



Antropología UC

Manual de ANTROPOLOGÍA Y MEDIOS

Josefina Buschmann | Gida Homad-Hamam | Gabriela Cabaña | Marjorie Murray

Escrito por _Josefina Buschmann, Gida Homad-Hamam, Gabriela Cabaña y Marjorie Murray

Editores de Contenido _Felipe Palma y Christopher Murray

Asistente de investigación _Pablo Herraz

Diseño _Patricia Escobar y María Cristina Adasme

Este manual ha sido desarrollado con apoyo del concurso Fondo de Desarrollo de la Docencia (Fondedoc), dependiente de la Vicerrectoría Académica de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su finalidad es exclusivamente pedagógica y su circulación es gratuita. Ninguna parte de este libro, incluido el diseño de portada, puede ser copiado, modificado, publicado, reproducido, almacenado, distribuido o vendido, por cualquier medio físico o digital, sin la autorización explícita de las autoras. Las imágenes contenidas en este manual no son de propiedad de las autoras, y cuentan con la debida autorización de los autores en los casos que así lo requieren.

Número de inscripción 2020-A-6047.

Cómo citar _Buschmann, J., Homad-Hamam, G., Cabaña, G., y Murray M., (2017). *Manual de Antropología y Medios*, Santiago, Chile: Escuela de Antropología UC.

Prólogo

Josefina Buschmann
Gida Homad-Hamam
Gabriela Cabaña
Marjorie Murray

La antropología siempre ha trabajado con material audio-visual, si bien su real consideración en la disciplina estuvo por mucho tiempo relegada a un segundo plano, subordinada a la producción de textos escritos. La proliferación de producción etnográfica que hace uso de metodologías audio-visuales ha terminado por hacerse un lugar por derecho propio en la antropología, conduciéndonos, al mismo tiempo, a preguntarnos por los alcances del trabajo interdisciplinario, y obligándonos a reflexionar sobre la forma de aquello que investigamos y cómo lo investigamos. Este manual comenzó a ser imaginado a mediados de 2016, en el marco del concurso Fondo de Desarrollo de la Docencia (Fondedoc), dependiente de la Vicerrectoría Académica de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Con el proyecto titulado “*Incorporando herramientas visuales, audiovisuales y digitales en la formación del antropólogo*”, quienes trabajamos en este manual quisimos hacernos parte de un esfuerzo más amplio de la Escuela de Antropología por innovar en la formación metodológica mínima que reciben los y las estudiantes de pregrado, que fuese al mismo tiempo una invitación y una provocación para pensar y actuar desde más allá de lo escrito. En este marco, el proyecto fue presentado en la categoría “fortalecimiento de la interdisciplina”, y fue fundamental la participación de académicos, productores e investigadores de las áreas visual, audiovisual y nuevos medios. Las diversas reuniones y conversaciones.

A quién está dirigido, cómo está pensado su uso

Este manual busca avanzar en la incorporación de la investigación visual, audiovisual y multi-modal en la formación metodológica etnográfica de los y las estudiantes de antropología. Incluye tanto material de referencia para la elaboración de las clases como propuestas de ejercicios y alternativas de evaluación. También nos hemos preocupado de nutrirlo con ejemplos que equilibran los distintos formatos, contextos y momentos históricos que han sido parte de la historia de la antropología visual, la investigación antropológica multi-modal y la irrupción de la investigación basada en medios en la disciplina.

Su uso está pensado principalmente para docentes de antropología encargados de ramos etnográficos mínimos, y también como apoyo para cursos de otras disciplinas que quieran integrar investigación etnográfica. Además puede ser gran ayuda para estudiantes en cualquier etapa de formación interesados en integrar en su investigación etnográfica perspectivas y metodologías de este tipo. Cabe señalar que en el relato no hemos hecho divisiones regionales como categoría heurística, en tanto nos interesaba plantear las temáticas desde una perspectiva que no asume a priori la existencia de ciertos “centros” y “periferias” en el desarrollo de las discusiones. Tampoco hacemos divisiones disciplinares clasificando a unos como “fotógrafos”, “documentalistas” y a otros como “antropólogos”, ya que nos interesó centrarnos más en los proyectos que en las identidades disciplinares o profesionales tradicionales. Por otro lado, el manual busca retratar la profundidad del cambio de enfoque que se ha vivido en la antropología y que ha transitado desde lo visual a lo multi-modal, enfatizando en el giro colaborativo en la antropología a partir del uso de medios (conceptualizado como media based-research).

El manual se divide en cuatro secciones. La primera parte presenta una revisión histórica de la trayectoria del uso de medios en la antropología que inicia con la antropología visual y que llega al presente con la antropología multimodal y digital. Las secciones dos y tres están destinadas al análisis y creación audio-visual y digital como metodologías de investigación antropológica. Finalmente, cierra con una serie de ejercicios y propuestas pedagógicas.

Agradecimientos

Margarita Alvarado

Maite Alberdi

Andrea Chignoli

Pablo Corro

María Court

Luis Hernán Errázuriz

Paulina Faba

Susana Foxley

Carolina Larraín

Pedro Mege

Pablo Miranda

Rodrigo Moreno

Christopher Murray

Iván Osnovikoff

Carolina Ramírez

Ignacio Rojas

Carolina Urrutia

Índice

i. Revisión histórica

1. Debates destacados al interior de la antropología visual
2. De la antropología visual a las antropologías sensoriales y multimodales
 - 2.1 Trazando un origen colonial
 - 2.2 “Mostrando personas vivas”: hacia una aproximación humanista en antropología
 - 2.3 Un giro hacia la reflexividad, la crítica y la experimentación
 - 2.4 Giros sensoriales y pictóricos
 - 2.5 Nuevas direcciones: una antropología digital y multimodal

[p. 7](#)

ii. Análisis

1. Contextos de producción
2. Sobre el dispositivo
 - 2.1 Análisis audio-visual
 - 2.2 Análisis Sonoro
3. Circulación de un artefacto

[p. 53](#)

iii. Creación

1. Fotografía en la investigación antropológica
 - 1.1 Construyendo una (est)ética de la mirada
 - 1.2 Fotografía en el proceso de investigación
 - 1.3 Fotografía como resultado de la investigación
2. Video en la investigación antropológica
 - 2.1 Video etnográfico y video de investigación
 - 2.2 Etapas de desarrollo del video en la investigación
 - 2.3 Dilemas éticos
3. Medios digitales y antropología multimodal

[p. 114](#)

Experiencias Pedagógicas

1. Prácticas pedagógicas
2. Ejercicios
 - 2.1 Análisis
 - 2.2 Creación

[p. 169](#)

Intermedio: Metodologías de Investigación

[p. 50](#)

Referencias

[p. 186](#)

i. Revisión

HISTÓRICA

1. Debates destacados al interior de la antropología visual

2. De la antropología visual a las antropologías sensoriales y multimodales

2.1 Trazando un origen colonial

2.2 “Mostrando personas vivas”: hacia una aproximación humanista en antropología

2.3 Un giro hacia la reflexividad, la crítica y la experimentación

2.4 Giros sensoriales y pictóricos

2.5 Nuevas direcciones: una antropología digital y multimodal

1. Debates destacados al interior de la antropología visual

Leer reflexiones de Lucien Taylor [Visual Anthropology is Dead, Long Live Visual Anthropology](#), y Jay Ruby [Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnographic](#).

Revisar [Visual Anthropology in a Discipline of Words](#), de Margaret Mead.

Antes de profundizar en las diferentes maneras en que la antropología ha utilizado los medios audiovisuales y digitales en sus esfuerzos de investigación, expondremos algunos de los principales debates actuales dentro de la antropología visual, la que entenderemos como el subcampo fundante de la antropología dedicada a la investigación mediante el uso de medios de investigación no escritos, en particular medios audiovisuales.

El primer debate implica un cuestionamiento acerca de lo que es la antropología visual: ¿es el estudio de la cultura visual, los sistemas visuales y las representaciones visuales o son investigaciones antropológicas llevadas a cabo a través de medios visuales? Así mismo, el rol del arte y la estética en las producciones de la antropología visual y el debate sobre la diferencia entre cine documental y cine etnográfico, han sido temas de discusión.

Otras problemáticas han girado en torno al rol de la antropología visual en una disciplina dominada por la escritura y sus implicancias respecto a las formas de presentación del conocimiento antropológico. En esta misma línea, distintos antropólogos han debatido si la antropología visual debiese ser considerada un subcampo de la antropología o un área integrada de estudios; y si esta tiene (o no) un origen histórico particular con una metodología establecida.

Otras preguntas presentes son: ¿qué tipo de metodologías y jergas [lingo] antropológicas aparecen asociadas a la producción etnográfica audiovisual? ¿es necesario establecer un lenguaje común para la antropología visual? ¿cómo puede el cine contribuir a la antropología en tanto disciplina científica y teórica? ¿de qué manera la antropología basada en medios audiovisuales puede operar como crítica de la disciplina antropológica? ¿cómo se representa 'lo invisible' en trabajos antropológicos basados en imágenes? ¿cuán representativas de la 'realidad' son las imágenes? ¿cómo las entendemos, producimos y procesamos en diferentes contextos? ¿cuál es el rol de la antropología visual aplicada? y ¿cómo afectan las nuevas 'ecologías mediales' (redes sociales, por ejemplo) en el quehacer antropológico?

“A la antropología nunca le ha faltado interés por lo visual; su problema siempre ha sido no saber qué hacer con ello”.

David MacDougall en *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*, 2006: 213. Traducción propia.

“La antropología visual nunca ha sido puramente ‘visual’. Las películas y fotografías etnográficas siempre se han enfocado en temas sustantivos, han representado sujetos etnográficos de culturas particulares, y han sido informadas por la teoría antropológica. El nombre ‘antropología visual’ fue acuñado por Margaret Mead en los años sesenta cuando, protestando que las referencias a la antropología ‘no-verbal’ que se utilizaban en el momento eran lamentablemente negativas, propuso que un título más positivo sería el de ‘antropología visual’ (Allison Jablonko, comunicación personal). Esto siempre ha sido una etiqueta controversial. Jay Ruby en realidad nunca apoyo el término ‘antropología visual’, argumentando que ‘antropología de la comunicación visual’ sería un título más apropiado”.

Sarah Pink en *The Future of Visual Anthropology*, 2006: 131. Traducción propia.

“El género del documental y la fotografía provienen del periodismo y del cine. Esto lo hace metodológica y epistemológicamente diferente a la antropología. Por su parte, el cine y la fotografía etnográfica, particularmente la etnografía visual (El Guindi 1986, 1993, 2004: 185-249), son conceptualmente antropología y empíricamente etnografía.”

Fadwa El Guindi en *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*, 2015: 441-42. Traducción propia.

“[la antropología visual ha sido entendida como] (1) el estudio de las formas humanas de comunicación no lingüísticas, que regularmente involucran alguna tecnología visual para la recolección y análisis de datos, (2) el estudio de productos visuales -como las películas- en tanto actividad comunicativa y dato cultural susceptible al análisis etnográfico, y (3) el uso de medios audiovisuales para la presentación de datos, resultados investigativos y otros hallazgos que no podrían ser comunicados verbalmente”.

Ruby and Chalfen (1974) en Sarah Pink, *The Future of Visual Anthropology*, 2006: 10. Traducción propia.

“La idea, entonces, no es definir unas categorías etnográficas, sino explicitar aquellas características que contribuyen a la etnograficidad de las películas. Existen dos consideraciones primordiales:

1. ¿Qué tanto pueden acercarse las películas más altos estándares y objetivos de la etnografía?
2. ¿De qué manera las películas presentan información que la etnografía escrita no puede?

Para resolver la aparente paradoja de estas dos consideraciones –ser etnográfico y trascender lo etnográfico–, podemos reformularlas de la siguiente manera: ¿Cómo puede la (capacidad visual de) las películas complementar la (capacidad léxica de) la etnografía?”.

Karl G. Heider en *Ethnographic Film*, 2006: 2-3. Traducción propia.

“No estoy diciendo el viejo y agotado argumento según el cual algo llamado ‘contenido etnográfico’ es más importante que la forma cinematográfica en que es presentado. Estoy argumentando que el principal objetivo de una película etnográfica debe ser comunicar conocimiento etnográfico, y no producir aquello que la industria llama una ‘buena película’.”

Jay Ruby en *Picturing Culture: Explorations in Film and Anthropology*, 200: 38-9. Traducción propia.

2. De la antropología visual a las antropologías sensoriales y multimodales



“Para Regnault la cámara era un instrumento que efectivamente podía congelar el movimiento del sujeto y así permitir el análisis científico posterior. En este sentido, su trabajo complementó al de su contemporáneo Eadweard Muybridge, fotógrafo británico que utilizó secuencias de imágenes fijas para analizar la naturaleza de la locomoción animal y humana. Regnault, como Muybridge, predijo un aspecto crucial del cine documental: su capacidad de abrir nuestros ojos a mundos disponibles para nosotros pero que, por alguna razón u otra, no percibimos”.

Bamouw 1974: 3

2.1 Trazando un origen colonial

Uno de los primeros usos de imágenes fijas y en movimiento en la antropología fue realizado por Alfred Court Haddon, un zólogo de formación convertido en antropólogo, durante la expedición del Estrecho de Torres en 1899, el cual conecta Australia y Papua Nueva Guinea. El metraje retrata tradiciones que los isleños de la zona habían abandonado desde hace un tiempo. Sin embargo, ante la solicitud de Haddon, los habitantes recrearon algunas de sus prácticas. Los isleños reprodujeron varios bailes y máscaras para, de alguna manera, capturar el pasado de sociedades “primitivas”. Esta expedición fue una innovación para su tiempo, introduciendo no solo el uso de la cámara, sino también la grabación de sonido, para comprender las diferencias dentro y entre culturas a través de un entendimiento de los sentidos. Como señala Sarah Pink (2006), desde los primeros usos de métodos audiovisuales en antropología hubo un interés por explorar diferentes sentidos (no sólo la visión) a través de prácticas mediales.

A pesar de su innovación medial, esta filmación debe entenderse en el marco de la teoría evolucionista, el primitivismo, la antropometría y la biometría, donde la antropología fue comprendida como una ciencia descriptiva y, consecuentemente, las imágenes producidas por y para la disciplina antropológica fueron interpretadas en concordancia con ello. Esto fue tanto un producto como un facilitador del colonialismo. Haddon estuvo influenciado por la fotografía antropométrica de Thomas Henry Huxley, quien propuso un método para fotografiar “sujetos coloniales” para el imperio británico. Estas fotografías fueron utilizadas como pruebas de la evolución biológica, para demostrar que ciertas personas eran más “primitivas” basándose en sus rasgos físicos. De manera similar, Félix-Louis Regnault usó su material para estudiar el movimiento y la fisiología de hombres y mujeres Wolof.



[ANTHROPOLOGICAL EXPEDITION](#) - Alfred Cort Haddon, 1898-1899



[CHRONO-PHOTOGRAPHIC SHOTS](#) - Félix Regnault, 1895

2.2 "Mostrando personas vivas": hacia una aproximación humanista en antropología

Esta sección aborda los cambios en la producción y análisis en antropología visual en el marco de la transformación de la antropología desde una ciencia y disciplina natural hacia una disciplina humanista. Uno de los primeros ejemplos de este giro es la película *Nanook of the North* de Robert J. Flaherty. Ubicado en medio del uso de las imágenes propio de una antropología evolucionista y biométrica, y el giro hacia una aproximación antropológica más humanista, Robert J. Flaherty -quien no era antropólogo de profesión- abrió el camino para la experimentación y exploración en los filmes etnográficos por venir. Flaherty filmó y dirigió *Nanook of the North* en 1922 en una comunidad Inuit en el norte de Canadá. La cinta - que originalmente se inició como parte de un equipo que estudiaba la construcción de un ferrocarril en el norte de Canadá - fue un producto de años de colaboración con esta comunidad, y mezcla elementos de drama, recreaciones actuadas y situaciones reales en la vida de Nanook y su comunidad. Uno de los objetivos de las recreaciones fue la preservación de tradiciones perdidas que, si no se rescataban mediante el cine, se perderían para siempre. La cinta tiene vestigios de romanticismo y primitivismo, sin embargo rompe la tradición de la captura de imágenes para fines biométricos. El proyecto de Flaherty resuena con el trabajo de campo que realizaba el coetáneo antropólogo, Bronislaw Malinowski, en las islas Trobriand, en el que desarrolló el método que definiría la disciplina: la observación participante. Malinowski también incorporó fotografías en su investigación, tanto como notas visuales sobre las actividades, cultura material y entorno de la cultura que observaba, y como elemento que formaba parte de la construcción de su 'autoridad etnográfica'.

Véase [How I Filmed
Nanook of the North](#)

Véase [Los Argonautas del
Pacífico Occidental](#)

Véase [Malinowski's ethnographic
photography: Image, text and
authority](#)



[NANOOK OF THE NORTH](#) - Robert J. Flaherty, 1922

Ver [Trance and Dance in Bali](#)

Por otro lado, los antropólogos Margaret Mead y Gregory Bateson generaron un repertorio muy extenso de imágenes fijas y en movimiento en sus investigaciones juntos y por separado en Bali, Nueva Guinea y Estados Unidos. En ellas, la cámara fue utilizada como fuente primaria de investigación y como un instrumento de grabación con la capacidad de documentar, y no sólo como una herramienta ilustrativa.



IZQ-DER

@Gregory Bateson. I Mario de Tabanan enseñando a I Dewa P. Djaja de Kedere a bailar. Tabanan, Bali, 1 Diciembre, 1936.

@Gregory Bateson. Margaret Mead e I Madé Kalér entrevistando a Nang Karma e I Gata, Bajoeng Gedé, Bali. Sin fecha, probablemente 1937.

@Gregory Bateson. Margaret Mead acercándose a Doemoen, acerca de 18 meses. Diciembre 12, 1936.

www.loc.gov/exhibits/mead/field-bali.html

Ver [For God's Sake, Margaret!](#), una conversación entre Mead y Bateson sobre el uso de la cámara en la investigación antropológica.

Si bien sus perspectivas hacia los métodos visuales variaron durante su investigación –Bateson entendía la cámara como una herramienta exploratoria mientras, para Mead, la cámara era frecuentemente un medio de documentación–, ambos coincidían en la importancia de la imagen para la investigación antropológica y etnográfica. La imagen, para Mead, ofrecía datos objetivos que podían ser re-analizados con posterioridad al evento, y podían mostrar aquello imposible de escribir. Mead creía que el uso de métodos visuales en la antropología podría servir a fines científicos.

BATHING BABIES IN THREE CULTURES

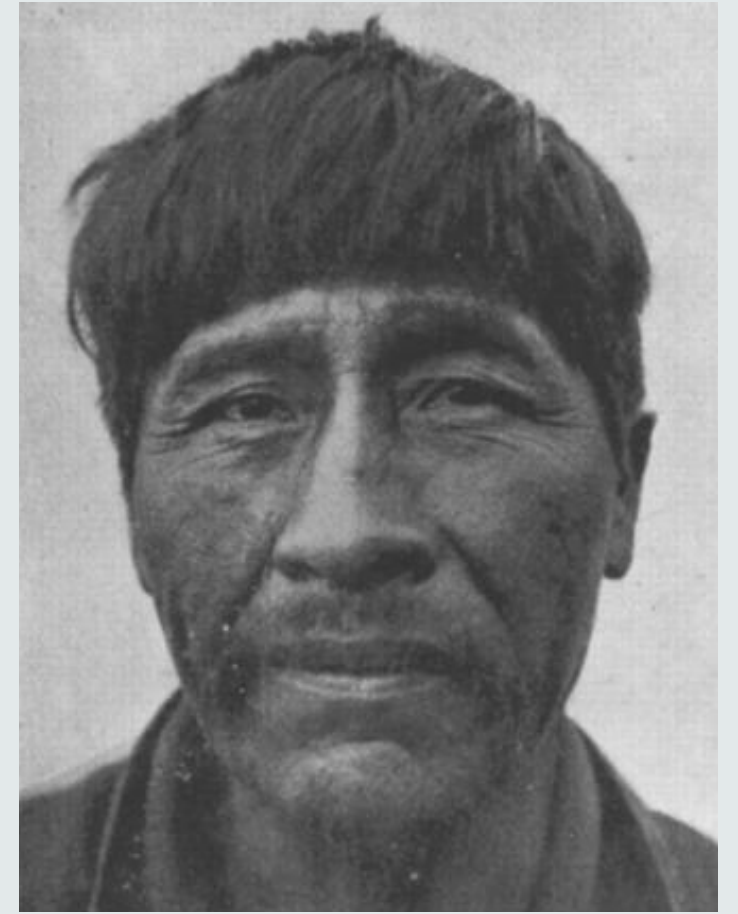
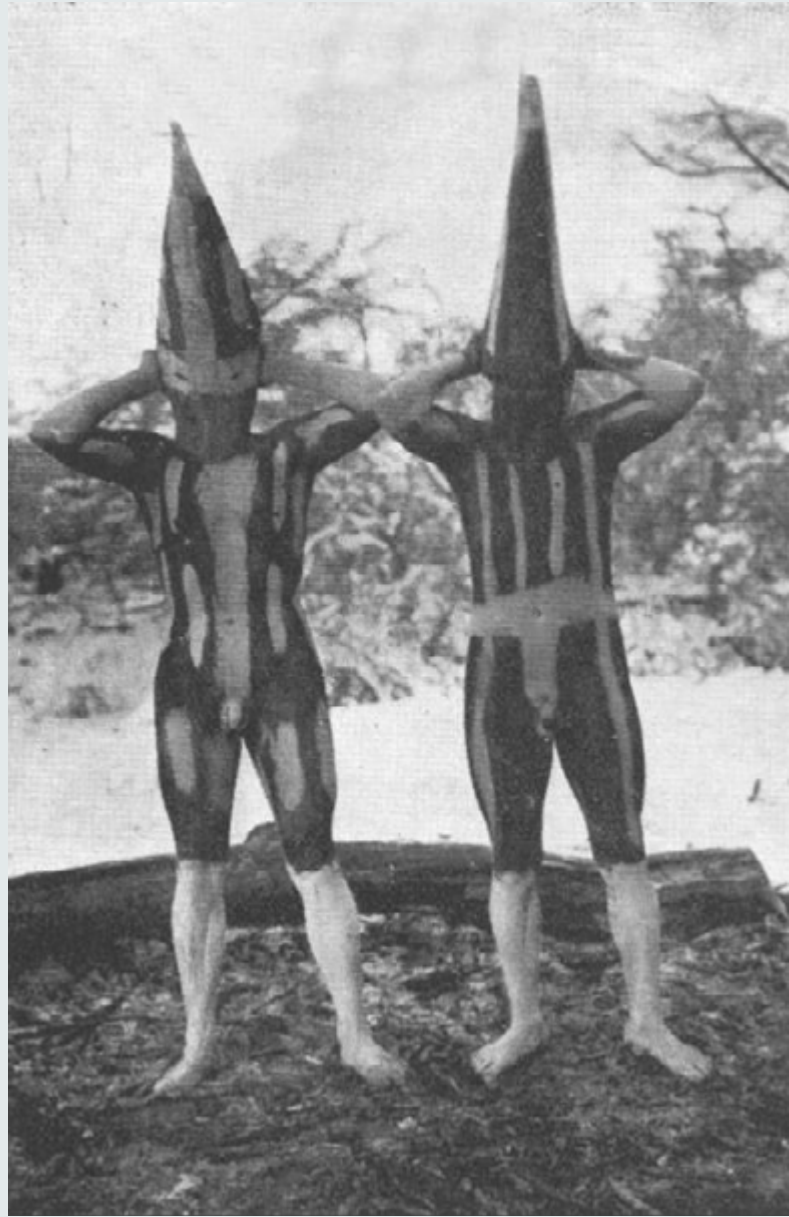


[BATHING BABIES IN THREE CULTURES](#) - Margaret Mead, 1954

**ESTUDIO
DE CASO:
Martin Gusinde**

Cuando Martin Gusinde, sacerdote y etnólogo alemán, visitó Tierra del Fuego en el extremo sur de Chile y Argentina entre los años 1918 y 1924, las poblaciones indígenas estaban severamente reducidas en número. Gusinde realizó una serie de viajes a la zona durante ese tiempo, tomó notas de campo muy detalladas y sacó un gran número de fotografías, en un intento de preservar y documentar las culturas que estaban siendo diezmadas. Muchas de las fotografías son recreadas, y destacan el esfuerzo de Gusinde de identificar y registrar tanto aspectos cotidianos como rituales de las culturas que encontró, muy en línea con la tradición humanística.





Martín Gusinde (1886-1969)
©Memoria Chilena

INSTITUTO DE ESTÉTICA
INICIATIVA DE FUNDACIÓN

REPRESENTACIÓN
FOTOGRAFICA
Y AUDIOVISUAL DE LOS
INDÍGENAS AMERICANOS

ANDINOS MAPUCHES FUEGUINOS

Autores
Archivos
Bibliografía
Contacto

Los estudios sobre la representación visual de los pueblos indígenas han crecido, desde comienzos del siglo XIX, impulsados y respaldados por las distintas disciplinas académicas que trabajan con las imágenes y la cultura visual: la historia, la arqueología, la lingüística, la etnohistoria, la antropología, la geografía, la sociología, la economía, la medicina, la psicología y la comunicación del lenguaje y entre los indígenas.

En esta revisión, el Instituto Americano de Estética, con el patrocinio que, durante los últimos años, ha otorgado la Pontificia Universidad Católica de Chile, ha buscado ofrecer un espacio de reflexión y debate que permita la reconstrucción crítica del imaginario visual de los indígenas, a través de la revisión de las imágenes fotográficas y audiovisuales que se han producido en Chile y en el extranjero, en un contexto de reflexión crítica y de diálogo con las culturas indígenas y con la historia.

La página web www.fotografiaindigena.cl es un portal colaborativo multidisciplinario del departamento de estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El sitio está dedicado a reconstruir y revisar críticamente el imaginario y las formas de producción visual asociadas a las culturas Mapuche, Fueguino y Andina.



2.3 Un giro hacia la reflexividad, la crítica y la experimentación

Esta sección aborda trabajos caracterizados por un giro crítico hacia los modos establecidos de producción de conocimiento antropológico, a través de la experimentación con diferentes aspectos poéticos y estéticos en las imágenes antropológicas, la auto-representación, y un énfasis en el rol de la antropología en la intervención social y los procesos participativos de construcción de conocimiento. Los antropólogos presentados en esta sección se distancian del debate científico acerca de la producción antropológica de conocimiento y dan cuenta del lugar que toma el investigador al momento de construir imágenes y saberes, muchas veces instalándose en el centro de ellas para visibilizar su punto de vista y proceso de colaboración con los participantes de la investigación, desafiando los métodos convencionales. A modo de ejemplo, y en respuesta a la voz omnisciente utilizada en las cintas etnográficas, antropólogos/cineastas como David y Judith MacDougall decidieron incluir subtítulos en sus obras, para así permitir un nivel de auto-explicación por parte de los participantes del filme.

Esta sección analiza también la emergencia del *cinema vérité* (cine verdad) y el *direct cinema* (cine directo), formas documentales que de distinta forma abordan como la realidad fílmica surge en el proceso de encuentro entre cineastas y los mundos en los que se sumergen. También se revisan ejemplos de cine participativo y de cine indígena, el cual puede ser caracterizado como películas de grupos indígenas acerca de su propia cultura, con o sin la participación de realizadores no-indígenas o antropólogos. En términos generales, refiere a la apropiación de los medios de producción y representación por parte de comunidades indígenas por distintos motivos: auto-determinación; resistencia; afirmación de su cultura; cuestionar normas establecidas dentro de su propia cultura, entre otros.

Ver [Ojo de Agua Comunicación](#)

Ver [CLACPI](#)

Algunos ejemplos son el trabajo de Sol Worth junto a los Navajo; Terence Turner y sus cintas sobre los Kayapo y Asen Balicki y la serie de Netsilik, entre otros. En Latinoamérica, Ojo de Agua Comunicación, un proyecto comunicacional basado en Oaxaca, México, dedicado a producir video documentales y series de radio en defensa de los derechos de comunidades indígenas. Véase también CLACPI - Organización Latinoamericana para el Cine y las Comunicaciones Indígena - compuesta de miembros de organizaciones indígenas y noindígenas que colaboran en la producción y difusión de medios indígenas.

Ver www.der.org

Otras formas de experimentación a tener en cuenta son el uso de la edición para dirigirse hacia lo invisible, y el uso de la poética y estética en las películas antropológicas. Por ejemplo en *A Man Called Bee: Studying the Yanomamo* (1974), un proyecto de los antropólogos Timothy Asch y Napoleon Chagnon sobre los Yanomamo, una comunidad que vive a lo largo de la frontera entre Venezuela y Brasil, vemos cómo la cámara apunta hacia Chagnon en un momento, mostrando claramente al antropólogo como un participante y no como un mero observador. La cámara fue utilizada de manera similar por John Marshall, quien documentó las vidas de un grupo de Ju/'hoansi en el desierto de Kalahari, en Namibia entre 1950-2000. Sin embargo, en algunas partes de *The Hunters* (1958), una película presentada como una larga cacería pero que es una versión editada de imágenes tomadas durante varios años, oímos al propio Marshall describiendo y explicando diversas actividades. En 1968, Marshall y Asch fundaron el *Documentary Educational Resources* (DER), un centro dedicado al archivo y distribución de películas etnográficas y documentales.



[THROUGH NAVAJO EYES](#) - Sol Worth, 1966



[THE KAYAPO: OUT OF THE FOREST](#) - Terence Turner, 1989



[NETSILIK ESKIMO SERIES - AT THE SPRING ICE CAMP](#) -
Asen Balicki, 1967




[NETSILIK ESKIMO SERIES - FISHING AT THE STONE WEIR](#) -
Asen Balicki, 1967



[A MAN CALED "BEE": STUDYING THE YANOMANO](#) - Timothy Asch y Napoleon Chagnon, 1974



 [THE HUNTERS](#) - John Marshall, 1957



BABAKIUERIA (fragmento) - Don Featherston, 1986

BabaKiueria, un juego de palabras basado en el concepto anglosajón Barbeque Area, es una sátira Australiana que examina la dicotomía colonizador/nativo.



[ATANARJUAT: THE FAST RUNNER \(trailer\)](#) - Zacharias Kunuk, 2000

Atanarjuat: The Fast Runner (2001), una película del cineasta Inuit Zacharias Kunuk, re-cuenta una leyenda Inuit que suele transmitirse oralmente. La cinta ocurre en Igloolik, en el ártico canadiense, y está completamente en el idioma Inuktitut.



VIDEO NAS ALDEIAS

Video nas Aldeias es una organización dedicada a la producción audiovisual indígena en Brasil, y funciona como una ONG independiente y una escuela de cine para la producción cinematográfica indígena. Su sitio web señala que “cuando los indígenas observaron sus imágenes filmadas, se creó una gran movilización colectiva. El potencial de esta herramienta llevó a que emergiera la misma experimentación entre otros grupos, y surgió una serie de videos sobre la manera en que cada pueblo incorporó la técnica del video de una manera específica y diferente”.



THE AX FIGHT - Timothy Asch y Napoleon Chagnon, 1975

The Ax Fight (1975), una cinta de Chagnon y Asch. Chagnon fue criticado por su representación de los Yanomamo y su foco en ellos como violentos. La película también fue criticada por haber sido filmada fuera de contexto y por el significativo efecto que tuvo la presencia de la cámara sobre las acciones de los participantes de la película. Respecto de ello, Chagnon sostuvo que el equipo de filmación no interfirió en la ocurrencia de las luchas que fueron registradas.

**ESTUDIO
DE CASO:
Robert Gardner**

La película *Forest of Bliss*, de Robert Gardner, se estrenó en 1986 y fue filmada en la ciudad de Benares en los bancos del río Ganges, India; uno de los lugares más espirituales del país. Tras su lanzamiento, el film, que no incluye ningún tipo de voz ni narración, fue muy polémico y generó muchos debates en la antropología visual. En términos generales, surgieron dos grupos distintos: los partidarios y los opositores de la cinta. Una de las críticas dirigidas a Gardner es que la cinta no puede ser considerada antropológica ya que carece de contenido etnográfico. La película provocó la discusión sobre el papel de la estética y las prácticas artísticas en la fotografía y el cine etnográfico, frente al contenido antropológico. Defensores de la obra señalaban que la estética y las imágenes de la película eran innovadoras y representaban nuevas posibilidades para la antropología visual dentro del campo. Mientras que críticos sostenían que producir una cinta agradable en términos visuales no transformaba su contenido en material antropológico. El film también abrió el debate sobre el rol del espectador en la recepción de películas e imágenes, y en el espacio que se le podría entregar a la interpretación y la subjetividad.



“... (Forest of Bliss) es, solo por su imaginario y su pura belleza cinematográfica, una obra maestra estética. Como arte, podríamos argumentar que es un filme visualmente absorbente. Sin embargo la cinta es categorizada como un documental antropológico. Como tal, es deficiente, porque descansa en sólo un modo perceptual, el visual, para transmitir información”.

Alexander Moore en *The Limitations of Imagist Documentary: A Review of Robert Gardner's "Forest of Bliss"*, 1988: 3

Traducción propia

[FOREST OF BLISS](#) - Robert Gardner, 1986

ESTUDIO DE CASO: algunos desarrollos en tecnología, movimientos cinematográficos y antropología visual

concepto CINEMA VERITÉ

Mientras el cine directo (*direct cinema*) intenta mostrar la realidad, el cine verdad (*cinema vérité*) utiliza la provocación para descubrir la realidad. En este sentido, *cinema vérité* permite una mayor participación del cineasta o antropólogo en la grabación, mientras que el cine directo sigue una aproximación más observacional.

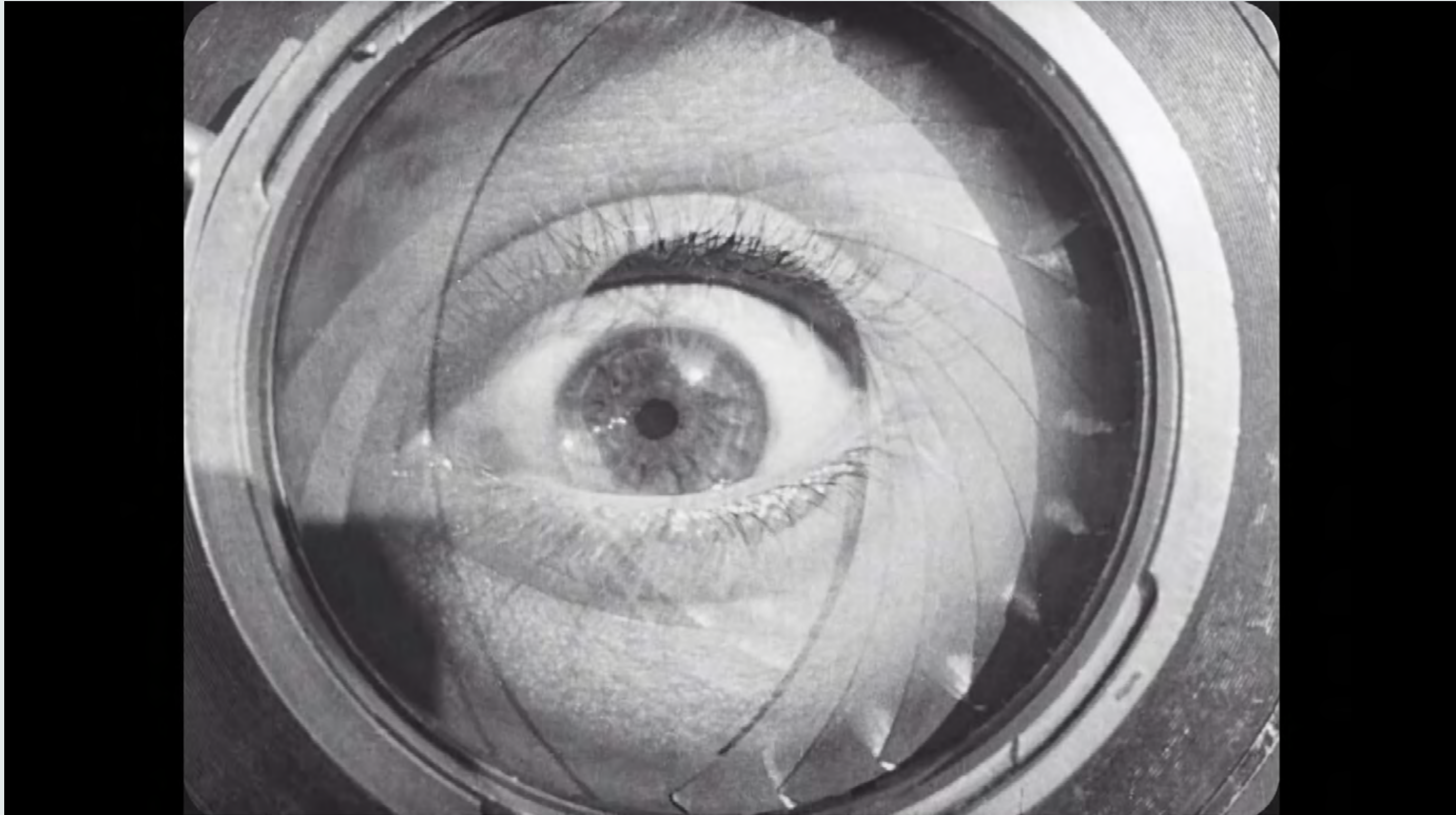
concepto ETNOFICCIÓN

La etnoficción desdibuja las líneas entre los métodos observacionales y documentales, y la ficción, actuación y recreación. En algunos casos, las personas viven sus situaciones cotidianas usando diálogos contruados, en los que se reinterpretan a sí mismos ante la cámara, mezclando su propia realidad con la crítica social. Un ejemplo de esto es *Navajazo* (2014), dirigida por Ricardo Silva, que examina la vida de personas afectadas por el narcotráfico en Tijuana, en la frontera entre México y Estados Unidos.

Cuando se considera el uso de imágenes en antropología -sean fijas o en movimiento-, es importante tener en cuenta los avances tecnológicos y los movimientos cinematográficos de la época. También lo es considerar las influencias que el cine tiene y ha tenido en las imágenes antropológicas, y vice-versa. Por ejemplo, muchos aspectos estéticos de la película de Jean Rouch *Moi un Noir* (1958), antropólogo fundador del *cinema vérité*, fueron usados por directores de la *New Wave* francesa, como Jean-Luc Godard. A su vez, el *cinema vérité* fue influenciado por el *Kino-Pravda* (Cine-Verdad) de Dziga Vertov -y el concepto de verdad cinematográfica desarrollado en su película *Man with a Movie Camera* (1929), en donde juega con la idea de la cámara como una extensión del cuerpo humano, aventurándose hacia donde el ojo humano no puede.

Distintas tecnologías, como las cámaras livianas o la sincronización sonora, junto a movimientos estéticos y políticos, permitieron a los antropólogos usar el cine de diferentes maneras. Esto también dio paso a una mayor colaboración entre antropólogos y cineastas, como en la cita *Titicut Follies* (1967), un trabajo realizado por el cineasta Fred Wiseman y el antropólogo John Marshall. La creación de Drew Associates, por ejemplo, una compañía cinematográfica desarrollada por Robert Drew, reunió a varios cineastas involucrados en el *direct cinema*, tales como el mismo Drew, D.A. Pennebaker, y los hermanos Maysles, cuyo trabajo ha sido crucial para el campo de la antropología visual. En Sudamérica, por ejemplo, las situaciones políticas conflictivas y los movimientos revolucionarios de los años sesenta y setenta llevaron a la creación de grupos como el *Grupo de Cali* en Colombia, conformado por cineastas colombianos como Luis Ospina y Carlos Mayolo.

Otro ejemplo más reciente es *Naomi Campbell* (2013), una película dirigida por Nicolás Videla y Camila José Donoso que sigue los pasos de una mujer transexual por financiar su cirugía de cambio de sexo. La película mezcla géneros documental y ficción, y formatos fílmicos digitales y Hi8. La mayoría de los personajes son no actores, incluyendo la protagonista, quien también participa en la construcción de imágenes.



[MAN WITH A MOVIE CAMERA \(trailer\)](#) - Dziga Vertov, 1929



[THE TITTICUT FOLLIES](#) - Fred Wiseman y John Marshall, 1967

**ESTUDIO
DE CASO:
Jean Rouch**

El legado de Jean Rouch, tanto en la antropología como en el cine, es significativo. Fue un fuerte defensor del concepto de una “antropología compartida”, y argumentó que los esfuerzos colaborativos y la retroalimentación de los propios sujetos eran cualidades importantes en la creación y difusión del conocimiento antropológico. El trabajo de Rouch ha sido muy influyente en el campo de la etnoficción y en el uso de la edición cinematográfica para dar cuenta de simbolismos o referencias culturales. Por ejemplo, *Crónica de un verano* (1960), dirigida por Rouch y Edgar Morin, presenta e introduce lo que luego se conocería como *cinema vérité*. En la cinta, los realizadores no esconden su presencia, y provocan interacciones con las personas tanto en ambientes públicos como privados, criticando y jugando con la noción de observador silente y la perspectiva de “la mosca en la pared” en la investigación antropológica. Rouch usó técnicas de edición y filmación experimentales para su tiempo. Esto se puede apreciar en *Les Maitres Fous* (1955), donde Rouch utiliza el montaje como un método para abordar cuestiones de representación a través de imágenes y edición cinematográfica.



[MOI UN NOIR \(trailer\)](#) - Jean Rouch, 1958

CEAVI es un proyecto académico chileno independiente, vinculado al Núcleo de Antropología Visual de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Tienen varias líneas de trabajo, y desde el 2001 publican la **Revista Chilena de Antropología Visual**.



PAÑOS VACÍOS: LOS ÚLTIMOS PESCADORES FLUVIALES -
Andrés Muhle y Roberto Rojas, 2009



CHUNGUNGO. SU MANIFIESTO - Francisca Martínez, Paulina
Torres, Paulo Gutiérrez, Damián Duque, 2005



REASSEMBLAGE - Trinh T. Minh-ha, 1982

"Apenas veinte años fueron suficientes para que dos billones de personas se definieran como subdesarrolladas. No pretendo hablar sobre, solo hablar cerca". Esta narración en off abre Reassemblage, película realizada en Senegal por la directora y teórica feminista Trinh T. Minh-ha. La cinta cuestiona las técnicas tradicionales aplicadas en la observación participante, los modos de representación establecidos, el colonialismo y el uso de imágenes en la antropología. También problematiza el papel de la subjetividad y la poética en la producción de imágenes.

“Haciendo hincapié en las similitudes como también en las diferencias entre el cine etnográfico contemporáneo y la producción mediática indígena, Ginsburg ha sugerido que ambos sean vistos como ‘medios culturales’, los cuales usan el cine occidental contemporáneo y la tecnología cinematográfica con el fin de ‘mediar culturalmente’ entre grupos sociales distintos, ya sea entre sociedades con culturas diferentes o entre generaciones mayores y menores dentro de una misma sociedad indígena”.

Terence Turner en *Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video*, 1992: 6. Traducción propia.

“Es posible en este punto planear tres principios para una antropología visual reconceptualizada, varios de los cuales ya son quizá evidentes:

1. Utilizar las estructuras expresivas propias de los medios audiovisuales en vez de aquellos derivados de la prosa expositiva.
2. Desarrollar formas de conocimiento antropológico que no dependan de los principios del método científico para su validez.
3. Explorar áreas de la experiencia social respecto a las que los medios audiovisuales hayan demostrado una afinidad, en particular a) lo topográfico, b) lo temporal, c) lo corporal y d) lo personal”.

David MacDougall en *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*, 2006: 270-1. Traducción propia.

“mientras ‘documentaban’ sus encuentros con agentes del Estado a propósito de la propuesta de una represa, los Kayapó también eran conscientes del poder del contraste visual entre un indígena habitante del bosque vestido de pintura y plumas, y las sofisticadas cámaras de video que estaban utilizando (1992, p. 7). Basándose en los estereotipos de la metrópolis, los camarógrafos Kayapó presentaron una imagen de un hombre tipo ‘Edad de Piedra’ operando tecnología de fines del siglo XX, lo que resultó altamente atractivo para los periodistas brasileños e internacionales que se encontraban cubriendo la disputa. En la búsqueda de sus derechos de tierra, los Kayapó se convirtieron en expertos en manipular su auto-representación”

Marcus Banks en *Using Visual Data in Qualitative Research*, 2007: 84. Traducción propia.

“Robert Gardner, Trinh T. Minh-ha, y Peter Brosens han desarrollado tres conceptos etno-poéticos muy diferentes, que los medios audiovisuales usan no solo como herramientas científicas de documentación, sino más bien como una manera imaginativa y alternativa de explorar y representar el mundo”

Michaela Schäuble en *Writing and Seeing: Essays on Word and Image*: 303. Traducción propia.

“... (Forest of Bliss) es, solo por su imaginario y su pura belleza cinematográfica, una obra maestra estética. Como arte, podríamos argumentar que es un filme visualmente absorbente. Sin embargo la cinta es categorizada como un documental antropológico. Como tal, es deficiente, porque descansa en sólo un modo perceptual, el visual, para transmitir información”

Alexander Moore en *The Limitations of Imagist Documentary: A Review of Robert Gardner's "Forest of Bliss"*, 1988: 3 Traducción propia.

“...a diferencia de una generación anterior de cineastas antropológicos, pero en línea con productores como Asch, los MacDougalls, Kildea, Preloran, Rouch y otros, la auto-documentación cultural indígena tiende a centrarse no en la recuperación de una visión idealizada ‘pre-contacto’, sino en los ‘procesos de construcción identitaria’ en el presente cultural (n.d. 11).”

Terence Turner haciendo referencia a Faye Ginsburg en *Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video*, 1992: 5-6 Traducción propia.

“Si los no-antropólogos pueden producir cintas etnográficas creíbles, ¿por qué alguien interesado en hacer películas etnográficas se daría la molestia de entrenarse como etnógrafo?”

Jay Ruby en *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, 2007: 27. Traducción propia.

“Mientras Asch y Marshall probablemente nunca pretendieron una interpretación tan estrecha, sus filmes suelen mostrarse en clases de antropología como cintas sobre estos pueblos (‘los Yanomamo’ o ‘los Kung’), en vez de filmes sobre individuos en un lugar determinado y en un tiempo determinado”

Ilisa Barbash and Lucien Taylor en *Cross Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*, 1997: 49. Traducción propia.

“Los cineastas directos frecuentemente eran ingenuos de su (falta de) efecto en aquello que estaban filmando, y hablaban como si realmente fuese posible ser ‘moscas en una pared’ en un contexto íntimo. A veces parecen haber asumido que lo ocurrido mientras estaban ahí es lo que habría ocurrido si no hubieran estado ahí. Los cineastas más interactivos (y verité) tienen un problema levemente distinto: al concebir la cámara como una provocación intencional, confunden a actores sociales con actores fílmicos y desvían la atención a lo que habría sido la vida sin una cámara.”

