

REPRESENTACIONES VISUALES Y PROCESOS SOCIALES EN ANTROPOLOGÍA

*Dra. Susana Sel**

RESUMEN

La antropología ha sido pionera en la utilización de la fotografía y el cine documental en la investigación social. Desde los registros fotográficos de Franz Boas con los Kwakiutl, en el norte de Vancouver (Canadá) en 1897, y el documental sobre la *Cambridge Anthropological Expedition* al Estrecho de Torres, dirigida por A. Haddon en 1899, hasta nuestros días, la producción audiovisual ha luchado por su reconocimiento disciplinario. En este artículo serán abordadas ciertas modalidades y transformaciones de la representación visual, articulando paradigmas científicos y procesos sociales. Se reflexionará sobre las formas en que los productos audiovisuales informan del objeto de la investigación, el rol de las técnicas foto y cinematográficas al interior del proceso de investigación y los factores socio-políticos que inciden.

ABSTRACT

The anthropology has been pioneer in the utilization of photography and documentary film in social research. From the Franz Boas with the Kwakiutl photographic register, in 1897, at the North of Vancouver (Canada), and the documentary film about Cambridge Anthropological Expedition at Strait Towers, of A. Haddon in 1899, to this moment, audiovisual production has been fighting for a disciplinary recognition. In this article there'll be an approach to some visual representation's modalities and transformations, comparing scientific paradigms and

* Doctora Universidad de Buenos Aires. Docente-investigadora Facs. Fil. y Letras y Cs.Sociales, UBA.

socials process. There'll be a reflections about how the audiovisual products are related to the researched objet, the role of photo and cinematographic technics related to the inner research process and socio-political factors that have incidence.

EN LOS COMIENZOS, PERFECCIONAR LA OBSERVACIÓN

La cámara fotográfica y luego la cinematográfica provienen de un dispositivo simple, cámara "oscura" (Barthes, 1995) obteniendo imágenes que respondían a las leyes de la perspectiva monocular. Son entonces, pequeñas cámaras oscuras, en las que la abertura que recibe los rayos luminosos está provista de un aparato óptico más o menos complejo. Para constituir esa representación a través de la reproducción del movimiento, se utilizan como técnicas la perspectiva y la profundidad de campo. La idea de perspectiva, surgida del renacimiento europeo, refiere a representar los objetos sobre una superficie plana, de manera que esta representación se parezca a la percepción visual que se puede tener de los objetos mismos (Dondis, 2002).

De allí se define la representación como símil de una percepción directa. Estos límites de la representación son instituidos como convención, por la habitualidad a una cierta forma de pintura representativa, la perspectiva monocular, desde principios del siglo xv. La perspectiva fílmica es la continuación de esta tradición representativa. Así, el dispositivo de representación cinematográfica está históricamente asociado al resurgimiento del humanismo, es decir que la representación fílmica supone un sujeto que la mira, a cuyo ojo se asigna un lugar privilegiado.

A su vez, la profundidad de campo es una característica técnica de la imagen, que se puede modificar haciendo variar el foco del objetivo. Lo que se define como profundidad de campo es la distancia, medida según el eje del objetivo, entre el punto más cercano y el más alejado que permite una imagen nítida (Aumont, 1995) La distancia focal es una condición que depende de la construcción del objetivo. La cantidad de luz que entra depende de la abertura del diafragma y de la cantidad de luz emitida por el objeto.

Etimológicamente el concepto de representación remite tanto al carácter de sustituir lo representado (ausencia) como que esa imagen sustitutiva tiene su propio sentido simbólico (presencia). Para Sorlín (1985) el cine por definición

expresa doblemente este carácter. En primer lugar, como escenificación filmada, y en segundo término, como representación de prácticas y usos sociales externos al film.

La aparición del cine en 1895 implicó el advenimiento de un nuevo modo que tomaba tecnologías y técnicas ya perfeccionadas y las sintetizaba en una práctica cultural independiente (Gubern, 1989). A través de desarrollos de la física óptica, el conocimiento de la persistencia retiniana y la película fotosensible, las condiciones científicas permitían la realización técnica del cine medio siglo antes de su "nacimiento"¹. Cultural, sociológica y comunicacionalmente, permitió la reformulación de la construcción del sentido en una sociedad, la creación de un nuevo espacio discursivo entre sociedades e individuos y el delineamiento de identidades y estereotipos de conducta, acción y conocimiento. El carácter esencial de este nuevo medio es, por un lado su universalidad (no necesita traducción), que articula combinación y disposición (un film moviliza siempre gran cantidad de imágenes, sonidos e inscripciones en composiciones y proporciones variables), constituyendo un aspecto teórico central de la representación fílmica. Los primeros años del cine, provocando una impresión de realidad a través de la técnica, focalizarán en la búsqueda de realidades fascinantes, es decir "espectaculares" (guerras, coronaciones, exotismo) que garanticen vastos públicos. De ahí que los avances técnicos en color, sonido, grandes pantallas, sincronismo, están dirigidos a la obtención de un mayor realismo, como sostén ideológico.

