Gisela Cánepa, Giuliana Borea y Alonso Quinteros, coords.

Antropologías visuales latinoamericanas:
genealogías, investigación y enseñanza

FORO

FLACSO Ecuador
Fondo Editorial PUCP

Antropologías visuales latinoamericanas: genealogías, investigación y enseñanza

Gisela Cánepa, Giuliana Borea y Alonso Quinteros, coords.

Antropologías visuales latinoamericanas: genealogías, investigación y enseñanza

Editorial FLACSO Ecuador

FLACSO ECUADOR 1974 - 2024

FONDO EDITORIAL PUCP

© 2024
FLACSO Ecuador/Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)

Antropologías visuales latinoamericanas: genealogías, investigación y enseñanza
© Gisela Cánepa, Giuliana Borea y Alonso Quinteros

Cuidado de la edición: Editorial FLACSO Ecuador

Ilustración de portada: Antonio Mena

FLACSO Ecuador

La Pradera E7-174 y Diego de Almagro,
Quito, Ecuador
Telf.: (593-2) 294 6800 Fax: (593-2) 294 6803
www.flacso.edu.ec

Primera edición en Quito: junio de 2024

ISBN FLACSO:
978-9978-67-682-0 (impreso)
978-9978-67-683-7 (pdf)
https://doi.org/10.46546/2024-56foro

Impreso en Ecuador / Tiraje: 150 ejemplares
Se terminó de imprimir en junio de 2024
en V&M Gráficas, Quito, Ecuador.

Fondo Editorial de la Pontificia Universidad
Católica del Perú (PUCP)

Av. Universitaria 1801
Lima 32, Perú
Teléfono: (+51) 6262650
feditor@pucp.edu.pe
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Primera edición en Lima: junio de 2024

ISBN Fondo Editorial de la PUCP:
978-612-317-955-7 (impreso)

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional
del Perú N.º 2024-04716

Impreso en Perú / Tiraje: 500 ejemplares
Se terminó de imprimir en junio de 2024
en Tarea, Lima, Perú.

Antropologías visuales latinoamericanas : genealogías, investigación y enseñanza / coordinado por Gisela Cánepa, Giuliana Borea y Alonso Quinteros.- Quito, Ecuador ; Lima, Perú :
FLACSO Ecuador : Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2024

ix, 244 páginas : ilustraciones, figuras – (Serie FORO)

Incluye bibliografía

ISBN: 9789978676820 (impreso - FLACSO Ecuador)
ISBN: 9789978679837 (pdf - FLACSO Ecuador)
ISBN: 9786123179557 (impreso - PUCP)
https://doi.org//10.46546/2024-56foro

ANTROPOLOGÍA VISUAL ; SOCIOLOGÍA ; ETNOGRAFÍA ; ETNOLOGÍA ;
HISTORIA DEL ARTE ; AMÉRICA LATINA. I. CÁNEPA, GISELA, COORDINADORA
II. BOREA, GIULIANA, COORDINADORA III. QUINTEROS, ALONSO, COORDINADOR

301- CDD

F En la serie Foro se publican obras arbitradas.

Índice de contenidos

Lista de abreviaciones, acrónimos y siglas VIII

Introducción
¿Hay una antropología visual latinoamericana? 1
Giuliana Borea, Gisela Cánepa y Alonso Quinteros

Capítulo 1
Antropologías y artes: genealogías, experimentos y desafíos desde Latinoamérica 28
X. Andrade, Giuliana Borea y Carla Pinochet Cobos

Capítulo 2
Materialidades y memorias en disputa: prácticas de archivo y museos en Latinoamérica 74
Gisela Cánepa, Pamela Cevallos y Sandra Rozental

Capítulo 3
Producción fílmica y etnografía: infraestructura, *performatividad* y composición etnográfica en el documental latinoamericano 124
Alonso Quinteros, Alex Vailati y Gabriela Zamorano

Capítulo 4
Metodologías desde lo sensorial, lo audiovisual y lo experimental 164
Catalina Cortés Severino y María Eugenia Ulfe

Capítulo 5
Antropología de los medios de comunicación en Latinoamérica: comunidades, involucramientos y compromisos culturales en la era digital 205
Raúl Castro-Pérez, Marian Moya y Francisco Osorio

Sobre las compiladoras y el compilador 239

Sobre los autores y las autoras 241

Ilustraciones

Figuras

Figura 1.1. Colectivo CDC: *En la otra cuadra*. 46
Figura 1.2. Denilson Baniwa: *O antropólogo moderno já nasceu antigo* 50
Figura 1.3. Un proyecto de X. Andrade, Omar Rincón y Lucas Ospina: *Despliegue comercial de camisetas con la imagen de Pablo Escobar* 52
Figura 1.4. Fiamma Montezemolo: *Neon Afterwords*. 53
Figura 3.1. Ronald Suárez: *Limashipibo* 132
Figura 3.2. Paola Vela: *Rutinas* 137
Figura 3.3. Luciana Decker: *Nana*. 141
Figura 3.4. Miguel Hilari: *Compañía* 147
Figura 3.5. Mari Corrêa y Kumaré Ikpeng: *Pïrinop. Meu primeiro contato* 150
Figura 3.6. Gabriel Mascaro: *Um lugar ao sol* 154
Figura 4.1. Instalación *Trasegares* 182
Figura 4.2. Avance de la tesis de Rocío Gómez 188
Figura 4.3. Final del proceso de investigación de la tesis de maestría de Rocío Gómez 188
Figura 4.4. María Eugenia Ulfe y Ximena Málaga Sabogal durante su trabajo de investigación. 194

Lista de abreviaciones, acrónimos y siglas

ABA	Asociación Brasileña de Antropología
ADALA	Antropología de las Antropologías Latinoamericanas
ADN	ácido desoxirribonucleico
ALA	Asociación Latinoamericana de Antropología
BIEV	Banco de Imagens de la UFRGS
CADA	Colectivo de Acciones de Arte
CDC	Conversación de Campo (colectivo de Chile)
CIESAS	Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (México)
CLACPI	Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas
CNRS	Centre National de la Recherche Scientifique (París)
DAFO	Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (Perú)
ENAP	Escuela Nacional de Artes Plásticas (México)
ESMA	Escuela Superior de Mecánica de la Armada (Argentina)
FARC	Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia
GRISPerú	Grupo de Investigación Sonora del Perú
ICOM	Consejo Internacional de Museos
IUAS	International Union of Anthropological and Ethnological Sciences
LAAB	Laboratorio de Antropología Abierta de Colombia

LAIS	Laboratorio Audiovisual de Investigación Social en el Instituto Mora
LAV	Laboratorio de Antropología Visual
LGBTIQ+	lesbianas, gais, bisexuales, trans, intersexuales, queer + diversidades sexuales y de género
LISA	Laboratorio en Imagen y Sonido en Antropología (Universidad de São Paulo)
MALI	Museo de Arte de Lima
MAV	Maestría en Antropología Visual de la PUCP
MIAxM	Museo Itinerante Arte por la Memoria
MUAC	Museo Universitario Arte Contemporáneo (México)
MUNA	Museo Nacional de Arqueología (Perú)
ONG	organización no gubernamental
ONU	Organización de las Naciones Unidas
PNUD	Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo
PUCP	Pontificia Universidad Católica del Perú
RAI	Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland
RAM	Reunión de Antropología del Mercosur
RIAA	Red de Investigación en Antropología Audiovisual
SAWA	Savoirs Autochtones des Wayana et Apalaï
TAFOS	Talleres de Fotografía Social
TIC	Tecnologías de la Información y Comunicación
UBA	Universidad de Buenos Aires
UFRGS	Universidad Federal de Rio Grande do Sul (Brasil)
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
VANEASA	Visual Anthropology Network of the European Association of Social Anthropologists

Introducción
¿Hay una antropología visual latinoamericana?

Giuliana Borea, Gisela Cánepa y Alonso Quinteros

Para contestar esta pregunta, en este libro nos proponemos trazar las genealogías, las investigaciones y las formas de enseñanza de la antropología visual en Latinoamérica. Nuestra aproximación es más empírica y reflexiva que marcada por particularismos definidos *a priori*. Además, es una aproximación colectiva. Los capítulos que componen este libro han sido escritos en su mayoría a seis manos, buscando que se constituyan en una arena de discusión entre colegas de distintas regiones de Latinoamérica, de forma tal que se vuelvan más diversos o yuxtapuestos los recorridos de esta revisión. Por esa misma razón, nuestra aproximación es también incompleta y fragmentaria. Reconocemos críticamente desde dónde escribimos y las redes que nos agrupan. Es por ello que ofrecemos trazos que se generan desde nuestro quehacer y no paisajes claramente delineados. Cuando miramos desde cierta distancia, podemos identificar líneas que se entrecruzan y puntos de fuga. Así constatamos que este itinerario nos exige abandonar el enunciado en singular –la antropología visual en Latinoamérica– para reconocer su condición plural y diversa: las antropologías visuales en Latinoamérica.[1] Jairo Tocancipá-Falla, en su volumen titulado *Antropologías en América Latina: Prácticas, alcances y retos*, también pone el acento en la agenda común y en las diversidades de las antropologías en la región. El

[1] Tocancipá-Falla, en la introducción a su volumen (2017), ofrece un importante y detallado estudio de los eventos anteriores que permiten reflexionar sobre la antropología en la región y las preguntas que articulan.

autor propone "documentar la diversidad de reflexiones y prácticas que se suceden" (Tocancipá-Falla 2017, 13). En una línea similar, en este libro, dedicado específicamente a la antropología visual, señalamos la imposibilidad de una singularidad en la región, más sí identificamos vectores que cruzan nuestra práctica y alimentan nuestras reflexiones. Esta pluralidad deviene en gran parte de la manera como la antropología visual se enseña y organiza en cada uno de los países de la región, un aspecto que discutimos en el siguiente acápite. Si optamos por hablar de antropologías visuales en plural, entonces, además, deberemos tomar en cuenta que tal pluralidad no está exenta de sesgos y que queda la tarea por descentralizar geográfica, social e institucionalmente aún más los diálogos de las antropologías visuales (Andrade, Borea y Pinochet Cobos, en capítulo 1).

La pregunta sobre la existencia de una antropología latinoamericana (Grimson 2019; Tocancipá-Falla 2017) o, más precisamente, de una antropología visual latinoamericana (Flores y Torresan 2018) está abierta;[2] aún más las reflexiones acerca de la existencia y, por ende, de la construcción misma de Latinoamérica (Tenorio-Trillo 2017; Mignolo 2005) ya sea como potencia, como campo de práctica o como pensamiento distinto que se desmarcan de postulados, sensibilidades y actores del Norte. Otra dimensión de la misma pregunta se vincula a la condición de lugar de múltiples despojos, desposesiones y desapariciones (Cánepa, Cevallos y Rozental en este volumen), una condición que ciertamente ha tomado formas particulares, ya sea en la Colonia, durante la formación de las Repúblicas, y en el capitalismo global y digital contemporáneo (Couldry y Mejías 2019). La pregunta misma por las antropologías visuales latinoamericanas se basa en una constante sensación de ser periferia y, por consiguiente, en la voluntad de librarse de ese "centro" para poder escapar, de forma parcial, a la relación de jerarquía y dependencia que nos define históricamente. Además, está marcada por agendas de revitalización, reapropiación y soberanía culturales e identitarias, así como por

[2] Cabe destacar las iniciativas del grupo de trabajo Antropología de las Antropologías Latinoamericanas (ADALA), que reúnen información sobre las instituciones académicas y profesionales, sobre sus prácticas de enseñanza y la difusión del conocimiento antropológico en el contexto de debates académicos y eventos históricos particulares: http://ada-la.org/wp/

políticas de memoria que llevan la impronta de responder a la ausencia, al vacío y a la invisibilidad.

Pero esta pregunta se remite también a aspectos internos que nos constituyen, como la matriz colonial que opera en las estructuras y nuestras subjetividades (Quijano 2000). Para el caso de la antropología visual –y seguramente es válido para la disciplina en general–, Flores y Torresan afirman que "la perspectiva de la Antropología Visual *desde* Latinoamérica es eminentemente concerniente con lo político" (Flores y Torresan 2018, 1, mayúsculas del original), y esto es porque ha sido influenciada por los movimientos sociales y las políticas de cambio y resistencia. Para nosotros, y siguiendo a Carlos Iván Degregori (2000), la antropología en Latinoamérica, y con ello las antropologías visuales, no solo se definen por "lo político" como un campo externo de lucha social, sino a través de subjetividades que comprometen nuestra propia constitución diversa, o más bien de las fracturas de esa constitución que no llegan a cuajar (Borea 2021, 18-20). En ese sentir que incomoda, que busca resolución y que atraviesa la práctica antropológica, visual y artística, emerge también lo político en la región. Así, la dimensión política de nuestras antropologías visuales no solo se expresa en las luchas sociales y las demandas de igualdad, sino que también surge del seno de nuestras subjetividades y de sus incomodidades y contradicciones (Mignolo 2005), intrínsecamente vinculadas a nuestra condición colonial. Si uno de los ejes centrales que organiza las preguntas y el quehacer de la antropología es la diversidad y la pregunta por el Otro, entonces su problematización en Latinoamérica implica indefectiblemente hacerse preguntas sobre uno mismo; más exactamente, parafraseando a Carlos Iván Degregori (2000), sobre un "nosotros diverso".

Compartimos, pues, una historia colonial, cuyas estructuras siguen vigentes en tiempos actuales. Además, esta historia nos coloca en una condición periférica que se mantiene en el contexto de flujos globales. Ambas dimensiones ciertamente refuerzan el sentimiento de ser parte de una unidad, aunque en la práctica observamos que las conexiones y la circulación de saberes entre los países que componen la región son frágiles y eventuales. Dichas conexiones y circulación, más bien, son resultado de situaciones circunstanciales y conexiones personales, y menos

de iniciativas institucionales, las cuales –precisamente en virtud de la condición de marginalidad– invierten sus esfuerzos en buscar un posicionamiento frente a los centros académicos hegemónicos. La necesidad de "estar al día", de "participar" de los debates y de tener una "voz" impone, a su vez, la necesidad de realizar estudios de posgrado fuera, de participar de seminarios y congresos en los centros académicos en Europa o los Estados Unidos, así como de publicar en inglés. Sin embargo, como se enfatiza en varios de los capítulos del libro (Andrade, Borea y Pinochet Cobos, en el capítulo 1; Quinteros, Vailati y Zamorano, en el capítulo 3), en la última década se observan algunas iniciativas que parecen indicar la activación de flujos dentro de la región, por ejemplo, la creación de programas de posgrado que, como explicaremos más adelante, han dinamizado el intercambio académico en el marco de la formación profesional; la realización de seminarios internacionales, publicaciones, y la creación de redes que congregan y movilizan a colegas y estudiantes de Latinoamérica. Tal dinamismo nos plantea preguntas relativas a nuestras agendas de investigación; a la manera en que ejercemos investigación y docencia; a la lengua en la que nos comunicamos y publicamos; a la manera en que estamos organizados institucionalmente, a los recursos con los que contamos; a cuáles son nuestros derroteros y cuáles las responsabilidades con los grupos que estudiamos. También nos confronta con la necesidad de indagar críticamente sobre las condiciones que configuran nuestro quehacer disciplinario y el lugar que ocupamos en una academia globalizada.

Este contexto emergente, que deriva en publicaciones como "Visual Anthropology *From* Latin America: An Introduction" (Flores y Torresan 2018) y el presente libro, nos anima a argumentar que la antropología visual en Latinoamérica pasa por un momento de revitalización y reflexividad que, avivando las incomodidades y contradicciones que nos han definido históricamente, nos vuelve a interpelar con la interrogante sobre quiénes somos y la posible existencia de particularidades que atraviesan nuestras distintas antropologías visuales latinoamericanas y que son constitutivas de la disciplina antropológica en general. Este momento se corresponde con los cambios y nuevos desafíos que caracterizan el mundo académico y universitario en el contexto de las reformas neoliberales, por

ejemplo, los objetivos de internacionalización, la asignación de fondos por competencia, y la medición de los desempeños de docentes e investigadores, que incluyen indicadores como número de publicaciones indizadas y asistencia a congresos internacionales. Todas estas dinámicas sumadas a la transformación digital han intensificado el flujo y el intercambio globales, con impactos a nivel regional, al mismo tiempo que han ahondado viejas tensiones y generado nuevas dependencias y precariedades. Estas, paradójicamente, también explican la urgencia de responder de manera reflexiva desde un lugar de enunciación compartido.

Tal como se señala en varias de las contribuciones aquí reunidas, en estas dinámicas emergentes las antropologías visuales de la región se reconocen además en las narrativas sobre el origen de la disciplina antropológica en los distintos países –narrativas vinculadas política, cultural e institucionalmente–, por ejemplo, a los indigenismos. Esto quiere decir que los encuentros y las dinámicas promovidos en el presente son abonados por trayectorias históricas compartidas. En Latinoamérica, la antropología ha entablado una relación histórica con lo indígena, y está en permanente redefinición y diálogo con la búsqueda de "un nosotros" (Degregori 2000). Más adelante, las luchas campesinas, obreras y feministas, la resistencia a la violencia perpetrada por las dictaduras militares y el narcotráfico en el contexto de cruentas guerras civiles han sido los fenómenos desde donde se han formulado nuestras agendas de investigación. En el presente siglo han sido el extractivismo, la corrupción, las precariedades del sistema neoliberal profundizadas por las crisis sanitaria y económica que provocó la pandemia, y las luchas de las organizaciones indígenas, así como las movilizaciones callejeras y los activismos liderados por las jóvenes generaciones lo que constituye el objeto y escenario de investigación de la antropología visual, y del desempeño de los antropólogos y las antropólogas visuales.

La disciplina ha jugado así un papel clave en la construcción y disputa de imaginarios sobre la nación, la diversidad identitaria y la ciudadanía, a la vez que estos la han constituido a ella. Este vínculo fundacional entre el objeto de la antropología y el proyecto nacional que caracteriza las antropologías latinoamericanas es también el elemento que ha determinado el carácter político de nuestro quehacer. Como se discute en varios capítulos,

la producción artística, los usos de la fotografía y los archivos, y la producción documental como objetos de estudio de la antropología visual expresan la dimensión política en los temas que son estudiados, y se traducen en enfoques teóricos y experimentación metodológica. En Latinoamérica este compromiso y activismo social desde la academia no es nuevo ni ajeno. En palabras de Borea (2017, 2018), el múltiple accionar de estos a través de ámbitos académicos y de injerencia pública constituye un campo ampliado de la antropología.

Finalmente, es necesario anotar que la respuesta a la pregunta sobre una o varias antropologías visuales latinoamericanas requiere de la precaución de no caer en cierto esencialismo. Por el contrario, es necesario tomar en cuenta las distintas dimensiones que entran en consideración al momento de adjudicar una identidad cultural y territorial a una práctica disciplinaria. Nos preguntamos, entonces, ¿qué nos revelan las contribuciones incluidas en este libro?, ¿qué nos dicen sobre las preguntas que han regido el quehacer de las antropologías visuales, y los encuentros y las tensiones entre distintos actores que esas preguntas han propiciado?

Políticas y poéticas de identidad y de ciudadanías

La pregunta por el Otro es constitutiva de la antropología y de la antropología visual, pues esta última se ocupa de forma importante de aquellos fenómenos relativos a la configuración de la otredad a través de dispositivos de representación visual y sensorial, y en su *performatividad*. Un ámbito de práctica importante de tal fenómeno e identificado en las contribuciones se refiere, por ejemplo, a los regímenes clasificatorios en el campo del arte (Andrade, Borea y Pinochet Cobos, en el capítulo 1), así como a la creación y gestión de archivos y museos, y a los usos sociales de sus acervos (Cánepa, Cevallos y Rozental, en el capítulo 2). Al respecto se han problematizado las dicotomías propias de tales sistemas clasificatorios que distinguen entre arte y artesanía o entre objeto de práctica y objeto de conocimiento. Se ha prestado especial atención a las formas en que tales órdenes clasificatorios han sido contestados, dando lugar a poéticas y políticas de identidad y de

ciudadanía. Mención especial merece la transformación digital y el surgimiento de infraestructuras mediáticas y digitales como oportunidad para generar vías de conocimiento y reconocimiento mutuo, aunque también han sido discutidas críticamente debido a su función reproductora de estructuras de desigualdad (Castro-Pérez, Moya y Osorio, en el capítulo 5).

En lo que se refiere al campo de la producción documental, se destaca un diálogo interdisciplinario interesante con el que no solo se reta la dicotomía entre la producción documental desde la academia y fuera de ella, sino que, al optar por una estrategia que explicita la voz y el lugar de enunciación del realizador, logra también una mayor reflexividad y sentido crítico "frente a nociones aún compartidas de que el cine etnográfico es principalmente sobre pueblos indígenas o sobre otras formas de producir alteridad" (Quinteros, Vailati y Zamorano, en el capítulo 3). Al mismo tiempo, se amplía el horizonte de registro documental hacia otros ámbitos, como el de las élites a las que en ocasiones pertenecen los propios realizadores y a las que tienen acceso.

Los sujetos que se revelan en las distintas contribuciones de este libro a lo largo de diversos contextos históricos son el indígena, el campesino, el mestizo, el sujeto urbano popular, los inmigrantes, las mujeres, los jóvenes, las víctimas de la violencia política, así como las élites profesionales, económicas y políticas que se desempeñan en los ámbitos públicos y privados. En la identificación de tales actores, juegan un rol central los medios y las plataformas a través de los cuales estos se expresan y encuentran espacios de acción tanto política como estética y afectiva. El Estado y sus políticas territoriales y de patrimonialización, el mercado y sus mandatos de productividad, y los medios digitales y sus lógicas participativas son identificados como algunas de las instancias que conforman el entramado en el cual distintos actores tejen formas de sociabilidad y comunalidad, y llevan adelante demandas por reconocimiento y ciudadanía. En palabras de Cánepa, Cevallos y Rozental (capítulo 2), la agencia de estos actores en algunos casos se traduce en procesos de revitalización cultural y mercantilización de la cultura que hacen parte de políticas y poéticas de identidad que comprometen referentes étnicos, de clase y de género, pero también sentidos de pertenencia regional, nacional y transnacional. De las distintas

contribuciones se desprende que uno de los aportes más importantes de las antropologías visuales latinoamericanas es la exploración de las poéticas y las políticas de identidad y ciudadanía en el marco de sociedades culturalmente diversas y estructuralmente desiguales.

Al mismo tiempo, como se destaca en los distintos capítulos, se trata de aportes con un enfoque etnográfico predominante que da sustento a la discusión de las tensiones implícitas entre, por un lado, las oportunidades que ofrecen la producción artística, los contenidos digitales y la gestión del patrimonio, así como las políticas de la memoria y la identidad, y las metodologías colaborativas de investigación y, por el otro, los imperativos gubernamentales y de productividad que rigen el orden neoliberal (Cánepa 2020) y el autoritarismo vigentes en Latinoamérica. En tal sentido, las antropologías visuales latinoamericanas participan del debate acerca de las formas concretas en que se moldean –material, sensorial y afectivamente– los mundos sociales con sus desigualdades, pero también en sus modos de resistencia y capacidad de diseñar otros futuros posibles.

Políticas de la memoria, activismo y artes expresivas

Las políticas de la memoria han sido abordadas como importantes campos de acción y disputa en lo que concierne a la lucha contra las distintas formas de violencia, despojo y desaparición físicas y simbólicas de los cuerpos o los bienes naturales y culturales, por ende, a la lucha por la justica y los derechos. Las iniciativas tomadas para poner los archivos y museos al servicio de la defensa de la historia y del territorio han jugado un papel importante, y han devenido en un accionar político fundamental y característico de la región. Así lo ejemplifican las experiencias de museos comunitarios (Cánepa, Cevallos y Rozental, en el capítulo 2). Tales dinámicas ocurren tanto a través de la injerencia en los discursos curatoriales y diseños expositivos como a través del acceso, la gestión y la producción de los objetos de archivo (documentos oficiales, fotografías, testimonios, objetos personales y de arte, etc.), así como de las prácticas archivísticas asociadas a ellos. Procesos similares se observan en el campo de la producción documental, donde se

hace uso del archivo "como interpelación crítica a las narrativas históricas nacionales" (Quinteros, Vailati y Zamorano, en el capítulo 3; Quinteros 2019); y en el de la creación artística donde se plantea la necesidad de discutir el hecho de que el "abordaje de la violencia política se ha convertido también en una fórmula para el ingreso al mercado internacional llevando a prácticas y políticas de banalización de la violencia" (Andrade, Borea y Pinochet Cobos, en el capítulo 1).

Como es discutido en las distintas contribuciones, en ocasiones tales procesos se han dado por cuenta propia de colectivos o comunidades y, en otras, por intermediación de antropólogos, curadores y documentalistas a través de estrategias participativas y colaborativas. En este mismo marco, también desde el Estado y desde sus instituciones de la cultura y del saber se han promovido políticas de la memoria que, bajo una lógica gubernamental, buscan atender las condiciones de violencia estructural (pobreza, racismo y regímenes autoritarios y patriarcales), así como las secuelas que ha dejado el ejercicio de la violencia en contextos de guerra interna y violación de derechos humanos por parte de grupos armados y del Estado. Estas apuntan a consolidar el principio de diversidad cultural como política de Estado en pos de construir una comunidad nacional culturalmente diversa e inclusiva, enfoque que entra en tensión con el capitalismo cultural, que más bien optimiza la diversidad en términos productivos.

Desde propuestas que trascienden los enfoques puramente representacionales, las antropologías visuales han prestado especial atención a los usos de repertorios expresivos, estéticos, sensoriales y mediáticos como recursos para el diseño y la gestión de las políticas de memoria y otras iniciativas relativas a la lucha por justicia y derechos. En este marco, se torna central la discusión sobre la eficacia política y cultural de las artes visuales y la producción digital, dispositivos de participación pública y de lucha. Esta coloca sobre la mesa, por un lado, preguntas relativas al poder transformador de las artes visuales, los repertorios *performativos*, los medios digitales, y las dimensiones sensoriales y afectivas de lo político (Cortés Severino y Ulfe, en el capítulo 4). Por otro lado, señala la necesidad de problematizar el tono celebratorio que toman el activismo político y la gestión de las crisis con el fin de encontrar vías para esquivar las paradojas propias de

procesos como el autoexotismo y la mercantilización implicados en estas formas emergentes de hacer política y producir valor (Cánepa y Ulfe 2006; Borea 2021). Examinar las complejidades de las políticas de memoria –discriminando aquellas circunstancias y contextos en los cuales estas más bien contribuyen a la polarización y profundización de fracturas y brechas étnicas, de clase y de género preexistentes– se ha tornado en una agenda medular de las antropologías visuales de la región y de su compromiso con distintos sectores de la sociedad.

La ciudad y la transformación digital

La forma en que los sujetos construimos sentidos sociales y comunidades es medular en la antropología. Esta construcción es analizada desde los ámbitos de poder institucional, la ritualidad y la vida cotidiana tanto en el campo como en la ciudad. La antropología en sus inicios tuvo un énfasis en lo rural, pero ya desde hace varias décadas y traspasando el solo análisis de las migraciones, la ciudad en sí misma se ha constituido en un escenario y en un sujeto clave del análisis antropológico. Los diversos actores que confluyen en la ciudad y que muestran las diversidades, desigualdades y estrategias, las disputas por los espacios públicos y simbólicos del espacio urbano, las luchas en las calles por la ciudadanía, los derechos humanos, la vivienda y los apoyos políticos, así como las experiencias de la intimidad y la vida cotidiana urbana de diversos sectores, incluyendo estudios sobre élites, amplían las agendas y las miradas de la antropología latinoamericana. Los capítulos en este volumen confirman la centralidad del tema urbano para la antropología y las antropologías visuales.

En la contribución de Andrade, Borea y Pinochet Cobos se señala cómo el estudio de la antropología del arte, con énfasis en los circuitos de arte contemporáneo, se entrecruza con el análisis de los actores –galerías, museos, mercados, agentes del arte–, cuya operación se centra en las ciudades, las cuales también son constituidas por estas prácticas y circuitos artísticos. Además, cada vez hay un abanico más amplio de estudios de las prácticas y los discursos de las élites que confluyen con las experiencias

y los diseños urbanos, como argumentan Quinteros, Vailati y Zamorano en el capítulo 3, en el análisis de la película *Um lugar ao sol,* del cineasta Gabriel Mascaro. La ciudad como protagonista, con sus sujetos, estéticas, cotidianidad y poder, también es revisada en trabajos artísticos y audiovisuales en diálogo con la antropología. Muchos estudios desde la antropología visual han analizado los usos espaciales y sus estéticas –por ejemplo, el análisis de formas de asentamiento–, así como de los productos que circulan y se negocian en las urbes. Los mapas urbanos desde el recorrido de los sujetos y la aprehensión táctil son mencionados como práctica artística-antropológica y como estrategia metodológica. La construcción de la ciudad latinoamericana como sujeto de deseo de modernidad es analizada por Ulfe y Cortés Severino en el capítulo 4 con el proyecto *Detour*, mediante un acercamiento al archivo que reúne el análisis de mapas, revistas, distintas publicaciones, propuestas urbanísticas, etc. El proyecto sugiere nuevas conexiones con el pasado desde lo visual, textual y sonoro. Cánepa, Cevallos y Rozental en el capítulo 2 anotan cómo los álbumes fotográficos del siglo XIX ayudan a crear la noción de ciudad civilizada y limpia, lo que a la vez excluye de la representación a componentes de alteridad indígena. La antropología visual y sensorial, por tanto, juega un rol importante en ayudar a entender y aproximarse a ese palimpsesto urbano difícil de delimitar en espacio y tiempo, y en sus componentes sociales. Así también, mediante *collage*, ruinas y tejidos, busca comprender cómo, pese a estas dificultades de asir la ciudad latinoamericana, esta ha recibido una recurrente construcción como moderna, limpia y blanca.

Otras vertientes en las que los estudios de la antropología visual han contribuido en su aproximación a la urbe es la vinculación entre cuerpo, ciudad y ciudadanía, avanzando en el análisis de las luchas ciudadanas, de las ciudadanías diversas y de los espacios simbólicos. La agencia de sujetos urbanos indígenas y el cosmopolitismo va tornándose un campo de interés. Andrade, Borea y Pinochet Cobos abordan diversos casos de prácticas artísticas, desde pinturas hasta *performances* indígenas, como canal de autodefinición urbana y ciudadana, mientras que Quinteros, Vailati y Zamorano explican el caso del documental *LimaShipibo*, revisando tensiones entre formas de

autorrepresentación, discursos de emprendimiento, idealización y a la vez precariedad.

Por otro lado, los sentidos de comunidad se amplían hoy en lo digital, utilizado tanto por sujetos en el campo como en la ciudad, y permite conexiones instantáneas que traspasan escenarios de ubicación. En la contribución de Castro-Pérez, Moya y Osorio, los autores abordan los estudios latinoamericanos de la antropología de los medios y nos llaman la atención sobre el tipo de sociabilidades que se generan mediante las redes sociales y las plataformas portables, "literalmente en la palma de la mano de los ciudadanos". Analizan cómo mediante las redes sociales se expresan y discuten estructuras sentimentales, formas de autorrepresentación que remueven estereotipos y que, otras veces, generan nuevos. Los usuarios en cuanto productores de contenido también es un tema analizado en el capítulo de Cánepa, Cevallos y Rozental. En él hay una reflexión amplia de lo digital y el archivo, desde las posibilidades y consecuencias de la digitalización de las colecciones, hasta las plataformas digitales y redes sociales como prácticas de archivo, exposición de la vida cotidiana y subjetividades. En el siguiente acápite planteamos lo digital como metodología para el análisis –una metodología que se ha visto multiplicada en los tiempos de pandemia–.

Muchas contribuciones, al abordar la visualidad y la ciudad, reparan en el aporte medular de García Canclini (1989) y a su vez ofrecen un mapa ampliado de estudios y proyectos antropológicos que analizan y dialogan con las ciudades latinoamericanas.

Reflexividad, etnografía y compromiso

Las temáticas que aquí hemos identificado como medulares en la reflexión y la producción desde las antropologías visuales latinoamericanas se desarrollan a la par de propuestas metodológicas y de escritura etnográfica experimentales. Reiterando lo referido al inicio de esta introducción, estas se entrelazan con la reflexividad y el activismo que emergen cuando se hace etnografía en sociedades fragmentadas y desiguales de las que somos parte.

El carácter experimental de la etnografía, en su acepción como método y texto, tiene uno de sus antecedentes en la obra literaria del antropólogo peruano José María Arguedas. Su propuesta no encontró eco en los debates y el quehacer antropológico de ese entonces, como lo ilustra la polémica que generó la publicación de su obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Rochabrun 2018). Hoy, 50 años después, se puede afirmar que los diálogos entre antropología, arte, producción fílmica, *performance* (arte acción) y las tecnologías digitales han adquirido una fuerza innovadora sin precedentes. En el contexto de esta renovación, no solo ha sido posible reconocer el carácter precursor de la forma en que Arguedas ejercía la etnografía y su activismo, sino que también afrontamos nuevas oportunidades y retos.