Ilisa Barbash and Lucien Taylor en *Cross Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*, 1997: 30. Traducción propia.

2.4 Giro sensorial

El devenir de la antropología visual se ha caracterizado por su ocularcentrismo. El giro sensorial describe el descentramiento de la predominancia de lo visual para abrirse no solo a la multisensorialidad de la experiencia humana sino que también a la exploración situada de perspectivas humanas y no humanas, poniendo en el centro el conocer a partir de la experiencia.

Esta antropología sensorial contrasta con lo que se ha conocido como antropología de los sentidos. De acuerdo a Sarah Pink, lo que caracteriza la primera viene dado por una forma particular de conocer a través del cuerpo y la experiencia situada en un tiempo y espacio, entrando en un proceso de sintonía afectiva entre entes humanos, no humanos y el ambiente. Esto diferenciaría la antropología sensorial de las antropología de los sentidos, que trataría más bien del estudio de la percepción sensorial y cómo esta cambia en distintas culturas, lo que ha sido explorado por antropólogos como David Howes.

Esta distinción entre antropología sensorial y antropología de los sentidos ha sido cuestionada por Howes ya que, de acuerdo a él, la última no solo trabaja sobre los sentidos sino que a través de ellos, una discusión de la que también formó parte el antropólogo Tim Ingold.

Un espacio de creación caracterizado por la apertura sensorial es The Sensory Ethnography Lab en la Universidad de Harvard. Dirigido por Lucien Castaing-Taylor, antropólogo y cineasta, este laboratorio experimental “promueve las combinaciones innovadoras de estética y etnografía [utilizando] medios análogos y digitales para explorar las estéticas y la ontología del mundo natural y no-natural.”

Revisar [Discusión entre Sarah Pink y David Howes](#), y la [respuesta de Tim Ingold](#).

Del sitio web de [The Sensory Ethnography Lab](#).



[LEVIATHAN \(fragmento\)](#) - Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel, 2012

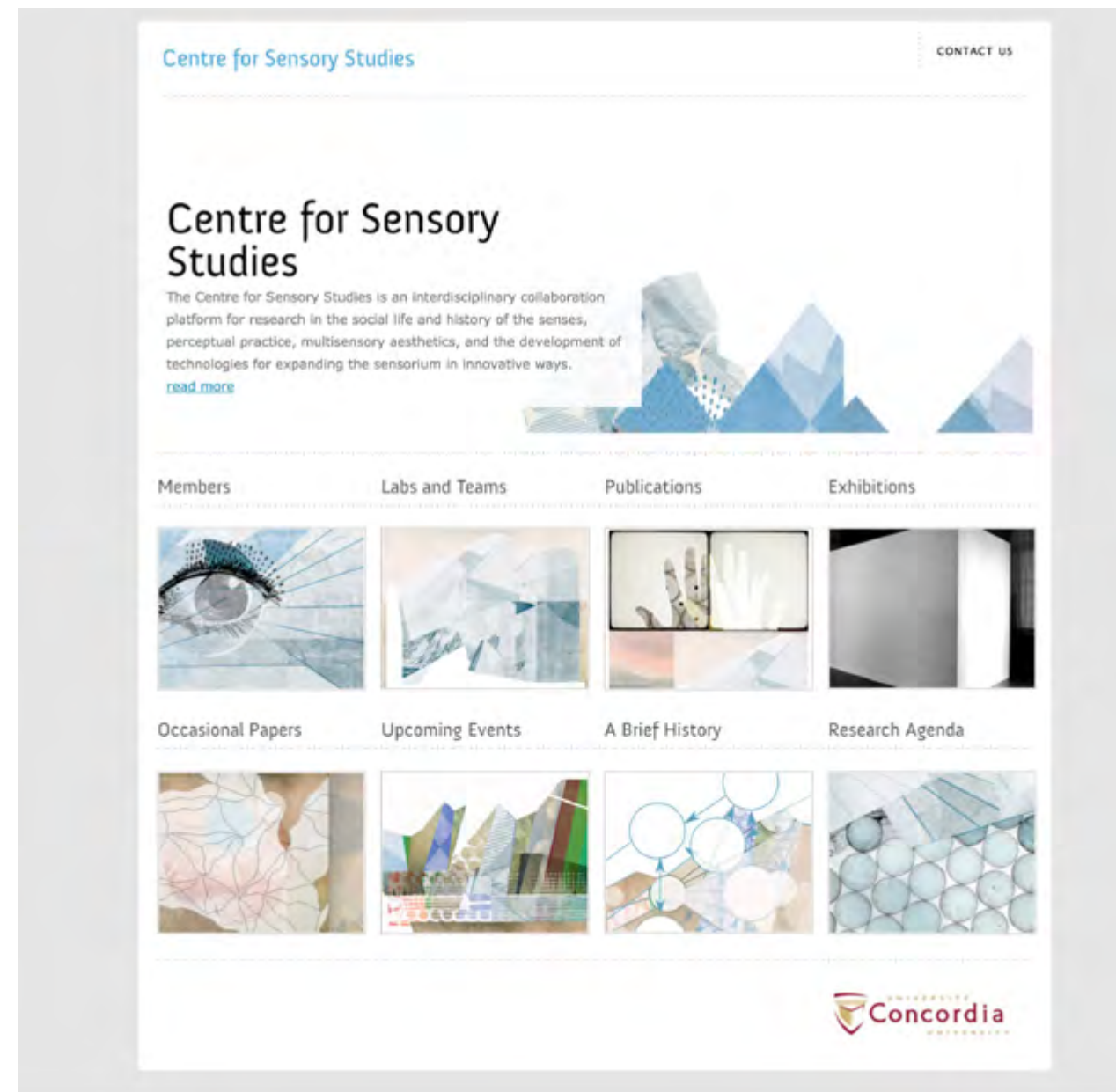
Leviathan (2012) es una película de Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel, que cuenta con la mezcla de sonido de Ernst Karel. El filme, que a excepción de algunas conversaciones apenas audibles no incluye comunicación verbal directa, es una experiencia sensorial, casi física. Los créditos de la cinta muestran no sólo a las personas involucradas sino también la fauna que aparece. Algunas preguntas para tener en cuenta son: ¿es posible comunicar conocimiento antropológico a través de otros sentidos? Y si es así, ¿qué situaciones se comunican mejor mediante medios sensoriales que no sean visuales? ¿Cuánto puede comunicar lo audiovisual sobre otras experiencias sensoriales?

“Usar grabaciones de video para investigar la experiencia sensorial de otras personas hace emerger problemas adicionales. Con video-informantes e investigadores se puede usar tanto palabras habladas como acciones físicas para representar sus experiencias sensoriales. Sin embargo, ya que privilegia lo visual y hablado, su interpretación debe estar informada por una teoría que relacione lo visual con los demás sentidos”.

Sarah Pink en *Home Truths: Gender, Domestic Objects and Everyday Life*, 2004: 32-33

“Lo visual evoca sabor, tacto y sonido para sugerir aquello que no es visible, creando una interacción entre diferentes dimensiones de la experiencia sensorial, que, combinadas con la interacción entre la significación lingüística y visual, es esencial a la manera en que comunican los filmes lineales”.

Sarah Pink en *The Future of Visual Anthropology*, 2006: 121



Centre for Sensory Studies

El *Centre for Sensory Studies* es una iniciativa interdisciplinaria conjunta en la Universidad de Concordia de Montreal. El *Concordia Sensorial Research Team* (CONCERT) fue fundado en 1988 por David Howes y Anthony Synott.

Ver el sitio web de Sensory Studies www.sensorystudies.org

De acuerdo a su página web: “Los estudios sensoriales surgen en la articulación entre (y dentro de) los campos de la antropología • sociología • historia • arqueología • geografía • comunicaciones • religión • filosofía • literatura • historia del arte • museología • cine • medios • performance • fenomenología • discapacidad • estética • arquitectura • urbanismo • diseño. Los estudios sensoriales también se pueden dividir en líneas de investigación sensoriales, tales como: cultura visual, cultura auditiva (o estudios sonoros), cultura olfativa, cultura del gusto, cultura del tacto, y no dejar pasar el sexto sentido (como sea que se defina)”.

2.5 Nuevas direcciones: una antropología digital y multimodal

La extendida presencia de medios digitales en la vida contemporánea ha transformado también las prácticas antropológicas. El uso de blogs, redes sociales, aplicaciones móviles (Apps), cartografías y proyectos audiovisuales interactivos, entre otros, forman una ecología medial caracterizada por la combinación de múltiples plataformas y técnicas - texto escrito, imagen, audio y videos - de manera no lineal y abierta a modificación e interacción.

Esta transformación ha significado una apertura de la antropología visual hacia una antropología multimodal distinguida no solo por el cruce de medios sino que también por tomar un carácter público y colaborativo mediante el uso de distintas plataformas.

El situarse en este contexto híbrido permite construir y presentar conocimiento antropológico de manera no lineal e interactiva, volviéndolo accesible a un público más amplio y a la colaboración entre antropólogos y participantes de la investigación. Además, distintas tecnologías digitales han tenido un papel en el desarrollo de proyectos interdisciplinarios de antropología aplicada, algunos de los cuales se presentan en esta sección.

Véase Collins,
Durrington y Gill,
[Multimodality: An
Invitation.](#)

“Para concluir, si tuviese que traducir esta toma de conciencia en discusiones actuales sobre antropología y tecnología digital, tendría que recurrir al argumento de Sarah Pink (2006, 2011) de que la tecnología digital y la antropología visual deberían ser consideradas hoy como dos caras de una misma moneda”. Como señala Pink, “mientras los antropólogos visuales están cada vez más interesados en los medios digitales, profesionales de la ‘antropología digital’ utilizan cada vez más medios audiovisuales en su trabajo”.

(Bataglia, 2014: 15)



[QUIPU PROJECT \(trailer\)](#)

"El proyecto *Quipu* nació como una reacción a las esterilizaciones y al sufrimiento humano ocurrido (en Perú durante el gobierno de Fujimori)... Mediante una interacción entre una línea telefónica básica y una interfaz digital de alta tecnología, el *Quipu Project* permite que comunidades que están política, geográfica y digitalmente marginadas le comuniquen sus historias al mundo a través de internet"

<https://interactive.quipu-project.com>



[COLLISIONS](#) - Lynette Wallworth, 2016

Collisions es una película de realidad virtual, creada por artistas australianos y la cineasta Lynette Wallworth. La obra es "un viaje a la tierra del anciano indígena Nyarri Morgan y a la tribu Martu en el remoto desierto australiano occidental" (www.collisionsvr.com). El formato de realidad virtual fue elegido por Wallworth como la mejor tecnología para "darle vida a la historia de Nyarri."



[LA VIE DU RAIL](#) - Anna Ramella, 2013

La Vie du Rail es un proyecto interactivo que sigue las vías de ferrocarril Dakar-Niger a través de Mali.
[Ver web del proyecto.](#)



[MAFI - MAPA FÍLMICO DE UN PAÍS, VACACIONES EN UNA TERMOELÉCTRICA](#) - Antonio Luco, 2013

MAFI.tv es un archivo chileno documental digital que tiene como objetivo crear imágenes como provocadoras de reflexión sobre la realidad nacional y que aporten a generar una memoria audiovisual del país.



[MAFI - MAPA FÍLMICO DE UN PAÍS, TELEVISIÓN NACIONAL](#) - Tamara Uribe y Aníbal Jofré, 2016



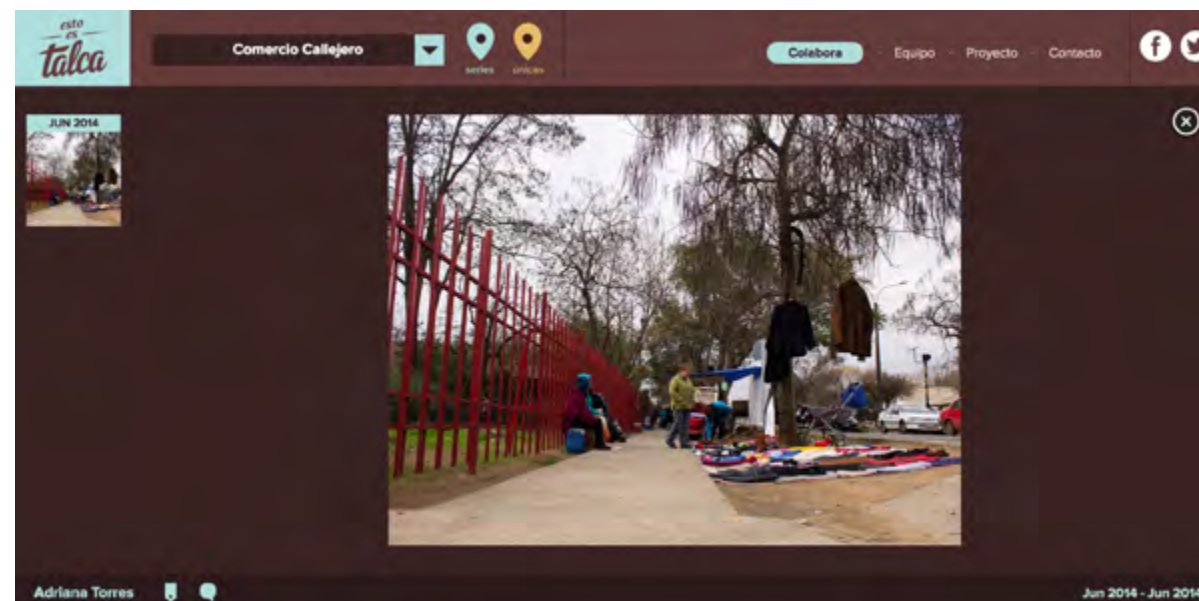
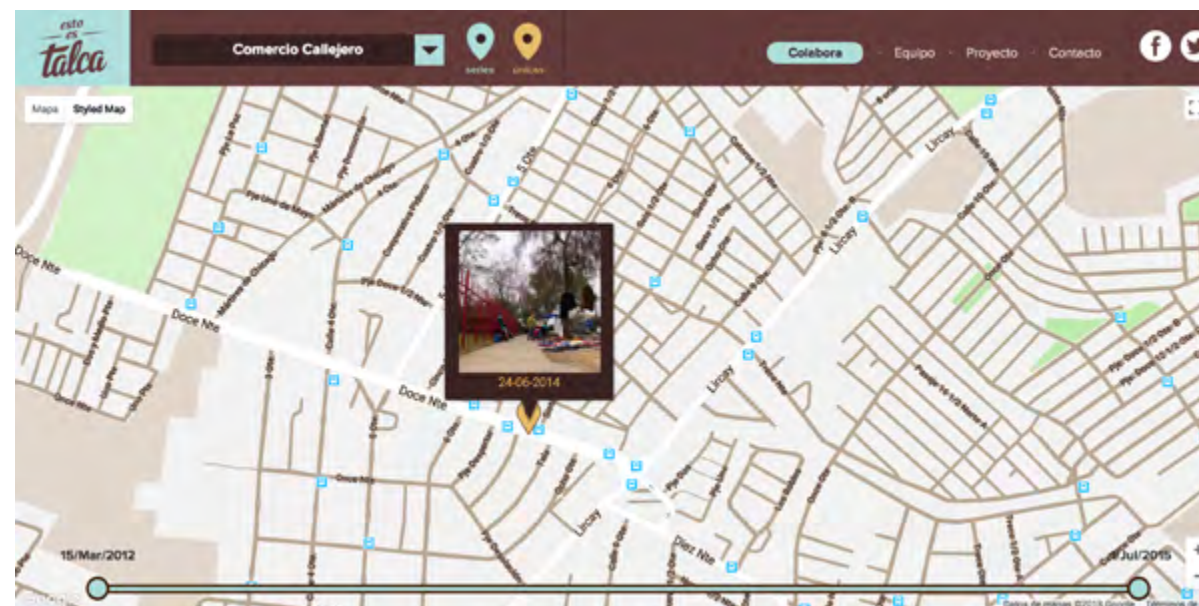
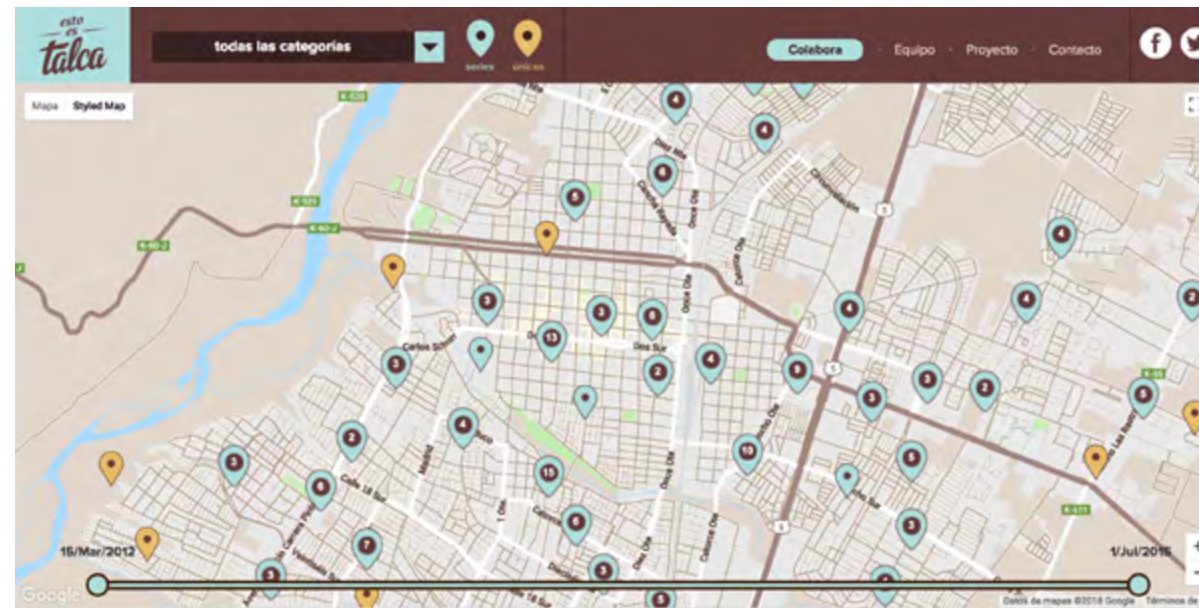
[VIDA HUMANA EN EL DESIERTO \(fragmento\)](#) - Andrea Chamorro, 2014

Vida Humana en el Desierto es un documental web chileno que combina películas, textos, fotografías y sonidos para comunicar los procesos sociales y culturales del desierto de Atacama y las investigaciones científicas y arqueológicas que allí se desarrollan.

Esto es Talca, 2014

Esto es Talca es un sitio web interactivo que opera como registro visual de edificios, calles, pueblos y lugares en la ciudad chilena de Talca. El proyecto documenta los cambios experimentados por la ciudad a través del tiempo y, a través del archivo visual, muestra áreas y personas que, en general, pueden ser invisibles en el contexto de una ciudad en constante transformación.

Ver [Esto es Talca](#)



“Mientras los informes de proyectos suelen basarse en palabras escritas, los informes y la difusión de hipermedia puede integrar conocimiento visual en un medio comunicativo que se enmarca verbalmente en un ‘lenguaje’ institucional o comunitario que es significativo y relevante para su público”.

Pink in The Future of Visual Anthropology 2006: pg. 105

Intermedio:
METODOLOGÍAS
DE INVESTIGACIÓN

Revisar [Visual Anthropology Is Dead, Long Live Visual Anthropology!](#), de Lucien Taylor, director del [Sensory Ethnography Lab \(SEL\)](#).

Algunos de los debates centrados en la relación entre antropología y medios audiovisuales y digitales desarrollados en la primera sección del texto, tienen directas implicancias en las discusiones asociadas a las metodologías de investigación. Desde la subdisciplina de la antropología visual se han planteado dos posturas al respecto. Para unos, la relación entre antropología y medios audio-visuales debe estar definida epistemológicamente por la producción de conocimiento a través de medios **audio-visuales**. Ese es el caso de Lucien Taylor, quien desde el SEL desarrolla y promueve investigaciones a través del uso de cine y video, fotografía, sonido, instalaciones, performances, entre otros. El énfasis puesto en los medios tiene que ver con su posibilidad de aprehender y comunicar fenómenos que no pueden ser relevados a partir del uso de la palabra escrita, especialmente aquellos relacionadas a la experiencia.

Para otros, el campo de investigación y sus metodologías debe estar abierto a explorar lo que Banks y Ruby (2011) denominan como “sistemas visuales” o culturas visuales, en donde la palabra escrita vuelve a aparecer como posibilidad de análisis de estos sistemas que van desde el estudio de las formas arquitectónicas, textiles, ropa, danza, música, imágenes, filmes, entre otras. Mientras que para los primeros el uso de medios audio-visuales y digitales está al centro de su quehacer investigativo, para éstos últimos el énfasis está puesto en el análisis de la visualidad que distintos grupos sociales han creado.

En un esfuerzo por salir de lo audio-visual y situarse en una nueva “ecología de medios”, algunos académicos plantean la **antropología multimodal** (Collins et al. 2017) como una forma de trabajar a través de múltiples medios y plataformas - que incorporan lo audio-visual, lo escrito, entre otras formas que han surgido con lo digital (como aplicaciones para celular por ejemplo) - y estudiar no solo cómo los medios se practican y comprenden en distintas culturas, sino que también cómo los antropólogos pueden hacer uso de estas tecnologías para llevar a cabo sus investigaciones. Esto implica nuevas formas de hacer antropología, la que tradicionalmente ha estado caracterizada por el enfoque etnográfico. A través del uso de distintas plataformas (como redes sociales y Apps), es posible abrir el proceso antropológico, experimentar con nuevas metodologías, construir conocimiento

Ver [Concepto Enfoque Etnográfico](#), página 52

“Lo multimodal describe el arco de la antropología medial a través de la sociedad contemporánea. Evoca las heterogeneidades de la investigación antropológica a través de múltiples plataformas y sitios colaborativos, incluyendo filme, fotografía, diálogo, redes sociales, movimiento y práctica. En su centro, la antropología multimodal reconoce la centralidad de la producción de medios en la vida cotidiana tanto de antropólogos como de sus interlocutores”.

[Collins et. al., 2017: 142]
Traducción propia.

colaborativamente con los participantes, e impactar en la esfera pública de modo más directo y continuo.

Tomando en cuenta este contexto, la distinción metodológica que planteamos en esta sección entre análisis y creación es puramente operativa, y se centra en la diferencia entre llevar a cabo una investigación sobre un artefacto audio-visual o digital, o construir un artefacto de este tipo como resultado de una investigación, respectivamente. Para profundizar en esta distinción, presentaremos distintas metodologías tanto de análisis sobre artefactos audio-visuales y digitales como de producción de conocimiento a partir de múltiples medios, reflexionando sobre sus posibilidades y limitaciones. Para ello, será necesario abrir el campo de la antropología a una serie de cruces interdisciplinarios con aquellas áreas de conocimiento teórico y práctico en torno al análisis y creación *audio-visual* y *digital*, desde una perspectiva crítica que cuestione cuál es el lugar de la antropología en este contexto.

concepto ENFOQUE ETNOGRÁFICO

Tradicionalmente, la antropología se ha distinguido como disciplina a partir de un enfoque de investigación particular: el enfoque etnográfico. De acuerdo a Rosana Guber, éste se caracteriza por una "concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como actores, agentes, o sujetos sociales)" (2001: 12), generando una "descripción densa", conclusión interpretativa que realiza el investigador a partir de la articulación entre teoría y experiencia de campo. Su manera de aprehender el punto de vista del "otro" implica un proceso de investigación caracterizado por un trabajo de campo extenso en donde desarrolla principalmente "observación participante", un método que implica el involucramiento del investigador en la vida cotidiana del mundo que estudia para poder entrar en sintonía con él y comprenderlo en sus propios términos.

El enfoque etnográfico no ha estado exento de discusiones. Por un lado, se ha cuestionado la equivalencia entre antropología y etnografía, proponiendo que el quehacer antropológico no está ligado a la descripción sino que a la constante exploración y apertura de los distintos modos del ser humano a partir de un compromiso con cada mundo, y que su práctica principal es la observación participante (ver [Tim Ingold](#)). Esta perspectiva ha sido criticada por otros antropólogos quienes afirman que la descripción etnográfica sigue siendo un aspecto crucial de la antropología (ver [Daniel Miller](#)).

Por otro lado, se ha puesto en juego la posibilidad de llevar a cabo trabajo de campo etnográfico prolongado en contextos actuales en donde muchos fenómenos no están situados en un espacio (por ejemplo casos de redes sociales) o no es posible

desarrollar un proyecto de larga data para comprender ciertos fenómenos desde una perspectiva antropológica el que, a su vez, tenga un impacto relevante en ámbitos de decisión o acción pública (ver [Pink 2009 Visual Interventions: Applied Visual Anthropology](#)).

Desde la etnografía digital se enfatiza cómo los cambios tecnológicos actuales llaman a reconfigurar las prácticas etnográficas a través del contacto mediado con los participantes (ver [Pink et al. 2016 Digital Ethnography](#)).

+ Para profundizar esta discusión revisar el volumen 7 (1) de Hau, [Journal of Ethnographic Theory - Debate Collection: Two or three things I love or hate about ethnography](#), editado por Giovanni da Col.

ii. Análisis

1. Contexto de Producción de Medios

2. Dispositivos audio-visuales

2.1 Análisis audio-visual

2.2 Análisis sonoro

3. Circulación de un artefacto audio-visual

¿Qué tipo de aproximación podría seguir una antropóloga al momento de analizar imágenes? ¿Existe una lectura propiamente antropológica de las imágenes? ¿Cuáles son los cruces interdisciplinarios que aparecen? ¿Cómo cambia la aproximación analítica cuando nos enfrentamos a medios digitales?

Para aproximarnos a las distintas formas en que los medios audio-visuales y digitales son practicados y comprendidos en distintas culturas, se hace necesario entender no solo el mundo en el que se insertan. Es también necesario dar cuenta de las cualidades de los distintos medios y cómo estas impactan tanto en el modo en que se experimentan como en la forma en que se estudian. Esto ha sido bastante explorado en el caso de las imágenes y su relación con la investigación antropológica.

Comprender o “leer” una imagen, tanto fija como en movimiento, es un proceso complejo rodeado de interrogantes debido a que éstas cargan consigo una cualidad ambigua. Por un lado, mantienen un vínculo indicial con lo real, que les permite capturar y reproducir mecánicamente lo que se observa, otorgándole una capacidad de “dato empírico” mayor a cualquier otro tipo de medio al generar una evidencia de que algo existe o, al menos, existió. Por otro lado, la imagen también conlleva un carácter simbólico, expresivo y subjetivo asentado tanto en la persona que fotografía, quien carga un punto de vista particular y parcial encarnado en el encuadre, como en las múltiples lecturas que puede tener una imagen dependiendo del contexto cultural en el que transite.

Sin embargo, los debates en torno a cuán objetiva es una imagen, su carácter expresivo en contraposición a su capacidad “empírica” de reproducción de lo real, y las problemáticas de sus múltiples lecturas, ya no forman el centro de la discusión en un contexto antropológico donde las distinciones subjetivo/objetivo, cultura/naturaleza han sido reemplazadas por preguntas centradas en los procesos de construcción de conocimiento etnográfico. Este conocimiento es actualmente comprendido como contextual, en el sentido de que es a través del encuentro entre el investigador y el participante desde donde un nuevo conocimiento emerge. La perspectiva de que el investigador puede describir fielmente la realidad ha sido reemplazado por la noción de que el conocimiento es resultado de una interacción, y es solo desde allí que el conocimiento etnográfico es posible.

Ver por ejemplo el [análisis de Forest of Bliss en texto Banks](#), comentado en la sección 2

Entrevista Paulina Faba, 2016

Esto hace eco en el enfoque analítico sobre las imágenes, en donde no solo se estudian los contenidos dentro del cuadro sino que también sus modos de producción, circulación y materialidades en juego, develando las complejas tramas de construcción de sentido imbricadas. Tal “multivocalidad de la imagen”, es decir, su habilidad de comunicar múltiples narrativas (Banks, 2001), para algunos genera dificultades al momento de transmitir un mensaje inequívoco en torno a ciertas temáticas, mientras que para otros este “principio de incertidumbre de la imagen” es valioso al permitir abrir múltiples posibilidades de reflexión.

SOBRE LA RELACIÓN ENTRE VERDAD, IMAGEN E INTERPRETACIÓN

“...a través de las ciencias sociales y las humanidades, aproximaciones críticas a la interpretación de las imágenes se han alejado de la ‘búsqueda de verdad’ positivista y aproximaciones objetivantes que han sido tan duramente criticadas y posiblemente significan una nueva aproximación a través de las disciplinas que interpretan las imágenes”.

Pink, 2006: 31

Traducción propia

“Lo que ocurre en la práctica es que la verdad se ha vuelto una categoría escasamente operativa; de alguna manera, no podemos sino mentir. [...] Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira”.

Fontcuberta, 2002: 15

“Cabe destacar que no hay una única o ‘correcta’ respuesta a la pregunta, ‘¿Qué es lo que significa esta imagen?’ o ‘¿Qué es lo que está diciendo ese anuncio?’ Ya que no existe una ley que pueda garantizar que las cosas tendrán ‘un significado verdadero’ o que los significados no cambiarán a lo largo del tiempo”.

Rose, 2001:2

Traducción propia



[GENOVEVA \(trailer\)](#) - Paola Castillo, 2015

A través del análisis de una fotografía familiar, la documentalista Paola Castillo indaga sobre las contradicciones de la identidad chilena mestiza, reflexionando en torno a las imágenes que se han construido sobre el mundo mapuche.

En [Visual Methods in Social Research](#), de Marcus Banks

De acuerdo al antropólogo Marcus Banks, estudiar una imagen implica tres tipos de preguntas: “(i) sobre qué es la imagen, cuál es su contenido? (ii) quién la tomó, cuándo y por qué? y (iii) cómo otras personas han llegado a tenerla, cómo la leen, y qué hacen con ella? (2001: 7. Traducción propia). Con fines analíticos, separa estas tres preguntas en dos tipos de lecturas posibles en torno a las imágenes: 1) narrativa interna, refiriendo al análisis de su contenido, preguntándose sobre qué es la imagen en relación a lo que está dentro del cuadro (qué o quiénes son los de la foto, qué hacen, por qué lo hacen,...), que podría ser equivalente a la historia que cuenta; y 2) narrativa externa, que abarca el contexto social de producción de la imagen, y las relaciones sociales dentro de las que está inserta (¿Por qué se tomó la foto, quién la tomó, cuándo, en qué situación, dónde está presentada...?).

Ver [The future of visual anthropology](#), de Sarah Pink

La antropóloga Sarah Pink, haciendo hincapié en la necesaria y valiosa interdisciplinariedad de perspectivas y métodos para interpretar imágenes, reúne los puntos comentados por Banks, con la propuesta analítica desarrollada por la geógrafa cultural Gillian Rose (2001), y la de los académicos Lister y Wells (2001) provenientes del campo de los estudios culturales, para proponer cuatro áreas claves en el análisis de imágenes desde la antropología: “1) el contexto en el que las imágenes fueron producidas, 2) el contenido de la imagen, 3) los contextos y las subjetividades a través de las cuales las imágenes son observadas, y 4) la materialidad y agencia de las imágenes.” (2001:31. Traducción propia).

Los medios que podemos analizar desde esta mirada son múltiples. Desde programas de televisión, películas de ficción y documental, archivos familiares, archivos institucionales, postales, fotografías artísticas, proyectos web y aplicaciones para celular, entre otros.

Las disciplinas que toman como foco el análisis de este tipo de medios para comprender distintas culturas o fenómenos sociales son variadas y van desde los estudios culturales, estudios de cine, semiótica, antropología del cine, etnomusicología, antropología del sonido, antropología visual, sociología visual, hasta antropología de medios (media anthropology), antropología digital (digital anthropology) y antropología multimodal. A partir de los distintos aspectos a estudiar en los procesos de análisis de estos medios, proponemos las siguientes distinciones analíticas, en las que se exploran metodologías y casos de estudio: 1) Contexto de producción de medios, 2) Sobre el medio, y 3) Circulación de medios.

"¿Qué es un símbolo? Decir una cosa y significar otra. ¿Por qué no decirlo directamente? Por la simple razón de que ciertos fenómenos tienden a disolverse si nos acercamos a ellos sin ceremonia".

(E. Wind en Ruiz, 2000: 8)

Cuando hablamos del análisis de imágenes hacemos también referencia a la noción de signo, el cual refiere a algo que "al conocerlo nos hace conocer algo más" (Peirce en Eco, 2000: 359).

El signo se entiende como una unidad mínima de sentido que permite develar cómo se van conformando distintas culturas, en donde a partir de imágenes, objetos, gestos, sonidos, entre otras formas, se van construyendo significados más profundos. Desde la teoría semiótica, basada principalmente en los planteamientos de C. S. Peirce, en particular su tríada semiótica, se delinean tres componentes de un signo - distinguibles sólo analíticamente porque en la práctica aparecen imbricados -: 1) un **significado**, un concepto, pensamiento u objeto mental; 2) un **significante**, una imagen, sonido o símbolo que representa un significado, la fachada material y percibida del signo; y 3) **referente**, el objeto, situación, persona que existe en el mundo. De acuerdo a la relación entre estos tres elementos, se distinguen tres tipos de signos. i) Ícono, en donde el significante se vincula con el significado a partir de una semejanza aparente, existiendo una relación de correspondencia entre el referente y el significante. ii) **Símbolo**, definido por un código o convención, en donde la relación entre significado y significante es aparentemente arbitraria. iii) Índice, se caracteriza por una relación de contigüidad física entre el significante y el referente, el que deja huella en su forma de representación.

De acuerdo a Peirce (1987), "la fotografía es principalmente un signo indicial que luego pasa a ser ícono y/o símbolo (...) una fotografía es un índice, pues tuvo que haber existido entre la placa y el objeto, necesariamente, una contigüidad espacio-temporal". (13-14) Esta huella fotoquímica o digital ha llevado a Barthes (1989) a afirmar que la "foto, en efecto, jamás se distingue de su referente (de lo que ella representa), o por lo menos no se distingue en el acto o para todo el mundo (...): percibir el significante fotográfico no es imposible (...), pero requiere un acto secundario de saber o de reflexión." (30-31). Esta cualidad, dice Barthes, es lo que marca el noema de la fotografía: "esto

ha sido". La fotografía es una evidencia extrema no ya del objeto que representa sino de su propia existencia, de la repetición infinita de ese encuentro contingente en donde fue tomada. Lo constatativo de la fotografía atañe al tiempo (evidencia de presencia), no al objeto, porque toda fotografía es capaz de mentir sobre el sentido de la cosa pero no sobre su existencia (Ibid: 137). Esta potencia lo acerca más a una perspectiva de análisis fenomenológico que semiótico (Ver Imagen multisensorial).

El énfasis en la cualidad indicial de la fotografía que la transforma en una evidencia, ya sea del objeto mismo o de su existencia temporal, es criticado por algunos autores que se centran en su particularidad simbólica. Por un lado, Fontcuberta habla de la relación entre fotografía, memoria y ficción, afirmando que "lo real se funde con la ficción y la fotografía puede cerrar un ciclo: devolver lo ilusorio y lo prodigioso a las tramas de lo simbólico que suelen ser a la postre las verdaderas calderas donde se cuece la interpretación de nuestra experiencia, esto es, la producción de realidad." (Fontcuberta, 2002:185).

Por otro lado, Banks señala que "El vínculo inicial entre la persona y su representación fotográfica no es solo indicial sino que simbólico - y es el vínculo simbólico el que perdura." (2011: 50. Traducción propia). Por esto afirma que es crucial al momento de interpretar una imagen compartir un campo cultural que permita interpretar correctamente los simbolismos, y la única manera de establecer nuestra co-presencia en ese mundo es a partir de la sociabilidad.

Otra lectura en torno a la perspectiva peirceana hace hincapié en la importancia de entender los signos desde su materialidad, haciendo un llamado a salir de las dicotomías entre el aspecto del significante versus el significado ya que éstas, en su base, reproducen la dicotomía sujeto-objeto y no permiten comprender los entretejidos materiales y sociales que van construyendo sentidos. Keane, afirma que "En contraste a quienes trataban los signos como mensajes codificados, Peirce ubicaba a los signos dentro de un mundo material de consecuencias. Él insistía que las circunstancias concretas eran esenciales para la posibilidad misma de significación" (2014: 504. Traducción propia). Keane enfatiza dos características del modelo de Peirce. La primera es el aspecto procesual de los signos en un constante proceso de significación, que implica socialidad, historicidad y contingencia. Lo segundo es la atención ante el "complejo rango de relaciones posibles entre signos, interpretaciones y

objetos" (Ibid, 509. Traducción propia).

Aún más radical es la crítica de Moxey (2009) sobre la perspectiva semiótica en la comprensión de la imagen. Se refiere al "giro icónico" o "giro pictórico" como una nueva aproximación ante los artefactos visuales ya no como representaciones que cargan con un sentido sino más bien presencias situadas que llaman a "prestar atención a aquello que no puede ser leído, a lo que excede de las posibilidades de una interpretación semiótica, a lo que desafía la comprensión sobre la base de la convención, y a lo que nunca podremos definir" (Ibid, 8-9). Este giro proviene de perspectivas filosóficas vitalistas - Deleuze y Guattari -, y fenomenológicas - Heidegger y Merleau-Ponty -, que han sido retomadas desde la antropología por autores como Tim Ingold y Sarah Pink para proponer una antropología que trabaje desde el conocer a partir de la experiencia situada o vivida (*embodied*), en donde se encuentran cuerpo, mente y ambiente.

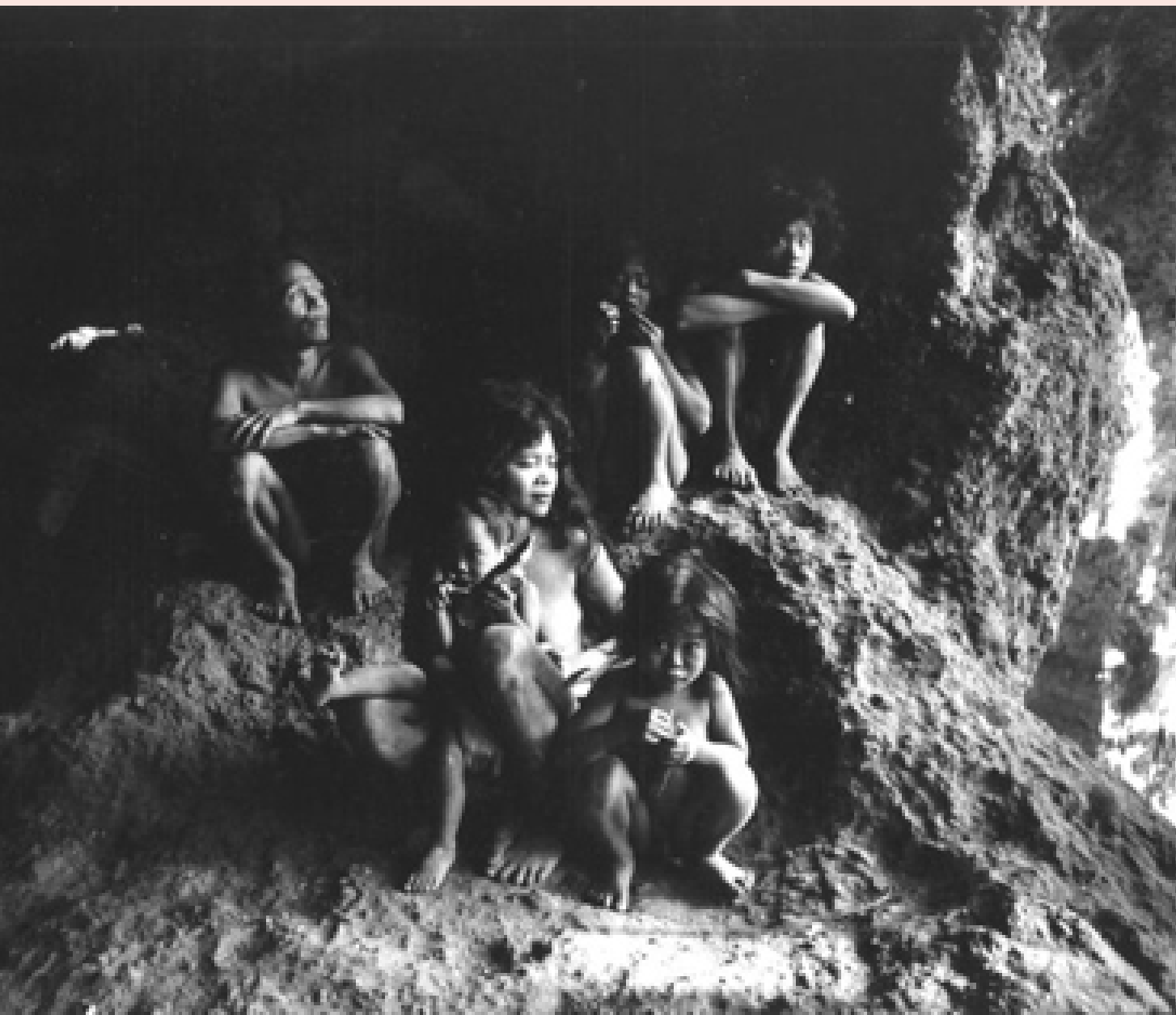
Para la antropóloga Sarah Pink (2009) tanto experiencia, percepción, conocimiento y práctica comparten la característica de ser multisensoriales, es decir, es la multiplicidad de los sentidos la que participa en la realización de cualquiera de estos momentos. Esto hace fundamental relevar los aspectos multisensoriales de un fenómeno para poder conocerlo en mayor profundidad, agudizando los sentidos para captar qué es lo que provoca, en este caso, cada espacio y sus materias, colores, olores, luminosidades, entre otros.

Si bien se ha criticado la presencia de la imagen como sustento o parte del ocularcentrismo que ha dominado el conocimiento occidental, no se ha tomado en cuenta sus posibilidades de apertura hacia la evocación de la experiencia multisensorial. Como expresa Sarah Pink (2011), los sentidos no operan por canales separados sino más bien están interconectados, y la imagen, en especial la audio-visual, es un medio que "usa la experiencia para expresar experiencia" (Barbash y Taylor, 1997). Lucien Taylor desarrolla esta perspectiva en su filme junto a Verena Paravel, *Leviatán* (2012), y Sarah Pink lo ha trabajado a partir de sus experiencias en generar rutas, registros fotográficos y fílmicos.

**ESTUDIO
DE CASO:
Los Tasaday,
la tribu inventada en
imágenes**

A comienzos de 1971, el antropólogo Manuel Elizalde, director de Panamin, una agencia del gobierno filipino bajo el mando del presidente Marcos dedicada a temas de minorías indígenas, afirmó haber descubierto en medio de los bosques Cotabato en Mindanao, a una tribu de veinticinco personas, que nunca antes habían tenido contacto con la civilización, y quienes seguían viviendo como si estuvieran en la “edad de piedra”. Aparentemente tenían su propio lenguaje y vestimentas, vivían en cuevas y solo se alimentaban de lo que recolectaban. La noticia se expandió, y el gobierno se encargó de traer bajo su supervisión a distintos medios periodísticos e investigadores, obteniendo mucha atención mediática, destacándose el filme *Last Tribes of Mindanao* (1971) y posterior publicación en portada de la revista National Geographic. El gobierno les dedicó una reserva y desde 1972 en adelante no permitió que nadie se acercara a ellos sin autorización.

© Reportaje publicado en National Geographic, fotografía por John Launois. agosto 1972.





© Familia Tasaday, Oswald Iten, marzo 1986

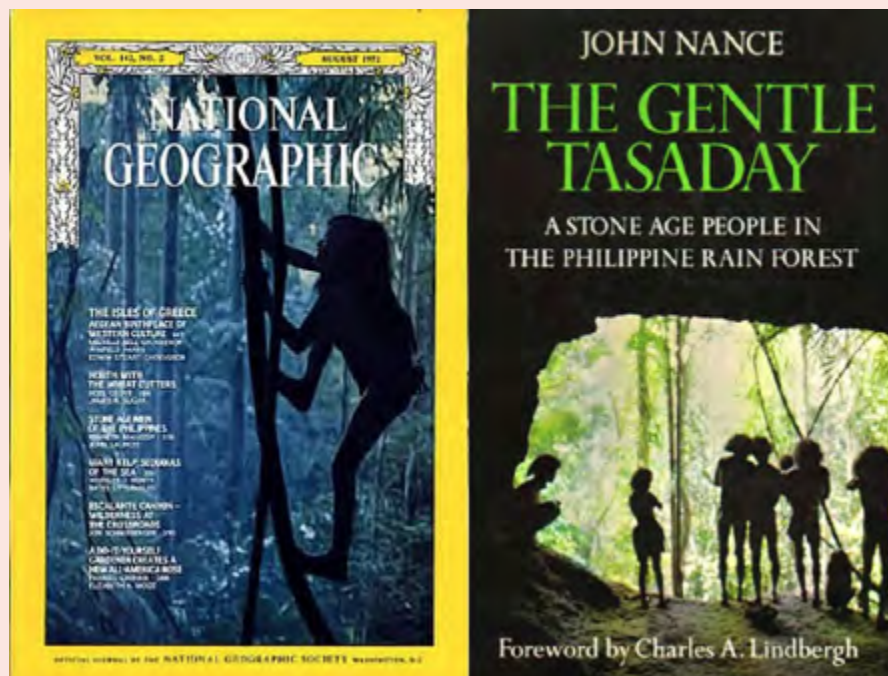
En 1986, luego de que el presidente filipino fuera removido del poder y de que Elizalde desapareciera, el periodista y antropólogo suizo Oswald Iten entró sin autorización a la reserva. Adentro, descubrió que la supuesta tribu de la edad de piedra vivía en chozas cercanas a las cuevas, realizaban intercambio comercial, vestían jeans y poleras, y hablaban la lengua local. Luego de una serie de preguntas, dos de los tasaday admitieron que Elizalde los había obligado a vivir como hombres de las cavernas a cambio de dinero y protección. Tras esto, Iten publicó un artículo en donde afirmaba que todo había sido un engaño político-mediático, lo que desató la controversia y llegada de distintos medios e investigadores a corroborarlo. A pesar de que la mayoría concuerda en que todo fue engaño, hasta el día de hoy la controversia se mantiene abierta (por ej. Documental Nova).

(Ver [The Tasaday controversy - Gerald D. Barreman](#)).

Este caso da cuenta del poder de la imagen como evidencia de una “verdad”, lo que se puede relacionar a su origen tecnológico indicial, y la imposibilidad de distinguir las manipulaciones en su proceso de puesta en escena. De aquí radica la importancia de comprender el contexto de producción de las imágenes y los objetivos que persiguen.

