que había sido privado de ella en la historiografía tradicional, la «perspectiva nativa» en cine documental y etnográfico pretendía devolver voz e imagen propia a quien había sido desposeído de éstas en las representaciones coloniales o etnocéntricas u orientalistas, de los antropólogos o en general por el discurso hegemónico de los medios de comunicación. El cambio hacia producciones audiovisuales más reflexivas y dialógicas se potencia con la irrupción de las corrientes postestructuralistas en las ciencias sociales. La «crisis de representación» en la antropología se produce, al igual que en el resto de las ciencias sociales, por una radical reconversión de sus principios axiomáticos. Habiendo determinado la inviabilidad de cualquier inferencia generalizadora, se cuestiona la propia identidad de la antropología, al renunciar ésta a ser una estrategia de conocimiento diferenciada y una disciplina nomotética (Delgado 2000). Con este telón de fondo disciplinar, tanto en sociología como en antropología las producciones fílmicas – al igual que las escritas –, viran el ángulo de la cámara 180 grados y enfocarán al realizador, su «autoría» y los aspectos retóricos de construcción de significados. Cuestionada toda posibilidad de conocer al otro y de representarlo adecuadamente, la mirada del (post)antropólogo cineasta se dirige hacia el «yo» autor – una mirada deconstructora o reflexiva que coloca en un primer plano la necesidad de contextualizar productor y texto. Así, al igual que en las monografías antropológicas postmodernas (Clifford & Marcus 1986), los filmes no

tienen autores sino co-autores, porque son producto del diálogo y de una negociación de significados entre el cineasta y los sujetos representados (Lansing 1990). En esta línea dialógica y deconstructiva se encuentran los filmes de Trinh T. Min-Ha (*Reassemblage* 1982, *Naked Spaces* 1985), así como su obra escrita, que lleva el elocuente título *Framer framed* (Encuadrador encuadrado, 1992). Las prácticas cinematográficas postmodernas son evocativas, combinan el juego, los reflejos múltiples y el collage con la crítica del «ojo observador» (Watzlawick 1994) occidental y la deconstrucción de la mirada y las convenciones occidentales en la representación.

Pasado ya el vendaval deconstructor del postmodernismo que dictaminaba la renuncia a toda posibilidad de aprehensión y conocimiento de la realidad, cabe hoy mirar qué ha quedado en pie tras la tormenta. Sin necesidad de volver a un realismo observacional descontextualizado, los efectos anuladores de la reflexividad y el constructivismo respecto a los objetivos de la investigación social pueden ser matizados, y valorados en su originalidad y pertinencia. Esta es la apuesta de la metodología biográfica audiovisual, que enseguida veremos.

En los siguientes apartados nos adentramos en dos propuestas metodológicas de incorporación de las tecnologías de vídeo a la investigación cualitativa. La primera supone una complementación audiovisual del método biográfico o de las historias de vida/historia oral. La segunda constituye un desarrollo de los enfoques etnometodológicos y etnográficos focalizados con la incorporación de la observación audiovisual y una metodología específica de análisis cualitativo. Ambas pretenden reflejar la riqueza heurística del instrumento y buscan atajar la complejidad de los datos resultantes con un conjunto de propuestas interpretativas.

3. El método biográfico audiovisual

Pocos dudarán ya, a estas alturas del texto, que trabajar con imágenes es una labor necesariamente interpretativa y el proceso de su registro (o producción) un procedimiento eminentemente reflexi-

vo. Estamos, pues, ante materiales y metodologías cualitativas. Los elementos comunes de lo cualitativo y lo audiovisual se ponen de manifiesto en la fructífera complementación mutua de los métodos biográficos con el registro audiovisual. Quienes se han ocupado de la investigación mediante biografías o historia oral han reconocido que su mayor potencial metodológico reside en la condición reflexiva inherente al diálogo y la relación conversacional. En términos de Bertaux (1993), se trata de una verdadera redefinición de la totalidad de las aproximaciones a la práctica de las ciencias sociales. La metodología biográfica trasciende su condición de mera »técnica« para ser un instrumento de crítica y de reflexión metodológica. Las fuentes orales obligan a reflexionar sobre los procesos sociales y personales de producción e intercambio que subyacen a esas narrativas (y no solo respecto a un pasado más o menos documentable). En otras palabras, la situación de entrevista abierta no es meramente un canal privilegiado para acceder a la experiencia o vivencia interior de la persona entrevistada, sino una práctica social en que la memoria, la identidad y la subjetividad de los agentes (entrevistador y entrevistado) se compromete. Dicho esto, se podrá apreciar el valor añadido que supone la incorporación del audiovisual a la investigación social con metodologías cualitativas (y en particular biográficas). Tanto en el caso de los relatos como en el de las imágenes ese valor reside precisamente en aquello que desde un punto de vista objetivista puede parecer más esquivo e inasible. Es el carácter »hipersubjetivo« (de las narraciones y de los audiovisuales) lo que se convierte en su principal virtud (Alonso 1999: 70) porque ahora contribuye a crear una imagen – tanto en el sentido figurado como en el propiamente material – más real del pasado (objetividad) y una imagen más honesta de la tarea de su »recuperación« y las formas de su representación (reflexividad). La mencionada riqueza semántica del material en el caso de grabación audiovisual de entrevistas biográficas aporta elementos de significación relativos al propio relato (modulaciones, quiebros de voz, gestos, expresiones, etc) o al contexto de su producción (proceso de interacción gestual-verbal, dinámica conversacional) fundamentales que enriquecen extraordinariamente el análisis.

Un enfoque reflexivo y cualitativo que incorpore imagen en la investigación social se nutre de campos del conocimiento tan alejados de la ciencia en sentido estricto como el arte y la literatura, que han demostrado que las formas narrativas y visuales plantean sugerentes vías de aproximación a lo real (es decir «metodologías») que contribuyen a la inteligibilidad de lo humano y lo social. De aquí se desprende la extendida popularidad y legitimidad epistemológica del testimonio (escrito y oral, autobiográfico o fruto de una entrevista) como género de representación de la memoria. El testimonio no solo se fundamenta en la supuesta inmediatez de la fuente histórica, sino también en la cualidad subjetiva, evocativa y empática del relato. Antes que los metodólogos de las ciencias sociales, el cine documental ha sido precursor en reconocer las cualidades del audiovisual biográfico para la exploración de realidades de difícil aproximación y representación. En particu-



Imagen 3: Fotogramas del documental
»Shoah« (1985)

lar la representación del Holocausto – un hecho que por su magnitud histórica y centralidad cultural permite explorar el tratamiento metodológico de una realidad que no encuentra la forma o el lenguaje de su enunciación – ha dado lugar tanto a producciones audiovisuales como a reflexiones teóricas y metodológicas de relevancia. El historiador Omer Bartov, por ejemplo, identifica la clave metodológica del problema al afirmar la necesidad de aproximaciones indirectas al acontecimiento del Holocausto, una afirmación aplicable también a otros fenómenos traumáticos, o «traumas sociales» (Kaes 1991). Con esto Bartov sugiere que el enfoque debe atender a dos dimensiones: al propio acontecimiento histórico y a sus consecuencias, sus efectos psicológicos, sociales y políticos en el presente. ¿Cómo? A través de los individuos que pasaron por él (Bartov 1996: 9). En esta perspectiva se sitúa la teorización estética y el planteamiento audiovisual de Claude Lanzmann.⁶ *Shoah* (1985), su monumental trabajo cinematográfico de 9 horas, está basado enteramente en entrevistas y fundamentalmente a supervivientes del exterminio nazi. Lo central en la propuesta metodológica empleada por Lanzmann es la inversión total de la lógica objetivista, sin renuncia alguna a la verdad; al contrario, la verdad está contenida en esta inversión reflexiva. Para Lanzmann, no se accede al pasado mediante imágenes «auténticas» grabadas en la época en cuestión, sino en a través del encuentro con sus huellas, en sus repeticiones y resistencias en el presente