EL DOCUMENTAL EN ANTROPOLOGÍA

El cine documental en antropología resultaría del reencuentro entre las tendencias empiristas dominantes y las propensiones espectaculares del cine.

Desde su propia aparición a fines del siglo XIX, la antropología fue impulsada por la necesidad de conocimiento en un contexto de dominación colonial, perfeccionando, al igual que el cine, la observación en terreno a través de la herramienta audiovisual. En términos de Frankenberg (2000), se trata del pasaje de un modelo imperial de enfrentamiento a otro de aceptación y el control social. Una antropología que nace justificando el racismo y debatiendo el monogenismo de la especie humana, que sirve a la causa de la expansión colonial.

El empirismo en antropología no se manifiesta en general bajo una forma pura de exclusiva factualidad, sino que se lo encuentra en diversas fuentes teóricas, desde fines del siglo XIX y hasta mediados de los años '50. Estos reduccionismos se expresan en el difusionismo en tanto ausencia de sistematización y reificación de la cultura reducida a un conjunto de objetos materiales; en el psicologismo o cultura y personalidad, reduccionismo individualista donde la cultura es una suma de conciencia y la sociedad un agregado de actantes operando elecciones individuales; en el estructural-funcionalismo, donde las estructuras se encuentran entre los hechos mismos. A partir de los años '50 se expresa en el estructuralismo deshistorizado, en tanto recolección desordenada de hechos etnográficos, donde la sola repetición produce una claridad que permite identificar las estructuras profundas; y a partir de los años '70 en el posmodernismo autorreflexivo.

Estas tendencias históricas, al reducir todo al individuo, se ubican en el centro del pensamiento burgués con la creación del "homo economicus", ficción teórica que justifica el juego capitalista proponiendo modelos de formaciones sociales no-conflictivos y armoniosos, en sociedades exentas de la lucha de clases a causa de mecanismos reguladores, sociedades tradicionales fijadas en su "primitivismo" que rechazan el progreso ofrecido, y en las que es posible detectar estructuras fundamentales del espíritu humano, prefigurando la historia como un rango de epifenómenos, reduciendo así toda posibilidad de aprehensión de cambios sociales (Sel, 2004).

Su expresión en el cine ha sido a través de la producción del denominado "film etnográfico", constituido como una representación científica sobre el "primitivo" u "otro". El marco disciplinario ha sido el de "captar la realidad" por sobre su análisis. Esta perspectiva enfatiza en el estilo de observación del cineasta, en la metodología cinematográfica de la filmación y en la creatividad del realizador para interpretar la realidad del fenómeno y ofrecerla a la audiencia. Soluciones metodológicas a problemas teóricos. En lugar de discutir los compromisos teóricos de utilización de las técnicas que expone, su compromiso está en la recolección de datos confiables y en el vislumbrar neutro de la realidad como cosa externamente dada. El dato es tomado como externo e inmutable en una correspondencia entre lo registrado y el objeto equiparado a lo real, sin considerar los procesos y transformaciones de los sistemas sociales. Para Lemos Souza (1998) el dispositivo-cámara aparecería como una vista imparcial que registra todo sin valorizar, jerarquizando el sentido de la visión en la observación. Este

desplazamiento hacia la técnica vá a incidir muy fuertemente en la falta de debate sobre el compromiso teórico que cada método supone. No hay propuesta de compromiso político, sino de un pragmatismo instrumental a fin de sustentar su opinión sobre los beneficios de incorporar la fotografía en la investigación etnográfica. En ese contexto y en tanto auxiliares de una observación equiparada a conocimiento, el acto de fotografiar o filmar en soportes precisos, rigurosos, dispositivos neutros capaces de reunir información etnográfica segura, a fin de preservar lo más científicamente posible estos archivos culturales. Lo visual ganaba primacía como una manera de organizar la sociedad por tipologías. La manipulación de categorías humanas reforzaba la diferencia de los colonizadores al mismo tiempo que su poder. Las fotografías reemplazaban el lugar de los cuerpos de una humanidad ausente. Expuestas en los museos, representaban visualmente, para el público en general, la constatación de la existencia de un estadio intermedio entre la civilización y la vida animal. Las fotografías fueron parte importante de las monografías hasta 1930, pero se vuelven progresivamente más escasas en los trabajos posteriores, si bien según Pinney (1992) la decadencia misma no anula la aparición temprana de lo visual en antropología. Luego continuaron desarrollos más centrados en la metodología (filmación etnográfica y fotografía etnográfica), como lo destacan Murphy y Banks (1997), en parte porque esos intereses fueron tempranamente excluidos de los estudios de arte primitivo, tecnología y folklore, y también por el cambio de actitud frente a lo visual, a fines del siglo XIX, en el que la asumida coherencia y superioridad de la visión del mundo de la civilización europea fue ensombrecida por la Primera Guerra Mundial. Mientras esta modificación cambió el rol de lo visual en antropología, no lo disminuyó inmediatamente. La visión panóptica de la humanidad fue gradualmente reemplazada por la noción de que la vida de cualquier persona podía ser expresión de sí misma a través de las imágenes, como en los primeros documentales de la "Cambridge Anthropological Expedition" al Estrecho de Torres de 1989.