En su contribución, Cortés Severino y Ulfe discuten –desde la experiencia en investigación y docencia en antropología visual– las nociones de diseño y curaduría como formas innovadoras de hacer y escribir etnografía en términos de flujos, redes y relaciones. Las autoras prestan atención a las técnicas del *collage*, la bitácora y el *sketch*, las estrategias de instalación, ocupación y desviación, y al ensayo y ficcionalización. Al respecto, destacan las posibilidades de fluidez, de reflexividad y de "un hacer común" que estas técnicas ofrecen para el trabajo en el aula y para el diseño de campo etnográfico.

La problematización de lo visual dentro del propio ámbito de la antropología visual ha sido un detonante para abrir el paso a la exploración de la experiencia sensorial y los vínculos afectivos como temática, y luego incorporar ambas dimensiones en la experimentación metodológica. También la crisis desatada por la pandemia ha tenido un rol importante en la consolidación de lo cotidiano no solo como campo de interés, sino también como repertorio de prácticas y de generación de conocimiento. De acuerdo con la discusión de Cortés Severino y Ulfe, caminar, cocinar, tejer, cuidar, cultivar, recordar, entre otras acciones cotidianas, son diseñadas a modo de dispositivos metodológicos que abren campo a la identificación de una mayor diversidad de voces y formas de conocimiento. La realización de prácticas cotidianas compartidas, ya sea con estudiantes o con sujetos de estudio, favorece un conocimiento más complejo y denso centrado en lo corporal, lo sensorial y lo afectivo, pero además pone en cuestión fronteras que separan "el observar del participar a favor del evidenciar".

Desde estas nuevas formas de hacer etnografía se plantea el reto de retomar la tarea de construir el relato etnográfico –a través de la palabra escrita o de la imagen–, pero asumiéndose como "sujeto estético" (Gil 2007) o "hacedor de imágenes" (Andrade 2018). En términos generales, la propuesta que se vislumbra a partir de este momento experimental de la etnografía requiere del compromiso del investigador para generar "nuevas políticas de la mirada, que insubordinen la visión frente a la espectacularización de las representaciones que aplauden al capitalismo de consumo" (Cortés Severino y Ulfe, capítulo 4).

Con una intención reflexiva, las autoras y los autores de los capítulos recogidos en el libro optan por partir de la misma producción latinoamericana, y no desde una propuesta teórica que busca englobar –y simplificar– la producción teórica y etnográfica de la región. Más allá de las temáticas en concreto, hay una intención académico-política en cada uno de estos capítulos de ubicar las producciones de Latinoamérica al mismo nivel de discusión teórica anglosajona. Así, por ejemplo, el capítulo sobre arte y antropología abre otras genealogías académicas y de relaciones transdisciplinarias para entender las conexiones entre ambos campos; el capítulo sobre cultura material, archivos y museos nos plantea preguntas sobre los "localismos" nacionales y cómo entender la construcción de Latinoamérica desde estos. Por su parte, con el capítulo sobre los medios se reflexiona fuertemente acerca de la voz y el idioma español como lenguaje de producción académica.

Es un argumento central en los diversos capítulos de este libro mostrar cómo las antropologías latinoamericanas no tienden al distanciamiento entre academia y sociedad, aspecto que más bien ha caracterizado a las academias norteamericana y europea. Si bien actualmente estas academias del Norte dan valor a una práctica académica con vínculo social, en Latinoamérica el compromiso y el activismo social desde la academia no es nuevo ni ajeno, sino que es, más bien, una gran parte de su concepción y práctica y, desde ahí, como afirma Borea (2017, 21; 2018), ha emergido también su construcción de conocimiento: este múltiple accionar a través de ámbitos académicos y de injerencia pública constituye un campo ampliado, en particular, de la antropología latinoamericana.

En contextos neoliberales y de crisis estructurales, resulta clave que el accionar histórico no quede empaquetado dentro de los imperativos de responsabilidad social universitaria que se rigen por los principios de eficiencia, calidad y *ranking*, ni por la actual instrumentalización del compromiso social. ¿Cómo sostener el vínculo entre academia y activismo en su calidad de conocimiento-acción? ¿Cómo este conocimiento es resistencia en un mundo de violencia epistemológica que no rige solo a las poblaciones vulnerables, sino también a las disciplinas de centralidades otras? Es un momento que exige creatividad y experimentación, pero también es un momento en el que como investigadores sociales debemos "detenernos" a reflexionar. Nuestro compromiso es con la producción de conocimiento y la difusión y el uso responsable de este.

Programas de estudio, núcleos de investigación, laboratorios y publicaciones

El recorrido de la antropología visual en Latinoamérica ha devenido en una gama amplia y diversa de experiencias académicas y formas de acercamiento a la investigación. Dependiendo de las propias circunstancias locales y aperturas disciplinarias, estas se han desarrollado desde programas de estudios (muchos a nivel de posgrado), núcleos de investigación con particulares énfasis y focos, talleres de enseñanza y discusión, consolidación de laboratorios con una larga trayectoria de trabajo, así como desde algunas revistas, plataformas de divulgación y desarrollo de redes.

En algunos espacios ha tenido y sigue teniendo dificultades para abrirse campo dentro de la propia disciplina antropológica de cada país. Esta ha sido vista hasta hace poco como una subdisciplina accesoria al trabajo etnográfico, y no como una forma en sí misma de construcción del conocimiento antropológico a través de la exploración de la cultura material, las prácticas artísticas, lo audiovisual, lo digital y la experimentación en nuevas metodologías. No obstante, cada vez va afianzándose como un campo reconocido institucionalmente a niveles regionales e internacionales dentro de las discusiones antropológicas en grupos de trabajo en varios congresos

y encuentros como la Reunión de Antropología del Mercosur (RAM), la International Union of Anthropological and Ethnological Sciences (IUAS) y la Asociación Latinoamericana de Antropología (ALA). En el caso de Perú y Ecuador existen, desde hace diez años, programas de maestrías en Antropología Visual que ya han tenido varias promociones graduadas, y un conjunto de tesis desarrolladas con diversos enfoques y temáticas que se corresponden con las líneas de trabajo recogidas en los capítulos que conforman este volumen.[3] Estas maestrías son los únicos programas a nivel de posgrado que se han podido forjar en el ámbito latinoamericano. Mientras tanto, en Brasil, el campo de la antropología visual se ha consolidado por los numerosos núcleos de investigación en varias universidades, con lo que ha logrado un reconocimiento más amplio que ha permitido acceder a recursos de apoyo a la investigación a nivel nacional y a constituir una Comisión de Antropología Visual de la Asociación Brasileña de Antropología (ABA), que reúne a estos núcleos de Investigación en Antropología Visual en una red que lleva más de quince años en funcionamiento (Eckert y Carvalho da Rocha 2017).

Como parte de las actividades en el Seminario Antropologías Visuales en Latinoamérica, se llevaron a cabo un par de sesiones dirigidas al ámbito de los laboratorios y las publicaciones. En lo que respecta a los laboratorios, los integrantes del recientemente formado Laboratorio de Antropología Visual (LAV), perteneciente a la Universidad Católica de Chile, están llevando a cabo una iniciativa de mapeo y elaboración de una futura red de laboratorios de antropología visual. Al mismo tiempo, en Argentina se vienen desarrollando experiencias de investigación en torno a iniciativas de cine etnográfico participativo y educación bilingüe, y en Ecuador y Perú se están desarrollando diálogos entre arte y antropología, cuya resonancia tiene manifestaciones en las recientes propuestas de semilleros de investigación en la Universidad de los Andes de Colombia. En Brasil, se ha tenido una experiencia más amplia con los núcleos de investigación y varios laboratorios de antropología visual reconocidos por su trabajo de

[3] Véase la publicación *10 Años de la Maestría en Antropología Visual 2009-2019*, PUCP (2019).

largo alcance, entre los que se destacan los casos de LISA (Laboratorio en Imagen y Sonido en Antropología, Universidad de São Paulo) y de NAVISUAL en Porto Alegre. Estas experiencias constituyen guías para nuevas iniciativas de laboratorios. En México, se encuentran los trabajos del LAV, del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, y de LAIS (Laboratorio Audiovisual de Investigación Social en el Instituto Mora), que ha promovido varios encuentros y talleres sobre archivos y patrimonio visual latinoamericanos y la investigación de la imagen desde la perspectiva de las ciencias sociales. Además, se han llevado a cabo –por colectivos independientes– constantes experiencias de talleres, seminarios y proyectos colaborativos, tanto en comunidades indígenas como en ámbitos urbanos. Estas experiencias son muy extensas para resumirlas en este momento, pero mencionamos el trabajo amplio de CIESAS (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México), las iniciativas y las discusiones dentro del Centro de Estudios Antropológicos de El Colegio de Michoacán, y las colaboraciones y los lazos entre antropólogos visuales y las experiencias de festivales documentales como DocsDF y Ambulante, por mencionar solo algunas de las instancias que constituyen una historia más extensa y diversa de cómo se ha practicado la antropología visual en México.

En el caso argentino, las iniciativas de antropología visual han sido más esporádicas y fragmentadas, pero van surgiendo en varios lugares. Desde hace ya algunos años, en la Universidad de Buenos Aires (UBA), se ha forjado un Área de Antropología Visual que ha ofrecido seminarios y talleres en temáticas y prácticas de la materia desde una perspectiva interdisciplinaria, tomando enfoques de la antropología, la historia del arte y los estudios visuales. Lo presentado es un esbozo de la diversidad y el alcance de lo que se ha venido haciendo en la región. A la par de los esfuerzos por constituir talleres y laboratorios de antropología visual y futuros ámbitos de enseñanza en maestría o líneas de especialización, también van emergiendo esfuerzos paralelos que surgen por parte de colectivos de producción e investigación –como el Colectivo Maizal, con énfasis en el trabajo autogestionado comunitario–, iniciativas de proyectos colaborativos, talleres y experimentaciones entre arte y antropología, e iniciativas de

popularización y difusión del conocimiento antropológico, como LAAB (Laboratorio de Antropología Abierta, basado en Colombia). Estos proyectos son parte de una gama más extensa de iniciativas que han surgido y siguen emergiendo en distintos espacios y lugares de Latinoamérica con perspectivas desde la antropología visual.

En el ámbito de las publicaciones, la *Revista Chilena de Antropología Visual*, recientemente relanzada como *Revista de Antropología Visual* dentro del Servicio Nacional del Patrimonio en Chile, ha sido fundamental en la difusión de varias experiencias de investigación a nivel latinoamericano. Aun cuando es una de las pocas revistas dirigidas al área de la antropología visual en Latinoamérica, ya lleva más de 28 números que se han publicado y más de diez años de experiencia. No solo ha dado cabida a la divulgación de diversas investigaciones, videos y entrevistas a principales actores e investigadores en varios países latinoamericanos, sino que también presentó una serie de números enfocados en las experiencias de la antropología visual latinoamericana. Junto a esta iniciativa, revistas como *Iluminuras*, la más reciente *Cronofotografías* y la plataforma BIEV (Banco de Imagens de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul [UFRGS]) en Brasil han sido esfuerzos prolongados de investigación en antropología urbana y visual en la ciudad de Porto Alegre, entre otras. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* de la FLACSO Ecuador, ha presentado números dedicados al área de antropología visual en Latinoamérica; a ello se suma uno de los recientes números en la revista *online AnthroVision*, publicada por el Visual Anthropology Network of the European Association of Social Anthropologists (VANEASA). En la revista *Anthropologica,* del Departamento de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), se han editado *dossiers* sobre visualidades y tecnologías digitales, medios de comunicación, activismo político y movilización *online*.

En el marco de esta circulación de experiencias de investigación, de la participación de investigadores en diversos congresos y seminarios, y de la publicación de artículos de antropología visual en Latinoamérica, se han hecho esfuerzos para constituir una red de antropología visual a nivel de la región. Los lazos más logrados han sido a partir de las redes ya existentes desde las academias locales, como es el caso de Brasil y México.

Recientemente se consolidó la RIAA (Red de Investigación en Antropología Audiovisual), impulsada por investigadores mexicanos y colegas brasileños, que viene llevando a cabo reuniones periódicas desde la pandemia, incorporando nuevos miembros, impulsando la conformación de una posible maestría internacional e incentivando la participación en congresos.

Una de las principales contribuciones de la antropología visual al campo más amplio de la antropología ha sido la apertura de nuevas líneas de estudio y experimentación. Esto no solo da cuenta de una preocupación reciente por los ámbitos de la producción y la circulación digitales, sino también por la incorporación de un abanico más extenso de metodologías accesibles a investigadores y estudiantes. Esta perspectiva abierta ante los diversos medios y metodologías poco a poco va rompiendo la barrera de su uso como meras herramientas de registros para pasar a las formas de construcción de nuevos conocimientos antropológicos y modos de colaboración. Este ha sido uno de los grandes retos de la antropología visual desde sus principios, y cobra una importancia aún mayor en los contextos latinoamericanos donde se entrelazan las prerrogativas del activismo, la colaboración entre actores con diversas agencias, así como las formas de sobrepasar los ámbitos meramente académicos hacia una mayor presencia en las esferas públicas y culturales como espacios de galerías y muestras museísticas, participación en festivales de cine documental o colaboraciones con artistas y comunidades indígenas, y colectivos activistas en diversas luchas sociales (Ulfe y Cortés Severino, capítulo 4; y Quinteros, Vailati y Zamorano, capítulo 3).

Las experiencias de los núcleos de investigación, los laboratorios, las maestrías constituidas, las iniciativas, los talleres de formación, los colectivos de producción e investigación independientes, y los diversos eventos que se van dando en ámbitos nacionales y a nivel latinoamericano nos muestran una gran vitalidad de las discusiones sobre la antropología visual en Latinoamérica. Las tendencias y el énfasis son diversos y a veces disímiles y fragmentados, pero son instancias de investigación, docencia y prácticas de producción y difusión que congregan los aspectos más dinámicos que plantean las antropologías visuales en Latinoamérica.

Organización del libro

Las reflexiones ofrecidas en los capítulos de este libro tuvieron como punto de partida el seminario "Antropologías Visuales en Latinoamérica: balance y desafíos", que se llevó a cabo en noviembre de 2019 como parte de las celebraciones por los diez años de creación del programa de la Maestría en Antropología Visual (MAV) de la PUCP (2019). Este seminario, que fue parte de una serie de encuentros internacionales organizados por la MAV desde 2014, congregó a expertos y expertas en el campo de la antropología visual en Latinoamérica para hacer un balance de la antropología visual en la región, discutir sus retos con miras al futuro y establecer un diálogo regional. El interés estuvo puesto en problematizar la diversidad de antropologías visuales y las formas en que estas se vinculan con los debates, más allá de sus fronteras geográficas y disciplinarias.

Con este propósito, se realizó un ciclo de conferencias abierto al público y talleres de trabajo en formato cerrado. Las conferencias giraron en torno a las líneas de investigación que dan estructura al libro –arte y antropología, antropología de los medios, producción documental, cultura material y archivo, metodologías audiovisuales– y además se tuvo un panel de discusión transversal con antropólogos visuales latinoamericanistas.[4]

Para cada una de estas secciones se convocó, previamente, a un grupo de tres antropólogos de distintos países, quienes desarrollaron de forma colaborativa un texto preliminar. A su vez, cada uno de los ejes de la conferencia estuvo acompañado por un panel de discusión conformado por cuatro investigadores que debatieron las propuestas presentadas y para lo cual se hizo una convocatoria abierta. Mediante este proceso de escritura, debate, posterior revisión y trabajo a seis manos se han elaborado los capítulos del presente volumen. Por lo tanto, la contribución del libro no solo consiste en las temáticas discutidas, sino también en la metodología de escritura basada en una voluntad de discusión académica regional que se refleja en textos concretos. El seminario además contó con talleres que

[4] En este panel participaron como invitadas e invitado especiales Elisenda Ardèvol, Ingrid Kummels y Arnd Schneider.

buscaron propiciar un diálogo e intercambio de experiencias de la antropología visual en Latinoamérica a través de tres ejes: programas de estudio; laboratorios de producción e investigación; y publicaciones. Estas reflexiones también han alimentado los argumentos expuestos en la introducción del presente libro.[5]

El seminario se dio en un contexto de crisis política y social que en algunos países se manifestaba a través de movilizaciones sociales de gran intensidad, como las dadas en Chile, Ecuador y Bolivia durante 2019, y que, en otros de una aparente calma, como Perú, terminaron por desatarse en el transcurso del año siguiente. Asuntos centrales en las discusiones en el campo de la antropología visual –las políticas de representación, el uso político de los medios, las expresiones de arte visual y el activismo, así como el uso de plataformas y redes digitales para la creación de archivos visuales y la exhibición de sus contenidos en tiempo real– adquirieron vital importancia. A través de tales prácticas se expresó y materializó una parte indispensable de las aspiraciones de realización personal, bienestar colectivo y reconocimiento ciudadano que se vieron truncadas o traicionadas. Los procesos en curso también nos plantearon retos como etnógrafos y como productores de contenidos, sean estos textuales o audiovisuales. ¿Cómo utilizar, por ejemplo, metodologías audiovisuales para realizar trabajo de campo en medio de acontecimientos que se suceden a gran velocidad y en lugares distantes? ¿Cómo responder, en simultáneo, a las exigencias de producir reflexiones e intervenir responsablemente?

Meses después del seminario, estaríamos viviendo la pandemia de la covid-19, que impediría por mucho tiempo la realización de eventos presenciales. Este libro se terminó de escribir en reuniones virtuales cruzadas por las urgencias personales, familiares y de la sociedad. Algunos capítulos, como el 2 y el 5, recogen las repercusiones de la pandemia en la vida social

[5] Participaron en estos talleres: Ana Lucía Ferraz (FLACSO, Ecuador), Miguel Ángel Rivera (Universidad de Caldas, Colombia), X. Andrade (Universidad de los Andes, Colombia), María Eugenia Ulfe (MAV-PUCP), Felipe Palma y Pedro Mege (UC, Chile), Carlos Massotta (UBA, Argentina), Verónica Boggio (IRA-PUCP), Inés Cornejo y Carlos Saldaña (UAM, México), Gastón Carreño (SNPC, Chile), Luz Estrello (Asociación Cultural Maizal, Perú), Ángel Colunge (PUCP) y Cecilia Rivera (PUCP).

y la investigación antropológica. Terminar este libro no ha sido una tarea fácil por estas condiciones; hemos sido testigos de las extremas desigualdades que cruzan a la región y a Latinoamérica en comparación con el mundo.

En el capítulo 1, "Antropologías y artes: genealogías, experimentos y desafíos desde Latinoamérica", X. Andrade, Giuliana Borea y Carla Pinochet Cobos ofrecen un recorrido por las diversas genealogías y aproximaciones a la antropología del arte que han sido elaboradas desde Latinoamérica, distinguiendo sus especificidades respecto de los desarrollos desde Europa y Estados Unidos, y sus líneas de continuidad y transformación a lo largo del tiempo. Indagan en los modos en que lo indígena, por una parte, y lo popular, por otra, han movilizado la reflexión en torno al arte y la antropología en el contexto regional, desde perspectivas distintivamente comprometidas y críticas. De la misma manera, identifican los experimentos que –con distintos enfoques, soportes, alcances y proyecciones– han promovido y estudiado las convergencias entre arte y antropología desde el territorio latinoamericano. Finalmente, el texto entrega algunas claves reflexivas que invitan a pensar lo que significa, en la actualidad, hacer antropología(s) del(as) arte(s) desde estas coordenadas geopolíticas, abordando la aproximación socioantropológica en el estudio de las artes que se desarrolla con fuerza en el continente, las redes sociales que han permitido tramar tales conversaciones, los desafíos que cobran forma en esta diversidad de propuestas, y el papel que ocupa la reflexividad antropológica en la investigación de y con las artes en el contexto contemporáneo.

El capítulo 2, "Materialidades y memorias en disputa: prácticas de archivo y museos en Latinoamérica", escrito por Gisela Cánepa, Pamela Cevallos y Sandra Rozental, da cuenta de cómo el archivo y el museo han operado como instancias de poder, de producción de subjetividades y negociación de identidades. Las autoras, desde los giros archivísticos y de cultura material que ha experimentado la antropología visual, problematizan la inscripción de prácticas archivísticas y expositivas en aquellos procesos sociales y tensiones que son constitutivos de Latinoamérica, como las memorias sobre la violencia y los usos de los medios sociales y las tecnologías digitales en virtud de las políticas de reconocimiento y de demandas ciudadanas. Tal

indagación también permite a las autoras reflexionar críticamente sobre la antropología visual, así como sobre los retos y las oportunidades que el archivo y el museo le ofrecen en cuanto espacios de incidencia social. Con ese fin prestan especial atención a los modos en que diversos académicos de la región, pero también sus comunidades y creadores, han intervenido el campo de la producción de sus materialidades, a través de prácticas de archivamiento y musealización emergentes que retan la hegemonía de los archivos y museos institucionales, y proponen resignificaciones mediante metodologías experimentales y colaborativas.

En el capítulo 3, "Producción fílmica y etnografía: infraestructura, *performatividad* y composición etnográfica en el documental latinoamericano", Alonso Quinteros, Alex Vailati y Gabriela Zamorano buscan identificar los cruces, los diálogos y las tensiones entre la etnografía y las prácticas contemporáneas del cine documental latinoamericano en términos de preguntas, métodos y dinámicas que estos dos campos comparten o de los cuales se nutren mutuamente. Para ello, los autores parten de tres conceptos teóricos: *infraestructuras*, performatividad y *composición etnográfica*. Desde estos, identifican las posibilidades de la educación transdisciplinaria, la investigación colaborativa y la escritura, al tiempo que se reflexiona sobre las "economías visuales" de estas prácticas: las dinámicas de producción audiovisual, sus dimensiones políticas, poéticas y estéticas, y sus formas de circulación e interpelación a públicos distintos. A partir de estos diferentes ámbitos, se aproximan a tres escenas nacionales de producción documental –Bolivia, Perú y Brasil–, para luego abrir una discusión más general de búsquedas comunes en producciones latinoamericanas recientes. Desde estas diferentes perspectivas regionales, preguntan: ¿cuáles son las cualidades históricas, políticas y geográficas que circunscriben la producción, las búsquedas estéticas y las estrategias de circulación del cine etnográfico en Latinoamérica?, ¿cuál es la relación entre academia, colaboración y activismo audiovisual?, ¿de qué maneras estos aspectos se relacionan o son influidos por las categorías de infraestructura y *performatividad* que se han desarrollado últimamente desde la antropología, en particular desde abordajes a infraestructuras mediáticas y digitales que informan experiencias sensoriales y estéticas en torno a la realidad?, ¿de qué maneras el

cine contemporáneo –ficcional y documental– dialoga o se intersecta con la labor y los procesos de escritura o composición etnográfica?

"Metodologías desde lo sensorial, lo audiovisual y lo experimental" es el título del capítulo 4, de la autoría de Catalina Cortés Severino y María Eugenia Ulfe. Las autoras inician afirmando que los grandes debates en antropología tienen un pie epistemológico en el método: lo fue el llamado a repensar la naturaleza del "campo", del trabajo de campo, los debates (perennes) sobre la rigurosidad y la objetividad, el hacer un estudio subjetivo o sensorial, el giro ontológico o el seguir la práctica –todos estos parten de problematizar el método y sus técnicas, los enfoques y las formas de hacer investigación, de crear y enseñar en antropología–. En este texto, las autoras trabajan sobre metodologías sensoriales, audiovisuales y experimentales en antropología visual. También repiensan la relación entre antropología y etnografía, al situar la etnografía como enfoque, metodología y técnica. Enfocan su trabajo desde tres dimensiones: la pedagógica, la epistemológica y la experimentación en la investigación-creación para reflexionar sobre las formas distintas, sus retos y los debates en torno al hacer investigación en antropología visual. Ellas proponen que es necesario descolonizar la etnografía y mirar qué es aquello que se hace, qué hacemos en el Sur, cómo son nuestros abordajes metodológicos y cómo, desde la experiencia y de la mano de la etnografía, entramos en conversación con la teoría.

En el capítulo 5, "Antropología de los medios de comunicación en Latinoamérica: comunidades, involucramientos y compromisos culturales en la era digital", Raúl Castro-Pérez, Marian Moya y Francisco Osorio comienzan preguntándose si la antropología de los medios en Latinoamérica ha desarrollado trayectorias independientes, o si sus propuestas epistemológicas y metodológicas han sido –y continúan siendo– importadas de otros contextos de producción académica. ¿Es la región una mera fuente proveedora de escenarios etnográficos? Tales preguntas guían la exploración de los autores sobre la antropología de los medios producida en y desde Latinoamérica. Elaboran un panorama analítico que muestra que la investigación antropológica y etnográfica medial ha aumentado sostenidamente en la región, sobre todo en el siglo XXI, período en que se produce un crecimiento explosivo de estudios en este campo. Identifican cómo la

producción latinoamericana presenta, por un lado, desde el punto de vista epistemológico, marcos teórico-metodológicos dialogantes con otras latitudes. Por otro lado, desde la dimensión política, muestran cómo se destacan estudios sobre movimientos feministas del siglo XXI (por ejemplo, #NiUnaMenos), movilizaciones al estilo de los *social media teams*, estrategias discursivas y de representación de los nuevos conservadurismos y las interacciones de los ciudadanos y las ciudadanas en las redes sociales, quienes, frente a las ideologías hegemónicas, plantean sus disputas valiéndose de los nuevos recursos representacionales y simbólicos propios del medio digital. Sin embargo, sostienen que en este campo de estudio no pueden soslayarse las condiciones particulares de Latinoamérica en lo que respecta a sus peculiares modalidades de mediación ni a la brecha digital afianzada en términos de clase, etnia y género en la región.

Iniciamos esta introducción preguntándonos sobre la existencia de una antropología visual latinoamericana en plural. No es una pregunta fácil de responder, pero hemos intentado hacerlo identificando algunos factores y debates que las contribuciones incluidas en este volumen revelan. La exploración de la conformación local y mutua, regional y múltiple, de las antropologías latinoamericanas y su relación con las antropologías del Norte y con otras antropologías, resulta una tarea urgente.[6] Este libro es una contribución para trazar y reconocer estas genealogías, conocimientos y prácticas de las antropologías latinoamericanas, de las antropologías otras, de las antropologías nuestras.

[6] Es importante mencionar que la Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland (RAI) lleva a cabo eventos dedicados a cómo la antropología es vista desde los países específicos: "The RAI holds 'country' days to highlight anthropology as it is viewed by different nations" (https://www.therai.org.uk). Estas series por países han incluido a Francia en 2011, Polonia en 2014, Noruega en 2015, Austria en 2016, Brasil y Gales en 2019, y han resultado en publicaciones por Sean Kingston Publishing. Véase también el libro editado por Aleksandar Bošković, *Other People´s Anthropologies* (2010), que contribuye a visibilizar el desarrollo de la antropología desde las antropologías de Bulgaria, Kenia, Camerún, Argentina, Brasil, los Países Bajos, Japón, entre otros.

Referencias

Andrade, Xavier. 2018. "Antropología de la imagen: una introducción". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 33: 3-11. https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.01

Borea, Giuliana. 2017. "Introducción. Ensamblajes y solturas". En *Arte y Antropología: Estudios, encuentros y nuevos horizontes,* editado por Giuliana Borea, 13-32. Lima: PUCP.

— 2018. "Expanded Fieldwork: In-Site Arenas, the Actant Archive and the Sensorial Studio. Special Issue". *Visual Ethnography Journal* 7 (1): 66-83.

— 2021. *Configuring the New Lima Art Scene: An Anthropological Analysis of Contemporary Art in Latin America*. Londres: Routledge.

Bošković, Aleksandar, ed. 2010. *Other People's Anthropologies: Ethnographic Practice on the Margins*. Oxford: Berghahn Books.

Cánepa, Gisela. 2020. "El neoliberalismo como régimen cultural: gubernamentalidad y ciudadanías performativas". En *Épicas del neoliberalismo: subjetividades emprendedoras y ciudadanías precarias en el Perú*, editado por Gisela Cánepa y Leonor Lamas, 59-127. Lima: CISEPA (Centro de Investigaciones Sociológicas, Económicas, Políticas y Antropológicas) / Departamento de Ciencias Sociales de Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cánepa, Gisela, y María Eugenia Ulfe. 2006. *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: CONCYTEC.

Couldry, Nick, y Ulises Mejías. 2019. *The Costs of Connection: How Data is Colonizing Human Life and Appropriating it for Capitalism.* Redwood City: Stanford University Press.

Degregori, Carlos Iván. 2000. "Panorama de la Antropología en el Perú: del estudio del Otro a la construcción de un Nosotros diverso". En *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*, editado por Carlos Iván Degregori, 20-73. Lima: IEP.

Eckert, Cornelia, y Ana Luisa Carvalho da Rocha. 2017. "Consolidación de dos líneas de investigación en el escenario brasileño: antropología urbana y antropología visual". En *Antropologías en América Latina: Prácticas, alcances y retos*, compilado por Jairo Tocancipá-Falla, 137-173. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

Flores, Carlos, y Ángela Torresan. 2018. "Visual Anthropology *From* Latin America: An Introduction". *Anthrovision* 6.2. https://journals.openedition.org/anthrovision/3672

García Canclini, Néstor. 1989. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México D. F.: Grijalbo.

Gil, Javier. 2007. "Pensamiento artístico y estética de la experiencia: repercusiones en la formación artística y cultural". *Cuadernos Grises* 4. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Grimson, Alejandro. 2019. "La antropología latinoamericana ante la violencia de la incomprensión". *Vibrant Virtual Brazilian Anthropology*, 16: 1-9.

Mignolo, Walter. 2005. *The Idea of Latin America.* Oxford: Blackwell Publishing.

PUCP (Pontificia Universidad Católica del Perú). 2019. *10 años de la maestría en Antropología Visual, 2009-2019.* Lima: PUCP, Escuela de Posgrado, Maestría en Antropología Visual.

Quijano, Aníbal. 2000. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, compilado por Edgardo Lander, 122-151. Buenos Aires: CLACSO.

Quinteros, Alonso. 2019. "De la representatividad indigenista a la performatividad documental: Una aproximación al documental peruano". *Revista Cine Documental*, 19: 128-155. https://bitly.ws/VpVD

Rochabrun, Guillermo. 2018. *¿He vivido en vano? La mesa redonda sobre Todas las Sangres*. Lima: Fondo Editorial PUCP / IEP.

Tenorio-Trillo, Mauricio. 2017. *The Allure and Power of an Idea*. Chicago: University of Chicago Press.

Tocancipá-Falla, Jairo, comp. 2017. *Antropologías en América Latina: Prácticas, alcances y retos.* Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

Capítulo 1
Antropologías y artes: genealogías, experimentos y desafíos desde Latinoamérica

X. Andrade, Giuliana Borea y Carla Pinochet Cobos

El estudio del arte fue central en los inicios de la antropología en Latinoamérica en el marco de los proyectos indigenistas de la primera parte del siglo XX. Esta línea de investigaciones –en su exploración de las prácticas materiales e inmateriales de los grupos indígenas– contribuyó significativamente a construir los fundamentos del discurso nacional identitario y también fue parte de los proyectos revolucionarios, tal es el caso de México. El interés en el arte irá a contracorriente de las tendencias de las antropologías británica y americana: desde la década de 1920, en pleno auge del trabajo de campo y de la pregunta por la función social y las instituciones, los desarrollos metropolitanos abandonaron el foco en el arte, la cultura material y los museos, que en los albores de la disciplina había sido parte central de su agenda.[1] Aunque no todas las antropologías abandonaron el interés por el museo y la cultura material,[2] los derroteros de la antropología en Latinoamérica harán de las interrogantes relativas al arte un eje central para su constitución al servicio de la edificación de un *nosotros* nacional. Este momento fundacional, sin embargo, fue cediendo

[1] Así lo acreditan los estudios de Alfred Haddon y Franz Boas, quienes tempranamente reconocieron la existencia del arte en todas las sociedades, más allá de que los patrones estéticos pudieran ser diversos.

[2] El desarrollo más elocuente en este sentido es la antropología francesa y, dentro de esta, el estudio clave de Claude Lévi-Strauss (1979) sobre las máscaras y las estructuras de pensamientos.

en los diversos territorios disciplinarios: el interés del arte como uno de los ejes centrales de la antropología retrocedió frente a los discursos más "folclóricos", a la vez que la disciplina ampliaba otras líneas de análisis y se embarcaba en nuevas discusiones teóricas (Roel Mendizábal 2000). Así, la relación entre arte y antropología pasó de ser un motivo central de reflexión a convertirse en un área marginal de la disciplina, aspecto que se ha mantenido, pues solo en la última década podríamos hablar de un movimiento de ideas y prácticas emergentes.

