

La antropología visual

Motta, Carlos Gustavo

Resumen: una imagen activa es aquella que impacta al cuerpo. Cuerpo propio y cuerpo social, efecto actual de la época que nos toca vivir y cómo su subjetividad nos alcanza a cada uno, donde la rapidez excluye el tiempo de comprender y sólo quedamos atrapados en el instante de ver bajo los embrollos de lo real.

Palabras claves: imagen activa - pueblos expuestos - inmigración - violencia - hipernormatividad.

(*) Psicoanalista y cineasta. Doctor en Psicología de la Universidad del Salvador. Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Miembro de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana. Miembro de la Asociación Argentina de Salud Mental. Presidente del Capítulo de Psicoanálisis y Cine de la World Foundation for Mental Health. Becario de la Maestría de Cine Documental de la Universidad del Cine.

Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N° 62



ISSN: 1668-0227

Cine documental

Año XVII, Junio 2017, Buenos Aires, Argentina | 152 páginas

[descargar PDF](#)

[ver índice de la publicación](#)

[Ver todos los libros de la publicación](#)

[compartir en Facebook](#)



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](#)

Introducción

El término antropología visual puede connotarse como el uso de las técnicas audiovisuales aplicado a una forma de documentación etnográfica o para ilustrar la transmisión del conocimiento antropológico. La aceptación de estas variables mencionadas conlleva para la antropología, la incorporación de una nueva forma de plantearse sus técnicas de investigación.

Reflexionar no sólo sobre el lenguaje, sino también sobre nuestra propia percepción visual nos obliga a pensar sobre cómo miramos.

La utilización de técnicas audiovisuales como herramientas auxiliares en el trabajo de campo se da ya en los mismos orígenes de la fotografía y el cine. La antropología visual puede configurarse como rama o especialidad de la antropología que abre un campo de reflexión sobre la imagen: algunos antropólogos utilizan el cine o la fotografía para sus investigaciones, otros para aumentar la documentación sobre la diversidad cultural, otros realizan expediciones fotográficas o cinematográficas para la alimentación de archivos.

Eduardo Grüner, filósofo argentino, dice en su ensayo El sitio de la mirada que el arte del siglo XX es ante todo, un campo de batalla y un experimento antropológico. En él se juega el combate por las representaciones del mundo y del sujeto, de la imagen y de la palabra: tragedia y peste han sido la materia del arte del siglo XX, materia además política, porque –y esta frase no es de Freud ni de Marx ni de Nietzsche, sino de Napoleón Bonaparte “la política es la tragedia de una época que ha perdido sus dioses”.

La creación artística parece haber extraviado en nuestra época sus herramientas y configurarse como simple expresión individual. El cruce moderno-posmoderno determina a un sujeto altamente individualista que prefiere alienarse a la disarmonía reinante sin generar espacio de reflexión alguna. Para Freud el hombre se inclina a una patética búsqueda de la felicidad y sólo logra fracasar, encontrando odio a su paso y una exacerbada hostilidad.

Su decir es no nos sentimos cómodos en la civilización del presente. Y de esta manera intenta obturar su falta, que sabemos inobturable.

Hoy, las formas estéticas tradicionales se desestructuran y la función del arte es vista sobre todo como crítica de la realidad y fuerza demitificante de los aspectos actuales de la realidad.

Lo visual, en cambio, es algo que se da a ver en principio y de acuerdo con Georges Didí- Huberman también lo que nos puede mirar. Lo narrable no es sólo exclusivo de la dimensión discursiva. Discurso visual resulta un término complejo, una hipótesis de trabajo, que consolida dos dimensiones posibles: una representada por acontecimientos históricos filmados y ocurridos en el transcurso del Siglo XX y la otra, el siglo XXI donde se establecen perspectivas orientadas a la imagen como productora de conocimiento en una época inicial donde lo virtual tiene consistencia y consecuencias en el ámbito social.