“La clave de todo este engaño no radicaba en unos buenos actores. De hecho ni siquiera se trataba de ‘actores’ sino de indígenas de una tribu próxima que habían cambiado su vestimenta habitual por un convincente ‘taparrabos’ de hojas. El éxito se basaba en la imagen. Las fotografías y las filmaciones permitían difundir las singularidades de los Tasaday en compensación a la imposibilidad de la experiencia directa, pero lo hacían facilitando un control absoluto de la información y, sobre todo, dotándola de toda credibilidad. Tal vez sea ésta la principal cualidad de la imagen tecnológica en el orden de la epistemología: imponer un sentido. Cuando la imagen tiene un origen tecnológico, como la fotografía y el cine, tiende a vencer muchos prejuicios y mucha reticencia por parte del espectador en general y del espectador dudoso en particular. La tecnología deviene una garantía de objetividad”.

Fontcuberta, 120-121. Joan Fontcuberta - La tribu que nunca existió. En *El beso de Judas*. 2002



1. Análisis contexto de producción de medios

La creación de un artefacto audio-visual o digital implica la movilización de una serie de elementos socio-técnicos que les van dando forma. Desde una foto-periodista independiente recorriendo con su cámara digital en busca del registro único de un momento contingente que pueda circular por los periódicos; un niño grabando con su celular las vacaciones familiares y publicándolas en redes sociales; el equipo profesional de una película documental financiada con fondos gubernamentales grabada con una cámara de alta resolución con el objetivo de circular por festivales internacionales; hasta tecnólogos produciendo una aplicación para georreferenciar imágenes. En cada uno de esos contextos no solo se va construyendo un tipo de artefacto marcado por las singularidades - humanas y no humanas - que se encuentran, sino que también emerge un tipo de socialidad particular. Al develar estas tramas podemos comprender, por un lado, los mecanismos de producción de sentido implícitos en el medio construido y, por otro, qué tipo de relaciones sociales surgen aparejadas a su producción.

Algunas preguntas que pueden guiar las reflexiones en torno al contexto de producción de un medio son las siguientes:

_Quién: ha generado la imagen, sonido o producido la web o aplicación: ¿Es una fotoperiodista, una productora audiovisual, un estudiante, un antropólogo, una empresa de tecnología? ¿Cuál es su edad, género, estudios, ocupación, agrupación a la que pertenece, creencias, proyectos relacionados? En síntesis, ¿Cuál es el contexto social y material que han movilizado la producción de la imagen?

_Dónde y cuándo: fecha y lugar específico, tiempos que tomó el proceso de producción (¿Es el registro de un día? ¿Es una filmación de dos meses? ¿Es un proyecto de seguimiento longitudinal a lo algo de 10 años?), época (¿En qué estación fue registrada? ¿Hay algún hito o celebración importante durante esas fechas?) Es decir, cuales son las coordenadas temporales desde donde se ha producido la obra.

“Sea consciente o no, el fotógrafo impregna su obra con su sensibilidad y con su ideología”.

Fontcuberta, 2002: 155

_Para qué y por qué: develar el objetivo o intenciones tras la construcción del medio. ¿Es una imagen construida para una investigación? ¿Es una fotografía con fines artísticos? ¿Es un registro periodístico? ¿Es una propaganda política? ¿Es un video denuncia sobre problemáticas sociales? ¿Es una aplicación para una empresa?

_Financiamiento: ¿Fue financiado con fondos públicos, privados, o usaron alguna plataforma de crowdfunding? ¿Cuál es la relación entre quién financia y el proceso creativo? ¿De qué manera la fuente de financiamiento influencia al tipo de imagen producida?

_Tecnologías: ¿Qué tipo de cámara (celular, análoga, digital, video, cinta) fue usada? ¿Qué tipo de desarrollo web? ¿Qué implicancias y limitaciones técnicas tiene la tecnología utilizada?

Las formas de estudiar el contexto de producción desde la antropología se caracterizan por el desarrollo de trabajo de campo en los procesos de creación de imágenes desde un enfoque etnográfico, que puede incluir observación, observación participante, entrevistas en profundidad, grupos de discusión, entre otras.

"...el conocimiento del contexto de producción es activamente elicitado a través de investigación empírica en vez de ser presumido: por ejemplo, un estudio de imágenes publicitarias, o de un grafiti urbano, me parecería sociológicamente incompleto si el autor fallara en entrevistar a alguno de los ejecutivos publicitarios sobre sus elecciones de las imágenes, o a algún joven sobre sus elecciones de las ubicaciones para practicar su arte de grafiti".



ESTUDIO DE CASO: Análisis de producción en cine de ficción: representaciones indígenas

© Fotografías publicadas en el capítulo Setting Up Roots, or the Anthropologist on the Set: Observations on the Shooting of a Cinema Movie in a Mapuche Reservation, Argentina del libro Visualizing Anthropology. Arnd Schneider, 2005.

Arnd Schneider (2005) observa el proceso de creación cinematográfica de 'El Camino', película de ficción argentina grabada en una reserva mapuche, para indagar sobre la "intrincada red de políticas y éticas de representación de lo indígena involucradas" (101. Traducción propia). A partir de observación participante y conversaciones, da cuenta de los objetivos, expectativas e interacciones sociales entre los grupos involucrados: miembros del equipo de grabación, habitantes de Luminé (pueblo cercano a la reserva indígena en donde alojaba el equipo de grabación) y los mapuche habitantes de la reserva Ruca Choroí. A pesar de que uno de los objetivos más importantes del director de la película era incluir a la comunidad indígena mapuche tradicionalmente invisibilizada en la cultura dominante argentina, el impacto local de la producción fue extraño para los habitantes de la reserva, quienes se integraban a la película como extras motivados por necesidades económicas. Por un lado, el modo en que eran representados se caracterizaba por una mirada más bien romántica ligada a estereotipos de 'blancos intelectuales', de la cual ellos querían escapar. Esto se nota especialmente en los momentos en que representan una rogativa con un kultrún de la comunidad, sobre el cual el director pinta cuatro líneas para que se viera 'más auténtico'.



Por otro lado, las prácticas y técnicas del cine de ficción de gran escala resultan profundamente invasivas y generan un distancia con los participantes, quienes se ven inmersos en una especie de set quirúrgico del cual se extrae la 'verdad' (Ibid, 109).

Para Schneider, el rol de la etnografía en este contexto es el de dar cuenta no solo del proceso artístico sino que, por sobre todo el de hacer preguntas políticamente complejas sobre la producción (Ibid, 113) y sus modos de representación.

"La producción de largometrajes (al menos en el set) debido a sus prácticas laborales específicas, casi ritualizadas, conduce a una especie de alienación de la realidad circundante. En el caso de El Camino, la película se alienó de los indígenas de Ruka Choroi, los mismos sujetos que el director deseaba incorporar a la película. Un equipo centrado en sí mismo, involucrado con los requisitos rutinarios de rodaje, está en gran parte aislado de cualquier diálogo significativo con los pueblos indígenas. Los Mapuche participaron como extras pasivos, experimentando el rodaje como una intrusión de procedimientos técnicos ajenos."

(Ibid, 114. Traducción propia)

Ver [Spaces of Identity](#) de
David Morley y Kevin Robins
(1995)

Análisis de industrias cinematográficas

En su libro [Spaces of Identity: Global media, electrónic landscapes and cultural boundaries](#) (1995), David Morley and Kevin Robins realizan una investigación sobre las Industrias audiovisuales en Europa, develando cómo están asociadas a ciertas construcciones sobre lo que es ser europeo (constructions of 'Europeanness') (Rose 21). Similar a la investigación realizada por una de las pioneras en este campo de estudios, la antropóloga Hortense Powdermaker (1951), quien en los años cincuenta vuelve la mirada sobre la industria cinematográfica de Hollywood y su "fábrica de sueños". Ella da cuenta de cómo las relaciones sociales en el proceso de grabación afectan fuertemente el contenido y significados de un filme.

En palabras de Robertson,

"El uso de la televisión de su propia aproximación 'observacional' ofrecía una cercanía al encuentro televisivo que creaba una apariencia de una experiencia visual más auténtica. Sin embargo la naturaleza de los encuentros entre los contribuidores y los creadores del programa revelan la diferencia de las concepciones de verdad y autenticidad que distinguen aproximaciones antropológicas al documental de las televisivas. Las relaciones eran simuladas para asegurar la máxima rentabilidad [...] Central a la diferencia entre aproximaciones antropológicas y aquellas usadas en televisión es el proceso a través del cual la representación de las realidades de las personas es creada. Los antropólogos han siempre pasado largo tiempo en el campo debido al particular tipo de comprensión que este posibilita. Es una comprensión basada en la experiencia y la voluntad de tratar e imaginativamente entrar en la vida de otras personas. Un tipo particular de realidad etnográfica emerge a través del encuentro entre sujeto y antropólogo audiovisualista. La verdad no está predeterminada. Es algo que se alcanza en conjunto".

[2005: 52]

Análisis de producción televisión documental

A través de sus experiencias trabajando en proyectos documentales, la antropóloga Rachel Robertson se pregunta por los procesos en que "*la televisión documental se apropia de ciertas técnicas antropológicas para usarlas con otros fines*" (2005: 46, traducción propia). Realiza observación participante en dos programas de TV documentales definidos por los productores como estilo 'observacional' al buscar presentarse ante la audiencia como una "expresión más auténtica de la realidad social" (Ibid: 46. Traducción propia), en medio de un contexto en donde las 'docu-soap' estaban ganando rating. A pesar de que el modo observacional pareciera acercar el documental televisivo y el etnográfico, son los procesos de producción e intenciones tras ellos los que las distancian.

Producción fotográfica y encuentro multiespecies

La antropóloga Kate McClellan explora la producción fotográfica de pescadores en Illinois y observadores de pájaros en Qatar, para reflexionar sobre el encuentro multiespecies desarrollado en el acontecimiento fotográfico, y dar cuenta de cómo las fotografías juegan un rol importante en el modo en que estos grupos piensan y producen sus relaciones - en especial sus encuentros - con otras especies (2015: 87). Para ello acompaña y conversa con pescadores y observadores de pájaros en sus respectivas exploraciones.

No solo analiza el momento de registro de las fotografías sino que también su contenido y composición (punto que discutiremos en el apartado 3.a.ii) y cómo estos dan cuenta de las particularidades de cada relación.



© Fotografías publicadas en el artículo *Envisioning Multispecies Encounters: Photographing Fish in Illinois and Birds in Qatar*, Kate McClellan, 2015.



“Los dos grupos de fotógrafos documentan estas historias de encuentros en distintos momentos - para los pescadores, las fotos solo sugieren el momento de captura y, en cambio, reflejan el periodo entre atrapar el pez y consumirlo; para los fotógrafos de aves, las fotografías capturan el momento en si mismo cuando un humano y un ave se ven a través del lente de la cámara antes de que el pájaro vuele o hasta que la fotografía perfecta sea tomada. Estas fotografías ayudan a los pescadores y fotógrafos de aves a contar las historias de sus encuentros al narrar, documentar, y fijar una imagen del encuentro entre estos humanos y las especies que persiguen”.

[2015: 94]
Traducción propia.



© Fotografías publicadas en el artículo Envisioning Multispecies Encounters: Photographing Fish in Illinois and Birds in Qatar, Kate McClella, 2015.

+ Producción fotográfica como espacio de descolonización visual

_Nayrouz Abu Hatoum: Framing Visual Politics: Photography of the Wall in Palestine, 2017.

MARCHA EL 15

POR LA VIDA Y LA LIBERTAD DEL PUEBLO

AMNISTIA PARA PRESOS POLITICOS · REGRESO SIN CONDICIONES PARA EXILIADOS ·
TERMINO DE RELEGACIONES · LA VERDAD Y LA
JUSTICIA POR LOS DETENIDOS DESAPARECIDOS
Y POR LOS MUERTOS EN SUPUESTOS ENFRENTAMIENTOS.

COMISION
ANTIRREPRESIVA
DEL PUEBLO.
1982.



ESTUDIO DE CASO:

Producción gráfica en
dictadura en Chile

© Taller Sol. En el libro de Cristi y Manzi,
Resistencia Gráfica, 2015.

A partir de un estudio colaborativo junto a integrantes del Centro Cultural Tallersol y la APJ (Agrupación de Plásticos Jóvenes), Cristi y Manzi (2016) se adentran en las experiencias de producción gráfica como práctica de resistencia a la dictadura militar en Chile. Por medio de la realización de una serie de entrevistas en profundidad, grupos de discusión y un proceso de escritura conjunta con algunos de los miembros de las agrupaciones, la investigación dio cuenta de la compleja trama socio-técnica-política vinculada a los afiches. Esto gracias a que la mirada se centra tanto en la comprensión del contexto histórico que da cuenta de “las condiciones que propician el surgimiento de una gráfica política en plena dictadura” (2016: 26), el análisis del trabajo gráfico de cada colectivo desde su experiencia de fabricación gráfica, la “trastienda y las redes de colaboración implicadas en la producción de los afiches [que va desde] el momento del encargo, el diseño, la reproducción y, finalmente, las condiciones de su circulación”, hasta el registro de los “procedimientos técnicos y las estrategias visuales que ocuparon ambos colectivos” (Ibid: 26). El testimonio de Antonio Kadima, director del Tallersol, sintetiza esta experiencia marcada por redes sociales y técnicas de producción y circulación que hacen posible que la urgencia tome la forma del afiche, cuya presencia “suele indicar que la sociedad se considera a sí misma en estado de emergencia” (Sontag en Cristi y Manzi, 2016 31).



¡¡EL PRESENTE ES DE LUCHA, EL FUTURO ES NUESTRO !!
DEP. JUVENIL - COORDINADORA NACIONAL SINDICAL

“A las dos de la tarde matan a alguien, encarcelan a una persona. A las cuatro llega un cercano a pedirnos por favor que hay que anunciarle al mundo lo que ha pasado. A las cinco de la tarde recién estamos concibiendo el formato, el diseño del afiche. Mientras tanto estamos consiguiendo una imprenta, quiénes pueden trabajar en la noche. A las ocho ya estamos ahí trabajando con la fotomecánica, y al otro día, a las siete de la mañana, pasa alguien corriendo y se lleva el material”.

Antonio Kadima del Taller Sol
en Cristi y Manzi, 2016: 134-135

“Las distintas estrategias de circulación de los afiches conllevaron también el desarrollo de diferentes estrategias visuales”.

Antonio Kadima del Taller Sol
en Cristi y Manzi, 2016: 134-135

ESTUDIO DE CASO:

Siguiendo a los tecnólogos

El antropólogo John Postill (2014) estudia el devenir de distintos movimientos de protestas post 2008 (15M en España, revolución entre 2010 y 2011 en Tunisia, y las protestas en Islandia gatilladas por la crisis financiera del 2008), centrándose en el seguimiento a “freedom technologists” (tecnólogos por la libertad) como agentes clave en la expansión de las distintas manifestaciones y cambios políticos en cada uno de los contextos. Define a los “freedom technologists” como aquellos “geeks, hackers, periodistas online, abogados relacionados a la tecnología y otros agentes sociales que combinan habilidades tecnológicas con perspicacia política para perseguir mayores libertades en Internet y en el sistema democrático, tanto global como localmente” (Postill, 2014: 403. Traducción propia).

A través de acciones tanto online (plataformas web, posts en redes sociales, uso estratégico de hashtags, videos virales, entre otras) como offline (asambleas, protestas, tomas, entre otras), van creando instancias para la expresión política organizada de base. En el caso de España, los eventos del 15M fueron en gran parte provocados y organizados por agrupaciones de “freedom technologists”, quienes no solo llamaron a manifestarse el 15 de mayo del 2011 bajo el eslogan “Democracia real ya!” sino que también formaron parte de los primeros 40 campistas en la plaza del sol, entre quienes estaba un “hacktivista” miembro del colectivo Isaac Hacksimov quien “describió la acción de ocupación como un ‘gesto que quebró el bloqueo mental colectivo’” (Ibid, 406. Traducción propia). De acuerdo al autor, tras los eventos del 15M surge en España una cultura del prototipo, entendido como un proceso abierto, continuo y colectivo. Desde prototipos políticos dirigidos a las libertades políticas- como los campamentos y las asambleas como las iniciativas de redes sociales “Toma los barrios”, “Graba tu pleno” entre otras -, los prototipos legales/ económicos - como la iniciativa de “Hacksol” hecha de un multisitio de Wordpress para blogs, la web N-1cc. para organización interna, más de 100 listas de mails, la biblioteca digital colaborativa

Bookcamping.cc, el documental 15 M.cc, el sitio wiki15Mpedia.cc, entre otros - y prototipos periodísticos como un streaming directo de las plazas ocupadas. (Ibid, 407-8. Traducción propia). Para Postill, la importancia de seguir a los tecnólogos en vez de a las tecnologías radica en la posibilidad de “visibilizar los marcos, prácticas y acciones de los agentes históricos luchando por cambio político” (Ibid, 414).

Por otro lado, el antropólogo experto en tecnologías y algoritmos Nick Seaver (2014) ha realizado trabajo de campo multisituado con desarrolladores (‘developers’) de sistemas de recomendación musicales basados en algoritmos (como iTunes Radio) para dar cuenta de “sus teorías sobre la ‘cultura’, el modo en que piensan esas teorías, y cómo median entre la idea de que la cultura es intrínsecamente algo subjetivo mientras que los algoritmos son intrínsecamente algo objetivo”. Más recientemente, Seaver (2017) propone entender los algoritmos como cultura, es decir, como sistemas sociotécnicos difusos y heterogéneos que son parte de patrones de sentido y práctica que pueden ser investigados empíricamente desde perspectivas situadas y parciales.

Extraído de [Computers and Sociocultural Anthropology](#) de Nick Seaver (2014)

+ Otros proyectos de investigación que reflexionan sobre el proceso de producción audiovisual

_Margarita Alvarado: Análisis [producción película WICHAN](#) a partir de entrevista a directora, análisis estético, histórico y antropológico.

_Felipe Maturana: Analiza [documentales sobre fueguinos](#) a partir de conversaciones con los directores y observación formal.

_Ignacio Agüero: En el documental chileno [Como me da la gana II](#) explora los procesos de grabación de distintos cineastas chilenos a partir de la observación y entrevistas, en pos de comprender sus visiones del cine y lo que buscan provocar a partir de las imágenes que producen. En la práctica, su mecanismo de investigación y reflexión es muy simple. Agüero se presenta en distintos lugares de rodaje y sorprende a sus directores preguntando ¿Qué es lo cinematográfico? A partir de las respuestas obtenidas, su film construye una reflexión acerca de qué significa hacer cine en el Chile actual.

_Capturing Reality: [Plataforma web](#) en donde distintos documentalistas reflexionan sobre el proceso de trabajar “sobre lo real”.

_How to make a Ken Loach Film: [Proyecto web interactivo](#) que abre el proceso de creación de la película de Ken Loach I, Daniel Blake.

_Nayrouz Abu Hatoum: explora la producción fotográfica como espacio de “descolonización visual” en [Framing Visual Politics: Photography of the Wall in Palestine](#).

2. Dispositivos audio-visuales

“Los artefactos son al mismo tiempo conceptuales y materiales, tienen una función de modelo, son transformadores y orientan la percepción y acción de acuerdo a valores”.

Cole en Cristina Grasseni, *Skilled Visions*.
2011: 32, Traducción propia

“...muchos escritores argumentan que una imagen puede tener sus propios efectos los que exceden las condiciones de su producción (y recepción). Algunos argumentarían, por ejemplo, que son las cualidades particulares de la imagen fotográfica lo que nos hace entender su tecnología en formas particulares, en vez de lo contrario; o que son esas cualidades las que moldean la modalidad social en que está inserta...”

Rose, 2001: 24
Traducción propia

Ver [Semiótica de la imagen en Arqueología: el caso de los escutiformes](#)

El estudio de los medios audio-visuales y digitales cobra relevancia antropológica al momento en que los comprendemos como dispositivos que condensan y constituyen culturas, subjetividades, relaciones de poder, concepciones de género, entre otras. Cada artefacto audio-visual – desde fotografías, música, videos, mapas hasta sitios web y aplicaciones para el celular (Apps) – plasma una perspectiva sobre el mundo, la que a su vez tiene efecto en el modo en que estos medios son comprendidos y socializados. ¿Qué es lo que nos están mostrando y ocultando? ¿Cuáles son las visiones de mundo que se han trazado en su materia? ¿Cómo podemos desentrañarlas? Son algunas de las preguntas que desarrollaremos en esta sección.

Esta potencia de los medios, no solo para influir en la construcción de lo social en el día a día sino que también para dejar huellas perceptibles que nos permiten entrever concepciones culturales, ha sido relevada por distintas disciplinas. Sin embargo, estas potencias de los medios audio-visuales no han sido el foco de interés de la antropología. Si bien algunas corrientes como los estudios de cultura material, la antropología del arte y la antropología visual dan cuenta de la importancia de comprender los objetos y sistemas visuales, éstas los integran al análisis a partir del estudio de lo que las rodea, indagando en sus modos de producción y socialización. En palabras del antropólogo Victor Buchli, “en cierto sentido, mirar lo que pasa antes y después del artefacto es más significativo que el artefacto mismo; esto es, las condiciones de la materialidad más que la cultura material misma y la habilidad diferencial de los individuos de participar en estos procesos es más importante.” (Buchli, 2002: 20. Traducción propia).

Ahora bien, existen algunas excepciones, como los estudios desde la antropología del cine que presentaremos, que a partir del examen de lo que está dentro del cuadro extraen conclusiones sobre el mundo que los rodea, acercándolos a lo que podría ser un ejercicio de arqueología visual al pensar las sociedades a partir de las materialidades audio-visuales que construyen. Un ejemplo es el cruce entre arqueología y semiótica desarrollado por los argentinos Álvaro Martel y Silvia Giraudó (2014), quienes analizan las representaciones de hachas escutiformes relacionadas a élites de poder.

Es interesante notar para estos fines la cualidad del artefacto audio-visual como medio para dar cuenta de fenómenos sociales complejos. En palabras del historiador Carlo Ginzburg (2008), quien formula el paradigma de inferencias indiciales, “si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas – pruebas, indicios – que permiten descifrarla” (212). La imagen funcionaría como huella epistémica para transitar “desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada en forma directa” (Ibid: 192).

Dentro de disciplinas como la historia del arte, la estética, el psicoanálisis, la semiótica y los estudios culturales se han desarrollado perspectivas, conceptos y metodologías para relevar las distintas capas de sentido de un medio particular. Generalmente, el análisis se centra en el estudio del contenido de lo audio-visual (describir lo que vemos dentro del cuadro o lo que escuchamos), junto a la forma en que aparece (cómo lo vemos). Si bien operativamente es posible separar estos ámbitos, es necesario comprender los contenidos dentro del cuadro a la luz de la forma en que aparecen para poder develar los supuestos tras la imagen, el punto de vista particular que pone en relación al constructor de la imagen con quienes aparecen registrados en ella.

En lo que sigue, exploraremos una serie de metodologías para el estudio de lo audio-visual y sonoro. Debido a la predominancia de imágenes en los medios digitales, su análisis ha sido incluido en el apartado sobre lo audio-visual y se ha profundizado a partir de dos casos de estudios.

2.1 Análisis Audio-visual

Interpretación formal

Esta aproximación refiere al análisis propiamente formal a partir del examen de la composición de la imagen (ver Concepto Lenguaje visual – Composición). Se describe el contenido de la imagen, la organización de los elementos en el cuadro, uso de la luz y el color, y en el caso del video se analiza también la puesta en escena, sonido, montaje, y la estructura narrativa. A través de estas observaciones se devela el punto de vista que tiene el autor de la imagen. De acuerdo a la geógrafa cultural Gillian Rose, quien en su texto *Visual Methodologies* (2001) describe de manera crítica y en profundidad distintas aproximaciones metodológicas para la comprensión de las imágenes, un problema de esta perspectiva es que es poco reflexiva sobre sus procedimientos de interpretación, y sus metodologías no son claras.

Un concepto asociado a este tipo de interpretación es el de estética, no concebido como la definición de un tipo de belleza o perfección artística, sino más bien como un sistema de orden que es resultado de una “configuración de valores humanos, sentimientos y experiencias” (Miller, 2011: 674. Traducción propia). El antropólogo Daniel Miller se refiere a la estética como un “deseo general de armonía, orden y balance que puede ser visto en algunos casos – y también a la disonancia, contradicción e ironía en otros” (Ibid: 21. Traducción propia). A pesar de que Miller explícitamente rehúye de la relación de esta perspectiva sobre la estética con algo artístico o técnico, es interesante notar la cercanía del planteamiento al concepto de composición visual. Por otro lado, la académica Katya Mandoki (2007) desde la estética trabaja sobre la comprensión de patrones materiales que se generan en la vida cotidiana y están presentes en instituciones, y funcionan como criterios que organizan la experiencia de lo sensible, conformando matrices estéticas a través de las cuales se interpreta el mundo.

concepto ELEMENTOS DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL

Como todo lenguaje, la narración audiovisual está compuesta por una serie de partículas y unidades formales las que, al ser combinadas, dan paso a la creación de significados y experiencias. En lo que sigue, introduciremos algunos elementos claves del lenguaje audiovisual presente tanto en la fotografía como en la imagen en movimiento.

_1 Encuadre, punto de vista y plano

Tanto la creación de una imagen fotográfica como de una imagen en movimiento está inscrita dentro de los límites de un cuadro. Este puede ser de distintas proporciones, siendo las más comunes hoy en día 4:3 y 16:9, pero siempre está presente el límite desde donde se mira. Este marco es conocido como **encuadre**. El proceso de encuadrar es crucial ya que establece el **punto de vista** que tiene la creadora de esa imagen sobre el mundo que observa. Al encuadrar, el tiro de cámara incluirá ciertos elementos mientras que dejará otros fuera, componiendo una imagen auto-contenida dentro del cuadro seleccionado. Esto hace que una imagen condense no solo el mundo que aparece en ella sino que también el lugar en donde se sitúa quien la produce. Un encuadre es una unidad de sentido, un modo de pensar sobre y con el mundo.

El encuadre es selectivo, solo algunos elementos quedan dentro, y relacional, los elementos dentro del cuadro están vinculados no solo entre ellos sino que también existe un lazo con lo que queda fuera, en especial a través del sonido. Gilles Deleuze (2001), en sus reflexiones en torno al encuadre cinematográfico, se refiere al proceso de encuadrar como “la determinación de un sistema relativamente cerrado que incluye todo lo que está presente en la imagen – lugar, personas, cosas” (12). Habla de un sistema relativamente cerrado porque existe un **fuera-de-campo**, es decir, que el encuadre no solo se define por su relación con lo que está visiblemente dentro de él, sino que también por su relación con lo que ha dejado fuera y que se hace presente en su ausencia y potencialidad. Este fuera-de-campo “refiere a lo que no es ni visto ni comprendido, pero que está perfectamente presente” (Ibid: 16), es decir, tiene la potencia de devenir presente. Por ejemplo, la entrada y salida de un personaje en la escena de una película, o el movimiento de cámara de un lugar a otro, no suponen la desaparición de esa persona del mundo, sino que sigue dando vueltas en este fuera de campo.

El **plano** es la unidad mínima de sentido del lenguaje audiovisual. Éste no solo incluye un encuadre particular - ligado al espacio y punto de observación - sino que también un tiempo. El **tiempo** hace referencia al momento desde que la cámara está grabando hasta que deja de grabar, lo que también se conoce como **toma**. La duración y encuadre de esta toma es lo que compone al plano audiovisual.

La aparición del tiempo dentro del cuadro implica el surgimiento de la **duración** y **movimiento**, tanto de las personas o elementos encuadrados como de la relación de la cámara con éstos. En este contexto, es posible identificar distintas capas dentro del plano, como lo son la acción, el cambio, la construcción de una **escena** y una **puesta en escena**.



[LLEGADA DEL TREN A LA ESTACIÓN CIOTAT](#) - Auguste y Louis Lumière, 1895

Uno de los primeros registros audiovisuales, se caracteriza por la potencia del encuadre del plano con el punto de fuga que permite generar la perspectiva del tren acercándose hacia el espectador, ver el movimiento de los pasajeros, y construir distintos valores de plano y capas de acción.



PRIMERA GRABACIÓN EN CHILE: VISTA LUMIERE PASEO A PLAYA ANCHA, VALPARAÍSO - Maurice Massonier, 1903

Massonier llegó a Chile como parte de los enviados por Lumière a recorrer el mundo y grabar las "vistas". Esta es una de las primeras grabaciones realizadas en Chile, y da cuenta de la **puesta en escena tras el encuadre**. Todas las acciones ocurren dentro del cuadro: desde el baile hasta la comida.



PLANO MAFI (MAPA FÍLMICO DE UN PAÍS): GOLES A LA IGLESIA - Josefina Buschmann, 2012

Lo interesante de este encuadre son las capas temporales, espaciales y de acción que se contraponen. En una primera capa están las personas paseando por la plaza. Más atrás dos niños juegan fútbol usando como arco una antigua iglesia que parece haber quedado encerrada en el avance urbano presente en los edificios que le siguen. Gracias al sonido de la construcción que va in crescendo en el plano, se enfatiza en el proceso constante de desarrollo urbano y las tensiones que se encuentran en este.

_2 Composición del Plano o Imagen

El proceso de seleccionar, situar y resaltar los elementos que forman una imagen, ya sea fija o en movimiento, para crear y transmitir visualmente un mensaje o experiencia, es conocido como la **composición** de una imagen. Existen una serie de convenciones asociadas a distintas expresividades y narrativas de acuerdo a la percepción humana y los modos de guiar su atención y generar equilibrios en la imagen.

_A) Regla de los tercios: es una canon de composición visual, basada en la proporción áurea, la cual segmenta el cuadro en 3 tercios horizontales y 3 tercios verticales, dividiéndolo en 9 rectángulos iguales y generando 4 puntos de intersección entre las líneas que marcan los tercios. Estos 4 puntos son los lugares de mayor atención, conocidos como centros de interés de la imagen en donde se suelen ubicar los elementos principales de la imagen.

_B) Profundidad de campo: refiere a los elementos que se ven nítidamente en el cuadro, que están enfocados. Técnicamente, esto se determina a partir del nivel de apertura del diafragma del lente: *a mayor apertura, menor profundidad de campo.*

_B.1) Gran profundidad de campo: la mayor parte del cuadro es visible nítidamente (enfocado). Podemos ver distintas capas de acción y establecer mayor relación entre elementos, lo que también depende de otros factores como el valor de plano.

_B.2) Baja profundidad de campo: el foco está puesto en un elemento y todo lo demás aparece desenfocado.



_A) © Josefina Buschmann (2012). Marruecos.



_B.1) © Josefina Buschmann (2012). Marruecos.



_B.2) © Josefina Buschmann (2012). Marruecos.

_C) Ángulo de la cámara en relación al sujeto observado:

_C.1) Frontal: el lente de la cámara está posicionado a la misma altura que el sujeto observado, produciendo una mayor cercanía entre el espectador de la imagen y el contenido de ésta. Este tipo de ángulo se centra en la mirada y es comúnmente utilizado para la construcción de retratos.

_C.2) Lateral o perfil

_C.3) Reverso o espalda: este ángulo de cámara nos presenta el punto de la vista de la persona fotografiada, permitiendo observar lo que ella observa o aquello que le rodea.

_C.4) Oblicuo: este ángulo de cámara suele generar una sensación de misterio o ambigüedad, debido a esconder parte del rostro.

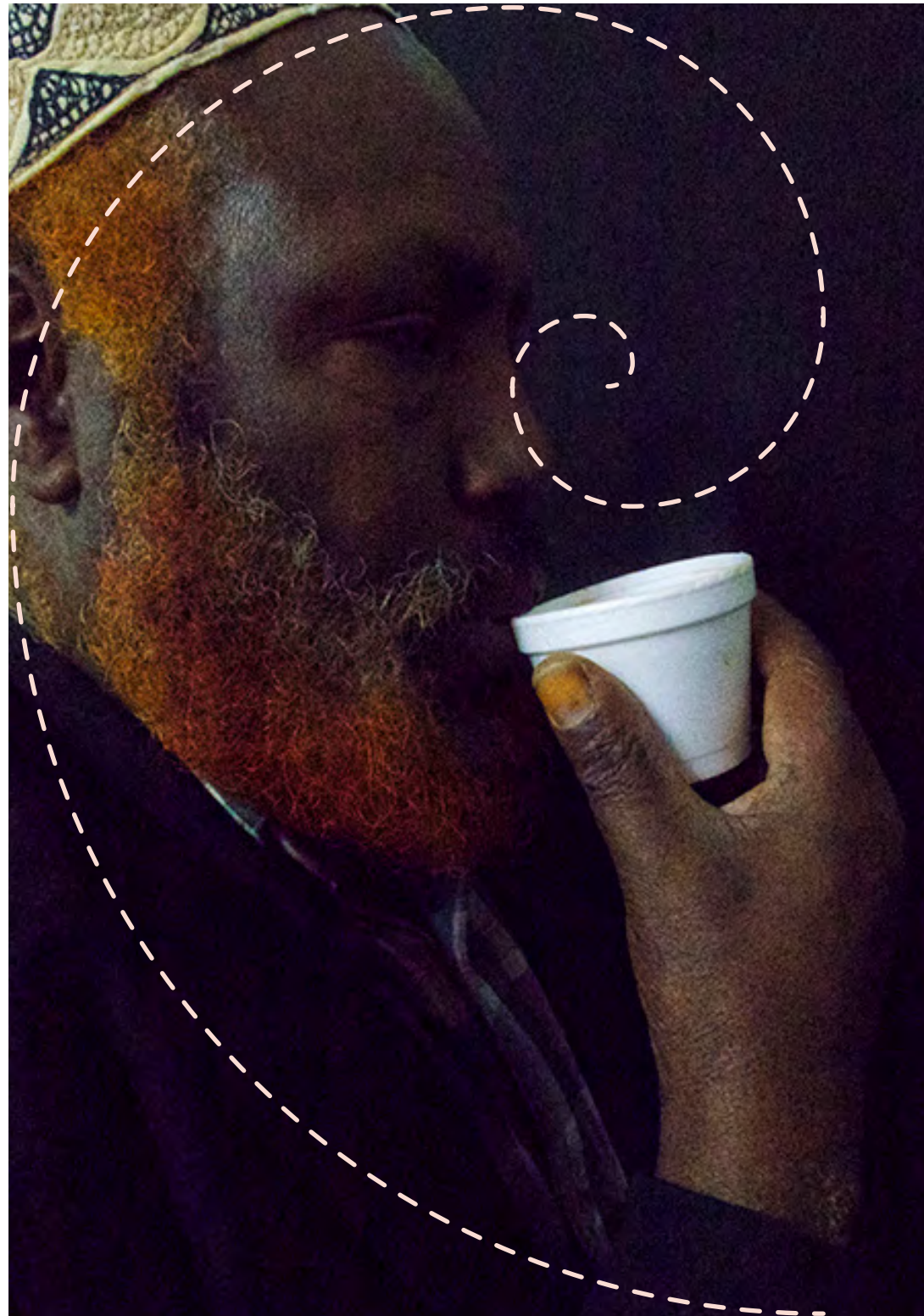
_C.5) Altura de la cámara: nivel en que se posiciona la cámara. Puede ser normal (altura de los ojos), alta (por sobre los ojos), o baja (por debajo de los ojos, cercana al suelo).

Un director conocido por el uso de la cámara a ras de piso es el japonés Yasujiro Ozu. El denominado “plano tatami” se asocia a la cultura japonesa y su particular costumbre de comer en una mesa baja cercana al suelo.

_C.6) Angulación de la cámara: posición de la cámara sobre su eje, lo cual define el punto de observación con respecto a su objeto. Se divide en angulación normal (la cámara está en una posición completamente horizontal, y por lo general a altura de los ojos); picado (la cámara gira sobre su eje hacia abajo); contrapicado (cámara gira sobre su eje hacia arriba), o cenital (la cámara está en una posición perfectamente vertical con relación a su objetivo, mirándolo desde arriba).



_C.1) © Manuel Castillo (2014). [Georgia, el color de un ortodoxo.](#)



_C.2) © Manuel Castillo (2015). [El disparo intuitivo.](#)



_C.3) © Josefina Buschmann (2012). Iquitos.



_C.4) © Josefina Buschmann (2012). Essaouira, Marruecos.



_C.6) © Josefina Buschmann (2012). Iquitos.
Plano contrapicado.

concepto ELEMENTOS DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL



_C.5) Fotogramas análisis del cine de Ozu, por [Kogonada - Ways of Ozu.](#)



[MAFI - MAPA FÍLMICO DE UN PAÍS, HOMBRE FOTOGRAFIANDO UNA BANDERA GIGANTE](#) - Antonio Luco , 2010

Ejemplo proceso de composición de un plano.



[CONSTRUYENDO UN PLANO MAFI: HOMBRE FOTOGRAFIANDO UNA BANDERA GIGANTE](#) - Antonio Luco , 2010

Ejemplo proceso de composición de un plano.

concepto ELEMENTOS DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL

_D) Valores de plano: una serie de convenciones para comunicar las distintas proporciones en que el cuerpo humano aparece retratado en el encuadre. Va desde grandes planos en donde el hombre se pierde en el paisaje, hasta detalles de manos u objetos. Cada uno tiene distintas funciones narrativas y expresivas. A través de fotogramas del documental *Surire* (2015) de Perut + Osnovikoff, presentaremos los valores de planos más comunes.

_D.1) Gran plano General (GPG): énfasis puesto en el paisaje, entorno o escenario. Presenta a la persona como parte de una ecología local, cuyos protagonistas son los múltiples seres y materias que se encuentran, desde las montañas, los edificios, hasta las plantas, animales, o autos. Suele ser descriptivo, introductorio y podría llegar a enfatizar dramáticamente la pequeñez del ser humano frente al mundo.

_D.2) Plano General (PG): presenta a las personas y las acciones que se desarrollan en el entorno próximo. Mayor énfasis en las acciones en comparación al GPG, mostrando las acciones de las personas en relación a lo que les rodea

_D.3) Plano Americano (PA): denominado así por su uso en las películas de cowboys estadounidenses. Este plano va desde las rodillas o caderas hacia arriba de la persona, creando mayor énfasis en sus acciones que en el entorno.

_D.4) Plano Medio (PM): corta a la persona desde la cintura hacia arriba, permitiendo registrar interacciones como conversaciones o acciones de los sujetos con mayor detalle.

_D.5) Primer Plano (PP): encuadra la cara del sujeto. Suele ser bastante dramático y expresivo, explorando las emociones y pensamiento. Es muy utilizado para presentar a los caracteres principales al poder distinguirlos con mayor detalle, y en momentos de clímax dramáticos.

_D.6) Plano Detalle (PD): se centra en detalles de cuerpos o elementos. Narrativamente pueden ser utilizados para generar pistas en torno a un objeto que puede ser importante en un futuro o que simboliza algo en particular. También son muy útiles en procesos de montaje, conocidos como "Inserts" ya que permiten generar transiciones entre planos.



_D.1) © Perut + Osnovikoff - Fotograma de "[Surire](#)" (2015). Chile.



_D.2) © Perut + Osnovikoff - Fotograma de "Surire" (2015). Chile.



_D.2) © Perut + Osnovikoff - Fotograma de "Surire" (2015). Chile.



_D.3) © Perut + Osnovikoff - Fotograma de "Surire" (2015). Chile.



_D.4) © Perut + Osnovikoff - Fotograma de "Surire" (2015). Chile.



_D.5) © Perut + Osnovikoff - Fotograma de "Surire" (2015). Chile.



_D.6) © Perut + Osnovikoff - Fotograma de "Surire" (2015). Chile.



_D.6) © Perut + Osnovikoff - Fotograma de "Surire" (2015). Chile.

Reflexión Final

Tras examinar los elementos del lenguaje audiovisual, cabe preguntarse por la postura antropológica al respecto, en especial al momento de producir imágenes. ¿Existe un lenguaje propiamente antropológico al momento de analizar y crear una imagen? ¿Qué tensiones aparecen? Una problemática posible es la tensión entre capturar la mayor cantidad de información en el encuadre, o generar una imagen expresiva que logre captar y transmitir el carácter del momento vivido (Ver discusión en texto Elizabeth Edwards (1997) *Beyond the boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology*. En Banks y Morphy (Eds.) *Rethinking Visual Anthropology*). A partir de lo visto, es importante dar cuenta de que ninguna imagen es neutra, siempre tras ella hay un punto de vista, por lo que cada vez que observemos o construyamos una imagen debemos reflexionar sobre dónde se sitúa para poder comprender o construir un código audio-visual coherente con lo que se busca expresar. Para ello, muchas veces es necesario tomar un lugar más expresivo y menos informativo, pero eso depende de cada proyecto.

+ Libros de interés

_Barbash, I. y Taylor, L. (1997) *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. University of California Press: Berkeley.

_Bordwell, D. y Thompson, K. (2010) *El arte cinematográfico*. Paidós: Madrid.

_Rabiger, M. (2005) *Dirección de documentales*. IORTV: Madrid.

Análisis de contenido

Desarrollado desde las ciencias sociales, el análisis de contenido reúne metodologías de investigación cuantitativas y cualitativas en busca de generar replicabilidad y validez (Rose, 2001). Esta aproximación posee una metodología clara que consiste en una serie de pasos definidos: 1) Muestreo de imágenes representativas de acuerdo a la pregunta de investigación (puede ser aleatorio, estratificado, sistemático y de grupo o cluster). 2) Definir categorías de clasificación de imágenes (codificar), que deben ser exhaustivas, exclusivas, y esclarecedoras, es decir, que produzcan relaciones analíticamente interesantes y coherentes de acuerdo a la conexión entre las imágenes, teoría y contexto cultural (Rose, 2001: 59-60). 3) Clasificar (codificar) la muestra de imágenes de acuerdo a las categorías definidas, que deben ser precisas y no ambiguas para que distintas personas pueden interpretar de la misma manera los códigos de clasificación. Idealmente se utiliza un software computacional. 4) Analizar los resultados, contando las categorías de clasificación y producir un informe cuantitativo de su contenido. La manera más simple es producir conteo de frecuencias y compararlas con otros valores (Ibid: 63-64).

Un análisis más complejo es explorar las relaciones entre las distintas categorías de clasificación, lo que puede ser hecho tanto cuantitativa (asociaciones, correlaciones entre dos variables, análisis multivariado) como cualitativamente. Este último funciona a partir de asociar ciertas categorías de clasificación con un concepto teóricamente relevante, conectando la imagen a un contexto en que haga sentido. (Ibid: 65).

De acuerdo a Rose, un problema de esta aproximación es la dificultad de traducir los números a significados, su inhabilidad para articular el contenido expresivo de la imagen o evocar la atmósfera a través de códigos, y la poca reflexividad en torno a si mismo (Ibid. 67-68).

Otro tipo de análisis ligado al estudio del contenido de la imagen y proveniente de la **antropología del cine**, ha buscado comprender los textos fílmicos como documentos etnográficos, analizados especialmente en cuanto a los modos de representar cierto temas o

Ver [Antropología del Cine](#)
de Francisco Gallardo
(2008).

Ver [Sociología de
la Imagen: Miradas
ch'ixi desde la historia
andina](#) de Silvia Rivera
Cusicanqui (2015).

Ver [Ch'ixinakax utxiwa
Una reflexión sobre
prácticas y discursos
descolonizadores](#) de Silvia
Rivera Cusicanqui (2010).

grupos sociales otros. Ese es el caso de la investigación desarrollada por Francisco Gallardo sobre las maneras en que se ha representado al mundo indígena chileno en las películas de ficción, lo que de acuerdo a él se ha caracterizado principalmente por la presencia de una estrategia cultural en donde solo se trata formalmente con la diversidad cultural, lo que ha “favorecido el establecimiento de un modo utópico de imaginar al “otro” y su mundo social” (2008: 79).

Una forma distinta de aproximarse al análisis de las imágenes es la propuesta desarrollada por Silvia Rivera Cusicanqui en su **sociología de la imagen** como praxis descolonizadora. La socióloga y activista de origen aymara da cuenta que, desde la colonización, las palabras han tomado la función de encubrir. Las imágenes, al contrario, permiten iluminar contextos sociales conflictivos y “descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial” (2010: 21). Por otro lado, las visualidades abren metodologías ligadas a otras formas de conocer más cercanas a la oralidad y a la experiencia. Analiza, por ejemplo, cómo, “a través de sus dibujos, Waman Puma crea una teoría visual del sistema colonial” (2010: 14).



ESTUDIO DE CASO: Estética en la fotografía andina contemporánea

© Roberto Montadón, en [Fotografía Indígena](#) por Margarita Alvarado y Carla Möller (2012)

En el cruce entre antropología, historia y estética, Margarita Alvarado y Carla Möller (2012) exploran las distintas maneras de construir representaciones fotográficas de los pueblos andinos a partir del análisis del uso del lenguaje fotográfico y las estéticas aparejadas (o [modalidades de producción visual](#)). Este ejercicio de análisis permite develar las miradas tras las imágenes y los imaginarios que se construyen sobre estos pueblos a partir de ellas: 1) la mirada del registro en la fotografía documental, 2) la mirada sobre el 'otro' en la fotografía de etnógrafos y antropólogos, 3) la mirada turística y publicitaria en la producción comercial, y 4) la mirada del artista-fotógrafo.



_1 La mirada del registro: “la fotografía documental está marcada por un acento social y cultural, que como modalidad visual se sostiene en la capacidad mimética que se le atribuye a la imagen fotográfica. Esta imagen se constituye en registro y documento del habitante del desierto y del altiplano.” (Alvarado y Möller, 2012, en [Estética en la fotografía andina contemporánea](#)).

_2 La mirada sobre el otro: “El uso del recurso fotográfico queda inscrito dentro del relato etnográfico, haciendo de la imagen una verificación visual de lo observado. (...) utilizan dispositivos visuales de encuadres parejos que se cierran sobre un acontecimiento más que sobre un sujeto, generando una estética de lo andino, donde su presencia no se define por la pose y la composición” (Alvarado y Möller, 2012, en [Estética en la fotografía andina contemporánea](#)).

_3 La mirada publicitaria: “Son fotografías normadas desde dispositivos visuales como planos generales abiertos a los cielos luminosos del altiplano o encuadres que destacan una arquitectura de piedra, con el fin de asegurar una empatía de los consumidores con los imaginarios de lo andino popularmente instalados.” (Alvarado y Möller, 2012, en [Estética en la fotografía andina contemporánea](#)).

_4 La mirada del artista-fotógrafo: “La estética de lo andino es conducida así a una reflexión crítica más que a la contemplación. Los dispositivos visuales como planos y encuadres se relativizan y son aplicados de tal manera que la construcción visual sea más una sugerencia estética, que reactualiza los imaginarios y resignifica la noción de lo originario mas que la representación formal y didáctica de los habitantes del desierto y el altiplano.” (Alvarado y Möller, 2012, en [Estética en la fotografía andina contemporánea](#)).





© ARCHIVO PERSONAL DEL AUTOR. SANTIAGO, CHILE.