Este texto surge de la convicción de que los trabajos realizados en la región poseen un valor singular tanto para el desarrollo del arte y la antropología latinoamericanos como para la disciplina más allá de nuestras fronteras continentales. En esa medida, buscamos ofrecer un recorrido por múltiples voces de los territorios de la antropología del arte en Latinoamérica. Lejos de poseer fronteras consistentes y bien recortadas, se trata de una geografía accidentada y dispersa, que solo puede ser mapeada desde su pluralidad constitutiva: deberíamos hablar, más bien, de las antropologías de las artes o de antropologías *con* las artes. Trazaremos algunas líneas en torno a las grandes genealogías que han cruzado la relación entre arte y antropología en nuestro continente, preguntándonos por aquello que ha caracterizado su desarrollo, a diferencia de las formulaciones de este vínculo en Estados Unidos o Europa. El llamado "giro etnográfico", concebido por Hal Foster (1995), la "estética relacional", planteada por Nicolas Bourriaud (2002), o el "giro social", planteado por Claire Bishop (2012), responden, en estas latitudes, a otros momentos y condiciones de posibilidad, dando lugar a una trama de especificidades que aquí nos proponemos desentrañar inicialmente.

El texto que presentamos tiene como foco principal las artes de la visualidad y está estructurado en tres partes: *genealogías*, *exploraciones* y *tramas*. En la primera sección, *genealogías*, identificaremos dos amplios ejes temáticos que han servido de motor al desarrollo de los cruces entre arte y antropología en Latinoamérica –nos referiremos a lo indígena, por un lado, y a lo popular, por el otro–, indagando los contextos que hicieron posible estas exploraciones y señalando a algunos autores que sobresalen en cada una de estas apuestas. En esta parte destacamos cómo la antropología

del arte en Latinoamérica se ha anclado fuertemente en una perspectiva socioantropológica.

En la segunda sección, *exploraciones*, examinamos los estudios y las distintas formas experimentales entre arte y antropología que se han llevado a cabo desde la región en las últimas décadas. Hacemos un análisis de doble vía: en un primer término nos introducimos en las propuestas que, teniendo a la antropología como domicilio disciplinar, han encontrado formas de aproximarse a las artes, e identificamos tres líneas prioritarias de exploración, las cuales se entrecruzan: los ordenamientos del circuito del arte y la ciudad; el arte indígena desde el análisis de la violencia, la agencia y otras ontologías; y la sensorialidad y la curaduría como dispositivos de investigación y relacionamiento. En segundo término, nos preguntamos cómo desde el arte han existido tentativas que incursionan en lo antropológico y nos centramos en la discusión del arte colaborativo comunitario.

Finalmente, en la tercera sección, *tramas*, elaboramos un conjunto de reflexiones, aunque provisorias, acerca de lo que significa hoy hacer antropología(s) del (las) arte(s) desde nuestras coordenadas regionales. Nos preguntamos cuáles son las tramas humanas que nos han permitido articular posturas y miradas diversas; cuáles son los desafíos que se proyectan en esta multiplicidad de haceres; qué cruces han emergido en las prácticas antropológicas desde la región; y de qué modos la reflexividad antropológica aporta a los estudios de las artes hoy.

Genealogías: lo indígena y lo popular como motores de las antropologías del arte en Latinoamérica

Distinguimos dos claves conceptuales que han operado como motor de estos intercambios entre arte y antropología en nuestra región. Ambas han implicado alguna forma de confrontación con la "otredad" –motor por excelencia de la reflexión antropológica–, con la necesidad de lidiar con identidades múltiples y eventualmente en pugna, así como con los procesos de transformación cultural y la permanente reconstrucción de los límites del "nosotros". Estas claves conceptuales –no necesariamente

excluyentes entre sí– han atravesado la historia de Latinoamérica, y han encontrado en las expresiones artísticas y estéticas modos peculiares de desanudar e iluminar las complejidades de la región.

Abordamos, en primer lugar, los proyectos nacionales latinoamericanos que buscaron forjar el espacio simbólico de la población originaria en las configuraciones de la nación: los indigenismos. Revisamos cómo el arte de los pueblos indígenas se entendió también en su relación con la opresión, la violencia y la respuesta a ella, y proporciona algunas claves para visualizar sus desarrollos contemporáneos. En segundo lugar, queremos prestar atención a un eje amplio y complejo que ha servido de impulso a muchas tentativas de nuestras antropologías del arte: los lugares de lo popular. Para ello dedicamos algunas líneas a los modos en que la antropología y el arte se han aproximado a lo popular en estas tierras, y desde allí caracterizamos la tradición intelectual que forjó –desde la segunda mitad del siglo XX– una trama sistemática de aproximaciones al arte desde la teoría social de Latinoamérica.

Indigenismos e identidades nacionales

Arte primitivo, arte tribal, artes primeras, artes exóticas, arte étnico. Las sucesivas categorías con las que Occidente intentó nombrar el arte de los otros dan cuenta, desde sus formulaciones iniciales hasta la actualidad, de que el estudio de las formas artísticas de los pueblos indígenas constituye un campo abierto, complejo y polémico (Conn 2010; López Bargados 1997; Méndez 2009; Ocampo 2011; Borea 2017b). Tras las empresas de conquista y colonización de los países europeos durante el siglo XIX, así como de las expediciones científicas, diversos objetos de las sociedades invadidas fueron arrancados de sus contextos de producción para formar parte de gabinetes de curiosidades, casas de coleccionistas y museos etnográficos.

En las primeras décadas del siglo XX, los intereses encontrados de ciertas disciplinas en torno a los mismos artefactos fraguaron dos modos diferenciados de conceptualizarlos: mientras la antropología valoró aquellas piezas en cuanto testimonios de un contexto etnográfico observándolas

como "cultura material", la mirada artística, por su parte, las excluiría del sistema del arte y solo más adelante y con reticencias las incluiría conforme a criterios estéticos y formales, dándoles el trato de "esculturas". Las institucionalidades respectivas –museos etnológicos, galerías de arte– acentuaron estas distinciones generando un sistema estandarizado de exhibición de los objetos de acuerdo con los lineamientos disciplinarios. Desde entonces hasta ahora, diversos autores han denunciado los sesgos racistas, colonialistas y evolucionistas que primaron en las aproximaciones a estas piezas (Clifford 2001; Price 1993; Schneider 2007), muchos de los cuales continúan arrastrándose en el tiempo.

En Latinoamérica, las expresiones artísticas de los pueblos indígenas locales formaron parte de proyectos de una naturaleza distinta. Aun cuando sus trayectorias no estuvieron desprovistas de exotismos, los repertorios estéticos de las culturas indígenas de Latinoamérica ocuparon un papel significativo en los procesos de construcción de identidad local, nacional y regional, lo cual se materializó tanto en el campo artístico como en la disciplina antropológica.

En las artes, el "regreso" a las raíces tradicionales y la búsqueda consciente de un pasado propio constituyeron dos de las vías predilectas de los creadores en su intento de dar con una identidad latinoamericana, capaz de marcar una diferencia sustancial con las formas europeas y de señalar un camino hacia la autonomía cultural y artística. Un panorama regional de las primeras décadas del siglo XX nos permite observar que, guardando las especificidades que cada nación imprimió a su proyecto artístico concreto, el trasfondo del debate identitario trascendió los horizontes políticos y dio lugar a una perspectiva propiamente latinoamericana. De esta forma, y siguiendo el camino abierto por destacados pensadores del siglo anterior –Martí en Cuba, Altamirano en México, Rodó en Uruguay–, las artes de nuestra región experimentaron en los inicios del siglo XX el "despertar de una conciencia americanista" que pone en el centro una sensibilidad artística que emanaría de la propia tierra de América Latina (Romera 2006). Desde el muralismo mexicano y el indigenismo peruano al modernismo brasileño y su "Manifiesto Antropófago" (Andrade 1928), hasta el universalismo constructivo

de Torres García y los modernistas abstractos que recorrieron esta senda, como Fernando De Szyszlo en Perú, los movimientos artísticos que inauguraron el siglo XX latinoamericano encontraron lazos en un deseo compartido de crear un arte capaz de erigirse como testimonio de liberación respecto del tutelaje europeo (Eder 1991).

En la antropología, por otra parte, en muchos países latinoamericanos los cimientos de la disciplina son impulsados por el movimiento indigenista y su proyecto de construcción de identidades nacionales. En México, la antropología tiene como figura fundacional a Manuel Gamio, quien, en 1917, influyó sustantivamente en las políticas indígenas mexicanas que serían luego ejecutadas por el filósofo José Vasconcelos como secretario de Educación. En Perú, del mismo modo, la disciplina se fundó con el antropólogo Luis Valcárcel en 1946, quien fue nombrado ministro de Educación.

En este contexto, las intelectualidades depositarán en los artistas sus esperanzas de un nuevo arte capaz de zanjar la brecha percibida que dividía a los sectores indígenas, las clases medias y los sectores aristócratas. A través de la propagación de una sensibilidad estética nacional, sostenía el antropólogo Manuel Gamio en *Forjando patria* ([1916] 2006), se habría de conquistar la esquiva fusión cultural que el país tanto necesitaba, redimiendo de esta forma las desigualdades y diferencias que se reproducían en la nación. De este modo, arte y antropología encontraron en el proyecto indigenista una primera vía de convergencia continental: mientras en México este horizonte cobró la forma de una política pública de muralismo con el Estado patrocinando la producción de arte entre 1920 y 1940 –sobresalen Orozco, Siqueiros y Rivera, entre otros artistas–, en Perú Valcárcel creaba el Museo de Cultura Peruana que incluía el Instituto de Arte Peruano, dirigido por el pintor José Sabogal, y el Instituto de Estudios Etnológicos, enfocado en el patrimonio intangible. Ambos institutos, ubicados en el mismo edificio y bajo el mismo proyecto, crearon un sólido cuerpo de arte, historia del arte y antropología, que dio lugar a intensas discusiones que frecuentemente llegaron a los medios de comunicación, por ejemplo, la pregunta por los cambios estéticos o los debates entre la individualidad y la colectividad en las producciones de arte popular, como en el caso del Toro Pucará.

El proyecto del indigenismo en cuanto programa revolucionario de construcción de identidades nacionales latinoamericanas encontró una plataforma de desarrollo intelectual icónica en espacios de diálogo como la revista *Amauta*; así lo acredita la exposición [en el Museo Reina Sofía] *Redes de vanguardia: Amauta y América Latina*, curada por Natalia Majluf y Beverly Adams (2019). En esta confluyen un conjunto de pensadores sociales, artistas, críticos de arte y políticos, quienes resitúan en sus diálogos el lugar del indigenismo en la historia de la vanguardia latinoamericana. El proyecto de José Carlos Mariátegui constituye un antecedente significativo en esta genealogía del arte y la antropología en Latinoamérica: siguiendo la tesis que plantea la ya mencionada exhibición, se trató de un proyecto plural y continental que generó extensas redes de intercambio en la región y donde se articularon las artes, la política y las disciplinas sociales. El primer número de la revista ilustra estos cruces de modo sugerente: el diseño estuvo a cargo del artista indigenista José Sabogal, con la figura de un amauta (sabio indígena), seguido de un extracto de *Tempestad en los Andes*, del antropólogo Luis Valcárcel.

A pesar de que la exaltación de las raíces caracterizó la política indigenista en múltiples países de la región, también la historia de América Latina está sembrada de diversas formas de expolio, marginación y persecución de los pueblos indígenas, aspectos políticos que se comienzan a abordar de manera directa desde los años sesenta. Las expresiones artísticas indígenas constituyeron en nuestro territorio una vía para examinar y denunciar dichas injusticias: ciertas antropologías del arte, como aquella que ha impulsado Ticio Escobar con su libro germinal *El mito del arte y el mito del pueblo* (2008), han permitido dar cuenta de la amplia gama de supuestos y prejuicios que han primado en la recepción del arte indígena en cuanto manifestaciones de una cultura subestimada, oprimida y silenciada. Aunque la expresividad formal y el valor creativo fueron considerados atributos transversales a todas las culturas, el criterio último de la autonomía estética constituyó un factor de desacreditación de las producciones de sociedades "primitivas": la supremacía de la forma por sobre la función y la unicidad de las obras del arte occidental conformaron una pauta de valoración a la que muchas de las piezas indígenas –peligrosamente

colindantes con lo artesanal– no podían adecuarse (Escobar 2008). Uno de los intelectuales más elocuentes a la hora de elaborar las bases conceptuales de esta defensa es Ticio Escobar, quien ha levantado una investigación sistemática de las formas artísticas de las comunidades indígenas del Chaco paraguayo (Escobar 1993, 1999). En sus diversas contribuciones advierten que las singulares formas del arte indígena difícilmente pueden ser desgajadas de las demás dimensiones de su existencia social. De este modo, así como están sostenidas por el mito y el ritual y no pueden entenderse sin esas interpenetraciones recíprocas, tampoco su comprensión contemporánea puede tener lugar sino en el marco de sus reverberaciones políticas y sus derechos. Las artes indígenas devienen aquí en espacios de enunciación de la diferencia y de autoafirmación de la identidad cultural en países que permanentemente amenazan sus condiciones de vida y vulneran las posibilidades de expresión de su diferencia.

Los lugares de lo popular

Así como los pueblos indígenas y sus expresiones estéticas han conformado una línea de convergencias entre el arte y la antropología en Latinoamérica, también los dilemas de la cultura popular han constituido un campo de diálogos y divergencias entre ambas disciplinas. Múltiples y complejos como se han presentado a lo largo de nuestra historia, los lugares de lo popular ocuparon un rol crucial en los proyectos identitarios de la región, y originaron sucesivos e intrincados debates en los más diversos ámbitos del pensamiento humanista. Sostenemos que, en este contexto interdisciplinario, las expresiones artísticas y estéticas de lo popular no pueden ser pensadas sino en su vínculo constitutivo con el poder y la política, en la medida en que sus lecturas fueron fraguadas en el marco de un horizonte continental que amarra el arte al compromiso y la antropología a la emancipación. Apuntamos a continuación algunas ideas acerca de estas disquisiciones que permitieron el desarrollo de ciertas antropologías de las artes desde mediados del siglo XX hasta la actualidad.

Las antropologías del arte en Latinoamérica, tal y como podemos concebirlas hoy en su pluralidad, pueden ser entendidas a partir de un

sostenido desborde y enfrentamiento a las arraigadas nociones de lo popular que habitan en la tradición folclórica. De modo análogo a los países europeos, donde se originó y desarrolló el concepto de folclore, entre ciertos sectores intelectuales de Latinoamérica tuvo lugar –desde inicios del siglo XX– una empresa folclorista que se entregó a la tarea de registrar las manifestaciones tradicionales de la cultura popular y campesina, entendiéndolas como expresiones de una esencia nacional amenazada por el mundo moderno. Por distintos caminos, tanto la antropología como el arte disputarán los imaginarios de lo popular instalados desde el campo del folclore, abriendo espacio a conceptualizaciones más complejas y menos conservadoras sobre "el pueblo". Por una parte, la emergencia de las formas modernas de la disciplina antropológica apostaba a distanciarse de las lógicas románticas que marcaban el ejercicio de los folcloristas. Se cuestionó, así, el imaginario folclórico de la cultura popular como supervivencia de una estructura social en extinción, al igual que la resistencia de la mirada folclórica al hecho de otorgar relevancia al contexto social de las piezas y a las transformaciones experimentadas por la tradición (García Canclini [1989] 2001). Por otro lado, las artes en Latinoamérica activarán su interés en el pueblo desde una perspectiva políticamente opuesta, identificándolo como un vector de cambio social y no como un reservorio de estructuras añejas y costumbres atávicas. El sello político del arte latinoamericano –aun con sus vaivenes y en la vasta diversidad de propuestas que le caracterizan– encontrará un desarrollo ejemplar en las décadas de los sesenta y setenta, que pondrá a los movimientos populares en el centro del proyecto artístico a nivel continental.

Importantes cambios sociales marcarán el escenario de aquellas décadas. La Revolución cubana en 1959 inauguró una era convulsa para la política latinoamericana que infundirá nuevas fuerzas a los ideales bolivarianos de unidad continental: movimientos armados revolucionarios en diversos puntos de la región; frentes estudiantiles en las principales universidades del continente; gobiernos nacionalistas como en Perú, o socialistas como en Chile (Juan 2006). En medio de un clima político internacional agitado, el arte latinoamericano comenzará a operar como una "herramienta simbólica fundamental del proyecto solidario de identidad continental"

(Peluffo 2001), cuyos cimientos se encontrarán fundados en una utopía de transformación social que exige el compromiso del artista con los ideales revolucionarios.

Es así como proliferan en toda la región diversas iniciativas artísticas que, con grados variables de radicalidad y confrontación, ponen sus medios al servicio de un proyecto político de raigambre popular. Vemos de este modo que la pintura dejó de ser el soporte expresivo hegemónico para dar espacio a otros formatos artísticos que, en su generalidad, tendrían sitio fuera de las galerías y los museos. La gráfica ocupó un papel destacado en este desplazamiento, especialmente en los países en los que esta acompañó procesos de empoderamiento popular. Favoreciendo la comunicación con audiencias masivas, las artes gráficas cobrarán preponderancia en nuestra región: mientras el diseño –tipografía, logotipos, portadas, etc.–, los carteles y las vallas serán los logros plásticos más relevantes de la Revolución cubana, la Reforma Agraria del Perú dará génesis a una serie de carteles para la promoción y difusión del programa, y la campaña electoral de Salvador Allende en Chile producirá múltiples afiches y murales (Juan 2006). Del mismo modo, la acción conjunta de numerosos pintores chilenos en el marco de "El pueblo tiene arte con Allende" ilustra el espíritu plástico que imperaba en estos años, y la necesidad de apertura de los soportes de expresión. El propósito de llevar el arte a la gente, desarticulando los círculos de exclusión que resultaban de los espacios elitistas en los que se exhibían las obras, incentivó también a desacreditar el concepto de la pieza artística como objeto y a priorizar su realización bajo la forma de acciones. De modos múltiples, se utilizó la expresión artística para la denuncia, protesta y provocación, llamando a construir un nuevo vínculo entre el arte y la sociedad en Latinoamérica.

Articulando disciplinas y saberes: la teoría social del arte latinoamericano

En este escenario reticente a las inercias del folclore, las antropologías del arte de Latinoamérica deben entenderse como un conjunto de tentativas de diversos pensadores que intentaron comprender las expresiones artísticas y culturales de la región en cruce con la problemática del poder. Entre fines

de la década de 1960 y mediados de la década de 1980, Latinoamérica vio el surgimiento de un proyecto regional basado en el pensamiento teórico del arte, que se unió bajo la forma de la teoría social del arte (Lauer 1982; Eder y Lauer 1986). La década de 1970 fue una era de dictaduras militares de derecha en varios países latinoamericanos, con el apoyo de Estados Unidos, para controlar el avance de las ideas de izquierda (Chile, Argentina y Brasil). Sin embargo, las ideas marxistas ya se filtraban en diferentes esferas del pensamiento y se cruzaban con las experiencias locales de desigualdad, dando lugar a articulaciones críticas de gran peso conceptual. Así, en el ámbito social y económico, la teoría de la dependencia dio respuesta a las fallas geopolíticas de la modernización, y explicó la pobreza como consecuencia de la disparidad económica en el sistema mundial. Por su parte, la teología de la liberación, concebida por el peruano Gustavo Gutiérrez, fue un intento latinoamericano de pensar en la pobreza y la justicia desde un punto de vista religioso. En el territorio específico de las artes, la teoría social de las artes, por un lado, y el conceptualismo –o no objetualismo–, por el otro, proporcionaron una forma regional de entender y hacer arte de y desde Latinoamérica (Borea 2021).[3]

La teoría social del arte abordó este fenómeno de modo más amplio, teniendo en cuenta su capacidad para dar cabida a las artes populares, el diseño y la gráfica. Se entendía este sistema del arte como una estructura cruzada por relaciones de poder y clase social que regulaban los intercambios a través de límites y jerarquías, y que debía ser examinada atendiendo todos los eslabones del ciclo: producción, distribución y consumo. Varias publicaciones fueron dando forma a este nuevo enfoque y consolidando una producción teórica sobre el arte de y desde Latinoamérica. Buena parte de estas ideas fueron desarrolladas por el peruano-mexicano Juan Acha (1981, 1992), también un activo promotor del no objetualismo o conceptualismo. Pensadores como Mario Pedrosa, Damián Bayón, Juan Acha, Aracy Amaral, y otros como Néstor García Canclini, Mirko Lauer, Rita Eder, Ticio Escobar, Alfonso Castrillón, Victoria Novelo y Adolfo Colombres,

[3] Partes de esta sección sobre la teoría social del arte las recogemos del libro de Giuliana Borea (2021).

formaron también parte de esta conversación. Entre sus muchos aportes, podemos distinguir su cuestionamiento a la transposición de las tendencias artísticas de Europa y América del Norte a Latinoamérica; su capacidad de dar cuenta de la estructura de poder del mundo del arte cuestionando las relaciones entre centro y periferia; sus modos de otorgar valor a la cultura indígena, africana y popular; y su capacidad de congregar a diversos historiadores del arte, críticos de arte, practicantes de museos y antropólogos en miras a discutir lo que era el arte en Latinoamérica. En suma, se trata de un conjunto de aproximaciones conceptuales articuladas en cuanto proyecto de crítica cultural, en el que la antropología fue uno de los ingredientes claves para discutir la historicidad de las categorías estéticas y examinar las operaciones sociales que tienen lugar en torno a ellas.

La perspectiva continental de la teoría social del arte se consolidó en dos eventos clave: en la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo, bajo el nombre de "Mitos y magia" en 1978, y en el Primer Coloquio de Arte No Objetivo y Arte Urbano, organizado por el Museo Arte de Medellín en 1981. Para el crítico de arte y analista político Mirko Lauer, la Bienal de São Paulo fue la primera vez en que los pensadores que trabajaron en una nueva crítica de arte –incluidos los antropólogos– se agruparon. Este hito, afirma Lauer, "fue controvertido, porque dejó de lado al comerciante de arte y de alguna manera trajo al antropólogo y al teórico marxista. Trajo el componente indígena, acercándolo de una manera innovadora" (Lauer 2010, 28). En la Bienal, el crítico de arte brasileño Mario Pedrosa afirmó enfáticamente que lo que constituía una alternativa e innovación en el arte latinoamericano eran los elementos indígenas y populares. Los ritos, bailes y música indígenas fueron vistos como arte "no objetual". El reconocimiento de la vida de los pueblos indígenas y de la pobreza se convirtió en un elemento fundamental. Ambos aspectos se volvieron cruciales "para la comprensión de una sensibilidad diferente" en el arte latinoamericano (Valle 2010, 36).

Esta misma dirección fue tomada por el Primer Coloquio de Arte No Objetual y Arte Urbano en Medellín, con Acha como uno de sus principales impulsores. La teoría social del arte fue explorada desde diversos ángulos y algunos participantes discutieron sobre lo que era el no objetualismo: aquellas

prácticas artísticas que removieron el objeto del centro de análisis y trajeron la noción de que el arte estaba en todas partes. Aunque podemos encontrar algunas de estas ideas anteriormente en las obras de Duchamp, como subraya Luis Camnitzer (2007, 2012), el no objetualismo o conceptualismo no era lo mismo que el "arte conceptual" convencional, en el que las ideas y el lenguaje se volvieron centrales para crear un nuevo estilo de arte. "La periferia" –dice Camnitzer– "no se preocupaba por un estilo, sino que producía estrategias conceptuales". En estas estrategias, "arte, política, pedagogía y poesía se superponen" (2007, 21). No obstante, estas diferencias se borraron en la escritura de la historia del arte con el reconocimiento del arte conceptual metropolitano como su forma "original". Y, a pesar de la importancia de los eventos en términos de pensamiento teórico y de prácticas artísticas, estos no tuvieron continuidad.

Sostenemos aquí que, en el campo de las ciencias sociales, buena parte de las tentativas de construir un proyecto de lectura socioantropológica de las artes hallaron en la obra de Antonio Gramsci –por ejemplo, en los *Cuadernos de la cárcel* (1981)– un referente significativo. Atravesados por el compromiso político de base marxista que marcó las escenas latinoamericanas de los años sesenta y setenta, los pensadores de la región encontraron en algunas de sus lecturas una forma de restituir el lugar central de "la cultura" en los procesos sociales, y de paso reconciliarse con sus propios orígenes burgueses bajo la figura del intelectual orgánico. Gramsci permitía poner de relieve que la modernización económica no redunda mecánicamente en la modernización política, y que el dominio de las representaciones simbólicas es una parte constitutiva del poder y la dominación. El concepto de *hegemonía cultural* constituyó, entonces, una vía para la convergencia de los intereses de sus militancias con una inquietud genuina por las dimensiones simbólicas de la vida social. A partir de estos textos fundacionales, algunos teóricos de la región mostrarán cierta distancia con las explicaciones mecánicas del marxismo clásico que tienden a asumir la ideología como mera deformación de lo real: a menudo es en el plano de lo imaginario, de lo simbólico y de la representación que adquieren resolución los conflictos y tensiones sociales. Por lo mismo, fue entre este circuito intelectual que proliferarían algunos de

los más destacados esfuerzos por atender a lo específicamente cultural y artístico de las sociedades latinoamericanas.

A mediados de los años ochenta y noventa, el capitalismo adquirió una fuerza renovada en Latinoamérica. Las ideas marxistas parecían, entonces, obsoletas, y en muchos contextos nacionales eran sinónimo de extremismo: en Perú, por ejemplo, estaban directamente relacionadas con la ideología de Sendero Luminoso. Con la marca de las dictaduras militares o autoritarismos en la memoria reciente, algunos países latinoamericanos comenzaron a avanzar hacia una economía neoliberal en la que las galerías de arte y el mercado del arte ganarían una fuerte influencia en la definición del arte (Valle 2010).

La teoría social del arte de Latinoamérica no tuvo la repercusión posterior en la construcción de la comprensión social del arte que tuvieron las ideas de Pierre Bourdieu y Howard Becker, que estaban en circulación al mismo tiempo. Hoy, sin embargo, los historiadores y curadores de arte están revisando estos aportes, y reposicionando el mérito singular de los conceptualismos latinoamericanos. Sugiere Borea (2017a, 21) que una historia y una genealogía de la antropología del arte, especialmente en Latinoamérica, tiene que reubicar estos debates –que alguna vez fueron centrales– dentro de la teoría social de los mundos del arte, poniendo de relieve, por ejemplo, los destacados aportes del argentino-mexicano Néstor García Canclini (1979), la mexicana Victoria Novelo y el argentino Adolfo Colombres (Acha, Colombres y Escobar 1991), entre otros antropólogos.

Exploraciones y experimentos entre arte y antropología en Latinoamérica en las últimas décadas

En la academia norteamericana, el influyente volumen editado por George Marcus y Fred Myers –*The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* (1995)– abría las puertas a reconfigurar la historia larga y la historia corta de estos encuentros disciplinarios: por un lado, desplazándose desde la clásica antropología *del* arte hacia una antropología *con* arte; por el otro,

desestabilizando el concepto de *arte* como tal a partir del "video indígena" o del "arte contemporáneo indígena", que hablan de procesos de ampliación de los propios campos de producción artística. El giro posmodernista de la disciplina ingresó gradualmente a Latinoamérica, con ritmos distintos en los diversos países, a partir de los noventa. También aquí la globalización y el flujo de teorías entre diferentes epicentros académicos en arte y en antropología fueron lentamente redefiniendo las fronteras previas. Algunos referentes se convirtieron en personajes claves de los debates que caracterizarían las décadas siguientes: autores como Michael Taussig para el caso de Colombia, o Néstor García Canclini y Roger Bartra para México, han dejado una impronta que ha ayudado a repensar la tradición de la antropología, derivando en formas expandidas de relacionamiento con los mundos de las imágenes y con las metodologías etnográficas.

Sobre la base de los antecedentes históricos que hemos apuntado en las secciones previas, queremos sostener que en la región latinoamericana el campo de cruces entre arte y antropología no empieza con el libro de Marcus y Myers, ni termina de delinearse con los desarrollos de Hal Foster (1995). Estos intercambios poseen aquí un espesor propio que hemos intentado identificar en la primera sección con el propósito de que permita repensar las genealogías plasmadas en las historias dominantes de la disciplina. En esta segunda sección, procuramos hacer un mapeo de los trabajos realizados en las últimas décadas, mapeo que se encuentra atravesado por una tensión irresoluta, que tal vez responde a las múltiples temporalidades simultáneas y diferentes trayectorias que conviven en nuestra región, ya que existen diversas propuestas que se sitúan en los bordes y que habitan los intersticios. Nuestro texto, en consecuencia, se debate entre una voluntad de escribir esa historia reciente –clausurar, en el buen sentido del término– y un interés por abrir sus horizontes –cuestionar sus conceptos, incorporar otros repertorios, complejizar los términos del análisis–. Tratándose de una primera aproximación a una agenda tan vasta, hemos escogido lidiar con estas inquietudes poniendo en el centro la noción de *experimentos*: con distintos enfoques, soportes, alcances y proyecciones, estas tentativas nos permitirán observar modos múltiples de convergencia entre dos disciplinas en conversación.

En esta sección identificamos cuatro líneas prioritarias de exploración, las cuales se entrecruzan: uno, los ordenamientos de los circuitos del arte y la ciudad; dos, el arte indígena en sus cruces con temas de violencia, agencia y otras ontologías; tres, la sensorialidad y la curaduría como dispositivos de investigación y relacionamiento; y cuatro, los desafíos del arte relacional y colaborativo. Esta ordenación busca potenciar los vínculos analíticos entre los trabajos y visibilizar sus continuidades; sin embargo, no se trata de categorías excluyentes ni cerradas, y muchas de las propuestas bien podrían situarse en otras clasificaciones.

Los circuitos del arte y lo urbano

La desestabilización de los objetos tradicionales de la antropología ha derivado en una mirada ampliada que encuentra en el tratamiento de la condición urbana un eje central para la comprensión de las realidades latinoamericanas. Las conexiones con lo urbano –por cierto, muy diversas– se expresan en múltiples niveles: lo espacial, lo institucional y los propios circuitos del arte contemporáneo, entre otros. Distinguiremos, a continuación, algunos de estos desarrollos, moviéndonos a lo largo de una extensa geografía de contribuciones que abarca numerosos escenarios de la región.

Mediante sus trabajos etnográficos y editoriales, Arnd Schneider, un latinoamericanista que opera desde Noruega, ha estimulado una serie de encuentros entre antropología y arte contemporáneo durante la última década y media. Su quehacer etnográfico, centrado en Argentina, ha explorado las prácticas de apropiación de la identidad nativa en el arte contemporáneo (Schneider 2006), y ha dado lugar a distintos ejercicios dialógicos con artistas (Schneider y Wright 2013). Sus contribuciones iniciales abordaron la antropología del arte y la representación de la otredad en libros coeditados con Christopher Wright, tales como *Contemporary Art and Anthropology* (2006) y *Between Art and Anthropology* (2010). Luego, nuevas entregas han incluido formas innovadoras de relacionamiento entre ambas disciplinas mayormente enfocadas en repensar las prácticas de la etnografía (Schneider y Wright 2013). Es importante señalar que, en los distintos volúmenes bajo la edición de Schneider y Wright, Latinoamérica ha ido cobrando gradualmente mayor

presencia en el panorama internacional. En un reciente volumen destinado a dar cuenta de los cruces de arte y antropología –*Alternative Art and Anthropology: Global Encounters* (2017)– se destacan los trabajos del colectivo chileno Conversación de Campo [CDC] (Carmona et al. 2017), así como la propuesta del ecuatoriano X. Andrade y su empresa de curaduría y antropología, Full Dollar, destinada a intervenir en circuitos de arte contemporáneo a partir de preguntas etnográficas sobre los mundos urbanos y la vida social de las imágenes (Andrade 2017a; Andrade y Schneider 2017).

El sostenido trabajo de Néstor García Canclini a lo largo de las décadas ha sabido reencauzar inquietudes que aparecieron ya en su obra temprana, pero que en los últimos años –en estrecho diálogo con el mundo del arte mexicano– le han permitido innovar en términos de objetos y formatos. En su libro, *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia* (2010), mapea los cambios ocurridos en el siglo XXI a modo de productos de la reconfiguración del arte como una esfera posautónoma, en la cual ya no se apela a metarrelatos clausurados, sino a la capacidad del arte de anticipación de lo social, a partir del concepto de *inminencia*. Siguiendo la pista de una interrogante no esencialista –cuándo hay arte, antes de qué es el arte–, García Canclini explora las formas que cobra el arte posnacional e intermedial, y sus modos de vincularse con el espacio público, los mundos mediáticos y las nuevas formas de ciudadanía.

Giuliana Borea (2017b, 2021) ha focalizado su trabajo en repensar históricamente la institucionalidad del campo de producción cultural artístico en Perú, y en discutir cómo este ha servido para delimitar, por ejemplo, lo "popular" y lo "contemporáneo", y así comprender, por medio de ejercicios de etnografía crítica de los mundos del arte, la emergencia de las escenas de lo contemporáneo. En su libro *Configuring the New Lima Art Scene: An Anthropological Analysis of Contemporary Art in Latin America* (2021), Borea rastrea las prácticas a nivel local, regional y transnacional de artistas, curadores, coleccionistas, galeristas, promotores del arte y gestores de museos. Su trabajo intersecta el análisis de la formación de la escena de arte contemporáneo en Lima mediante estrategias a diversas escalas con la construcción de la capital peruana como ciudad creativa. Por su parte, desde su práctica antropológica y artística, Carlos León (2017) ha analizado la

relación entre el avance de la Lima neoliberal y las diversas luchas sociales en los espacios públicos de esta urbe.