6 El documental *Shoah* de Claude Lanzmann no solo es un film fundamental en el debate sobre la representación del Holocausto, sino una obra pionera en la aproximación biográfico-audiovisual y ha sido objeto de numerosos estudios desde múltiples ámbitos disciplinares. En «In an era of testimony: Claude Lanzmann's Shoah» (1991) Shoshana Felman analiza cómo los testimonios de esta película ponen en perspectiva los límites de la historiografía. En «Mirrors Without Memories – Truth, History and the New Documentary» Linda Williams examina *Shoah* en relación al llamado «Nuevo documental» o «documental postmoderno», en que los acontecimientos del pasado examinado son ofrecidos no como una totalidad, completa, aprehensible, como verdades unitarias y representables sino como fragmentos, piezas de un pasado invocado por la memoria. Análisis exhaustivos sobre el documental pueden encontrarse en Colombat (1993) y LaCapra (1998).

contenidas en el testimonio del testigo; un testimonio que es fruto de un diálogo, de una entrevista biográfica. A diferencia de las imágenes de archivo fotográficas o filmicas, el método biográfico audiovisual no ofrece imágenes de una realidad exterior e independiente. En este sentido, el método persigue un objetivo similar a los documentales reflexivos de la nueva etnografía, porque ya no representa lo real, o lo hace de forma indirecta, evocativa. No lo hace con historias lineales e imágenes explícitas, sino con constelaciones de memorias individuales, reminiscencias, asociaciones. Lo recordado por el informante nunca es total, nunca del todo representado. La verdad no está contenida en una supuesta realidad o realismo (semejanza de la representación con un referente real), sino en la colección fragmentaria de recuerdos. La realidad surge en el encuentro con sus huellas. Por ello este empleo metodológico del audiovisual asume plenamente su carácter reflexivo: habla tanto del pasado como del presente. Pero eso no le resta credibilidad; más bien lo contrario. El relato se enuncia en un *aquí y ahora*, con respecto a un otro que está presente y que pregunta. Tal propuesta metodológica no pretende registrar una verdad independiente y transparente por un medio neutral, ya se trate de un procedimiento metodológico (la historia oral) o técnico (la grabación de una cámara). Los dos son parte del material resultante, lo afectan, lo provocan, lo desencadenan. En definitiva, lo posibilitan como vimos también en el *cine verité*.

Un elemento fundamental en este enfoque biográfico audiovisual, del que obviamente carecen los testimonios escritos o de historia oral, es la visibilidad del rostro. El rostro contiene las huellas del acontecimiento. Dado que el acontecimiento se resiste a la representación, puede ser registrado posteriormente, en sus efectos traumáticos. Y estos efectos están presentes en el rostro que rememora (que revive los acontecimientos »irrepresentables«) y relata su historia ante un entrevistador que escucha y pregunta. La vídeograbación captura el drama visual del testimonio/entrevista: expresiones faciales, emociones y los matices del lenguaje corporal son todos grabados por la cámara (Eliach 1991: 13). El rostro el que devuelve al relato testimonial la fuerza de verdad que había perdido en el texto de las autobiografías o trans-

cripciones de entrevistas. En el texto palabras y acontecimientos permanecen unidos por la mano inscriptora, una parte literal de la experiencia y del registro de la misma. Sin embargo la intensidad de esta unión es infinitamente más débil que la que aporta el rostro relator. El testimonio audiovisual inviste el contenido del relato de la autoridad del rostro, con sus gestos, pausas, silencios y reticencias. El rostro, la voz y la narrativa del testigo contienen huellas de lo ocurrido. El rostro y la voz del testigo en el medio audiovisual se han convertido así en la simbiosis semiótica por excelencia, manifiesta en la acogida que en la actualidad está recibiendo las múltiples propuestas testimoniales audiovisuales desde diferentes disciplinas y para diferentes objetos de estudio (los crímenes nazis, la represión franquista, la tortura y desaparición de personas en las dictaduras del Cono Sur...).



Imagen 4: Entrevista del proyecto «Survivors of the Holocaust», Visual History Foundation» (1985)

No se nos escapa que esta dimensión cualitativa del discurso audiovisual que articula voz (relato) e imagen (del rostro relator) contienen un conjunto de elementos retóricos de extraordinaria eficacia comunicativa. Pero estos no ponen en entredicho la pro-

puesta metodológica a la que nos estamos refiriendo. Por un lado, tal y como subrayó Geertz (1989) los elementos retóricos son consustanciales a la representación de lo real y no pueden – ni deben – ser apartados, sino explicitados de forma autoreflexiva. Por otro, y siguiendo con Geertz, la entrevista biográfica audiovisual transmite tanto el «estar allí» (por el referente histórico-espacial y vivencial al que remite el relato) pero también el «estar aquí» del acto comunicativo que, a diferencia del relato escrito, en el vídeo se produce en un eterno presente. Quien visiona el testimonio audiovisual presencia la interacción comunicativa en que «nace» el testimonio. Por otro lado, estas entrevistas en profundidad retrospectivas en que un individuo relata las experiencias de su pasado, pone de relevancia un hecho anterior al vínculo comunicativo entre entrevistador y entrevistado. Se trata de un vínculo que se produce en el entrevistado mismo: el que une experiencia con narración. Cuando las experiencias a ser relatadas son traumáticas, como es el caso de muchos supervivientes del Holocausto o situaciones de sufrimiento y pérdida similares, este vínculo pasa a un primer plano porque las secuelas del trauma dificultan extraordinariamente la tarea de relatar la experiencia. Trauma y relato de vida son en principio términos antagónicos. ¿Es posible relatar el trauma? Este hecho se convierte en la identidad específica de la historia oral sobre acontecimientos traumáticos y todo intento de aproximación al tema mediante el método de las historias de vida. El problema ha sido ampliamente abordado en diferentes estudios, desde el psicoanálisis, sobre el problema del trauma en general, y desde diferentes perspectivas históricas, literarias y cinematográficas en torno a los supervivientes del Holocausto (Langer 1991, Quindeau 1995, Walker 1997). Lo que subyace en todos los casos es, como escribe Greenspan en su estudio sobre entrevistas con víctimas del Holocausto, que «el contar del superviviente es un esfuerzo continuo por dar voz e historia a verdades que viven en ellos como la negación de voces e historias» (1998: xix). También el escritor Elie Wiesel ha repetido esta idea en diferentes lugares, en relación a los testimonios literarios de supervivientes: «No escribieron con palabras, sino en contra de ellas. Intentaron comunicar su vivencia del Holocausto pero todo lo que comuni-

caron fue su sentimiento de impotencia por no ser capaces de comunicar la vivencia» (1978: 198). Volviendo a la metodología biográfica audiovisual, ésta hace de esta dificultad virtud y responde de forma fructífera a esta problemática epistemológica de la investigación y representación de la memoria traumática. El dispositivo metodológico permite que el proceso testimonial, aunque traumático, se produzca. Este se puede producir porque, por un lado, la metodología de entrevista biográfica – atenta a los aspectos emotivos e intersubjetivos en la relación del entrevistador con el entrevistado – propone la presencia íntima y comprometida de un «otro» que escucha (Felman 1992). Por otro, porque al abordar el relato hablado (audio) y el lenguaje no verbal del rostro (lo visual) permite la documentación del trauma, es decir que es el propio trauma el que se está biografiando: el registro (visual y auditivo) de la lucha del entrevistado por poner palabras a su experiencia.