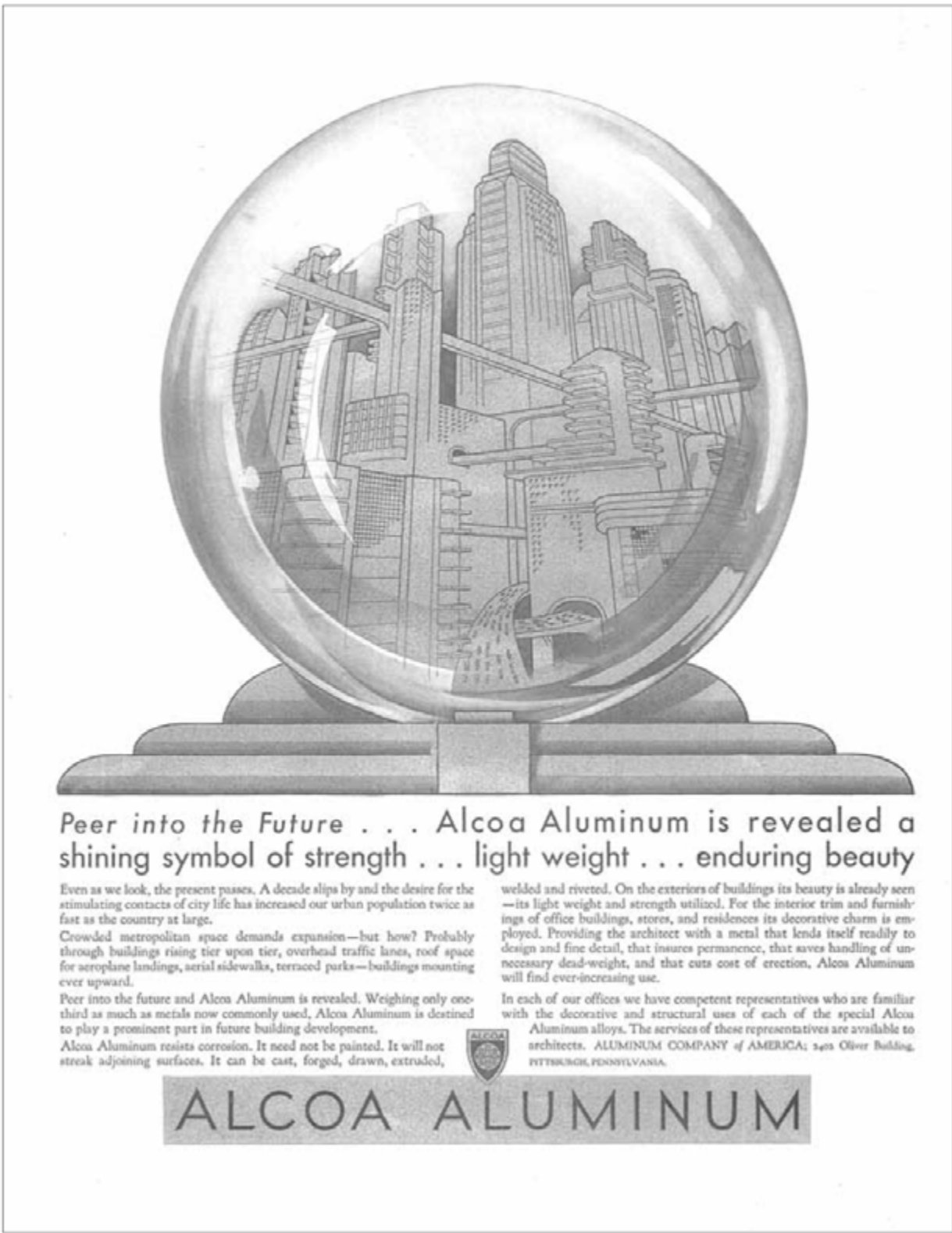
Análisis semiótico

A partir del estudio de los signos (ver concepto Imagen-Signo), la semiótica busca penetrar el sentido de las imágenes y dar cuenta de la ideología tras ellas, develando diversas problemáticas sociales (Rose, 2011). En especial, se ha centrado en el estudio de la construcción de diferencias sociales como clase, raza, género, entre otras, y cómo éstas se articulan a través de las imágenes. Al centrarse en el estudio de signos visuales, presta atención a la interpretación composicional para relacionarla con los efectos sociales del significado de la imagen. Su metodología busca definir de modo preciso cómo los signos construyen sentidos a partir de un vocabulario que han desarrollado para hacerlo (Revisar Capítulo 4 en *Visual Methodologies*, Gillian Rose).

Un problema es que las imágenes a analizar se eligen de acuerdo a su densidad conceptual, por lo que generalmente son pocas las imágenes que permiten profundizar temas complejos. Otro problema de esta aproximación es que no ofrece un método claro para su aplicación. (Ibid: 73). Finalmente, una crítica común, que se discutió en la sección Imagen-Signo, es que en su búsqueda por encontrar un sentido deja de lado la presencia de la imagen, sus distintos modos de ser interpretada dependiendo del contexto y la agencia que puede ejercer.

ESTUDIO DE CASO: Una semiótica visual/ material del aluminio, la modernidad y el Caribe

La socióloga experta en movilidades Mimi Sheller (2012), explora la relación entre la materialidad del aluminio, sus usos en desarrollo tecnológico, y sus modos de visualización para dar cuenta cómo “el diseño de una cultura material de modernismo rápido y aerodinámico en EE.UU. [a partir del uso del aluminio] generó ciertas geometrías espaciales de visión que no eran meramente representacionales sino que eran productivas para la subordinación política y la apropiación económica de lugares concebidos como no-modernos y personas concebidas como primitivas” (Sheller, 2012: 16. Traducción propia). Comprendiendo el aluminio y sus tecnologías a través de una **semiótica visual**, centra su análisis en las prácticas de movilidad y visualización para dar cuenta del trabajo conjunto de lo visual y lo material al producir relaciones de poder desiguales. Distingue entre el lugar de producción del aluminio, contexto extractivista localizado en el caribe (Jamaica), y el lugar de su consumo, mundo occidental moderno, y cómo ambos se cruzan a través de la compañía de aluminio de América - ALCOA. Metodológicamente, trabaja estudiando las distintas formas de hacer aparecer el aluminio dependiendo del contexto histórico y social. Una de las representaciones visuales que analiza son las publicidades de ALCOA dirigidas a consumidores estadounidenses. A partir de las imágenes desplegadas en cada publicidad, se establecen símbolos que ponen en contraste las visiones de mundo y desigualdades políticas y económicas de las que son parte. En palabras de la autora, “la publicidad y marketing incitaban a los consumidores a valorar la movilidad, rapidez y ligereza, mientras que la simultánea materialización y visualización de mundos tropicales de lentitud, retraso y no-modernidad eran producto de bordes geopolíticos racializados que definían a los caribeños como locales ‘exóticos’” (Idem. Traducción propia).



Peer into the Future . . . Alcoa Aluminum is revealed a shining symbol of strength . . . light weight . . . enduring beauty

Even as we look, the present passes. A decade slips by and the desire for the stimulating contacts of city life has increased our urban population twice as fast as the country at large.

Crowded metropolitan space demands expansion—but how? Probably through buildings rising tier upon tier, overhead traffic lanes, roof space for aeroplane landings, aerial sidewalks, terraced parks—buildings mounting ever upward.

Peer into the future and Alcoa Aluminum is revealed. Weighing only one-third as much as metals now commonly used, Alcoa Aluminum is destined to play a prominent part in future building development.

Alcoa Aluminum resists corrosion. It need not be painted. It will not streak adjoining surfaces. It can be cast, forged, drawn, extruded, welded and riveted. On the exteriors of buildings its beauty is already seen—its light weight and strength utilized. For the interior trim and furnishings of office buildings, stores, and residences its decorative charm is employed. Providing the architect with a metal that lends itself readily to design and fine detail, that insures permanence, that saves handling of unnecessary dead-weight, and that cuts cost of erection, Alcoa Aluminum will find ever-increasing use.

In each of our offices we have competent representatives who are familiar with the decorative and structural uses of each of the special Alcoa Aluminum alloys. The services of these representatives are available to architects. ALUMINUM COMPANY OF AMERICA; 1401 Oliver Building, PITTSBURGH, PENNSYLVANIA.

ALCOA ALUMINUM

"[el aluminio] se convirtió en un indicador significativo de modernidad como un símbolo visual de velocidad aerodinámica eficiente, líneas relucientes y pulcras, y del diseño imaginativo de un mundo futurístico, como se ve en las tempranas campañas de publicidad de la compañía americana de aluminio ALCOA."

Sheller, 2012: 17. Traducción propia

Cross a gangplank to Caribbean Adventure

Relax luxuriously in your deck chair. Watch gulls wheeling lazily in the sky, as your ship ploughs a foaming furrow southward. Soon you're in the blue Caribbean—rich in the turbulent history of the Carib Indians, Spanish Conquistadors and bloody buccaneers. Then comes a parade of ports . . . Kingston, Curacao, La Guaira, Puerto Cabello, Guanta, Port of Spain and Ciudad Trujillo. And you discover how distinctively different each one is. There's so much to see and do when you cruise the Caribbean on an air conditioned Alcoa ship out of New Orleans. Write today for booklet. Alcoa Steamship Company, Inc., Dept. B, 17 Battery Place, New York 4, N. Y. or Dept. B, One Canal Street, New Orleans 16, La.

ALCOA

sails the CARIBBEAN



THE CARIB INDIANS . . . were for years fierce defenders of their islands against an engulfing flood of Spanish, English, French and others. Today, only a dwindling handful of pure Caribs remain to grace this colorful, tropical region that so proudly bears their name.



ALCOA STEAMSHIP COMPANY, INC. OFFICES IN: BALTIMORE, CHICAGO, MOBILE, MONTREAL, NEW ORLEANS, NEW YORK, NORFOLK, ST. LOUIS, TORONTO

HOLIDAY/FEBRUARY



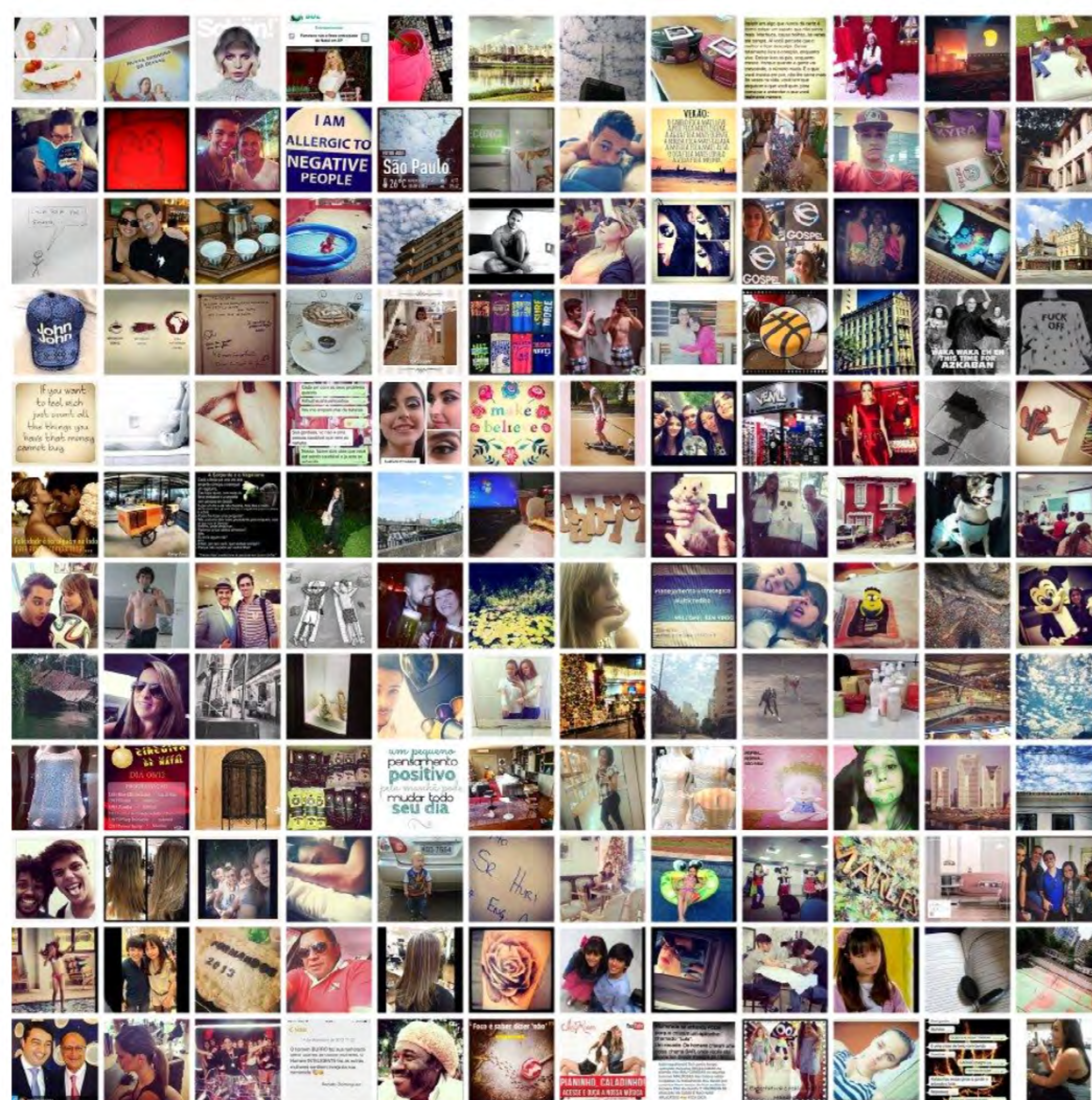
Para la compañía de barcos ALCOA, él [Astzybasheff, un artista gráfico de la época] produjo una serie de inusuales retratos de personas caribeñas, cada una rodeado de una magnífica tapicería de flores, plantas frutales, fauna nativa, creando una impresión de libro de cuentos de razas exóticas y diversas, paisajes coloridos, y aventuras románticas. Una madre caribeña y su hijo, por ejemplo, son representados como primitivos atemporales, sosteniendo fruta y observando con sus ojos oscuros y caras exóticamente pintadas. Aunque las imágenes parecen promover encuentro cultural y curiosidad etnológica dentro de las zonas de contacto turístico, tal tipificación en las imágenes circulan dentro de una larga línea de representaciones 'tropicalizantes' de islas y personas del caribe. Estas sirven para separar el nosotros moderno consumidor/turista de las 'poblaciones primitivas de los trópicos'. El texto (...) enfatiza la historia colonial 'de capa y espada' (swashbuckling) del Caribe, que asocia la región con diversidad: 'si miras atentamente notarás cómo la distintiva arquitectura, lenguajes y razas de esta área se han ido mezclando por siglos hacia interesantes nuevos patrones'. Cada imagen representa un ejemplo de mezcla o distinción racial (...) Este es un modo de visualización que solidifica la 'diferencia' caribeña como algo material, natural, textural que separa a las 'islas' del continente habitado por sujetos supuestamente modernos. Las imágenes ocultan las jerarquías étnicas, de clase y color que provocaron descontento político a lo largo del Caribe post-guerra; ellas ofrecen no solo una perspectiva visual plana sino que también una perspectiva histórica y social plana. Por sobre todo, ellas producen una gramática visual de la diferencia.

Sheller, 2012: 17. Traducción propia

Nuevos desafíos metodológicos surgen al momento de analizar documentales interactivos, videos 360 o proyectos de realidad virtual. Por ejemplo, ¿cómo examinamos el encuadre y el punto de vista, o la narrativa de una historia no lineal? No profundizaremos en este punto pero recomendamos explorar [i-Docs](#), el proyecto [Immerse](#) y [Moments of innovation](#) del MIT Open Documentary Lab que explora las distintas formas de narrar en el documental y el devenir de medios audiovisuales respectivamente, y [leer este artículo](#) que reflexiona sobre el uso de realidad virtual en antropología a partir de una muestra en el marco del Festival de cine etnográfico Margaret Mead en Nueva York.

concepto PUNCTUM / STUDIUM

El semiólogo francés Roland Barthes, en su texto *La cámara lúcida* (1989), desarrolla una heurística personal para comprender la fotografía, en respuesta a la sobreteorización en torno a ellas y a la necesidad personal de comprender por qué “frente a ciertas fotos deseaba ser salvaje, inculto” (33). Para ello define dos conceptos relacionados al interés que una fotografía puede provocar. El primero es el *studium*, que se asocia a una disposición más bien educativa en torno a la imagen, a la posibilidad de adentrarnos en la materialidad y gestos de cada época y su cultura de manera vívida. Mientras que el *punctum* es un “elemento que viene a perturbar el studium (...): pinchazo, agujerito, pequeño corte, y también casualidad. El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta” (Ibid: 59), es algo que supera la racionalidad y fascina al espectador por motivos muchas veces personales.

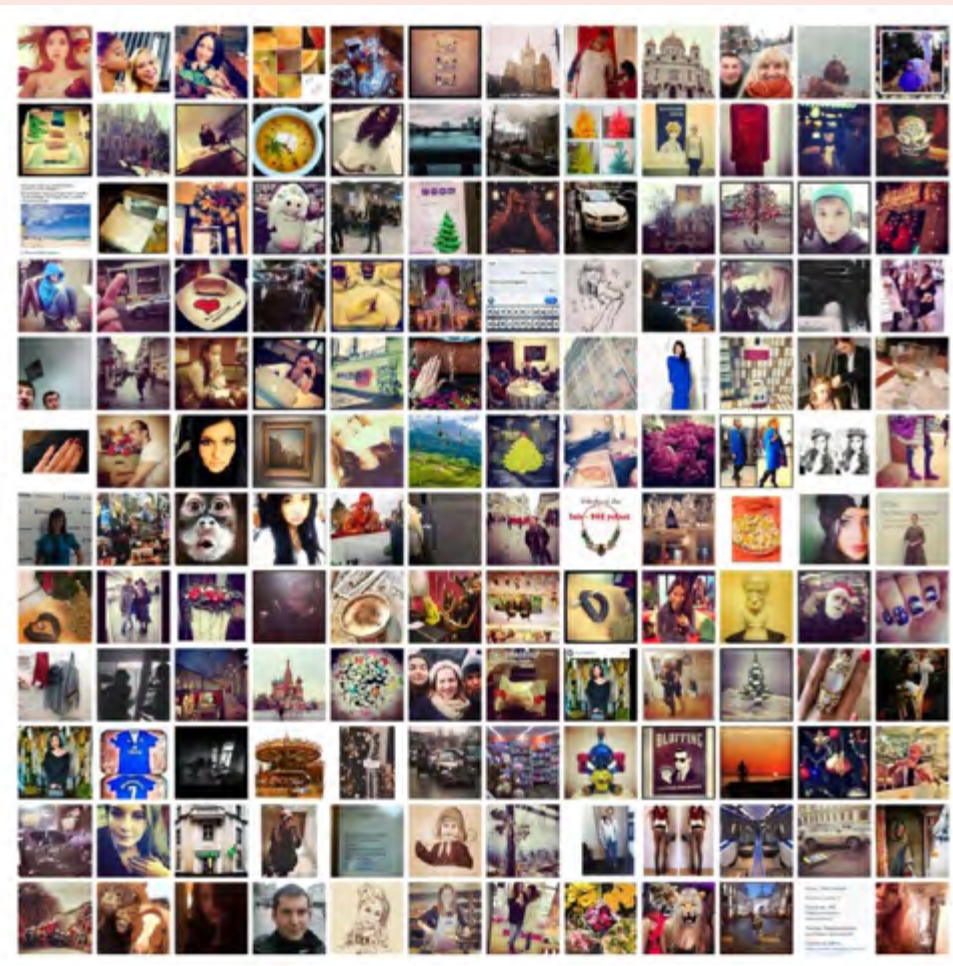


ESTUDIO DE CASO: Cultural Big Data: Análisis de Temas y Estilos de las fotografías en Instagram

En un cruce entre estudios visuales, culturales, ciencias sociales y computacionales, Lev Manovich, director del [Cultural Analytics Lab](#), desarrolla técnicas para analizar grandes bases de datos (big data) de artefactos culturales visuales y audio-visuales, como fotografías, videos, sonidos, arquitectura, moda, diseño gráfico, pintura, entre otros. Este método permite relevar distintas “tendencias culturales globales”, patrones sociales y culturales que se visualizan gracias a la interpretación sistemática de “big cultural data” extraída, por ejemplo, de redes sociales. Este tipo de aproximación metodológica es clave en un contexto en donde millones de personas alrededor del mundo crean y comparten imágenes en plataformas digitales, las que forman parte de una cultura creciente y cambiante que difícilmente pueden ser comprendida sin la ayuda de sistemas computacionales.

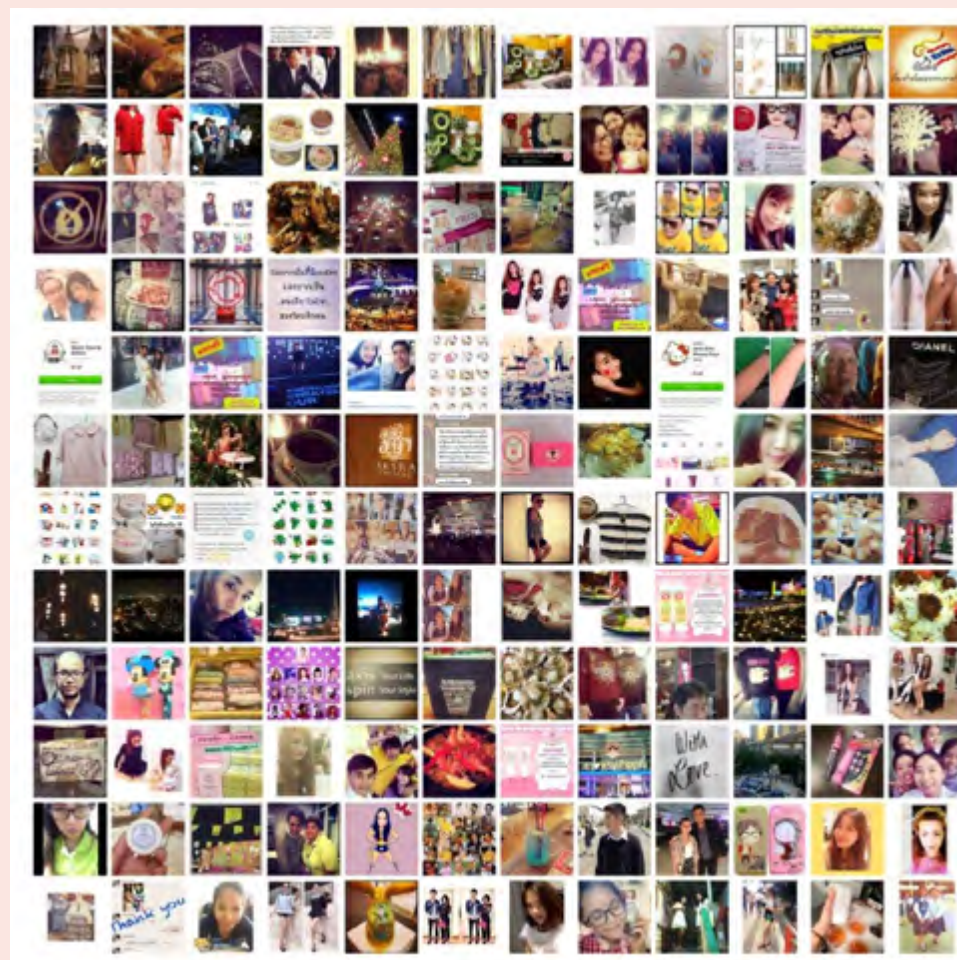
Parte de sus estudios se han centrado en la comprensión de las imágenes que circulan por Instagram. En su libro [Instagram and Contemporary Image](#) (2016), examina 16 millones de fotografías en 17 ciudades alrededor del mundo publicadas entre 2012 y 2015 para dar cuenta, entre otras cosas, de Instagram como una “ventana hacia las identidades de la primera generación conectada por redes sociales comunes, lenguajes de programación y estéticas visuales” (Manovich, 2016. Traducción propia). El análisis se centra en los temas y estilos que se encuentran en las fotografías, es decir, toma en

© Sao Paulo. Instagram and Contemporary Image, Lev Manovich, 2016



© Berlín. Instagram and Contemporary Image, Lev Manovich, 2016

© Bangkok. Instagram and Contemporary Image, Lev Manovich, 2016

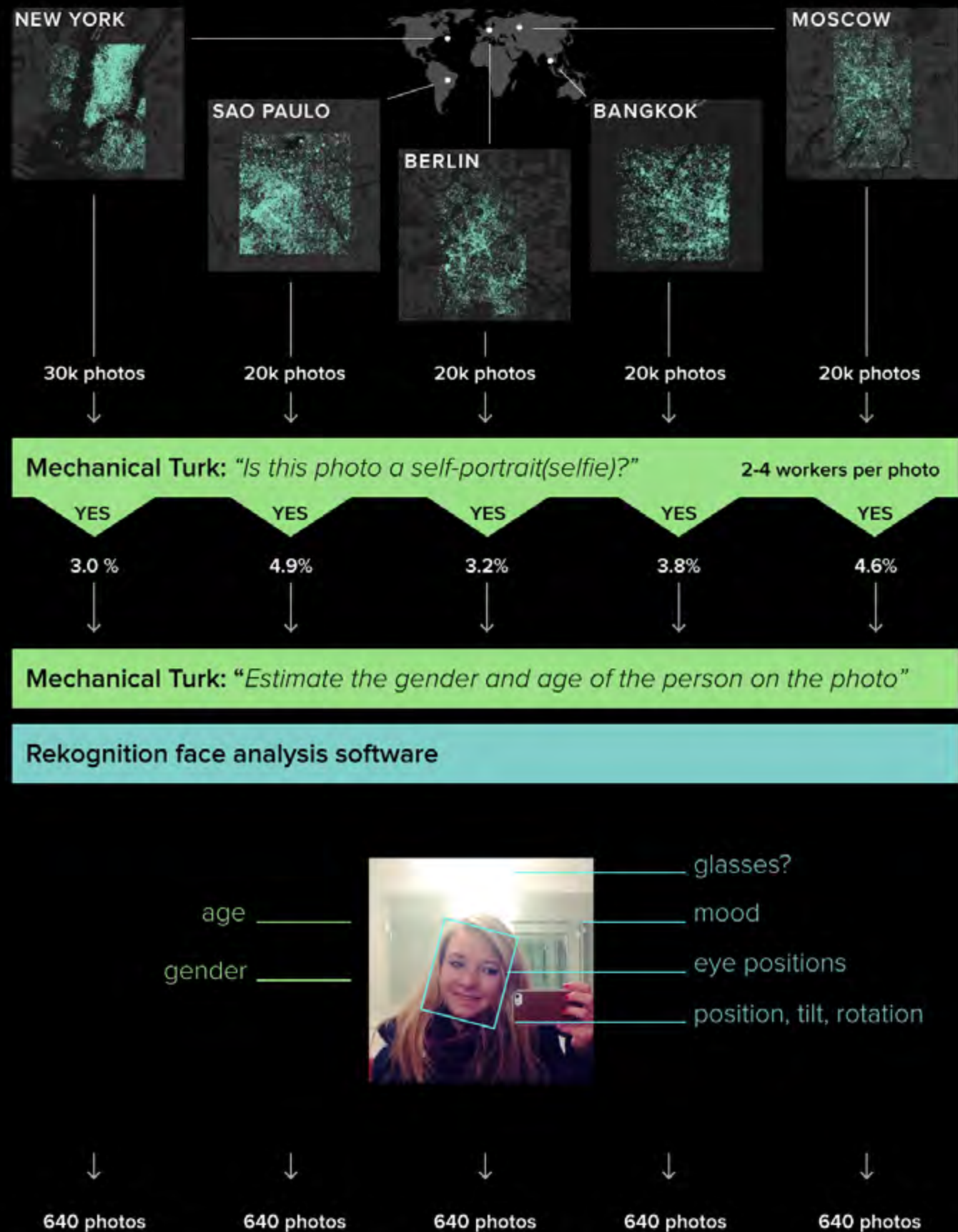


consideración tanto el contenido de la imagen como su estética para desarrollar categorías de clasificación socialmente relevantes. Esto ya que “sin la consideración de la estética, el análisis de contenido por si solo podría ser mal interpretado. Esto es, si solo se contaran las categorías de contenido en una muestra de imágenes de Instagram (retratos, selfies, comida, paisajes, paisajes urbanos, etc.), se perderían las diferencias” (Manovich, 2016: 10. Traducción propia), puesto que el mensaje y el contenido están profundamente imbricados, en especial en un artefacto como Instagram. Aún más, Manovich afirma que para desarrollar un análisis profundo, “El contenido de las fotos, su estética y su contexto en general no pueden ser separados de la vida, y deberían no ser separados en un análisis de Instagram” (Ídem). Lo interesante de este tipo de plataforma es que carga la imagen con una serie de metadatos que pueden ser interpretados, como geolocalización, fecha, hashtags, comentarios y datos del usuario. Estos datos permiten contextualizar las imágenes, conectándolas con el mundo del que provienen.

Para realizar un análisis comparativo de lo que las personas compartían en Instagram en distintos lugares, descargan y luego visualizan las imágenes compartidas en un área particular y periodo de tiempo definido. En primera instancia, notan cómo ha cambiado la práctica fotográfica a partir de una transformación tecnológica: la inclusión de cámaras en los teléfonos celulares. Del registro de momentos y eventos extraordinarios, a la captura de lo cotidiano, se genera una apertura de lo que es valorado para ser fotografiado. (Ito y Daisuke, 2003. En Manovich, 2016: 6. Traducción propia). Luego, a partir de un análisis de la estética de las imágenes, dan cuenta que “imágenes de cuestiones comunes [fotografiadas en distintos lugares]- por ejemplo, objetos cotidianos, tazas de café, o ropa - pueden adquirir significados muy distintos dependiendo de cómo son fotografiadas. Pueden verse como cosas azarosas de fondo - o pueden ser objetos de una composición de estilo sofisticado” (Ibid: 10). A través de la definición de distintos estilos o estéticas visuales, van dando cuenta de distintos gustos (haciendo referencia a la importancia del gusto como distinción social tratado por el sociólogo Pierre Bourdieu en su libro La Distinción) y subculturas (concepto ligado a la construcción de identidades y estilos de vida) en Instagram.

+ Otro proyecto de Manovich interesante de analizar es **Selfie City** que explora la construcción de identidad a partir del estudio de millones de selfies, ordenadas por lugar y tiempo (metadata), y utilizando software de detección automática para analizar gestos,

DATA COLLECTION PROCESS



detalles, emociones, entre otros elementos.

Este tipo de investigación levanta ciertas preguntas éticas a raíz del uso de información privada (a pesar de su circulación pública en Instagram) sin el consentimiento de los participantes.

2.2 Análisis Sonoro

El sonido como elemento de análisis ha estado presente en la antropología desde los estudios de etnomusicología y la inclusión de conceptos provenientes de otras disciplinas como el de Paisaje Sonoro (1976), que ha sido adoptado por el campo de la antropología del sonido.

Etnomusicología

Caracterizada por su aproximación interdisciplinar, reuniendo a músicos, antropólogos, folcloristas, y otros campos de estudio de las ciencias sociales y humanidades, la etnomusicología es el estudio de la música en sus contextos culturales. Tomando como premisa que la música es un proceso social, buscan comprender cómo es y por qué es de cierto modo, a partir de la relación con sus prácticas, audiencias, y los significados involucrados. Metodológicamente, se investiga a partir del trabajo de campo etnográfico y desde una perspectiva histórica.

Ver [Grupo Etnomusicología](#)

Un proyecto emblemático es el desarrollado por el etnomusicólogo Alan Lomax, quien dedicó toda su vida a recorrer y registrar las expresiones musicales y danzas en distintos lugares del mundo para generar un análisis transcultural. Para realizarlo creó el método “cantométrico”, el que captura las similitudes y diferencias entre los estilos musicales. Junto a los elementos melódicos, armónicos y rítmicos, analiza cualidades vocales, organización social de la música, relación entre la voz y la orquesta, y las danzas aparejadas. A partir de su experiencia generó un gran archivo que hoy está disponible virtualmente como The Global Jukebox.

Ver [The Global Jukebox](#)

Antropología del sonido

Ver libro [The Forest People](#)
de Collin Turnbull (1962)

A diferencia de la etnomusicología, la antropología del sonido centra su estudio en el ambiente sonoro de un lugar. Uno de los precursores en centrarse en la relación entre cultura, paisaje y sonido es Colin Turnbull. A fines de los años cincuenta trabajó investigando la vida de los Pigmeos en el Congo Belga (hoy República Democrática del Congo) caracterizado por un ambiente de selvas africanas, mostrando los “mundos sociales como ambientes densamente imbricados tanto espiritual, ecológica como sónicamente” (Samuels et. al., 2010: 336. Traducción propia). Su registro sonoro más conocido es *Music of the Rainforest Pygmies*, grabado en 1961.

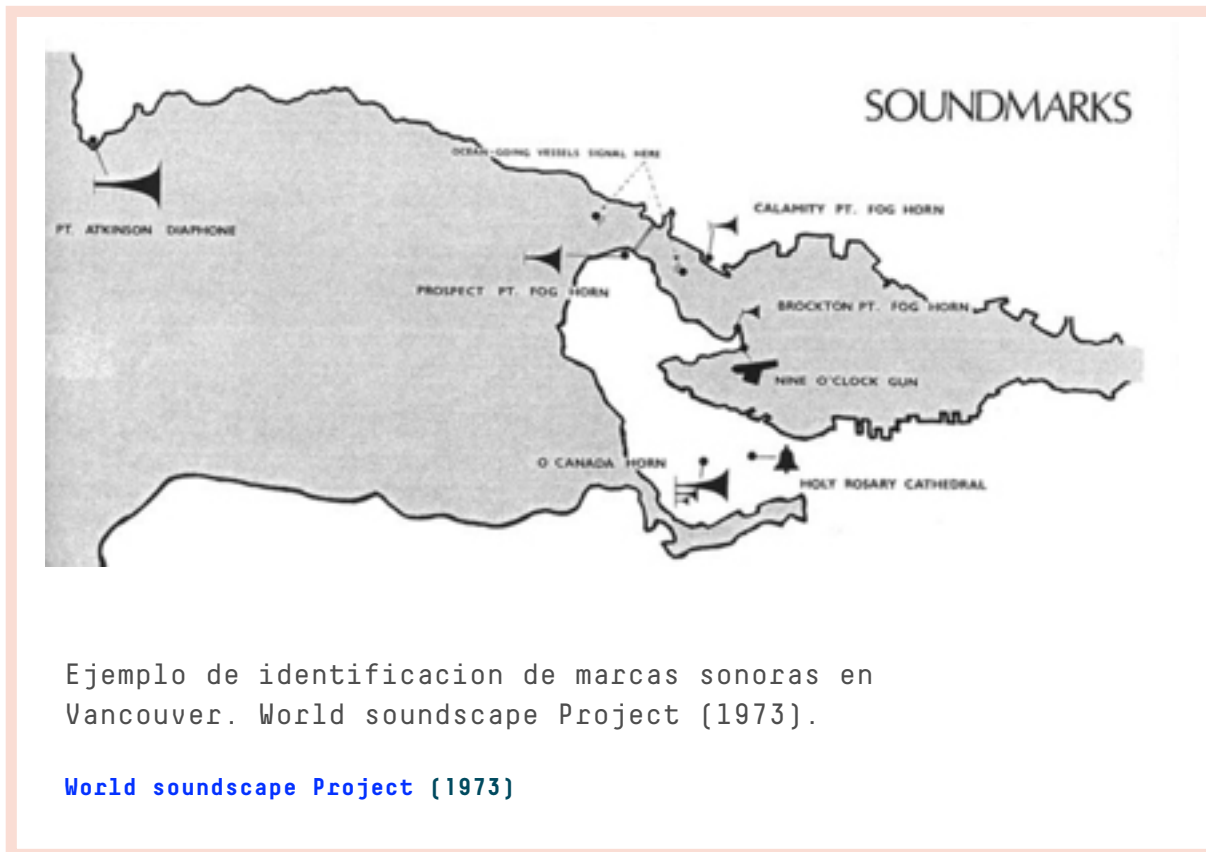
Si bien su trabajo es una mezcla entre etnomusicología y antropología sonora, esta experiencia marcó un hito para una serie de antropólogos que durante los años setentas y ochentas registraron el sonido de distintas culturas selváticas, al ser “un ambiente ecológico sensorialmente excepcional en donde se podía escuchar más que ver” (Samuels et. al., 2010: 336. Traducción propia), contribuyendo a la globalización de los estudios de paisajes sonoros (ver Basso 1985, Feld 1990 [1982], Roseman 1991, Seeger 1987. En Samuels et. al., 2010: 336).

En paralelo a estas investigaciones, el compositor canadiense Murray Schafer durante los años setenta propone el concepto de paisaje sonoro. De acuerdo a los antropólogos Samuels et. al. (2010), “*Soundscape was somewhat analogous to landscape insofar as it attempted to contain everything to which the ear was exposed in a given sonic setting. Like landscape, as well, the term contains the contradictory forces of the natural and the cultural, the fortuitous and the composed, the improvised and the deliberately produced. Similarly, as landscape is constituted by cultural histories, ideologies, and practices of seeing, soundscape implicates listening as a cultural practice.*” (Samuels et. al. 2010: 330)

El grupo de investigación *World Soundscape Project* en Vancouver dirigido por Schafer, buscó identificar y preservar los sonidos culturalmente relevantes en la zona los que, debido a los

“El paisaje sonoro era casi análogo al paisaje en la medida en que intentaba contener todo a lo que el oído estaba expuesto en un entorno sonoro dado. Como ‘paisaje’, el término también contiene las fuerzas contradictorias de lo natural y lo cultural, lo fortuito y lo compuesto, lo improvisado y lo deliberadamente producido. De manera similar, como el paisaje está constituido por historias culturales, ideologías y prácticas de ver, el paisaje sonoro implica la escucha como una práctica cultural”.

Samuels et. al. 2010: 330. Traducción propia



procesos acelerados de industrialización, estaban desapareciendo junto a la transformación del paisaje sónico. Desarrollan una metodología que trabaja principalmente desde la exploración de lugares y sonidos, y proponen ciertos aspectos del sonido que debiesen ser analizados en primera instancia para descubrir sus aspectos significativos, aquellos sonidos importantes ya sea por su singularidad, numerosidad o dominancia (Schafer, 1976). Estos son:

_1 Tonalidad (keynote) son los sonidos de fondo y suelen ser escuchados inconscientemente, como los sonidos del paisaje creados por su geografía y el clima tales como agua, viento, lluvia, pájaros, insectos o autos e instalaciones eléctricas en la ciudad. Pueden poseer relación arquetípica al estar profundamente marcados en las personas que los escuchan en su día a día, afectando el comportamiento, estilo de vida o temperamento de una sociedad.

_2 Señales sonoras (signals) son los sonidos que se encuentran en primer plano, funcionando como figuras que quiebran el fondo tonal. Se escuchan de manera consciente y generalmente se organizan en códigos elaborados para poder transmitir un mensaje. Por ejemplo las campanas, alarmas, bocinas, sirenas.

_3 Marcas o huellas sonoras (soundmarks) refieren al sonido de una comunidad que es único o posee cualidades que lo hacen especialmente notorio para las personas de esa comunidad. De acuerdo a Schafer, estos sonidos requieren ser protegidos ya que son los que tornan única la vida acústica de una comunidad, adquiriendo valor simbólico y afectivo, y conectándose con los recuerdos colectivos de un grupo social.

Un antropólogo influenciado tanto por el concepto de paisaje sonoro como por las investigaciones de Colin Turnbull es Steven Feld. En base a sus experiencias como estudiante y colaborador de Turnbull, estudiante de Jean Rouch y en contacto con las ideas de Schafer, durante su trabajo de campo desarrollado junto a los Kaluli en Papua y Nueva Guinea, propone el concepto de **acustemología**. Este reúne los conceptos de acústica y epistemología para dar cuenta del sonido como una forma de conocer y estar en el mundo (1996). Para lo que registraba constantemente sonidos del ambiente.

“... sus grabaciones [Colin Turnbull] ciertamente despertaron en mí la idea de que una etnografía debería incluir lo que la gente escucha todos los días, lo que yo llegué a llamar ‘acustemología’ [acoustemology], la forma sonora de conocer y estar en el mundo [Feld 1996]. Implícitamente, sus grabaciones preguntan qué significa vivir y sentir como persona en este lugar. Expresado de una manera más contemporánea, sus grabaciones indican que el concepto de ‘hábitus’ debe incluir una historia de la escucha.”

Feld y Brenneis, 2005: 462
Traducción propia

Ver paper [Listening Against Sounscape](#) de Stefan Helmreich

"...sus registros [Colin Turnbull] ciertamente me motivaron a entender la idea de que la etnografía debiese incluir lo que las personas escuchan en su día a día, lo que llamé 'acustemología', nuestra forma sonora de conocer y estar en el mundo. (Feld 1996). Implícitamente, sus registros se preguntan por lo que significa vivir y sentir como una persona en este lugar. Fraseado de una manera más contemporánea, sus registros señalan que el concepto de 'habitus' debe incluir una historia de la escucha".

Feld y Brenneis, 2005: 462

"... el sonido es una forma de energía transmitida a través de un medio. A menudo, esa energía se mueve a través o entre medios, desde una antena a un receptor, desde un amplificador hasta un oído, desde la ligereza del aire hasta el grosor del agua. Con tales cruces, el sonido se transduce. La palabra proviene del latín transducere, 'para cruzar, transferir,' de trans, 'a través, hacia o más allá, más allá, sobre''+ ducere', para dirigir.'Un altavoz es un transductor. Un micrófono es un transductor. Un teléfono es un transductor. Durante el siglo XX, el oído humano se describió a sí mismo como un transductor".

Helmreich, 2015: 222

El concepto de paisaje sonoro propuesto por Schafer no ha estado exento de críticas. Por un lado, el antropólogo Tim Ingold en su artículo *Against Soundscape* cambia la concepción de sonido como objeto de escucha a sonido como experiencia, centrándose en el proceso de inmersión y reunión en y con el mundo. Por otro lado, el antropólogo Stefan Helmreich (2010) comparte la crítica de Ingold y plantea un tercer concepto, que va más allá de la perspectiva de la inmersión para centrarse en la materialidad y relacionalidad del sonido como una forma de transducción, es decir, "una forma de energía que se transmite a través de un medio" (Helmreich, 2016: xviii. Traducción propia). A diferencia del paisaje sonoro, que se enfoca en el origen de un sonido, la transducción se centra en el medio a través del cual el sonido se siente de cierta manera, se desenvuelve de un modo particular, en el hecho de que el "sonido viaja" (Ibid: xix). Para lo que se torna significativo centrarse tanto en las traducciones e infraestructuras tecnológicas del sonido como "en los escenarios históricos a través de los de que las personas escuchan" (Ibid: xx).

Helmreich (2015) da cuenta de que este concepto tiene límites y no es útil para comprender contextos como los estudiados por Steven Feld. Más bien su especificidad histórica y técnica lo aparejan a fenómenos que tienen en su centro instancias infraestructurales tecno-científicas, como por ejemplo las que él investiga junto a biólogos marinos.

+ sobre sonido

Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology de David W. Samuels, Louise Meintjes, Ana Maria Ochoa, y Thomas Porcell.

Keyword in sound de Novak, D. y Sakakeeny, M. (Eds.) 2015. Duke University Press.

New Ways to Live With Motorway Noise.

Espacios sonoros, tecnopolítica, y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora.

Anthropology of sound, Sound studies Lab.

Audio-Vision: Sound on Screen de Michel Chion (1994) . New York: Columbia Univ. Press.

Podcast Steven Feld sobre **Acustemología**.

3. Circulación de un artefacto audio-visual

“Durante muchos años, los medios de comunicación de masas eran vistos casi como un tópico tabú para la antropología, demasiado impregnado de modernidad occidental para un campo identificado con lo tradicional, lo no-occidental, y la vitalidad de lo local. Como resultado, los antropólogos llegaron un poco más tarde al estudio de los medios que sus colegas en otras disciplinas”.

Ginsburg et al. 2002: 3

“Académicos de medios crecientemente han rechazado los modelos verticales (top-down), ‘hipodérmicos’ o ‘de bala mágica’ (magic bullet) de efectos y poder de los medios, y han girado su atención a las prácticas interpretativas de las audiencias, la diversidad de audiencias y medios, y la multivocalidad e indeterminación de los textos mediales [...] los medios de masa son examinados no tanto como determinantes de la ‘realidad’, sino que como sitios de luchas dinámicas sobre la representación, y espacios complejos en donde las subjetividades son construidas y las identidades disputadas”.

Spitulnik, 1993: 296

Ver también modelo telegráfico de Lasswell, y el modelo de comunicación de Shannon y Weaver.

Desde esta perspectiva se analizan los distintos medios audio-visuales a partir de los contextos socioculturales en los que habitan. ¿Dónde y cómo circulan los artefactos audio-visuales? ¿Qué prácticas y significados se entretienen? ¿Cómo impactan los cambios en la ecología de medios en las formas de socialización? ¿Cómo afectan las transformaciones culturales en la aparición de nuevas tecnologías mediales? ¿Cuál es el rol de los medios en la construcción de identidades, comunidades, subjetividades y subculturas? Son algunas de las preguntas que se despliegan en esta sección.

Antecedentes: de audiencias a creadores

El interés de la antropología por el estudio de medios audio-visuales en sus contextos es algo relativamente reciente. Son otras las disciplinas que comenzaron a cuestionarse por el modo en que los medios afectan los procesos sociales, desde los estudios de comunicación social, humanidades, ciencias políticas, sociología y estudios culturales.

Este campo de estudio surge aparejado al análisis de audiencias y las formas en que los medios son recepcionados y significados por el público. Los primeros planteamientos comienzan en el periodo entre guerras y buscan comprender cómo afectan los medios de comunicación de masas a la audiencia, desde la propaganda, la radio, hasta la televisión y el cine. A grandes rasgos, estos modelos de recepción dividían el proceso comunicativo en tres elementos: Emisor > Mensaje > Receptor.

Estos modelos fueron conocidos como ‘aguja hipodérmica’ por la pasividad del receptor quien estaba profundamente influenciado por el emisor y el mensaje transmitido. La mayoría de las investigaciones desarrolladas en esta época eran cuantitativas y ligadas a intereses políticos y comerciales. Como respuesta a estas aproximaciones, surgen corrientes que enfatizan la agencia del espectador al momento de interpretar los contenidos y las relaciones de poder tras los procesos de producción y consumo de medios. Una respuesta crítica a los modelos de análisis vertical de audiencias son los **estudios culturales británicos**, influenciados por corrientes marxistas como las teorías de hegemonía de Gramsci, la concepción de cultura de Williams (1956), y la aproximación de

“Los estudios culturales británicos exploraron la centralidad de los medios de comunicación de masa a los proyectos contemporáneos de hegemonía cultural, enfocándose en el consumo de medios como una amplia y diversa gama de formas activas de vinculación social a través de la cual los medios son reproducidos pero también alterados y resistidos”.