En el contexto peruano también Mijail Mitrovic viene desarrollando una consistente línea de investigación antropológica e histórica sobre arte contemporáneo, poniendo de relieve la relación entre arte y política en determinadas coyunturas históricas, por ejemplo, la de la gráfica activista del Taller NN en los años ochenta (2016). Además, tanto Borea (2016) como Mitrovic (2018) han explorado el desarrollo del mercado del arte peruano.

En otra línea, son notables las contribuciones de Carla Pinochet Cobos, especialmente alrededor del tema museal. Su libro *Derivas críticas del museo en América Latina* (2016) es un aporte para comprender cómo la precariedad institucional que caracteriza a la región ha permitido repensar creativamente las posibles relaciones entre museos y sus escenas de emergencia. Su análisis destaca las experiencias del Micromuseo en Perú y del Museo del Barro en Asunción, y releva la importancia de sus curadores, Gustavo Buntinx y Ticio Escobar respectivamente, para redefinir los diálogos factibles entre lo popular, lo artesanal y lo contemporáneo. Evidentemente, estas iniciativas dan cuenta de proyectos emergidos desde el campo del arte para lidiar con problemáticas antropológicas y de los mundos del arte constituidos en Perú y Paraguay. No obstante, los modos de impulsar las fronteras más allá de lo establecido en ambos campos, tanto teórica cuanto curatorialmente por parte de Buntinx y Escobar, y la redefinición de esas fronteras son motivo central de las reflexiones de la autora. Pinochet Cobos viene contribuyendo, más recientemente, a repensar las imbricaciones entre artistas y mercado laboral, y distintas formas de prácticas pedagógicas y colaborativas que han proliferado en Chile y México, entre otros temas (Pinochet Cobos 2020; Pinochet Cobos y Gómez Meneses 2018).

Los distintos modos de vivir y experimentar la ciudad son también el foco de diversas producciones que cruzan los recursos del arte y la antropología. Los trabajos de Olivia Casagrande, con base en una metodología colaborativa que reúne a artistas e intelectuales indígenas mapuches, le han permitido investigar la diáspora mapuche y las formas de hacer ciudad desde la circulación constante entre Santiago de Chile y las comunidades de origen, a través de dibujos, *performances* y video.

Se destaca también en Chile el colectivo CDC, formado por las artistas Rosario Carmona, Paula Salas, Catalina Matthey y Rosario Montero; varias de ellas tienen estudios formales en antropología. Este proyecto se concibe como una estrategia que se vale del arte y la etnografía para crear y difundir significados, tomando como elemento basal la conversación en cuanto intercambio horizontal de subjetividades. En particular, su proyecto *En la otra cuadra* (2012-2013, fig. 1.1.) moviliza a los habitantes del barrio cívico de Santiago a compartir sus memorias emotivas y sus usos cotidianos de la ciudad, reimaginándola a través de mapas, dibujos colaborativos y caminatas conversadas.

Del mismo modo, en la ciudad de Talca, Ricardo Greene encabeza junto con un equipo multidisciplinario un registro fotográfico de puntos, perspectivas y fachadas de la ciudad, mediante una plataforma digital que permite observar sus procesos de "ruinación" en el tiempo (Errázuriz y Greene 2018) y comprender las dinámicas del espacio urbano y sus formas de habitar (http://estoestalca.cl/).



Figura 1.1. Colectivo CDC: *En la otra cuadra*. Galería Gabriela Mistral. Santiago, Chile. Diciembre-enero, 2013.

Desde Brasil y con respecto a la institucionalidad artística y el mercado del arte, cabe destacar la investigación de Dayana Zdebsky de Córdova (2018), quien pone énfasis en las retóricas y mediciones que activan y crean el mismo mercado del arte. Por otro lado, y revisando nuevas formas curatoriales que actúan dentro y fuera de la institucionalidad artística en relación y con participación de comunidades urbanas específicas, están los trabajos de Alex Flynn (2018) para el caso de São Paulo.[4] Flynn, además, hace una revisión del concepto de *participación* desde las artes, las comunidades y la antropología.[5]

Para el caso de Ecuador, son relevantes los trabajos de Pamela Cevallos y Manuel Kingman; ambos operan en los circuitos de arte y desde la academia, a través de publicaciones y proyectos instalativos y curatoriales. Cevallos (2013) ha desarrollado un interés por temas de coleccionismo arqueológico y de arte moderno, y también por las instituciones galerísticas y museales. Kingman (2012), a su vez, ha trabajado sobre temas de "cultura popular" en los noventa y en años recientes. Ambos autores (Kingman y Cevallos 2017) han explorado la emergencia del arte contemporáneo en Ecuador desde las bases de las convocatorias artísticas, y los cambios suscitados en las instituciones y los circuitos del arte. En una de las recientes intervenciones de Cevallos para la Bienal de Cuenca, el evento de arte más importante en el contexto ecuatoriano, ella reflexiona sobre el carácter "mestizo" que es asignado a colecciones que se mantienen regularmente soterradas en el interior de un museo etnográfico, dadas sus fijaciones sobre cuestiones de raza, identidad y otredad.

Arte indígena: violencias y derechos, agencias y otras ontologías

Las antropologías del arte de nuestra región encuentran en las artes indígenas un vasto terreno de indagaciones; un estudio que va de la mano con las intelectualidades indígenas y que, en algunos casos, es producido por

[4] Ambos trabajos están recogidos en el libro de Thomas Fillitz y Paul Van der Grijp (2018).
[5] Roger Sansi (2014) reflexiona acerca de los distintos usos que se hacen de los conceptos de *participación*, *colaboración* y *política* desde el arte y la antropología.

los antropólogos indígenas. Para fines de la década de 1990, los estudios del arte indígena en tiempos de violencia dan cuenta de las agencias del arte y del artista (Gell 1998), y ahondan en el análisis de obras concretas que responden a situaciones de violencia política. Se destacan los trabajos de María Eugenia Ulfe (2011) y Edilberto Jiménez (2014) en sus estudios de los retablos ayacuchanos para el caso peruano. Ulfe advierte cómo los artistas se expresan y convierten el retablo en un soporte de narración y repertorio visual de la memoria, mientras la expresión e investigación artística-antropológica en los retablos, dibujos y escritos de Mérida vuelven a una mirada reflexiva de la violencia desde la materialidad y la estética. El abordaje artístico de temas de memoria y política constituye un campo medular en los desarrollos artísticos de la región, lo que contribuye al debate en torno a las memorias locales y nacionales, y a reparar en las desigualdades estructurantes que las guerras internas –la reciente pandemia– ponen al rojo vivo. Sin embargo, así como en otros ámbitos de la producción artística contemporánea, aquí resulta preciso trascender los esencialismos y comprender el despliegue ambivalente de las artes en la arena política: el abordaje de la violencia política se ha convertido también en una fórmula para el ingreso al mercado internacional, lo que conduce a prácticas y políticas de banalización de la violencia.

El estudio antropológico de las estéticas amerindias llevado a cabo en comunidades indígenas ha puesto el acento en revisar la cosmología que lo guía y lo que estas estéticas activan, con énfasis en las relaciones entre arte y shamanismo. Estos estudios, que tienen un largo diálogo con la academia y con ciertos intelectuales franceses –desde Claude Lévi-Strauss y Lux Vidal hasta Philippe Descola– han contribuido a la comprensión de estos desarrollos en múltiples frentes: han explorado las características sinestésicas manifestadas en las interrelaciones entre diseño, música, acciones y rituales, y han perfilado los modos inauditos –desde la perspectiva occidental– en que se establecen relaciones humanas y no humanas a la luz de la propuesta ontológica. Entre estos trabajos están los estudios del arte del pueblo kuna por Paolo Fortis (2013); del arte huichol por Johannes Neurath; y del arte amazónico, donde cabe extenderse en los nombres: podemos identificar allí las aproximaciones de Aristóteles Barcelos Neto entre

la gente wauja del Alto Xingu (2002, 2008, 2018); de Peter Gow entre el pueblo piro (1999); de Els Lagrou entre el grupo de huni kuin (2007); y los trabajos de Bruno Illius (1994), Carolyn Heath (2002) y Luisa Elvira Belaunde (2012) entre el pueblo shipibo. Así también, con el concepto de *quimera*, Severi y Lagrou (2013) exploran los diseños amazónicos, indagando cómo sus representaciones son excedidas por las relaciones explícitas e implícitas que los mismos diseños anuncian, y los modos en que estos cobran sentido dentro de las perspectivas locales. Este significativo cuerpo de contribuciones teóricas desde la antropología –movilizando conceptos como la *representación* y la *abstracción*, lo *visible* y lo *invisible*– expanden las categorías de la historia del arte, generando un fértil diálogo teórico (véase también Lagrou 2019).

Aunque no los mencionamos exhaustivamente, cabe señalar ciertos estudios antropológicos en los que se viene revisando la circulación nacional y trasnacional de los artistas indígenas latinoamericanos en su ingreso a los sistemas artísticos de galerías, ferias y bienales de arte (Borea 2010; Castillo 2017). La nueva circulación del arte indígena a nivel global dentro de los intentos de los grandes museos de descentrar sus colecciones e incluir otras narrativas, en sus permanentes movimientos de tensión y alianza con las plataformas de arte a nivel local, constituye un interés creciente para la antropología, en tanto en cuanto suponen un objeto de análisis privilegiado a la hora de observar las paradojas que estas nuevas políticas acarrean. A su vez, los mismos artistas indígenas son quienes hoy investigan desde sus obras, y mediante diversos formatos, la memoria, la cosmología, la contaminación de los territorios indígenas, los reclamos ciudadanos por vivienda e igualdad de género, la circulación nacional y transnacional, entre otras temáticas. Estos artistas también reflexionan en el mismo circuito del arte y en la disciplina antropológica. Ellos y sus obras son actores claves para movilizar agendas, generar conocimiento y demandar reconocimiento. Es de interés remarcar los trabajos de los artistas Brus Rubio y Denilson Baniwa, que se enfocan en la disciplina antropológica. Rubio, artista murui bora del Perú, valora el interés de la antropología en el conocimiento de la vida indígena, sin embargo, insiste en la necesidad de ampliar las formas de conocer más allá de las técnicas del conocimiento letrado y abriendo el

conocimiento hacia experiencias multisensoriales y ofrecidas por diversas entidades (véase Rubio 2017). Por su parte Denilson Baniwa, artista baniwa del Brasil, analiza y se apropia de los lenguajes del arte occidental, de la historia del arte y de la antropología, para criticar las formas de representación indígena generadas por estas disciplinas, a la vez que refuerza la agencia, la mirada y la voz indígenas (fig. 1.2.; Baniwa 2021).

Adicionalmente, uno de los tópicos que llama la atención para los cruces entre arte y antropología se relaciona con temas medioambientales, particularmente de la Amazonía. En el caso de Colombia, laboratorios multidisciplinarios con énfasis en chamanismo y tecnologías virtuales alternativas dan cuenta de nuevas aperturas y posibilidades de la antropología para intervenir en circuitos artísticos alternos, en especial en aquellos concernientes a formas de otredad cultural (Santos 2019).

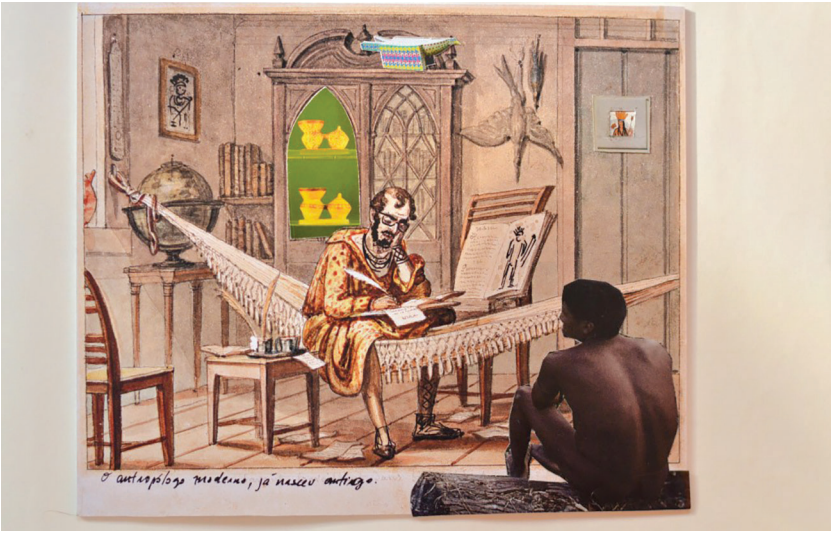


Figura 1.2. Denilson Baniwa: *O antropólogo moderno já nasceu antigo* (2019). Dibujo y pegado en impresión, 24 x 35 cm. Cortesía del artista.

Curaduría y sensorialidad

En Latinoamérica el trabajo curatorial desde la antropología estuvo presente en muchos museos de arte popular. La antropología no se distancia drásticamente de los museos y las exposiciones como en otras latitudes. Es en el marco de repensar las artes en estos museos que algunos antropólogos ensayan posteriormente ejercicios curatoriales más experimentales. Así, para 2009 y hasta 2018, X. Andrade desarrolla –desde Ecuador, con una iteración en la ciudad de Los Ángeles– un proyecto de coleccionismo de arte contemporáneo, *The Full Dollar Collection of Contemporary Art*, formulado en el lenguaje de la rotulación y la gráfica popular, con la finalidad de tensionar dos formas distintas de economías visuales (Andrade 2017b). En 2006, en Perú, César Ramos propone un proyecto de reformulación de jerarquías artísticas desde las prácticas mismas, buscando diálogos en el hacer entre artistas de distintas tradiciones en la exposición *Manos artesanas*. Siguiendo esta línea, en 2008, Giuliana Borea, junto con la historiadora de arte Gabriela Germana, cura la exposición *Grandes maestros del arte peruano: Mérida, Rojas, Sánchez y Urbano*, mostrando los aportes individuales de cada uno de estos artistas andinos a la historia del arte peruano, y cuestionando la categoría de arte popular. Luego, ambas investigadoras desarrollan curadurías y otros ejercicios colaborativos junto con pensadores y artistas indígenas.

Desde el campo del arte, iniciativas curatoriales que toman a antropólogos como artistas o hacedores de imágenes han tenido lugar en algunos lugares de Latinoamérica. En el caso de Colombia, se destaca el trabajo del antropólogo visual, documentalista y curador de festivales de cine indígena Pablo Mora Calderón, quien ha visibilizado las aperturas de este último campo hacia formas experimentales cruzadas con el arte en su libro *Máquinas de visión y espíritu de indios* (2018). También desde Colombia, el proyecto más reciente del propio Andrade y otros (fig. 1.3.), dedicado a estudiar los efectos sociales de lo narco en los campos de producción y consumo cultural, ha tenido múltiples iteraciones que abarcan la curaduría de exhibiciones, plataformas digitales, textos y productos audiovisuales (Rincón, Ospina y Andrade 2020).

Para el caso ecuatoriano, los trabajos que viene desarrollando en años recientes el colectivo de antropólogos visuales llamado El Sindicato, da

cuenta de distintos traslapes entre investigación, curaduría, producción audiovisual y arte (https://sindicatoaudiovisual.com/).

Retomando algunas preguntas formuladas por García Canclini en *La sociedad sin relato* (2010), Tarek Elhaik ensaya una compleja apertura a los mundos de la imagen en el libro sobre México, *The Incurable Image: Curating Post-Mexican Film and Media Arts* (2016). En este, propone un ejercicio antropológico y simultáneamente curatorial sobre distintos agentes, campos y dispositivos de producción literaria y audiovisual posnacionales e intermediales, en diferentes momentos históricos. Elhaik, antropólogo y curador de cine experimental, desarrolla un intento por repensar los tempranos cruces entre ambas prácticas con una mirada diferente sobre las tradiciones antropológicas nacionales. Retoma, así, los aportes de Roger Bartra y en particular de su provocativa obra *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano* (1987), en la cual el autor desarrolla



Figura 1.3. Un proyecto de X. Andrade, Omar Rincón y Lucas Ospina: *Despliegue comercial de camisetas con la imagen de Pablo Escobar*, 2017-2021. Fotografía de Mauricio Salinas.

formas experimentales de escritura que coinciden –aún de forma enteramente independiente– con el momento posmodernista, elaborando una crítica radical a las complicidades históricas entre la antropología y el proyecto nacional en México. Bartra aparece como una figura crítica para repensar la relación histórica entre la antropología y dicho proyecto. Elhaik escoge un sólido cuerpo de producción cultural compuesto por artistas multimediales mexicanos de la última década que trabajan directamente en contra de las idealizaciones sobre identidad cultural desde la escena de arte contemporáneo más próspera, sin duda, de Latinoamérica.[6]

Dentro de esa misma escena, se destaca el trabajo artístico de la antropóloga Fiamma Montezemolo (fig. 1.4), quien se ha enfocado –a partir de una larga inmersión en Tijuana– en discutir la noción de *frontera* como

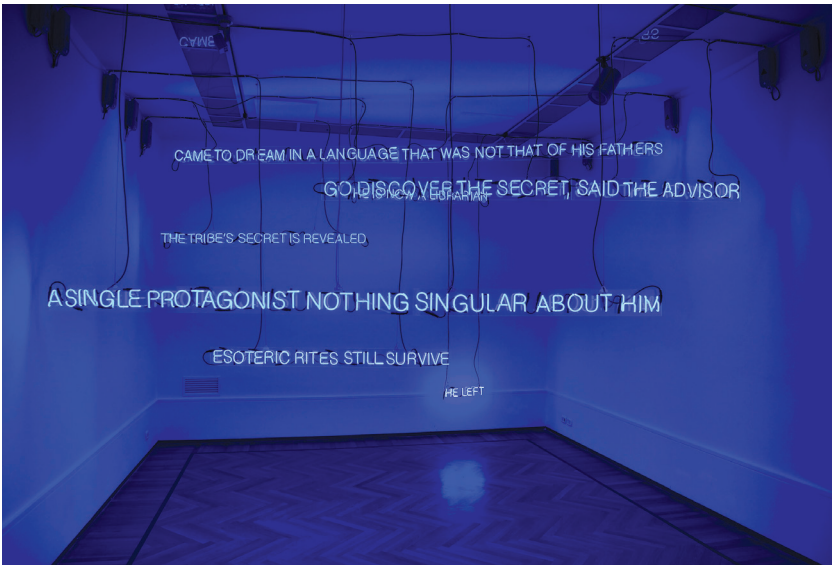


Figura 1.4. Fiamma Montezemolo: *Neon Afterwords*. Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporaneo, Roma, 2016. Cortesía de la artista.

[6] Artistas como Silvia Gruner y Eduardo Abaroa, por ejemplo, cuyo trabajo ha criticado efectivamente las asociaciones entre arqueología y nacionalismo en México, son tratados a la par de otros, como Fiamma Montezemolo, quien despliega una mirada antropológica hacia temas de frontera.

una identidad emergente, ya no centrada en lo espacial o lo físico, sino como una experiencia de transiciones subjetivas y contradictorias. Montezemolo, quien desarrollara inicialmente una carrera convencional en antropología, desde hace una década opera más directamente desde el arte. Su primera exposición retrospectiva en México en 2019, *Soñar con bisontes*, alienta repensar el oficio de la antropología y nuevas formas de trabajo de campo derivadas de su contaminación con prácticas intermediales.[7]

También desde México, Sandra Rozental viene explorando diálogos entre la práctica y escritura etnográfica y la producción artística. Partiendo de su investigación, ha escrito textos para ser parte explícita de obras y proyectos de artistas contemporáneos como los de Eduardo Abaroa, Mariana Castillo Deball, Pablo Vargas Lugo, Joachim Koester y Jorge Satorre. Actualmente, ha expandido estos diálogos hacia el hacer obras junto con artistas. Cabe mencionar su proyecto con Eunice Adorno sobre las ruinas de la infraestructura del agua en espacios públicos mexicanos, y la obra llamada *Mano de obra (museo)*, producida con Eduardo Abaroa sobre el trabajo artesanal y la construcción del Museo Nacional de Antropología, expuesta en el Museo Carrillo Gil.

Volviendo al caso colombiano, se destaca el trabajo de Catalina Cortés Severino y su libro *Hacia el giro corporal en la antropología visual* (2019), una compilación de sus diferentes experimentos en investigación, ensayos visuales, autoetnografía y pedagogías colaborativas. Tomando como tema central la violencia resultante de la sostenida confrontación entre guerrillas, ejército y fuerzas paraestatales, Cortés Severino se preocupa por rescatar las memorias de mujeres sobre estos procesos desde distintas formas sensoriales. Debido a su interés por hacer de sus investigaciones también dispositivos expositivos, su trabajo ha tenido lugar en espacios museales y de galerías, lo cual brinda una apertura para repensar los espacios en los términos discutidos por George Marcus, es decir, como parasitios etnográficos (Elhaik y Marcus 2012). Por último, el trabajo

[7] Fue la primera retrospectiva de Montezemolo en México, curada por Tania Aedo, y tuvo lugar en el Laboratorio Alameda en CDMX entre agosto de 2019 y febrero de 2020.

etnográfico de Alex Fattal sobre el manejo mediático en lo que respecta a la guerrilla (2018) y su producción documental, *Limbo* (2019), resultan un ejemplo de nuevas formas experimentales de la antropología que lidia con la violencia en Colombia, y que apela a dinámicas oníricas y afectivas.

En el caso cubano, Celia González (2017), artista y antropóloga, ha venido desarrollando una mirada reflexiva sobre las relaciones particulares entre ambas disciplinas en un contexto caracterizado por un tipo de antropología profundamente convencional y ausente de programas formales, por un lado, y por la emergencia con fuerza de formas de arte relacional derivadas del trabajo pedagógico de la artista Tania Bruguera, por otro. Curiosamente, sin mediar una educación en antropología, una generación joven de artistas cubanos –muchos de ellos ahora operan desde otras latitudes– ha reconocido su trabajo como tal. Esa paradoja alimenta las discusiones que ella misma, siendo parte de la escena, viene desarrollando alrededor de las relaciones entre ciudadanía y Estado en el campo del arte.

En el caso de Bolivia, Juan Fabbri, también artista y antropólogo, despliega un trabajo curatorial alrededor de temas de descolonización en la región. Operando desde un contexto caracterizado por la prominencia de un Estado que se presenta como plurinacional, Fabbri (2018) alude a la proliferación de imágenes de lo indígena y cómo estas son usadas por diferentes instituciones y artistas para repensar cuestiones de identidad cultural. Particular mención merece igualmente el trabajo desarrollado por El Colectivo Ch'ixi, una agrupación multidisciplinaria articulada alrededor de la influyente socióloga de la imagen Silvia Rivera Cusicanqui (2016) y cuyas intervenciones ocupan múltiples posiciones que van desde la investigación hasta la experimentación artística.

Una preocupación transversal para algunos de los contribuyentes a estos debates desde la antropología ha sido la reconfiguración de los métodos y la pedagogía. Así, Pinochet Cobos ha incorporado discusiones sobre los desafíos de la investigación colaborativa entre arte y antropología (Pinochet Cobos y Gómez Meneses 2018); mientras Cortés Severino (2019) y Borea (2018) han integrado a sus reflexiones sobre sensorialidad distintos

experimentos metodológicos y miradas reflexivas al procesamiento de los datos de campo. Andrade (2018), además, ha contribuido a la reflexión en torno a los desafíos de la enseñanza de antropología y arte contemporáneo en contextos de precariedad institucional. En México, en años recientes, cabe mencionar el sostenido trabajo pedagógico realizado por José Miguel González Casanova, quien desde el Seminario de Medios Múltiples –un taller de titulación dirigido a estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP)– ha ido explorando los cruces entre arte y antropología. Las numerosas generaciones que han pasado por esta instancia formativa han desarrollado, de formas diversas, un marcado énfasis en el trabajo comunitario o participativo, ensayando aproximaciones a las fronteras entre ambas disciplinas desde variadas metodologías de investigación artística. El reciente libro *Artropología. Un acercamiento entre dos disciplinas* (González Casanova y Saumier 2019) explora de manera reflexiva algunos de esos caminos mediante una extensa compilación de abordajes que retoman textos antropológicos y usan las herramientas arqueológicas, etnográficas y curatoriales.

Finalmente, el manifiesto de Andrade y Elhaik, *Antropología de la imagen: una introducción* (2018), expresa la necesidad de expandir la agenda de la disciplina más allá del documental etnográfico y las cuestiones de representación, avanzando en miras a modificar de modo radical las relaciones posibles entre arte y antropología. En dicho texto se aboga por una complejización de las intrusiones mutuas a partir de la superación del método y la etnografía, y la necesidad de repensar tradiciones como los conceptualismos, la 'Patafísica y otras trayectorias artísticas. La reconfiguración del quehacer antropológico y de la figura misma del etnógrafo como hacedor-de-imágenes darían cuenta de la curaduría como una posibilidad productiva y crítica para la antropología (Andrade y Borrero 2020).

Las prácticas colaborativas, comunitarias y relacionales en el arte y la antropología

La consolidación de diversas formas de arte como práctica social, arte relacional y arte comunitario dan cuenta de una aproximación sostenida desde el arte hacia la antropología, a pesar de que lo etnográfico –en especial si lo miramos desde la antropología– pueda ser cuestionado, en muchos de estos proyectos, desde distintos frentes de análisis. La diversidad de prácticas y experimentos colaborativos enfrenta, desde sus respectivos puntos de anclaje, algunos dilemas comunes. Deben sortear las inercias que suelen acompañar al arte como práctica social, al arte relacional o al arte comunitario, en especial cuando reclaman –sin mediación crítica– visibilizar comunidades marginales, hablar por poblaciones marginadas y subvertir las relaciones de poder propias a los campos del arte. Como ya ha sido debatido en las escenas norteamericanas y europeas, y sin duda en la propia antropología regional e internacional, la dimensión ético-política de estas aspiraciones debe ser problematizada.

Estos debates nos parecen particularmente pertinentes para repensar el lugar del arte contemporáneo en contextos periféricos y las genealogías históricas que lo soportan. Tras el ya citado volumen de Marcus y Myers (1995), cobró fuerza un inédito entusiasmo en las artes que será bautizado como el "giro etnográfico". El historiador de arte Hal Foster, en su contribución a dicha compilación, sentó las bases para la prolífica discusión emergente sobre los cruces, apropiaciones, tensiones y tráficos entre el campo del arte y el de las ciencias sociales. La posición de Foster, en ese momento, se sostenía sobre signos de interrogación: ¿es el artista un etnógrafo? Sin embargo, aunque el título original del artículo los incluía, la traducción al castellano, años después, omite esas marcas, y con ello proliferan lecturas erróneas sobre sus argumentos centrales.[8] Las preguntas de Foster adquieren relevancia en el contexto latinoamericano dada la propagación de prácticas artísticas cercanas a las que suscitaron su preocupación,

[8] Para una respuesta crítica a la mirada meramente textualista de Foster a la antropología, véase la respuesta de Clifford (2003, 23-42).

muchas de ellas justificadas por el lenguaje de la intervención comunitaria y el cambio social. Un problema evidente con el vocabulario que valida al arte como práctica social es el reforzamiento de los mecanismos de autorización, legitimación y mercadeo característicos del campo artístico. En otras palabras, en nombre de la transformación social, a menudo abundan en estos proyectos estrategias más enfocadas en la consolidación de trayectorias artísticas y de validación autoral en los mundos del arte.

Como ha sido largamente debatido en la tradición antropológica, el encuentro con el Otro difícilmente halla garantías en sus buenas intenciones. El compromiso etnográfico que predomina en este tipo de proyectos –que cubre cualquier forma de trabajo de campo u observación participante– puede verse reducido a un mero instrumento, cuando "se aplica" desconociendo la trama teórica y epistemológica que le antecede. A la vez, a menudo se asume, como sucede también en antropología, que las relaciones de poder son desiguales y que los interventores son, *a priori*, culpables de este desbalance al "representar" a los poderes coloniales. Se trata de un punto de partida políticamente correcto, que juega muy bien en el mundo de las instituciones estatales y privadas que hacen convocatorias artísticas en esta línea. Por ello, estos proyectos tienden a ser fácilmente cooptados por el poder y la política, al punto que se han convertido en parte de la oferta regular de gestión cultural en los contextos más dispares e, inclusive, bajo los regímenes más reaccionarios. Cuando los discursos sobre el arte se atan a los de la "formación ciudadana", los resultados de esta alianza son problemáticos. Solo una inmersión temporalmente anclada ayuda a efectuar activismo significativo para y desde las comunidades intervenidas. Quizás el ejemplo más continuo de colectivos artísticos involucrados en procesos de largo alcance y sostenidos a lo largo del tiempo sea el caso de Ala Plástica en Argentina, quienes operan de modo consistente desde los tempranos noventa hasta la actualidad. Un volumen, editado por Bill Kelley Jr. y Grant Kester, *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art* (2017), brinda una panorámica sobre distintas formas de arte como práctica social en las que la antropología ha jugado una parte central en los diálogos posibles. Ala Plástica ejemplifica los proyectos con énfasis en las relaciones entre naturaleza y sociedad a partir de sus trabajos

sobre bioecología; por otro lado, como en el caso de los colectivos brasileños Bijari y el Frente 3 de Fevereiro, estos proyectos operan desde décadas atrás en contextos urbanos marcados por la desigualdad espacial (Kelley Jr. y Kester 2017).

Desde nuestra perspectiva, la clave en el cumplimiento de una u otra agenda está en la temporalidad que proyectos de esta naturaleza envuelven. Solo con el tiempo se pueden ponderar de manera adecuada los efectos sociales de una intervención artística más allá de los relatos, por lo general idealizados, que reposan en los catálogos y las memorias; con frecuencia, estos dispositivos de inscripción no logran constituir algo más que un mecanismo orientado a autorizar las bondades del arte comunitario, relacional, social o como quiera ser nombrado para subrayar los impactos positivos entre las poblaciones intervenidas.

Más allá de los riesgos que entrañan estas políticas de la representación, existen algunos proyectos que motivan a actuar desde múltiples periferias, a través de inmersión barrial en ciudades azotadas por la violencia, como Medellín. Están, por ejemplo, la intervención coordinada por la antropóloga Pilar Riaño y la historiadora del arte Suzanne Lacy, llamada *La piel de la memoria* (Riaño y Lazy 2017), o las residencias artísticas en lugares que se encuentran más allá de los circuitos establecidos del arte. Una experiencia que puede proporcionar algunas claves en este sentido es la residencia de artistas organizada por el colectivo basado en Lima, Hawapi, en un campamento de inserción de exguerrilleros en Pondores, Colombia, en 2018 (Quillican y Holland 2019). En un país inmerso en dinámicas de alta conflictividad, plantearse una práctica de diálogo con guerrilleros –a partir de las condiciones de vida que experimentan cotidianamente en sus campamentos– tiene la bondad de entender las dramáticas condiciones en las que los procesos de reinserción tienen lugar (Andrade 2019). Los límites de las aproximaciones artísticas –como suele ocurrir con la construcción efímera de comunidades bajo el modelo de residencias– dejó en el ambiente, no obstante, los obstáculos que han comprometido el camino de pacificación avanzado en ese país en años previos.

Con participación intermitente de antropólogos, hay un campo productivo de debate que se ha constituido de manera gradual sobre las

prácticas del arte comunitario a lo largo de Latinoamérica, y cuya activación merece desarrollarse en diálogo con las iniciativas desde abajo que pululan en varias ciudades y pueblos de la región (Kelley Jr. y Zamora 2017). Múltiples intereses y carices, cooperativas anarquistas, activistas de medios y pedagogías comunitarias, defensores del espacio y de la esfera públicos, por ejemplo, han contribuido a complejizar este tipo de circuitos y prácticas (Kelley Jr. y Kester 2017).

Tramas, reflexividad y desafíos de una(s) antropología(s) de las artes contemporáneas

En esta última sección del texto, queremos introducir una pregunta desde nuestros propios lugares de enunciación, enfocándonos en los hilos que unen nuestras perspectivas diversas y que, aun en su diferencia, nos permiten observarnos en conjunto y escribir a muchas voces. Nos conocimos el año 2014, en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en Lima, en un ambiente vibrante. Más concretamente, en el Seminario de Estudios y Encuentros entre Antropología y Arte que organizó Giuliana Borea desde la Maestría de Antropología Visual. Estábamos reunidos profesionales de la antropología, la historia del arte, la filosofía y artistas; hubo investigadores de diferentes tradiciones culturales: mestizos urbanos, uitotos, huni kuin y quechuas que discutían a través de paneles, exposiciones y videos. El seminario tuvo lugar en un momento de intensa producción académica y artística sobre las relaciones entre arte y antropología; posiblemente, la falta de eventos en español y en Latinoamérica sobre estas inquietudes crecientes fomentaron nuestra percepción de ese evento como un encuentro fundante, que serviría para catalizar la confluencia de desarrollos autónomos que habían precedido distintos tipos de diálogos interdisciplinarios en cada contexto.