Al hilo de lo expuesto mediante un ejemplo de complementación metodológica entre el audiovisual y la historia oral podemos concluir que ambos métodos pueden ser empleados desde una lógica documental como desde una reflexiva. El ver y presenciar de primera mano ha formado parte de un común discurso que confiere autoridad tanto al testigo como a las tecnologías audiovisuales. Como vimos al rastrear los usos científicos de las tecnologías de la imagen, la cámara fotográfica y el cinematógrafo nacen con una vocación documental, como un ojo mecánico que captura la realidad sin intermediación humana, donde la imagen es un mero reflejo especular de la realidad registrada y por tanto prueba visual de la misma. Documentalistas y cineastas etnográficos han esgrimido este carácter de testigo virtual tecnológico y han edificado sobre este presupuesto epistemológico un discurso de autenticidad que ha dotado de una autoridad extraordinaria a sus trabajos. El empleo de la tecnología audiovisual en los proyectos de historia oral audiovisual se puede inscribir por tanto en esta lógica objetivista, heredera tanto de la tradición cinematográfica documental y etnográfica, como de las obsesiones archivísticas de la antropología decimonónica. Sin embargo, como hemos visto, el verdadero potencial heurístico de lo biográfico-audiovisual trasciende la lógica registradora y documental, pues reconoce en la

imagen y la voz hablada del entrevistado dimensiones que enriquecen cualitativamente los datos de la investigación. La imagen se suma a la narración personal ofreciendo los gestos, silencios, miradas y voces que emergen en el momento del acto testimonial, aunque estos no sean la verdad del pasado, sino más bien el producto reflexivo de las reverberaciones entre un pasado biográfico y el presente de un contexto de enunciación determinado.

4. La videografía y el análisis de géneros comunicativos

Es cierto que el vídeo no «documenta» simplemente la «realidad» exterior que «recoge» el ojo de la cámara, sino que constituye en sí mismo una «construcción», es decir *una versión* de las muchas otras posibles «lecturas» de los acontecimientos que tienen lugar a nuestro alrededor en la vida cotidiana. Además, es una versión producida técnicamente, a través de instrumentos que transforman, sin duda alguna, las percepciones en «datos». Es obvio que el vídeo no es idéntico a lo que percibimos cuando estamos en el campo, participando en la situación en primera persona, bien sea como miembro activo de la misma, bien sea como «observador desinteresado». Por lo tanto, el vídeo siempre es, hasta cierto punto, artificial. Sin embargo, su carácter constructivo y «artificial» coexiste con su propiedad mimética o «realista». Recordemos que la mayoría de sus usuarios en la vida cotidiana le atribuye de forma habitual la capacidad de «recoger» y de «documentar» hechos y acontecimientos que ellos suponen que realmente han tenido lugar y que a través del vídeo se puedan reapreciar. En este sentido, el vídeo de nuestra boda «documenta» una fiesta en la que participamos y el vídeo de las últimas vacaciones «da testimonio» de una realidad que vivimos el verano pasado.

Para la investigación social, es útil distinguir entre dos formas de «documentación». La primera se podría llamar «reconstructiva»: En las notas de campo, los protocolos y los diarios se conservan nuestras observaciones y los recuerdos de nuestras experiencias de forma «reconstructiva». El vídeo, en cambio, es un ejemplo

típico de una »conservación de registro« (Bergmann 1985) que guarda el carácter procesal de la vida social. Ambas formas responden al mismo problema metodológico fundamental: por su volatilidad, la vida social no se deja estudiar fácilmente. Es efímera, un continuo de acciones e interacciones entrelazadas entre sí y afectándose mutuamente de forma incesante. Su estudio requiere que se generen »datos«, es decir, muletillas, sucedáneos, sustitutos que nos permiten acceder a una realidad transitoria, que si no es »registrada« y »conservada« de alguna manera, se nos escaparía de las manos. Cada tipo de dato o forma de »conservación« tiene sus ventajas e inconvenientes. Para aquellos que desean estudiar a fondo las formas de las interacciones a fin de descubrir los detalles de su coordinación, el vídeo ofrece un tipo de dato de valor incalculable. Es un verdadero microscopio para las interacciones.

Desde hace algunos años se ha desarrollado una tradición metodológica que usa el vídeo en la investigación social especialmente para descubrir los microdetalles de las interacciones. La investigación vídeográfica se extiende a amplios campos en el marco de los llamados »estudios de lugares de trabajo« (Workplace-Studies). Hay que mencionar sobre todo el pionero trabajo de Charles y Marjorie Goodwin (Goodwin 1994, 2000a) y de Christian Heath y sus colegas. Partiendo de una base etnometodológica se han esforzado a desarrollar a lo largo de las últimas dos décadas una nueva y específica metodología para el estudio de las interacciones que usa el vídeo como instrumento principal. Han realizado numerosas investigaciones, entre ellas sobre las interacciones entre médicos y pacientes (Heath 1986), en los centros de control altamente tecnologizados como aeropuertos (Goodwin & Goodwin 1996) o ferrocarriles metropolitanos (Heath & Luff 1996), además de interacciones en museos (Heath & vom Lehn 2004).

La videografía (Knoblauch 2006, Knoblauch & Schnettler 2007) comparte varios principios metodológicos con esta corriente. Además, está influenciado por la llamada »vídeo-hermenéutica« (Raab & Tänzler 2006), una extensión de la hermenéutica sociológica alemana (Soeffner 2004). La videografía coincide con ambas en tres aspectos claves. Primero, en su preferencia por los »datos naturales«. Segundo, en el principio del *análisis secuencial*,

y tercero en la *interpretatividad* del análisis. Al contrario de otros métodos de la investigación con vídeo que usan procedimientos codificadoras y estandarizados, la videografía está firmemente arraigado en el paradigma interpretativo. Se concentra en el estudio de las interacciones en situaciones »naturales« y combina la etnografía con conceptos de la sociología del conocimiento y del constructivismo social (Berger & Luckmann 1991 [1966]). Acentuando el aspecto etnográfico, la videografía presta atención especial al contexto en que se generan los datos. En el centro de la videografía está el análisis de las situaciones registradas, situaciones que se encuentran conservadas de diferentes maneras en los datos audiovisuales. Por lo tanto, es necesario considerar que existe una diversidad en los tipos de datos audiovisuales. Hay que resaltar que la videografía no es indiferente al tipo de dato. Tiene una preferencia marcada por grabaciones de las *interacciones y actividades en situaciones sociales*, que generalmente *no han sido producidas exclusivamente para la investigación*. En términos generales, se puede diferenciar entre vídeo-datos »naturales« y editados (véase también la ilustración en Knoblauch & Schnettler 2007: 590). Sin embargo, no es una diferencia categórica, sino gradual: La »naturalidad« de los datos supone que hayan sido generado con la menor interferencia posible por parte del investigador (Silverman 2005). Son, por lo tanto, »naturales« aquellas grabaciones en las que los observados actúan y ejercen sus actividades de la misma manera como cuando no son grabados por la cámara.