Fiske 1987; Hall 1980, 1997. En Ginsburg et. al, 2002: 4.
Traducción propia

“Como los antropólogos han ignorado largamente los medios de masa hasta recientemente [...] ‘la aproximación antropológica’ a los medios de masa ha sido tratada principalmente a través de los estudios culturales británicos”.

Spitulnik, 1993: 298
Traducción propia

Barthes al texto como un dispositivo polisémico (1967). Estas líneas de pensamiento se caracterizan por comprender a las audiencias como espectadores activos que construyen sus significados en relación a sus contextos socioeconómicos y culturales. Una de las figuras principales es Stuart Hall (1977), quien propone un modelo de comunicación de cuatro pasos: producción, circulación, uso (también llamado distribución o consumo), y reproducción. Hall analiza los procesos de codificación (producción) y decodificación (interpretación) de los mensajes, enfocándose especialmente en este último como posibilidad de resistencia y subversión de las estructuras ideológicas dominantes.

La perspectiva de Hall tuvo un fuerte impacto en el desarrollo de estudios que indagan en las formas de practicar e interpretar los medios audio-visuales durante los años ochenta y noventa, como el estudio de Janice Radway sobre las interpretaciones de mujeres acerca de novelas románticas en su texto “Reading the romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature” (1984) y Henry Jenkins en “Textual poachers: Television fans and participatory culture” (1992), sobre culturas populares y comunidades de fans desde una aproximación etnográfica, en donde los fans también crean sus propios contenidos, diluyendo las fronteras entre consumidores y productores.

Perspectivas antropológicas

A fines de los años ochenta comenzaron a surgir aproximaciones sistemáticas desde la antropología al estudio de medios. Esto en el contexto de un giro reflexivo en el campo, que cuestionaba conceptos centrales de la disciplina como la noción de ‘cultura’ y las definiciones del método etnográfico (Ginsburg et. al., 2002). Appadurai (1986) y La vida social de las cosas, Gell (1998) y su modelo de objeto distribuido, Latour y la agencia de los objetos, Daniel Miller y el desarrollo de los estudios de cultura material, son algunas de las perspectivas teóricas que impactan en el modo en que la antropología se aproxima a los medios. Es así como el campo se abre al trabajo multi-situado, con foco en las materialidades, siguiendo los flujos de personas, ideas y objetos en circulación en un contexto de dinámicas globales, tomando en cuenta la importancia de comprender el entretendido de contextos socioculturales locales, regionales, nacionales y transnacionales. (Ginsburg et. al, 2002).

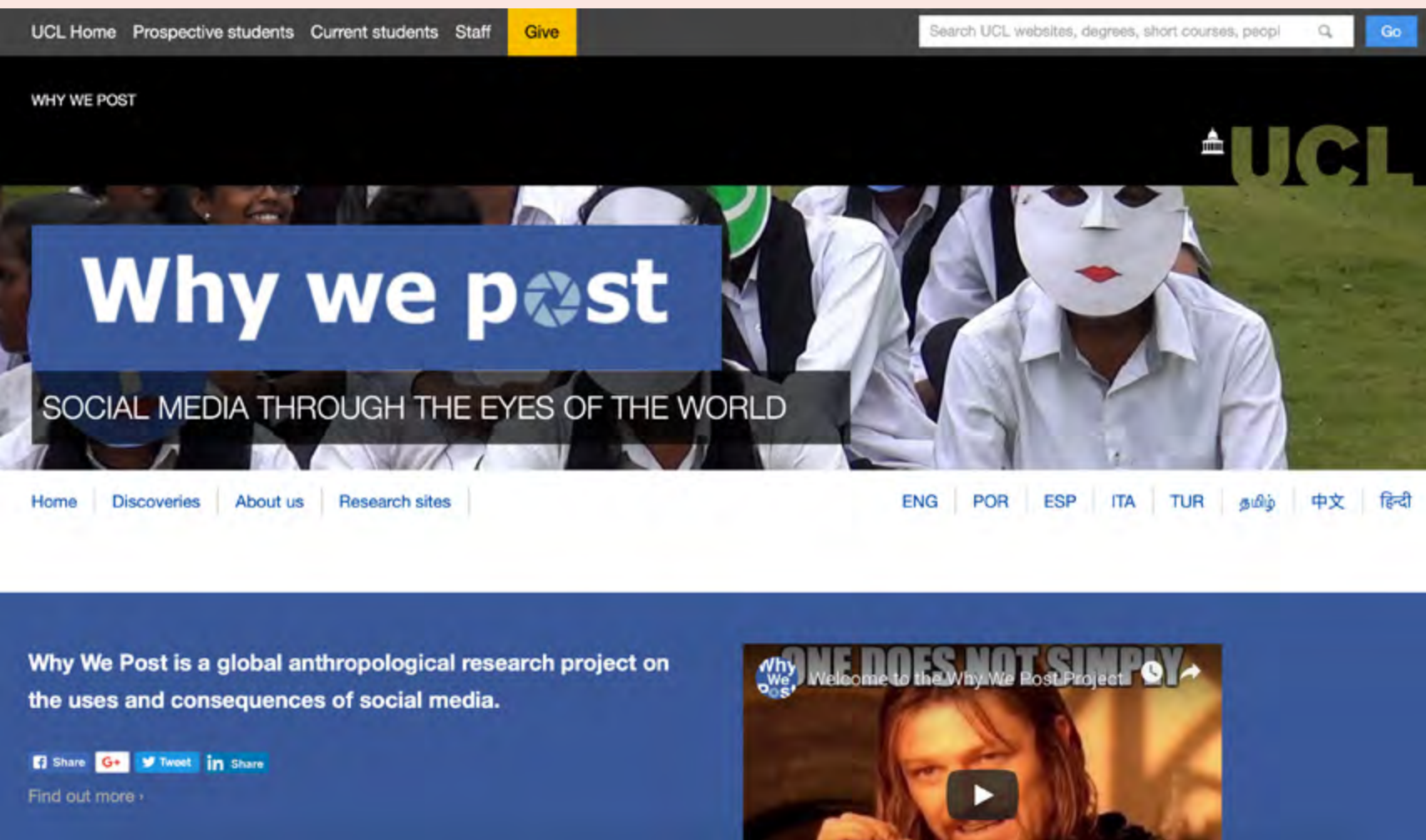
Esto genera una aproximación dinámica y novedosa al estudio de lo medial, abarcando una multiplicidad de fenómenos: desde fotos y videos familiares (Chalfen 1986; Pinney 1997; Rose 2003), radio y música (Spitulnik 2002; Condry 2017), redes sociales (Miller et al. 2016), videojuegos y mundos virtuales (Boellstorff et. al. 2012), festivales de cine (Vallejo y Peirano 2017), documentales interactivos (Favero 2014), cine y video indígena (Prins 2002; Turner 2002) hasta infraestructuras de medios (Larkin 2008), en donde se cruzan temas de género, subculturas, raza, reconfiguraciones económicas, espacio doméstico, diáspora y memoria, medios indígenas y minorías, entre otros.

La antropología visual, antropología de medios, los estudios de cultura material y más recientemente, la antropología digital, son las ramas de la antropología que se han dedicado a estudiar las formas de circulación, recepción y materialidad de los medios. Si bien la perspectiva etnográfica es un enfoque metodológico comprensivo y complejo que permite explorar en profundidad cómo los medios se entretajan en la vida cotidiana, los medios digitales plantean algunos desafíos a estas líneas de investigación, como lo son el desarrollo de proyectos multi-situados, el seguimiento de materialidades y flujos, y la exploración de mundos virtuales.

Ver *Journal of Film and Video*, Chalfen 1986.
Family photographs and domestic spacings: a case study, Rose 2003.
I Don't Mind Being Poor: Capitalism, Music, and Youth Culture in 21st Century Japan Condry 2017.
Why we Post, Miller 2016.
Ethnography and Virtual Worlds, Boellstorff 2012.
Film Festivals and Anthropology, Vallejo y Peirano 2017.
Media Worlds, Prins y Turner 2002.
Signal and Noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria, Larkin 2008.

“La ‘etnografía de medios’, como una categoría de los estudios de medios, implica descentrar el contenido textual de las tecnologías de medios en pos de analizar el contexto social de sus recepción. Reconfigurar la etnografía de medios requiere de una expansión mayor al tomar en consideración las propiedades físicas y sensoriales de las mismas tecnologías y examinar la materialidad de la comunicación a través de las culturas”.

Ginsburg et al. 2002: 19
Traducción propia



Why we post (2016)

“Son las personas que usan las redes sociales quienes las crean, no los desarrolladores de las plataformas”.

Why we post

“Nosotros rechazamos la noción de lo virtual que separa espacios online como un mundo diferente. Nosotros vemos las redes sociales como parte integral de la vida cotidiana de la misma manera en que nosotros entendemos el lugar de las conversaciones telefónicas como parte de la vida offline y no como una esfera separada”.

Miller et. al. 2016
Traducción propia

ESTUDIO DE CASO:

Etnografía de redes sociales:
¿Por qué publicamos?
(Why we post?)

Why we post (2016) es un estudio transcultural comparativo y multi-situado liderado por Daniel Miller, cuyo objetivo fue comprender las diferencias culturales en el uso de redes sociales (social media). Nueve antropólogos emplazados en distintos lugares del mundo – desde el sur de India, el norte de Chile, un sector rural de China hasta el sur de Italia - realizaron trabajo de campo etnográfico durante quince meses en torno a las prácticas asociadas al uso de Facebook, Instagram, Snapchat, entre otras. En este proceso dieron cuenta de las múltiples formas en que un medio puede ser utilizado, lo que afirma que no son las tecnologías las que determinan su uso sino más bien los factores socioculturales moldean y cambian el uso de las tecnologías.

Algunos de los hallazgos de la investigación desafían los supuestos comunes en torno a redes sociales. Por ejemplo, las redes sociales no nos hacen más individualistas ni homogenizan el mundo, sino que en muchos casos sirven como herramientas educativas, y a pesar de su apertura no nos hacen menos desiguales.

En esta [serie de videos](#) realizados en conjunto con un grupo de profesores y estudiantes de la Universidad Católica de Chile, se explora el proceso de trabajo etnográfico de Nell Haynes en el norte de Chile como parte de *Why we post*, abarcando dinámicas económicas hasta música y protesta en medios.

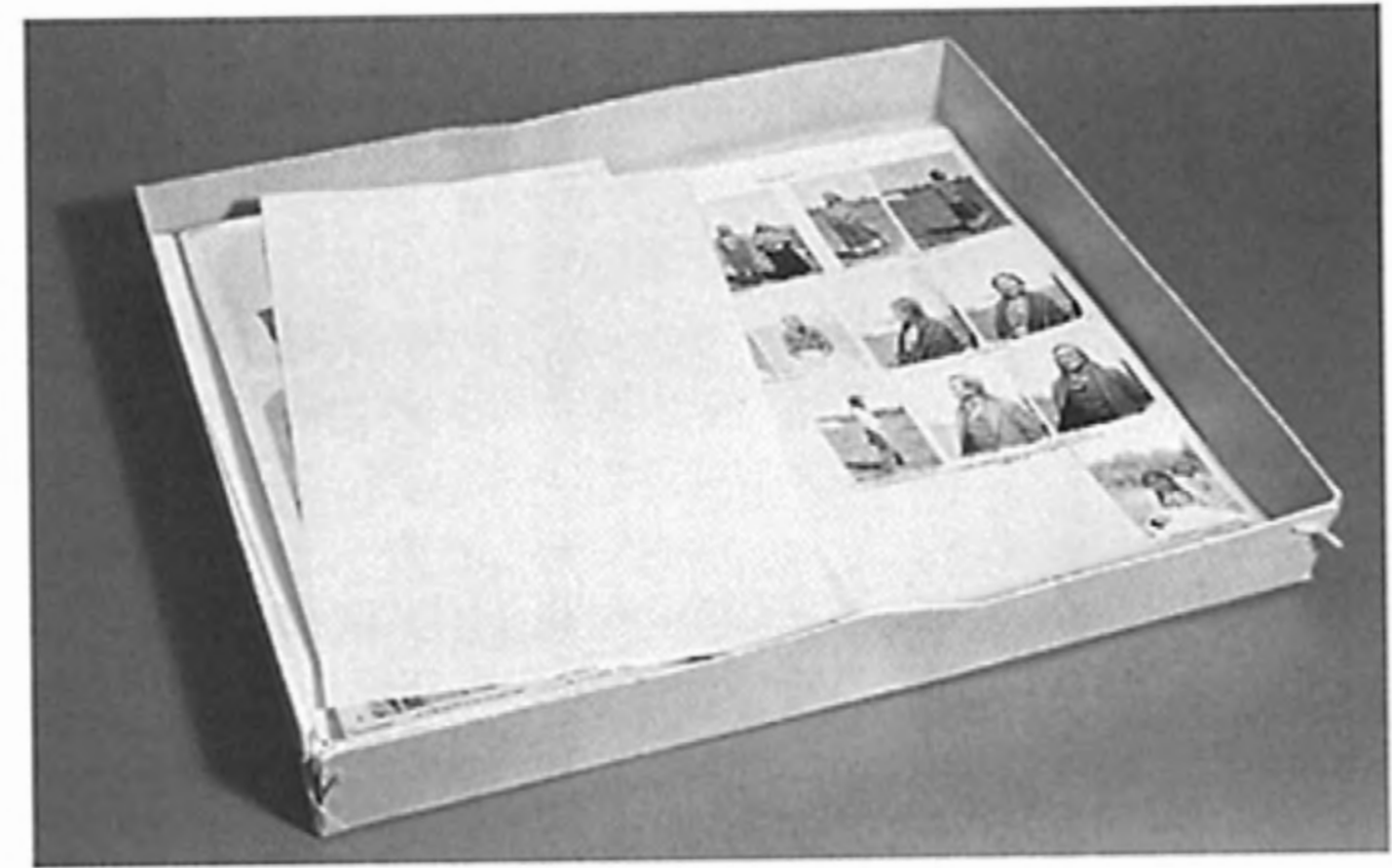
ESTUDIO DE CASO:

Fotografías, materialidad y archivo: biografía social de una caja en el museo de antropología

En el texto que editan la antropóloga Elizabeth Edwards junto a Janice Hart, *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images* (2004), se reflexiona sobre la importancia de la materialidad de las fotografías como parte central de su significado como imágenes.

El capítulo que escriben indaga en la caja 54, parte de la serie “Mixed Geographical” de la colección fotográfica del museo Pitt Rivers de la Universidad de Oxford. Su objetivo es dar cuenta de “cómo, a través de ver las fotografías como objetos materiales a través de las cuales ciertas cosas suceden, podemos acercarnos a comprender los modos en que las fotografías operan como objetos visuales dentro de prácticas discursivas de, en este caso, la antropología y los museos antropológicos.” (2004: 48. Traducción propia). Para hacerlo, indagan en la biografía social tanto de las fotografías dentro de la caja como la constitución de la caja misma. Este modelo metodológico, planteado por Kopytoff (1986), apunta a comprender los objetos como parte de entramados estéticos, históricos y valóricos.

+ Para profundizar en la materialidad de las imágenes, revisar el artículo [Objects of affect: Photography beyond the image](#), de Edwards (2012) en el que presenta las corrientes ligadas a la comprensión de la fotografías desde su materialidad, la fotografía más allá de la imagen.



A partir del seguimiento de las actas, reportes y publicaciones del museo van reconstruyendo el devenir de las fotos y la caja a lo largo del tiempo, iluminando el cambio en los discursos tras las decisiones y tensiones en torno a los actos de clasificar y archivar. Desde las fotografías de nativos norteamericanos adquiridas en el año 1886 junto a otras provenientes del proyecto fotográfico etnológico de Dammann, imágenes de distintos lugares y materialidades fueron agrupadas bajo el discurso unificador de la caja 54. Este artefacto se formó y fue archivado en distintos espacios del museo, construyendo y reflejando, de acuerdo a las autoras, los distintos intereses de la antropología por lo visual.

“...una biografía de una cosa [la caja 54 y sus contenidos tal vez] se convierte en una historia de varias singularizaciones de ella, de clasificaciones y reclasificaciones en un mundo incierto de categorías cuya importancia se altera con cada cambio en el contexto”.

Kopytoff 1986:90. En Edwards y Hart, 2004: 62. Traducción propia

ESTUDIO DE CASO:

Las construcciones visuales en los usos de fotografías sobre mapuches

Margarita Alvarado (2010) da cuenta de la construcción de “alteridades visuales” sobre lo mapuche al examinar cómo ciertas fotografías se integran en distintos objetos cuyos contextos socioculturales construyen distintas subjetividades mapuche, que van desde “salvajes” y “terroristas” hasta representaciones en resistencia. En su trabajo, Alvarado explora dos modelos de representación o “campos de análisis: exógenos (en la sociedad en general) y endógenos (por los propios mapuche), que se expresan en diferentes modalidades visuales, diversas formaciones intelectuales y proyectos estéticos.”

IZQ-DER

© **Sujetos salvajes en los primeros estudios antropológicos.**
Primera modalidad visual desde lo exógeno.

© **Sujetos primitivos y exóticos en el consumo.**
Segunda modalidad desde lo exógeno.

© **Terroristas en el ámbito de lo político.**
Tercera modalidad visual desde lo exógeno.

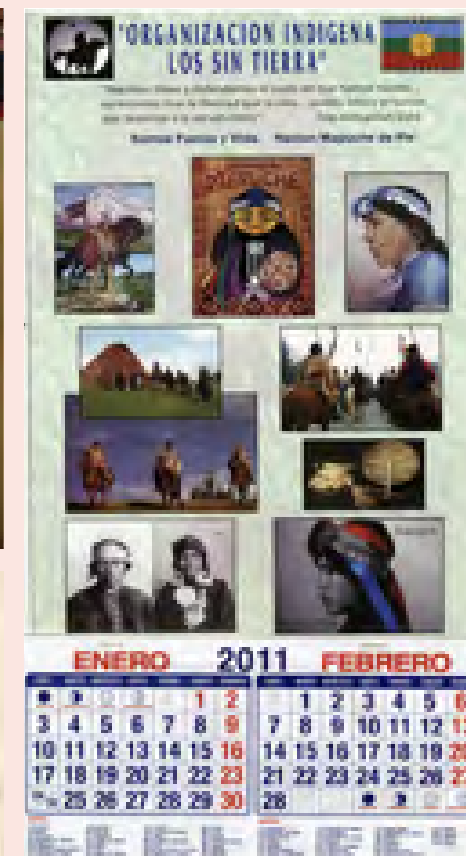
© **Sujetos solemnes en la historia mapuche.**
Primera modalidad visual desde lo endógeno.



© TOMÁS GUEVARA. BALCELLS & CO, SANTIAGO



(1) *Resales*, tomo I, pág. 153.



iii. Creación

1. Fotografía en la investigación antropológica

- 1.1 Construyendo una (est)ética de la mirada
- 1.2 Fotografía en el proceso de investigación
- 1.3 Fotografía como resultado de la investigación

2. Video en la investigación antropológica

- 2.1 Video etnográfico y video de investigación
- 2.2 Etapas de desarrollo del video en la investigación
- 2.3 Dilemas éticos en el uso de fotografía y video en la investigación antropológica

3. Medios digitales y antropología multimodal

Hay ciertos aspectos de la cultura que escapan a la traducción lingüística que ha caracterizado la labor antropológica. A raíz de esto surge la necesidad de encontrar otras formas para aprehender lo que rehúye a la palabra, a saber, la relacionalidad sincrónica y procesual de la experiencia en la que se entretajan aspectos materiales, corporales, gestuales, sonoros, táctiles, expresivos o sensoriales, como parte del modo en que el mundo es habitado.

Cada medio, incluida la escritura, es una manera de construir conocimiento. El antropólogo David MacDougall, en su libro *The Corporal Image. Film, ethnography and the senses* (2006), hace hincapié en las diferencias epistemológicas entre el texto escrito y la imagen. El primero está marcado por la presencia de palabras, las que a partir de su neutralidad cargan el potencial para la ambigüedad y la precisión, lo que permite hablar de cuestiones abstractas y proponer conceptos no visibles directamente, como parentesco, linaje o desempleo, por ejemplo. Mientras que las imágenes, en especial las audiovisuales, se basan en el principio de simultaneidad y co-presentación desde la materia, lo que es significativo “para ampliar la comprensión de la experiencia social. Las personas viven en un mundo compuesto” (Ibid: 51. Traducción propia), es decir, hay múltiples elementos puestos en relación en un momento, comprenderlos y representarlos desde esa complejidad simultánea es lo que permite la imagen fija y en movimiento.

La toma, unidad mínima del filme, a partir de su especificidad carga ambigüedad y precisión, es decir, “se refiere a objetos en un tiempo y espacio único, pero esto se torna ambiguo a través de su complejidad interna y de los diferentes niveles de significados potenciales que se hacen disponibles simultáneamente” (Ibid: 40. Traducción propia). La imagen - y el filme específicamente - permiten entonces abordar los fenómenos sociales desde las múltiples interconexiones entre distintos tipos de complejidad desde su apertura y sensorialidad y, a través del montaje, ir hilando un relato que es también analítico, una proposición teórica sobre el mundo.

Ambas, las palabras y las imágenes, cargan con distintas posibilidades de conocimiento y deben ser pensadas como “dos incompletos pero complementarios sistemas” (Ibid: 51.

“...hay vastas áreas de la cultura que no son susceptibles a la descripción lingüística [...] No solo la cultura, sino que también la consciencia, y la cognición misma, integran experiencia sensorial, imaginería visual, y memorias encarnadas junto al lenguaje. Pocos antropólogos, sin embargo, han considerado las implicancias de continuar aprehendiendo y comunicando esos fenómenos exclusivamente a través de palabras, y especialmente a través de prosa expositiva”.

Taylor, 1998: 537
Traducción propia

“...la visión compositiva de las fotografías y filmes ofrece un modo de explorar las conexiones en el mundo social generalmente perdidas en la escritura, tanto como la escritura ofrece un modo de registrar conclusiones sobre la sociedad no disponibles para el filme”.

MacDougall, 2006: 38

Traducción propia

“Mientras es relativamente claro crear o seleccionar una imagen visual que ilustre un objeto material, es más difícil crear o seleccionar una imagen visual que ilustre una abstracción como ‘sociedad’ o ‘parentesco’ o ‘desempleo’ (...) Las metáforas son comúnmente empleadas para superar este problema de abstracción (...) La metonimia también es empleada (...) Pero divorciados de un contexto más amplio o sin una leyenda explicativa, esas fotografías son, en última instancia, nada más que un hombre parado en una calle o un niño con un gran estómago”.

Banks, 2001: 17-18

Traducción propia

Traducción propia). Cabe preguntarse también por la relación entre ambas al momento de desarrollar ensayos visuales, escritos académicos o proyectos web, teniendo en cuenta sus cualidades, diferencias y posibilidades.

¿Cuándo es necesario utilizar medios audio-visuales para llevar a cabo una investigación? ¿Para qué? ¿Qué medio elegir? ¿Por qué? ¿Hay un modo específico de crear imágenes, videos o sonidos en la investigación antropológica? ¿Cuáles con las disyuntivas éticas y políticas a las que nos enfrentamos? Estas son algunas de las preguntas que aparecen cuando nos adentramos en este tipo de investigación.

Llevar a cabo una investigación a través de algún medio particular se enmarca en un contexto similar al de cualquier tipo de investigación antropológica. Requiere definir un tema a estudiar, un caso(s) de estudio (lugar, participantes, situación, ...), desarrollar una pregunta de investigación, un marco teórico y analítico en el cual se sitúa el proyecto, y un diseño metodológico para llevarlo a cabo; lo que generalmente cambia o se ajusta mientras se lleva a cabo el trabajo de campo, tomando incluso direcciones inesperadas.

La antropología se caracteriza por el enfoque etnográfico (ver concepto Enfoque etnográfico), una perspectiva metodológica abierta cuyo objetivo ante todo es sintonizar con el mundo que encuentra para poder comprender experiencias y sentidos desde el punto de vista local, lo que implica un encuentro entre investigador, participantes y ambiente. Su instrumento metodológico principal es la observación participante, la que se sistematiza en notas de campo que luego son interpretadas y transformadas en un texto final. El trabajo con medios audio-visuales y digitales forma parte de este proceso, y puede integrarse de distintas maneras. Lo importante es que la decisión de utilizar cierto medio surja aparejada a lo que investigamos. Muchas veces no es necesario tomar una cámara, por ejemplo, para comprender y/o comunicar problemáticas sociales o culturales. En otros casos, se torna inevitable y necesario, esto es, cuando ciertos fenómenos no pueden ser ni aprehendidos ni comunicados a través de la palabra sin perder parte importante de su

“Una de las fortalezas de las metodologías visuales yace en la inevitable apertura de la investigación. Resistiendo interpretaciones únicas, las imágenes pueden hacer surgir un rango de alternativas de caminos de investigación”.

Banks, 2007: 58
Traducción propia

existencia particular (MacDougall, 2006; Taylor, 1998). En lo que sigue, exploraremos distintos medios para vislumbrar cuáles son las implicancias epistemológicas de conocer a través de cada uno, metodologías asociadas, y casos de estudio particulares.

El foco de esta sección busca dar cuenta de las distintas maneras de construir artefactos audio-visuales o digitales para pensar-con, es decir, la creación de dispositivos como formas reflexivas de construcción de conocimiento antropológico. Si bien el proceso de investigación a grandes rasgos puede ser similar al de cualquier estudio, las implicancias epistemológicas y metodológicas de investigar con medios audio-visuales pueden ser sustanciales para repensar categorías de conocimiento antropológico, como postula David MacDougall (1997). Pero para ello es necesario comprender el medio no solo como algo que acompaña o ilustra la investigación, sino más bien como una fuerza cognoscitiva que requiere el desarrollo de un lenguaje y práctica propia desde una mirada crítica y reflexiva.

concepto OBSERVACIÓN

La observación forma parte crucial de la antropología y su forma de aproximarse al mundo. Es interesante notar que el proceso de observación etnográfica no es algo que se desarrolle desde una distancia sino que involucra a todo el cuerpo y el desarrollo de una atención particular. La antropóloga Cristina Grasseni (2013) plantea el concepto de “skilled vision” (visión experta) para proponer que la observación no es puramente visual, sino que una experiencia multisensorial que va generando sintonía y relevando sentidos a través del desarrollo del trabajo de campo.

1. Fotografía en la investigación antropológica

1.1 Construyendo una (est)ética de la mirada

“En un estilo de cámara yace implícita una teoría de conocimiento”.

MacDougall, 1982: 50.
Traducción propia

“Como nuestras notas de campo y otras formas empíricas de datos, las fotografías no nos proveen con una documentación imparcial y objetiva del mundo social y material, pero sí pueden mostrar atributos característicos de personas, objetos, y eventos que usualmente eluden incluso a los más expertos artífices de palabras”.

Prosser y Schwartz, 2000: 116.
Traducción propia

Uno de los rasgos distintivos de la fotografía es su vínculo indicial con el mundo que encuentra a través de su permeabilidad fotoquímica y física, permitiendo registrar detalladamente la materialidad y situaciones ancladas a un tiempo-espacio particular, a un evento único e irrepetible. Esto la ha llevado a ser utilizada como evidencia transparente e incluso objetivar al otro que registra, como hemos presentado críticamente a lo largo de este manual. Por eso es crucial tener claras las intenciones tras el uso de la fotografía (Banks, 2007) y los supuestos epistemológicos y metodológicos, ya que “estos orientan el modo en que llevamos a cabo el estudio” (Prosser y Schwartz, 2000: 115. Traducción propia). Se debe trabajar una “ética de la mirada” a partir de una estética particular (Entrevista Margarita Alvarado, 2016), teniendo en cuenta que siempre una fotografía es una construcción cultural que reúne tanto el mundo del investigador como el de los participantes de la investigación.

El trabajo de campo es un proceso continuo de seguir y sintonizar con los ambientes y participantes de la investigación. Dependiendo del foco de esta, cambia el uso que se hace de la cámara. Es fundamental entonces desarrollarlo con una actitud crítica hacia las posibilidades y limitaciones de la cámara. Este instrumento obliga a seleccionar dentro del encuadre algunas cosas de cierto modo y no de otro, lo que lo transforma en una herramienta altamente selectiva y sensible a las actitudes del operador y su punto de vista (Collier y Collier, 1986). Lo importante entonces es que el proceso se desarrolle en sintonía con el mundo al que el investigador-fotógrafo se adentra a partir de la experiencia. Este es un proceso de investigación activo y probablemente inherentemente colaborativo entre el investigador, el espacio y sus habitantes. (Banks, 2001).

De acuerdo a Collier y Collier (1986), ya que las fotos suelen ser habituales a todos, cualquier participante de la investigación puede asistir al fotógrafo, y esto suele favorecer una entrada más rápida a la familiaridad y cooperación en una comunidad, generando **rapport**, es decir, la posibilidad de que el participante establezca un vínculo de confianza con el investigador (siempre teniendo en cuenta que eso depende del contexto sociocultural y de las circunstancias específicas). Por tanto, la cámara no solo registra imágenes sino que también agencia encuentros con otros, generando la posibilidad de que se despierte un interés por la investigación en los habitantes de ese espacio y se establezca un proceso de diálogo, como le sucedió a Dona Schwartz (1992) en su trabajo de campo en una comunidad de granjeros en Iowa. La fotografía es, por tanto, siempre un acto social (Banks, 2007), y a partir del proceso de observación participante la cámara del investigador se vuelve partícipe del proceso y deja de ser extraña.

Además de tener en cuenta lo anterior, es necesario que el investigador tenga un manejo de lenguaje visual (ver concepto Lenguaje visual) y técnica fotográfica para que pueda llevar a cabo el proceso de investigación y sea capaz de desarrollar una est-ética de la mirada. En este texto no profundizaremos en el uso técnico de la cámara, para lo que existen otros manuales como el de Juan Domingo Marinello. Técnica y lenguaje. Fundamentos prácticos de la fotografía digital; y el curso online abierto Lectures on Digital Photography por Marc Levoy, profesor de Stanford. También recomendamos ver la sección de ejercicios de este manual para practicar formas de usar la cámara en la investigación.

Ver curso [Lectures on Digital Photography](#) por Marc Levoy

“La invisibilidad del fotógrafo es usualmente mejor lograda a través de la observación participante, no el lente teleobjetivo”.

Collier y Collier, 1986: 21
Traducción propia

1.2 Fotografía en el proceso de investigación

“Una pregunta a los investigadores que toman fotografías: ¿Por qué tomaron esa foto y no otra? ¿Esa foto funciona como evidencia visual de una hipótesis que ya han formulado? ¿Cuánto contexto no visual es requerido para demostrar su validez general?”.

Banks, 2001: 7
Traducción propia

“Hasta que los investigadores conozcan qué fotografiar, cuándo y cuántas veces – y por qué – los antropólogos no verán una forma funcional de usar la cámara”.

Collier y Collier, 1986: 13
Traducción propia

A diferencia de otros tipos de aproximaciones cualitativas, la antropología se caracteriza por una perspectiva metodológica abierta, circular y continua. El enfoque etnográfico es una aproximación holística que descansa en la experiencia para adquirir la capacidad de atender aspectos importantes de una cultura, grupo social o problemática. Esto impacta en el modo en que incorporamos la fotografía en el proceso de investigación etnográfica.

Podríamos dividir el proceso etnográfico en tres fases que funcionan de modo iterativo: 1) **pre-campo**, que incluye el proceso de planificación de la investigación, desde la definición del tema a estudiar, el caso, perspectiva teórica, pregunta de investigación, rol del investigador y los participantes, estrategias de análisis e interpretación, cuestiones éticas y planificación de tiempos; 2) **trabajo de campo**, desde que se trabajan en terreno, realizando observación participante, entrevistas, conversaciones, tomando notas de campo en las que se analiza e interpreta simultáneamente, y 3) **presentación de resultados**, en donde se construyen los escritos o artefactos de conocimiento que comunicarán la investigación. En los tres momentos hay que tomar una serie de decisiones en torno a por qué y cómo integrar la fotografía en este proceso.

En el momento previo al campo es necesario definir cuál es el rol de la fotografía en el proceso de investigación en relación a la perspectiva y contexto del estudio. Tomemos como ejemplo el estudio que realiza Daniel Miller (2008) en 30 casas ubicadas en una cuadra en Londres desde la perspectiva teórica de los estudios de cultura material, cuyo objetivo era comprender cómo el orden de los objetos en distintas casas refleja y construye estilos de

“El primer tema que los investigadores visuales debiesen abordar en el diseño de la investigación no es ‘cuándo’ y ‘cómo’, sino ‘si’ y ‘por qué’ los métodos visuales son usados”.

Banks, 2007: 58
Traducción propia

vida particulares. Si bien Miller no realiza un registro visual, la fotografía podría ser una buena forma de registrar la materialidad de los hogares. Para ello, habría que preguntarse qué fotografiar y cómo hacerlo (en este caso las fotos se podrían centrar solo en los espacios y objetos, utilizando planos generales para captar el lugar y orden de las cosas, y planos detalle para objetos relevantes), con qué cámara y lente tomarlas (pensar por ejemplo que las casas pueden ser oscuras por lo que necesitaríamos utilizar un lente luminoso o llevar un trípode), cómo explicarle la presencia de la cámara a los habitantes de los hogares (lo que en este caso podría justificarse porque el foco del estudio son los objetos), cómo se irán analizando las fotografías (ir definiendo categorías relacionadas a indicadores en base a conceptos clave por ejemplo), si las fotografías serán publicadas o solo serán parte del proceso de investigación, si queremos que los participantes colaboren con su propio registro fotográfico, si se desarrollará un proceso de conversación en torno a las fotografías tomadas con los participantes de la investigación, entre otras cuestiones que puedan surgir en el proceso.

Todo lo que se planifica puede cambiar y adaptarse a partir de la experiencia de campo, pero lo que deberíamos tener claro es por qué la fotografía tiene sentido en la investigación que estamos realizando.

Muchas veces los métodos pueden ser mixtos, reuniendo aproximaciones cualitativas, cuantitativas y visuales, como el estudio del sociólogo Douglas Harper (2001) sobre una granja lechera en Estados Unidos, para el que realiza encuestas, entrevistas en profundidad, fotografías aéreas de los granjas y foto elicitación utilizando estas fotografías. En Chile, el estudio realizado desde el año 2014 por los académicos Luis Hernán Errázuriz y Guillermo Marini explora las estéticas escolares a partir del uso de fotografía y de encuestas al equipo docente y administrativo de establecimientos escolares a lo largo del país.

¿Qué podemos observar a través del artefacto fotográfico? ¿Qué tipo de fenómenos podemos aprehender o qué tipo de “datos” podemos recabar a través de la fotografía? De acuerdo a John y Malcolm Collier (1986) en su obra *Visual Anthropology: Photography as a research method* - uno de los libros pioneros en la sistematización de metodologías

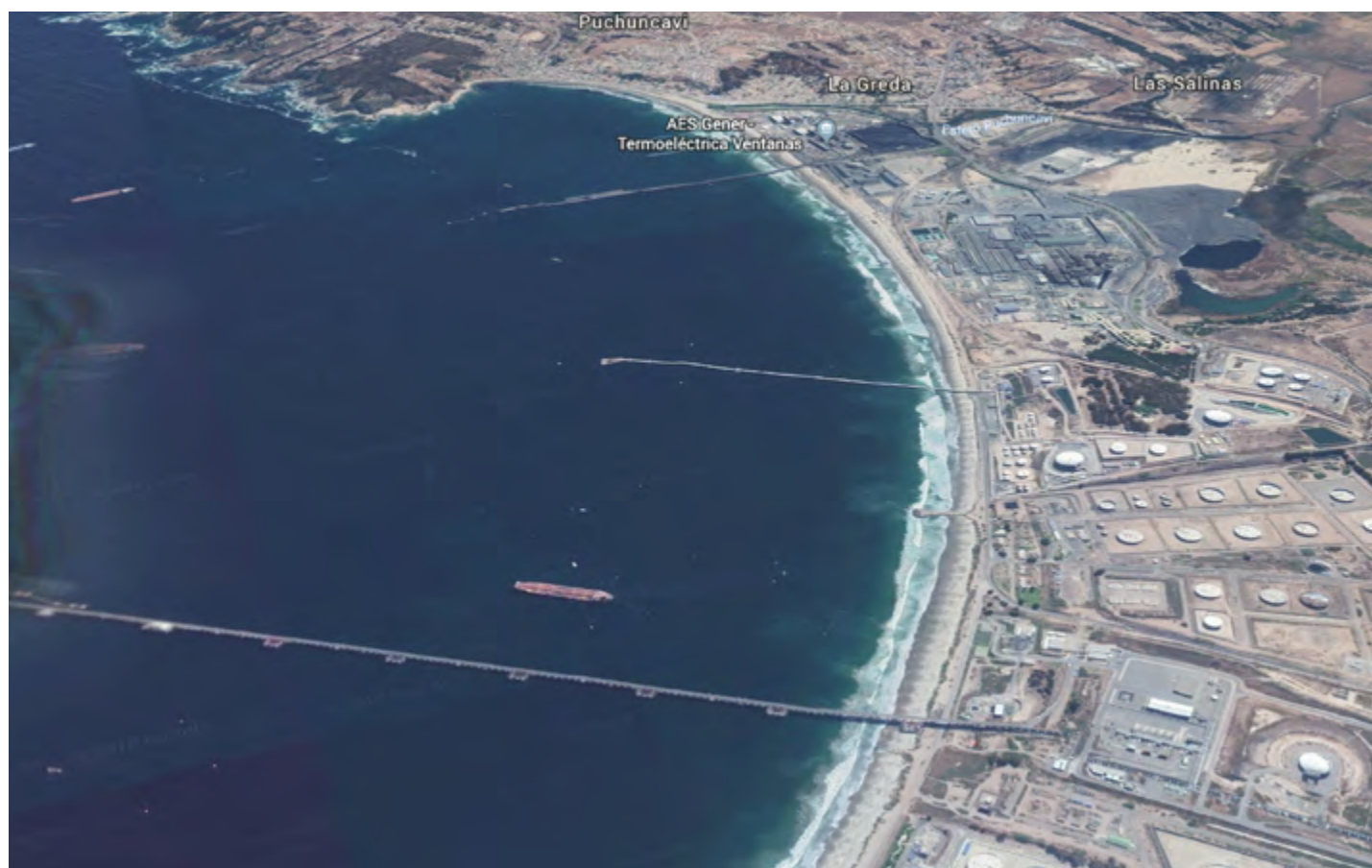
Ver Harper en [Introducing Visual Methods](#) de Jon Prosser y Andrew Loxey, 2008

@Centro Industrial de Ventanas, Imagen satelital obtenida de Google Earth. En esta imagen se puede observar el uso industrial de la bahía de Quintero.

@Petorca, Imagen satelital obtenida de Google Earth. Durante los últimos años, la zona de Petorca ha estado marcada por su escasez hídrica, situación que ha sido agudizada por el uso del agua en cultivos de paltos, lo que se observa en esta imagen.

fotográficas en la investigación – la cámara permite captar los siguientes elementos y situaciones, presentados de acuerdo al orden que comúnmente se desarrollan en terreno: desde la llegada al lugar, en donde el investigador está en proceso de orientación social y geográfica, avanzando progresivamente hacia espacios más íntimos.

_Geografía sociocultural: registro panorámico de entornos para comprender las relaciones ecológicas y socioculturales del modo de habitar un territorio, reconociendo patrones desde aspectos socioeconómicos como cultivos agrícolas o la ubicación de empresas de residuos tóxicos, hasta religiosos como espacios sagrados. Esta práctica la denominan “Mapeo y sondeo fotográfico”, y se caracteriza por el uso de fotografías aéreas o en altura con grandes planos generales. Hoy en día la masificación de drones y la presencia de fotografías satélites abiertas como las de Google Maps, permite obtener con mayor facilidad este tipo de imágenes.



“La selección de los objetos y la naturaleza de su agrupación constituyen expresiones no verbales de pensamiento, necesidad, condiciones, o emociones”.

Ruesch y Kees, 1956: 132, en Collier y Collier, 1986: 46
Traducción propia

_Inventario cultural: es el registro del modo en que las materialidades y objetos se encuentran dispuestas en los lugares, desde espacios íntimos como el living o la habitación de una casa hasta la mercadería en un supermercado o los objetos en una sala de clase. Permiten relevar estilos de vida a partir de las estéticas de decoración y los valores asociados, prácticas y usos de los lugares, entre otras. Utilizar encuadres de planos medios y detalles.



IZQ-DER

©Objetos en una casa en Petorca, Constanza Miranda, 2015

© Dibujos y objetos en una sala de clases, Josefina Buschmann, 2017

_Tecnologías: registrar de operaciones técnicas manuales o mecánicas. Estas fotografías son especialmente útiles para introducirse en mundos de prácticas complejas y específicas de modo más claro a través de la conversación con los participantes en torno a las imágenes para comprender qué es lo que hacen y sus implicancias. Suelen utilizar encuadres de planos generales y medios para establecer el contexto, y detalles en los procesos.



© Tecnologías educativas en una sala de clases,
Josefina Buschmann, 2017.

_ Comportamientos, circunstancias e interacciones sociales: documentación de información proxémica, temporal, estética, gestual de los momentos de las relaciones sociales. Suelen enfocarse en eventos específicos, y utilizar planos generales y medios para ver la relación entre las personas, y detalles para centrarse en objetos o materialidades importantes en esos momentos.



Niñas en recreo en el último día de clases en un colegio en Estación Central, Josefina Buschmann, 2016.

Ver [Visual Contexts: A Photographic Research Method in Anthropology](#) de Víctor Caldarola

Durante el trabajo de campo es crucial ir **tomando notas que reflexionen sobre el proceso fotográfico**. El fotógrafo Víctor Caldarola, quien trabajó junto a su esposa antropóloga Patricia J. Vondal en Indonesia, desarrolló una metodología de escritura de notas en las que describía “no solo lo que pensaba estaba sucediendo frente a cámara, sino que también indicaciones sobre sus propias intenciones al tomar las imágenes, y las circunstancias – sociales y técnicas – de su producción” (Banks, 2001: 117. Traducción propia). Además de sus reflexiones personales, incorporaba los puntos de vista de los sujetos fotografiados a partir de entrevistas, tras lo cual volvía a tomar fotografías en respuesta a sus observaciones, y así sucesivamente en un proceso iterativo. A partir de estas reflexiones en el campo se entremezclan provechosamente el proceso de producción fotográfica y el de análisis de imágenes, incorporando a los participantes de la investigación en él.

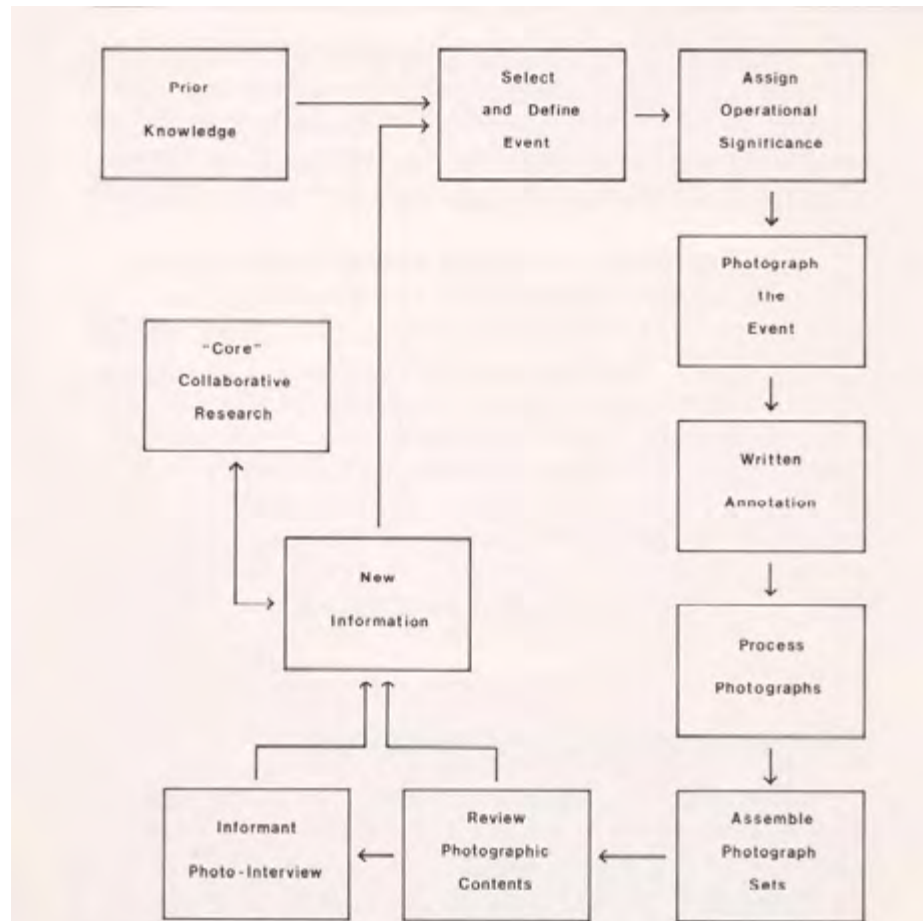


Figure 1 The Medium Application Cycle

Método propuesto por Víctor Caldarola (1985) para lograr un uso antropológico de la fotografía basándose en una “concepción epistemológica particular de la representación fotográfica, que se resume en las siguientes premisas: (1) las imágenes fotográficas son representaciones de eventos específicos (event-specific representations), (2) que su relevancia o sentido depende del contexto del evento en el que se produjo la imagen, y (3) que el evento desde donde se obtiene la imagen es un proceso social interactivo y comunicativo que involucra un entendimiento mutuo y la participación tanto del observador como del observado.” (Caldarola, 1985: 33) Por tanto, su método de investigación fotográfico se centra en eventos específicos.



Figure 3 Hilmi Meets His Fertile Egg Supplier in Amuntai

Introduction

This is an edited version of the original analysis set consisting of eighteen photographs. Hilmi is a prominent duckling hatchery specialist with whom I had spoken several times. We had lived in the area for a total of four months at this time.

File Data

Analysis set: 120
Date: June 10, 1982
Images: 47:19–36
Point/Boundary sets: one

Operational Significance

Photographs 1–12 (47:19–36). Point: interaction and process as Hilmi meets his fertile egg supplier at the Amuntai market. Boundaries: immediate area; transaction procedures.

Written Annotation

I was walking down the street of the duck market in Amuntai when Hilmi waved me over and invited me to sit down beside him. Apparently, he had been chatting with two other men when he saw me. It was almost midday and the duck market had wound down for the day. I had already met Hilmi and found him to be exceptionally friendly. I went over and sat down. We chatted for awhile.

Then a man walked up with a cardboard box, and Hilmi said to me as he got up that this man brought his eggs and so Hilmi had to "attend to business." I asked if they were fertile eggs for his hatchery, and he answered yes. It seemed I had stumbled upon a transaction between two different industry specialists: a hatchery operator and a fertile egg producer. I photographed the "connection" between the two. Though I did not ask permission to photograph, I walked over with my camera, obviously ready to photograph, and Hilmi nodded his approval. As I began photographing, a small crowd formed around the two men and watched.