Franz Boas impulsó uno de los primeros trabajos utilizando técnicas audiovisuales en la investigación antropológica, concretando una colección sistematizada de fotografías en el American Museum Anthropological Department, sobre la base de un estudio etnográfico realizado en 1897 sobre los indios Kwakiutl, en el norte de Vancouver (Canadá) a fin de establecer nuevas relaciones entre cultura y etnia. Además instó a sus alumnos (entre ellos Margaret Mead) a incorporar esta herramienta en sus trabajos de campo. Entre 1900 y 1906, Edward Curtis realizó una extensa documentación sobre las poblaciones indígenas

de los Estados Unidos. Investigaciones posteriores (citadas en: De Tacca, 1997) han demostrado que ambas colecciones, consideradas como documentación etnográfica, fueron interferidas por los autores en el momento del registro (puesta en escena) y en la edición (recortes), a fin de reforzar concepciones sustentadas en el paradigma del relativismo cultural, que marcaría a la antropología americana durante décadas. El archivo visual rescataba el evento en algún sentido reificado, una visión enunciada por Margaret Mead. Recuperando un comportamiento capturado y preservado fotográficamente y filmicamente, se proponía salvar los datos en un gran archivo de culturas en desaparición. "La Antropología como conglomerado de disciplinas... ha aceptado implícita y explícitamente la responsabilidad de llevar a cabo y preservar registros de las costumbres y los seres humanos en vías de desaparición de esta tierra, fueran estas poblaciones endogámicas, poblaciones prelitterarias aisladas en una selva tropical o en la parte más recóndita de un cantón suizo o en las montañas de un reino asiático. El reconocimiento de que estas formas de comportamiento humano todavía existentes, inevitablemente desaparecerán ha sido parte de nuestra entera herencia científica y humanística" M.Mead (1975)

Margaret Mead y George Bateson publicaron en 1942 la primera sistematización de registros fotográficos considerados como instrumento de investigación, de sus 6 años de trabajo de campo en Bali. "Balinese carácter: a photographic análisis". Las 759 fotografías reproducidas, sobre un total de 25.000 negativos, son consideradas metodológicamente como intento de superar las dificultades de descripción del ethos balinés, explorando modalidades de documentar el paso de la niñez a la etapa adulta, y las formas simbólicas en la que la sociedad plasma este tránsito. La diagramación de las planchas fotográficas en capítulos y fragmentos temáticos permiten contextualizar temporalmente la secuencia fotográfica. Mead relaciona los diferentes aspectos en una concepción expresada a través de la integración simbólica y material, así la forma de obtención de alimentos no puede ser comprendida sin el estudio del ritual y las creencias, o las dinámicas políticas no pueden ser separadas de la educación o del arte.

Sin embargo, este proyecto innovador no legitima los métodos de investigación visual. Las películas editadas que surgieron del proyecto en la década de 1950 son implacablemente didácticas, con la voz de Mead como guía constante. En parte este enfoque puede ser explicado por las convenciones del filme educativo americano de la época, pero Bateson sugiere que también las fotografías estaban subordinadas y consideradas en el contexto de las

interpretaciones de los hechos escritas previamente por Margaret Mead (op cit). Caracter Balinés finalmente queda entre dos concepciones acerca de la fotografía, como extensión de la mente y como extensión de la visión.

Desde comienzos del siglo XX, el empirismo reducido a etnografía devendrá dominante. El film etnográfico ha desempeñado un rol central en la difusión de estas tendencias, en periodos coloniales y post-coloniales, y el análisis de su producción, contradictoria y diversa, permite identificar tendencias narrativas que proveen de lecturas naturalizantes, recortadas e incompletas de la sociedad humana.

EL FILM ETNOGRÁFICO COMO METODOLOGÍA

Si etnográfico refiere en sentido amplio al estudio, descripción y presentación de grupos humanos, a través de un método de análisis de signos y reglas de implicación e inferencia -que se ponen en juego en films que intentan describir y presentar modos de vida- desde ese punto de vista, todo film que revela patrones culturales sería etnográfico y quienes lo realizan, etnógrafos.

Uno de los aspectos más relevantes ha sido la denominación de "etnográfico" a todo film que refiera a una temática más que a la aproximación disciplinaria sobre la misma. El film etnográfico forma parte de la industria cultural en la sociedad occidental y se constituye como representación científica occidental sobre su examen. Desde su origen como crónica de viajeros, ha acumulado un vasto archivo de material, en particular sobre pueblos indígenas en el mundo. El marco disciplinario ha sido el de "captar la realidad" por sobre su examen. Esta perspectiva enfatiza en el estilo de observación del cineasta, en la metodología cinematográfica de la filmación y en la creatividad del realizador para interpretar la realidad del fenómeno a una audiencia, formulando soluciones metodológicas a problemas teóricos, más que contextualizar la representación e interpretación de esas percepciones en el marco de referencia.