Cuando la investigación videográfica se dedica a estudiar actividades comunes y corrientes como aquellas de gente en cafés, en el trabajo, en las escuelas, en museos, en calles, plazas o supermercados, es obvia su estrecha conexión con la etnografía. En particular, existe un vínculo fuerte con la investigación en la línea de Erving Goffman (1961, 1967, 1971), que se centraba en estudiar los encuentros (»encounters«), los acontecimientos (»gatherings«), y las actuaciones (»performances«) sociales con el fin de determinar las estructuras básicas del »orden de las interacciones« [»interaction order«](Goffman 1983). Con el concepto de videografía recalamos que las videograbaciones constituyen solo una parte de los datos que recogemos durante el estudio de campo. Se com-

plementan, de forma necesaria, con observaciones directas, recolección de materiales, discusiones, charlas y entrevistas con los miembros *in situ*. Esto es imprescindible para obtener el conocimiento necesario para el posterior análisis y la interpretación de los datos audiovisuales. Resulta especialmente importante en aquellos campos que presuponen conocimientos especializados, como por ejemplo salas de operación, centros de control del metro o agencias de noticias. En estos campos, los vídeodatos generados por el investigador pueden emplearse como material para «elicitar» conocimientos especiales de los participantes a través de entrevistas apoyadas con vídeo (Schubert 2008). El vídeo permite generar datos en el campo que gracias a su perspectiva, su complejidad y su intersubjetividad poseen novedosas propiedades metodológicas. Además, lleva a una etnografía «enfocada» (Knoblauch 2005), caracterizada por un trabajo de campo de tiempo limitado e *intensivo* combinado con la exploración y el análisis *extensivo* de los datos generados. Su objetivo no es una «observación auténtica», sino especial atención y esmero en el análisis y la interpretación de los datos.

El avance tecnológico durante los últimos años ha facilitado la grabación de datos videográficos. Este proceso va acompañado con el aprendizaje y la diseminación cultural de la destreza y habilidad necesaria para filmar con cámaras de vídeo. La investigación sociológica puede enlazar con esta capacidad cotidiana. Hoy en día, resulta relativamente fácil acumular amplios corpus de datos videográficos. Estos, sin embargo, requieren mayor esfuerzo y esmero para su subsiguiente procesamiento, análisis e interpretación. Los métodos visuales se están desarrollando de forma rápida en la investigación sociológica. Existen varias técnicas para el análisis de datos visuales en general (véase por ejemplo Banks & Morphy 1997, Rose 2000, Davies 1999, Emmison & Smith 2000, Pink 2001), pero predominan aquellas que toman como objeto de estudio la imagen fija, es decir la fotografía (de Miguel & Pinto 2002) y los correspondientes instrumentos y procedimientos analíticos para la imagen en movimiento, el audiovisual, no llegan a establecerse. Por ejemplo, en libros recientes sobre Etnografía Visual o Análisis Visual, el vídeo-análisis juega un

papel secundario (Pink 2007) o nulo (Rose 2007). Las vídeo-grabaciones adquieren una importancia creciente en la investigación cualitativa, pero la creación de métodos adecuados está todavía en su fase inicial. Son pocos los científicos que se ocupan de la cuestión cómo se puede aplicar este medio de forma adecuada en la investigación social.⁷

La metodología analítica de la videografía se apoya, por una parte, en la sofisticada práctica del vídeo-análisis etnometodológico de los »workplace-studies« anglosajones (Heath et al. 2004) y su correspondiente francés (Mondada 2005). Inspeccionan los vídeos con gran detalle y exactitud, prestando especial atención a la coordinación de las diferentes modalidades comunicativas (verbal, corpórea, mímica, etc.) en las interacciones (Heath 1997a, Goodwin 1994, 2000b, Heath 1997b, Heath & Hindmarsh 2002). La videografía enlaza con este método, pero su enfoque es más amplio. Se basa en el concepto sociológico del análisis de géneros comunicativos. El análisis de géneros es fruto de la investigación sociolingüística (Luckmann 1979, 1984), que surgió a partir del constructivismo social (Berger & Luckmann 1969). Durante los últimos treinta años ha sido ampliado hacia la teoría y el método de un »constructivismo comunicativo« (Knoblauch 1995, Luckmann 2002, 2006). El análisis de los géneros comunicativos (Luckmann 1988) no se limita a estudiar el orden secuencial de las interacciones verbales como el análisis conversacional etnometodológico. Explora las formas socialmente consolidadas e *institucionalizadas* de acciones comunicativas. »Como cualquier otra forma de acción individual, también la acción comunicativa está sujeta a la rutinización, y al igual que cualquier otra forma de interacción social la acción comunicativa puede ser, bajo ciertas circunstancias, institucionalizada« (Luckmann 2008: 183). Expresado de forma concisa, se podría decir que los géneros comunicativos representan las soluciones a problemas recursivos y elementales ofreciendo a los miembros de un determinado colectivo

7 Véanse Jordan & Henderson (1995), Heath (1986, 1997*), Lomax & Casey (1998). Los artículos incluidos en la colección de Knoblauch et al. (2006) permiten apreciar el estado actual del debate metodológico y presentan una serie de orientaciones analíticas.

formas preestablecidas para llevar a cabo interacciones relevantes que se repiten con frecuencia. Ciertamente, no toda actividad comunicativa se realiza a través de estas formas. Pero el grado de cohesión y de obligación de los géneros refleja directamente el nivel de relevancia de una cierta interacción comunicativa en la cultura dentro de la que emerge. Los géneros comunicativos pueden entenderse como el «núcleo institucionalizado» de la comunicación social y en suma constituyen gran parte de lo que entendemos como una específica «cultura».

El análisis de géneros comunicativos surgió inicialmente para estudiar las formas de la comunicación oral, tales como tertulias familiares (Keppler 1994), el rumor (Bergmann 1987), instrucciones (Luckmann & Keppler 1989) o lamentaciones (Kotthoff 1999). Fue sucesivamente extendida al estudio de la comunicación a distancia y mediatizada, como telediarios políticos (Keppler 1985), sermones televisivos (Ayaß 1997), Radio-Phone-Ins (Knoblauch 1999), anuncios publicitarios televisivos (Knoblauch & Raab 2001), mensajes en contestadores telefónicos (Alvarez-Caccamo & Knoblauch 1992) o mensajes SMS (Androutsopoulos & Schmidt 2002).