Hilmi worked in a tight spot between the front platforms of two houses. The man who had brought the eggs carried them in cardboard boxes, and Hilmi and an unidentified man counted out the eggs and transferred them to a bicycle carrier, which was at that point detached from the bicycle. While photographing, I realized that I had made two unqualified assumptions about this event: that it was a transaction, that is, a sale; and that the fertile egg producer was present. (He was, I found out at the photo-interview: second from the right at the top of photo 1.) It was still hard to tell for sure even halfway through the event. I continued photographing as the bicycle carrier was loaded and another wooden box was filled with eggs. Hilmi made entries into a notebook and did some calculations on a pocket calculator, as the crowd continued to stare at us.

Hilmi and a man in a *sarong* carried the egg crate to the bicycle and lashed it in place with rubber cords. Hilmi told me as he did this that he had built the egg carrier himself, especially for eggs. The smaller wooden crate was tied on top of the larger one. As Hilmi pedaled away on his loaded bicycle, I said that I'd call on him when the photographs were ready.

Ver [Balinese Character: A photographic analysis](#) de Margaret Mead y Gregory Bateson, 1942

La perspectiva metodológica que hemos presentando se caracteriza por concebir **la fotografía como dato**. Desarrollada en primera instancia por Margaret Mead y Gregory Bateson (1942) en su proyecto *Balinese Character: A photographic analysis*, fue profundizada por John Collier en los ochenta, Víctor Caldarola, y en la actualidad es ampliamente utilizada por investigadores visuales como Jon Prosser, Dona Schwartz, el sociólogo Douglas Harper, entre otros. El desarrollo de una metodología crítica y reflexiva sobre el punto de vista teórico y práctico de la investigación es crucial para poder construir fotografías que tengan sentido para el estudio y que puedan ser analizadas con claridad, en pos de poder “moverse desde la imagen fotográfica en bruto hacia enunciados sintéticos” (Collier y Collier, 1986: 13. Traducción propia).

Existen distintas maneras de llevar a cabo el **análisis de las fotografías como datos** de la investigación, proceso que, como hemos dicho, es fluido y ocurre a lo largo de todo el estudio, desde el terreno hasta su cierre. La fotografía como instrumento nos permite extender nuestra percepción en el tiempo, ver más y con mayor detalle, reviviendo la experiencia fugaz ahora registrada. Esto radica en su potencial de capturar velozmente gran cantidad de material visual que el investigador aun no entiende o reconoce (Collier y Collier, 1986), guardando descripciones complejas para ser analizadas posteriormente (Prosser & Schwartz, 1998). El modo en que analizamos las imágenes depende del enfoque de la investigación, lo que incluye el paradigma, marco teórico y temática del proyecto, el contexto social de la investigación, el tipo de fotografías tomadas, entre otras variables posibles. El análisis debería incluir o tener presente tanto las narrativas externas (contexto social) como internas (lo que vemos dentro del cuadro) de la imagen, para lo cual se torna aún más necesario el haber tomado notas en el proceso (Prosser y Schwartz, 1998).

En primera instancia, para analizar es necesario **definir cuáles son las fotografías que sirven**, cuáles no y por qué. Esto requiere generar **criterios de selección de imágenes** asociados a los conceptos centrales de nuestra investigación, dentro de los cuales pueden existir ideas emergentes. El criterio de selección de imágenes también puede ser trabajado en conjunto con los participantes de la investigación para ir relevando sentidos comunes. Luego de tener la **muestra de fotos seleccionada**, se pueden definir **categorías de análisis**

“La interpretación de cualquier dato fotográfico requiere un marco teórico. Este ayuda en el manejo de grandes cantidades de data visual al proveer lógicas para ordenar, organizar, indexar y categorizar. El proceso de interpretación comienza mucho antes de ver las fotos, y toma lugar, por ejemplo, cuando decisiones en torno a qué y cómo las fotografías deberían ser tomadas”.

Prosser & Schwartz, 1998: 126
Traducción propia

Ver [Talking about pictures: a case for photo elicitation](#) de Douglas Harper, 2002



Fotografía de la investigación de Steiger (1995) [First children and family dynamics](#) sobre el impacto de los niños en las dinámicas familiares, en Harper. (2002) [Talking about pictures: a case for photo elicitation](#).

“Los estudios de Steiger demuestran cómo los aspectos técnicos de las fotografías contribuyen a la comunicación de ideas sociológicas. Steiger usa técnicas como doble flash, cambio de velocidades de shutter y la perspectiva del niño (Figura 1) para sugerir el marco fenomenológico del niño” (Harper, 2002: 18. Traducción propia)

para ir moviendo los datos visuales hacia la teoría. El análisis puede ser compositivo, de contenido (que muchas veces transforma las imágenes en datos cuantitativos), semiótico, incluir elicitación con los participantes u otras personas que podrían aportar al proceso de investigación, tomando siempre en cuenta que el tipo de análisis debe haber sido testeado a lo largo del proceso de investigación e ir de la mano con el tipo de fotografías construidas.

Elicitación fotográfica

Es el uso de fotografías, tomadas por el investigador o encontradas, en conversaciones o entrevistas con participantes de la investigación para provocar reflexiones en torno a algún tema particular. De acuerdo al sociólogo Douglas Harper (2002), integrar fotografías en entrevistas reside en la capacidad de las “imágenes de evocar elementos más profundos en la consciencia humana que las palabras (...) evocando distintos tipos de información” (13. Traducción propia) ligada a sentimientos y recuerdos. De acuerdo a John Collier (1957) “las fotografías elicitán más largas y comprensivas entrevistas y, al mismo tiempo, ayudan a los sujetos a superar la fatiga y repetición de las entrevistas convencionales (...)” (858. Traducción propia).

La fotografía debe ser lo suficientemente densa, pertinente y compleja como para provocar reflexiones profundas. El elemento clave es la relación entre esa foto y el contexto sociocultural en el que se inserta (Harper, 2002). Si la foto no tiene sentido para quienes la ven, esta no provocará ningún tipo de reflexión. Además, Harper recomienda utilizar fotos que quiebren el punto de vista de los participantes, lo que permite que desnaturalizaran su entorno cotidiano, viéndolo de otra perspectiva en pos de reflexionar sobre elementos que daban por sentado.

Table 1. Photographs of camp linked to the conceptual framework






Key aspects of the (TL)	Built Environment Buildings, physical structures	Natural Environment Lake, forest trail	Social Environment Fields of Care	Social Environment Public Symbols
Photos linked to the TL framework!				
	1. Rock wall & 2. Zoom in	1. Forest trail	1. Flagpole circle	1. Schedule
	 			
	3. Med Shed 4) Treatment room	2. The lake	2. Welcoming children on arrival	2. The phone
	 			
	5. Inside cabin 6. History Hut	3. Outside the cabin		

Photo Elicitation Interview, Epstein et al., 2006.

Iris Epstein (2006) junto a un equipo de académicos médicos, utilizan fotografías para reflexionar sobre las perspectivas que niños con cáncer tenían sobre el campamento de verano especializado al que asistían, comprendido por los investigadores como un “paisaje terapéutico” (therapeutic landscape). Para describir en qué medida el lugar era terapéutico para los niños, los investigadores toman fotos de lugares y actividades definidas como claves de distintos aspectos de los ambientes, y los entrevistan.

“Utilizar la elicitación fotográfica influyó mi relación con los niños de manera positiva, a pesar de que nosotros tomamos las fotografías. Nos permitió invitar a los niños a tomar el control de la entrevista; las fotos crearon una atmósfera relajada que facilitó que el niño entrara y dejara el lugar de la entrevista; y las fotos estimularon oportunidades para los niños de traer sus propias fotos a la entrevistas llenando los vacíos y hablando de cosas y personas que no estaban en mis fotos”.

Epstein et al. 2006: 8
Traducción propia

Otro objetivo de la elicitación fotográfica es integrar el punto de vista de los participantes de la investigación sobre las fotos que se están registrando, como lo vimos en la metodología propuesta por Calderola (1985) en su proyecto en Indonesia.

Este tipo de estrategia metodológica también ha sido trabajada utilizando videos (Ver Jean Rouch, Crónica de un verano; Linda Connor, Patsy and Tim Asch Jero on Jero: A Balinese Trance Seance Observed).



ESTUDIO DE CASO:

Fotografía para el estudio
de la materialidad escolar y el
cambio urbano

Luis Hernán Errázuriz y Guillermo Marini (2016) han llevado a cabo una investigación que busca comprender la materialidad escolar de distintos establecimientos escolares a lo largo de Chile ya que en ella se construye un proyecto educativo particular, que nos habla tanto de prácticas como de valores. Para realizarlo, utilizan fotografías en el trabajo de campo siguiendo un recorrido por espacios establecidos: desde el frontis, sala de primero básico, patios, pasillos, bibliotecas y salas de computación. Cada foto tomada se clasifica por recinto y por criterios visuales desde color, imágenes en los muros, materialidades, señaléticas, entre otros. Uno de los espacios que han analizado con mayor profundidad son



las fachadas escolares, las que desde su perspectiva permiten comprender el proyecto escolar de la escuela al preguntarse por “*Cuáles son los rasgos dominantes que el frontis de la escuela retrata (libertad, disciplina, orden, desorden, ...)? (...) Hasta qué punto la fachada expresa, refuerza, contradice, aprovecha o ignora las condiciones del entorno barrial y/o socioeconómico? En qué sentido la fachada contribuye al ambiente de la comunidad (patrimonio, desarrollo cultural y local, valor estético, desarrollo)?*” (Ibid: 430). Para el análisis utilizan las fotografías y el conocimiento del contexto socioeconómico y cultural nacional.

Otra forma de usar la fotografía para develar la materialidad de los espacios y con ello rasgos socioculturales es el uso de proyectos que fotografían a lo largo del tiempo los mismos lugares en pos de percibir como estos van cambiando. Esto lo ha realizado el antropólogo Ricardo Greene en las fotografías que vemos a continuación.

Un sociólogo conocido por su trabajo fotográfico longitudinal que registra los cambios urbanos en Estados Unidos, especialmente en Nueva York, es Camilo José Vergara con su proyecto [Tracking Time](#).

© Santiago, Ricardo Greene



Página anterior

© Frontis escuela rural, Errázuriz y Marini, 2016.

Fotografía de Josefina Buschmann.

© Frontis escuela en Los Alerces, Errázuriz y Marini, 2016.

Fotografía de Josefina Buschmann.

© Frontis escuela en Puerto Montt, Errázuriz y Marini, 2016.

Fotografía de Josefina Buschmann.

Existe otra perspectiva más bien crítica al uso de la fotografía como dato cuasi transparente, planteando que su potencial antropológico reside en las cualidades propias del medio fotográfico, en “su potencial de cuestionar, suscitar curiosidad, decir en distintas voces o ver a través de distintos ojos provenientes desde más allá de la frontera” (Edwards, 1997: 54. Traducción propia). La antropóloga Elizabeth Edwards (1997), quien ha escrito profusamente sobre los usos de la fotografía en antropología, postula que el **carácter ambiguo de la fotografía** la posiciona en un espacio intermedio, **entre lo expresivo y realista**, traspasando las distinciones subjetivo y objetivo, naturaleza y cultura, ciencia y arte. Este tipo de uso de las fotografías, que llamaremos **fotografía expresiva**, plantea la importancia de desarrollar un estilo estético que permita provocar otro tipo de conocimiento sobre lo social, teniendo cuidado de que el estilo de la fotografía en antropología “explore y comunique, no abruma el contenido en un modo que objetive y fetichice” (Edwards, 1997: 58. Traducción propia). Esta fotografía se postula como artefacto pensante que permite que el espectador “tenga un espacio y sea consciente de la ambigüedad de la imagen que permite acceder a la experiencia de una situación en toda su complejidad” (Edwards, 1997: 60. Traducción propia).

Esto es particularmente importante cuando lo que es relevado por la fotografía no es clasificable lingüísticamente ni llama a serlo, cuando una fotografía expresa ciertas sensaciones, emociones, afectos o condensa un fenómeno de tal modo que si lo volvemos descriptible o categorizable pierde su densidad particular. De acuerdo a la antropóloga Deborah Poole (2005), refiriéndose al uso de fotografías en el proyecto de Margaret Mead y Gregory Bateson en Bali en medio de su reflexión general sobre etnografía, raza y tecnologías visuales, lo que se pierde en la aproximación a la fotografía como dato o información es la *“inmediatez de la vista como experiencia sensorial que puede hablar de los intangibles etnográficos como la presencia y la novedad (Edwards 1997). En cambio, las imágenes - fotografías, gestos, filmes - son inspeccionados en busca de pistas hacia la configuración cultural que expresan. (169) Desde su perspectiva esto ha cambiado y en la actualidad la tendencia general es a reclamar algún tipo de agencia o, quizá, autonomía de la fotografía en la forma de resistencia, movilidad o de fluidez del ‘significado’ fotográfico.”* (Ibid: 171).

Ver [An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies](#) de Deborah Poole, 2005

“... las fotografías rechazan la premisa y privilegio de la verdad visual, optando por el uso de poéticas de la imagen y el objeto, metáfora y cita. Las fotografías recurren a la propia naturaleza de la fotografía, explorando el balance entre forma y contenido, entre intelecto e intuición. Ya que el **rol de la fotografía expresiva es intuir la forma para el contenido**”.

Edwards, 1997: 64
Traducción propia

Este tipo de enfoque expresivo llama al uso de la fotografía no solo en el proceso de la investigación sino que también como resultado de la misma, haciendo hincapié en el contexto en el que circulará y cómo sus significados pueden mutar dependiendo de éste.

Independiente de que la fotografía sea o no comunicada como obra final, como veremos en el apartado siguiente, cabe insistir que en ningún caso esta funciona como ilustración de ciertos hallazgos de la investigación, sino que, a través de ella misma -del proceso de registrar y analizar fotográficamente- surge la posibilidad de relevar aspectos de un fenómeno que no pueden ser descubiertos de otro modo.



ESTUDIO DE CASO: Caminar, conversar y fotografiar

© Hablaban de río pero veían piedras, Josefina Buschmann y Tamara Uribe, 2015

Recientes discusiones antropológicas han dado cuenta del valor de caminar y conversar junto a otras personas como metodología que abre la percepción a la multisensorialidad del lugar, generando conexiones a través del ritmo de los cuerpos, el paisaje, los sonidos, olores, entre otros sentidos (Lee e Ingold, 2006). La antropóloga Sarah Pink (2007; 2008; 2011) propone incluir en este proceso el registro visual el método que denomina “Foto tour” (o video tour cuando trabaja audiovisualmente) como forma de generar sintonía reflexiva entre el ambiente y los participantes. Para ella, “En los tours de video y fotográfico la creación de imagen se vuelve una forma de tomar notas etnográficas (...) Pero ni las narrativas escritas ni las imágenes deben ser vistas como datos desde los cuales significados culturales deben ser leídos. En cambio, ellos participan de la evocación de las dimensiones sensoriales y afectivas del lugar como son experimentados a través de la subjetividad de los participantes de la investigación” (Pink, 2011: 113. Traducción propia). En este proceso se va construyendo un ‘sentido de lugar (“sense of place”) en conjunto, se va haciendo lugar. Pink utiliza este método en distintas investigaciones, como por ejemplo la realización de recorridos en hogares para comprender el uso cotidiano de medios digitales y consumo energético (2013, junto a Leder y Mackley), y en distintos lugares que participan del [movimiento Cittàslow](#) (2008) para entender cómo se van construyendo y dando sentido a los lugares, su historia y futuros alternativos.

Jon Prosser (2007) en sus estudios sobre cultura visual de escuelas ha caminado y fotografiado junto a adultos y niños, afirmando que este método posibilita el cambio de "investigar sobre" (*researching on*) a "investigar junto" (*researching with*) a los participantes del estudio.

Un proyecto que despliega esta metodología es **Narrativas situadas, materias encontradas** desarrollado por la socióloga Josefina Buschmann y la documentalista Tamara Uribe (2015) en la cuenca del río Petorca, el que había vuelto a correr luego de 10 años de sequía provocada por la falta de lluvia y conflictos sociopolíticos en la zona, como consecuencia del uso indiscriminado de las napas de agua subterráneas para riego de plantaciones de paltos. A raíz de la importancia de este suceso, se desarrollaron seis caminatas en distintos espacios de la cuenca del río con habitantes de Petorca, para comprender cómo a través de la reaparición de distintos seres en el lugar se generó un cambio no solo físico en la zona sino que también un cambio de estado anímico afectivo. Gracias al uso de fotografía, recolección de objetos y videos, las miradas se fueron alineando en el proceso de encuentro con materias y seres significativos desde el punto de vista de los distintos caminantes, entrelazando recuerdos, mitos, presentes y posibles futuros.

“La presentación de materiales visuales introduce algunas complejidades adicionales. Primero, está el ‘problema de las imágenes’ en general, y su baja apreciación como material de investigación válido en algunas partes de la disciplina académica (MacDougall 1997: 276). Segundo, la multivocalidad de las imágenes visuales significa que pueden dirigirse a distintas audiencias de maneras distintas, creando un ‘problema de audiencias’”.

Banks, 2001: 140
Traducción propia

Ver [An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies](#) de Deborah Poole, 2005



Panel 21: Posturas de las manos en la vida cotidiana. Gregory Bateson y Margaret Mead, 1942.

1.3 Fotografía como resultado de la investigación

Hasta el momento hemos explorado modos de usar fotografías en el proceso de investigación, las que muchas veces no llegan a publicarse. Esta sección se enfoca en las distintas formas de integrar fotografías como resultado de la investigación, sus desafíos y posibilidades.

no de los primeros proyectos en integrar sistemáticamente la fotografía como resultado de una investigación antropológica fue el de Margaret Mead y Gregory Bateson (1942), que usaban la fotografía para mostrar cómo las personas de Bali en sus acciones cotidianas y extraordinarias “encarnan esa abstracción que (...) técnicamente llamamos cultura” (xii. Traducción propia). A través de la construcción de una serie de sets temáticos enmarcaban las fotografías y sus lecturas, intentando “hacer muestras sistemáticas de la organización de la aldea, las ceremonias religiosas y los ritos de paso, trance, (...), para proveer una serie de imágenes transversales de la cultura que pudiesen ser reunidas y chequeadas las unas junto a las otras. La discusión que les sigue es un párrafo sintético basado en las muestras variadas: las fotografías son series cuidadosamente seleccionadas, analizadas en la base de la misma muestra.” (Bateson y Mead, 1942: xv-xvi. Traducción propia).

De acuerdo a Deborah Poole (2005), este modo de presentar las fotos transformaba las imágenes en palabras a través de la narrativa que configuraba su sentido. Las fotografías por tanto “permanecían como ‘material bruto’ o ‘hechos’ cuyo ‘significado’ reside no en el detalle que revelan de los encuentros particulares, sino que en el mensaje narrativo que transmitían sobre la secuencia (y supuesto resultado) de muchos diferentes eventos y encuentros” (Poole, 2005: 169. Traducción propia). Permanece por tanto la distinción sujeto-objeto y “la idea de que hay un significado interno oculto tras la superficie de la cultura y la imagen” (Idem. Traducción propia), cerrando las posibilidades de apertura de la fotografía. Esto no quiere decir que no sea importante o necesario construir una narrativa al momento de presentar las imágenes, pero sí que el modo en que se construye define políticamente su presencia en la investigación y su relación con los textos contiguos.

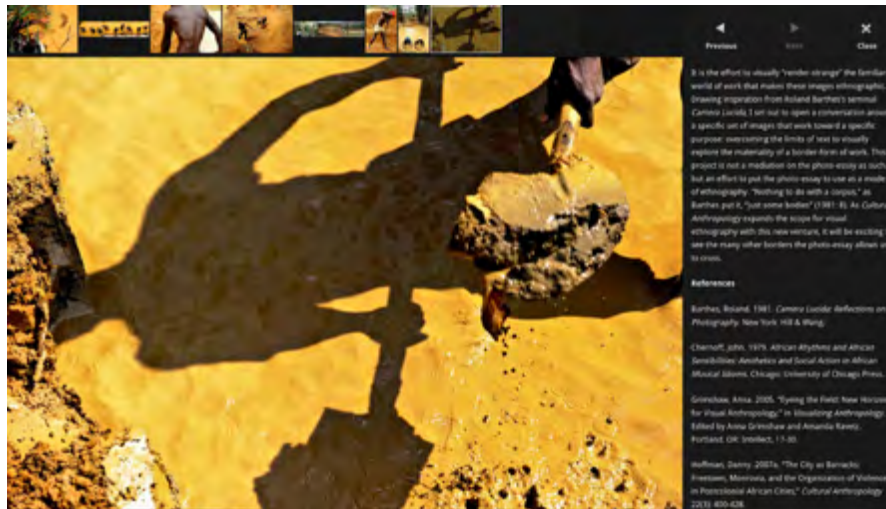
Ver Ensayo fotográfico
[Nurse Midwife de W. Eugene Smith.](#)

Uno de los formatos más tradicionales para presentar las fotografías es el **ensayo visual o fotográfico**. En algunos casos, se utilizan solo imágenes, en otros se entretajan textos junto a las imágenes. Esto proviene del fotoperiodismo y fotoensayos como el del fotoperiodista Eugene Smith y su icónico retrato de la matrona Maude, Nurse Midwife publicado en 1951 en la revista Life. Desde las ciencias sociales, el ensayista e investigador John Berger y el fotógrafo Jean Mohr realizan un foto-ensayo de corte narrativo en el libro titulado Un séptimo hombre. Dividen el libro en 3 partes, 1) La llegada, 2) El trabajo, y 3) La partida, para describir la “experiencia de un trabajador emigrante y relacionarla con lo que le rodea - tanto física como históricamente -, [lo que] equivale a comprender más cabalmente la realidad política del mundo actual” (Berger, 2014). La relación entre el texto y las imágenes funcionan en paralelo. En palabras de Berger, “este libro consta de imágenes y palabras. Unas y otras se deben leer atendiendo a su significado respectivo” (Berger, 2014). A pesar de que tiene una estructura narrativa general, en cada serie las fotografías van abriendo los sentidos y funcionando por sí solas.

Ver [Corpus: Mining the Border](#) de Daniel Hoffman, 2014

Recientemente, el antropólogo y fotoperiodista Daniel Hofmann (2014) en su foto-ensayo [Corpus: Mining the Border](#) desarrolla un trabajo en paralelo entre el recorrido fotográfico y el texto que las acompaña. En las imágenes presenta una visión sobre el trabajo en las minas cerca del borde en Sierra Leona, desde un punto de vista particular: el cuerpo como elemento central en este modo de trabajo, las transformaciones que sufre y los modos de hacer lugar. La narrativa que genera no va contando una historia, sino más bien “meditando sobre un tema” (Zeynep D. Gürsel, 2014), siguiendo un ritmo ligado al del trabajo en la mina y su repetición continua. Las palabras que acompañan las fotografías funcionan en paralelo a ella y no solo nos introducen en el contexto de la investigación sino que también va reflexionando en torno al ensayo visual como forma de hacer etnografía. De acuerdo a la editora de la revista en la que fue publicado, la antropóloga Zeynep D. Gürsel (2014), mirar las fotografías de “Hofmann puede implicar lo que Deborah Poole (2005) llama una forma productiva de sospecha”, es decir, una manera de hacer aparecer la “presencia, incertidumbre y contingencia que caracteriza tanto a la etnografía como a los informes visuales del mundo” (Poole, 2005: 159. Traducción propia).

Ver [Photographic Figure Studies as a Mode of Ethnography?](#) de Zeynep D. Gürsel en [Corpus: Mining the Border](#) de Daniel Hoffman, 2014



Corpus: Mining the border, Daniel Hoffman, 2014.

Ver [Photographic Figure Studies as a Mode of Ethnography?](#) de Zeynep D. Gürsel en [Corpus: Mining the Border](#) de Daniel Hoffman, 2014

Ver [Living on the Edge: A Photographic Essay on Urban Aymara Migrants in El Alto, Bolivia](#) de Jerome Crowder, 2010

Esta publicación inauguró la sección de foto ensayos Writing with light, una iniciativa de las revistas Cultural Anthropology y Visual Anthropology Review. Algunos cuestionamientos que aparecen al abrir esta sección son “¿Serán las fotografías siempre hechas por antropólogos? ¿Qué hace a una fotografía etnográficamente interesante? (Esto puede ser muy diferente al valor periodístico, histórico, artístico o pedagógico de la fotografía) ¿Serán el texto, las imágenes y el diseño siempre producidos por la misma persona? Dada la presentación online, ¿habrá oportunidad de incorporar multimedia?” (Traducción propia). Para la antropóloga Zeynep D. Gürsel, quien participó como evaluadora del ensayo de Hofmann, lo que vuelve “interesante desde un punto de vista antropológico a una fotografía o una serie de imágenes no es solo lo que está en la imagen, sino que también cómo son puestas en diálogo con otras imágenes, textos y/o preguntas antropológicas” (Traducción propia).

Otro tipo de ensayo fotográfico es la inclusión de fotos en escritos académicos más tradicionales, como lo hace el antropólogo Jerome Crowder (2003) en su texto sobre migrantes urbanos aymara en El Alto, Bolivia. En medio del texto se entretajan imágenes a las que en los párrafos se van haciendo referencia. En este caso, “cada imagen ilustra una faceta distinta de cómo los migrantes aymara se adaptan al ambiente urbano al implementar prácticas conocidas que traen con ellos, o reemplazándolas con unas nuevas, urbanas. Los textos que acompañan explican cada escena como también las relaciones con los sujetos y el interés antropológico inherente en cada imagen” (Crowder, 2003: 263. Traducción propia). A diferencia del uso de fotos por Hofmann, en donde la visualidad predomina, en este caso las fotos vuelven a ser fuertemente enmarcadas en textos explicativos, perdiendo su potencial de apertura. A pesar de esto, las imágenes no se transforman en datos cerrados como en el texto de Bateson y Mead, sino que mantienen una expresividad singular enmarcada en la descripción textual.

Algunas preguntas claves al momento de decidir cómo presentar las fotografías incluyen cuestionarse si ¿Se realizará un ensayo puramente fotográfico o las fotos serán incluidas en una publicación académica? ¿Cómo será la relación entre texto e imágenes? ¿Cómo se presentarán las imágenes, cuál será su narrativa? ¿Cuán abierto se deja el sentido de la imagen o cuánto necesita de un pie de página o contexto explicativo? ¿Cómo están comunicando esas imágenes los conceptos fundamentales de la investigación?

2. Video en la investigación antropológica

2.1 Video etnográfico y video de investigación

“El lenguaje del cine es el lenguaje del movimiento, visión, y audición. Más que cualquier otro medio o forma de arte, el cine usa la experiencia para expresar experiencia”.

Barbash y Taylor, 1998: 1.
Traducción propia

“En contraste explícito con la fotografía (MacDougall 1998, pp. 64, 68), el cine era visto como una tecnología visual que podía ir más allá de la “observación” para incluir referencias explícitas y reflexivas a los tipos de relaciones íntimas y de intercambio que unen al cineasta con sus “sujetos” (MacDougall 1985, Rouch 2003)”.

Poole, 2005: 169-70.
Traducción propia

A diferencia de la fotografía, el filme nos presenta un mundo sonoro y en movimiento. Estas cualidades abren nuevas posibilidades epistemológicas a la disciplina antropológica. Por un lado, permiten adentrarnos y comunicar un suceso en su devenir, en su duración, encadenando imágenes para ir generando nuevos sentidos. Por otro, el sonido expande el límite del cuadro y de la visualidad, relevando nuevas sensaciones e información, desde los relatos, la música, hasta sonidos del ambiente que constituyen aspectos de la cultura que tradicionalmente han sido relegados. Gracias a estas características, el video permite profundizar en la sensorialidad de la experiencia vivida. Pero esto depende de cómo concebimos el video en el proceso de investigación.

De acuerdo a la antropóloga Fadwa El Guindi (1998), existen dos aproximaciones al uso de video en la investigación antropológica: **video de investigación (research film)** y **video etnográfico (ethnographic film)**. En el primer caso, el video es utilizado como herramienta para recoger datos en terreno, los que son incluidos como insumos de análisis. Gracias a la capacidad del video de registrar detalladamente grandes cantidades de información difícil de describir y la posibilidad de re-visualizar lo que sucedió en el trabajo de campo, el video es concebido como una herramienta útil en el proceso de análisis comparativo característico de la antropología, funcionando en diálogo, como suplemento y expansión, de las notas de campo. El tipo de información registrada se enfoca en aspectos de la cultura difíciles de describir a través de la escritura, como el mapeo de espacios, objetos, interacciones sociales y comportamientos, proxémica, gestualidad, relatos, música, danza,

"(El filme de investigación) enfatiza la cualidad científica: las herramientas visuales son utilizadas para recolectar, descubrir, o elicitarse datos para el análisis".

El Guindi, 1998: 470
Traducción propia

entre otros. Los primeros usos del filme en la investigación de Regnault (1931), los registros audiovisuales de Mead y Bateson para el estudio transcultural, Alan Lomax (1969) y su "proyecto coreométrico" sobre música, danza y oralidad en distintas culturas, y Sorenson en su estudio de la vida cotidiana en Nueva Guinea, son algunos de los casos en donde el video es utilizado como insumo para la investigación. El video no está necesariamente construido para ser exhibido (a pesar de que pueda llegar a serlo en algún momento) sino que para ser examinado por la investigadora y los participantes de la investigación. En esta aproximación, se acentúa la cualidad objetiva del video que es usado como dato.

Otro modo de aproximarse al filme de investigación es concebirlo dentro de estrategias de trabajo colaborativo, funcionando como un "boundary object" (Singh, 2011), es decir, un artefacto que actúa como intermediario, facilitando el diálogo y promoviendo la negociación de sentido entre los participantes y el investigador (Ibid: 2), lo que exploraremos en profundidad en el apartado sobre colaboración.

Una tercera manera de trabajar el video de investigación es tomar una aproximación sensorial, la que, siguiendo a Sarah Pink (2014), consiste en un método que permite explorar los modos en que las personas viven los aspectos sensoriales, tácitos, muchas veces desapercibidos de la vida cotidiana en un lugar. En el estudio *Energy and Digital Living* (2010-2014) sobre tecnologías digitales y el uso de energía en el hogar, emplea metodologías audiovisuales que combinan video tour, recreaciones, y registro directo de las prácticas cotidianas.

Por otro lado, en el video etnográfico el video es empleado como una forma de aprehender y comunicar el fenómeno social explorado desde la expresividad y sensorialidad propia del cine. En este caso, las imágenes y sonidos no funcionan como datos sino que son una forma propia de hacer teoría desde el lenguaje cinematográfico que no es mediado por el proceso de escritura. El Guindi (1998) citando al antropólogo visual Peter Loizos, extiende su llamado a los antropólogos a "*desaprender la idea que los análisis formales conceptuales dominan la academia*" (Loizos, 1993: 64). En esta tradición, el acento está puesto en las múltiples subjetividades y sistemas de aprendizaje plural más que en las características sistemáticas del comportamiento

Ver [Sensory Ethnography](#)

humano y patrones culturales” (El Guindi, 1998: 484. Traducción propia). Antropólogos visuales como John Marshall, Jean Rouch, David MacDougall, Lucien Taylor y Verena Paravel, Peter Loizos, y Trinh T. Minh Ha, han utilizado el cine como una herramienta de exploración subjetiva, reflexiva, sensorial y colaborativa.

En este caso, el estilo audiovisual empleado es crucial para comprender el punto de vista sobre un tema, es decir, la teoría que se entreteje. El video puede ser una exploración observacional (*The iron ministry*, 2013), una co-creación participativa (Zulay en el siglo XXI, 1989), una indagación sensorial posthumanista (*Leviathan*, 2012), una reflexión sobre el proceso etnográfico (*The ax fight*, 1975), o un relato autoetnográfico (*Diaries: 1971-1976*, 1981). En cada uno, el manejo de la cámara y la aproximación del antropólogo en terreno es distinta, lo que se plasma en un lenguaje audiovisual particular. A raíz de este giro subjetivo en el filme antropológico, la distinción con el cine documental se desdibuja. La diferencia entre un video etnográfico y un documental podría estar dada por el proceso de trabajo de campo etnográfico, el marco teórico antropológico, un uso reflexivo del medio, y el compromiso ético que informan al primero. Pero si tomamos en cuenta que muchos documentales han sido realizados en estrecha colaboración con los participantes durante varios años, como es el caso del documental *Los niños* (2017) de Maite Alberdi, la diferencia se torna indistinguible. De todos modos, este es un debate abierto (ver por ejemplo la discusión que ha planteado Jay Ruby que presentamos en el apartado I).

concepto MODALIDADES DOCUMENTALES DE REPRESENTACIÓN

Los acontecimientos, personas y universos pueden ser registrados y narrados de distintas maneras. El teórico de cine Bill Nichols propone dar cuenta de la relación entre el estilo audiovisual empleado en un documental – desde lo cinematográfico, sonoro, puesta en escena hasta el montaje – y los supuestos epistemológicos que le subyacen. Plantea seis “**modalidades documentales de representación**” como “formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes, (...) patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos” (1997: 65): expositiva, poética, observacional, participativa, reflexiva y performativa.

_1 Expositiva

El documental expositivo es concebido como un mecanismo de persuasión cuyo objetivo es transmitir información objetiva de forma clara y didáctica, explicitando el punto de vista del autor sobre un tema. Suelen utilizar voz en off o intertítulos para dirigirse al espectador, y las imágenes están supeditadas a esta narración, funcionando como ilustración o contrapunto. El sonido generalmente es asincrónico (sonido e imagen no proceden de la misma fuente) y el montaje busca “mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal” (Nichols, 1997: 68), generando un relato con una lógica causa-efecto.

Algunos ejemplos son los documentales desarrollados por la escuela de John Grierson – uno de los primeros documentalistas quien acuñó el término ‘documental’ como el “tratamiento creativo de la realidad” (Rotha 1952: 70) – quienes hablaban del documental como un martillo para irrumpir en lo real. Este modo suele ser desplegado en los documentales televisivos históricos.



[LAS CALLAMPAS](#) - Rafael Sánchez, 1957

_2 Poética

El documental poético aparece como una manera subjetiva de explorar tópicos y evocar sensaciones más que afirmar argumentos. Pone en el centro la imagen y el sonido, utilizando un montaje de asociaciones visuales, de tipo tonal y rítmico, patrones de luz y sombra, composición y movimiento (Nichols, 2001).

Algunos ejemplos son Noche y niebla de Alan Resnais, Forest of Bliss de Robert Gardner, y Mimbres de Sergio Bravo, cortometraje musicalizado por Violeta Parra.



[MIMBRE](#) - Sergio Bravo, 1957

_3 Observacional

Esta modalidad surge junto al desarrollo tecnológico de los años sesenta en donde aparecen cámaras más livianas y con sonido sincrónico. El documental se despliega como una ventana hacia el mundo desde el punto de vista de los directores, invitando al espectador a presenciar “una oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida de otras personas, de encontrar sentido a los ritmos característicos de la vida cotidiana, de ver los colores, las formas y las relaciones espaciales entre las personas y sus posesiones, de escuchar la entonación, la inflexión y los acentos que dan al lenguaje hablado su “textura” (Nichols, 1997: 76). A raíz de tales características esta modalidad ha sido frecuentemente empleada como herramienta etnográfica.

Como estrategia audiovisual se utiliza la imagen y el sonido directo sin intervenciones, en donde la cámara y el sonido funcionan como una “mosca en la pared”, invisibilizando lo más posible la presencia de la cámara y los realizadores en el terreno. El montaje narra a partir de la continuidad de los sucesos y temporalidad del mundo registrado.

Algunos exponentes de este tipo de representación son los documentalistas de la corriente Direct Cinema en Estados Unidos, como Frederick Wiseman (Titicut Follies), D.A. Pennebaker, los hermanos Maysles y Richard Leacock. En Chile, el documental Surire de Betina Perut e Iván Osnovikoff, los videos del colectivo MAFI, y las obras de Maite Alberdi se caracterizan por esta aproximación.



[PROPAGANDA](#) - Colectivo MAFI, 2014

_4 Participativa

El documental participativo surge en paralelo a la modalidad observacional pero, a diferencia de esta, se caracteriza por hacer patente la presencia del realizador y visibilizar el diálogo establecido con las participantes junto a quienes se construye el documental. Se trabaja con metodologías colaborativas como desarrollar el guión junto a los participantes, entregarles cámaras y/o trabajar el montaje en conjunto.

Jean Rouch fue el precursor de este tipo de modalidad documental, con sus películas *Yo, un negro*, *Crónica de un verano* (junto a Edgar Morin), y *Jaguar*. *Nanook of the North* de Flaherty también puede ser considerado un documental participativo por el modo en que se desarrolló la metodología de trabajo. Otro gran proyecto participativo desarrollado en Canadá desde los sesenta es [Challenge for change](#).

“El documentalista de cine directo llevaba su cámara a un lugar en el que había una situación tensa y esperaba con ilusión a que se desatara una crisis; la versión de Rouch del cinema vérité intentaba precipitarla. El artista de cine directo aspiraba a la invisibilidad; el artista del cinema vérité de Rouch era a menudo un participante abierto. El artista del cine directo desempeñaba el papel de observador distanciado; el artista del cinema vérité adoptaba el de provocador”.

Nichols, 1997: 73



[YOU ARE ON INDIAN LAND](#) - Michael Kanentakeron Mitchell, *Challenge for change*, 1969

_5 Reflexiva

La modalidad reflexiva del cine documental se basa en el deseo de hacer más evidentes las propias convenciones fílmicas, cuestionando la impresión de realidad del documental para reflexionar sobre las formas en que este construye representaciones y conocimiento. Suelen plantear más interrogantes que respuestas, haciendo hincapié en el encuentro entre el realizador y el espectador. Utilizan la ironía o el extrañamiento como formas de generar una distancia reflexiva en el espectador.

El hombre de la cámara de Dziga Vertov es de los primeros documentales que cuestiona el lenguaje fílmico. Otros ejemplos son *Reassemblage* de Trinh T Minh Ha, *The ax fight* de Changnon y Asch, *Agarrando pueblo* de Mayolo y Ospina, *De granas événements et des gens ordinaire* de Raúl Ruiz y *En ningún lugar en ninguna parte*, un documental sobre ficción de José Luis Torres Leiva.



[EN NINGÚN LUGAR EN NINGUNA PARTE](#) - José Luis Torres Leiva, 2004

_6 Performativa

Esta es una de las modalidades más subjetivas ya que el documentalista es parte de la historia y, en muchos casos, es su propia historia la que se expone.

Los documentales de Michael Moore, Tarnation de Johnathan Caouette, Diaries (1971-76) de Ed Pincus, las películas de [Ross McElwee](#), Nobody's business de Alan Berliner, Dear Nona de Tiziana Panizza, Genoveva de Paola Castillo, y el Edificio de los chilenos de Macarena Aguiló y Susana Foxley, exploran distintos modos en que el documentalista se ve imbricado en la historia.



[EL PACTO DE ADRIANA](#) - Lissete Orozco, 2017

concepto MODALIDADES DOCUMENTALES DE REPRESENTACIÓN

Conocer este tipo de clasificaciones es útil para definir qué tipo de documental estamos construyendo y cuáles son las estrategias audiovisuales aparejadas, dando cuenta de la relación entre la estética del documental y la teorías de conocimiento subyacentes.

Este modelo no ha estado exento de críticas. La teórica de cine Stella Bruzzi (2006) cuestiona esta clasificación por su incapacidad de explorar la multiplicidad de formas que ha tomado el documental en la actualidad ni el hecho de que las distintas disciplinas, no solo el documental sino también lo que ha sucedido en antropología por ejemplo, han dado un giro reflexivo que da cuenta de una constante imbricación entre lo objetivo y subjetivo. En su libro “New Documentary” – el que explora la historia, teoría y diversas formas que ha tomado el documental para presentar una perspectiva que vaya más allá de las distinciones tradicionales sobre el cine de no ficción - afirma que los “...documentales son inevitablemente el resultado de la intrusión del cineasta en la situación que está siendo filmada, son performativos porque dan cuenta de la construcción y artificialidad de incluso los filmes de no-ficción y proponen, como la verdad subyacente, la verdad que emerge en el encuentro entre cineastas, sujetos y espectadores” (Bruzzi, 2006: 11. Traducción propia). El foco de reflexión ya no radica entonces en la autenticidad del documento sino más bien en el proceso de encuentros que se cristalizan en un dispositivo audiovisual particular, en un lenguaje específico de representación.

“Si el cine documental es en sí mismo un proceso de investigación, entonces estar en terreno o desarrollando trabajo de campo toma un tono diferente (...) durante la filmación, estás tomando decisiones que ineludiblemente encarnan tu teoría. El trabajo de campo es entonces un momento crítico para el documental”.

Barbash y Taylor, 1998: 70
Traducción propia

2.2 Etapas de desarrollo del video en la investigación

Cuando trabajamos con video en la investigación, tenemos que definir las estrategias metodológicas y audiovisuales a emplear. A continuación nos adentraremos en las etapas de producción de un video etnográfico, las que son análogas al proceso de creación documental, por lo que aludiremos tanto a textos provenientes de la antropología visual como del mundo documental.

_1 Preproducción: es el proceso previo al comienzo de la filmación y trabajo de campo, incluyendo tanto decisiones conceptuales como prácticas: la definición de un tema a investigar, el lugar y los participantes, el periodo de grabación, el proceso previo de investigación y vinculación con los participantes, el desarrollo de un tratamiento y/o guión, precisar la metodología y el estilo audiovisual, el equipamiento audiovisual, el equipo humano, el presupuesto necesario, hasta la organización del terreno. Profundizaremos en tres aspectos:

_1.A) Definición de la historia: qué es lo que voy a contar y cómo voy a estructurar esa historia. Tras definir el tema y el punto de vista, hemos de precisar cómo lo transformamos en una historia audiovisual que trabaja desde situaciones concretas visibles que se encadenan en una secuencia lineal de imágenes y sonidos. Especificar los espacios, los participantes, situaciones y sucesos es parte de definir la historia.

Generalmente, las historias “comienzan con una descripción general, una introducción a los personajes y su contexto (cultural). La historia usualmente involucra una línea de acción, un conflicto interpersonal, o un problema de algún tipo. Esto llega a un punto crítico en el clímax, cuando la tensión dramática está en su apogeo, antes de ser resuelta en el fin” (Barbash y Taylor, 1998: 284. Traducción propia). Esta estructura clásica de narración es conocida como estructura de tres actos. Otras estrategias narrativas pueden centrarse en un suceso específico y ver cómo se desenvuelve (Maidan, Loznitsa), seguir un día en la vida de (Don't look back, Pennebaker), desarrollar narrativas que exploran un espacio específico (Berlín, Sinfonía de una ciudad, Ruttmann), seguir historias personales o retratos biográficos (Manenberg – Waltorp y

concepto UNIDADES BÁSICAS DE LA NARRACIÓN: ESCENA Y SECUENCIA

Una **escena** es una unidad narrativa audiovisual caracterizada por mantener un lugar, tiempo y personas. Generalmente tiene una pequeña estructura que se basa en una situación y un suceso (algo pasa que genera un pequeño cambio). La **puesta en escena** es el modo en que se compone una escena, desde la ubicación de las personas en el cuadro, sus movimientos, los movimientos de la cámara, los valores de plano. Muchas veces para hacerlo se trabaja con storyboards (ilustraciones o imágenes de referencia para cada plano).

Una **secuencia** es una unidad narrativa que reúne un conjunto de escenas conformando una unidad o un arco dramático en torno a un conflicto o temática a tratar (Introducción, desarrollo, y desenlace).

+ Para profundizar en el guion y narrativa cinematográfica leer:

_Michel Chion - Cómo se escribe un guión de cine.

_Raúl Ruiz - [Poética del cine](#)

Vium), seguir un recorrido (The iron ministry -Sniadecki), un modo de producción (Our daily bread - Geyrhalter) o una migración del campo a la ciudad y los problemas que aparecen (Bitter Money - Wang Bing). Generalmente, todo se centra en torno a un problema o tensión, pero no siempre es así, como en el caso de Leviathan de Taylor y Paravel, o Surire de Perut y Osnovikoff, en donde más bien se nos presenta la experiencia de un fenómeno particular.

La definición de la historia surge en base al proceso de investigación previo y ciertamente va cambiando a medida que seguimos en terreno. A pesar de esto, el definir la historia es importante para poder comunicar lo que estamos haciendo a los participantes de la investigación, al equipo que trabaja junto a nosotros, y, eventualmente, para conseguir fondos. Además, escribir y re-escribir la historia nos permite generar un proceso iterativo de reflexión que va definiendo con mayor claridad lo que vamos construyendo.

_1.B) Metodología y estilo audiovisual: a manera en que integramos la cámara en la investigación va de la mano con la metodología que empleamos, la que a su vez define una estética audiovisual que encarna el punto de vista sobre un tema, construyendo teoría. La metodología y estilo audiovisual también dependen de las cualidades del terreno y mundo a explorar. Este complejo entretendido torna esta área en una parte crucial de la búsqueda antropológica audiovisual.

Podemos tomar una aproximación **observacional** para registrar acciones que se desenvuelven en el presente como lo hace el documental Manakamana al seguir el recorrido de peregrinos que viajan en teleférico sobre una selva en Nepal para ir a adorar a Manakamana. Podemos trabajar de manera **colaborativa** co-construyendo la historia con los participantes de la investigación, como lo hace Jean Rouch en la forma de una etno-ficción en Yo, un negro, o la aproximación **etno-biográfica** de Jorge Prelorán en Zulay en el Siglo XXI, en donde a partir del trabajo junto a Zulay se adentran en los cambios de una cultura; o el seguimiento de MacDougall a sus participantes en Lorang's way. Otro modo es el desarrollo de **auto-etnografía** o relatos en primera persona, como lo

Ver [Manakamana](#) de
Sensory Ethnography Lab
and FSC, 2013

hace Vincent Carelli en *Martírio*, la adopción de **dispositivos reflexivos** sobre el medio como lo hace Trinh T. Minh Ha en *Reassemblage*; o el empleo de formas híbridas como el uso de ciencia ficción entretrejida con observación y entrevistas para especular sobre el futuro en la Antártica desarrollado por Salazar en *Anochecer en Gaia*.

Las estrategias audiovisuales desplegadas en los proyectos van desde la observación, el desarrollo de entrevistas, el uso de archivos institucionales y personales, hasta la elicitación audiovisual, el registro colaborativo, y la recreación. Lo importante en todos los casos es justificar el tipo de aproximación estética de acuerdo al punto de vista sobre un tema y el mundo que se está explorando. Finalmente, cabe recalcar que la metodología busca entrar en sintonía con los participantes, lo que implica que la forma que tome el documental va a estar profundamente ligada al contexto en dónde se trabaje. Otro tipo de sintonía es la que se pretende entablar con la posible audiencia del video. Es importante pensar desde esta instancia cuál es el objetivo del video en relación a sus posibles campos de circulación: ¿Es un video dirigido a la comunidad con la que estamos trabajando? ¿Circulará por televisión abierta o será dirigido a festivales de cine documental etnográfico? ¿Es un video con fines educativos? Son algunas de las interrogantes que aparecen.