Así como la investigación antropológica y etnográfica no es la recolección de lo que dicen o hacen los seres humanos, el cine antropológico no es simplemente su registro, sino la interpretación, incluyendo el proceso total de filmación, en el marco de la disciplina. El film etnográfico, entendido como aparato e institución altamente especializada de la industria cultural, en correspondencia con el paradigma positivista, es sintetizado en el discurso de los Estudios Culturales

como el legado de la mirada colonial. Reconocido como modalidad de representación expositiva (Nichols, 1997) en tanto estructura clásica de un problema y su solución, se ha equiparado a una clausura narrativa clásica. La etnografía muestra su "autenticidad" a través de los íconos representados en los rituales, atuendos, discursos y comportamiento cotidiano del "otro". En ese marco es posible identificar varias corrientes representacionales en la mayoría de los primeros documentales identificadas como (Martínez 1990) representaciones mitopoéticas de grandes aventuras épicas en el caso de Nanook², ó bien descripciones observacionales y objetivizantes de pueblos indígenas con representaciones incontaminadas y deshumanizantes, como el caso de los Yanomanos³ durante los '70, y también con cierta representación mitificadora, contemplativa y estética del "primitivo" identificada como posición orientalista, como en *The Nuer*. En todas estas formas tradicionales de film etnográfico, que comparten con otras el espacio audiovisual aún en nuestros días, es posible identificar al "otro" como una voz monologada, intermediada por la interpretación del etnocineasta.

Estos films no explican cómo las culturas tradicionales son desmembradas las formas tradicionales de subsistencia reemplazadas por la explotación capitalista y el trabajo forzado. Tampoco el contacto con los explotadores blancos o no⁴. Desde el punto de vista de las audiencias, dado que el espectador en general no dispone de los fundamentos teóricos de las ciencias sociales ni de un conocimiento previo de las sociedades representadas, y ya que los hechos no hablan de ellos mismos, estos documentales etnográficos son, en general, simulacros de conocimiento.

La alteridad construída a partir de la distancia temporal y espacial con la sociedad del investigador, se acorta en los procesos post-coloniales desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, donde investigadores e investigados, ya menos aislados y definidos (Geertz) y aún por encima de sus diferencias étnicas, religiosas, de clase, son resultado de los mismos procesos históricos en lo económico, ideológico, político y cultural, compartiendo la misma sociedad estatal-nacional. En este proceso, los avances técnicos de los años '50, determinados por la necesidad económica de conservar un mercado en el que ya compete la televisión, (panavision, cinerama, sonido estéreo y sincrónico), determinan las formas de representación documental, que incluyen sonido directo y equipamiento más liviano. La modalidad de observación, también considerado como cine directo, tiene como objeto observar y registrar los sucesos que se desarrollan frente

a cámara (Barknow, 1996). El sonido directo permitió reafirmar una "temporalidad auténtica" del film, en lugar de construir un marco temporal o ritmo a partir del proceso de montaje. Proceso que, en su variante más extrema, descarta comentarios en off, música ajena a la escena, intertítulos, reconstrucciones y entrevistas. El documentalista de cine directo lleva la cámara a una situación tensa y espera la crisis, aspira a la invisibilidad, como un observador distanciado.

ANTROPOLOGÍA VISUAL

El campo definido como antropología visual⁵ se va constituyendo a partir de la modalidad de representación asociada al cine observacional, con estilos de filmación asentados en planos-secuencias en intentos de reproducción de los tiempos "reales" de la acción y sonido directo. En general estas producciones etnográficas son identificadas con el paradigma estructural, lo cual también ha limitado la explicación de los fenómenos socio-históricos. Este cine asume condiciones particulares en el caso de la realización intervencionista de Rouch (1979) en su cine *vérité*, o antropología compartida, como forma de diálogo o participación de los objetos-sujetos de estudio. El documentalista de cine *vérité* intenta precipitar la crisis. Es un participante abierto, en ocasiones un provocador de la acción. Sin embargo, esto no incidió en el compromiso de Rouch⁶, quien filmó cada año un episodio de ritual *Sigui*, pensando que tal vez sería la última manifestación, pero no hizo films sobre las razones de su desaparición. Asen Balicki⁷ reconstruyó el pasado Inuit y no mostró que después de la filmación sus actores iban a sus nuevas casas prefabricadas para esperar el cheque de la ayuda social. John Marshall⁸ no explicó que los Bosquimanos eran explotados como mano de obra agrícola en la periferia de su territorio. Se privilegiaba mostrar un buen ritual, colorido, rítmico, a explicar, por ejemplo, la agonía de esos niños que consumían leche en polvo diluida en agua contaminada, en particular si la explicación estaba en el contexto de la presencia imperialista en los países de la periferia.