Muchos de nosotros estábamos familiarizados con trabajos de la academia estadounidense y europea, como los de George Marcus y Fred Myers –ambos invitados especiales del evento– y con los de Chris Wright y Arnd Schneider; pero, a excepción de las obras influyentes de Néstor

García Canclini, sabíamos poco acerca de lo que estábamos haciendo en las antropologías latinoamericanas del arte. El seminario de 2014 contribuyó al fortalecimiento de redes en la región. Distintos participantes se reunirían a la postre para organizar otros eventos relevantes que ampliaron las conversaciones conjugadas en aquel encuentro. A partir de entonces, se dieron cita periódicamente en diferentes congresos, conferencias internacionales y encuentros académicos, dentro de los que se destacan el panel "Repensando el arte contemporáneo" en el III Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador (2015); el simposio "Arte y antropología: desafíos contemporáneos desde el trabajo de campo interdisciplinar" en el Congreso ALA 2015, México (coordinado por X. Andrade y Carla Pinochet Cobos); y el panel "Ethnography-based Art Practices: Changing the Future of Fieldwork" en el Congreso de la Asociación Portuguesa de Antropología, 2016 (coordinado por Chiara Pussetti). También se organizaron paneles como "Art and Anthropology: New Approaches, New Relations" (coordinado por Alex Flynn y Dayana Zdebsky de Córdova), como parte de la Reunión de Antropología del Mercosur en Montevideo (2015); y la conferencia "Utopías emergentes: diálogos entre la antropología, el arte y la curaduría", organizada por Juan Fabbri y Gabriela Zamorano en La Paz (2018).

Cabría aquí aventurar una hipótesis acerca de la relevancia que han tenido en Latinoamérica los eventos internacionales del campo de la antropología visual: aun cuando –como hemos revisado– han existido publicaciones, a menudo son las instancias orales y presenciales las que permiten aunar sensibilidades de un modo más fecundo, más allá de prácticas de relacionamiento entre antropólogos y artistas dinamizadas en contextos particulares. El poder del encuentro cara a cara ha permitido compartir miradas, discutir proyectos y prácticas, y proyectar horizontes de una manera que no siempre se plasma mediante los textos escritos. De hecho, esta aproximación a los territorios del arte y la antropología desde Latinoamérica fue posible, concretamente, gracias al diálogo activado por las intervenciones de los panelistas de nuestra conferencia: Manuel Kingman, Mijail Mitrovic, Gustavo Valdivia y Carlos Zevallos; por la introducción del moderador, Arnd Schneider, y por los comentarios y preguntas del público asistente

al Seminario de Antropologías Visuales en Latinoamérica, coordinado por Gisela Cánepa, Alonso Quinteros y Giuliana Borea en 2019.

Entre las publicaciones recientes sobre estas temáticas, se destaca el libro *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes* (2017), editado por Giuliana Borea, precisamente a partir de lo expuesto en la ya mencionada conferencia. Esta publicación en español contribuye a ampliar la discusión sobre arte y antropología en los trabajos y propuestas de quienes investigan en Latinoamérica. Con diversos estilos y desde múltiples coordenadas, los lineamientos que atraviesan esta producción académica guardan relación con un modo de aproximarse a las artes y al mundo social contemporáneo que desafía los imaginarios esencialistas y que busca respuestas en la experimentación, en los bordes y en el cruce disciplinario. Del mismo modo, esta comunidad académica incorpora en cierto nivel una pregunta por las formas que adquieren las artes y las visualidades, a menudo en sus repertorios populares o latinoamericanos. Lejos de buscar la clausura del debate con identidades estáticas, esta reflexión contextualizada busca ser el punto de partida para un diálogo capaz de trascender fronteras nacionales e insertarse en el debate contemporáneo.

Además, muchos de los investigadores y las investigadoras cuyos trabajos han sido reseñados forman parte activa de la plana docente de departamentos de antropología y maestrías de antropología visual, así como en departamentos de arte. Con sus investigaciones e intereses, han promovido cursos y líneas de investigación en arte y antropología. Creados hace una década, existen dos programas de Maestría en Antropología Visual: el de la PUCP en Lima y el de la FLACSO en Quito, con relativa apertura para estimular los cruces con el arte contemporáneo. En la Universidad de Los Andes en Bogotá, en el período más reciente, se ha dispuesto una lógica doble: se lanzó una oferta de posgrado en 2019 y se reformó la malla curricular de pregrado definiendo una línea de especialización relacionada específicamente con cuestiones de imagen. De manera algo menos programática, otros espacios de postgrado en antropología han sido particularmente receptivos con estas temáticas: el grupo de Cultura Urbana de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, de México, liderado por Néstor García Canclini, ha sido desde los años noventa un lugar fértil para

las experimentaciones interdisciplinarias entre arte y antropología, y ha ocupado un papel significativo en la formación de las nuevas generaciones de antropólogos del arte. Igualmente, otras discusiones mayores en la disciplina, relacionadas con materialidad, objetos y teorías de ensamblaje, han contribuido de manera creciente a repensar las posibilidades del quehacer antropológico en íntimo diálogo con los mundos de la imagen.

Aunque no es de nuestro interés establecer parámetros respecto de cómo debe ser una antropología del arte en el contexto contemporáneo, cabe en este punto elaborar algunas reflexiones acerca de las dificultades que un proyecto de esta índole encierra. En primer término, está el desafío de franquear los meros objetos como criterio de adscripción disciplinar: aun cuando el derrotero de las antropologías del arte, como ya hemos visto, se encuentra estrechamente unido a ejes temáticos como el arte del mundo indígena y popular, no toda aproximación a estas temáticas constituye, *per se*, una antropología del arte. El enfoque antropológico, creemos, debe ser construido en las interrogantes antes que en los objetos de estudio. En segundo lugar, a nuestro juicio, los robustos debates de las disciplinas sociales de la actualidad conminan a escapar de las definiciones esencialistas, ya no preguntándose "qué es el arte" sino más bien "cuándo hay arte" –en la línea de lo señalado por García Canclini–. Es decir, lejos de perseguir esencias, como lo hicieran las aproximaciones de la modernidad, se trata de capturar aquellas prácticas y discursos que movilizan a los actores para producir o consumir arte, sea lo que sea que estos quieran nombrar con esa categoría. Este último aspecto es significativo porque implica un ángulo de observación que es diferente al de un artista, un crítico o cualquier otro sujeto que participa de modo activo del mundo del arte: una antropología del arte no es el ejercicio de decir cuál es el buen arte, sino de indagar qué es lo que se hace cuando se dice que se hace arte, y qué cosas suceden a partir de esa operación *performativa*.

Unidas a estas dificultades, identificamos dos paradojas o contradicciones que suelen experimentar quienes se encuentran comprometidos con alguna forma de antropología del arte. La primera tiene que ver con el lugar de enunciación: el estudio antropológico del arte invita, cuando no obliga, a desmontar el propio *ethos,* sobre todo si se observan las prácticas artísticas

de la sociedad propia. Para quien ha disfrutado toda la vida de las artes y la cultura, dedicarse a investigarlas desde esta mirada socioantropológica significa en buena medida diseccionarlas y romper con parte de su encanto. El asunto es comparable a la situación que experimenta aquel aficionado a la música que, una vez que entró a estudiar de forma profesional y fue iniciado en los milagros técnicos de la armonía y el contrapunto, nunca pudo volver a escuchar la música del mismo modo: junto con la ingenuidad se había ido también cierta magia que tenían las canciones. Examinar los procesos artísticos desde esta perspectiva supone algo de eso: no podemos dejar de observar el componente social que los hace posibles. A veces, esta conciencia de la operación social que está detrás de la producción artística redunda en una distancia un poco incrédula sobre los objetos artísticos: implica desplegar una mirada crítica sobre productos, procesos, agentes y redes a las que social y personalmente atribuimos un valor superior o trascendente. De este modo, aunque podamos creer en la necesidad de las prácticas artísticas y su papel relevante en el desarrollo de una sociedad más democrática, entre otras cosas, este sesgo socioantropológico recuerda las fisuras del régimen de singularidad que sostiene al edificio social del arte, o las formas en que las prácticas artísticas pueden ser cómplices pasivas de los modos contemporáneos de reinventar el capitalismo. Como han sostenido ya algunos autores, el arte es la religión de los intelectuales y, por eso mismo, analizarlo con una mirada crítica nos trae tantas contrariedades (Gell 1998). Así, una antropología contemporánea del arte a menudo implica este doble posicionamiento, dentro y fuera de un conjunto de prácticas, discursos y creencias.

Un segundo desacople tiene que ver con lo peculiar de este objeto de estudio en el marco de la disciplina mayor. En los espacios académicos se tiende a considerar que la antropología del arte aborda temas menores, superfluos o de escasa prioridad social. Bajo el supuesto de que existen otras áreas de investigación social que resultarían más urgentes, apelando a una especie de lógica del costo alternativo, las artes y la cultura se entienden como un área de estudio caprichosa, banal o, en ciertos círculos, elitista y burguesa. En la misma sintonía, se puede puntualizar que las antropologías del arte trabajan a menudo con informantes –"sujetos de estudio"– que hacen parte de las

élites culturales de sus contextos nacionales, y que muchas veces han desarrollado una gran reflexividad y sensibilidad que los lleva a aportar activamente en el desarrollo de las conceptualizaciones antropológicas. No es posible desconocer que, con frecuencia, hacer antropología del arte constituye una forma de continuar conversaciones con artistas y productores culturales con quienes nos unen afinidades y amistades, y que –en el marco del contexto latinoamericano– estas interlocuciones pueden situarse en el territorio de las élites locales que poseen cierto sello de clase. Algunas figuras significativas de esta trama ampliada de una antropología de las artes desde Latinoamérica han desempeñado un papel crucial en la elaboración de políticas culturales en sus respectivos países, o han tenido una voz destacada en la esfera pública local e internacional. Otras voces, desprovistas de dicha vocación política, han privilegiado la experimentación y las escenas subterráneas, ensayando formatos y soportes de investigación que trascienden la lógica académica para conectarse con los campos culturales.

De cualquier modo, a menudo las antropologías de y con las artes se ocupan de objetos y temáticas cuya urgencia tiende a palidecer frente a las contingencias sociales o las crisis económicas en sociedades contemporáneas donde las artes y humanidades ocupan los últimos eslabones de la jerarquía de prioridades políticas. Las antropologías del arte en Latinoamérica, sin embargo, se construyen a contracorriente de estos persistentes supuestos, probando su valía allí donde las aproximaciones convencionales muestran sus límites y el sentido de sus prácticas escapa a las explicaciones técnicas. Nuestra apuesta, en consecuencia, es que en estos ámbitos se juega, de manera especialmente condensada y rica, la construcción de los sentidos sociales. Nada menos superfluo que eso.

Agradecimientos

Queremos agradecer a los colegas que conformaron el panel de comentaristas de la conferencia “Arte y antropología” en el Seminario Internacional “Antropologías Visuales en Latinoamérica: balance y desafíos”, donde presentamos una primera versión de este texto. Gustavo Valdivia

(Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú), Manuel Kingman (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Mijail Mitrovic (Pontificia Universidad Católica del Perú) y Carlos Zevallos (Pontificia Universidad Católica del Perú).

Referencias

Acha, Juan. 1981. *Arte y sociedad, Latinoamérica: el producto artístico y su estructura.* México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

— 1992. *Crítica del arte. Teoría y práctica*. México D. F.: Trillas.

Acha, Juan, Adolfo Colombres y Ticio Escobar. 1991. *Hacia una teoría americana del arte.* Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Andrade, Oswald de. 1928. "Manifiesto Antropófago". *Revista de Antropofagia* 1 (1).

Andrade, X. 2017a. "Ethnography, 'Pataphysics, Copying". En *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*, editado por Arnd Schneider, 189-208. Londres: Bloomsbury.

— 2017b. "Inscripción, desinscripción, intrusión: la etnografía como práctica curatorial". En *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*, editado por Giuliana Borea, 135-155. Lima: PUCP.

— 2018. "Enseñar sobre antropología, imágenes y arte contemporáneo". *Artcrónica*, 11: 23-28.

— 2019. "Conversaciones: signo de interrogación". En *Hawapi: Pondores 2018*, editado por Susie Quillican y Maxime Holland, 134-141. Lima: Hawapi.

Andrade, X., y Arnd Schneider. 2017. "Inscription and *Desinscripción*: X. Andrade in Conversation with Arnd Schneider". En *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*, editado por Arnd Schneider, 209-216. Londres: Bloomsbury.

Andrade, X., y Esteban Borrero. 2020. "NarColombia: ensamblaje y colapso curatorial en un museo". *Visual and New Media Review*, *Fieldsights*, 28 de mayo. https://bitly.ws/VpSU

Andrade, X., y Tarek Elhaik. 2018. "Antropología de la imagen: una introducción". *Antípoda* 1 (33): 3-11. https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.01

Baniwa, Denilson. 2021. "ReAntropofagia". *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Art, Politics, and Culture. Independent and Free*. https://bitly.ws/VpTr

Barcelos Neto, Aristóteles. 2002. *A arte dos sonhos: uma iconografia amerindia*. Lisboa: Assírio & Alvim / Museu Nacional de Etnologia.

— 2008. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

— 2018. "Tobacco Visions: Shamanic Drawings of the Wauja Indians". *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas* 13 (3): 501-517. https://doi.org/10.1590/1981.81222018000300002

Bartra, Roger. 1987. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México D. F.: Grijalbo.

Belaunde, Luisa Elvira. 2012. "Diseños materiales e inmateriales: la patrimonialización del kené shipibo-konibo y de la ayahuasca en el Perú". *Mundo Amazónico* 3 (enero-diciembre): 123-146. https://doi.10.5113/ma.3.28715

Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* Londres: Verso Books.

Borea, Giuliana. 2010. "Personal Cartographies of a Huitoto Mythology. Rember Yahuarcani and the Enlarging of the Peruvian Contemporary Art Scene". *Revista de Antropologia Social da PPGAS-UFSCar* 2 (2): 67-87. https://doi.org/10.52426/rau.v2i2.27

— 2016. "Fuelling Museums and Art Fairs in Peru's Capital: The Work of the Market and Multi-scale Assemblages". *World Art* 6 (2): 315-337. https://doi.org/10.1080/21500894.2016.1213310

— 2017a. *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: PUCP.

— 2017b. "'Arte popular' y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racialización del arte". En *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*, editado por Giuliana Borea, 97-120. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Borea, Giuliana. 2018. "Expanded Fieldwork: In-site Arenas, the Actant Archive and the Sensorial Studio". *Visual Ethnography* 7 (1): 66-83. http://dx.doi.org/10.12835/ve2018.1-0103

— 2021. *Configuring the New Lima Art Scene: An Anthropological Analysis of Contemporary Art in Latin America*. Londres: Routledge.

Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.

Camnitzer, Luis. 2007. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Texas: University of Texas Press.

— 2012. "Cronología". En *Luis Camnitzer*, 14-27. Berlín: Hatje Cantz.

Carmona, Rosario, Catalina Matthey, María Rosario Montero y Paula Salas. 2017. "Conversación de Campo (Field Conversation)". En *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*, editado por Arnd Schneider, 217-233. Londres: Bloomsbury.

Castillo, Daniel. 2017. "Las pinturas y los artistas amazónicos que viven en Cantagallo: el caso de Roldán Pinedo". En *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*, editado por Giuliana Borea, 397-404. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Cevallos, Pamela. 2013. *La intransigencia de los objetos: la Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano (1964-1979).* Quito: Centro de Arte Contemporáneo.

Clifford, James. 2001. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

— 2003. "Interviewer: Alex Coles". En *On the Edges of Anthropology (Interviews)*, 23-42. Chicago: Prickly Paradigm Press.

Cortés Severino, Catalina. 2019. *Hacia el giro corporal en antropología visual: imágenes, sentidos y corporalidades en la Colombia contemporánea*. Bogotá: Universidad Nacional.

Conn, Steven. 2010. *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Eder, Rita. 1991. "Art and Identity in Latin America". En *Being America. Essays on Art, Literature and Identity from Latin America*, editado por Rachel Weiss, 28-38. Nueva York: White Pine Press.

Eder, Rita, y Mirko Lauer. 1986. *Teoría social del arte: bibliografía.* México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Elhaik, Tarek. 2016. *The Incurable Image: Curating Post-Mexican Film and Media Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Elhaik, Tarek, y George Marcus. 2012. "Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: una conversación entre Tarek Elhaik y George Marcus". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 42: 89-104.

Errázuriz, Tomás, y Ricardo Greene. 2018. "Ruinación: Un proceso oculto a plena vista". *AUS. Arquitectura, Urbanismo, Sustentabilidad*, 23: 28-33. https://doi.org/10.4206/aus.2018.n23-05

Escobar, Ticio. 1993. *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*. Asunción: CAV / Museo del Barro.

— 1999. *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco paraguayo*. Asunción: CAV / Museo del Barro.

— 2008. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Fabbri, Juan. 2018. "Las naciones indígenas andinas en el videoarte de Bolivia". *Revista Ciencia y Cultura* 22 (41): 133-155.

Fattal, Alex. 2018. *Guerrilla Marketing: Counterinsurgency and Capitalism in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.

Fillitz, Thomas, y Paul van der Grijp. 2018. *An Anthropology of Contemporary Art: Practices, Markets, and Collectors*. Londres: Bloomsbury.

Flynn, Alex. 2018. "Contemporary Art in the Global South: Occupation// Participation//Knowledge". En *An Anthropology of Contemporary Art: Practices, Markets and Collectors*, editado por Thomas Fillitz y Paul van der Grijp, 120-129. Londres: Bloomsbury.

Fortis, Paolo. 2013. *Kuna Art and Shamanism: An Ethnographic Approach*. Austin: University of Texas Press.

Foster, Hal. 1995. "The Artist as Ethnographer?". En *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, editado por George Marcus y Fred Myers, 302-309. Berkeley: University of California Press.

Gamio, Manuel. (1916) 2006. *Forjando patria*. México D. F.: Porrúa.

García Canclini, Néstor. 1979. *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México D. F.: Siglo XXI Editores.

García Canclini, Néstor (1989) 2001. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Grijalbo.

— 2010. *La sociedad sin relato.* Buenos Aires: Katz Editores.

Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.

González, Celia. 2017. "Cultura autóctona: curaduría como proceso etnográfico en la escena del arte cubano actual". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 59: 55-77.

González Casanova, José Miguel y Genevieve Saumier, eds. 2019. *Artropología. Un acercamiento entre dos disciplinas*. México D. F.: Secretaría de Cultura.

Gow, Peter. 1999. "Piro Designs: Painting as Meaningful Action in an Amazonian Lived World". *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 5 (2): 229-246. https://doi.org/10.2307/2660695

Gramsci, Antonio. 1981. *Cuadernos de la cárcel*. México D. F.: Ediciones Era.

Heath, Carolyn. 2002. "Una ventana hacia el infinito: el simbolismo de los diseños shipibo-conibo". En *Una ventana hacia el infinito: arte shipibo-conibo catalogue*. Lima: ICPNA.

Illius, Bruno. 1994. "La 'Gran boa': arte y cosmología de los shipibo-conibo". *Amazonía Peruana* 12 (24): 185-212.

Jiménez, Edilberto. 2014. "Ayacucho. Violencia política y los colores del arte". *ReVista. Harvard: Review of Latin America* 14 (1). https://bitly.ws/Vz6e

Juan, Adelaida de. 2006. "Actitudes y reacciones". En *América Latina en sus artes*, editado por Damián Bayón, 34-44. México D. F.: UNESCO/Siglo XXI Editores.

Lévi-Strauss, Claude. 1979. *La voie des masques*. París: Plon.

López Bargados, Alberto. 1997. "La antropología social del arte y el sistema de los objetos". En *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*, editado por Alberto López Bargados, Fernando Hernández y José María Barragán, 11-48. Barcelona: Angle Editorial.

Kelley Jr., Bill, y Grant Kester, eds. 2017. *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art, 1995-2010*. Durham: Duke University Press.

Kelley Jr., Bill, y Rebecca Zamora, eds. 2017. *Talking to Action: Art, Pedagogy, and Activism in the Americas*. Chicago: University of Chicago Press.

Kingman, Manuel. 2012. *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito.* Quito: FLACSO Ecuador.

Kingman, Manuel, y Pamela Cevallos. 2017. "El campo del arte en disputa: posicionamientos contemporáneos y convocatorias artísticas en el Ecuador en la década del noventa". *Arte, individuo y sociedad* 29 (1): 23-37. https://doi.org/10.5209/ARIS.48760

Lauer, Mirko. 1982. *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: DESCO.

— 2010. *Museo de Arte Moderno de Medellín. Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*, 1981. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia.

Lagrou, Els. 2007. *A fluidez da forma: arte, agência e alteridade em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre).* Río de Janeiro: TopBooks.

— 2019. "La figuración de lo invisible en Warburg y en las artes indígenas amazónicas". En *Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente*, editado por Sanja Savkic. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz.

León-Xjiménez, Carlos. 2017. "Estrategias artísticas y activistas en la práctica espacial crítica: cultura, protesta social y Centro Histórico de Lima en la república neoliberal". En *Arte y Antropología*, editado por Giuliana Borea, 183-193. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Majluf, Natalia, y Beverly Adams, eds. 2019. *Redes de vanguardia: Amauta y América Latina, 1926- 1930 (catálogo).* Lima: Asociación Amigos del Museo del MALI.

Marcus, George, y Fred Myers, eds. 1995. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.

Méndez, Lourdes. 2009. *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo al contemporáneo.* Madrid: Editorial Síntesis.

Mitrovic, Mijail. 2016. "Radiografías de la contradicción: la carpeta negra del Taller NN". *Bisagra* 1: 94-102.

— 2018. *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Mora Calderón, Pablo. 2018. *Máquinas de visión y espíritu de indios: seis ensayos de antropología visual*. Bogotá: IDARTES.

Ocampo, Estela. 2011. *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*. Madrid: Alianza Editorial.

Peluffo, Gabriel. 2001. "Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea". En *Adiós identidad: arte y cultura de América Latina*, editado por Gerardo Mosquera, 43-56. Madrid: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura.

Pinochet Cobos, Carla. 2016. *Derivas críticas del museo en América Latina*. México D. F.: Siglo XXI Editores.

— 2020. "Antropologías del arte en tiempo presente: una aproximación desde sus nodos problemáticos". *Revista Antropologías del Sur* 7 (13): 63-78.

Pinochet Cobos, Carla, y Margarita Gómez Meneses. 2018. "Investigación en arte y antropología: una experiencia de colaboración interdisciplinaria". *Proa: Revista de Antropología e Arte* 8 (1): 32-52.

Price, Sally. 1993. *Arte primitivo en tierra civilizada*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Quillinan, Susie, y Maxime Holland, eds. 2019. *Hawapi: Pondores 2018*. Lima: Hawapi.

Riaño, Pilar, y Susan Lazy. 2017. "Skins of Memory: Art, Civic Pedagogy, and Social Reconstruction". En *Collective Situations: Readings in Contemporary Latin American Art, 1995-2010*, editado por Bill Kelley Jr. y Grant Kester, 203-218. Durham: Duke University Press.

Rincón, Omar, Lucas Ospina y X. Andrade. 2020. *NarColombia: líneas de investigación y creación sobre estética y narcotráfico en Colombia*. Bogotá: Universidad de Los Andes.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2016. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Roel Mendizábal, Pedro. 2000. "De folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros". En *No hay país más diverso: compendio de antropología peruana*, editado por Carlos Iván Degregori. Lima: IEP.

Romera, Antonio. 2006. "Despertar de una conciencia artística (1920-1930)". En *América Latina en sus artes*, editado por Damián Bayón, 5-18. México D. F.: UNESCO / Siglo XXI Editores.

Rubio, Brus. 2017. "Arte y antropología". En *Arte y antropología,* editado por Giuliana Borea, 317-318. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Sansi, Roger. 2014. *Art, Anthropology and the Gift*. Londres: Bloomsbury.

Santos, Bárbara, ed. 2019. *Curación como tecnología: basado en entrevistas a sabedores de la Amazonía*. Bogotá: IDARTES.

Schneider, Arnd. 2006. *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*. Nueva York: Palgrave.

— 2007. "Appropriations". En *Contemporary Art and Anthropology*, editado por Arnd Schneider y Christopher Wright, 29-51. Oxford: Berg.

Schneider, Arnd, y Christopher Wright, eds. 2006. *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg.

— 2010. *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Londres: Bloomsbury.

— 2013. *Anthropology and Art Practice*. Londres: Bloomsbury.

Severi, Carlo, y Els Lagrou, eds. 2013. *Quimeras em diálogo: Grafismo e figuração na arte indígena*. Río de Janeiro: 7 Letras.

Ulfe, María Eugenia. 2011. *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Valle, Augusto del. 2010. *Introducción a Museo de Arte Moderno de Medellín. Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia.

Zdebsky de Córdova, Dayana. 2018. "Brazil's Booming Art Market: Calculations, Images and the Promotion of a Market of Contemporary Art". En *An Anthropology of Contemporary Art: Practices, Markets and Collectors*, editado por Thomas Fillitz y Paul van der Grijp, 120-129. Londres: Bloomsbury.

Capítulo 2
Materialidades y memorias en disputa: prácticas de archivo y museos en Latinoamérica

Gisela Cánepa, Pamela Cevallos y Sandra Rozental

En décadas recientes, varias disciplinas han experimentado un nuevo giro hacia la cultura material y las materialidades.[1] En los estudios culturales, la historia y la antropología, la mirada se ha vertido hacia cómo el ámbito material genera, transforma y media las relaciones sociales. Así, siguiendo "la vida social de las cosas" (Appadurai 1986), se han indagado los distintos regímenes por los que transitan los objetos mientras se constituyen los valores que los configuran.[2] Además, se ha problematizado la distinción entre sujetos y objetos: se ha reconocido la agencia que estos ejercen como artefactos tecnológicos, simbólicos, estéticos y sensoriales en el interior de tramas sociales (Latour 1993-1994; Gell 1998), se ha comprendido a ambos en sus diseminaciones materiales y corpóreas (Miller 2005), o se ha enfatizado en que la relación entre sujetos y su entorno material responde a ontologías que demarcan distintos mundos posibles (Cadena y Blaser 2018). En esa línea, se han trazado importantes rutas de investigación que han contribuido a debates antropológicos más amplios que se ocupan de

[1] Distinguimos entre *cultura material* y *materialidades* como dos perspectivas complementarias. Por un lado, el campo de estudios interdisciplinar que aborda la relación entre las personas y las cosas y, por otro, las cualidades materiales de los objetos.

[2] En la publicación *La vida social de las cosas*, editada por Arjun Appadurai (1986), se plantean algunos conceptos que son relevantes para ampliar la dualidad entre "mercado" y "reciprocidad" y complejizar la relación entre valores cuantitativos y cualitativos en las economías capitalistas. La noción de "regímenes de valor" propone indagar las trayectorias de los objetos mientras transitan el espacio y el tiempo, desde su producción, circulación y consumo.

la producción y distribución del valor, la configuración de estilos de vida y subjetividades a través del consumo, así como de formas de revitalización cultural y luchas políticas en la sociedad contemporánea sujeta a cambios tecnológicos, a la migración y a la expansión de regímenes neoliberales.

Los estudios antropológicos sobre cultura material y materialidades constituyen un campo amplio. Incluso en el ámbito de la antropología visual, pueden comprender un universo extenso y diverso de objetos (obras de arte, artesanías, trajes, adornos, dispositivos tecnológicos, infraestructuras, etc.), es decir, todos aquellos soportes materiales que sirven a la representación, expresión, producción y mediación visual. En tal sentido, y para los fines de nuestra contribución al presente volumen, planteamos como criterio de delimitación una discusión sobre los museos y los archivos, sin que esto signifique una simplificación de los temas posibles por ser abordados. Esta delimitación exige de nuestra parte explicitar de qué manera comprendemos la especificidad de pensar los objetos y las materialidades desde los museos y los archivos a partir de sus múltiples prácticas, y qué diálogos se establecen con los temas y agendas de la antropología visual.

Partimos del entendimiento del archivo y del museo como instituciones y prácticas interrelacionadas en la medida en que el primero encuentra en el museo la posibilidad de cumplir con el mandato de poner sus materiales a disposición del público, mientras que el segundo requiere de fondos y de la investigación de estos para realizar su tarea expositiva. El afán de documentación etnográfica produjo colecciones de artefactos, de registros fotográficos, documentos impresos y notas de campo que han estado en el corazón de la creación de los museos históricos, etnográficos y de arte. Estos, a su vez, se erigieron como baluartes de la vida cultural y de los estilos de vida y las subjetividades cosmopolitas de los centros urbanos modernos.

El archivo y el museo son instituciones gubernamentales y de producción de conocimiento que han jugado un papel crítico en la conformación de las comunidades y los Estados nacionales, tanto en la definición de la "otredad", desde la perspectiva de los Estados imperiales en relación con sus colonias, como de la de los Estados nacionales con relación a sus comunidades periféricas. El rol que la materialidad juega en ambas instituciones en lo que respecta a la construcción de representaciones, miradas

y experiencias visuales y sensoriales como instancias de ejercicio de poder, de producción de subjetividades y de negociaciones de identidad es lo que nos indica la pertinencia que tiene, para la antropología visual, pensar la cultura material y las materialidades desde el archivo y el museo.

Si bien el archivo y el museo funcionan como contenedores del mundo material en la medida en que reúnen y muestran fragmentos de este, no se limitan a su condición de edificio o infraestructura. A través de sus prácticas de colección, organización, preservación y exhibición, entendemos que en ambos se lleva a cabo una transformación de sus objetos a través de la cual se nombra, incluye y excluye dando forma, discursiva y *performativamente*, a una idea del mundo como totalidad. Ambos configuran el campo donde se establecen y disputan mundos probables, y donde se aspira a mundos posibles y diversos. En tal sentido, se ha discutido, por ejemplo, el impacto que los procesos sociales y las transformaciones tecnológicas tienen en las prácticas de archivamiento y exhibición y, por ende, en la delimitación entre lo que el archivo y el museo contienen y lo que excluyen (Göbel y Chicote 2017; Cánepa y Kummels 2020a; Cánepa y Kummels 2020b).

En esta discusión, nos ocuparemos de una diversidad de actores, prácticas y regímenes que nos ubican en ámbitos tan diversos como el de lo público y lo privado, el institucional y el cotidiano, el de los expertos y los legos, el del Estado, el mercado, la cultura, la ciencia, la tecnología, los movimientos sociales y la lucha política. Este universo empírico, así como el corpus bibliográfico que nutre nuestro análisis, se encuentra restringido por la propia temática expuesta, pero también por los horizontes de experiencia y experticia que nuestras trayectorias personales y profesionales delinean, es decir, por nuestros propios archivos. Al respecto queremos señalar que hemos identificado puntos ciegos con relación a nuestro conocimiento de la temática que nos ocupa.[3] Si bien hay una serie de conceptos y debates compartidos –que provienen en su mayoría de la producción académica anglosajona y europea–, hemos determinado, más bien, que

[3] Particularmente, hemos encontrado limitaciones en nuestros conocimientos sobre casos e investigaciones en Brasil y los países centroamericanos.

prevalece un desconocimiento con algunas excepciones de estudios de caso fuera de nuestras propias fronteras nacionales.

En calidad de académicas latinoamericanas, conocemos sobre nuestros propios países y la tradición académica comprometida con las sociedades estudiadas, pero comprendemos de manera desigual y fragmentaria las realidades nacionales de los países vecinos o de la región. ¿Cómo evaluar esta suerte de "localismo" nacionalista respecto a nuestro lugar periférico en la academia internacional y respecto a la complejidad con la que podemos comprender los fenómenos de nuestros propios países? ¿Qué es lo que este "localismo" nos dice acerca de la construcción de Latinoamérica como lugar de estudio? Si bien el continente ha generado –desde su propia diversidad histórica y en diálogo con corrientes internacionales– múltiples formas de acercarse a la cultura material y a su estudio situado y específico, ¿es pertinente entonces asignarle a este campo de estudio el adjetivo de "latinoamericano"?

Latinoamérica como región ha sido narrada por otros y por nosotros mismos a partir del despojo, de la desposesión y de la desaparición de saberes y repertorios culturales, de formas de vida y de organización social, pero también de territorios, objetos y cuerpos. Desde la Colonia hasta la época neoliberal actual, la región ha estado sujeta a momentos de crisis sociales y económicas, de violencia y de destrucción que han ido de la mano con procesos políticos marcados por regímenes autoritarios y dictatoriales, la militarización de los Estados y la criminalización de la protesta. En la región se ha visto la transformación de paisajes y lugares ricos en recursos naturales y en mercancías a través de la extracción de materiales y los desplazamientos de personas. Hoy en día, la minería –que fue el motor del régimen colonial– cobra de nuevo un lugar central en la región y genera nuevas comunidades, movimientos sociales y también subjetividades, formas de agencia y personalidad de sujetos no humanos conformados por elementos materiales, por ejemplo, entes geológicos y cuerpos de agua (Cadena 2010; Blackmore y Gómez 2020).