El procedimiento metodológico del análisis de géneros distingue entre tres niveles (Günthner & Knoblauch 1994): Se escrutan las estructuras *internas* de los géneros, el nivel *intermediario* de la situación y las estructuras *exteriores*, que relacionen las formas comunicativas con el amplio contexto institucional y la estructura social de una cierta cultura. Abarca, por lo tanto, una perspectiva que combina el microanálisis con el estudio de la sociedad, de modo que se preocupa de no perder el vínculo entre el trabajo empírico y la teoría social. El procedimiento analítico sigue básicamente las pautas del análisis *secuencial*, haciendo uso de la característica intrínseca de los datos que documentan procesos interactivos. La primera tarea una vez grabados los vídeos es la preparación, la catalogación y la digitalización de los vídeos. Después, se seleccionan secuencias cortas del corpus para el sucesivo análisis fino. ¿Cuál es el criterio de relevancia según el cual seleccionamos las secuencias para el análisis fino? En una primera aproximación general puede aparecer la impresión de cierta tipici-

dad en los datos o elementos recursivos que motivan a dedicarse a estudiar estos con más detenimiento y profundidad. Después de un examen rápido del material se prosigue con el análisis refinado. Los datos de vídeo exigen sin duda un enfoque gradual a lo largo del proceso de su estudio. En el caso óptimo, se enfoca de forma iterativa, en la que los datos mismos proporcionan a lo largo de su progresivo análisis la solidificación de los criterios que a su vez precisan continuamente el calibrado del enfoque analítico. Este procedimiento equivale a lo que en la Grounded Theory (Strübing 2004) se denomina «muestreo teórico» y corresponde al análisis secuencial hermenéutico llamado «circulo hermenéutico» (Soeffner 2004). El siguiente paso es la transcripción de los datos, necesaria para preparar los vídeos para el análisis. La transcripción tiene una importancia metodológica que no puede ser subestimada en ningún caso. El dominio de varios métodos de transcripción es una precondition fundamental para el trabajo analítico y no se puede adquirir a través del estudio teórico, sino solo mediante la práctica. Por lo tanto, es de primera importancia que los investigadores mismos transcriban los datos, a fin de familiarizarse con el material. Además, es el primer paso para adentrarse en las estructuras del material y permite descubrir los aspectos que son de relevancia para el subsiguiente análisis fino. Para empezar, es recomendable orientarse por el sistema establecido en el Análisis Conversacional (ten Have 1999). Además, es conveniente que el análisis se realice en un grupo de interpretación que incluye diferentes miembros con lo cual se multiplica a través sus diversas experiencias y conocimientos la profundidad del análisis de los datos.

Un ejemplo: presentaciones visuales asistidas por ordenador

En un proyecto reciente (Schnettler & Knoblauch 2007b) estudiamos la transformación de un género comunicativo que abunda en nuestra cultura: las presentaciones powerpoint. En menos de una década y media, la introducción del ordenador en las diversas formas de intervenciones públicas (conferencias, talleres, clases etc) ha transformado una importante parte de la comunicación.

Se estiman que más de 30 millones de presentaciones (LaPorte et al. 2002) son realizados diariamente en todo el mundo y el software que se ha impuesto como denominador del género está instalado en más de 250 millones de ordenadores (Parker 2001). Sin embargo, existen muchos más programas similares que se emplean con el mismo fin. Para usar un termino neutral, se puede hablar de «presentaciones visuales asistidas por ordenador». Es un género comunicativo cuya configuración situacional se caracteriza por los siguientes cuatro elementos: (1) un *orador* que (2) se dirige *verbalmente* a un (3) *publico co-presente* (4) apoyando sus expresiones verbales con *elementos visuales* (imágenes, gráficos, tablas, fotos, películas etc.) preparadas de antemano y proyectadas simultáneamente por ordenador.



Imagen 5: Formas de señalar en presentaciones powerpoint

A pesar de su enorme éxito, existen pocos estudios empíricos (Rendle-Short 2006, Yates & Orlikowski 2007), y el debate gira en torno a una crítica que se centra en aspectos del contenido de las visualizaciones usadas (Tufte 2006), omitiendo el carácter *performativo* de las presentaciones. Con el objetivo de estudiar este género comunicativo, grabamos más de 196 presentaciones de un total de más de 100 horas en diferentes ámbitos (escuelas, instituciones públicas, empresas, universidades) y lo sujetamos al análisis. (1) Estudiamos en un primer nivel las estructuras internas de las presentaciones, enfocando por ejemplo la composición de las visualizaciones típicas y su función argumentativa (Pötzsch 2007) o la coordinación de un elemento frecuente que son las listas que aparecen visualizadas en las transparencias con el discurso verbal del orador (Schnettler 2006). (2) En el nivel intermedio

de la realización situada descubrimos la importancia fundamental que diferentes maneras de señalar tienen para llevar a cabo la presentación, porque relacionan el discurso verbal con las visualizaciones (Knoblauch 2008). Estudiamos también otros aspectos, como la ecología social de las presentaciones, es decir la posición del orador con respecto al público y a la proyección (Knoblauch 2007) o el rol de la técnica y su potencial de sabotear los actos de quienes presentan cuando se producen «errores de presentación» (Schnettler & Tuma 2007). Resulta que en las presentaciones powerpoint, la «orquestación» de voz, gestos y movimientos es fundamental para dirigir la atención de público e integrar los diferentes modos comunicativos en una totalidad coherente. Más allá de los elementos que determinan su forma interna y situada, resalta la relación que estas presentaciones tienen con el «conocimiento». Por ello, exploramos (3) los nexos de este género comunicativo con las estructuras exteriores, superando el nivel del microanálisis y tratando de dar una respuesta empíricamente fundada y a su vez reflexiva sobre las razones, por las cuales se está produciendo esta transformación en la comunicación social. En este nivel, nos preguntamos, ¿cual sería el «significado cultural» (Weber) de los resultados particulares? Es aquí, donde la interpretación sociológica trasciende el nivel del análisis de los datos y busca de relacionar los resultados con la teoría sociológica. Argumentamos que existe una estrecha relación entre la difusión de las presentaciones como nueva forma social y las necesidades concretas en las sociedades llamadas «sociedades del conocimiento». Aunque este concepto es muy debatido en la teoría actual, es obvia la coincidencia histórica de la aparición de las presentaciones con el diagnóstico de la «knowledge society». En efecto, sería más acertado llamarlo «sociedad comunicativa», ya que el conocimiento es inherente a cualquier tipo de sociedad y la transformación afecta más bien las formas en las cuales se produce y se disemina. Aquí salta a la vista el enorme cambio que ha adquirido la comunicación, no sólo por el aumento de actividades comunicativas, sino por su relevancia para sostener la coordinación y el funcionamiento de una multitud de procesos realizados en el seno de nuestras sociedades contemporáneas y la vitalidad que

suponen para su existencia. En este marco y en paralelo al crecimiento de la comunicación mediatizada, las presentaciones ocupan un importante lugar en el conjunto comunicativo actual. No sólo han aumentado las ocasiones de comunicarse, sino también la necesidad de comunicación entre expertos de diferentes ámbitos y profesiones. Concluimos que la razón estructural de la disminución masiva de las presentaciones asistidas por ordenador y su éxito como nueva forma social se explica por su capacidad de proporcionar un instrumento, un género comunicativo, especialmente apto para la comunicación que trasciende las distintas áreas de conocimiento. Sin duda se trata de una «muleta» para exponer ante un público y el género, a pesar de ser «híbrido» y complejo porque combina palabra e imágenes, demuestra un carácter simplificador y redundante. Por lo tanto se puede concluir que las presentaciones powerpoint no solo reflejan el rol de la comunicación en una cultura cada vez más dominada por lo visual, sino que responden directamente a las necesidades transculturales y transdisciplinarias de la «sociedad del conocimiento». Como género comunicativo podría ocupar el lugar de «idioma de base» de nuestro tiempo (Schnettler & Knoblauch 2007a).

4. Conclusiones

Los métodos audiovisuales constituyen tanto un reto como una oportunidad para el futuro desarrollo de la investigación cualitativa. La omnipresencia de los vídeos en nuestra cultura salta a la vista. No obstante, a pesar de la amplia difusión y general aceptación de videograbaciones tanto en nuestra vida diaria como en los ámbitos institucionales de nuestra sociedad, la investigación científica correspondiente se desarrolla hasta el momento a un ritmo mucho más lento.