Para deconstruir estos enunciados iniciales y despejar diferentes interrogantes incluyo como corpus principal y ejemplo, el libro de Pierre Bourdieu *En Argelia*. Imágenes del desarraigo publicación donde tiene la particularidad que la imagen resulta protagonista y acompaña un trabajo de campo. Este ensayo permite situar la importancia de lo que constituye el discurso documental y la intensificación de la mirada ilustrando la pasión de Bourdieu con más de ciento cincuenta fotografías capturadas por él mismo, movido por el deseo de respaldar sus anotaciones e investigaciones sobre una región que atravesaba una etapa de conflictos y transformaciones: la independencia ambicionada por el pueblo, la emigración del campo a la ciudad y por lo tanto el desarraigo de la clase campesina con los consiguientes cambios de costumbres, el abandono de tradiciones ancestrales, el nuevo rol de la mujer en el entorno urbano entre tantas variables. En este sentido, una imagen tiene la dificultad de ser contada con palabras. Freud lo destaca cuando aborda el relato de un sueño: hay una palabra que no puede cernir del todo a la imagen. Se construye de esta manera un texto inalcanzable, tal como lo expresa Raymond Bellour. Una imagen que no puede ser representada sino con la imagen misma de ninguna manera opaca sino con su utilización como conocimiento.

Imagen activa

En 1830 los franceses comenzaron la conquista de Argelia con la toma de su capital, Argel.

A partir de 1871 inauguraron una política de asimilación con la instalación masiva de colonos europeos en las tierras más fértiles. Las insatisfechas aspiraciones autonomistas argelinas, que se habían iniciado tímidamente en 1923, se incrementaron a partir de la Segunda Guerra Mundial. La lucha para obtener la soberanía nacional condujo al pueblo

argelino a la insurrección armada contra Francia, iniciada en 1954 por el Frente de Liberación Nacional. La guerra larga y costosa denunciada repetidamente por la ONU, influyó en la subida al poder del general De Gaulle en Francia (mayo 1958) quien propuso una solución del conflicto mediante la celebración de elecciones. En 1962 se llegó a un acuerdo de alto el fuego y el 1ro. de julio de 1962 se proclamó la independencia de Argelia. La economía se rige por un modelo de desarrollo nacional autónomo y socializante. La agricultura constituye un sector en regresión, que ocupa el 16 % de la población activa.

Bourdieu nos enseña a través de las imágenes registradas por él mismo, un pueblo.

Un pueblo expuesto donde la responsabilidad se encuentra en cada persona y en cada escena fotografiada, un argumento solidario expuesto por Walter Benjamin quien afirma exponer a los sin nombre cuando nos encontramos como en este caso, con un ensayo visual.

Una fotografía no devuelve la palabra al sujeto fotografiado, no restituyen nombres propios a las personas que se muestran. Pierre Bourdieu escribe *En Argelia*:

La guerra y la represión han terminado lo que la política colonial y la generalización de los intercambios monetarios habían iniciado. Las regiones más afectadas por esta descampesinización son las que hasta ese momento habían permanecido relativamente al margen, porque se habían mantenido al abrigo de las empresas de colonización: en efecto, son las pequeñas comunidades rurales de las regiones montañosas las que, encerradas en sí mismas con una obstinada fidelidad a sus tradiciones, habían podido salvaguardar los rasgos esenciales de una cultura de la que ya no se podrá hablar más que en pasado...

En 1960, las zonas montañosas donde el Ejército de Liberación Nacional se había implantado más rápida e intensamente, más incluso que en las zonas fronterizas, se habían vaciado casi por completo de sus habitantes, reagrupados en las llanuras al pie de la montaña o trasladados a la ciudad.