A la par, Latinoamérica ha sido objeto de la curiosidad coleccionista de viajeros, anticuarios, curadores de museos y galeristas que han saqueado archivos, sitios ancestrales, y que han convertido las reliquias y los objetos

sagrados de los pueblos indígenas primero en ruinas de pasados románticos y especímenes científicos y, más tarde, en bienes intercambiables dentro de diversos circuitos regidos por el mercado. Por eso, tal vez, los archivos en particular se han vuelto sitios de disputa dado que, desde la Colonia, los documentos escritos –en especial los títulos primordiales– figuran de manera tan importante en procesos de desposesión y también de legitimación de propiedad y pertenencia. En momentos de crisis y de insurrección, los documentos escritos son los sitios donde colectividades y actores sociales diversos acuden para reconstruir historias perdidas en la estela de procesos de destrucción cultural.[4]

De manera más reciente, la región ha sufrido una nueva ola de violencia, esta vez provocada por sus propios Estados, que hicieron de la desaparición forzada una tecnología de poder y de colonización interna. Así, no solo los objetos –las cosas– y los documentos, sino también la materia humana –los cuerpos, los huesos, y más recientemente el ADN– cobran una relevancia particular y se vuelven sujetos de valor, de disputa y de búsqueda por parte de diversos actores sociales en el marco de demandas de justicia social e inclusión (León 2015; García-Deister y López-Beltrán 2015). Tras la caída de las dictaduras o ante la incapacidad de localizar los cuerpos de los desaparecidos, la ausencia misma ha sido suplantada por museos de la memoria, memoriales o parques que se convierten en espacios de recuerdo y de duelo.

Al mismo tiempo, los procesos de neoliberalización del campo de la cultura tienen un efecto en lo que respecta a la apreciación económica, social y política de la diversidad cultural y de sus repertorios. Estos han pasado de ser caracterizados como trabas para la viabilidad de los proyectos nacionales y de modernización a ser considerados oportunidades de desarrollo. La gestión de esta diversidad a través de procedimientos de inventariado y de patrimonialización de las manifestaciones culturales se ha erigido como el instrumento gubernamental a través del cual esta diversidad se regula y es puesta en valor en términos de las demandas de un mercado turístico y

[4] Existe una bibliografía sobre el uso de documentos de archivo por comunidades específicas para temas de tierras. Por ejemplo, para casos mexicanos, véanse Ruiz Medrano (2011) y Kummels (2017), y para casos en el Perú, véase Cadena (2015).

de las industrias del entretenimiento. Si bien esto implica procesos de normalización y de apropiación cultural, también ha significado una serie de reacomodos que han favorecido la movilidad social, al mismo tiempo que la reproducción de formas de jerarquización y exclusión social (Coombe 2013; Lleras 2011; León 2009).

Los procesos de revitalización cultural que se desprenden de estas dinámicas también han renovado la relación entre los archivos, los museos y los grupos sociales particulares que encuentran en ellos la fuente y el lugar para reclamar derechos patrimoniales, llevar a cabo políticas de identidad o desarrollar emprendimientos económicos (Belaunde 2012). Este contexto demanda, además, el cuestionamiento y la democratización del archivo y del museo a través de la implementación de formas de trabajo colaborativo y la flexibilización de las fronteras entre las instituciones y las comunidades de donde provienen sus acervos. Si bien las tecnologías digitales y las redes sociales –junto con sus promesas de participación plena– han jugado un papel dinamizador, han generado al mismo tiempo nuevas brechas, insertando a distintos grupos de forma desigual en estructuras que organizan la división social del trabajo relativo a la producción de conocimiento y a las formas de representación cultural (Vessuri 2017).

Consideramos que otro elemento catalizador de las prácticas archivísticas y de musealización de esta década reside en el hecho que los países de Latinoamérica se encuentran en un "momento conmemorativo". Por un lado, conmemoramos los 200 años de independencia, y por el otro, se están revisitando acontecimientos y procesos políticos y sociales que, aproximándonos a la tercera década del siglo XXI, han cumplido o están a puertas de cumplir 50 años, como la Revolución cubana (65 años) y las dictaduras militares del Cono Sur.[5] El giro hacia las materialidades nos encuentra, pues, en este momento de conmemoraciones y de prácticas de retrospección respecto a nuestras historias nacionales y proyectos de nación, que siguen siendo el eje a través del cual nos pensamos como países y como región. Pero tampoco hay que desestimar el hecho de que

[5] Son de interés las producciones documentales basadas en el uso de material de archivo de carácter tanto público como doméstico, por ejemplo: *Algo quema* (2018), de Mauricio Obando, y *La revolución y la tierra* (2019), de Gonzalo Benavente.

este "momento conmemorativo" está en sintonía con tendencias "retro" que encuentran gusto y valor en la adquisición o experimentación con objetos y formas expresivas que restauran o incorporan en sus diseños materiales históricos. Estas tendencias de consumo han revitalizado las prácticas y el mercado del coleccionismo, así como el uso creativo y el consumo de materiales de archivo, junto con el fomento a proyectos de restauración y digitalización de material fotográfico y audiovisual.[6]

La herencia colonial, las tensiones de un proyecto de nación que aún no resuelve el problema de la inclusión y del reconocimiento de ciudadanía plena de las poblaciones indígenas y las minorías, los retos de la diversidad cultural y geográfica, la violencia, la desigualdad y la explotación irrestrictas de personas y recursos naturales –pero también las formas de reciprocidad y comunalidad, de apego a la naturaleza, de tenacidad y celebración– son asuntos que se encuentran fuertemente arraigados en nuestra experiencia cotidiana. Al mismo tiempo, estos temas han informado y orientado nuestras reflexiones, metodologías y modos de representar la región, no pocas veces han dado lugar a una noción esencializada de Latinoamérica. Al respecto pensamos que desde el compromiso etnográfico y los cuestionamientos sobre la representación antropológica (Andrade y Zamorano 2012) debemos preguntar por aquellos sujetos, grupos e instancias de práctica que ponen en entredicho la gran narrativa sobre la región, y que revelan tramas novedosas que definen al territorio desde formas alternativas de relacionarse con el mundo.

Es en el contexto social descrito y en el marco de la reflexión crítica sobre nuestra propia definición regional como comunidad política, cultural y académica, que buscamos marcar y analizar los modos en que diversos académicos de la región, pero también sus comunidades y creadores, han intervenido el campo de la producción de sus materialidades a través de las prácticas de musealización y archivo. En particular, apuntamos a identificar lo que los

[6] Un caso en cuestión son los proyectos ganadores del fondo del Concurso Nacional de Proyectos de Preservación Audiovisual 2018, promovidos por la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO) del Ministerio de Cultura del Perú. Al respecto se puede ver también el documental *La situación del documental en el Perú* del Grupo de Investigación en Antropología Visual (2020).

estudios sobre cultura material, museos y archivos nos pueden decir acerca de dos ámbitos interrelacionados que hemos denominado: "Museos y la museificación de la historia, la memoria y el patrimonio" y "Archivos y contrarchivos, conocimiento, memoria y aspiraciones".

Se aborda cada una de estas líneas de indagación, además, considerando las siguientes preguntas: ¿cómo operan los museos y los archivos en calidad de instrumentos de formación de nación y tecnologías de Estado?, ¿qué pasa cuando los lugares asociados a formas de violencia se transforman en monumentos, museos o archivos de la memoria?, ¿cuál es el lugar de la imagen en la construcción de la memoria? y ¿cómo los museos y los archivos pueden volverse lenguajes para visibilizar memorias colectivas, forjar colectividades emergentes y defender subjetividades, identidades y territorios?

Museos y la museificación de la historia, la memoria y el patrimonio

A mediados de la década de 1980, muchos latinoamericanistas celebraron que la región se colocara al centro de discusiones teóricas e historiográficas en la academia anglosajona, donde casi siempre había figurado como una periferia sujeta a los ires y venires, deseos, proyectos y procesos provenientes de otras latitudes. En efecto, el libro del politólogo e historiador Benedict Anderson conmocionó a diferentes disciplinas al proponer que el Estado nación y el nacionalismo eran en realidad engendros de la modernidad latinoamericana y que de allí habían cruzado el océano para instalarse en las metrópolis europeas. En el estudio de Anderson, los museos americanos, además, formaban parte de las instituciones claves que, junto con las escuelas y los archivos, contribuyeron a la gestación, consolidación y difusión de la nación moderna. Tras la publicación de *Comunidades imaginadas* (Anderson 1993), historiadores de varios países latinoamericanos se dieron a la tarea de analizar, de manera minuciosa, el lugar que ocuparon los museos y las exposiciones en la formulación de la nación (Morales Moreno 1994; Tenorio-Trillo 1996; Podgorny 1999; López Hernández 2018).

Efectivamente, casi todas las jóvenes naciones de la región crearon museos nacionales con colecciones de historia natural, de antigüedades precolombinas y de artefactos ligados a momentos históricos definitorios –en muchos casos, de las mismas las guerras de independencia– para sustentar su emancipación de los imperios europeos.[7] Además, esta creación de los museos nacionales no solo ha estado signada por su rol simbólico y escénico como acto fundacional, sino también como parte de las agendas de actividades conmemorativas del centenario y bicentenario de la independencia.[8]

Sin embargo, historiadores de la ciencia han cuestionado las intenciones meramente nacionalistas de los inicios del coleccionismo y de los museos nacionales, al evidenciar sus orígenes más bien dentro de intercambios científicos transoceánicos en los que curadores e investigadores locales fungieron como eslabones fundamentales en discusiones que buscaban definir características universales de la humanidad y de su entorno (Gänger 2014; Achim 2017; Bedoya 2018; Cánepa 2018; Reyes 2020; Seeger 2020). Mucho del énfasis de estos estudios está en ubicar a la región, y en especial a sus museos, en el centro de la producción del conocimiento científico, y no solo como un lugar de recopilación de datos, especímenes y evidencias. A la vez, existe una interesante bibliografía sobre los silencios del pasado y las ausencias que se generaron en los museos de historia nacional o regional en torno a la existencia de pueblos originarios, actores de la historia que fueron borrados de manera violenta de las narrativas oficiales (Crespo y Tozzini 2014; Serna 2020). Otros estudios hacen hincapié en los condicionamientos institucionales –las políticas y los procedimientos de adquisición–, y en el trabajo de documentación y selección de la *archivalia* que dieron forma y contenido a las colecciones etnográficas y arqueológicas de los museos (Kraus 2014, 2015; Cevallos 2020; Reyes 2020).

[7] La desaparición del Museo Nacional de Brasil en Río de Janeiro tras un terrible incendio en 2018 da cuenta de la importancia histórica de estos acervos en la constitución de la nación a partir de los objetos, pero también de su función como depósitos de conocimiento acumulado desde diversas disciplinas durante varios siglos.

[8] Ejemplos en cuestión son el Museo Arqueológico Nacional Brüning, fundado en 1921, y el próximo traslado de la colección arqueológica del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú al nuevo Museo Nacional de Arqueología (MUNA).

México quizás se destaca en la región por el lugar que ocupa su museo nacional, hasta el día de hoy, como una tecnología de Estado para la producción, difusión y reproducción de la identidad nacional. Mientras muchos de los museos nacionales de la región vivieron su auge en el siglo XIX o principios del XX, el Museo Nacional de Antropología en México sigue siendo una de las instituciones culturales más importantes y visitadas del país. Su historia resalta no tanto por sus orígenes decimonónicos que se parecen a los de otros museos nacionales del continente, sino por su centralidad en la consolidación del México posrevolucionario a mediados del siglo XX. Este museo ha sido clave en la producción de una identidad nacional homogénea, fundamentada en un pasado y un patrimonio común, signado desde lo prehispánico e indígena, y representado a través de una colección de objetos arqueológicos y etnográficos, un diseño museográfico y una arquitectura a la vez autóctona y modernista (Jácome 2014; Navarrete 2010; Achim, Deans-Smith y Rozental 2021).

El cuestionamiento a la neutralidad del concepto de *patrimonio* y su instrumentalización ha puesto la mirada en las comunidades de las que provienen los objetos que se encuentran en los museos nacionales (García Canclini 1989). Así, el reciente interés por las prácticas de excavación al margen de la arqueología institucionalizada, llamada *huaquería* en los Andes, interpela el origen de las colecciones nacionales y permite un acercamiento a las economías de objetos arqueológicos y a las narrativas locales de pertenencia y de apropiación (Rozental 2014; Acosta 2018; Rivera 2012; Smith 2016; Asensio 2018; Cevallos 2018; Cevallos 2020). A la par, se ha cuestionado el modo en el que los mismos museos han apelado a diversos sistemas de clasificación y han reificado ciertas categorías para exhibir objetos en ámbitos separados: la división de colecciones arqueológicas y etnográficas (Achim, Deans-Smith y Rozental 2021), de obras de arte y de artesanías clasificadas como "arte popular" (Borea Labarthe 2006, 2017; Pérez-Ruiz 1998) que niegan continuidades entre el pasado prehispánico y las culturas indígenas contemporáneas, y nos recuerdan discusiones centrales para los estudios poscoloniales y sus críticas a los museos y las "políticas y poéticas" de la representación (Karp y Lavine 1991; Kirshenblatt-Gimblett 1998; Price 2001; Errington 1998).

El museo vuelve a surgir como un instrumento político en un contexto de reconciliación nacional tras décadas de dictaduras y guerras civiles que dejaron atrás miles de personas muertas y desaparecidas. Utilizando el modelo de los museos de la memoria que surgieron para conmemorar el Holocausto en la estela de la Segunda Guerra Mundial en Europa y en Estados Unidos, el regreso a la democracia en muchos países latinoamericanos implicó procesos de museificación de la memoria tras la violencia perpetrada por el Estado. Este es el caso de Argentina, Chile y Perú, donde se realizaron procesos complejos de memorialización que, eventualmente, implicaron la transformación de espacios ligados a la violencia de Estado en sitios de conmemoración y de exposición abiertos al público. Quizás el caso más paradigmático es la transformación de la Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA) de Argentina –centro clandestino de detención, tortura y exterminio durante la dictadura– en un museo de sitio inaugurado en 2004 como Espacio Memoria y Derechos Humanos ESMA (Persino 2008; Hernández 2013). En este figuran testimonios de víctimas, fotografías y documentos de archivos que evidencian los crímenes de lesa humanidad cometidos por los regímenes del pasado.

En décadas más recientes, en países del Cono Sur y de Centroamérica, los nuevos gobiernos democráticos se consolidaron a través de la construcción de edificios diseñados, *ex profeso*, para fomentar la memoria, la tolerancia y la reconciliación. Este es el caso del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile (Lunn 2013; Jara 2018) o el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social y otros memoriales a las personas desaparecidas en el Perú[9] (González 2013; Milton 2018). En estos espacios, el aspecto visual –desde el diseño de los complejos arquitectónicos con materiales que aluden a la transparencia del presente en contraste con la oscuridad y opacidad del pasado, hasta el uso de la fotografía y de registros audiovisuales– ha sido de particular importancia (Borea Labarthe

[9] Un ejemplo importante de otras formas de memoriales en Perú es el Museo Itinerante Arte por la Memoria (MIAxM) que surge en 2009 como una iniciativa ciudadana e interdisciplinaria. En él se exhiben obras de arte que abordan el período de violencia política entre 1980 y 2000. El proyecto promueve diálogos en el espacio público desde la memoria y la reflexión sobre los derechos humanos.

2004; Poole y Rojas-Pérez 2010; Silva Catela 2012; Saona 2014). En efecto, son proyectos que buscan volver visibles y presentes cuerpos, rostros y grupos que fueron sujetos de operaciones secretas y de técnicas de desaparición forzada definidas por la ausencia y el borramiento.

En casos como el mexicano, en el cual la guerra sucia no ha sido del todo aceptada como un momento de violencia de Estado, los museos de la memoria han surgido no desde el Estado, sino desde la sociedad civil, notablemente desde las mismas organizaciones que trabajan para recuperar la historia y los cuerpos de las víctimas. Un ejemplo es el Museo de la Memoria Indómita, un espacio de exhibición que utiliza fotografía y técnicas de *performance* y de exhibición multisensoriales para sensibilizar al público en la lucha, de varias décadas, emprendida por el Comité ¡Eureka!, una organización formada por familiares de personas que desaparecieron durante los años setenta y hasta la fecha (Diéguez Caballero 2016). A la par, el memorial a la matanza estudiantil de 1968 en Tlatelolco fue realizado, y recientemente renovado, por la Universidad Nacional Autónoma de México. En este, el lugar de la imagen en los procesos de memoria es central, en especial a través del uso del cine y de materiales audiovisuales en su primera versión, y del arte contemporáneo en su formato más reciente. Tal como muestran experiencias similares en el Perú de la posguerra, la musealización de la memoria de la violencia y sus otras formas de exhibición desde la sociedad civil constituyen una forma de "activismo de la memoria" del cual emergen contranarrativas (Dietich y Ulfe 2019).

Cabe señalar que el campo de análisis de los museos, las colecciones y las exposiciones vinculados a la nación o a la identidad de pueblos y aquel que estudia los museos y monumentos dedicados a la memoria de la violencia o guerras civiles han estado bastante desvinculados. En efecto, parecería haber una ruptura o al menos un desencuentro entre quienes estudian la reivindicación de la memoria en coyunturas de violencia y la elección del museo como tecnología de la memoria, y quienes han trabajado el museo como clave de la formación de identidad y nación. Esto ha hecho que muchas de las discusiones en torno al museo como tecnología de poder vinculada a dinámicas coloniales y a la política no permeen el ámbito de los museos y sitios de la memoria en Latinoamérica (Rufer 2010).

Quizás la excepción es el Museo Nacional de Colombia que se reinstaló en el viejo edificio del panóptico de Bogotá hace solo unos años. En este museo, las colecciones nacionales están atravesadas por propuestas desde el arte contemporáneo que, de alguna manera, cuestionan procesos de violencia, de racismo, de extracción y de explotación de personas, pero también de la naturaleza en la historia nacional (Lleras 2011; López Rosas 2013; Guglielmucci 2015). A la vez, la sala principal del museo ha sido dedicada a la memoria de la guerra y a los procesos de paz. Esto ha sido muy criticado, dado que la "paz" en Colombia es un hecho jurídico, pero no corresponde a la realidad de muchas comunidades y regiones que viven secuelas de violencia que no se acomodan fácilmente al cierre que implica la museificación desde la "posguerra."

De manera paralela, en Latinoamérica los museos se han convertido en instituciones claves de las críticas poscoloniales que, a su vez, activaron reclamos de restitución y repatriación de objetos transformados en artefactos y especímenes integrados a las colecciones de los museos del mundo. En efecto, en la estela de despojos que tuvieron lugar desde la Colonia y hasta mediados del siglo XX, varios Estados han buscado la repatriación de objetos considerados patrimonio nacional. Los casos más famosos quizás han sido de cultura material prehispánica, notablemente los murales teotihuacanos devueltos al gobierno mexicano en los años ochenta por el Museo De Young en San Francisco, y el caso del Códice Tonalámatl de Aubin que fue sustraído de la Biblioteca Nacional de París y regresado a México tras una complicada negociación diplomática. En Perú, se destacan los procesos legales emprendidos por su gobierno para repatriar una extensa colección de objetos arqueológicos provenientes de Machu Picchu, resguardados por la Universidad de Yale (Aguilar Díaz 2011).

Para el caso mexicano ha sido menos habitual que comunidades específicas logren recuperar objetos de colecciones de museos dada la rigidez de las leyes de patrimonio nacional que en muchos países de la región no reconocen otra soberanía más que la del Estado nación (Rozental 2017).[10]

[10] En la película *La piedra ausente* (2013), Sandra Rozental y Jesse Lerner documentan los efectos generativos y multiplicadores que emergen en la estela del despojo de un monolito prehispánico –valorado como "patrimonio nacional" de la comunidad de San Miguel Coatlinchán– al Museo Nacional de Antropología en 1964.

Existen, sin embargo, excepciones que han sido importantes para abrir caminos hacia el regreso de objetos sagrados y restos humanos saqueados por museos etnográficos a sus comunidades de origen. Los textiles o *q'epis* de la comunidad de Coroma en Bolivia fueron de los primeros objetos que resultaron en casos legales y resoluciones jurídicas que garantizaban la propiedad colectiva y el regreso de objetos sagrados a una comunidad en la región (Bubba Zamora 1996). De forma más reciente, el cineasta argentino Alejandro Fernández Moujan documentó el caso de la restitución de los restos de una niña aché, capturada en el Paraguay Oriental en 1896 y cuyos huesos y cráneo fueron trasladados como especímenes científicos al Museo de La Plata y al Hospital Universitario Charité de Berlín. Tras una larga lucha, fueron devueltos a su pueblo 120 años después, entre 2010 y 2012 (Ametrano 2010; Margulies y Name 2019). Carolina Crespo ha mostrado cómo la restitución de "restos humanos", vistos por el Estado como "objetos patrimoniales" inertes, los ha transformado en "memorias dolorosas y del dolor", vitales para comunidades mapuche de la Patagonia argentina que buscan repensar experiencias e historias indígenas, a partir de los vínculos y la construcción de lo "común" (Crespo 2018).

Finalmente, es necesario destacar el aporte de Latinoamérica al pensamiento museológico a partir de la Mesa de Santiago de Chile de 1972, convocada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y por el Consejo Internacional de Museos (ICOM), que marcó un hito en el surgimiento de la museología crítica y la transformación del museo como práctica social y lenguaje de acción política.[11] Este fue el primero de varios eventos que desencadenaron reflexiones sobre los museos como agentes de cambio social desde la diversidad, incorporando conceptos como el de *museo integral* y *museo activo* (Espinoza 2019). Además de ensayar versiones del modelo de ecomuseo

[11] En julio de 2019, durante la 139 sesión del ICOM, se socializó una nueva definición de *museo* que buscaba actualizar sustancialmente el concepto vigente que no había sido revisado a profundidad desde hace medio siglo. La propuesta no logró el consenso y la decisión fue aplazada. La redefinición concibe a los museos como "espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros". Aunque la propuesta enfatiza en la participación de diversas comunidades, no queda explícito su papel con relación a la educación.

europeo que buscaba fortalecer las identidades locales en contextos de depresión económica,[12] los museos comunitarios en Latinoamérica se han desarrollado como armas políticas de defensa del territorio y de la lucha por el reconocimiento tanto por parte del Estado como por parte de organismos internacionales. Varias experiencias en el continente muestran usos estratégicos del museo para fines comunitarios. Por citar unos ejemplos, el Museo da Maré en Río de Janeiro opera como una herramienta de comunicación para reinterpretar los prejuicios sobre la violencia y ejercer el derecho a la memoria y la dignidad social (Chagas y Abreu 2008); el Museo Viviente Otavalango en Otavalo, Ecuador, inscribe cuestionamientos sobre la explotación laboral en una antigua fábrica textil adquirida por la comunidad y el Museo Afroperuano de Zaña en Lambayeque, Perú, fue creado con el objetivo de servir a la memoria de la esclavitud y al reconocimiento de los aportes de la población afroperuana a la cultura nacional (Rocca, Arteaga y Figueroa 2012).

En el caso mexicano, Mario Rufer ha trabajado sobre los modos en que la repetición de las narrativas y los modelos de museificación de la historia nacional en contextos locales –muchas veces en los márgenes y las periferias remotas del territorio nacional– fungen como poderosas herramientas de participación ciudadana y de reconocimiento, en los cuales los museos y el patrimonio operan en la dimensión de la afectividad y generan los vínculos y los enunciados que justamente producen y reproducen comunidad (Rufer 2017). Casos parecidos han sido estudiados en regiones indígenas de diferentes países donde se han creado museos comunitarios para sustentar y reproducir la historia, la memoria y las formas de organización social de colectividades silenciadas en narrativas oficiales (Crespo y Tozzini 2011; Gamboggi y Melville 2007; Weissert 2015).

Según muestran estudios relativos a los museos de sitio en la costa norte peruana, tales procesos se tornan más complejos y conflictivos cuando se suman a las tensiones entre las comunidades locales y quienes investigan los sitios arqueológicos, el personal del museo, las agendas de identidad, control político e intereses económicos de las élites regionales,

[12] Un caso en cuestión es el Museo de Sitio Túcume (Narváez Vargas 2019).

las autoridades municipales y la empresa privada (Asensio y Arista 2011). Los museos y el patrimonio local revelan así su inminente carácter político, habiéndose constituido en los últimos casi 20 años en una arena de debate público de la cual emergen nuevos lenguajes para hablar de colectividad y se renuevan procesos de inclusión y desarrollo económico (Maradiegue 2020). Abonan a esta situación proyectos de desarrollo territorial que encuentran en el turismo una salida a la pobreza. De este modo, se han generado expectativas en las poblaciones locales que han dado lugar a la creación de una economía vinculada al patrimonio que promueve emprendimientos vinculados principalmente a la producción artesanal y gastronómica con identidad (Bassilio 2020). Tales iniciativas han significado modos de empoderamiento, por ejemplo, de asociaciones de mujeres artesanas, pero también una serie de nuevas formas de diferenciación social y precarización económica en el interior de las comunidades locales (Zorn 2004; Lacarrieu 2008).

En esta línea, se ha abierto camino para proyectos de museologías alternativas que entrecruzan arte popular y arte contemporáneo en la resignificación y apropiación del museo. Carla Pinochet Cobos (2016) propone la noción de "museos *performativos*" para referirse a los casos del Museo del Barro en Asunción y el Micromuseo en Lima como instituciones flexibles, cambiantes y en construcción que plantean trayectorias críticas frente a la modernidad y la musealidad metropolitana. Entre los ejemplos de los museos ideados por artistas, se puede citar el proyecto Museo Travesti del Perú, de Giuseppe Campuzano, que, desde el *performance* y la recolección de archivos, funciona a modo de dispositivo ambulante sobre la disidencia sexual (López 2015). En México, el artista Vicente Razo operó durante muchos años el Museo Salinas desde su casa, donde exhibía una colección de parafernalia referente al expresidente mexicano que ponía en jaque a la cultura política local (Razo 2002). También se puede destacar el desarrollo de iniciativas colaborativas por parte de artistas e investigadores con las poblaciones locales, basadas en el diseño de estrategias curatoriales y expositivas en calidad de herramientas metodológicas y de intervención que promueven la reflexión conjunta respecto del museo y el patrimonio, así como la incorporación de las prácticas de colección, clasificación y exhibición

al quehacer local y en línea con agendas propias (Cevallos 2020).[13] Estos proyectos desplazan la idea de museo en cuanto infraestructura hacia las prácticas de coleccionismo, clasificación y exhibición que lo constituyen y, por ende, pueden ser desmontadas, *performadas* y recontextualizadas.

Archivos y contrarchivos, conocimiento, memoria y aspiraciones

En Latinoamérica las discusiones sobre los archivos se han vuelto centrales para abordar la memoria y la violencia que atraviesa el colonialismo, las dictaduras y los conflictos armados que han marcado la historia reciente de la región. El "giro archivístico" en las humanidades, las ciencias sociales y las artes promovió una nueva perspectiva sobre los archivos no solamente en calidad de fuentes, sino también como objetos de investigación y materialidad, inmersos en contextos de producción, circulación y consumo de representaciones, identidades y conocimientos (Cánepa y Kummels 2020a, 2020b). La definición de *archivo* conjuga tres aspectos: un acervo, un espacio (físico o virtual), y unos agentes que disputan y dirimen sobre lo que debe guardarse y transmitirse, y de qué manera debe interpretarse (Silva Catela 2002). De este modo, los archivos –en cuanto instituciones y colecciones de documentos– han sido objeto de la mirada de investigadores, artistas y activistas por su función a modo de dispositivo de poder (Foucault [1969] 2002), así como por su potencial crítico para abrir diversas lecturas sobre el pasado que interpelan el presente tensionando problemáticas de etnicidad, clase, género y poder (Appadurai 2003).

Desde sus orígenes en el siglo XIX, la fotografía se empleó como una tecnología para el control social, y el archivo fotográfico se convirtió en el lugar de control de cuerpos y administración de poblaciones. En la antropología occidental fueron empleados para identificar tipos criminales y exóticos. Así, los archivos fotográficos han sido una tecnología

[13] En 2018, Pamela Cevallos trabajó en la creación de un museo de réplicas de arqueología y memorias de la comunidad de La Pila (Manabí), donde se concentran prácticas de huaquería, coleccionismo y artesanía con base en el pasado prehispánico.

fundamental para construir y representar al "otro" (Naranjo 2006). Las fotografías antropométricas son una expresión de una comprensión racial de la antropología que generó representaciones de pueblos indígenas por parte de investigadores y viajeros europeos y de élites locales (Poole 1997). De esta manera, desde su condición legitimadora, el archivo se establece en cuanto dispositivo de inclusión/exclusión (Edwards 2001). Según ha sido discutido para el caso de la Amazonía peruana, los archivos fotográficos también tuvieron un rol central en la construcción de la imaginación visual del territorio que se desarrolló a la par de los proyectos de expansión capitalista de los Estados nacionales dentro de sus propias fronteras (Biffi 2011; Flores 2011; Serna y Chaumeil 2016).

Los álbumes fotográficos de las nuevas ciudades latinoamericanas buscaban retratar la urbe civilizada de las élites. Por ejemplo, los archivos del fotógrafo José Domingo Laso, en Quito, muestran la "mirada higienista" y las huellas del borramiento de los pueblos indígenas en un gesto de negación de las diferencias (Laso 2016).[14] Asimismo, los álbumes etnográficos han permitido reflexionar críticamente sobre las teorías raciales y los contextos coercitivos en los que fueron realizadas las fotografías, por ejemplo, de los pueblos indígenas mexicanos en el siglo XIX por parte del antropólogo norteamericano Frederick Starr (Poole y Zamorano 2012), y de poblaciones amazónicas por parte del antropólogo francés Paul Rivet (Troya 2011),[15] entre otros casos.

Al mismo tiempo, se han discutido el registro fotográfico, el registro sonoro y la adquisición de objetos que pasaron a conformar las colecciones de los museos etnográficos de las metrópolis, una zona compleja de intercambios y negociaciones constitutivas de relaciones de poder entre coleccionistas, investigadores y nativos, así como en el interior de las comunidades locales (Kraus 2014). Las ambivalencias propias de imágenes

[14] Para el caso boliviano, ver también el documental *Archivo Cordero,* de Gabriela Zamorano Villarreal (2020).

[15] La exposición *De frente y de perfil: retratos antropológicos en México y Ecuador* (2011), curada por María Fernanda Troya y realizada en Arte Actual FLACSO, permitió un intercambio entre experiencias de investigación sobre el retrato antropométrico y las respuestas desde el arte contemporáneo.

en calidad de "evidencia" y lenguaje estético han permitido acercamientos contemporáneos a estas, con el fin de deconstruir la mirada colonial prestando atención a su circulación. Desde la perspectiva de las economías visuales (Poole 1997), varias propuestas de investigación buscan develar los distintos valores de las imágenes según sus condiciones de producción y circulación.

A través de estudios que han rastreado las trayectorias de objetos, fotografías y registros sonoros desde su producción y adquisición hasta su incorporación, clasificación, exhibición y accesibilidad en los archivos arqueológicos y etnográficos, se ha podido dar cuenta de los procedimientos utilizados y de las agendas científicas, económicas y personales que han moldeado sus contenidos en un sentido epistemológico, ideológico y político (Göbel y Valdovinos 2015; Cánepa 2017; Kummels 2016; Morgado Dias Lopes 2020). Además, se han discutido las "lógicas del olvido" (Reyes 2020) que organizan los archivos, que dan formas a las memorias posibles y que articulan diferencias sociales basadas en las dicotomías urbano/rural, letrado/lego, blanco/indígena que se construyen en el proceso (Cevallos 2020). Este esfuerzo de reconstrucción histórica se inscribe dentro de los denominados *estudios de proveniencia*[16] que, desde una perspectiva antropológica y crítica, han dado pie a la problematización del archivo como un dispositivo de poder que opera en la constitución del "otro" y la perpetuación de un orden colonial que se proyecta en la conformación de nuestros Estados nacionales. El seguimiento de los intercambios –entre América y Europa– de personas, objetos e ideas implicados en la conformación de archivos revelan además la creación de un relato eurocéntrico acerca de la historia de la ciencia antropológica (Reyes 2020).

Así pues, el archivo opera como una tecnología del Estado moderno que ejerce control sobre ciudadanos y ciudadanas. Es un lugar de autoridad, orden, custodia y gobierno, que expresa la racionalidad del Estado nación.

[16] En el centro de los estudios de proveniencia se encuentra el asunto de la acreditación de la originalidad de las piezas de colección, así como la legitimidad de su posesión por parte de archivos y museos. A partir del consenso de Washington en 1998, estos temas adquieren una relevancia mayor y plantean la necesidad de la restitución y protección de derechos patrimoniales sobre bienes de arte, cultura y restos humanos.