En este capítulo hemos intentado mostrar perfiles y posibilidades para una metodología cualitativa audiovisual, que está todavía por desarrollarse. Hemos aportado dos ejemplos que surgen de la práctica investigadora de los firmantes. Las biografías o testimonios audiovisuales pivotan sobre la necesaria y fructífera articula-

ción de técnicas cualitativas tradicionales, como la entrevista abierta, con la incorporación de la imagen y la voz. El apartado dedicado a ello se centra en las dimensiones teóricas e implicaciones de la producción de datos biográfico-audiovisuales. Por economía de espacio, hemos preferido abordar el aspecto del análisis en nuestro segundo ejemplo metodológico. Dentro de la amplia y creciente gama de corrientes en el campo de la investigación cualitativa, el vídeo-análisis es un instrumento especialmente apto para el estudio de las interacciones (ya sean las »artificiales«, como el contexto de entrevista, como las »naturales« abordadas en el último apartado) y para las observaciones etnográficas multilocales [»multi-sited ethnographies«] en contextos de organizaciones complejas. El ejemplo de la investigación sobre el uso de Powerpoint muestra cómo este método facilita el estudio de las formas de interacción y comunicación social dentro de sus respectivos contextos de uso.

La historia del audiovisual científico-social trazada a muy grandes rasgos en el primer apartado nos habla de un temprano descubrimiento de las ventajas de los datos visuales y audiovisuales para la investigación. En comparación con la observación a simple vista, las vídeograbaciones permiten la focalización en el detalle. Son más completas, más precisas y, fundamentalmente, más fiables que la memoria humana o el registro escrito porque posibilitan una reproducción repetida y permiten un análisis independiente de los implicados en el proceso. Las vídeograbaciones son especialmente idóneas para captar los aspectos físicos [es decir, corpóreos] de la dinámica interactiva (Raab 2008), un aspecto obviado con demasiado frecuencia en la investigación cualitativa. También es de subrayar su capacidad para observar conductas habituales e incorporadas, que no necesariamente tienen una expresión verbalizada. Las imágenes, además, recogen las expresiones de ciertos mundos culturales y las configuraciones de estilos de vida dentro del contexto en que se sitúan naturalmente. En este sentido, las vídeograbaciones permiten recoger densos, copiosos y detallados datos de los procesos sociales, y en definitiva un acceso inmediato (o al menos *mediado* en menor medida) a aspectos de la vida cotidiana, superando las limitaciones de los

métodos exclusivamente ligados a textos. Proporcionan al investigador una calidad de datos hasta ahora inédita, lo cual motiva a algunos autores a pronosticar una verdadera «vídeo-revolución» para la investigación cualitativa. Los efectos de la videocámara como instrumento para recoger datos, empleado como «microscopio interaccional», fácilmente alcanzarán a aquellos que acompañaron la popularización de las grabadoras de audio en los años sesenta y setenta del siglo pasado, y que impulsaron metodologías de investigación como el análisis conversacional etnometodológico o la historia oral. Apenas se está empezando a sistematizar el uso de las metodologías audiovisuales de producción y análisis de datos en los estudios interpretativos. Con ellas se abren nuevos y prometedores horizontes para el estudio empírico de las realidades sociales.

Bibliografía

- Alonso, Luis Enrique (1998), *La mirada cualitativa en sociología*, Madrid: Fundamentos
- Alvarez-Caccamo, Celso & Knoblauch, Hubert (1992), ›I was calling you.‹ Communicative patterns in leaving a message to answering machines, *Text* 12: 4, 473–505
- Androutopoulos, Jannis & Schmidt, Gurly (2002), SMS-Kommunikation: Ethnografische Gattungsanalyse am Beispiel einer Kleingruppe, *Zeitschrift für Angewandte Linguistik* 36, 49–78
- Aufschnaiter, Stefan von, Welzel, Manuela (eds. 2001), *Nutzung von Videodaten zur Untersuchung von Lehr- und Lernprozessen*, Münster: Waxmann
- Ayaß, Ruth (1997), Die kleinen Propheten des ›Worts zum Sonntag,‹ *Zeitschrift für Soziologie* 26: 3, 222–235
- Baer, Alejandro (2005), *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas
- Baer, Alejandro (2006), *Holocausto. Recuerdo y representación*, Madrid: Losada
- Baer, Alejandro y Sánchez Pérez, Francisco (2004), La metodología biográfica audiovisual, *Empiria* 7, 35–55
- Banks, Marcus, Morphy, Howard (1997), *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven: Yale

- Barnouw, Eric (1993), *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, New York, Oxford University Press
- Bartov, Omer (1996), *Murder in Our Midst. The Holocaust, Industrial Killing, and Representation*, New York: Oxford University Press
- Bazin, Andre (1990), *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp
- Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas (1969), *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Fischer
- Berger, Peter L., & Luckmann, Thomas (1991 [1966]), *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*, New York: Penguin
- Bergmann, Jörg (1985), Flüchtigkeit und methodische Fixierung sozialer Wirklichkeit, en W. Bonß & H. Hartmann (eds.), *Entzauberte Wissenschaft (Soziale Welt, Sonderband 3)*, Göttingen: Schwartz, 299–320
- Bertaux, Daniel (1993), De la perspectiva de la historia de vida a la transformación de la práctica sociológica, en J. M. Marinas & C. Santamarina (eds.), *La Historia Oral: Métodos y experiencias*, Madrid: Debate, 19–34
- Bergmann, Jörg R. (1987), *Klatsch. Zur Sozialform der diskreten Indiskretion*, Berlin: de Gruyter
- Bergmann, Jörg, Luckmann, Thomas & Soeffner, Hans-Georg (1993), Erscheinungsformen von Charisma – Zwei Päpste, en W. Gebhardt, A. Zingerle & M. N. Ebertz (eds.), *Charisma – Theorie, Religion, Politik*. Berlin, New York: De Gruyter, 121–155
- Bourdieu, Pierre (1965), *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris: Les éditions de Minuit
- Clifford, James & Marcus, G. (eds. 1986), *Writing Culture*, Berkeley, University of California Press
- Colombat, Pierre (1993), *The Holocaust in French Film*, New Jersey, The Scarecrow Press
- Crawford, Peter (1992), Film as Discourse: The Invention of Anthropological Realities, en Crawford (ed.), *Film as Ethnography*, New York: Martin's Press, 66–82
- Davies, Charlotte Aull (1999), Using visual media, en C. A. Davies (ed.), *Reflexive Anthropology*, London, New York: Routledge, 117–135
- Darius, Jon (1984), *Beyond Vision*, Oxford: Oxford University Press.
- Emmison, Michael J. & Smith, Philip D. (2000), *Researching the Visual*, London: Sage
- Delgado, Manuel (1999), Cine, en M.J. Buxó i Rey, & J. De Miguel, (eds.), *De la Investigación Audiovisual*, Barcelona: Proyecto A Ediciones, 49–77
- Eliach, Yaffa & Gurewitsch, Brana (1991), *Holocaust Oral History*, New York, Center for Holocaust Studies Documentation and Research