Todo ocurre como si esta guerra hubiera proporcionado la ocasión de llevar hasta el fin la intención latente de la política colonial, intención profundamente contradictoria: desintegrar o integrar, desintegrar para integrar o integrar para desintegrar, estos son los polos opuestos entre los que ha oscilado siempre la política colonial, sin que la elección se haya

aplicado de forma clara y sistemática, de tal forma que unas intenciones contradictorias podían animar a unos responsables diferentes al mismo tiempo, o al mismo responsable en tiempos diferentes. La voluntad de destruir las estructuras de la sociedad argelina ha podido, en efecto, inspirarse en ideologías opuestas: una, dominada por la consideración exclusiva del interés del colonizador y por preocupaciones de estrategia, de táctica o de proselitismo, se ha expresado a menudo con cinismo; la otra asimilacionista o integracionista, sólo es generosa en apariencia.

Al imponer una organización idéntica del hábitat de forma sistemática incluso en las regiones de más difícil acceso (por tanto, las más favorables a una conducta de guerra revolucionaria) la operación de reagrupamiento ha actuado en el sentido de la homogeneización de la sociedad argelina. Sin embargo, las transformaciones del

orden económico y social dependen tanto de las características ecológicas, económicas, sociales y culturales de las sociedades perturbadas como de la forma y de la intensidad de la acción perturbadora.

Confrontación entre hábitat y habitus

Los aspectos constantes y los desvíos de la política colonial no tienen nada de sorprendente, una situación que permanece idéntica produce los mismos métodos. Los campesinos arrancados de su residencia habitual fueron encerrados en centros desmesurados cuyo emplazamiento se había elegido a menudo por razones puramente militares. Los “reagrupados” se encontraban sometidos a una relación de dependencia absoluta de los oficiales a cargo. En 1960 el número de argelinos reagrupados ascendía a 2.157.000, la cuarta parte de la población total (en 2012 Argelia cuenta con una población de 33.900.000 habitantes).

“Este desplazamiento de la población está entre los más brutales que ha conocido la historia”.

(En Argelia..., Pierre Bourdieu, páginas 80 a 97 de la edición citada en Bibliografía del presente trabajo)

Al reflejar la Argelia de los años cincuenta, el trabajo fotográfico de Pierre Bourdieu se inscribe en la tradición de una fotografía humana comprometida que encontramos (y no sólo por su proximidad temática) en los grandes informes sobre la miseria de los campesinos sin tierra. Es una imagen activa. Una imagen que, en este caso, parece soportar la indignación de la realidad y que ubica una tensión entre las estructuras económicas y paradojas del mundo moderno. Imágenes que argumentan, reflexionan, discuten entre sí, que incluso provoca indignación, algo de lo intolerable y que se dirigen a un axioma “ver para hacerse ver, comprender para hacer comprender”.

También de estas apreciaciones precedentes surge un interrogante: ¿qué es lo que vuelve intolerable a una imagen?

La imagen es de la realidad y es la realidad la que a su vez está bajo sospecha. Lo que ella muestra es real, demasiado intolerablemente real para ser propuesto en el modo de la imagen.

Jacques Ranciere afirma que este desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen ha estado en el corazón de las tensiones que afectan al arte político.

Es una imagen activa puesto que denuncia el espejismo como la realidad de nuestra vida en la que ella misma está incluida. Amplía nuestra idea de qué aspecto puede tener y cómo puede sonar otra cultura: las cualidades que residen en el espacio, el movimiento, la ropa, el porte, las prácticas sociales y rituales.

Más allá de lo etnográfico el Otro está en uno. La presencia de la cámara de Bourdieu atestigua su presencia en el mundo histórico, sugiere tal como lo señala Bill Nichols en relación al testimonio de un documental, un compromiso con lo inmediato, con lo íntimo y lo personal que es comparable a lo que podría experimentar un auténtico observador participante.

Rescatamos el lugar de la pregunta antropológica, aquella que refiere Esteban Krotz en “Alteridad y pregunta antropológica”, el interrogante por la igualdad en la diversidad y de la diversidad en la igualdad y que remite a los aspectos singulares, las condiciones de posibilidad y límites, causas y significados, formas y transformaciones, por los criterios para

la acción que deben ser derivados de ella.