Sus paralelismos con el panóptico foucaultiano radican en que el archivo y la cárcel son parte del *continuum* disciplinario de las sociedades modernas (Salvatore y Aguirre 2017). Sin embargo, experimenta una paradoja pues no hay Estado sin archivos, aunque la existencia del archivo constituye una amenaza constante para él (Mbembe 2002). En este sentido, los archivos penitenciarios y los de centros clandestinos de detención son ejemplos paradigmáticos de la imposibilidad de ocultar los castigos sobre el cuerpo y la administración de conciencias, así como del develamiento de los fracasos y corrupciones del Estado (Silva Catela 2012).[17]

Los archivos estatales se manejan entre la transparencia y la opacidad de la información. Un mayor acceso a la información gubernamental implica que las relaciones entre el Estado y la sociedad sean más democráticas, mientras que la opacidad es una forma de violencia simbólica que naturaliza este tipo de gestión hegemónica. En esta línea, la desclasificación de documentos oficiales donde hubo terrorismo de Estado, particularmente en las dictaduras del Cono Sur, ha sido clave para los procesos de las comisiones de la verdad, pues se ha transformado el acto documental en una tecnología para la resistencia (Bernasconi 2018), o en contra-archivos (Véliz 2017). No obstante, esta relación entre transparencia y democracia no se limita exclusivamente a la información, sino a los usos estratégicos de la materialidad misma del archivo en negociaciones con el propio Estado.[18]

Uno de los mayores aportes a la reflexión sobre los archivos es la experiencia de Latinoamérica en los trabajos de la memoria. Este campo de estudio surgió a partir de las dictaduras y el terrorismo de Estado que se

[17] Sobre el uso de archivos producidos en estos contextos de violencia de Estado, y en especial sobre los archivos de la Policía Secreta en Guatemala, véase Weld (2014). Sobre archivos y centros penitenciarios son importantes los documentales *Tierra sola*, de Tiziana Panizza (2017), que trabajó con archivos de la Isla de Pascua entre 1933 y 1970, y el documental *Panóptico ciego,* de Mateo Herrera (2015), sobre el expenal García Moreno en Quito. Varios documentalistas han recurrido a archivos de fotografías y cartas familiares para narrar la historia de la región y franquear los silencios impuestos por las dictaduras. Por ejemplo, sobre Argentina, véanse *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué, y *Ficción privada* (2019), de Andrés di Tella.

[18] Tales usos del archivo se traducen en formas de memorialización y activismo político, mediadas por la creación de nuevos archivos y por la circulación de sus materiales en distintas plataformas digitales (Figueroa 2018; Ybazeta 2021).

instauró en la década de 1970, y produjo un giro hacia los derechos humanos en las luchas por la búsqueda de verdad y justicia frente a la violencia sistemática. El debate sobre la memoria fue liderado primero por los organismos de derechos humanos y los actores sociales, para luego ser adoptado por la academia y las políticas públicas (Jelin 2003). Para Ludmila Da Silva Catela (2002), los archivos de represión son paradigmáticos porque sirven en el presente para una actividad diametralmente opuesta a su origen, aportan pruebas para procesos judiciales, son fuentes para la investigación histórica, y generan acciones pedagógicas sobre la intolerancia, la tortura y el totalitarismo político.[19]

Los archivos han desempeñado un papel fundamental en la búsqueda de verdad y justicia frente al terrorismo de Estado en las dictaduras militares del Cono Sur en Argentina (1976-1983), Chile (1973-1990), Uruguay (1973-1985) y Brasil (1964-1985). Su uso está relacionado con el trabajo de las comisiones de la verdad, así como con investigaciones y prácticas de memoria. La Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú no solo compiló cerca de 20 000 testimonios como parte del proceso de investigación de casos en búsqueda de justicia, sino que además reunió material fotográfico que posteriormente fue curado para la exhibición Yuyanapaq.[20] En la década del 2000 surgieron iniciativas ciudadanas para producir testimonios que conformen archivos audiovisuales que contribuyan a la construcción de una memoria colectiva de un pasado en disputa (Chamorro y Donoso 2012). Son ejemplares los casos del Archivo Oral de Memoria Abierta (Argentina, creado en 2003) y el Archivo Oral de Villa Grimaldi (Chile, creado en 2005), que generan, organizan y difunden

[19] Al respecto se pueden ver los cortometrajes de la cineasta paraguaya Paz Encina, *Familiar* (2014) y *Arribo* (2014) a partir del material del terror de la dictadura de Alfredo Stroessner. Para el contexto chileno, es importante destacar la producción del cineasta Patricio Guzmán con la trilogía de *La batalla de Chile* (1975, 1976, 1979) y varios documentales más recientes.

[20] La exposición *Yuyanapaq: Para Recordar. Relato visual del conflicto armado interno que se desarrolló entre 1980 y 2000* reunió un total de 200 fotografías que conforman un relato visual de hechos y casos de violencia ocurridos entre 1980-2000 durante el conflicto armado interno en Perú. La exposición fue inaugurada en 2003 a la par de la presentación del Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú.

los testimonios de las víctimas y sus familias. Antropólogos están también minando los archivos y colecciones particulares de artistas y de fotógrafos para dar cuenta de estos momentos históricos.[21] Un archivo emblemático para leer el período del conflicto armado interno en Perú (1980-2000) es el archivo del Taller de Fotografía Social (TAFOS) que funcionó desde 1986 a 1998 (Colunge y Zevallos 2020).[22] En investigaciones recientes, la construcción de archivos audiovisuales locales ha desempeñado un papel clave en ejercicios de memoria, lo que ha permitido visibilizar a víctimas de la violencia de poblaciones rurales quechuahablantes marcadas por la exclusión y la pobreza (Ulfe y Málaga 2018).

En Colombia, el campo archivístico sobre el conflicto interno es débil y se encuentra articulado en instituciones estatales como el Centro Nacional de Memoria Histórica, creado en 2011, que, como ya mencionamos, no logra reflejar la magnitud y complejidad del conflicto que persiste en ese país desde mediados del siglo XX. Existe un vacío de memoria documental desde la perspectiva de la población civil, el Estado, las guerrillas y los grupos paramilitares. Está pendiente la recuperación de archivos históricos del conflicto, archivos de artistas e intelectuales exiliados y de archivos particulares de victimarios, paramilitares y narcotraficantes, que podrán alimentar una mirada multidimensional de esta problemática (Badawi 2018). Unas fuentes importantes para avanzar en esta dirección son, por ejemplo, los archivos de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), que surgen de la creación y difusión de videos que circulan en las redes sociales como YouTube y Facebook con fines de activismo cultural y político. Estos archivos han sido usados por los integrantes de las FARC para tener presencia en la esfera pública colombiana y difundir un rostro humano (Malagón 2020).

---

[21] Véase, por ejemplo, el número de la revista *Antípoda* dedicado a "Políticas de la evidencia: entre posverdad, objetividad y etnografía" (Weinberg, González Gálvez y Bonelli 2020) y, en especial, la contribución de Cristóbal Bonelli y Luis Poirot sobre los archivos de este último (2020).

[22] TAFOS fue fundado en 1986 por Thomas y Helga Müller como un proyecto de fotodocumentalismo social que impartía talleres de fotografía a organizaciones sociales campesinas e indígenas de comunidades del centro y sur de Perú. Su acervo alcanza los 150 000 negativos y *slides*.

En México existe una reflexión sobre el movimiento estudiantil de 1968 que ha evidenciado los tejidos de la violencia gubernamental (Aguayo Quezada 1998). Por otra parte, el proyecto *Archivos de la Represión* es una iniciativa de la sociedad civil que busca contribuir al derecho a la verdad y la memoria del período de represión y violencia sistemática por parte del Estado entre 1950 y 1980, mediante la preservación y divulgación de archivos oficiales para promover contranarrativas. Frente a la historia reciente, el proyecto *Plataforma Ayotzinapa* presenta una cartografía interactiva para reconstruir el caso de los 43 estudiantes desaparecidos en 2014 y proveer de una herramienta forense para seguir investigándolo. Mediante el uso de la tecnología se han transformado miles de documentos en registros de bases de datos para revelar una cartografía de violencia y confrontar al sistema de justicia mexicano que hasta hoy no ha esclarecido los hechos sucedidos.

El legado de este debate sobre la memoria a partir de la resignificación de la violencia en términos de los derechos humanos contribuyó a extender el paradigma a otras formas más estructurales de discriminación y violencia: los derechos y la situación de las mujeres y las diversidades sexuales (Jelin 2003). Cabe destacar la importancia de las mujeres en el caso argentino que permitió consolidar el Archivo Histórico de las Madres de Plaza de Mayo por parte de esa Asociación.[23] También ha sido importante la generación de archivos por parte de grupos feministas y comunidades LGBTIQ+ –como el Archivo de la Memoria Trans fundado en 2012 y desarrollado por miembros de la comunidad trans de Argentina, que contiene documentos desde 1940 hasta principios de 2000– para visibilizar las problemáticas de género, la lucha por una sociedad igualitaria y la inclusión laboral. En Ecuador, el archivo de la Asociación Coccinelle, colectivo activista que consiguió la despenalización de la homosexualidad en 1997, conserva las memorias sobre la violencia y la discriminación y ha permitido apuntalar denuncias recientes contra el Estado por delitos de lesa humanidad y persecución a la comunidad trans entre las décadas de 1980 y 1990.

[23] De esta potencialidad crítica de la memoria han surgido proyectos archivísticos de las generaciones que nacieron en los años ochenta, como el *Archivo de las culturas subterráneas,* que investiga las producciones culturales independientes de carácter alternativo, elaboradas desde el retorno de la democracia en Argentina hasta el presente.

Desde el arte contemporáneo latinoamericano existe una importante discusión sobre las políticas y prácticas de archivo. Por una parte, se cuestiona cómo el neoliberalismo ha logrado capturar los intentos por inventariar la memoria de la represión del pensamiento crítico de las décadas de 1960 y 1970 en Latinoamérica. Así, el "furor del archivo" neoliberal (Rolnik 2008) evidencia cómo el conocimiento y la creación se convierten en objetos de instrumentalización del capitalismo cultural. Por otra parte, se plantea la importancia de democratizar la información, desde una perspectiva crítica, y alerta sobre las limitaciones de las políticas de desclasificación de archivos y su potencial fetichización en prácticas curatoriales (Giunta 2010). En este sentido, el trabajo de la Red Conceptualismos del Sur ha sido fundamental en el rescate y la valoración de archivos de prácticas artísticas críticas latinoamericanas; los ejemplos son el grupo chileno CADA (Colectivo de Acciones de Arte) y el Archivo Visual de la Resistencia 1973-1989. Esta red ha realizado varios proyectos en conjunto con el Museo Reina Sofía en Madrid, y ha contribuido con nuevas lecturas sobre el aporte latinoamericano al campo artístico en sus nexos con las escenas internacionales. El potencial de los proyectos artísticos es su capacidad de funcionar como contra-archivos para subvertir la autoridad del documento. En este sentido, una línea de exploración muy importante es la relacionada con las políticas del cuerpo en tensión con las políticas del archivo. De esto surgen proyectos como el *Anarchivo sida* (Colectivo Equipo Re 2016), que explora la producción cultural en torno a la crisis del sida en el sur de Europa y Latinoamérica.[24] El proyecto *Archivos de los otros cuerpos* (Marín Lara 2017) busca crear una plataforma para indagar los imaginarios históricos sobre la "discapacidad" en la región andina como una construcción social capaz de cuestionar la "normalidad". En esa línea operan las prácticas de documentación, colección y exhibición de material fotográfico en plataformas digitales como Facebook, YouTube, Instagram y Twitter, a través de las cuales jóvenes trans de Chile documentan y exhiben sus procesos de

[24] En México, el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) hospeda el proyecto *Arkheia* que ha coleccionado archivos sobre la práctica artística en el país y en la región, y también ha hecho exposiciones físicas y virtuales en torno a movimientos sociales y prácticas de la memoria. Véase https://muac.unam.mx/coleccion-documental.

transformación sexual. Los "archivos del yo" (Campell 2020) que emergieron de este proceso permitieron reconstruir la propia biografía y narrar el cambio de sexo en el marco de la lucha por la Ley de Identidad de Género, aprobada en septiembre de 2018 en Chile. La constatación de que lo que se registra con un teléfono celular constituye en simultáneo un documento de archivo y un objeto de exhibición, al tiempo que las propias acciones *offline* se diseñan para ser documentadas y exhibidas *online*, ha abierto nuevas líneas de exploración para pensar las prácticas archivísticas y aproximarse a los cambios profundos que las nuevas tecnologías están generando en la concepción misma del archivo (Cánepa y Kummels 2020b).

La digitalización ha hecho posible una participación social más amplia y el surgimiento de nuevos usos que desafían las fronteras espaciales, institucionales y disciplinares, poniendo las prácticas archivísticas al servicio de la autorrepresentación, el reconocimiento e inclusión, así como de la reflexión y el autoconocimiento necesarios para aspirar a un futuro posible (Appadurai 2003). Al mismo tiempo, tal democratización encuentra sus límites en la permanencia o la generación de nuevas asimetrías y desigualdades estructurales, por ejemplo, relativas al acceso al conocimiento (Göbel y Chicote 2017).

Desde la perspectiva de los archivos y museos, las tecnologías digitales presentan desafíos y oportunidades en relación con la adquisición, preservación y accesibilidad de sus materiales. La digitalización de los materiales de archivos institucionales de distinto tipo –públicos y privados, de museos y universidades, de agencias periodísticas o de empresas– no se reduce a un mero cambio de soporte. Más bien, implica una serie de retos vinculados a la transformación de la gestión de las propias colecciones analógicas, a la incorporación de expertos en nuevos campos del saber y al hecho de que los materiales digitalizados adquieren un valor propio en la medida en que no solo se tiene acceso a ellos, sino que se abre la posibilidad de participar en su difusión e interpretación. En ese sentido, el usuario del archivo se constituye en un sujeto activo que amplía el valor o significado de los nuevos objetos digitales a "un espacio público y un mercado digitales" (Cánepa y Kummels 2020c).

Esta posibilidad anima proyectos de digitalización cuyo objetivo es restituir la relación de los materiales a las comunidades originarias de donde

estos provinieron. Al respecto se pueden mencionar iniciativas como la digitalización de la colección sonora del ingeniero alemán Manfred Rauscher de los pueblos wayana y apalai en Guayana Francesa, del período 1958-1978, y que actualmente se encuentra alojada en la plataforma digital Savoirs Autochtones des Wayana et Apalaï (SAWA, con base en el Centre National de la Recherche Scientifique [CNRS] de París) (Morgado Dias Lopes 2020). Otro ejemplo son los esfuerzos por crear un archivo digital universitario de las artes orales en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), cuyo objetivo es promover procesos colaborativos con las comunidades cora en México, de donde provienen las grabaciones de cantos ceremoniales registradas a inicios del siglo XX por el investigador alemán Konrad Theodor Preuss, y cuyos originales se encuentran en el Archivo Fonográfico de Berlín (Valdovinos 2020).

Trabajar como antropólogos desde el archivo implica asumir el rol de intermediarios que facilitan la incorporación de las comunidades locales en calidad de colaboradores en el ejercicio interpretativo de los materiales. Al regresar los archivos a los lugares de donde salieron, se inicia un proceso de interpretación y resignificación de contenidos con fines políticos y culturales alineados a agendas locales (Kummels 2016; León y Troya 2018; Cánepa 2018). Desde una perspectiva metodológica y política, estas propuestas de trabajo colaborativo buscan ir más allá de la mera restitución y plantean la producción de conocimiento como un ejercicio más inclusivo al abrirse a las epistemologías y ontologías, así como a los usos y agendas sociales de las comunidades en cuestión. Al mismo tiempo, es necesario prestar atención al hecho de que estos proyectos inician un ciclo de intercambios entre Latinoamérica y Europa, que se inscribe en una nueva era –que Couldry y Mejias (2019) denominan "colonialismo de los datos"– y que requiere ser considerada críticamente en el diseño de estos. En la actualidad se vive en un orden en el que, a mayor participación en la creación de contenidos, mayor producción de valor. Esto nos lleva a pensar que han surgido nuevos ámbitos de extracción de valor.

Las tecnologías digitales y las redes sociales permiten la documentación en tiempo real, y sus distintas plataformas funcionan como dispositivos de almacenamiento y exhibición. Configuran así un campo de

acción y negociación en lo que respecta a las prácticas archivísticas y museísticas que desbordan la capacidad de los archivos y museos oficiales en sus intentos por abrirse al exterior e implementar las tecnologías digitales con ese fin. Las fronteras entre el interior y el exterior de ambas instituciones se traspasan, mientras que el vínculo de sus materiales con el pasado es reemplazado por sus usos con una clara proyección hacia el futuro. Las prácticas de archivo y exhibición se rediseñan como formas de activismo, que pueden incluir desde el ejercicio de vigilancia hasta las luchas sociales, la revitalización cultural o el desempeño personal.

Un ámbito de investigación que invita a discutir estos asuntos es el seguimiento de las prácticas archivísticas de gestores culturales locales, que han encontrado en estas un mecanismo para revitalizar manifestaciones de cultura expresiva como parte de una política de identidad enmarcada en narrativas nacionales que celebran la diversidad cultural, un eje importante para el reconocimiento ciudadano y el desarrollo local de las regiones y de la nación a través de la gestión del patrimonio cultural y la promoción del turismo. Los usos de material de archivos históricos y de nuevos registros sirven para argumentar en torno a la autenticidad, legitimarse en la condición de custodio de repertorios de cultura expresiva particulares y para generar contenidos culturales que se ofrecen a través de servicios pedagógicos o de consumo turístico (Cánepa y Mejía 2019). Así, las prácticas de archivo se entretejen de forma compleja con la vida social y configuran, de forma negociada, relaciones sociales y producción de valor. En el marco de lo que venimos discutiendo líneas arriba, toda producción de contenidos asociada a la memoria y a las identidades culturales por parte de actores y comunidades locales es susceptible de ser transformada y consumida como mercancía. La problemática de tal proceso reside menos en las dinámicas fluidas entre sus usos políticos y comerciales que en la pregunta por las condiciones desiguales en las cuales actores locales, instancias gubernamentales y empresas negocian y se apropian de estos contenidos.

Este panorama vislumbra a un sujeto coleccionista y curador, productor y consumidor a la vez, mientras que las prácticas archivísticas y museísticas operan como procedimientos extendidos que abarcan la cotidianeidad, la migración, el activismo y la violencia, entre otros ámbitos. Los

usuarios de redes sociales producen y diseñan páginas de Facebook, canales de YouTube y plataformas web que nos ofrecen indicios de una configuración de las nociones de ciudadanía y de la participación en la esfera pública, lo que Zamorano llama (2020) "efectos de ciudadanía". Las redes sociales evidencian modos alternativos de construcción colaborativa de la información en la era de la posverdad. En este contexto, el valor evidencial se relativiza y nos plantea la necesidad de indagar cómo se construye la autoridad de las imágenes y cómo su circulación se reconfigura a través de la interactividad en línea. Sin embargo, las posibilidades democratizadoras entran en tensión con la construcción de clandestinidades y espacios de informalidad que estas "prácticas de visibilización" paradójicamente también producen cuando son apropiadas por grupos armados vinculados al narcotráfico o que ostentan ciudadanías precarias (Zamorano 2020; Malagón 2020).

Finalmente, hay que aludir a la migración hacia países vecinos de la región o hacia países del Norte global, una característica de Latinoamérica. Su influencia en las prácticas archivísticas y curatoriales emergentes que se viene discutiendo con relación al rol que cumplen en la configuración de comunidades transnacionales al contribuir a la consolidación de vínculos y afectos a la distancia, a través de la acumulación y el flujo de registros digitales (Kummels 2020).

Se trata, pues, de una transformación cualitativa de las prácticas de documentación y exhibición. Desde una aproximación metodológica, una etnografía con archivos supone el reto de desplazarse más allá de los documentos para tejer conexiones entre las personas que construyen y se disputan información. En el trabajo de campo, los archivos aportan de una manera sustancial para registrar el carácter complejo y contradictorio del Estado o lo oficial y las respuestas de los sectores subalternos (Crespo y Tozzini 2011). Así, permiten trabajar sobre lo visible y lo invisibilizado desde una perspectiva histórica, con lo que se cuestiona una relación positivista con los documentos y se enfatiza en las relaciones sociales que los componen. Los usos e interpretaciones que se hacen de los archivos en el presente nos convocan también a una reflexión sobre el conocimiento, la ética y el poder, y su acceso se constituye en un derecho de las personas con quienes trabajamos y que nos interpela para cooperar en sus búsquedas sociopolíticas.

Los museos y los archivos como prácticas políticas en Latinoamérica

A partir del estado de la cuestión, aunque no exhaustivo, presentado en las dos secciones anteriores, podemos sacar algunas conclusiones acerca del papel de los museos y los archivos como infraestructuras, instituciones y prácticas sociales, y sobre el vínculo que la antropología y la antropología visual en particular ha mantenido con ambos. Vistos así, además, hacen parte de una política cultural y del conocimiento, lo cual compromete asuntos como la identidad, la memoria y el patrimonio, que dan lugar a la discusión sobre las promesas y aspiraciones de emancipación, de inclusión y ejercicio pleno de la ciudadanía y de la diversidad cultural.

Partiendo de la idea de que el archivo y el museo son instituciones del conocimiento, con las cuales la historia de la antropología y la antropología visual se encuentran imbricadas, una parte del debate se ha ocupado de discutir críticamente tal relación llamando la atención sobre el rol de nuestra disciplina en la reproducción de un régimen colonial. De otro lado, la historia del coleccionismo y las epistemologías que han definido los criterios de selección, catalogación y exhibición dan cuenta de la objetivación de Latinoamérica como fuente de datos. Esto refiere a una geopolítica del conocimiento eurocentrista, que emana de las propias prácticas del museo y del archivo, y que a la vez se reproduce en el interior de las mismas naciones latinoamericanas, creando invisibilizaciones y jerarquías entre las capitales y las regiones de los países (Gorbach y Rufer 2016). Como ejemplo está lo relativo a los asuntos de derechos de propiedad intelectual o usos de objetos e imágenes, pero también la reflexión sobre la democratización del conocimiento y la creación de nuevos públicos –mandatos que pesan sobre las instituciones del conocimiento–, lo cual entra en tensión con procesos paralelos de deshistorización, espectacularización y mercantilización del saber.

Otra parte de los estudios sobre archivos y museos ha indagado las prácticas de coleccionismo y documentación, la organización de los materiales, la accesibilidad y la exhibición de estos como mecanismos culturales que comprometen la conformación de identidades y sus políticas. Así también se han identificado el archivo y el museo como dispositivos

gubernamentales en la conformación de fronteras nacionales, en el modelado de sentidos de pertenencia y en la creación de diferencias y exclusiones en el interior de las naciones. Esta línea de indagación nos revela una serie de tensiones y contradicciones, por ejemplo, entre la glorificación y la estetización de los pasados prehispánicos, y la invisibilización o la exposición estereotipada de las poblaciones indígenas contemporáneas, de las mujeres y de otros grupos sociales. Al mismo tiempo, se han promovido procesos de homogeneización de la diversidad cultural, en línea con políticas culturales que han tenido el mestizaje como criterio de unidad y consenso. En ambos casos, el archivo y el museo han contribuido notoriamente a la formación de diferencias y jerarquías, legitimando la desigualdad social y reproduciendo la subordinación y exclusión de estos grupos.

En otras vertientes de investigación se ha destacado el uso de los archivos y museos de la memoria para responder a contextos de violencia de Estado o conflictos armados internos. En ocasiones, estos son promovidos desde el Estado y, en otras, por la acción organizada de distintas agrupaciones de base, ya sea en respuesta a la inacción del Estado o para disputar las versiones oficiales de las memorias de violencia. Los estudios relativos al tema visibilizan la aparición de nuevos sujetos, en especial de mujeres, grupos indígenas o minorías. Cabe anotar que no se trata únicamente de un esfuerzo de estos grupos por ser incluidos en las historias nacionales, sino que estos adquieren protagonismo como actores que se entrenan y ganan experticia en prácticas archivísticas y curatoriales. Desde esta consideración, el archivo y el museo devienen instancias de lo que se ha llamado "batallas por la memoria" (Vallier 2010).

Por último, otra arena en la cual los archivos y los museos constituyen importantes espacios de disputa es la de los derechos culturales, y las políticas que propician la diversidad cultural y que requieren de la puesta en valor de los repertorios culturales para conformar las "diversidades culturales" de las naciones. En tal sentido, se han venido estudiando las formas en que distintos actores se apropian y reinterpretan los inventarios culturales emergentes, a la vez que hacen suyas las prácticas de archivamiento y curaduría en el marco de agendas de autorrepresentación o emprendimientos económicos.

Considerando la diversidad cultural un recurso político y económico –que se erige como característico e inherente a la realidad de la región latinoamericana–, los estudios sobre las prácticas archivísticas y curatoriales, sean estas institucionales o emergentes, constituyen una oportunidad para discutir las condiciones y los términos en que esta diversidad se define.

Oportunidades y desafíos para la antropología visual

El estudio de los archivos y museos permite reconstruir los orígenes y las trayectorias de las antropologías latinoamericanas, así como los complejos intercambios e interrelaciones entre estas y las antropologías europeas y anglosajonas. En tal sentido, ofrece la oportunidad de historizar la propia disciplina y su particularidad regional a través de la discusión crítica de sus prácticas disciplinarias, en particular sus prácticas de archivo y de museo. Al ser estas centrales a las políticas de identidad, de diversidad cultural y de memoria de la violencia que dan lugar al surgimiento de las comunidades nacionales, y de las complejas relaciones entre ciudadanía y Estado, la reflexión sobre la propia disciplina no solo adquiere importancia teórica, sino también política. El reto que se nos plantea, entonces, es repensar y rediseñar la propia práctica etnográfica. En esa línea de reflexión, la exploración de los efectos de las transformaciones de tecnología digital y los medios sociales en la gestión de los archivos y museos, en el surgimiento de formas nuevas y cotidianas de *hacer* archivos, de *curar* y *exhibir,* se convierten en una invitación a la experimentación etnográfica.

Las tecnologías digitales vienen transformando la gestión de los archivos y los museos. Estos cambios traen la promesa de una mayor accesibilidad a las fuentes, pero también de una mayor interactividad que da pie al ensayo de prácticas colaborativas y participativas entre archivos, museos y públicos. Los estudios que se ocupan de seguir estos cambios exploran al menos dos líneas de indagación. Por un lado, se preguntan cómo estas transformaciones afectan el lugar que archivos y museos específicos pasan a ocupar en el marco de una geopolítica del conocimiento a escala global. Por otro lado, discuten el acceso y la apropiación del archivo y el museo

a favor de una mayor democratización de los recursos y el contenido para hacer memoria, autorrepresentarse y hacer suyo el patrimonio cultural. En términos metodológicos, esto supone concebir el archivo y el museo como un lugar de intervención, y al etnógrafo como coleccionista y curador, lo cual origina la experimentación metodológica ya sea construyendo archivos de forma colaborativa y participativa o creando espacios expositivos que inviten a la reflexión compartida.[25] Se trata de una apuesta por trabajar desde y con el archivo y el museo, a fin de establecer nuevas conexiones entre objetos y poblaciones, así como nuevas interpretaciones de estos en el marco de los desafíos sociales, políticos y científicos del mundo de hoy.

Las plataformas digitales y las redes sociales, donde se realizan prácticas de archivo y de museo de forma cotidiana, inmediata, en simultáneo y de manera descentralizada, es otro ámbito que se presenta interesante. Ellas ofrecen la oportunidad de observar y discutir prácticas colaborativas, participativas y reflexivas para hacer memoria o producir conocimiento, que ponen en entredicho la autoridad de los archivos y museos analógicos, así como sus *voces expertas* y *autorizadas.* Seguir y conocer tales repertorios ofrece, además, oportunidades para experimentar formas colaborativas al aproximarse a las prácticas de archivo. Sin embargo, los respectivos diseños metodológicos deben atender al menos dos asuntos. Por una parte, se trata de conocer lo que la gente hace y cómo lo hace con el fin de adaptarlo e incorporarlo en el propio diseño metodológico. Por la otra, está la tarea de identificar las carencias y brechas respecto a los recursos tecnológicos y la literacidad digital requerida para hacer archivo, curar y exhibir, de forma que la propuesta colaborativa incluya también la posibilidad de superar algunas barreras. Lo que está en juego, entonces, es descentralizar el trabajo de documentación y producción de contenidos de la institucionalidad del archivo, del museo y de sus expertos, con miras a democratizar la producción de conocimiento y de contenidos culturales.

Esta apuesta, no obstante, requiere prestar atención a una serie de brechas (tecnológicas, sociales, económicas) estructurales que, si no son atendidas

[25] Véase, por ejemplo, el proyecto de archivos visuales de Richard Kernaghan a partir de su trabajo de campo en el Alto Huallaga en el Perú (https://anthro.ufl.edu/2013/09/29/rkernaghan/).

en el diseño metodológico, pueden más bien servir a la reproducción de desigualdades. Otro desafío son la sostenibilidad y la legalidad de las prácticas archivísticas y museísticas emergentes en medios digitales, lo cual nos recuerda que la tarea de descentralizar el *hacer* archivos, *curar* y *exhibir* no debe ser confundida con una suerte de desregulación del archivo y del museo como instituciones. El potencial que se les puede reconocer a las tecnologías digitales y a los medios sociales, como herramientas metodológicas, no debe ir en detrimento de la consideración de otras maneras de hacer memoria y producir conocimiento que, por ejemplo, comprometan la oralidad y la corporalidad. En esta línea se hace necesario más bien preguntarse cómo estas otras formas pueden ser potenciadas en vez de ser reemplazadas por recursos digitales.

El renovado interés de la antropología por los archivos y los museos en cuanto objetos de estudio, espacios de exploración y reflexión de la propia disciplina, y como laboratorios de experimentación etnográfica y curatorial, ha dado lugar a interesantes diálogos interdisciplinarios y a una renovación de los temas, enfoques y prácticas de la antropología visual y la antropología en general. En términos generales, la antropología de los archivos y museos contribuye de manera significativa a la reflexión y práctica etnográfica de la última década como campo de investigación y de experimentación para pensar y analizar un presente y un futuro inciertos.

* * *

Desde mediados de 2019, cuando empezamos a trabajar en este texto, pudimos rastrear los modos en que el ámbito visual estaba siendo activado por diversos movimientos sociales que protestaban contra medidas de austeridad de corte neoliberal, políticas represoras y contra la violencia del Estado y la violación de derechos humanos en varios países: desde las feministas que *grafitearon* y cubrieron de *glitter* los monumentos más emblemáticos de la historia oficial mexicana para recalcar la falta de atención a la violencia de género y a la creciente ola de feminicidios que acechan al país, hasta los activistas chilenos y bolivianos que recurrieron al *performance* y a la gráfica para exigir una transformación social y política radical. También vimos que, desde el ámbito del poder, el blanco

predilecto de las balas (aunque hayan sido de goma) fueron justo los ojos, las lentes y las cámaras que buscaban ver, registrar y difundir lo que estaba ocurriendo en las calles.[26]

Estas reflexiones nos sorprendieron con el brote de una pandemia a escala global y la implementación de medidas de seguridad sanitaria que implicaban el aislamiento social, el confinamiento en nuestras casas y, en muchos casos, toques de queda en países donde estos se asociaron con momentos de la represión estatal de otros tiempos. Esta situación coloca el ejercicio del gobierno en el plano de lo doméstico y en el cuidado de sí mismo, que apunta a crear un entorno aséptico para generar un cuerpo inmune. Se trata pues de lo que Rose (2010) ha llamado "el gobierno de la vida misma". La gravedad de la pandemia en los distintos países latinoamericanos se expresó en las altas tasas de contagio y de mortalidad globales, producto de la precariedad institucional, los altos niveles de pobreza y la prevalencia de formas de discriminación que se mantuvieron ocultos tras cifras que mostraban un crecimiento a nivel macroeconómico, pero que hacen aún más evidente la desigualdad, la vulnerabilidad y la precariedad de la región. En el siglo XIX la documentación fotográfica de los tipos raciales significó la creación de un importante archivo al servicio de la ciencia y del consumo cultural de ese momento. En la actualidad se avizora la conformación de un nuevo archivo, que tendrá esta vez a los cuerpos

[26] Sobre las protestas se organizaron exposiciones fotográficas y recolección de archivos en varios países latinoamericanos, desde colectivos sociales y espacios académicos. Entre los proyectos que surgieron de antropólogos están *Crónicas alienígenas* de Carla Pinochet Cobos y Ricardo Greene, como una plataforma que compila relatos etnográficos en torno a las jornadas de movilización social en Chile. Más tarde, en noviembre de 2020, en medio del confinamiento por las medidas de seguridad sanitaria, la crisis política y las protestas callejeras en Perú, estas quedaron registradas creando archivos digitales en tiempo real y otros que se construyeron posteriormente a través de convocatorias por las redes sociales. Protestantes, activistas, colectivos y archivos institucionales han dado distintos usos a estos contenidos como documentación, evidencias para denunciar asesinatos y desapariciones durante los días de violencia, o para la memorialización a través de la circulación mediática de imágenes, su publicación o exhibición impresa. Algunas iniciativas al respecto son la revista de estudiantes *Anthropía*, el Grupo de Investigación Sonora del Perú (GRISPerú), la Editorial KWY, y la madre de Inti Sotelo, uno de los jóvenes asesinados durante las protestas https://www.facebook.com/groups/646615346005803/permalink/653043945362943/?sfnsn=wa

mismos –seguramente los de las personas más vulnerables– como locus de experimentación y documentación.