Desde el punto de vista epistemológico, la tendencia presente en la mayoría de los escritos sobre teoría de la producción etnográfica fílmica proviene de la perspectiva filosófica identificada como materialismo reductivo (reduccionismo). La más extensa crítica formulada al reduccionismo está basada en la autorreflexividad (idealismo). En el caso del materialismo reductivo, su limitación se halla en la imposibilidad de teorizar o explicar el cambio y la transformación del hombre de sí mismo y del mundo. Para este materialismo, la ciencia meramente

refleja lo que es; no puede crear algo nuevo. La teoría reductiva teoriza inadecuadamente sobre cómo el cineasta etnográfico afecta y es afectado por el mundo en su práctica de la ciencia. En esta línea, Heider (1976) plantea una forma extrema de materialismo reductivo, "fiscalismo", en que se iguala verdad y conocimiento de realidad solamente con la percepción "natural" del hombre. Sugiere que el cineasta maximice los "atributos de etnograficidad" como técnicas de registro de la "verdad" etnográfica en film. Estos atributos, permitirían al film reproducir la percepción humana con pequeñas "distorsiones" a fin de reproducir la verdad. En esta propuesta, el estilo fílmico maximiza las continuidades espacio-temporales originales de la situación etnográfica filmada, y esos planos-secuencias, largas tomas, sonido sincrónico y cuerpos y actos enteros filmados son la "verdad etnográfica". La metáfora estilística del film observacional es expresada también en el empleo de imágenes panorámicas, a fin de mostrar más "realidad" u holismo que cualquier otro tipo de visión. El trabajo, entonces, se limitaría a seleccionar cuáles de estas "verdades" filmar, formulando así una epistemología hostil a cualquier teoría. Sabemos que todos los formatos, independientemente de su amplitud, limitan la visión, por ello no es posible juzgar una producción fílmica a través de la amplitud angular de los lentes utilizados.

En Sorenson (1967), el material etnográfico filmado también reproduce la percepción, pero como el film es "percepción natural", esta visión caótica no tiene sentido sin análisis científico subsecuente. Por eso recomienda que los investigadores realicen muestras programadas en las cuales el tópico de interés etnográfico se filma en el mismo estilo de Heider, maximizando los atributos de "etnograficidad". De ese modo, en ambos, la infinidad de todos los datos posibles es reducida a una pequeña colección de percepciones espacio-temporales continuas emitidas desde la pantalla del cine, a las que el autor denomina "muestras culturales".

La tendencia identificada como autorreflexividad surge como crítica al materialismo reductivista en teoría del film etnográfico. Su principal teórico, Ruby rechaza la posición positivista de que el significado reside en el mundo. Plantea que el significado es una producción de la conciencia humana en relación con el mundo y rechaza la idea de que el ser humano debería hacer un gran esfuerzo para descubrir la realidad objetiva: "... estamos comenzando a asumir que los seres humanos construyen e imponen el significado en el mundo. Creamos orden. No lo descubrimos". Desde una teoría de la praxis, Biella contradice este argumento

idealista basado en la unificación epistemológica de “significado” y “orden”, ya que “significado” podría no existir independientemente del hombre, sin embargo “orden” sí. Ruby sostiene que el significado es producido por la aplicación activa de una “estrategia interpretativa” que permite al espectador inferir lo que el cineasta ha implicado. “Ser reflexivo es virtualmente sinónimo de ser científico”. El uso de una serie de técnicas de filmación que denomina “reflexivas” otorgarían conocimiento sobre la metodología y producción de un film y así estimularían inferencias científicas por parte de la audiencia: “...un trabajo sobre etnografía fílmica debe incluir una justificación científica para la multitud de decisiones que uno hace en el proceso de producir un film. El encuadre y la longitud de cada toma, la selección del tema en cuestión, las decisiones tecnológicas (stock de películas, lentes, etc), el tipo de registro de sonido en campo, el uso de sonido en estudio, las decisiones de edición, etc”. Al argumentar que un film reflexivo es virtualmente sinónimo de científico, Ruby confunde dos prácticas científicas distintas, por un lado el proceso histórico que una comunidad de científicos refleja en un trabajo, probando suposiciones, conclusiones y juicios, y por otro, la actuación de un antropólogo en la producción de comentarios científicos sobre su etnografía o film. Así, las ideologías del idealismo ignoran el desarrollo histórico de la ciencia, otorgando credibilidad de la práctica científica colectiva a un individuo en particular.

Desde otro paradigma, en un contexto de interacción de teoría y práctica social, surge el movimiento *Mass Observation*, en una Europa de entre-guerras, con el asesoramiento inicial de Bronislaw Malinowsky.