- Felman, Shoshana (2000), In an era of testimony: Claude Lanzmann's Shoah, *Yale French Studies* 97, 103–150
- Ferrándiz, Francisco & Baer, Alejandro (2008), Digital Memory: The Visual Recording of Mass Grave Exhumations in Contemporary Spain, en *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9, 3, Art. 35, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803351>
- Gibbs, Graham R., Friese, Susanne & Mangabeira Wilma C. (2002), The Use of New Technology in Qualitative Research, en *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 3, 2, Art. 8, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs020287>
- Frutos, Francisco (1991), *Artifugios para fascinar, Colección Basilio Martín Patino*, Salamanca: Junta de Castilla León
- Geertz, Clifford (1989), *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós
- Goffman, Erving (1961), *Encounters*, Indianapolis: Bobbs-Merrill
- Goffman, Erving (1967), *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior*, Garden City: Doubleday
- Goffman, Erving (1971), *Relations in Public*, New York: Basic Books
- Goffman, Erving (1983), The Interaction Order, *American Sociological Review* 48, 1–17
- Goodwin, Charles (1994), Recording human interaction in natural settings, *Pragmatics* 3, 181–209
- Goodwin, Charles (2000a), Action and embodiment within situated human interaction, *Journal of Pragmatics*, 32, 1489–1522
- Goodwin, Charles (2000b), Practices of Seeing: Visual Analysis: An Ethnomethodological Approach, en T. v. Leeuwen & C. Jewitt (eds.), *Handbook of Visual Analysis*, London: Sage, 157–182
- Goodwin, Charles & Goodwin, Marjorie Harness (1996), Seeing as situated activity: formulating planes, en Y. Engeström & D. Middleton (eds.), *Cognition and Communication at work*, Cambridge: Cambridge University Press, 61–95
- Gottdiener, Mark (1979), Field research and video tape, *Sociological Inquiry* 49: 4, 59–66
- Grimshaw, Allen D. (1982), Sound-image data records for research on social interaction: some questions answered, *Sociological Methods and Research* 11: 2, 121–144
- Günthner, Susanne & Knoblauch, Hubert (1994), ›Forms are the food of faith‹. Gattungen als Muster kommunikativen Handelns, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 4, 693–723
- Harris, Marvin (1986), *El desarrollo de la teoría antropológica*, Madrid: Siglo XXI
- Have, Paul ten (1999), *Doing Conversation Analysis. A Practical Guide*, London: Sage

- Heath, Christian (1986), *Body Movement and Speech in Medical Interaction*, Cambridge: Cambridge University Press
- Heath, Christian (1997a), The Analysis of Activities in Face to Face Interaction Using Video, en D. Silverman (eds.), *Qualitative Research. Theory, Method, and Practice*, London: Sage, 183–200
- Heath, Christian (1997b), Video and sociology: the material and interactional organization of social action in naturally occurring settings, *Champs visuels* 6, 37–46
- Heath, Christian & Hindmarsh, Jon (2002), Analysing Interaction: Video, Ethnography and Situated Conduct, en M. Tim (eds.), *Qualitative Research in Action*, London: Sage, 99–121
- Heath, Christian & Luff, Paul (1996), Convergent activities: Line control and passenger information on the London Underground, en Y. Engeström & D. Middleton (eds.), *Cognition and communication at work*, Cambridge: Cambridge University Press, 96–129
- Heath, Christian, Luff, Paul & Knoblauch, Hubert (2004), Tools, Technologies and Organizational Interaction: The Emergence of the ›Workplace Studies‹, en D. Grant, et al. (ed.), *The Sage Handbook of Organizational Discourse*, London: Sage, 337–358
- Heath, Christian & vom Lehn, Dirk (2004), Configuring Reception. (Dis-)Regarding the ›Spectator‹ in Museums and Galleries, *Theory, Culture & Society*, 21, 6, 43–65
- Heider, Karl (1976), *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press
- Izquierdo Martín, Javier (2004), »¿Sabes lo que te digo?«: sobre las secuencias de revelación de las bromas cámara oculta [67 párrafos]. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research 5, 2 Art. 12, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0402126>
- Jordan, Brigitte & Henderson, Austin (1995), Interaction analysis: Foundations and Practice, *Journal of the Learning Sciences* 4: 1, 39–103
- Kaës, Rene (1991), *Rupturas catastróficas y trabajo de la memoria. Notas para una investigación. Violencia de estado y psicoanálisis*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- Macdonald, Kevin & Cousins, Mark (1996), *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, London: Faber
- Keppler, Angela (1985), *Präsentation und Information. Zur politischen Berichterstattung im Fernsehen*, Tübingen: Narr
- Keppler, Angela (1994), *Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Knoblauch, Hubert (1995), *Kommunikationskultur: Die kommunikative Konstruktion kultureller Kontexte*, Berlin: De Gruyter

- Knoblauch, Hubert (1999), Die Rhetorik amerikanischer Radiohörer-Telefonate während des Golfkriegs, en J. Bergmann & T. Luckmann (eds.), *Kommunikative Konstruktion von Moral. Band 1: Struktur und Dynamik der Formen moralischer Kommunikation*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 61–86
- Knoblauch, Hubert (2005), Focussed Ethnography, *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research [Online Journal]*, 6, 3: Art 44, Available at: <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/3-05/05-3-44-e.htm>
- Knoblauch, Hubert (2006), Videography. Focused Ethnography and Video Analysis, en H. Knoblauch, et al. (eds.), *Video Analysis – Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology*. Frankfurt am Main, New York etc.: Lang, 69–83
- Knoblauch, Hubert (2007), Der Raum der Rede. Soziale Ökologie und die Performanz von Powerpoint-Vorträgen, en B. Schnettler & H. Knoblauch (eds.), *Powerpoint-Präsentationen. Neue Formen der gesellschaftlichen Kommunikation von Wissen*, Konstanz: UVK, 189–205
- Knoblauch, Hubert (2008), The Performance of Knowledge: Pointing and Knowlegde in Powerpoint Presentations *Cultural Sociology* 2: 1, 75–97
- Knoblauch, Hubert & Raab, Jürgen (2001), Genres and the Aesthetics of Advertisement Spots, en H. Kotthoff & H. Knoblauch (eds.), *Verbal Art across Cultures. The Aesthetics and Proto-Aesthetics of Communication*, Tübingen: Gunter Narr, 195–222
- Knoblauch, Hubert & Schnettler, Bernt (2007), Videographie. Erhebung und Analyse Qualitativer Videodaten, en R. Buber & H. Holzmüller (eds.), *Qualitative Marktforschung. Theorie, Methode, Analysen*. Wiesbaden: Gabler, 584–599
- Knoblauch, Hubert, Schnettler, Bernt, Raab, Jürgen & Soeffner, Hans-Georg (eds. 2006), *Video Analysis – Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology*, Frankfurt am Main: Lang
- Kotthoff, Helga (1999), Die Kommunikation von Moral in georgischen Lamentationen, en J. Bergmann & T. Luckmann (eds.), *Kommunikative Konstruktion von Moral. Band 2: Von der Moral zu den Moralén*, Opladen: Westdeutscher, 50–80
- LaCapra, Dominique (1998), *History and Memory after Auschwitz*, New York: Cornell University Press
- Langer, Lawrence (1991), *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, London and New Haven: Yale University Press
- LaPorte, Ronald. E., Linkov, Farina, Villasenor, Tony, et al. (2002), Papyrus to PowerPoint: Metamorphosis of scientific communication, *British Medical Journal* 325, 1478–1481