Por efecto de esta estética, este modo que utiliza Bourdieu que es la fotografía, surge un sentido posible, una cierta interpretación del campo que se manifiesta y se afirma como escenario, exposición, superficie sensible. Con categorías que surgen para abordar esas imágenes, por ejemplo, el orden que se quiere imponer, como si lo simétrico estableciera un ordenamiento simbólico que es evidentemente tranquilizador para quien lo ejecuta; la profundidad, la metamorfosis que va del caos al simulacro. Mediante la fotografía hay un intento de atravesar el tiempo para conformar un acontecimiento y como tal dar lugar a la subjetividad: la imagen como producción de conocimiento, como testimonio para comprender lo profundo e interrogar los sistemas de dominación, tal como se expresó en la clase a cargo del Dr. Sebastián Carenzo (Maestría en Cine Documental/Antropología de la Cultura/Dr. Sebastián Carenzo).

La imagen condensa realidades sociales, lo que la convierte en un documento imprescindible para los estudios de época, capta aspectos del hecho histórico que un documento escrito no revela, incluso aspectos emotivos o apreciados por la opinión pública. Con la revolución informática que se desarrolla en el siglo XXI se constituye un discurso icónico donde la civilización actual da privilegio a la imagen. Desde la televisión como invento del siglo XX a Internet, el perfeccionamiento tecnológico y la multiplicación de programas culturales han desarrollado nuestras percepciones visuales. Representan un cambio fundamental en nuestra cultura y hacen surgir nuevos modelos.

La importancia de la imagen se desarrolla en la segunda parte del siglo XX con los progresos tecnológicos en la fotografía construyendo una cultura visual que fueron desplazándose a un modo discursivo consistente y solidario con el axioma popular, que una imagen vale más que mil palabras.

De aquí la importancia de desarrollar este argumento de modo invertido: preferimos que la palabra se encuentre de modo privilegiado sobre la imagen, sin embargo, las tentaciones de la humanidad siempre destacaron la consigna aristotélica de la verdad: la realidad es la única verdad posible, por lo tanto lo observable tiene valor en sí mismo.

Teniendo en cuenta estas afirmaciones precedentes, el concepto de discurso será el que aparece vinculado a dos grandes problemáticas planteadas por Michel Foucault en *Les Mots et les choses*. De acuerdo con esto, la arqueología es análisis del discurso en la modalidad del archivo. En *L'Archéologie du savoir*, Foucault define el discurso como el conjunto de enunciados que provienen de un mismo sistema de formación y por lo tanto,

remiten a idénticas condiciones de existencia. A medida que Foucault sustituye la noción de episteme, primero por la de dispositivo y, finalmente, por la de práctica, el análisis del discurso comenzará a entrelazarse cada vez más con el análisis de lo no discursivo (práctica en general) y la arqueología del discurso cederá su lugar a un análisis genealógico y ético del discurso.

El discurso aplicado al campo cinematográfico existe a partir de otros. Así el discurso jurídico, antropológico, sociológico, psicológico, por citar algunos, proceden de un enfoque que se emplea en las ciencias humanas. En *Sociologie du cinema*, el historiador Pierre Sorlin examina en un film de Visconti *Osessione* (1942) todas aquellas unidades que se refiere a la representación de la mujer, la imagen de la campiña y su oposición a la ciudad, tal como se construye el film. Según su análisis, la ciudad posee un marco, en cambio, la campiña no lo tiene y ello es debido a que para algunos cineastas, la campiña no resulta perceptible para ellos, lo aprehenden de un modo romántico, idealizado, estereotipado. La imagen así filmada no resulta ajustada a la realidad y el concepto de alteridad se desdibuja bajo la forma de un estereotipo. No ocurre así con Visconti, que provoca con la imagen un hecho discursivo informando cómo era la campiña en la Italia de 1942.