MASS OBSERVATION COMO EXPERIENCIA CRÍTICA

Mass Observation se desarrolló desde la antropología constituyéndose al mismo tiempo como una iniciativa pionera en los Estudios Culturales a nivel académico. El puente entre las dos disciplinas es un único texto: *Savage Civilisation*, de Tom Harrison, que apareció en 1937. Este trabajo, que contiene citas literarias y filosóficas, es una etnografía crítica, contextualizada en relaciones de poder locales y globales. Compara diferencias entre “salvaje” y “civilizado” desde la óptica del capitalismo: por ejemplo, a través de la introducción de una cosechadora en los '30 que impactaría fuertemente en la cultura de los pueblos montañoses de la Melanesia, y que permitía al autor situar al actor local (“nativo”) en el nexo de la economía capitalista mundial, una conexión inusual para los estudios

antropológicos. Otras innovaciones presentes en la obra de Harrison, como su análisis sobre los comerciantes, los misioneros, los traficantes de nativos, constituyen una renovación en la disciplina, ya que se incluyen por primera vez estos sujetos como “mediadores”, desde una perspectiva que rompe con el dicotómico análisis tradicional al tiempo que plantea la necesidad de un esfuerzo para enfrentar fuerzas históricas (Sel, 2003)

Mass Observation fue el primer movimiento en Gran Bretaña que se propuso el objetivo de documentar la vida cultural británica, en particular de la clase trabajadora, un proyecto populista en el que coincidía con los Estudios Culturales de la Escuela de Birmingham. Los proyectos de investigación también se vinculaban con las teorías surrealistas a las que adherían Madge y el cineasta Humphrey Jennings (también en el movimiento). Los documentales de Jennings, en particular “This is England” de 1941 fue muy criticado por romper con el realismo del film etnográfico e identificado con una estética de corte surrealista. Tom Harrison y Charles Madge sostenían que el objetivo era seguir un nuevo método de trabajo, empleando la observación participante para realizar “la ciencia de nosotros mismos”, como pregonaba la cubierta de la edición popular de Penguin de la obra *Britain*, con los primeros resultados del estudio. Harrison, treinta años más tarde, resumió los objetivos de Mass Observation como una búsqueda “...para proporcionar observaciones precisas de la vida cotidiana y de las actitudes públicas, una antropología y una documentación masiva para un amplio sector de la vida normal que en aquella época no parecía estar adecuadamente considerada por los medios de comunicación, las artes, los científicos sociales, o incluso por los líderes políticos...”. La mayoría de los antropólogos británicos funcionalistas de la época aceptaron la propuesta malinovskiana de establecer una base para la antropología que produjera fuertes cambios metodológicos en la disciplina.

Para Stanton (1998) el momento fundacional de los estudios culturales se suele situar a finales de los '50, pero en realidad debería tomarse finales de los '30 con este movimiento, como precursor escasamente reconocido de los Estudios Culturales académicos en Gran Bretaña. En sus comienzos, también abordaban la integridad y totalidad de la comunidad y la cultura de la clase trabajadora británica. En consonancia con esta experiencia inicial de Estudios Culturales, de interacción académica con los sectores obreros y populares, en particular surgido del trabajo con sindicatos, el objetivo de Mass Observation era formular una teoría dialéctica en interjuego permanente con la experiencia social. También

los análisis iniciales de Estudios Culturales surgen de estudios literarios (literatura inglesa), en realidad hay un fuerte acento en el análisis de medios. Williams (1997) resumía la interacción entre intelectuales, arte y sociedad, en la dialéctica entre proyecto y formación. Harrisson resumió los objetivos de Mass Observation como una búsqueda "...para proporcionar observaciones precisas de la vida cotidiana y de las actitudes públicas, una antropología y una documentación masiva para un amplio sector que en aquella época no parecía esta adecuadamente considerada por los medios de comunicación, las artes, los científicos sociales, o incluso por los líderes políticos.." (Harrisson 1976).

REPENSANDO EL CAMPO DE LA REPRESENTACIÓN VISUAL

El campo de la representación visual en antropología se complejiza no sólo por la amplitud de su agenda actual, sino por las dificultades de consolidar una teoría y un paradigma de investigación en torno de los estudios de comunicación visual. En general los realizadores no han producido trabajos sistemáticos de análisis teórico, entre otros motivos por la incidencia en el área de ámbitos no académicos, como festivales de films y conferencias con escasa documentación escrita. En el análisis, producción y reproducción de la cultura material, el campo audiovisual fue construyendo su status en lucha por su reconocimiento académico, en reflexiones individuales defensoras de la aplicación de la tecnología (Mead), o como antropología compartida (Rouch), con acento en lo observacional (Asch y Mc.Dougall), o la reflexividad (Ruby y Kunhast) y aportes en teoría crítica (Rollwagen, Martínez y Biella).

Procesos sociales contemporáneos demandan la ampliación del campo, incorporando aspectos significativos de la "mediación cultural en términos mundiales" (Guinsburg, 1999). La consideración del cine en tanto medio, otros estudios sobre medios de comunicación masivos y la realización independiente mediática llevada a cabo por realizadores indígenas y de países periféricos comprometidos en una militancia social (activismo cultural), reformulan la utilización de la herramienta audiovisual. Estas nuevas perspectivas desafían viejos paradigmas de film etnográfico contruidos sobre la premisa de objetos estables y delimitados, así como su representación limitada a la ilusión realista.