- Lomax, Helen & Casey, Neil (1998), Recording social life: reflexivity and video methodology, *Sociological Research Online*, 3: 2
- Luckmann, Thomas (1979), Soziologie der Sprache, en R. König (ed.), *Handbuch der empirischen Sozialforschung, Bd. 13*, Stuttgart: Enke, 1–116
- Luckmann, Thomas (1984), Das Gespräch, en K. Stierle & R. Warning (eds.), *Das Gespräch (Poetik und Hermeneutik, Bd. XI)*, München: Fink, 49–63
- Luckmann, Thomas (1988), Kommunikative Gattungen im kommunikativen Haushalt einer Gesellschaft, en G. Smolka-Kordt, P. M. Spangenberg & D. Tillmann-Bartylla (eds.), *Der Ursprung der Literatur*, München: Fink, 279–288
- Luckmann, Thomas (2002), Der kommunikative Aufbau der sozialen Welt und die Sozialwissenschaften, en: *Wissen und Gesellschaft*, Konstanz: UVK, 157–181
- Luckmann, Thomas (2006), Die kommunikative Konstruktion der Wirklichkeit, en D. Tänzler, H. Knoblauch & H.-G. Soeffner (eds.), *Neue Perspektiven der Wissenssoziologie*, Konstanz: UVK, 15–26
- Luckmann, Thomas (2008), Sobre la metodología de los géneros comunicativos (orales), en: *Conocimiento y sociedad. Ensayos sobre acción, religión y comunicación*, Madrid: Trotta, 178–196
- Luckmann, Thomas & Keppler, Angela (1989), ›Weisheits‹ vermittlung im Alltag, en W. Oelmüller (ed.), *Philosophie und Weisheit*. Paderborn: Schöningh, 148–160
- Luff, Paul, Hindmarsh, Jon & Heath, Christian (eds. 2000), *Workplace Studies. Recovering Work Practice and Informing System Design*, Cambridge: Cambridge University Press
- McQuire, Scott (1998), *Visions of Modernity. Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera*, London: Sage
- Mead, Margaret (1975), Visual anthropology in a discipline of words, en P. Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, The Hague: Mouton, 3–10
- Meier, Christoph (1998), Zur Untersuchung von Arbeits- und Interaktionsprozessen anhand von Videoaufzeichnungen, *Arbeit*, 7, 3, 257–275
- Miguel, Jesús de & Pinto, Carmelo (2002), *Sociología Visual*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas
- Mondada, Lorenza (2005), Video Recording as the Reflexive Preservation and Configuration of Phenomenal Features for Analysis, en H. Knoblauch, et al. (eds.), *Video-Analysis*, Frankfurt am Main: Lang, 51–67
- Parker, Ian (2001), Absolute PowerPoint – The software that tells you what to think, *The New Yorker*, 28 de Mayo, 76–87
- Pink, Sarah (2001), More visualising, more methodologies: on video, reflexivity and qualitative research, *Sociological Review*, 49, 1, 586–599

- Pink, Sarah (2007), *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research (2nd Edition)*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage
- Plummer, Ken (1989), *Los documentos personales: Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista*, Madrid: Siglo Veintiuno
- Pötzsch, Frederik S. (2007), Visuelle Grammatik. Zur Bildsprache von Präsentationsfolien, en B. Schnettler & H. Knoblauch (eds.), *Präsentationen. Formen der visuellen Kommunikation von Wissen*, Konstanz: UVK, 85–102
- Quindeau, Ilka (1995), *Trauma und Geschichte: Interpretationen autobiographischer Erzählungen von Überlebenden des Holocaust*, Frankfurt: Brandes und Apsel
- Raab, Jürgen & Tänzler, Dirk (2006), Video-Hermeneutics, en H. Knoblauch, et al. (eds.), *Video Analysis*, Wien, Berlin: Lang, 85–97
- Rammert, Werner & Schubert, Cornelius (eds. 2006), *Technographic. Zur Mikrosoziologie der Technik*, Frankfurt am Main: Campus
- Rendle-Short, Johanna (2006), *The Academic Presentation. Situated Talk in Action*, Aldershot: Ashgate
- Rose, Diana (2000), Analysis of Moving Pictures, en M. W. Bauer & G. Gaskell (eds.), *Qualitative Researching with Text, Image, and Sound. A Practical Handbook*, London: Sage, 246–262
- Rothman, William (1997), *Documentary Film Classics*, Cambridge: Cambridge University Press
- Rose, Gilian (2007), *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials (2nd Edition)*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage
- Schnettler, Bernt (2001), Vision und Performanz. Zur soziolinguistischen Gattungsanalyse fokussierter ethnographischer Daten, *sozialer sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung*, 1, 143–163
- Schnettler, Bernt (2006), Orchestrating Bullet Lists and Commentaries. A Video Performance Analysis of Computer Supported Presentations, in H. Knoblauch, et al. (eds.), *Video Analysis*, Frankfurt am Main: Lang, 155–168
- Schnettler, Bernt & Knoblauch, Hubert (2007a), Die Präsentation der ›Wissensgesellschaft‹. Gegenwartsdiagnostische Nachüberlegungen, en B. Schnettler, H. Knoblauch (eds.), *Powerpoint-Präsentationen*, Konstanz: UVK, 267–283
- Schnettler, Bernt & Knoblauch, Hubert (eds. 2007b), *Powerpoint-Präsentationen. Neue Formen der gesellschaftlichen Kommunikation von Wissen*, Konstanz: UVK
- Schnettler, Bernt & Tuma, René (2007), Pannen – Powerpoint – Performanz. Technik als handelndes Drittes in visuell unterstützten mündli-

- chen Präsentationen?, en B. Schnettler & H. Knoblauch (eds.), *Präsentationen*, Konstanz: UVK, 163–188
- Schubert, Cornelius (2006), *Die Praxis der Apparatedmedizin. Ärzte und Technik im Operationssaal*, Frankfurt am Main: Campus
- Schubert, Cornelius (2008), Videographic elicitation interviews. Studying technologies, practices and narratives in organisations, en U. T. Kissmann (eds.), *Video Interaction Analysis*, Berlin, New York: Lang (en prensa)
- Silverman, David (2005), Instances or Sequences? Improving the State of the Art of Qualitative Research, *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 6: 3, Art. 30, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0503301>
- Soeffner, Hans-Georg (2004), *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*, Konstanz: UVK
- Strübing, Jörg (2004), *Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung*, Wiesbaden: VS-Verlag für Sozialwissenschaften
- Tufte, Edward R. (2006), *The Cognitive Style of Powerpoint. Pitching Out Corrupts Within*, Cheshire, Connecticut: Graphics Press
- vom Lehn, Dirk (2006), Die Kunst der Kunstbetrachtung: Aspekte einer Pragmatischen Ästhetik in Kunstausstellungen, *Soziale Welt* 57, 1, 83–100
- Wagner, John (2002) Does image-field work have more to gain from extending or from rejecting scientific realism, *Visual Sociology* 16, 2, 7–21
- Walker, Janette (1997), The Traumatic Paradox: documentary films, historical fictions and cataclysmic past events, *Signs* 4, 22, 803–825
- Williams, Linda (1993), Mirrors Without Memories – Truth, History and the New Documentary, *Film Quarterly* 46, 3, 9–21
- Wiesel, Elie (1978), *A Jew Today*, New York: Random House
- Yates, JoAnne & Orlikowski, Wanda (2007), The PowerPoint Presentation and its corollaries: How genres shape communicative action in organizations, en M. Zachry & C. Thralls (eds.), *Communicative Practices in Workplaces and the Professions: Cultural Perspectives on the Regulation of Discourse and Organizations*, Amityville: Baywood, 67–92
- Young, James (1988), *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press

Links

WIT Group King's College, London: <http://www.kcl.ac.uk/wit>
Laboratorio de Vídeo-Análisis, TU Berlin: www.soz.tu-berlin.de/videolab