Un relato fotográfico pone al descubierto diversos discursos que se construyen, desde la semiología, a partir de códigos concretos de un lenguaje y que merecen un comentario fundamentado en dos razones principales:

- a) La fotografía con características indicativas.
- b) La narratividad, formas simbólica de la civilización

Jacques Aumont y Miche Marie en *Análisis del film* nos comentan que de esta relación precedentemente citada existe una clasificación que se desplaza a cualquier obra teatral, fotográfica o cinematográfica. Abordan tres tipos de cuestiones, tres interrogantes que pueden constituir una regla a tener en cuenta en una obra singular:

- 1) De qué se habla (los temas)
- 2) ¿Qué se cuenta? (el relato o la fábula)
- 3) ¿Qué se dice? (el discurso o la tesis)

Estos autores también agregan que a estos interrogantes se los piensa con las distinciones establecidas por los formalistas rusos en los años 60 entre temática, tema, fábula, asunto y motivos. Queda claro que para un investigador lo esencial es convencerse que su estudio (en este caso de campo) no se produce de una vez por todas o es producto de una intuición iluminante sino que en todos los casos, debe construirse.

Un hecho histórico como la Revolución Rusa acontecida en octubre de 1917 provoca la afirmación del cineasta ruso Serge Eisenstein quien dice que se trata de una serie de ensayos visuales en torno de temas que han ocurrido en la realidad y que intentan volcarse a la representación íntegra a través de la imagen. Lo mismo ocurre con el film *La huelga* en la medida que expone y explica un proceso de lucha militante mediante el análisis de la producción de un acto revolucionario y no sólo a través de secuencias que muestran acontecimientos espectaculares. Eisenstein propone un cine que piensa por imágenes y él mismo afirma que una imagen tiene apariencias de realidad.

Ese semblante visual constituye un vector discursivo, crear un punto de vista donde la palabra constituya un recurso indivisible de la alteridad y el otro semejante. Es decir, hay engaño pero también porque el Otro, la alteridad, se encuentra presente al igual que el semejante, variables siempre indicativas para que podamos hablar de hecho discursivo.

Hechos discursivos que en el caso de Bourdieu es solidario con el concepto de dislocación que plantea Arjun Appadurai en *La modernidad desbordada*. Dimensiones culturales de la globalización, un trabajo que lleva implícito una teoría de la ruptura dirigida a los medios de comunicación y movimientos migratorios concebidos como elementos constitutivos para la subjetividad moderna. Si bien el trabajo de Appadurai está en función de la globalización ubica el acento en dislocaciones fundamentales entre la economía, la cultura y la política y las relaciona con cinco planos a) el paisaje étnico, b) el paisaje mediático, c) el paisaje tecnológico, d) el paisaje financiero, e) el paisaje ideológico. Me interesa destacar y relacionar con este trabajo, los paisajes mediáticos, aquellos producidos por intereses privados o estatales que están contruidos sobre la base de narraciones de franjas de realidad, metáforas alrededor de las cuales las personas organizan sus vidas en la medida en que ellas ayudan a la gente a construir narraciones acerca del Otro.

En este trabajo Appadurai menciona la dislocación en función de la desterritorialización que traslada población trabajadora y en Argelia es igual a desarraigo de la clase campesina y por consiguiente, siguiendo a Appadurai, "los inciertos paisajes que surgen de tales dislocaciones" provocando lo expuesto por Rossana Reguillo en *El otro antropológico*. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada: en el paisaje mediático, el Otro queda interceptado por la fuerza de un imaginario global que reedita la producción de la diferencia:

Las migraciones como flujos de personas aumentan conforme disminuyen las condiciones de viabilidad por la pobreza y la violencia y en donde lo local comunitario puede constituir un espacio para el desarrollo de la agencia humana, las preguntas en torno a la visibilidad del otro y de lo otro, con todos sus mecanismos de auto y heterorepresentación no pueden ser ignoradas.