NUEVAS TENDENCIAS QUE CONSTITUYEN TAMBIÉN FORMAS DE ACCIÓN SOCIAL

En ese sentido, y a modo de caso, es relevante la inclusión de dos experiencias latinoamericanas constituídas desde la antropología: el EAAF (Equipo Argentino de Antropología Forense) y CTI (Centro de Trabalho Indigenista, Brasil)

Desde 1984 el Equipo Argentino de Antropología Forense aplica la antropología y arqueología a la investigación de violaciones a los derechos humanos, aportando información y contribuyendo con la justicia, en la búsqueda de reparación y prevención de estas violaciones. El objetivo del programa de información y divulgación del EAAF es incrementar y difundir información sobre la aplicación de las ciencias forenses en estos casos, entre las comunidades y familias directamente afectadas y el público interesado en general. Desde la formación del EAAF, el uso de la antropología forense en el trabajo en derechos humanos ha pasado de ser un campo desconocido a convertirse en una herramienta, en algunos casos indispensable, para la documentación de violaciones a los derechos humanos. Entre los materiales principales del Centro de Documentación incluyen videos y una exhibición fotográfica itinerante del trabajo efectuado en cinco países del mundo. Además, los registros de campo en video y fotografía son utilizados como parte del Programa de Entrenamiento y Asesoramiento del EAAF para aumentar conocimiento en expertos forenses y organismos de derechos humanos, periodistas, académicos y científicos interesados en investigar las violaciones a los derechos humanos y el derecho humanitario en distintos países en el mundo.

Desde 1979, Centro de Trabalho Indigenista, fundado por antropólogos e indigenistas que ya trabajaban con algunos grupos indígenas en Brasil, contribuye con pueblos indígenas para que asuman el control efectivo de toda y cualquier intervención en sus territorios, esclareciéndoles sobre el papel del Estado en la protección y garantía de sus derechos constitucionales. El proyecto Video en las Aldeas, desde el año 1991, plantea la apropiación del uso de video por distintas comunidades. Su propuesta es hacer del video un instrumento de expresión de identidad, reflejando su visión de sí mismo y del mundo. Al equipar comunidades indígenas con cámaras de video, el proyecto estimuló el intercambio de imágenes e informaciones entre los pueblos. La formación de realizadores indígenas fue hecha inicialmente de aldea en aldea, produciendo registros para el uso interno. Actualmente, a través de talleres nacionales y regionales, ellos discuten juntos como hablar de su realidad para su pueblo y para el mundo. Sus documentales

tratan de temas que las propias comunidades consideran importante. El acervo del proyecto cuenta con un conjunto de documentales producido por el equipo de formadores y por los realizadores indígenas, agrupados en procesos de apropiación y uso del video por diferentes comunidades, video educativos, encuentros entre pueblos, rituales, conflictos en áreas indígenas, entre otros.

CONCLUSIONES

Tanto la fotografía como el documental antropológico, como otros discursos de lo real tienen como objetivo describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva, un mundo conflictivo, historizado, reformulando teorías críticas en relación a las prácticas sociales. Parte de la crítica postmoderna a la antropología ha sido que su metodología se ha basado en la doble ilusión del observador neutral y del fenómeno social observable. Para oponerse a esta crítica, el método en antropología puede pensarse como inherentemente teórico en sus implicaciones. La separación del método de la teoría, pese a no ser clara, ocurre en una disciplina que a veces se define a sí misma en término de sus métodos: trabajo de campo y observación participante. Las herramientas metodológicas no pueden ser teóricamente neutrales en la práctica porque su selección se efectúa en referencia a los objetivos de la investigación. Comprender el modo de constitución de un problema social y el conjunto de las representaciones dominantes en la organización de las prácticas legítimas, permite determinar cómo se definen comportamientos en términos de normativas y los recortes producidos en la sociedad a partir de ellos (Sel, 2001). Como concepto político, la reflexividad se basa en la materialidad de la representación que dirige, o devuelve, al espectador más allá del texto, hacia las prácticas materiales de poder. Reflexividad y concientización coinciden porque a través de la conciencia de la forma y la estructura y de sus efectos determinantes se pueden crear nuevas formas y estructuras, no sólo en teoría o estéticamente, sino también en la práctica, socialmente.



Notas

- ¹ La técnica cinematográfica nace de la posibilidad de obtener beneficios económicos con las representaciones de realidad, ya que los avances en la concreción del cine se correspondían con la esperanza de comercialización, tanto desde la producción del espectáculo como la venta de aparatos técnicos. Comolly, Jean L. 1971. "Technique et Ideologie". *Cahiers du Cinéma*.
- ² En referencia al film "Nanook of the North", de Robert Flaherty, en la bahía de Hudson, 1922. Primera experiencia de observación participante y también diferida y compartida, llevada a cabo por un no-antropólogo.
Refiere a la serie "Yanomanos", de Timothy Asch y Napoleón Chagnon, Venezuela, 1971.
- ⁴ En el film Nanook of the North, se oculta la venta de pieles de focas logradas por los esquimales a los comerciantes blancos
- ⁵ Se instituye como tal a instancias de M.Mead, en International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, Chicago, 1973.
- ⁶ Refiere a films de Jean Rouch sobre prácticas religiosas en Nigeria. A raíz de *Les maîtres fous*, donde mostraba un ritual con aborígenes poseídos, fue criticado como colonialista por el uso que de ese film haría el poder "blanco", y se aconsejaba filmar en Occidente prácticas similares.
- ⁷ Asen Balicki y la serie épica *Los esquimales Netsiik*, comenzada en 1963 en asociación con varios realizadores como Robert Young y auspicios de los Servicios Educativos de Newton, Mass.
- ⁸ *The hunters*, 1958, uno de los films de John Marshall, describe una cacería de jirafas en el desierto del Kalahari. También *Pájaros muertos* de Robert Gardner, 1963, describía, en esta línea, una guerra ritual de tribus de Nueva Guinea y contaba con los auspicios de la Universidad de Harvard.