**ESTUDIO
DE CASO:**
*Anochecer en
Gaia, documental
etnográfico
especulativo*

En los límites de la ciencia y la ficción, *Anochecer en Gaia* del antropólogo chileno radicado en Australia Juan Francisco Salazar, explora las distintas formas de habitar la Antártica y sus posibles futuros.

“En abril 2043, la astrobióloga Xue Noon se encuentra varada en la Estación Internacional Antártica Gaia. Mientras la noche polar se cierne ella se conecta al sistema de AI para buscar recuerdos digitales. *Anochecer en Gaia* es un documental etnográfico especulativo que muestra la vida diaria y visiones a futuro de las comunidades humanas que viven en la Península Antártica. Fundamentada en trabajo de campo etnográfico realizado por el director en la Antártida, la película es un trabajo experimental sobre el futuro de la Antártida como una nueva frontera extrema para habitación humana, las complejidades de un planeta frágil al borde del colapso ecológico, y las vicisitudes de un futuro geopolítico incierto para la región.”



[ANOCHECER EN GAIA](#) - Juan Francisco Salazar, 2015

_1.C) Equipos técnicos: definir el tipo de herramientas que utilizaremos depende principalmente de los puntos anteriores: contexto de trabajo, metodología, y estilo audiovisual. La idea es que los dispositivos estén alineados con nuestros objetivos en terreno. Si buscamos observar sin interrumpir, probablemente necesitemos usar una cámara montada en un trípode con un lente teleobjetivo para trabajar a distancia. Si grabamos en lugares con poca iluminación, una cámara que funcione bien con bajas luces y un lente con mayor apertura serán de utilidad. Pero también, mientras mayor la apertura, menor la profundidad de campo (menos elementos a foco en el plano, menos “información”), lo que no es problemático si nuestra búsqueda no es “captar datos” si no que centrarnos en elementos más expresivos. Las posibilidades son múltiples y nuevamente lo importante es ser consciente de lo que buscamos y de nuestras limitaciones, que están dadas por nuestros recursos y situaciones. Quizá grabar con la cámara del celular y un micrófono externo sea nuestra mejor opción si lo que buscamos es desarrollar un proyecto colaborativo con los participantes de la investigación.

+ para profundizar sobre el uso de cámara y sonido revisar el texto de Ilisa Barbash y Lucien Taylor *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*, y el manual de Steven Ascher y Edward Pincus *The Filmmaker's Handbook: A Comprehensive Guide for the Digital Age*.

Finalmente, un momento crucial en la preproducción es la presentación del proyecto audiovisual a los participantes, en donde se les comunican los objetivos del proyecto, la forma en que se piensa trabajar, el tiempo de grabación, sus implicancias y los circuitos en los que podría circular el video. Tras la aprobación, cada participante debe firmar una **Cesión de derechos de imagen**, en donde se especifica que aceptan ser grabados, a la vez que se define que su imagen solo puede ser utilizada para fines del proyecto, y se estipulan cláusulas de ser necesario.

_2 Producción: es el período en que se está grabando en terreno. Todo lo que comentamos en el apartado anterior (pre-producción) se despliega y concretiza en este momento. Dependiendo del caso va a variar el tiempo que estemos trabajando en terreno, y las metodologías que empleamos. Este es un proceso iterativo, es decir, va cambiando a lo largo del trabajo de campo, en donde es necesario adaptarse al contexto y a los cambios de perspectiva generados a partir de un mayor conocimiento del tema y vínculo con los participantes de la investigación. Pero siempre hemos de tener en mente cuál es la narración que estamos construyendo y cómo lo estamos haciendo, qué estilo estamos empleando. Para ello es crucial ir tomando notas de campo que permitan reflexionar sobre el proceso, e ir revisando el material grabado.

_3 Postproducción: consiste en el visionado, análisis y edición del material audiovisual registrado. El proceso suele dividirse en:

_3.A) Visionado y selección del material audiovisual.

_3.B) Análisis del material audiovisual: este proceso es de crucial importancia en el caso del video de investigación. Para explorar formas de codificación y análisis, revisar la sección II sobre análisis de imagen, los capítulos 15,16 y 17 del libro *Visual Anthropology: Photography as a Research Method* de John y Malcolm Collier, y el capítulo *Video In Ethnographic Research* del libro *Doing Visual Ethnography* de Sarah Pink.

_3.C) Edición del material audiovisual: el montaje es el proceso de construir sentido a partir del encadenamiento de tomas audiovisuales, la puesta en relación de planos que van generando una narrativa. Es análogo al proceso de escritura de un texto en una etnografía tradicional pero, a diferencia de ella, depende totalmente de lo que hemos registrado en terreno. A través de este tejido de imágenes y sonidos que componen un pensamiento material y sensorial, vamos construyendo teoría.

A lo largo de este proceso se puede desarrollar elicitación audiovisual, en donde se trabaja junto a los participantes de la investigación para definir el corte final, se reciben

Revisar [College Film and Media studies](#) y [Columbia Film Language Glossary](#).

sus comentarios y se realizan cambios. No profundizaremos en las técnicas de montaje, para lo que recomendamos leer el capítulo sobre montaje en el libro de David Bordwell y Kristin Thompson *Film Art: An Introduction*, y visitar los recursos digitales de [College Film and Media studies](#) y de [Columbia Film Language Glossary](#).

_3.D) Post-producción de color y sonido: cuando está terminado el montaje final de la película, se procede a editar el color y la mezcla de sonido final del documental.

Ver [La cámara en el trabajo de campo: usos metodológicos y éticos del registro audiovisual en el mundo mapuche cordillerano](#), Revista Chilena de Antropología Visual, 2015

_4 Exhibición: cuando el documental está listo, lo primero es mostrar la película a los participantes y que ellos tengan acceso a copias. Su imagen les pertenece y el vínculo es lo más importante que se debe respetar durante todo el proceso, posicionando el video como un “instrumento de reciprocidad (...) para con las personas de los territorios en donde fue realizado el estudio” (Rojas et al., 2015: 139).

Ver [Ethnographic Film Festivals](#)

Ver [Teaching Anthropology](#)

Luego se pueden buscar caminos de distribución. Es posible aplicar a festivales de cine etnográfico, festivales de cine documental, exhibir la película en televisión, o subir el documental a una plataforma web, distribuirlo de manera independiente o asociado a alguna revista o web relacionada. Un buen recurso para explorar festivales etnográficos es este documento desarrollado por antropólogos visuales, y para publicar y ver documentales etnográficos online revisar el sitio web [Teaching Anthropology](#) del Royal Anthropological Institute.

**ESTUDIO
DE CASO:
Metodologías
colaborativas audio-
visuales**

Las metodologías colaborativas de investigación audio-visual cargan un potencial crítico y reflexivo al abrir espacios de construcción de expresividades y saberes a quienes tradicionalmente habían sido sujetos de investigación y representación (Bataglia, 2014; Singh, 2011). Esta apertura de “ecologías de saberes” (Santos, 2005) ha sido impulsada por la expansión y diversificación de las tecnologías de comunicación audiovisuales y digitales, generando una nueva “ecología de medios” (Collins et al., 2017).

Fotograma de *As Hiper Mulheres*, Carlos Fausto, Leonardo Sette and Takumã Kuikuro (Video nas aldeias), 2011



De acuerdo al antropólogo visual mexicano Antonio Zirión (2015) las experiencias colaborativas han sido llamadas de distintas maneras dependiendo del lugar (participativas, comunitarias, producción audiovisual compartida, prácticas de autorrepresentación, cine o video indígena, entre otras), pero todas comparten **un proceso de encuentro, diálogo y co-creación entre los participantes y los investigadores o mediadores del proceso** (Singh, 2011). En ese sentido los medios funcionan como “boundary-objects” (Singh, 2011), es decir, artefactos limítrofes maleables y adaptables a diversos encuentros promoviendo diálogo y co-creación de sentidos como mediadores de entendimientos comunes. La antropóloga australiana Sarah Pink (2003) enfatiza la importancia de la colaboración como modo de reconocer el proceso intersubjetivo que subyace a cualquier encuentro social.

Uno de los precursores de este tipo de aproximación en la antropología visual es Jean Rouch quien, en su intento por desarrollar una “**antropología compartida**” (1978: 7), integra prácticas reflexivas experimentales a través de la creación de documentales, posibilitado por nuevos avances tecnológicos de cámaras de cine portátiles. En la etnoficción *Yo, un negro* crea en conjunto a dos jóvenes migrantes nigerianos una película para reflexionar sobre su situación. Otras experiencias icónicas son el trabajo de Sol Worth y John Adair junto a una comunidad Navajo (**Navajo Film Themselves**), y los movimientos de cine, video y comunicación indígena como **Video Nas Aldeias** en Brasil y Promedios de Comunicación Comunitaria en Chiapas, México.

¿Qué es lo que posibilita estas experiencias de colaboración? Para la antropóloga italiana **Giulia Battaglia** (2014) una de las claves es construir un espacio simétrico en donde no existan relaciones desiguales de poder que dejen a ciertos sujetos en desventaja al momento de desarrollar enunciaciones. Esto para quienes han sido sujetos de observación se repositionen como productores de imágenes y discursos.

Si bien es difícil lograr una situación completamente simétrica (Battaglia, 2014), es clave tenerlo como horizonte y reflexionar en cada momento sobre cómo construirla. Para ello, es necesario indagar las formas que toman las prácticas colaborativas que, a pesar de ser diversas, comparten ciertos factores que posibilitan desarrollar efectivamente un encuentro de creación y reflexión fructífero. Las formas de colaboración varían dependiendo de las características socio-culturales de los participantes, del investigador, de las tecnologías involucradas, las problemáticas presentes y los tiempos y recursos disponibles. Tener claro esos factores y los objetivos del proyecto permite definir cuáles pueden ser las maneras de vincular los distintos elementos, qué tipo de ensamblajes pueden emerger y cuáles no. Por ejemplo, muchas veces “entregar cámaras” a

“La colaboración puede adoptar muchas y distintas modalidades, y actuar en diferentes niveles. Pero en todos los casos contribuye a romper la asimetría y neutraliza la carga colonialista inherente a la antropología y al cine etnográfico clásico. El cine colaborativo permite reconfigurar los juegos de poder y genera un verdadero conocimiento compartido, al tejer redes de manera más horizontal entre todas las partes involucradas”.

Zirión, 2015: 59

los participantes es menos colaborativo a que alguien externo a la comunidad las opere en pos de que los participantes se concentren en dirigir el proyecto, como sucede en el trabajo con niños en India de Battaglia. En su proyecto en centros de acogida, Battaglia decide, a raíz del corto periodo de tiempo que podía estar junto a ellos y de la disponibilidad de cámaras, manejar ella la cámara y que los niños sean directores del proyecto. Por lo que el proceso de colaboración se centró en la preproducción (desarrollo de guión), en la producción de manera limitada, y en la postproducción donde ella editó en base al proceso anterior.

Las modalidades de colaboración, por tanto, son múltiples. Pueden estar en todo el proceso de producción (desde la presentación del proyecto, la escritura del guión, la grabación y el montaje) o solo en alguno de los momentos. Otras incluso quiebran los modos clásicos de enfrentarse a la producción audiovisual para indagar en nuevos procesos y formatos, como caminar con cámara (Sarah Pink), o los procesos de colaboración sonora del proyecto Quipu realizado por María Court donde se visibiliza la realidad de la esterilización forzada de mujeres indígenas en Perú.

Es común que el trabajo de participación comience con el desarrollo de talleres de cine o fotografía. Este es el caso de Marta Infante (2017), quien trabaja junto a estudiantes de educación básica en una escuela pública en Santiago. Ella desarrolló un taller de video dividiendo el proceso en dos grandes áreas: introducción a la cultura cinematográfica (visionados, reflexión y análisis en torno a los filmes), y producción cinematográfica (exploración de artefactos y prácticas de creación fílmica, y creación de un cortometraje). Para que el taller funcionara como un quiebre a las concepciones y prácticas hegemónicas que circulan en la escuela, Marta Infante realiza un trabajo etnográfico previo en la institución. A partir de esto, propone un método que gatilla reflexiones en torno a experiencias de discriminación a la vez que irrumpe las representaciones estáticas de identidad en pos de abrirse a la creación de nuevas subjetividades comprendidas como ensamblajes.

+ Otros proyectos colaborativos para explorar

_ [BBC Video Nation](#) (UK)

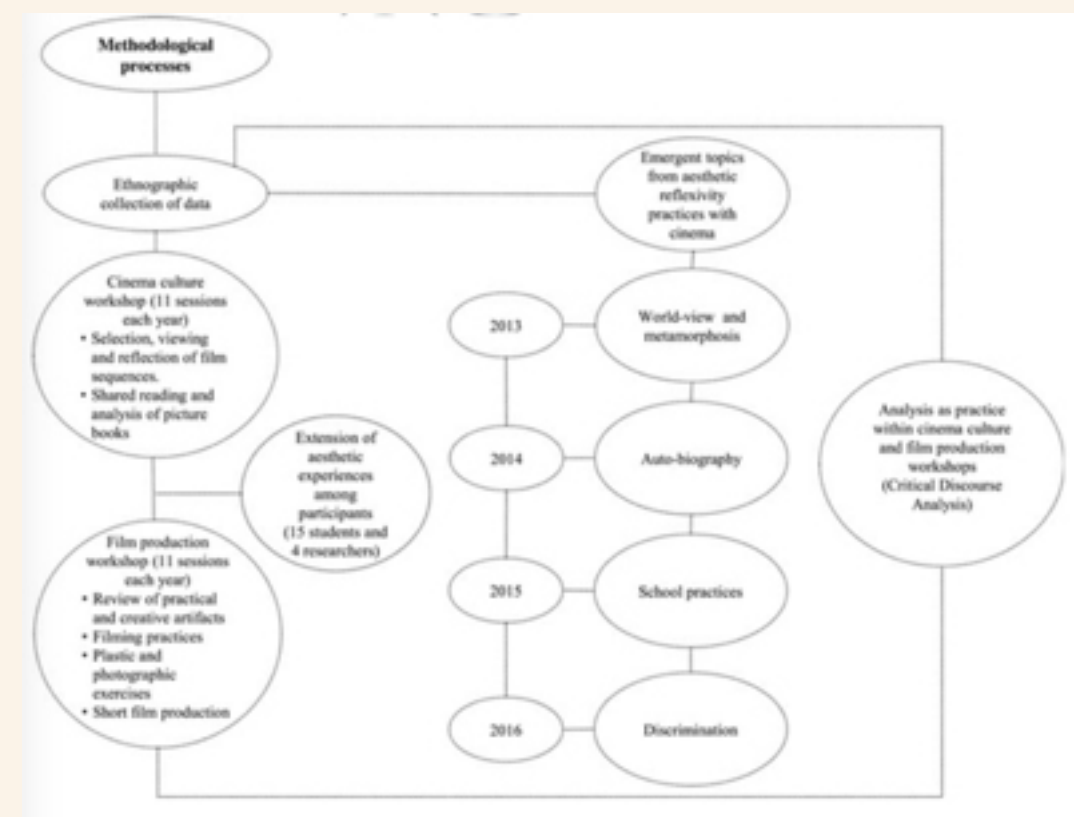
_ [Challenge for Change](#) (Canadá)

_ Grupo Ukamau (Jorge Sanjinés) (Bolivia)

_ Ogawa Productions (Japón)

“El uso de experiencias estéticas a través de talleres de cine provee a los estudiantes con nuevos componentes materiales y expresivos que desafían sus subjetividades. A través de la reflexión estética y la producción de videos, los participantes de los talleres interrumpen las dinámicas jerárquicas de la escuela, cuestionan su propia comprensión de la diferencia, y disputan sus experiencias de alteridad”.

Infante, 2017: 13
Traducción propia



Esquema del proceso metodológico, Marta Infante, 2017

2.3 Dilemas éticos en el uso de fotografía y video en la investigación antropológica

“El poder no solo de mirar sino también de registrar y luego diseminar, es un poder que todos los investigadores sociales que crean imágenes deben atender reflexivamente”.

Banks, 2007: 88
Traducción propia

“En las interacciones fotográficas, ¿a qué consienten los sujetos? ¿A qué su fotografía sea tomada o que éstas sean usadas de alguna manera?”.

Henderson, 1988: 92
Traducción propia

“En la práctica, la ética está ligada a las relaciones de poder entre etnógrafos, informantes, profesionales, patrocinadores, (...) gobiernos, los medios y otras instituciones”.

Pink, 2001: 37

Cuando hablamos de ética en la investigación se entrecruzan las dimensiones personales del etnógrafo, las dimensiones sociales y personales de la comunidad o participantes con los que se trabaja, los contextos institucionales en los que se enmarca el estudio, las preocupaciones epistemológicas de las disciplinas, entre otras. Como dice Sarah Pink (2001: 37), la ética en la investigación se refiere no solo a la “conducta ética” del investigador, sino que contiene por sobre todo una comprensión de los códigos éticos en donde se está trabajando, incluyendo una “*aproximación reflexiva a sus propias creencias éticas, y una aproximación crítica a la idea de que un código de conducta ética pueda ser superior a otro*” (Idem. Traducción propia). Asuntos como la confidencialidad y anonimato de los participantes, las consecuencias del proceso de investigación y la circulación de las imágenes para las vidas de los participantes, el proceso de retribución, los derechos sobre las imágenes, el consentimiento informado en el caso de registro de eventos públicos, el derecho de uso sobre imágenes de archivo, hasta la reflexión sobre los temas que se están relevando y la forma en que se hace, son preguntas comprendidas en la dimensión ética de una investigación. Estas consideraciones son relevantes a lo largo de todas las etapas del estudio, y varían de acuerdo a cada caso. Recomendamos explorar el libro *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television* editado por Larry Gross, John Stuart Katz y Jay Ruby, en donde se presentan casos con diversos desafíos éticos: el

Ver [Visual Ethics: Ethical Issues in Visual Research](#)

consentimiento en la grabación de personas con discapacidad mental enfocado en el documental *Titicacut Follies* de Wiseman, la propiedad de las imágenes, los sesgos en el registro, las imágenes en la televisión, entre otras. Otro recurso disponible online es el artículo escrito por investigadores visuales [Visual Ethics: Ethical Issues in Visual Research](#).

3. Medios Digitales y Antropología Multimodal

La actual ecología de medios en la que habitamos impacta las formas de hacer antropología. Imágenes, videos, audios, mapas, animaciones, dibujos y textos convergen en plataformas digitales ubicuas, en donde se desdibujan los límites tradicionales entre productores y usuarios, autores y públicos (Jenkins, 2006). Caracterizado por la fragmentación, multiplicidad, no linealidad, continuidad y apertura participativa, este contexto emplaza a los antropólogos a vincularse de nuevas maneras con el proceso y los participantes de la investigación. Collins et. al (2017) proponen el concepto de antropología multimodal, el que implica no solo “una antropología que trabaja a través de múltiples medios” (102. Traducción propia) sino que también una antropología pública, colaborativa, interdisciplinaria, que va más allá de los productos tradicionales cerrados (libro, artículo académico, foto-ensayo, video etnográfico) para dar paso a procesos que enfatizan el carácter fluido y continuo de la antropología, atravesando formatos y metodologías. En esta apertura se incluyen otras formas de hacer antropología no digitales como obras sonoras, video instalaciones, intervenciones urbanas, y mapas colaborativos.

Debido al carácter híbrido de los proyectos y la especialización necesaria para desarrollar plataformas digitales, se vuelve necesario cruzar disciplinas, las que van desde la antropología digital, medial y multimodal, a las humanidades digitales (Burdick et al., 2012), la sociología digital (Lupton, 2014; Marres, 2013), diseño, sonido, artes, hasta ciencias de la computación, y programación.

Es importante notar que estos métodos de investigación toman una aproximación que no está centrada en los medios digitales como último objetivo (“non-digital media centric approach”), sino que, siguiendo a Pink et al. (2016), “el uso de métodos digitales siempre debe ser desarrollado y diseñado específicamente en relación a la pregunta de investigación particular” (47. Traducción propia). Al igual que como vimos en las otras secciones, su uso debe estar justificado de acuerdo a las necesidades del proyecto de investigación. Además, suelen incluir no solo estrategias digitales sino que también observación participante en terreno, entrevistas, entre otros.

Esta aproximación se plasma en los proyectos desarrollados en donde en pos del desarrollo de ciertos temas se combinan objetivos específicos con capacidades digitales. Un caso es el

“La antropología multimodal está también encapsulada dentro de los numerosos medios visuales, sonoros, y táctiles que los antropólogos producen, postean, y comparten - el creciente decoupage de redes sociales que es uno de los síntomas de una práctica antropológica en cambio”.

Collins et. al, 2017: 102
Traducción propia

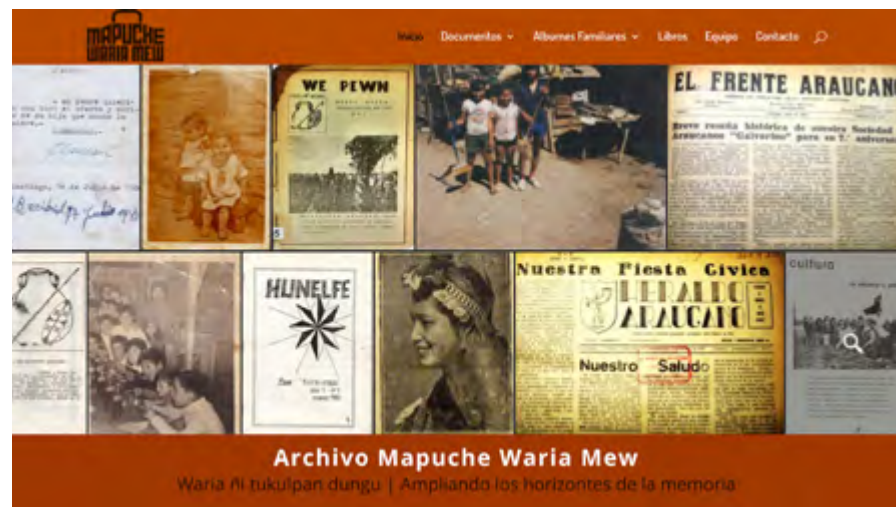


Imagen de la web [Mapuche Waria Mew](#)

Ver [proyecto Audiomapa](#)

Ver [Single Stream](#)

proyecto Mapuche Waria Mew, cuyo equipo está compuesto por un antropólogo, un historiador, un sociólogo y diseñador, y una diseñadora. Ellos utilizan una plataforma web como archivo colaborativo que reúne imágenes, testimonios y documentos sobre migración de familias mapuche a la ciudad de Santiago, con el propósito de reflexionar en torno a sus vidas y experiencias de forma participativa y abierta por medio de la llegada de nuevos archivos y colaboradores.

Otra forma de explorar la web como archivo participativo es el caso de Audiomapa, una “cartografía sonora colaborativa dedicada a compartir, explorar y archivar el paisaje sonoro con un foco en Latinoamérica”, explorando distintas culturas y paisajes a través de viajes sonoros.

El desarrollo de proyectos transmedia (que se extienden en distintas plataformas) también es característico de esta modalidad. [Single Stream](#) (2013), de los antropólogos, audiovisualistas y sonidistas Pawe Wojtasik, Toby Lee, and Ernst Karel, comenzó con un trabajo sonoro de Karel (2011), el que luego se transformó en una video instalación de gran escala comisionada por el Museum of the Moving Image en Nueva York. Desde una perspectiva observacional-abstracta, sumerge al espectador en la corriente de materiales en una planta de reciclaje en Boston como forma de reflexionar sobre la cultura del exceso que se plasma en los residuos. Luego de esta experiencia surgió un cortometraje que circuló por festivales de cine a lo largo del mundo.



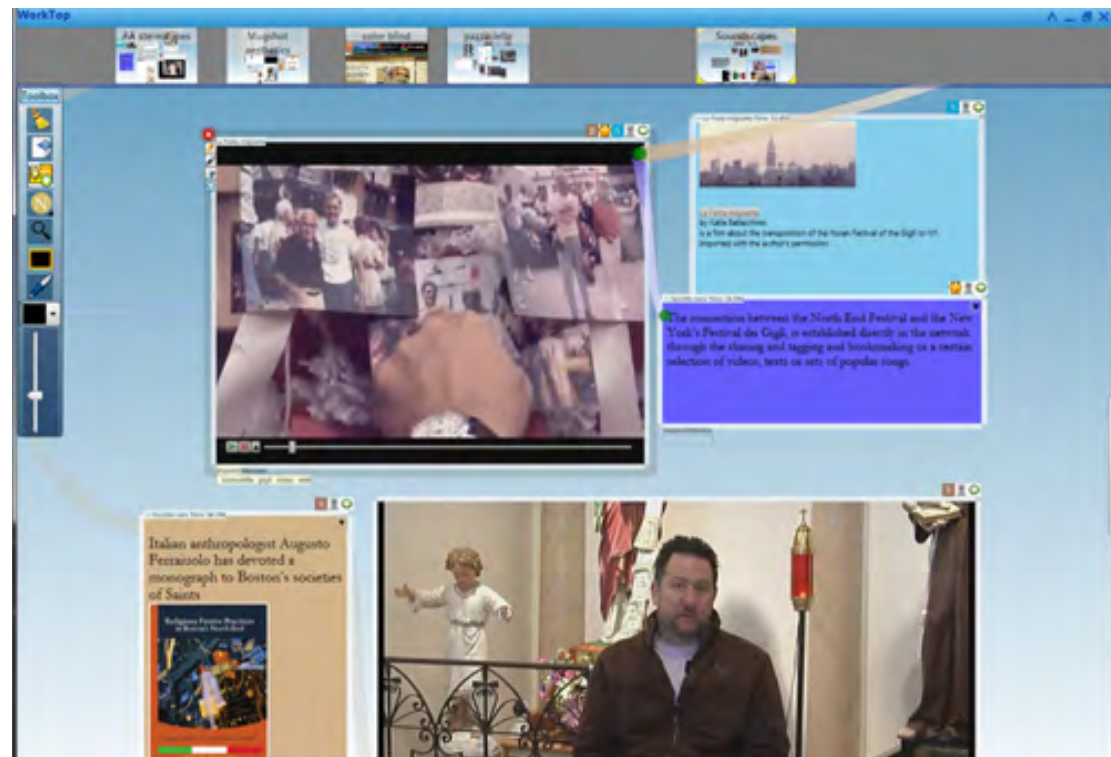
[SINGLE STREAM \(trailer\)](#) - Paweł Wojtasik, Toby Lee, y Ernst Karel, 2014

La publicación de artículos en formato digital también permite integrar medios audiovisuales y sonoros, como lo hace Ernst Karel (2016) en la publicación *Notes on 'Space of Consciousness (Chidambaram, Early Morning)'*. Allí el autor incluye una pieza sonora de 17 minutos, la que es central para la comprensión de la naturaleza multisensorial del ritual hindú o puja, en el templo de Chidambaram, Tamilnadu, al sur de India.

Ver [The Atlas and the Film](#)
de Cristina Grasseni

Ver [WorkTop: An Integrated Development Environment for the Humanities](#)

Otra posibilidad es el uso de herramientas digitales para el análisis y montaje de material audiovisual que desafían la linealidad tradicional de los software de edición de video. La antropóloga Cristina Grasseni (2014) trabaja junto al montajista Federico de Musso con un software en desarrollo para la anotación digital llamado WorkTop, en donde podía “archivar, parar, repetir, seleccionar, destacar, y vincular cuadros y clips del registro audiovisual, fotografías, artículos académicos, sitios web” (Grasseni, 2014: 11. Traducción propia). El foco de su trabajo estaba puesto en comprender las “ecologías de pertenencia” (ecologies of belonging) presentes en la fiesta religiosa ítalo americana en Boston a través de las narraciones colectivas transmitidas en paisajes sonoros, visuales y virtuales. En vez de trabajar con cine observacional, trabaja en base a los archivos multimediales que circulan en redes sociales, los que transforma en una “malla caleidoscópica de vínculos y citas que se encuentran entre las comunidades virtuales y físicas”. (Ibid: 11. Traducción propia)



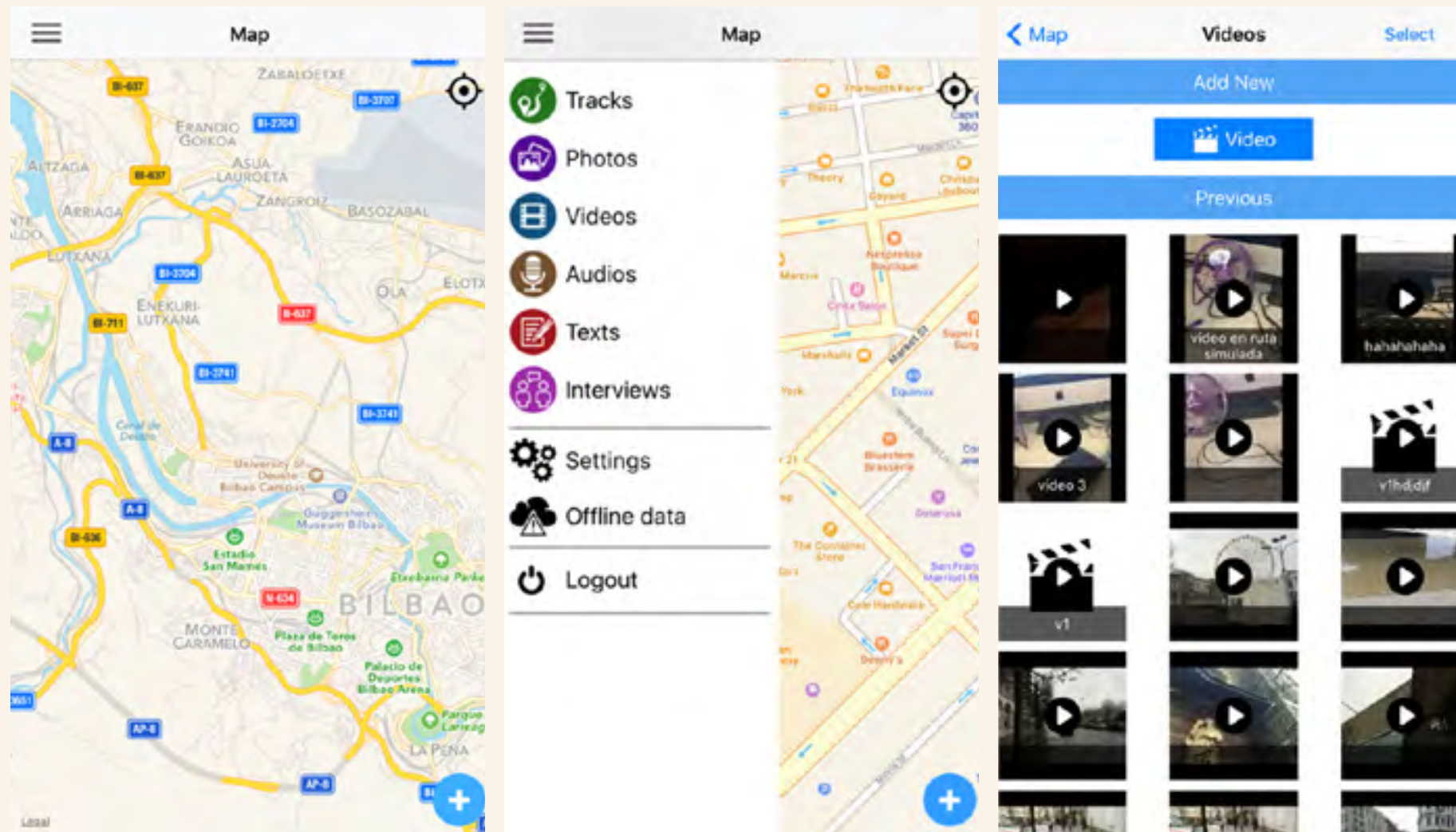
“En la base de datos ‘Skilled Visions’, organicé “Argumentos Visuales” en la mayor cantidad de imágenes que pudiesen ser vistas como páginas en un ‘Atlas’. Estas quedaban disponibles en la barra superior. Al hacer click en cualquiera de estos Argumentos Visuales (como por ejemplo Pazzariello, Fotografía policial, Estéticas, Paisajes sonoros de Somerville, o Daltónico) uno podía entrar en un espacio de trabajo poblado por documentos: videos, PDFs, sitios web, mis propias anotaciones y referencias bibliográficas, como también a un número de conexiones entre ellas, en la forma de coloridas flechas”.

Cristina Grasseni, 2014

ESTUDIO DE CASO: EthnoAlly

EthnoAlly es una herramienta digital desarrollada por el antropólogo Paolo Favero y el tecnólogo Alfonso Bahillo, como un instrumento para el proceso de investigación etnográfico. Consiste de una aplicación para Smartphone y un sitio web que permiten tomar y organizar notas de campo multimodales. A través de la App es posible que tanto el investigador como los participantes tomen y compartan fotografías, videos, sonidos y textos georreferenciados, los que luego pueden ser archivados, organizados y analizados en la web. En cierto sentido, funciona como una extensión del etnógrafo, un “asistente personal para los etnógrafos en su exploración de lugares y temas” (109. Traducción propia), abriendo la posibilidad de colaborar de manera continua con los participantes de la investigación.

Captura de pantalla aplicación EthnoAlly.



“Para los antropólogos, las apps móviles brindan la oportunidad de un enfoque metodológico mejorado que ofrece nuevas posibilidades para relacionarse con las personas que estudian, aumentar sus capacidades reflexivas y vincularse a nuevas formas de datos”.

Collin et al., 2017: 102
Traducción propia

“Así como los movimientos hacia el acceso abierto y las licencias Creative Commons han generado nuevas preguntas sobre la ética de publicar nuestro trabajo detrás de los muros de pago, los medios del futuro precipitarán perspectivas nuevas y desconocidas sobre las desigualdades latentes en el encuentro antropológico (...) Porque la antropología multimodal es en su esencia un desafío al cierre ideológico de la investigación en el trabajo discreto de un solo autor, para las y los antropólogas hay muchos dilemas aun sin resolver”.

Collins et al., 2017: 144
Traducción propia

[Anthrovision](#)

[AllegraLab](#)

[Hau Journal](#)

[The Hau App](#)

La antropología multimodal también debe considerar cómo las prácticas mediales están imbricadas en sistemas globales desiguales (Collins et al., 2017). Problemas como el control de la circulación de los contenidos en Internet por algoritmos desarrollado por compañías como Facebook y Google, el límite de acceso a Internet por falta de infraestructuras, o el límite de acceso a conocimiento a través de barreras de pago como sucede con la distribución de los artículos académicos, son algunos de los problemas en los espacios digitales.

A pesar de las barreras actuales, hoy las plataformas de distribución de conocimiento social online se están ampliando, como el caso de la revista Sociological Research Online, Anthrovision (revista online de contenidos multimedia de VANEASA, Visual Anthropology Network of the European Association of Social Anthropologists), AllegraLab (colectivo experimental de académicos en donde se entrecruza antropología, derecho y arte), y la revista Hau Journal of ethnographic theory y su postura open source. Esta última lanzó HAU App (2017), una aplicación para facilitar la distribución de contenidos en plataformas móviles como Smartphones y iPad.

+ Recursos para profundizar en el uso de medios digitales en antropología

_Boellstorff, T., Nardi, B., Pearce, C., Taylor, T.L., Marcus, G.E. (2012) Ethnography and Virtual Worlds: A Handbook of Methods.

_Collins, S.G., Durington, M. S. (2015) Networked anthropology: A Primer for Ethnographers.

_Pink, S., Horst, H., Postill, J., Hjorth, L., Lewis, T., Tacchi, J. (2016) Digital Ethnography: Principles and Practice.

_El blog de [Media Anthropology](#) de John Postill.

Experiencias PEDAGÓGICAS

1. Prácticas pedagógicas

2. Ejercicios

2.1 Ejercicios de análisis crítico de artefactos audio-visuales o multimedia

2.2 Producción crítica de artefactos audio-visuales o multimedia

A partir de entrevistas realizadas a profesoras y profesores universitarios chilenos provenientes de distintas disciplinas ligadas al estudio y producción audio-visual, desde estética, antropología visual, antropología del arte y las imágenes, sociología visual, teoría fílmica, hasta guión, montaje, cine documental, video experimental, narración interactiva, y periodismo digital, exploramos distintas prácticas pedagógicas para integrar metodologías audio-visuales y digitales como formas de investigación en las clases de pregrado universitario en antropología. El foco está puesto en generar experiencias de aprendizaje a partir de la observación, la escucha, la exploración de sensaciones y la puesta en práctica tanto de habilidades analíticas como de creación audiovisual.

1. Prácticas pedagógicas y formas de evaluación

"...los filmes semióticamente 'abiertos', aquellos que permiten o imponen al espectador un mayor esfuerzo interpretativo, encuentran respuestas más elaboradas y reflexivas de los estudiantes (Martínez 1992: 135-6) ... aquellos que presentan filmes a los estudiantes deberían ayudarlos a desarrollar habilidades de alfabetización visual, acercándose a las películas etnográficas no simplemente como conocimiento etnográfico representado de manera transparente, sino que como un género particular de cinematografía que tiene una historia, un conjunto cambiante de convenciones representacionales, y un conjunto cambiante de autores diferencialmente situados (Martínez 1990: 46; 1992: 152-6). En otras palabras y en mis términos, alertar a los espectadores de las narrativas externas que rodean a los filmes, en vez de asumir una transmisión de la narrativa interna o contenido aproblemático y automático".

Banks, 2001: 141
Traducción propia

El cruce entre teoría y práctica es primordial, por lo que las metodologías de trabajo en los cursos suelen mezclar clases expositivas – presentación de teorías, discusión en torno a imágenes, y visionado de filmes –, junto a clases taller – experiencias grupales de desarrollo de habilidades técnicas y analíticas.

El desarrollo reflexivo del lenguaje audio-visual es visto como una habilidad crucial para provocar una mentalidad crítica al momento de enfrentarse al análisis y producción de imágenes. Las maneras de hacerlo varían, pero para todos los académicos trabajar directamente con imágenes es fundamental, buscando descentrar la mirada común y desplegar una práctica argumentativa y/o creativa crítica al dispositivo audio-visual.

En cuanto a las prácticas pedagógicas desplegadas en los cursos, generalmente se centran en el desarrollo de un proyecto, obra o investigación grupal que se realiza a lo largo del semestre. En paralelo, se llevan a cabo una serie de ejercicios que permiten desarrollar las habilidades que los estudiantes requieren para llevar a cabo el proyecto final.

Para evaluar los proyectos y ejercicios, se suelen combinar los siguientes formatos:

_1 Rúbrica entregada a priori a los estudiantes, en donde se definan los objetivos del ejercicio, los criterios a evaluar y su ponderación, la que a grandes rasgos puede medir manejo conceptual, legibilidad y creatividad en la argumentación audio-visual en el caso de proyectos de análisis; y contenido, estrategias metodológicas, técnica, elementos formales, y originalidad de la propuesta en el caso de la producción de obra.

_2 Proceso colectivo de evaluación desarrollado en la presentación de la obra o proyecto en clases, guiados por los objetivos del encargo, abriendo un espacio de diálogo horizontal y evaluación entre pares en donde el profesor idealmente es el último en hablar para dar cabida a otras voces.

Es interesante notar que varios de los profesores entrevistados iban generando un archivo de los trabajos de cada curso, lo que permite ir reflexionando sobre cómo va cambiando el

“Usar evaluaciones que potencien la creatividad, el pensamiento crítico, la reflexión, respuestas que no sean copiables ni de internet ni de otras personas, sino más bien que sean respuestas únicas que vienen de un proceso reflexivo de cada alumno o grupo de alumnos”.

Entrevista Carolina Larraín, 2016

“De hecho, la teorización siempre informa el proceso de producción y enmarca la creación de todos los medios etnográficos. La selección de la toma y la composición, el montaje visual, la yuxtaposición de imagen/sonido y la secuencia narrativa son todos diseñados para presentar la interpretación y análisis intelectual del autor. Por tanto, los medios etnográficos visuales unen los argumentos textuales con conocimiento visual y sensorial. Esto intrínsecamente alinea teoría y documentación en la tradición de la academia impresa”.

AAA Guidelines for the Evaluation of Ethnographic Visual Media

Traducción propia

Ver [AAA Guidelines for the Evaluation of Ethnographic Visual Media](#)

curso a través del tiempo. También funciona como guía para las nuevas generaciones que toman el curso. Algunas formas de hacerlo es crear un canal de YouTube, un Tumblr, o blogs.

Uno de los desafíos de integrar dispositivos audiovisuales etnográficos en la enseñanza antropológica universitaria radica en la dificultad para evaluar tales artefactos, los que no calzan con las normas tradicionales de evaluación marcada por estándares académicos para textos escritos. La American Anthropological Association (AAA) da cuenta de la importancia de valorar filmes, videos, fotografías, exhibiciones y medios digitales como formas válidas para la producción y diseminación del conocimiento antropológico, en un contexto en donde estos dispositivos están cada vez más presentes en la investigación etnográfica. Para ello ha generado lineamientos sobre la evaluación de medios audiovisuales etnográficos ([AAA Guidelines for the Evaluation of Ethnographic Visual Media](#)), producido por la Society for Visual Anthropology. En ellos se indica que la obra debe estar basada en un proceso de investigación etnográfico, el que incluye trabajo de campo de largo plazo, la realización de entrevistas y observación participante. A partir de la visualidad, se debe dar cuenta de la relación entre observaciones en terreno y reflexión teórica.

Si bien los lineamientos de la American Anthropological Association junto a la Society for Visual Anthropology afirman que los objetivos, metodologías, trabajo de campo, y efectividad de las obras audiovisuales pueden ser juzgadas con criterios familiares a los trabajos etnográficos escritos, recomienda enérgicamente que los evaluadores sean antropólogos especialistas en medios, ya que “antropólogos que no son expertos en medios visuales pueden fallar al reconocer componentes de producción, edición, y distribución que un especialista en medios podría ser capaz de identificar y evaluar” (Idem. Traducción propia). Para determinar la relevancia y pertinencia académica de la obra de acuerdo a sus objetivos y formas de circulación, proponen 7 categorías: “(1) material audio-visual de la investigación que complementa el registro histórico o etnográfico, o que sea usado en un proceso de análisis extendido u otro tipo de producción de conocimiento; (2) medios etnográficos que contribuyan al debate y desarrollo teórico; (3) innovación en nuevas formas de medios; (4) medios diseñados para potenciar la enseñanza; (5) medios producidos para la transmisión en televisión y otras formas de comunicación de masa; (6)

medios de comunicación hechos junto a o para el beneficio de una comunidad particular, gobierno o empresa; (7) curatoría de festivales de cine y nuevos medios; y/o (8) curatoría de exhibiciones de artes visuales o mediales etnográficas” (Idem. Traducción propia).

2. Ejercicios

2.1 Ejercicios de análisis crítico de artefactos audio-visuales o multimedia

Elegir un dispositivo medial, y reflexionar en torno a un tema o problemática antropológica particular. La idea es que la discusión no solo se centre en el tema sino que en cómo los dispositivos audio-visuales o multimedia producen un punto de vista particular en torno a este, y relacionar la discusión con teoría antropológica pertinente. Este tipo de ejercicios puede ser desarrollado en una clase pero también puede ser extendido a un ensayo, en donde el estudiante reflexione en mayor profundidad de manera escrita o a través de un ensayo visual, audiovisual o multimedia.

Guías para la discusión:

_Lectura interna: analizar lo que aparece dentro del cuadro o del dispositivo en cuanto a su contenido y su forma. Describir quién y qué está en, por ejemplo, la fotografía, dónde se ubican, su formato, cuándo fue tomada, lenguaje visual (composición, valores de plano, ...), qué narración o historia está contando.

_Lectura externa (contexto de producción y circulación social): quién creó la imagen o artefacto, su posible objetivo, cuándo y dónde la realizó, en qué contexto se enmarca (artístico, periodístico, etnográfico, ...), metodologías empleadas, materialidad de la imagen o artefacto, las posibles relaciones entre el realizador y el fenómeno del que intenta dar cuenta, dónde ha circulado la imagen, relación con otros artefactos similares sobre el tema, relación con teoría antropológica asociada, impacto de la imagen o artefacto y, finalmente, quién es la posible audiencia.

_Otras lecturas: qué sensaciones provocan las imágenes, sonidos o artefactos. Qué recuerdos surgen, u otro tipo de asociaciones personales.

_ EJERCICIO 1: Fotografía y migración

Artículo [Cuatro miradas fotográficas a la inmigración en Chile](#)

Trabajar en torno a las miradas fotográficas sobre la inmigración en el Chile actual, realizando un análisis comparativo en torno a las siguientes imágenes publicadas en un artículo en la revista digital Culto del diario La Tercera (2017).



IZQ-DER

© Migra la calle, Diego Urbina, 2017

© Muchedumbre: Geografía de la piel, Jorge Brantmayer, 2016.

_ EJERCICIO 2: Fotografía y urbanismo

Análisis centrado en la circulación y agencia de una imagen sobre problemáticas urbanas en Santiago a través del seguimiento de la siguiente fotografía, que se transformó en una provocación para discutir sobre el desarrollo del plan regulador en Estación Central.



IZQ-DER

© Fotografía extraída de la cuenta de Instagram @javierchile, 2016.

© Fotografía publicada en la cuenta de Instagram @santiagusta, Abril 2017

© Fotografía publicada en el sitio web [Plataforma Arquitectura](#), Abril 2017

© Fotografía publicada en la página de Facebook ChileOkulto, Abril 2017

© Fotografía publicada en el diario digital [el Desconcierto.cl](#), 2017



javierchile

Follow



141 likes

javierchile Casas vs departamentos



Liked by paguarda and 2,366 others





La Burbuja Inmobiliaria que está por estallar en Estación Central

Estos edificios se construyen en Estación Central. Donde está la escala humana y el espacio público? Sabían q no existe plan regulador ahí?

[Read the article on plataformaarquitectura.cl >](#)



ChileOkulto
Me gusta · 5 de abril · Editado ·

El crimen del plano regulador de Estación Central y la nula protección a nuestros barrios. **ESTO ES TERRORISMO INMOBILIARIO.** Esto debe parar !!! #NOMásMafiaInmobiliaria — con Comunidad Edificio Alameda 580.

Me gusta · Comentar · Compartir ·

3909 · Orden cronológico

7846 veces compartido · 522 comentarios

Ver comentarios anteriores · 6 de 522

Marcela FIGg Awful 😞😞😞
Me gusta · Responder · 22 de abril a las 17:01

Hugo Hernan Maureira Menghini Una vez mas...la acción de los santos empresarios...
Me gusta · Responder · 22 de abril a las 18:51

Felipe Massardo Tapia Que pena me da yo en...
Escribe un comentario...