Edward Said citado por Akhil Gupta y James Ferguson en Más allá de la cultura comenta las condiciones generalizadas de desarraigo en un mundo donde las identidades están siendo, si no enteramente desterritorializadas, por lo menos territorializadas de otra manera.

Los refugiados, los migrantes, los desplazados y los pueblos sin Estado, afirma este sociólogo inglés, son quizás los primeros en experimentar estas realidades de forma más plena, pero esta condición se encuentra generalizada. En un mundo de diásporas, de flujos culturales transnacionales, de movimientos masivos de poblaciones provocan simulacros poscoloniales, dramas culturales donde Argelia fue un ejemplo paradigmático. Clichés ideológicos que obedecen a los intereses y estrategias del poder dominante, superioridad centralista de un “nosotros” enfrentado a un “ellos”, vivido como “lo extraño”.

Conclusiones

Autores como Jean-Luc Godard, Guy Debord, Jean-Louis Comolli afirman que la imagen es siempre un leure, un cebo, un engaño ideológico, promovido por las industrias cinematográficas para perpetuar un sistema que se desplaza a variables económicas y políticas.

El cine moderno, el cine del signifiante, como lo llamó Jean-Louis Comolli encuentra su transparencia en el instante del cruce de dos o más imágenes. Este montaje tensional constituye la creación de un acontecimiento que logra cuestionar al espectador. Un paso más allá de esta modalidad de provocar con imágenes lo realizan los cineastas Farocky y Ujica en los documentales Videograma de una revolución y Autobiografía de Nicolae Ceausescu.

Se trata de una desconfianza de las imágenes, llamada así por el propio Farocki donde la indagación es encontrar la utilidad de la representación como conocimiento.

Así las imágenes pueden implicarse simultáneamente. Las imágenes del mundo, afirma Georges Didi-Huberman, son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene el hombre. Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez. La mirada para otros

filósofos como Wittgenstein es la cosa que sale, la cosa de la salida y para ser precisos, la mirada es la cosa en sí, de una salida de sí. En verdad no es una mirada-sobre sino una mirada abierta a la evidencia, a la presentación del mundo del arte.

Una creación de arte, una escultura, una pintura, un texto, un poema, un acorde musical, una fotografía, un film u otra expresión, son relatos subjetivos, ficciones propias de la naturaleza humana. Un autor, que quizás deje de ser anónimo, relata un fragmento de su historia en la representación elegida. Su mundo de representaciones resultará enigmático para un semejante, puesto que la dificultad se encuentra en la diferencia que una representación singular provoca. La representación singular es la expresión de una diferencia que se dirige a un Otro.

Una respuesta al vacío, a lo invisible, a lo que a nadie antes se le ocurrió, a la alegría, al horror. Es, fundamentalmente, la modalidad, la característica, lo que llamamos creación artística, es decir, la transfiguración de un lugar común. Un lugar inventado, nuevo, no un simple punto de vista.

El arte produce impresiones y expresiones que inciden en la sensibilidad y permiten la afluencia del deseo: eso que es tan íntimo en cada uno de nosotros, y que nos aleja de lo inquietante, de lo siniestro, o al menos, provoca un intento de mantener a distancia el horror de aquello que nos resulta difícil comunicar. La mayoría de las personas denomina a este proceso, angustia. El poder de síntesis que está en función de la siguiente argumentación, se desplaza a una obra de arte considerada como el relato de un fragmento de historia subjetiva, que puede responder o no, a la tendencia de un pensamiento de la época.

Cuando se provoca una ruptura en el modelo temporal, hablamos con seguridad, de un cambio de paradigma, entendiendo este último, como un antes y un después de lo que se muestra, de lo que se da a ver.

El arte no satisface, genera agujeros, requiere de sedimentos. No se lleva bien con la prisa.