BIBLIOGRAFÍA

- ASCH, T. y ASCH, P.
1974 "Film in ethnographic research". *Principles of visual anthropology*. Chicago, 1ª ed, pp 335-362

AUMONT, J.y/o.

1995 *Estética del film*. Paidós, Barcelona

BARKNOW, E.

1996 *El documental. Historia y estilo*. Gedisa, Barcelona.

BARTHES, R.

1995 *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, Barcelona.

BIELLA, P.

1988 *Contra el reduccionismo y la autorreflexividad idealista: el proyecto Iparakuyo Massai*, Temple University Press.

COMOLLY, J. L.

1971 "Technique et Ideologie", *Cahiers du Cinéma Paris*, pp11-19

DE TACCA, F.

1997 *A fotografía e o cinema na pesquisa antropológica*. Osaka Museum, Japón.

DONDIS, D. A.

2002 *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Gilli, Barcelona.

GUINSBURG, F.

1999 "Nao necessariamente o filme etnográfico: trocando um futuro para a antropologia visual", *Imagem em foco*, Ed. UFRGS, P. Alegre, Brasil, pp 31-54

HARRISON, T.

1937 *Savage Civilisation*, V. Gollancz, Londres

1976 *Living through the blitz*. Harmondsworth, Penguin, Londres

HARRISON, T. y Madge, C.

1937 *Mass Observation*, F. Muller, Londres.

HEIDER, K..

1976 "Toward a definition: the nature of the category ethnographic film", en *Truth and ethnographic film*, University of Texas Press, pp 54-62

KUENHAST, K.

1990 "Gender Representation in Visual Ethnographies: an Interpretativist Perspective", *CVA Review*, Montréal, pp.21-29

LEMOSSÖLHA, H.

1998 *A construção dos olhares. Imagem e Antropologia Visual*. Tesis de Maestría, Universidad Estadual de Campinas, Brasil.

MARTINEZ, W.

1990 "Critical studies and visual anthropology: aberrant versus anticipated reading of ethnographic film", *Commission for Visual Anthropology Review (Spring)*, Montréal, pp 34-47

MEAD, M.

1995 "Visual Anthropology in a discipline of words", *Principles of Visual Anthropology*, Mouton, N.York, 2º ed. 1975, 1º ed, pp 3-12

MEAD, M. y Bateson, G.

1942 "Balinese character: a photographic analysis". Special publications of the *New York Academy of Sciences*, Vol II.

MORPHY, H. y Banks, M.

1997 Introduction: Rethinking Visual Anthropology. In *Rethinking Visual Anthropology*, Banks y Morphy, Yale UnivPress, London, pp 1-35

NICHOLS, B.

1997 *La representación de la realidad*. Paidós, Barcelona

PINNEY, C.

1992 *The Paralell Histories of Anthropology and Photography*, in *Anthropology and Photography*, E.Edwards ed. Yale University Press, London.

ROLLWAGEN, J.

1995 "La función de la teoría antropológica en el cine etnográfico", en *Imagen y Cultura*. Diputación Provincial de Granada, España. Publicado en: *Anthropological Filmmaking*.1992, pp 325-362.

- ROUCH, J.
1979 *La Camera et les hommes*, Mouton, Paris.
- RUBY, J.
1971 *Toward an Anthropological Cinema*. Film Comment, N.York.
- SAID, E.
1990 *Orientalismo*. Libertarias, Madrid.
- SEL, S.
2004 *Documentales y noticieros en las prácticas políticas del sigloXX*. Tesis doctoral, UBA.
- 2003 "Políticas de la representación en antropología", *51º Congreso Internacional de Americanistas*, Santiago de Chile.
- 2001 "Teoría crítica en Antropología Visual". *Revista Chilena de Antropología Visual*, Santiago de Chile. www.antropologiavisual.cl
- SORENSEN, E.
1967 "A research film program in the study of changing Man", en *Current Anthropology*, N° 8, EEUU, pp 34-47.
- SORLIN, P.
1985 *Sociología de Cine*. Fondo de Cultura Económica, México.
- STANTON, G.
1998 "Etnografía, antropología y estudios culturales: vínculos y conexiones", en *Estudios Culturales y Comunicación*, Paidós, Barcelona, pp 497-532.
- WILLIAMS, R.
1997 "El futuro de Estudios Culturales", en *La política del modernismo*. Manantial, Bs.As, pp 187-200.