Los guetos verticales y la burbuja inmobiliaria en Estación Central

“Los textos que acompañan a las imágenes fotográficas pueden guiar o sugerir el sentido de lo visto. De esta manera, estos pie de foto o etiquetas se constituyen en un discurso que puede colaborar para la comprensión de la imagen fotográfica o desvirtuar totalmente el supuesto sentido original de la imagen. En ese sentido, en este juego texto-imagen fotográfica, hay errores que distorsionan aún más esta tradicional relación. ¿Qué pasa cuando los sujetos retratados reciben una etiquetación errónea?, ¿cómo se conocerá a este sujeto fotografiado, a partir de un texto equivocado o confuso como es el caso de esta supuesta “Banda yagán”? o ¿qué tienen que ver los “alacalufes” con los mapuche retratados?”.

Christian Báez y Alejandra Castro Rodríguez,
Fotografías de fueguinos en textos escolares.

_ EJERCICIO 3: Fotografía indígena y textos escolares

Un tercer caso de análisis es el uso de fotografías sobre indígenas en textos escolares chilenos, investigado por Cristián Báez y Alejandra Castro, quienes develan cómo se ha guiado la lectura de las imágenes desde la producción de los textos que las acompañan.

Banda yagán.



“BANDA YAGÁN”: SELK’NAM LLEVADOS A EUROPA POR EL BELGA MAURICE MAITRE EL AÑO 1889.
GRUPO ÉTNICO: SELK’NAM. AUTOR: SIN INFORMACIÓN.



Banda yagán. El hombre se dedicaba a pescar con arpones, peces y lobos marinos. Sus habitaciones tenían forma cónica y eran temporales.

BANDA YAGÁN”. GRUPO ÉTNICO: INDÍGENAS DEL CHACO ARGENTINO.
AUTOR: DESCONOCIDO. AÑO: 1889.
EN: MUSALEM, NELLY; MOLINA, PAULA Y ENRIQUEZ, MARÍA. OP. CIT., P.



Los alacalufes eran llamados los “nómades del mar”. Sus viviendas eran chozas con forma de colmena.

“LOS ALACALUFES”. GRUPO ÉTNICO: MAPUCHE. AUTOR: ODBER HEFFER. AÑO: CA. 1890.
EN: MUSALEM, NELLY; MOLINA, PAULA Y ENRIQUEZ, MARÍA. OP. CIT., P. 53.

_ EJERCICIO 4: : Antropología sensorial y filme etnográfico

El filme Leviathan de Lucien Castaing-Taylor y Verena Paravel explora formas de hacer cine etnográfico desde una perspectiva sensorial y posthumanista. Además de los puntos de análisis descritos en los ejercicios anteriores, se suma el análisis de la narrativa y montaje de las imágenes en la lectura interna, y la discusión en torno a la diferencia entre antropología sensorial y antropología de los sentidos desarrollada por Sarah Pink (Capítulo 3 Senses en *The future of visual anthropology: Engaging the senses*, 2006). Para discutir el filme desde la perspectiva de distintos antropólogos recomendamos revisar el número 31(1) de la revista *Visual Anthropology Review* especialmente dedicado al análisis de este filme. También se puede incluir en la reflexión el análisis comparativo entre el perspectivismo corpóreo de Viveiros de Castro y la perspectiva sensorial del Sensory Ethnography Lab explorada en el artículo de Cristóbal Escobar (2017) en la revista *La Fuga*.

Ver [Leviathan Special Issue](#)

Ver [La imagen etnográfica](#) de Cristóbal Escobar en *La Fuga*



[LEVIATHAN \(fragmento\)](#) - Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel, 2012

_ EJERCICIO 5: Dispositivos multimedia e interactivos

En este caso, además de incluir las reflexiones que vimos en los ejercicios anteriores, aparece la pregunta por las interacciones del usuario con el artefacto multimedia (viaje de usuario).

Ver [Proyecto Quipu](#)

Una obra interesante para analizar es el Proyecto Quipu (2016) de María Ignacia Court y Rosemarie Lerner.

Otro ejercicio de análisis posible es estudiar las historias en la aplicación Snapchat durante un día, el que genera un desafío metodológico por la fugacidad de la historias que no duran más de 24 horas online. Se puede trabajar en base a una grilla de clasificación por temática, autor, análisis formal, entre otros, y generar un texto de reflexión final al respecto. Otros artefactos digitales a explorar son Instagram, Facebook, Blogs, Tumblr, mapas colaborativos, instalaciones.

Finalmente, una forma de utilizar artefactos multimedia en clases es el uso de blogs o Tumblr como diarios de reflexión semanal, en donde los estudiantes escriban textos cortos en torno a visionados o discusiones que se están desarrollando en clase.

2.2 Producción crítica de artefactos audio-visuales o multimedia

Desarrollar habilidades para construir reflexivamente conocimiento antropológico a través de la creación de dispositivos audio-visuales o multimedia a través del uso de metodologías etnográficas. Esto implica generar una serie de ejercicios de sensibilización, como la observación y escucha atenta, y práctica con artefactos, entendiendo tanto sus capacidades como sus limitaciones. Algunas guías para esta exploración incluyen definir:

- _ Temática a abordar
- _ Explorar teoría antropológica asociada
- _ Explorar otros proyectos audio-visuales o multimedia relacionados
- _ Caso de estudio o lugar a explorar
- _ Metodologías de trabajo
- _ Elegir dispositivo audio-visual o multimedia
- _ Definir conceptos y ejes analíticos
- _ Definir estructura narrativa
- _ Si el proyecto es grupal, definir los roles de los estudiantes en el terreno
- _ Desarrollo de texto escrito que reflexione sobre el proceso

A raíz de la complejidad de los instrumentos audio-visuales, es importante dedicar tiempo aparte a los aspectos técnicos de la realización, como el uso de una cámara, el manejo de instrumentos sonoros, el uso del software de edición o el uso de medios digitales. Eso se puede ir practicando en los ejercicios cortos a lo largo del curso, trabajando desde restricciones formales para profundizar en una dimensión particular.

Los ejercicios a continuación pueden ser desarrollados durante una salida a terreno en clases o a lo largo del semestre de manera independiente.

_ EJERCICIO 1: Observación audiovisual

Salida a terreno, en donde se practican las maneras de construir un punto de vista desde el encuadre respecto a un tema particular a través de la unidad mínima audiovisual: un plano fijo. Idealmente, requiere de un equipo de cámara, trípode y audio, pero también puede ser desarrollado con una cámara de celular de manera individual. Esto permite volver a la simplicidad de una imagen para hablar sobre temas complejos, y está inspirado en las vistas Lumière y en los cortos documentales desarrollados por el colectivo MAFI..

[MAFI.tv](#)

También puede ser interesante trabajar con una cámara 360 grados en contraposición a la figura del encuadre, identificando cuáles son los desafíos y posibilidades que aparecen.

_ EJERCICIO 2: Paisaje sonoro

A partir del uso de las categorías definidas por Murray Schaffer en su concepto sobre paisaje sonoro (revisar apartado sobre sonido en la sección III.1.b), explorar un espacio particular, cerrar los ojos, identificar sonidos y categorizarlos de acuerdo 3 tipos de sonidos (tonalidades, señales, y marcas sonoras). Escribir y analizar los sonidos. Luego registrar los sonidos con un grabador (puede ser un iPhone o un equipo más sofisticado). Finalmente reflexionar sobre el proceso y el tipo de conocimiento que aparece a través de esta aproximación.

_ EJERCICIO 3: Paisaje sonoro

Realizar una salida a terreno con un objetivo específico para explorar un lugar, tomando notas visuales, sonoras y escritas a través del uso de la App EthnoAlly..

[App EthnoAlly](#)

_ EJERCICIO 4: Ensayo visual

Desarrollo de un proyecto de investigación etnográfico fotográfico semestral, que deviene en la creación de un ensayo visual en donde se genera un argumento a partir de la secuencia de imágenes. La entrega final incluye la obra junto a un texto reflexivo sobre el proceso.

_ EJERCICIO 5: Cortometraje documental o etnográfico

Desarrollo de un proyecto de investigación etnográfico audiovisual semestral grupal, que deviene en la creación de un cortometraje documental o etnográfico en donde se despliega un argumento antropológico a lo largo de la obra y su narrativa. La entrega final incluye la obra junto a un texto reflexivo sobre el proceso.

_ EJERCICIO 6: Obra multimedia

Desarrollo de un proyecto de investigación etnográfico a lo largo del semestre, que deviene en la creación de una plataforma multimedia en donde se incluyen fotografías, videos y textos, generando un artefacto reflexivo sobre un tema particular.

Referencias

Referencias

- _1 Abu-Hatoum, N. (2017). Framing Visual Politics: Photography of the Wall in Palestine. *Visual Anthropology Review*, 33(1), 18-27.
- _2 Agüero, I. (director). (2016). *Como me da la gana II* [documental]. Chile: Ignacio Agüero & Asociado.
- _3 Allegra Lab. (s.f). Allegra Lab. Recuperado de <http://allegralaboratory.net/>
- _4 Alvarado, M. (2010). Salvajes, terroristas, combativos sujetos y construcciones visuales en los usos de fotografías de mapuche (fines siglo XIX y comienzos siglo XX). Recuperado de <http://www.fotografiaindigena.cl/mapuches/?cat=8>
- _5 Alvarado, M. (directora). (2004). *La transposición de Pascual Coña* [análisis documental]. Chile: Representación indígena.
- _6 Alvarado, M., Odone C., Maturana F., y Fiore, D. (2007). *Fueguinos. Fotografías Siglos XIX y XX. Imágenes e Imaginarios del Fin del Mundo*, Santiago, Chile: Pehuén Editores.
- _7 Alvarado, M., y Möller, C. (2012). *Estética en la fotografía andina contemporánea*. Recuperado de <http://www.fotografiaindigena.cl/andinos/?cat=9>
- _8 American Anthropological Association. (s.f). *AAA Guidelines for Evaluation of Ethnographic Visual Media*. Recuperado de <http://www.americananthro.org/ConnectWithAAA/Content.aspx?ItemNumber=1941>
- _9 Anónimo. (s.f). *Ethnographic Film Festivals* (documento inédito).
- _10 Antebi, A., González, P., Cambrón, M., Ayats, J., Berenguer, J., Delgado, M., ... y López, D. (2005). *Espacios Sonoros, Tecnopolítica, y Vida Cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora*. Barcelona, España: Orquesta del Caos.
- _11 AnthroSource. (s.f). *Visual Anthropology Review*. Recuperado de <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/journal/15487458>
- _12 Appadurai, A. (Ed.). (1986). *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- _13 Asch, P., Asch, T., y Connor, L. (directores). (1979). *A Balinese Trance Seance* [filme documental]. Indonesia

- _14 Asch, T., & Chagnon, N. (1974). A Father Washes His Children [documental]. Documentary Educational Resources (DER).
- _15 Asch, T & Chagnon, N. (directores). (1975). The Ax Fight [Cortometraje documental]. US: Department of Anthropology, University of Southern California.
- _16 Ascher, S., y Pincus, E. (1999). The filmmaker's handbook: a comprehensive guide for the digital age. New York, Estados Unidos: Plume.
- _17 Association For Cultural Equity. (2016). The Global Jukebox. New York: Association For Cultural Equity. Recuperado de <https://theglobaljukebox.org/>
- _18 Audiomapa. (s.f). Audiomapa. Recuperado de <http://www.audiomapa.org/>
- _19 Báez, C., y Castro, A. (2010). Fotografías de fueguinos en textos escolares. Recuperado de <http://www.fotografiaindigena.cl/fueguinos/?cat=11>
- _20 Banks, M. (2001) Visual methods in social research. London, Reino Unido: SAGE.
- _21 Banks, M. (2007). Using visual data in qualitative research. Los Ángeles, Estados Unidos: SAGE Publications.
- _22 Banks, M., y Morphy, H. (Eds.). (1997). Rethinking Visual Anthropology. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.
- _23 Banks, M., y Ruby, J. (Eds.). (2011). Made to be seen. Perspectives on the history of Visual Anthropology. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.
- _24 Barbash, I., y Taylor, L. (1997). Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.
- _25 Barnouw, E. (1974). Documentary. A History of the Non-Fiction Film. Oxford University Press.
- _26 Barthes, R. (1967). Systeme de la mode. Paris, Francia: Paris Ed. du Seuil.
- _27 Barthes, R. (1989). La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía. Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- _28 Battaglia, G. (2014). Crafting 'participatory' and 'collaborative' film-projects in India. Anthrovision, 2(2), 1-22.
- _29 BBC. (s.f). Video Nation. Recuperado de <http://www.bbc.co.uk/videonation/archive/>
- _30 Beckham, M. (productor). Beckham, M. (director) (1989). The Kayapo: Out of the Forest. Disappearing World Series [videogración]. London, England: Royal Anthropological Institute.
- _31 Berger, J. (2015). Un séptimo hombre. Imágenes y palabras sobre la experiencia de los trabajadores emigrantes en Europa. Madrid, España: Capitán Swing.
- _32 Berreman, G. (2002). The Tasaday controversy. En R. Lee., y R. Daly. (Eds.), The Cambridge Encyclopedia of Hunters and Gatherers (pp. 457-464). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- _33 Biella, P. Chagnon, N. and Seaman, (directores). Yamomanö Interactive: The Ax Fight [CD-ROM]. Wadsworth Publishing Company.
- _34 Blake, D., y Loach, K. (s.f). How to make a Ken Loach Film. Recuperado de <https://howtomakekenloachfilm.com/en>
- _35 Boellstorff, T., Nardi, B., Pearce, C., y Taylor, T. L. (2012). Ethnography and Virtual Worlds. A handbook of method. New Jersey, Estados Unidos: Princeton University Press.
- _36 Bordwell, D., y Thompson, K. (1995). El arte cinematográfico: una introducción. Barcelona, España: Paidós.
- _37 Bordwell, D., y Thompson, K. (2013). Film art: an introduction. New York, Estados Unidos: McGraw-Hill.
- _38 Bourdieu, P. (1988). La distinción: criterio y bases sociales del gusto. Madrid, España: Taurus.

- _39 Braunberger, P. (productor). Rouch, J. (director) (1958). *Moi, un noir* [cinta cinematográfica]. Francia: Les films de la pleiade.
- _40 Bravo, S. (director). (1958). *Mimbre* [documental]. Chile: Cineteca de la Universidad de Chile.
- _41 Brown, Q., & Balikci, A. (1967). *At the Spring Sea Ice Camp* [documental]. Education Development Center, Newton, Massachusetts.
- _42 Brown, Q., & Balikci, A. (1967). *Fishing at the Stone Weir* [documental]. Education Development Center, Newton, Massachusetts.
- _43 Bruzzi, S. (2006). *New documentary*. Routledge.
- _44 Buchli, V. (Ed.). (2002). *The Material Culture Reader*. Oxford, Reino Unido: Berg.
- _45 Burdick, A., Drucker, J., Lunenfeld, P., Presner, T., y Schnapp, J. (2012). *Digital Humanities*. Cambridge, Reino Unido: MIT Press.
- _46 Buschmann, J. (s.f). *Photography*. Recuperado de <https://www.josefinabuschmann.com/>
- _47 Buchmann, J. (directora). (2013). *Banderas en Santa Olga* [videograbación]. Chile: Mapa Fílmico de un País (MAFI).
- _48 Buschmann, J. (directora). (2014). *Goles a la Iglesia* [videograbación]. Chile: Mapa Fílmico de un País (MAFI).
- _49 Buschmann, J., Uribe, T. (2015). *Hablaban de río pero veían piedras*. Recuperado de <http://josefinabuschmann.com/Hablaban-de-rio-pero>
- _50 Caldarola, V. (1985). *Visual contexts: A photographic research method in anthropology*, *Studies in Visual Communication*, 11(3), 33-53.
- _51 *Capturing Reality* (s.f). *Capturing Reality*. Recuperado de <https://www.capturingreality.com>
- _52 Castaing-Taylor, L. & Paravel, V. (directores). (2012). *Leviathan* [documental]. US: The Cinema Guild, Inc.
- _53 Castillo, M. (s.f). *Individual exhibitions*. Recuperado de <https://cargocollective.com/manuelcastillo/BIO>
- _54 Castillo, P. (directora). (2014). *Genoveva* [documental]. Chile: Errante Producciones.
- _55 Chalfen, R. (1986). *The Home Movie in a World of Reports: An anthropological appreciation*. *Journal of Film and Video*, 38(3/4), 102-110.
- _56 Chamorro, A. (directora). (2014). *Vida Humana en el desierto* (fragmento) [videograbación]. Chile: Mapa Fílmico de un País (MAFI).
- _57 Chion, M. (1990). *Cómo se escribe un guión*. Madrid, España: Cátedra.
- _58 Chion, M. (1993). *La audivisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- _59 Cohn, N. et all (Productor). Kunuk, Z. (director). (2001). *Atanarjuat: The Fast Runner* [cinta cinematográfica]. Canada: Isuma Igloodik Productions.
- _60 College Film & Media Studies. (s.f). *College Film & Media Studies*. Recuperado de <https://collegefilmandmediastudies.com/>
- _61 Collier, J. (1957). *Photography in anthropology: A report on two experiments*. *American anthropologist*, 59(5), 843-859.
- _62 Collier, J., y Collier, M. (1986). *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. Albuquerque, México: University of New Mexico Press.
- _63 Collins, S. G., Durington, M., Favero, P., Harper, K., Kenner, A., y O'Donnell, C. (2017). *Ethnographic Apps/Apps as Ethnography*. *Anthropology Now*, 9(1), 102-118.
- _64 Collins, S. G., Durlington, M., y Gill, H. (2017). *Multimodality: An Invitation*. *American Anthropologist*, 119(1), 142-153.

- _65 Collins, S. G., y Durlington, M. (2015). *Networked Anthropology: A primer for ethnographer*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- _66 Columbia Film Language Glossary. (s.f). *The Columbia Film Language Glossary*. Recuperado de <https://filmglossary.ccnmtl.columbia.edu/>
- _67 Cordeiro, M. & Reis, A. (directores). (1976). *Trás-os-Montes* [cinta cinematográfica]. Portugal: Centro Português de Cinema (CPC).
- _68 Court, M., y Lerner, R. (2016). *The Quipu Project*. Recuperado de <https://interactive.quipu-project.com/#/en/quipu/intro>
- _69 Cristi, N., y Manzi, J. (2016). *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile: APJ-Taller Sol*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- _70 Da Col, G. (2017). Two or three things I know about Ethnographic Theory. *Journal of Ethnographic Theory*, 7(1), 1-8. doi: <https://doi.org/10.14318/hau7.1.002>
- _71 Dauman, A. (productor). Morin, E. & Rouch, J. (directores). *Chronique d'un été (Chronicle of a Summer)* [Documental]. Francia.
- _72 Deleuze, G. (2001). *Cinema 1: The movement-image*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- _73 Digital Ethnography Research Centre. (s.f). *New Ways to Live With Motorway Noise?*. Recuperado de <https://digital-ethnography.com/new-ways-to-live-with-motorwaynoise/>
- _74 Downey, J. (director). (1977). *Video Trans Americas* [cinta cinematográfica]. Chile.
- _75 Downey, J. (director). (1979). *The Laughing Alligator* [documental]. USA/Venezuela.
- _76 Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, España: Lumen.
- _77 Edwards, E. (1997). Beyond the Boundary: A consideration of the expressive in photography and anthropology. En M. Banks., y H. Morphy. (Eds.), *Rethinking visual anthropology* (pp. 53-80). New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.
- _78 Edwards, E. (2012). Objects of affect: Photography beyond the image. *Annual review of anthropology*, 41, 221-234.
- _79 Edwards, E., y Hart, J. (Eds.). (2004). *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*. Routledge.
- _80 El-Guindi, F. (1986). The Egyptian Woman: Trends Today Alternatives Tomorrow. In Tglitzin, L.B. and Ross, R. (eds) *Women in the World, 1975-1985: The Women's Decade*, 2nd edn. Santa Barbara: ABC, CL10.
- _81 El-Guindi, F. (1998). From Pictorializing to visual anthropology. En H. Russell. (Eds.), *Handbook of Methods in Cultural Anthropology* (pp. 459-500). AltaMira Press.
- _82 El-Guindi, F. (2004). *Visual anthropology: Essential method and theory*. Rowman Altamira.
- _83 El-Guindi, F. (2015). *Visual Anthropology*. In *Handbook of methods in cultural anthropology*. Rowman & Littlefield.
- _84 Energy & Digital Living. (2014). *Sensory Ethnography*. Recuperado de <http://energyanddigitalliving.com/doing-sensory-ethnography/>
- _85 Epstein, I., Stevens, B., McKeever, P., y Baruchel, S. (2006). Photo elicitation interview (PEI): Using photos to elicit children's perspectives. *International journal of qualitative methods*, 5(3), 1-11.
- _86 Errázuriz, L. H., y Marini, G. (2016). Chilean School Facades: Aesthetic matrixes, educational insights. *Visual Communication*, 15(4), 429-438.
- _87 Fausto, C., Sette, L., Kuikuro, T. (directores). *As Hiper Mulheres* [documental]. Brasil: DDK Video Nas Aldeais.
- _88 Favero, P. (2014). Learning to look beyond the frame: reflections on the changing meaning of images in the age of digital media practices, *Visual Studies*, 29(2), 166-179.

- _89 Feld, S. (s.f). Podcast Acustemología [audio podcast]. Recuperado de http://web.mit.edu/unseen/podcasts/elusive/1.1_elusive_Feld.mp3
- _90 Feld, S., y Basso, H, K. (1996). Senses of place. Santa Fe, Argentina: School of American Research.
- _91 Feld, S., y Brenneis, D. (2004). Doing anthropology in sound. *American Ethnologist*, 31(4), 461-74.
- _92 Flaherty, R. J. (1922). Nanook of the North [videograbación]. USA: The Criterion Collection.
- _93 Fontcuberta, J. (2002). El beso de Judas. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- _94 Fundación Grupo Ukamau. (s.f). Fundación Grupo Ukamau. Recuperado de <https://vimeo.com/ukamaucine>
- _95 Gallardo, F. (2008). Elementos para una antropología del cine: Los nativos en el cine ficción de Chile. *Chungará (Arica)*, 40(especial), 79-87.
- _96 García, J. (2016). Apuntes sobre antropología del sonido: bibliografía básica. Recuperado de <https://archive.org/details/orejaincultura-antropologia-sonora>
- _97 Gell, A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford, Reino Unido: Clarendon Press.
- _98 Ginsburg, F., Abu-Lughod, L, y Larkin, B. (Eds.). (2002). *Media worlds. Anthropology on new terrain*. University of California Press.
- _99 Ginzburg, C. (2008). Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. En *Mitos, emblemas e indicios* (3-56). Barcelona, España: Gedisa.
- _100 Grasseni, C. (2014). The Atlas and the Film. Collective storytelling through soundscapes, sightsapes, and virtualscapes. *Anthrovision*, 2(2), 1-25. doi: 10.4000/anthrovision.1446
- _101 Grasseni, C. (Ed.). (2010). *Skilled Visions. Between Apprenticeship and Standards* Oxford, Reino Unido: Berghahn Books.
- _102 Gross, L, Stuart, J. (Ed.), y Ruby, J. (Ed.). (1988). *Image ethics: the moral rights of subjects in photographs, film, and television*. New York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- _103 Gúber, R. (2001). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Bogotá, Ecuador: Grupo Editorial Norma.
- _104 Gürsel, Z. (2014). Photographic Figure Studies as a Mode of Ethnography?. *Cultural Anthropology website*. Recuperado de https://culanth.org/photo_essays/1-corpusing-the-border
- _105 Haddon, A. C. (director). (1898). *Torres Strait Expedition* [videograbación]. UK: Cambridge University.
- _106 Hall, S. (1977). Culture, the Media and the Ideological Effect. En J. Curran., M. Gurevitch., y J. Woollacott. (Eds.), *Mass Communication and Society* (pp. 315-333). Londres, Reino Unido: Open University Press.
- _107 Harper, D. (2002). Talking About pictures: A case for photo elicitation. *Visual Studies*, 17(1), 13-26.
- _108 Hatoum, A. (2017). Framing Visual Politics: Photography of the Wall in Palestine. *Visual Anthropology Review*, 33(1), 18-27.
- _109 HAU. (s.f). *Journal of Ethnographic Theory*. Recuperado de <https://www.haujournal.org/>
- _110 Heider, K. G. (2009). *Ethnographic film: Revised edition*. University of Texas Press.
- _111 Helmreich, S. (2010). Listening Against Soundscapes. *Anthropology News*, 51(9), 10-10.
- _112 Helmreich, S. (2016). *Sounding the limits of life. Essays in the Anthropology of Biology and Beyond*. New Jersey, Estados Unidos: Princeton University Press.

- _113 Henderson, L. (1988). Access and consent in public photography. En L. Gross., J. S. Katz., y J. Ruby. (Eds.), *Image ethics: the moral rights of subjects in photographs, film, and television* (pp. 91-107). New York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- _114 Hofmann, D. (2014). *Corpus: Mining the border*. Cultural Anthropology website. Recuperado de https://culanth.org/photo_essays/1-corpus-mining-the-border
- _115 I-Docs. (s.f). *I-Docs: The Evolving Practices of Interactive Documentary*. Recuperado de <http://i-docs.org/2017/07/17/i-docs-the-evolving-practices-of-interactive-documentary/>
- _116 Infante, M. (2018). Cinema experiences at school: assemblages as encounters with subjectivities. *International journal of inclusive education*, 22(3), 252-267.
- _117 Ingold, T. (2007). Against soundscape. *Autumn leaves: Sound and the environment in artistic practice*, 10-13.
- _118 Ingold, T. (2008). Anthropology is not ethnography. *Proceedings of the British Academy*, 154(11), 69-92. doi: 10.5871/bacad/9780197264355.001.0001
- _119 Inmerse. (s.f). *Inmerse*. Recuperado de <https://immerse.news/>
- _120 Jenkins, H. (1992). *Textual poachers: Television fans and participatory culture*. New York, Estados Unidos: Routledge.
- _121 Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press.
- _122 Kanentakeron, M. (director). (1969). *You Are on Indian Land* [corto documental]. Canada: National Film Board of Canada.
- _123 Karel, E. (2011). *Materials Recovery Facility* [audio podcast]. Recuperado de <http://sensatejournal.com/ernst-karel-materials-recovery-facility/>
- _124 Karel, E. (2016). Notes on 'Space of Consciousness (Chidambaram, Early Morning)'. *Anthrovision*. *Vaneasa Online Journal*, 4(2), 1-6. doi: 0.4000/anthrovision.2383
- _125 Keane, W. (2005). Signs are not the Garb of Meaning: On the Social Analysis of Material Things. En D. Miller. (Ed.), *Materiality* (pp. 142-205). Duke University Press.
- _126 Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things: commoditization as process. En A. Appadurai (Ed.), *The social life of things: commodities in cultural perspective* (pp. 64-95). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- _127 La Fuga. (s.f). *La imagen etnográfica. Perspectivismo corpóreo en Eduardo Viveiros de Castro y el Sensory Ethnography Lab*. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/la-imagen-etnografica/848>
- _128 La Tercera. (2017). *Cuatro miradas fotográficas a la inmigración en Chile*. Recuperado de <http://culto.latercera.com/2017/03/12/cuatro-miradas-fotograficas-lainmigracion-chile/>
- _129 Larkin, B. (2008). *Signal and Noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*. Duke University Press.
- _130 Leder Mackley, K., y Pink, S. (2013). From emplaced knowing to interdisciplinary knowledge: Sensory ethnography in energy research. *The Senses and Society*, 8(3), 335-353.
- _131 Lee, J., e Ingold, T. (2006). *Fieldwork on Foot: Perceiving, Routing, Socializing*. En S. Coleman., y P. Collins. (Eds.), *Locating the field. Space, place and context in Anthropology* (pp. 67-87). Oxford, Reino Unido: Berg.
- _132 Letterbox. (s.f). *Films Directed by Shinsuke Ogawa*. Recuperado de <https://letterboxd.com/director/shinsuke-ogawa/>
- _133 Levoy, Marc. (s.f). *Lectures on Digital Photography. How cameras work, and how to take good pictures using them*. Recuperado de <https://sites.google.com/site/marclevoylectures/>
- _134 Lister, M., y Wells, L. (2001). *Seeing Beyond Belief: Cultural Studies as an Approach to Analysing the Visual*. En T. Leeuwen., y C. Lewitt. (Eds.), *The Handbook of Visual Analysis* (pp. 61-92). SAGE Publications.

- _135 Loizos, P. (1993). *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness, 1955-1985*. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.
- _136 Luco, A. (director). (2013). *Vacaciones en una termoeléctrica [videograbación]*. Chile: Mapa Fílmico de un País (MAFI).
- _137 Lupton, D. (2014). *Digital Sociology*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- _138 MacDougall, D. (1982). Unprivileged Camera Style. *RAIN*, (50), 8-10.
- _139 MacDougall, D. (1997). The visual in anthropology. En M. Banks., y H. Morphy. (Eds.), *Rethinking Visual anthropology* (pp. 276-295). Londres, Reino Unido: Yale University Press.
- _140 MacDougall, D. (2006). *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton, Estados Unidos: Princeton University Press.
- _141 MacDougall, D., & MacDougall, J. (1977). *Lorang's way*. UK: Royal Anthropological Institute.
- _142 MacDougall, D., & MacDougall, J. (1991). *Photo Wallahs*. UK: Royal Anthropological Institute.
- _143 MacLeish, K., y Launois, J. (1972). Stone age men of the Philippines. *National Geographic*, 142(3), 219-250.
- _144 Mandoki, K. (2007). *Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identities*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- _145 Manovich, L. (2016). *Instagram and Contemporary Image*. Recuperado de <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>
- _146 Manovich, L. (2017). *Visualizar a Vertov*. Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/visualizar-a-vertov/821>
- _147 Mapafilmico. (2017). *Construyendo un plano MAFI: Hombre fotografiando una bandera gigante [corto]*. Chile: MAFI.
- _148 Mapuche Waria Mew. (2017). *Archivo Mapuche Waria Mew. Waria ñi tukulpan dungu*. Recuperado de <http://www.mapuchewariamew.cl/>
- _149 Marinello, J. (2005). *Técnica y lenguaje: Fundamentos prácticos de fotografía digital*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- _150 Marks, D. (1995). Ethnography and ethnographic film: From Flaherty to Asch and after. *American Anthropologist*, 97(2), 339-347.
- _151 Marres, N., y Weltevrede, E. (2013). Scraping the social? Issues in live social research. *Journal of Cultural Economy*, 6(3), 313-335.
- _152 Marshall, J. (director). (1958). *The Haunters [documental]*. EU.: The Film Study Center of the Peabody Museum, Harvard University
- _153 Martel, A., y Giraudó, S. E. (2014). Semiótica de la imagen en Arqueología: el caso de los "escutiformes". *Revista Chilena de Antropología Visual*, (24), 21-45.
- _154 Martínez, F., Torres, P., Gutiérrez, P., Duque, D. (directores). (2005). *Chungungo. Su Manifiesto [documental]*. Chile.
- _155 Massonier, A. (director). (1903). *Paseo a Playa Ancha [documental]*. Chile: Empresa Massonier y Ca.
- _156 Maturana, F. (2005). *El Documental Fueguino*. Recuperado de <http://www.fotografiaindigena.cl/fueguinos/?cat=6>
- _157 McClellan, K. (2015). Envisioning Multispecies Encounters: Photographing Fish in Illinois and Birds in Qatar. *Visual Anthropology Review*, 31(1), 87-93.
- _158 Mead, M. (1975). Visual anthropology in a discipline of words. *Principles of visual anthropology*, 3, 3-12.
- _159 Mead, M., y Bateson, G. (1942). *Balinese Character. A Photographic Analysis*. New York, Estados Unidos: The New York Academy of Sciences.

- _160 Mead, M., & Bateson, G. (1954). Bathing babies in three cultures [videograbación]. University of North Carolina Library e Penn State Media, 1.
- _161 Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile (2003-2018). Martín Gusinde (1886-1969). Recuperado de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3602.html#presentacion>
- _162 Mercado, C & Silva, G. (directores). (2001). La reina del Aconcagua [cinta cinematográfica]. Chile.
- _163 Minh-Ha, T. T. (directora) 1983. Reassemblage: From the Firelight to the Screen [documental]. US.
- _164 Miller, D. (2008). The comfort of things. Polity Press.
- _165 Miller, D. (2011). Consumption beyond Dualism. En K. Ekström., y K. Glans. (Eds.), Beyond the Consumption Bubble (pp. 70-82). Routledge.
- _166 Miller, D. (2017). Anthropology is the discipline but the goal is ethnography. *Journal of Ethnographic Theory*, 7(1), 27-31. doi: <https://doi.org/10.14318/hau7.1.006>
- _167 MIT Open Documentary Lab. (s.f). Moments of innovation. When documentary and technology converge. Recuperado de <https://momentsofinnovation.mit.edu/>
- _168 Moore, A. (1988). The Limitations of Imagist Documentary: A Review of Robert Gardner's "Forest of Bliss". *SVA Newsletter*, 4(2), 1-2.
- _169 Morley, D., y Robins, K. (1995). Spaces of Identity: Global media, electronic landscapes and cultural boundaries. Routledge.
- _170 Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (6), 8-27.
- _171 Muhle, A, & Rojas, R. (directores). (2009). Paños vacíos: los últimos pescadores de río [documental]. Chile.
- _172 Navajo Film Themselves. (s.f). Navajo Film Themselves. Recuperado de <https://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/>
- _173 Nichols, B. (1997). La Representación de la Realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- _174 Nichols, B. (2001). Introduction to Documentary. Indiana, Estados Unidos: Indiana University Press.
- _175 Novak, D., y Sakakeeny, M. (Eds.). (2015). Keywords in sound. Estados Unidos: Duke University Press.
- _176 Orozco, L. (directora). (2017). El Pacto de Adriana [documental]. Chile: Story Board Media y Salmón Producciones.
- _177 Ozu, Y. (director). (2016). Way of Ozu [corto documental]. Estados Unidos.
- _178 Peirano, M., y Vallejo, A. (Eds.). (2017). Film Festivals and Anthropology. Cambridge Scholars Publishing.
- _179 Peirce, S. (1987). *Obra Lógico-Semiótica*. Madrid, España: Taurus Ediciones.
- _180 Perut, B., y Osnovikoff, I. (2015). Surire. Recuperado de <http://perutosnovikoff.com/portfolios/surire/>
- _181 Pimentel, I., Murray, C., Alberdi, M., González, M., Rojas, I., Luco, A., ... y Torres, O. (directores). (2014). Propaganda, un documental colectivo de MAFI [documental]. Chile: MAFI.
- _182 Pink, S. (2001). *Doing Visual Ethnography: Images, media and representation in research*. SAGE Publications.
- _183 Pink, S. (2003). Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual anthropology. *Visual studies*, 18(2), 179-192.
- _184 Pink, S. (2004). *Home truths: Gender, domestic objects and everyday life*. Berg.
- _185 Pink, S. (2006). *The future of visual anthropology: Engaging the senses*. Routledge.

- _186 Pink, S. (2007). Walking with video. *Visual Studies*, 22(3), 240-252.
- _187 Pink, S. (2011). *Digital visual anthropology: Potentials and challenges*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- _188 Pink, S. (2011). Multimodality, multisensoriality and ethnographic knowing: social semiotics and the phenomenology of perception. *Qualitative Research*, 11(1), 261-276.
- _189 Pink, S. (2015). *Doing Sensory Ethnography*. SAGE Publications.
- _190 Pink, S. (Ed.). (2009). *Visual interventions. Applied Visual anthropology*. Berghahn Books.
- _191 Pink, S., Horst, H., Postill, J., Hjorth, L., Lewis, T., y Tacchi, J. (2016). *Digital ethnography. Principles and Practice*. Londres, Reino Unido: SAGE.
- _192 Pink, S., y Leder Mackley, K. (2016). Moving, making and atmosphere: Routines of home as sites for mundane improvisation. *Mobilities*, 11(2), 171-187.
- _193 Pinney, C. (1997). *Camera Indica. The social life of Indian photographs*. University of Chicago Press.
- _194 Poole, D. (2005). An excess of description: ethnography, race, and visual technologies. *Annual Review of Anthropoloy*, 34, 159-179.
- _195 Postill, J. (2018). *Media/Anthropology*. Recuperado de <https://johnpostill.com/contact/>
- _196 Postill, J. (2014) Freedom technologists and the new protest movements: A theory of protest formulas. *Convergence*, 20(4) 402-418.
- _197 Powdermaker, H. (1951). *Hollywood: the Dream Factory: An Anthropologist looks at the Movie-Makers*. Londres, Reino Unido: Secker & Warburg.
- _198 Plerorán, J., Prelorán, M., Saravino, Z. (directores). (1989). *Zulay frente al siglo XXI [documental]*. Ecuador/España.
- _199 Pringle, J (producer). Featherstone, D. (director). (1986). *Babakiueria [cinta cinematográfica]*. Australia: ABC.
- _200 Prins, H. (2002). Visual Media and the Primitivist Perplex Colonial Fantasies, Indigenous Imagination, and Advocacy. En L. Abu-Lughod., D. Faye., y B. Larkin (Eds.), *Media worlds: Anthropology on new terrain* (pp. 58-74). University of California Press.
- _201 ProMedios de Comunicación Comunitaria. (s.f). *ProMedios de Comunicación Comunitaria*. Recuperado de <http://www.promediosmexico.org/>
- _202 Prosser, J. (2007). Visual Methods and the Visual Culture of Schools. *Visual Studies*, 22(1), 13-30.
- _203 Prosser, J., Schwartz, D. (1998). Photographs within the Sociological Research Process. En J. Prosser. (Ed.), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers* (pp. 115-130). Routledge.
- _204 Prossert, J., Loxley, A. (2008). *Introducing Visual Methods*. (No publicado). National Centre for Research Methods. Recuperado de <http://eprints.ncrm.ac.uk/420/>
- _205 Rabiger, M. (2005). *Dirección de documentales (3a ed.)*. Madrid, España: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- _206 Radway, J. (1984). *Reading the romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. University of North Carolina Press.
- _207 Regnault, F. (director). (1895). *Chrono photographic shots [videgrabación]*. Paris.
- _208 Regnault, F. L. (1931). Le rôle du cinéma en ethnographie. *La nature*, 59, 304-6.
- _209 Rivera Cusicanqui, S. (2010) *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- _210 Rivera Cusicanqui, S. (2015) *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.

- _211 Robertson, R. (2005). Seeing is Believing: An Ethnographer's Encounter with Television Documentary. En A. Grimshaw., y A. Ravetz. (Eds.), *Visualizing Anthropology* (pp. 42-55). Intellect Books.
- _212 Rojas, P., Mellado, M., y Morales, C. (2015). La cámara en el trabajo de campo: usos metodológicos y éticos del registro audiovisual en el mundo mapuche cordillerano. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (26), 138-156.
- _213 Rose, G. (2001). *Visual Methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials*. Londres, Reino Unido: SAGE Publications.
- _214 Rotha, P. (1952). *Documentary Film: The use of film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality* (3ra ed.). Londres, Reino Unido: Faber and Faber.
- _215 Rouch, J. (1955). *Les maîtres fous* [Cinta cinematográfica]. Francia: Les Films de la Pléiade.
- _216 Rouch, J. (director). (1961). *Chronique d'un été* [documental]. Francia.
- _217 Rouch, J. (1978). On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, and the ethnographer. *Studies in Visual Communication*, 5(1), 2-8.
- _218 Royal Anthropological Institute. (s.f). *Teaching Anthropology*. Recuperado de <https://www.teachinganthropology.org/multimedia/>
- _219 Ruby, J. (1975). Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?. *Studies in Visual Communication*, 2(2), 104-111. Retrieved from <https://repository.upenn.edu/svc/vol2/iss2/6>
- _220 Ruby, J. (2000). *Picturing culture: Explorations of film and anthropology*. University of Chicago Press.
- _221 Ruby, J. (directora). (2004). *Walking the Line: The Taylor Family*. In *Oak Park stories* [serie documental]. US: Distributed by Documentary Education Resources (DER)
- _222 Ruiz, R. (2000). *Poética del cine*. Santiago, Chile: Chile Sudamericana.
- _223 Russell, C. (1999). *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Duke University Press.
- _224 Salazar, F. (director). (2000). *Anochecer en Gaia* [documental]. Australia.
- _225 Samuels, D., Meintjes, L., Ochoa, A. M., y Porcello T. (2010). Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. *Annual Review Anthropology*, 39, 329-45.
- _226 Sánchez, R. (director). (1957). *Las Callampas* [documental]. Chile: Instituto Fílmico UC.
- _227 Santos, S. (2007). *La Universidad en el Siglo XXI. Para una reforma democrática y emancipatoria de la universidad*. La Paz, Bolivia: Cides-Umsa.
- _228 Schäuble, M. (2006). The ethnographer's Eye: Vision, Narration, and Poetic Imagery in Contemporary Anthropological Film. In *Writing and Seeing: Essays on Word and Image*. (Vol. 95). Rodopi.
- _229 Schneider, A. (2005). Setting Up Roots, or the Anthropologist on the Set: Observations on the Shooting of a Cinema Movie in a Mapuche Reservation, Argentina. En A. Grimshaw., y A. Ravetz (Eds.), *Visualizing Anthropology* (p. 100). Intellect Books.
- _230 Schwartz, D. (1992). *Waucoma Twilight: Generations of the Farm*. Washington, Estados Unidos: Smithsonian Institution Press.
- _231 Seaver, N. (2014). *Computers and Sociocultural Anthropology*. Recuperado de <https://savageminds.org/2014/05/19/computers-and-sociocultural-anthropology/>
- _232 Seaver, N. (2017). "Algorithms as culture: Some tactics for the ethnography of algorithmic systems". *Big Data & Society*, (Dic.), 1-12.
- _233 SelfieCity. (2014). *SelfieCity*. Recuperado de <http://selfiecity.net/>
- _234 Sheller, M. (2012). Metallic Modernities in the space age: Visualizing the Caribbean, Materializing the Modern. En G. Rose. (Ed.), *Visuality/materiality: images, objects and practices* (pp. 13-38). Farnham, Reino Unido: Ashgate.

- _235 Singh, A. (2011). Visual artefacts as boundary objects in participatory research paradigm. *Journal of Visual Art Practice*, 10(1), 35-50.
- _236 Single Stream. (s.f). Single Stream. Recuperado de <http://www.single-stream.net/>
- _237 Smith, E. (1951). Nurse Midwife [Fotografía]. Recuperado de <http://time.com/26789/weugene-smith-life-magazine-1951-photo-essay-nurse-midwife/?iid=lb-gal-viewagn#1>
- _238 Sociological Research Online. (s.f). Welcome to Sociological Research Online. Recuperado de <http://www.socresonline.org.uk/>
- _239 Sound Studies Lab. (s.f). Anthropology of sound. Recuperado de <http://www.soundstudieslab.org/homepage/anthropology-of-sound/>
- _240 Soundscape Vancouver. (s.f). CD I: The Vancouver Soundscape 1973 . Recuperado de <http://www.sfu.ca/~truax/vanscape.html>
- _241 Spitulnik, D. (1993). Anthropology and mass media. *Annual Reviews in Anthropology*, 22(1), 293-31.
- _242 Spray, S., y Velez, P. (directores). (2013). *Manakamana* [documental]. Estados Unidos: Cinema Guild.
- _243 Steiger, R. (1995). First children and family dynamics. *Visual Sociology*, 10(1/2), 28-49.
- _244 Sullivan, G. (1999). Margaret Mead, Gregory Bateson, and Highland Bali: Fieldwork Photographs of Bayung Gedé, 1936-1939. University of Chicago Press.
- _245 Taylor, C. L., y Paravel, V. (directores). (2012). *Leviathan* [documental]. Francia: Cinema Guild.
- _246 Taylor, L. (1998). "Visual Anthropology Is Dead, Long Live Visual Anthropology!". *American Anthropologist*, New Series, Vol. 100, No. 2 (Jun., 1998), pp. 534-537.
- _247 The Geek Anthropologist. (s.f). A Review of Virtual Reality Ethnographic Film, or: How We've Always been Creating Virtual Reality. Recuperado de <https://thegeekanthropologist.com/2016/11/17/a-review-of-virtual-reality-ethnographic-film-or-how-weve-always-been-creating-virtual-reality/>
- _248 The society for ethnomusicology. (s.f). Welcome to sem!. Recuperado de <https://www.ethnomusicology.org/>
- _249 Torres, J. L. (director). (2004). *Ningún lugar en ninguna parte* [documental]. Chile: Creative Commons.
- _250 Turnbull, C. (1961). *The Forest People*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- _251 Turner, T. (1992). Defiant images: the Kayapo appropriation of video. *Anthropology today*, 8(6), 5-16.
- _252 Turner, T. (2002). Representation, politics, and cultural imagination in indigenous video: General points and Kayapo examples. En L. Abu-Lughod., D. Faye., y B. Larkin. (Eds.), *Media worlds: Anthropology on new terrain* (pp. 75-89). University of California Press.
- _253 UCL. (2016). *Why We Post*. Recuperado de <http://www.ucl.ac.uk/why-we-post>
- _254 Uribe, T. & Jofré, A. (directores). (2013). *Televisión Nacional* [videograbación]. Chile: Mapa Fílmico de un País (MAFI)
- _255 Vergara, C. (2013). *Camilo José Vergara: Tracking Time*. Recuperado de <https://www.camilojosevergara.com/>
- _256 Vertov, D. (director). (1929). *Cheloveks s kino-apparatim* (El hombre de la cámara) [Documental]. URSS: VUFKU. All-Ukrainian Photo Cinema Administration.
- _257 Videla, N. & Donoso, C (directores). (2003). *Naomi Campbell* [documental]. Chile.
- _258 *Video nas Aldeias*. (2009). *Video nas Aldeias*. Recuperado de <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php>
- _259 Waugh, T., Winton, E., y Baker, M. (s.f). *Challenge for Change*. Recuperado de <https://www.nfb.ca/playlists/michael-brendan-thomas-waugh-ezra-winton/challenge-forchange/>

- _260 Wiles, R., Prosser, J., Bagnoli, A., Clark, A., Davies, K., Holland, S., y Renold, E. (2008). *Visual Ethics: Ethical Issues in Visual Research*. ESRC National Centre for Research Methods.
- _261 Williams, R. (1956). Second Thoughts: I-T-S- Eliot on Culture. *Essays in Criticism*, 6(3), 302-3018.
- _262 Wiseman, F. (director). (1967). *Titicut Follies* [documental]. Estados Unidos: Titicut Follies Distributing Company.
- _263 Worth, S., & Adair, J. (1972). *Through navajo eyes* [documental]. Bloomington: Indiana UP.
- _264 Ziri6n, A. (2015). Miradas c6mplices: cine etnogr6fico, estrategias colaborativas y antropolog6a visual aplicada. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (78), 45-70.

| Josefina Buschmann

| Gida Homan-hamad

| Gabriela Cabaña

| Marjorie Murray

Manual de ANTROPOLOGÍA Y MEDIOS



Antropología UC