Alguien experimenta una representación posible que le pertenece. Seguramente esa, provocará un cambio a quien será testigo con su mirada. La obra-en-sí logrará su objetivo: para ese espectador, ya nada será lo mismo. Para su creador, será un breve momento de satisfacción o una huida de sus sentimientos. En el eje del tiempo se produjo un efecto de devenir a instante. Devenir: provocado por el artista en la construcción de su obra, en la duración de ella, en su transcurrir. Instante: de la mirada que se ubica en el testigo, en el espectador. En su captura. Y por sobre todas las cosas, la invención del Nombre Propio del artista: no hay “movimientos artísticos” sino singularidades excluyentes. Estos dos conceptos, devenir e instante, pueden invertirse en su producción, también confluir en un proceso dialéctico: instante-devenir, ubicando dicho eje temporal del lado del artista.

Ello se comprende de una manera sencilla y definitiva: el arte avanza y genera mundo. La obra de un artista merece ser tenida en cuenta, porque en ella se ha invertido un tiempo de construcción, que es único en cada uno de nosotros. Un tiempo que se desplaza al respeto de la contemplación del otro, y no, para que éste encuentre fallas, defectos, errores,

falta de técnica, etc. o sólo virtudes. Un tiempo que escribe y permite contar, ser contado y contarse.

Fragmentos o piezas que se encuentran, no siempre originales, pero sí legítimas.

Es lo que Maurice Blanchot llama la “abrumadora responsabilidad” de cada hombre enfrentado a la desastrosa historicidad de la totalidad de la especie humana. Que el hombre pueda ser destruido no es, por cierto, algo

tranquilizador, afirma el filósofo francés, pero a pesar de ello y a causa de ello, en ese movimiento mismo, el hombre sigue siendo lo indestructible

y eso es lo verdaderamente abrumador, porque no tenemos la posibilidad de desembarazarnos de nosotros mismos y de nuestra responsabilidad.

Para Rossana Reguillo la pregunta por el otro adquiere una renovada urgencia.

Ella afirma que la tarea es cultural y es política, un proyecto intelectual como quería Bourdieu, combatir desde las trincheras del pensamiento las doxas o el pensamiento consagrado y nunca reflexivo; verdades irrefutables y nunca cuestionadas que como fantasmas sociales están ahí sin ser vistas y son el principal obstáculo para el pensamiento libre. En el fondo, la complejidad radica en que tratar de comprender el poder de las representaciones desde una lógica no disciplinarios (y disciplinada) exige comprender nuestras propias representaciones del poder.

¿Qué es lo antropológico y que es lo etnográfico?

Bourdieu utilizó En Argelia todas las técnicas posibles de investigación etnológica y sociológica.

Desde la observación participante a la entrevista de fondo, desde la reconstrucción de los sistemas de parentesco al análisis del espacio doméstico, encuestas estadísticas elaboradas por sus colegas a estudios sobre los ingresos familiares, desde la observación de las formas de división de trabajo y de los tipos de dominación masculina correspondientes; lógica de intercambio de bienes. Desde bocetos topográficos al uso sistemático de la fotografía como medio de documentación y de testimonio: quería dar testimonio desde su propio compromiso personal y político. Frente a lo violenta que contemplaba ubica una postura que llamará "objetivación participante" que le permitió no caer en la desesperación, del impacto inicial que provoca la visión de lo injusto e intolerable.

Para Paul Henley la antropología se ocupa de los temas teóricos generales de la cultura humana y la sociedad en cambio la etnografía es más una cuestión de descripción de casos particulares donde en la práctica no se puede realizar una distinción tan precisa ya que por lo general cualquier teoría contiene una referencia a lo singular y cualquier descripción de un caso particular contiene suposiciones teóricas.

El trabajo realizado por Bourdieu es un puntapié inicial para la época que nos toca vivir donde la imagen ahora no es la fotografía sino la aplicación de la sofisticación de la técnica, sin que esto sea lo importante. La condición humana se la puede investigar, rastrear, fotografiar, filmar, etc. pero las pasiones del alma, el odio, el amor, la ignorancia se incluyen en la esencia del sujeto. Para Bourdieu En Argelia constituyó su obra más antigua, pero al mismo tiempo, argumentado por él mismo, su obra más moderna y la que permite continuar haciendo avanzar nuevas investigaciones.

Bibliografía

a) Textos

Angenot, M. (2010). El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible. Siglo veintiuno editores.

Appadurai, A. (1990). La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización. Fondo de Cultura Económica.

Balandier, G. (1994). El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación. Ed. Paidós.

Belting, H. (2012). Antropología de la imagen. Katz

Bourdieu, P. (2012). En Argelia. Imágenes del desarraigo. Foundation Boudieu.

Carenzo, S. (2014). Clases de Antropología de la Cultura en la Maestría en Cine Documental de la Universidad del Cine. Inéditas.

Castro, E. (2011). Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores. Siglo veintiuno editores.

Didi-Huberman, G. (2014). Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Manantial texturas.

Didi-Huberman, G. (2007). La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpetriere. Ensayos-Arte-Cátedra.

Didi-Huberman, G. (1997). Lo que vemos, lo que nos mira. Bordes Manantial.

Farocki, H. (2013). Desconfiar de las imágenes. Caja Negra.

Henley, P. (2001) "Cine etnográfico: tecnología y teoría antropológica". Desacatos, núm 8, invierno, pp. 17-36.

Krotz, E. (1994). "Alteridad y pregunta antropológica". Alteridades, 4 (8):pp. 5-11

Lévi-Strauss, C. (2012). La otra cara de la luna. Escritos sobre el Japón. Capital Intelectual.

Motta, C-G. (2008). El proceso creador en Freud. Ed. Grama.

Motta, C-G. (2013). Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis. Ed. Paidós.

Nancy, J-L. (2012). La mirada del retrato. Amorrortu editores.

Nichols, B. (2011). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Paidós Comunicación Cine.

La Ferla, J. y Reynal, S. (2012). Territorios audiovisuales. Librería.

Ranciere, J. (2010). El espectador emancipado. Bordes Manantial.

Reguillo, R. (2002). "El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada". Análisis 29. Pag. 63-79.

Rojas Mix, M. (2006). El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI. Editorial Prometeo.

Wajcman, G. (2011). El ojo absoluto. Manantial.

Wajcman, G. (2001). Lacan: el escrito, la imagen. Siglo veintiuno editores. 2001.
Xavier, I. (2008). El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia. Manantial.

b) Películas

Mother Dao, con forma de tortuga. 1995. 90 min. Vincent Monnikedam. Holanda.
Cannibal Tours. 1987. Dennis O'Rourke. Australia
Reciclando sueños. 2011. 50 min. Marcelo Hernandez Macedo, María Ines Fernandez Álvarez,
Sebastián Careno, Santiago Sorroche, Nicolás Diana Menendez. Argentina.

c) Revistas

Kilómetro 111. Ensayos sobre el cine. (2008). Nro. 7. Teoría Contemporánea.
Kilómetro 111. Ensayos sobre cine. (2014) Nro. 12 Historia Política.

Abstract: An active image is a representation that makes impact on the body. Self body and social body, an effect of nowadays life and how its subjectivity reaches each one of us, where fastness excludes time of understanding and we just left trapped in the underground of reality.

Key words: active image - exposed populations - immigration - violence - hipermodernism.

Resumo: Uma imagem ativa é aquela que impacta ao corpo. Corpo próprio e corpo social, efeito atual da época atual e como sua subjetividade alcança a cada um, onde a rapidez exclui o tempo de compreender e só ficamos atrapalhados no instante de ver embaixo das complicações da realidade.

Palavras chave: imagem ativa - povos expostos - imigração - violência - hiper-modernidade.

La antropología visual fue publicado de la página 77 a página 87 en Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N° 62