Al mismo tiempo, y facilitado por las tecnologías digitales, se observa, como nunca, la proliferación de microarchivos personales que documentan la vida doméstica y la hacen pública en redes y plataformas como Instagram. Es posible, entonces, preguntarse sobre la condición de estos como contra-archivos (Véliz 2017) en la medida en que registran una situación excepcional, mientras que sus imágenes y testimonios circulan a modo de dones que se comparten e intercambian dando lugar a usos e interpretaciones diversos que escapan a la esfera de los poderes oficiales y son puestos al servicio de la tarea de hacer, pero sobre todo a la de "anticipar memoria" (Appadurai 2003).[27] En este contexto, los archivos y los museos han sido instituciones claves que han buscado –desde sus propias trincheras y a través de sus públicos en redes sociales y plataformas digitales– documentar y afectar los modos en que este contexto tan difícil y, en especial, la pandemia han afectado el tejido social, las relaciones entre diversas comunidades y sus entornos y los modos de habitar y hacer política.[28] La convocatoria a concursos de fotografía para retratar la vida desde las ventanas, balcones y azoteas, archivos de ciencia ciudadana de flora y fauna efervescente a pesar de todo, de registros de ámbitos urbanos e industriales alterados por la suspensión de una serie de actividades, hasta archivos de sueños, miedos y angustias en un momento histórico sin precedente, serán seguramente los objetos de estudio y campos de experimentación etnográfica que ocuparán nuestra atención en un futuro próximo.

---

[27] Por ejemplo, la cineasta Daniela Alatorre y la académica y escritora Alexandra Délano tejieron imágenes de sus experiencias como madres en el encierro en tiempos de la pandemia, en México y en Nueva York, en el corto documental *Fragmentos* (2020). En Perú, a través de una cuenta en la red social Instagram, las antropólogas Andrea Mejía y Paula Tafur lanzaron la invitación a compartir historias personales. *Retratos de cuarentena* (@retratosdecuarentena) es un archivo construido colaborativamente sobre las diferentes maneras de experimentar de forma subjetiva el aislamiento social en el contexto de la pandemia de covid-19.

[28] Véase, por ejemplo, *¡Here! COVID-19 Project,* una colaboración entre artistas indígenas y antropólogos para visibilizar en tiempo real los efectos de la pandemia en la región amazónica del Perú. Una exposición basada en este proyecto y cocurada por Rember Yahuarcani (artista, escritor, pensador uitoto) y la antropóloga Giuliana Borea Labarthe, llamada *¡Ite! / ¡Neno! / ¡Aquí!: Respuestas al covid-19*, se inauguró en la Galería Crisis en Lima, en noviembre de 2020.

Agradecimientos

Queremos agradecer a los colegas que conformaron el panel de comentaristas de la conferencia "Cultura material y archivos" en el Seminario Internacional "Antropologías Visuales en Latinoamérica: balance y desafíos" (2019), donde presentamos una primera versión de este texto. Jaime Sánchez (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Marcela Saa (Universidad Autónoma de Barcelona, España), Karen Bernedo (Pontificia Universidad Católica del Perú) y María Fernanda Troya (FLACSO Ecuador).

Referencias

Achim, Miruna. 2017. *From Idols to Antiquity: Forging the National Museum of Mexico.* Lincoln: University of Nebraska.

Achim, Miruna, Susan Deans-Smith y Sandra Rozental. 2021. *Museum Matters: Making and Unmaking Mexico's National Collections.* Tucson: University of Arizona.

Acosta, Adrián. 2018. "Itinerarios, temas y tramas del coleccionismo arqueológico en el occidente de México: apuntes para un estado de la cuestión". *Em Questão, Porto Alegre* 24 (2): 358-387. http://dx.doi.org/10.19132/1808-5245242.358-387

Aguayo Quezada, Sergio. 1998. *Los archivos de la violencia.* México D. F.: Editorial Grijalbo.

Aguilar Díaz, Miguel Ángel. 2011. "Entre diálogos y repatriaciones. Reparación colonial por la memoria y preservación de Machu Picchu". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 12: 211-234.

Ametrano, Silvia. 2010. "Historia de una restitución". *Museo* 3 (24). http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/47170

Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Andrade, Xavier, y Gabriela Zamorano. 2012. "Antropología visual en Latinoamérica". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 42: 11-16.

Appadurai, Arjun. 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective.* Cambridge: Cambridge University Press.

— 2003. "Archive and Aspiration". En *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, editado por Arhun Appadurai, Joke Brouwer y Arjen Mulder, 14-25. Rotterdam: V2 Publishing / NAI Publishers.

Archivo de las culturas subterráneas. s. f. https://inmersion.casadelbicentenario.gob.ar/acs.html

Asensio, Raúl. 2018. *Señores del pasado. Arqueólogos, museos y huaqueros en el Perú.* Lima: IEP.

Asensio, Raúl, y Adriana Arista. 2011. *Arqueología, museos y desarrollo en el Perú.* Lima: IEP.

Badawi, Halim. 2018. "Memoria invisible: los archivos secretos del conflicto en Colombia". *Fuentes* 12 (56): 83-86.

Bassilio, Giacomo. 2020. "Dar a conocer: valor e identidad, las dos caras de la marca-territorio. Entendiendo la marca 'Túcume' como fenómeno social en el caso de los artesanos". En *Épicas del neoliberalismo. Subjetividades emprendedoras y ciudadanías precarias en el Perú*, editado por Gisela Cánepa y Leonor Lamas, 217-236. Lima: PUCP / CISEPA.

Bedoya, María Elena. 2018. "Dialogando desde los objetos: Jijón y Caamaño y Max Uhle, entre arqueología y coleccionismo en Ecuador, 1910-1925". En *Guion académico 2018 / Museo Nacional del Ecuador.* Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Belaunde, Luisa Elvira. 2012. "Diseños materiales e inmateriales: la patrimonialización del kené shipibo-konibo y de la ayahuasca en el Perú". *Mundo Amazónico* 3 (enero-diciembre): 123-146. https://doi.10.5113/ma.3.28715

Bernasconi, Oriana. 2018. "Del archivo como tecnología de control al acto documental como tecnología de resistencia". *Cuadernos de Teoría Social* 4 (7): 68-87. https://cuadernosdeteoriasocial.udp.cl/index.php/tsocial/article/view/62

Biffi, Valeria. 2011. "Notas para la construcción de un archivo sobre historia visual amazónica". En *Imaginación visual y cultura en el Perú*, editado por Gisela Cánepa, 131-146. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Blackmore, Lisa, y Liliana Gómez. 2020. *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art.* Nueva York: Routledge.

Bonelli, Cristóbal, y Luis Poirot. 2020. "Secretos de luz: apuntes para una antropología expuesta". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 41: 175-201.

Borea Labarthe, Giuliana. 2004. "Yuyanapaq. Activando la memoria en una puesta en escena para recordar". *Illapa Mana Tukukuq*, 1: 57-68. https://doi.org/10.31381/illapa.v0i1.1165

— 2006. "Museos y esfera pública: espacio, discursos y prácticas. Reflexiones en torno a la ciudad de Lima". En *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*, editado por Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe, 133-168. Lima: CONCYTEC.

— 2017. "'Arte popular' y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racialización del arte". En *Arte y Antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*, editado por Giuliana Borea Labarthe, 97-119. Lima: PUCP.

Bubba Zamora, Cristina. 1996. "Collector Versus Native Peoples: The Repatriation of the Sacred Weavings of Coroma, Bolivia". *Museum Anthropology* 20 (3): 39-44.

Cadena, Marisol de la. 2010. "Indigenous Cosmopolitics in the Andes: Conceptual Reflections beyond 'Politics'". *Cultural Anthropology* 22 (2): 334-370. https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2010.01061.x

— 2015. *Earth Beings. Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press.

Cadena, Marisol de la, y Mario Blaser. 2018. *A World of Many Worlds.* Durham: Duke University Press.

Campell, Baird. 2020. "El archivo del yo: activismo trans y redes sociales en Santiago de Chile". En *Archivos y Antropología en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual,* vol. 2, editado por Gisela Cánepa e Ingrid Kummels, 207-230. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Cánepa, Gisela. 2017. "Entre el museo e Internet: regímenes interpretativos y nuevos usos de la fotografía etnográfica de la costa norte peruana". En *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*, editado por Barbara Göbel y Gloria Chicote, 315-343. La Plata: Universidad Nacional de La Plata / Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.

— 2018. "Imágenes móviles. Circulación y nuevos usos culturales de la colección fotográfica de Heinrich Brüning". En *Fotografía en América Latina. Imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio*, editado por Gisela Cánepa e Ingrid Kummels, 17-24. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Cánepa, Gisela, e Ingrid Kummels. 2020a. *Antropología y archivos en la era digital: usos emergentes de lo digital*, vol. 1. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

— 2020b. *Antropología y archivos en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual*, vol. 2. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

— 2020c. "Introducción". *Antropología y archivo en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual*, vol. 2, editado por Gisela Cánepa e Ingrid Kummels, 4-31. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

Cánepa, Gisela, y Andrea Mejía. 2019. "Archivos y repertorios: registros sonoros de la chirimía y la revitalización de la danza de los diabólicos de Túcume de Lambayeque". En *Exposición sonora: diversidad e investigación musical*, 43-53. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

Cevallos, Pamela. 2018. "Desarchivar el museo". En *Guion académico: Museo Nacional del Ecuador.* Quito: Museo Nacional del Ecuador.

— 2020. "Arte, etnografía y archivo. Apuntes sobre un proyecto artístico". En *Antropología y archivo en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual*, vol. 1, editado por Gisela Cánepa e Ingrid Kummels, 61-77. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

Chagas, Mario, y Regina Abreu. 2008. "Un museo en la Favela de la Maré: memorias y narrativas en favor de la dignidad social". *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 4: 98-11.

Chamorro, Andrea, y Juan Pablo Donoso. 2012. "Antropología visual y testimonio en la postdictadura chilena". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 42: 51-70.

Colectivo Equipo Re. 2016. *Anarchivo sida.* Donostia/San Sebastián 2016, Capital Europea de la Cultura y Tabakalera, Centro Internacional de Cultura Contemporánea.

Colunge, Ángel, y Carlos Zevallos. 2020. "Archivo, memoria y contemporaneidad: tras los pasos de la violencia y su representación visual en las fotografías del proyecto Talleres de Fotografía Social (TAFOS) en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos". En *Antropología y archivos en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual*, vol. 1, editado por Gisela Cánepa e Ingrid Kummels, 126-144. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

Coombe, Rosemary. 2013. "Managing Cultural Heritage as Neoliberal Governmentality". En *Heritage Regimes and the State*, editado por Regina Bendix, Aditya Eggert y Arnika Pesselmann, 375-388. Göttingen: Göttingen University Press.

Couldry, Nick, y Ulises Mejías. 2019. *The Costs of Connection: How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating it for Capitalism.* Stanford: Stanford University Press.

Crespo, Carolina. 2018. "Memorias dolorosas, memorias del dolor: reflexiones y debates mapuche sobre la restitución de restos humanos mapuche-tehuelche en la Patagonia argentina". *Estudios Atacameños*, 60: 257-273.
http://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432018005001504

Crespo, Carolina, y María Alma Tozzini. 2011. "De pasados presentes: hacia una etnografía de archivos". *Revista Colombiana de Antropología* 47 (1): 69-90.

— 2014. "Memorias silenciadas y patrimonios ausentes en el Museo Histórico de El Hoyo, Comarca Andina del Paralelo 42°, Patagonia Argentina". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 19: 21-44.

Diéguez Caballero, Ileana. 2016. *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor.* Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.

Dietich, Martha Cecilia, y María Eugenia Ulfe. 2019. "Contra Narrativas. Antropología visual y 'activismo de la memoria' en el Perú". *Forma. Revista d'Estudis Comparatius. Art, literatura, pensament*, 18: 81-105. https://raco.cat/index.php/Forma/article/view/360898

Edwards, Elizabeth. 2001. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums.* Nueva York: Berg.

Errington, Shelly. 1998. *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress.* Berkeley, Los Ángeles: University of California Press.

Espinoza, Beatriz. 2019. "La Mesa de Santiago. Una forma diferente de pensar en la museología". En *Sobre museos comunitarios y sostenibles*, editado por Karen Brown, Peter Davis y Luís Raposo, 9-13. EULAC Museums.

Figueroa, Mercedes. 2018. "Miradas y rostros de la ausencia". En *Fotografía en América Latina. Imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio,* editado por Gisela Cánepa Koch e Ingrid Kummels, 229-254. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Flores, Rosario. 2011. "Etnografía visual y colonización cauchera". En *Imaginación visual y cultura en el Perú*, editado por Gisela Cánepa, 197-219. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Foucault, Michel. (1969) 2002. *La arqueología del saber.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Gamboggi, Ana Laura, y Georgia Melville. 2007. "Museo comunitario como tecnología social en América Latina". *Revista Digital Nueva Museología*, 25: 113-125.

Gänger, Stefanie. 2014. *Relics of the Past. The Collecting and Study of Pre-Colombian Antiquities in Perú and Chile, 1837-1911.* Oxford: Oxford University Press.

García Canclini, Néstor. 1989. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Grijalbo.

García-Deister, Vivette, y Carlos López-Beltrán. 2015. "País de gordos/país de muertos: Obesity, Death and Nation in Biomedical and Forensic Genetics in Mexico". *Social Studies in Science* 45 (6): 797-815. https://doi.org/10.1177/0306312715608449

Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory.* Oxford: Clarendon Press.

Giunta, Andrea. 2010. "Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina". *Errata. Revista de Artes Visuales*, 1: 20-37.

Göbel, Barbara, y Margarita Valdovinos. 2015. "Die Reise der Ritualgesänge. Historische Aufnahmen der Cora und Huichol kehren nach Mexiko zurück". En *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 246-254. Berlín: Stiftung Preußische Kulturbesitz.

Göbel, Barbara, y Gloria Chicote. 2017. *Transiciones inciertas. Archivos, conocimiento y transformación digital en América Latina.* La Plata: Universidad Nacional de La Plata / Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.

González, Olga. 2013. "Silence and Absence Made Visible: Arts and Memorials for the Disappeared of Peru". *Anthropology Now* 5 (3): 74-91. https://doi.org/10.5816/anthropologynow.5.3.0074

Gorbach, Frida, y Mario Rufer. 2016. *(In) disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura.* México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana.

Greene, Ricardo, y Carla Pinochet Cobos. 2022. *Crónicas alienígenas*. Arica: Editorial Aparte.

Guglielmucci, Ana. 2015. "El Museo de la Memoria y el Museo Nacional de Colombia: el arte de exponer narrativas sobre el conflicto armado interno". *Mediaciones* 11 (15): 10-29.

Here! COVID-19 Project. 2020. https://amazonart-project.com/covid-19/

Hernández, Paola S. 2013. "The ESMA: From Torture Chambers into New Sites of Memory". En *Imagining Human Rights in Twenty-First-Century Theater*, 67-82. Palgrave Macmillan.

¡ITE!/ ¡NENO!/ ¡AQUÍ! Respuestas al Covid-19. 2020. https://amazonart-project.com/covid-19/

Jácome, Cristóbal A. 2014. "Palimpsestos constructivos. La impronta del pasado prehispánico en la modernización mexicana". *CAIANA. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 4: 1-14.

Jara, Daniela. 2018. "Ética, estética y política del duelo: el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile". *A Contracorriente. Una Revista de Estudios Latinoamericanos* 15 (2): 245-263.

Jelin, Elizabeth. 2003. "Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales". *Cuadernos del IDES*, 2: 3-27.

Karp, Ivan, y Steven Lavine. 1991. *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display.* Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.

Kernaghan, Richard. 2022. "El resplandor". En *Anthropology News*. https://www.anthropology-news.org/articles/el-resplandor/

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage.* Berkeley: University of California Press.

Kraus, Michael. 2014. "Perspectivas múltiples. El intercambio de objetos entre etnólogos e indígenas en las tierras bajas de América del Sur". *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. https://doi.org/10.4000/nuevomundo.67209

— 2015. "Exploring the Archive. An Introduction". En *Exploring the Archive. Historical Photography from Latin America*, editado por Manuela Fischer y Michael Kraus, 9-47. Weimar: Böhlau Verlag.

Kummels, Ingrid. 2016. "Unexpected Memories. Returning Photographs and Films from the 1980s to an Asháninka Nomatsiguenga Community of the Peruvian Selva Central". En *Photography in Latin America. Images and Identities Across Time and Space*, editado por Gisela Cánepa e Ingrid Kummels, 165-193. Bielefeld: Transcript Verlag.

— 2017. *Transborder Media Spaces. Ayuujk Videomaking between Mexico and the US*. Nueva York, Oxford: Berghahn.

— 2020. "Archivar aspiraciones entre México y EE. UU.: *influencers* étnicos y el archivo dancístico zapoteco *online*". En *Antropología y archivo en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual*, vol. 2, editado por Gisela Cánepa e Ingrid Kummels, 141-167. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

Lacarrieu, Mónica. 2008. "¿Es necesario gestionar el patrimonio inmaterial? Notas y reflexiones para repensar las estrategias políticas y de gestión". *Boletín Gestión Cultural* 17 (septiembre). https://nanopdf.com/download/es-necesario-gestionar-el-patrimonio-inmaterial_pdf

Laso, François. 2016. *La huella invertida: Antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso 1870-1927.* Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo.

Latour, Bruno. 1993-1994. "Etnografía de un caso de 'alta tecnología': sobre Aramis". *Política y Sociedad. École nationale supérieure des mines* 15 (14): 77-97.

León, Christian, y María Fernanda Troya. 2018. *La mirada insistente: repensando el archivo, la etnografía y la participación.* Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala.

León, Jason de. 2015. *The Land of Open Graves: Living and Dying on the Migrant Trail.* Oakland: University of California Press.

León, Javier. 2009. "National Patrimony and Cultural Policy: The Case of the Afroperuvian Cajón". En *Music and Cultural Rights*, editado por Andrew Weintraub y Bell Yung, 110-139. Chicago: University of Illinois Press.

Lleras, Cristina. 2011. "Facing up to Diversity: Conversations at the National Museum of Colombia". En *National Museums*, editado por Cristina Lleras, 453-465. Londres: Routledge.

López Hernández, Haydeé. 2018. *En busca del alma nacional. La construcción de la "cultura madre" en los estudios arqueológicos de México (1867-1942).* México D. F.: INAH.

López Rosas, William Alfonso. 2013. *Museo en tiempos de conflicto: memoria y ciudadanía en Colombia.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

López, Miguel. 2015. "Museo travesti del Perú se exhibe por primera vez completo en Europa". *Artishock Revista*. https://bitly.ws/VpKC

Lunn, Adam. 2013. "The Impacts of the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos in Santiago, Chile". Tesis de maestría, University College of London.

Malagón, Laura. 2020. "La emergencia del archivo insurgente. La música de Horizonte Fariano en escenarios en línea". En *Antropología y archivo en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual*, vol. 2, editado por Gisela Cánepa e Ingrid Kummels, 191-214. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

Maradiegue, Walther. 2020. "Lo moche en el museo: etnicidad y neoliberalismo en la costa norte peruana". En *Épicas del neoliberalismo: subjetividades emprendedoras y ciudadanías precarias en el Perú*, editado por Gisela Cánepa y Leonor Lamas, 199-215. Lima: CISEPA / PUCP.

Margulies, Susana, y María Julia Name. 2019. "El 'estudio antropológico' de una niña aché a comienzos del siglo XX: el abordaje del racismo en un curso de historia de la disciplina". *Debates em Educação* 11 (23): 390-404. https://doi.org/10.28998/2175-6600.2019v11n23p390-404

Marín Lara, Karina. 2017. *Archivos de los otros cuerpos.* http://archivocuerpos.org

Mbembe, Achille. 2002. "The Power of the Archive and its Limits". En *Refiguring the Archive,* editado por Carolyn Hamilton, 19-26. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Mejía, Andrea, y Paula Tafur. 2020. *Retratos de cuarentena: Percepciones y experiencias de cuarentena narradas en y a través de imágenes*. Lima: Grupo de Investigación de Antropología Visual (GIAV).

Miller, Daniel. 2005. *Materiality.* Durham: Duke University Press.

Milton, Cynthia. 2018. *Conflicted Memory: Military Cultural Interventions and the Human Rights Era in Peru.* Madison: University of Wisconsin Press.

Morales Moreno, Luis Gerardo. 1994. *Orígenes de la museología mexicana: fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940.* México D. F.: Universidad Iberoamericana.

Morgado Dias Lopes, Paula. 2020. "De lo analógico a lo digital: de la colección a la producción compartida". En *Antropología y archivo en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual*, vol. 2, editado por Gisela Cánepa e Ingrid Kummels, 48-66. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

Naranjo, Juan. 2006. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006).* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Narváez Vargas, Luis Alfredo. 2019. "El museo Túcume y la nueva museología". *Chungará (Arica)* 51(2): 291-304. https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562019005001601

Navarrete, Federico. 2010. "Ruina y Estado: arqueología de una simbiosis mexicana". En *Pueblos indígenas y arqueología en América Latina,* editado por Cristóbal Gnecco y Patricia Ayala, 65-84. Bogotá: Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales, Universidad de los Andes.

Pérez-Ruiz, Maya Lorena. 1998. "Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos en los museos contemporáneos". *Alteridades* 8 (16): 95-113.

Persino, María Silvina. 2008. "Memoriales, museo, monumentos: la articulación de una memoria pública en la Argentina postdictatorial". *Revista Iberoamericana* 74 (222): 53-69. https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2008.5293

Pinochet Cobos, Carla. 2016. *Derivas críticas del museo en América Latina.* México D. F.: Siglo XXI Editores.

Podgorny, Irina. 1999. "De la antigüedad del hombre en El Plata a la distribución de las antigüedades en el mapa: los criterios de organización de las colecciones antropológicas del Museo de La Plata entre 1897 y 1930". *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 6 (1): 81-101. https://doi.org/10.1590/S0104-59701999000200004

Poole, Deborah. 1997. *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World.* Princeton: Princeton University Press.

Poole, Deborah, e Isaías Rojas-Pérez. 2010. "Memorias de la reconciliación: fotografía y memoria en el Perú de la posguerra". *E-misférica. Revista del Instituto Hemisférico*. https://bitly.ws/VpLT

Poole, Deborah, y Gabriela Zamorano. 2012. *De frente al perfil. Retratos raciales de Frederick Starr.* Zamora: El Colegio de Michoacán / Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor.

Price, Sally. 2001. *Primitive Art in Civilized Places.* Chicago: University of Chicago Press.

Razo, Vicente. 2002. *The Official Museo Salinas Guide.* Santa Mónica: Smart Art Press.

Reyes, Aura. 2020. "Lógicas de archivo y circulaciones restringidas: los materiales de la expedición de Konrad Theodor Preuss a Colombia". En *Antropología y archivos en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual*, vol. 1, editado por Gisela Cánepa e Ingrid Kummels, 43-59. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

Rivera, Miguel Ángel. 2012. *Identidad y patrimonio arqueológico. El caso de La Tolita Pampa de Oro (Ecuador)*. Quito: FLACSO Ecuador.

Rocca, Luis, Sonia Arteaga, y Evelyn Figueroa. 2012. *Instrumentos musicales de la diáspora africana y museología. (La experiencia del Museo Afroperuano de Zaña).* Chiclayo: Museo Afroperuano de Zaña.

Rolnik, Suely. 2008. "Furor de archivo". *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* 9 (18-19): 9-22.

Rose, Gillian. 2010. *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment.* Londres: Routledge.

Rozental, Sandra. 2014. "Stone Replicas: The Iteration and Itinerancy of Mexican Patrimonio". *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 19 (2): 331-356. https://doi.org/10.1111/jlca.12099

— 2017. "On the Nature of Patrimonio". En *The Routledge Companion to Cultural Property*, editado por Jane L. Anderson y Haidy Geismar, 237-257. Nueva York: Routledge.

Rufer, Mario. 2010. *La nación en escenas: memoria pública y usos del pasado en contextos poscoloniales.* México D. F.: El Colegio de México, Centro de Estudio de Asia y África.

— 2017. Reseña de "Formaciones de lo contemporáneo" de Saurabh Dube. *Estudios de Asia y África* 54 (2): 391-397. https://doi.org/10.24201/eaa.v54i2.2437

Ruiz Medrano, Ethelia. 2011. *Mexico's Indigenous Communities: Their Lands and Histories, 1500-2010*. Denver: University Press of Colorado.

Salvatore, Ricardo, y Carlos Aguirre. 2017. "Revisitando el nacimiento de la penitenciaría en América Latina veinte años después". *Revista de Historia de las Prisiones* 4 (enero-junio): 7-42. https://bitly.ws/VpMx

Saona, Margarita. 2014. *Memory Matters in Transitional Perú.* Basingstoke, Nueva York: Palgrave Macmillan.

Seeger, Anthony. 2020. "Oportunidades y desafíos para los archivos de investigación en la era digital: nuevos medios, nuevas asociaciones, nueva relevancia". En *Antropología y archivos en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual*, vol. 2, editado por Gisela Cánepa e Ingrid Kummels, 32-47. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

Serna, Juan Carlos la. 2020. "Coleccionismo, exposición y denuncia: repositorios fotográficos y construcción de las narrativas visuales de la época del caucho". En *Antropología y archivos en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual,* vol. 1, editado por Gisela Cánepa e Ingrid Kummels, 32-42. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

Serna, Juan Carlos la, y Jean Pierr Chaumeil. 2016. *El bosque ilustrado. Diccionario histórico de la fotografía amazónica peruana.* Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica / Instituto Francés de Estudios.

Silva Catela, Ludmila da. 2002. "El mundo de los archivos". En *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*, editado por Ludmila Da Silva y Elizabeth Jelin, 195-221. Madrid: Siglo XXI Editores.

— 2012. "Re-velar el horror. Fotografía, archivos y memoria frente a la desaparición de personas". En *Memorias, historia y derechos humanos*, editado por Isabel Piper y Belén Rojas, 157-175. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Smith, Kimbra. 2016. "Like the Chameleon Who Takes on the Colors of the Hills: Indigeneity as Patrimony and Performance in Coastal Ecuador". *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 21 (1): 19-36. https://doi.org/10.1111/jlca.12188

Tenorio-Trillo, Mauricio. 1996. *Mexico at the World's Fairs: Crafting a Modern Nation.* Berkeley: University of California Press.

Troya, María Fernanda. 2011. "Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 42: 17-31.

Troya, María Fernanda, Paulina León y María Oleas, eds. 2010. *De frente y de perfil: retratos antropológicos en México y Ecuador.* Quito: FLACSO Ecuador.

Ulfe, María Eugenia, y Ximena Málaga. 2018. "Construyendo memorias visuales en los Andes peruanos: el caso de Huancasancos, Ayacucho". En *Fotografía en América Latina: imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio,* editado por Gisela Cánepa e Ingrid Kummels, 257-281. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Valdovinos, Margarita. 2020. "De la universidad a la comunidad. Acercando los archivos digitales de lenguas indígenas a los orígenes de sus saberes". En *Antropología y archivos en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual*, vol. 2, editado por Gisela Cánepa e Ingrid Kummels, 67-78. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

Vallier, John. 2010. "Sound Archiving Close to Home: Why Community Partnerships". *Notes* 67 (1): 39-49.

Véliz, Mariano. 2017. "Contra-archivos: estrategias de apropiación de imágenes y sonidos de perpetradores". *Revista Digital de Cinema Documentario.* https://doi.org/10.20287/doc.d22.dt07

Vessuri, Hebe. 2017. "Museos en la transición digital: ¿nuevas asimetrías?". En *Transiciones inciertas. Archivo, conocimientos y transformación digital en América Latina,* editado por Bárbara Göbel y Gloria Chicote, 37-55. La Plata: Universidad de La Plata / Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.

Weld, Kirsten. 2014. *Paper Cadavers: The Archives of Dictatorship in Guatemala*. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Weinberg, Marina, Marcelo González Gálvez y Cristóbal Bonelli. 2020. "Políticas de la evidencia: entre posverdad, objetividad y etnografía." *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 41: 3-27.

Weissert, Markus. 2015. *Memories of Violence, Dreams of Development -Memorialisation Initiatives in the Peruvian Andes*. Tesis de doctorado, Freie Universitat Berlin.

Ybazeta Guerra, Víctor César. 2021. "La construcción de la memoria desde el documental". En *Archivos y Antropología en la era digital. Usos emergentes de lo audiovisual,* editado por Ingrid Kummels y Gisela Cánepa Koch, vol. 1. 133-142. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

Yuyanapaq: Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno que se desarrolló entre 1980 y 2000. 2003. https://tinyurl.com/2hknfcfr

Zamorano, Gabriela. 2020. "Efectos de ciudadanía: nuevos archivos digitales y formación de contrapúblicos en el contexto de violencia de Michoacán, México". En *Antropología y archivo en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual*, vol. 2, editado por Gisela Cánepa e Ingrid Kummels, 215-240. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

Zorn, Elayne. 2004. *Weaving a Future. Tourism, Cloth and Culture on an Andean Island.* Iowa: University of Iowa Press.

Filmografía

Algo quema. 2018. Dirección: Mauricio Alfredo Ovando. 77 min.
Archivo Cordero. 2020. Dirección: Gabriela Zamorano. 52 min.
Arribo. 2014. Dirección: Paz Encina. 10 min.
El panóptico ciego. 2015. Dirección: Mateo Herrera. 56 min.
Familiar. 2016. Dirección: Paz Encina. 9 min.
Ficción privada. 2019. Dirección: Andrés di Tella. 78 min.
Fragmentos. 2020. Dirección: Daniela Alatorre y Alexandra Delano. 10 min.
La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas. 1975-1979. Dirección: Patricio Guzmán.
La piedra ausente. 2013. Dirección: Sandra Rozental, Jesse Lerner. 82 min.
La revolución y la tierra. 2019. Dirección: Gonzalo Benavente. 110 min.
Papá Iván. 2004. Dirección: María Inés Roqué. 55 min.
Tierra sola. 2017. Dirección: Tiziana Panizza. 107 min.

Capítulo 3
Producción fílmica y etnografía: infraestructura, *performatividad* y composición etnográfica en el documental latinoamericano

Alonso Quinteros, Alex Vailati y Gabriela Zamorano

En la introducción a una recopilación sobre antropología visual desde Latinoamérica, Carlos Flores y Angela Torresan (2018) identifican dos áreas que están cobrando importancia en las prácticas de la antropología visual y específicamente del documental etnográfico en la región. Por un lado, están las producciones que surgen de programas e iniciativas académicas de la antropología visual, que van ganando mayor presencia y circulación en festivales y otros espacios de exhibición. Por otro lado, se han diversificado los intereses en la investigación que incluyen, pero no se limitan, a abordajes clásicos a temáticas indígenas, por ejemplo, mediante los estudios urbanos y el análisis de clases medias y altas. Los tratamientos narrativos de las producciones también enfatizan crecientemente la experimentación con aspectos como la corporalidad, lo sensorial –con énfasis en lo sonoro y la intimidad–, entre muchos otros. A estas perspectivas podemos añadir las preocupaciones sobre el Antropoceno, las estéticas híbridas y las aproximaciones a la relevancia de lo no humano y la materialidad que también se plantean en diferentes rubros de la antropología contemporánea.

Tanto la mayor presencia de producciones e iniciativas académicas en ámbitos públicos como la diversificación en los intereses de investigación y del documental etnográfico en diálogo con el arte y otros campos nos acercan a algunas de las preguntas que nos planteamos en este ensayo en torno a los cruces y a las tensiones entre la etnografía y las prácticas contemporáneas del cine documental. Para abordar estas preguntas, partimos

de tres conceptos teóricos: *performatividad*, composición etnográfica e infraestructuras. Desde estos, reflexionamos sobre problemas de identidad y representación; perspectivas autobiográficas, activistas y de compromiso social en relación con metodologías colaborativas y experimentales; los cruces entre el arte, la estética y la antropología visual; el potencial de trabajar con archivos; y las "economías visuales" de estas prácticas que incluyen sus formas de circulación e interpelación a públicos distintos.

A partir de estos diferentes ámbitos, nos aproximamos a tres escenas nacionales de producción documental: Perú, Bolivia y Brasil. Dentro de estas tres vertientes, situamos ejemplos de prácticas y esferas de la producción documental en los contextos nacionales mencionados, incluyendo algunas reconocidas y otras poco consideradas en recuentos que mapean las relaciones entre antropología y documental en Latinoamérica.

Para ello, apuntamos brevemente a un debate que no podemos ampliar ahora, pero que sirve para ilustrar las cuestiones anteriores. Aunque no es la intención de este ensayo entrar en los complejos detalles de la historia del cine etnográfico y documental latinoamericano, vale preguntarse: ¿cómo, desde qué perspectiva y a partir de cuándo podría escribirse una historia del cine etnográfico y documental latinoamericano?, ¿cuáles serían las diferencias entre estas dos categorías? Las principales referencias de la historia del cine etnográfico mundial se centran en documentar procesos que se han desarrollado en Europa, Estados Unidos y la Unión Soviética desde finales del siglo XIX. Es notable que en estas grandes narrativas queden fuera las regiones que han sido los principales sitios de estudio antropológico, como si estas áreas fueran únicamente escenarios del cine etnográfico y no los lugares que lo hacen posible y que, de muchas maneras, lo reformulan. Llama la atención, por ejemplo, que las búsquedas que se hicieron desde la década de los sesenta –con corrientes como el cine militante, revolucionario, cinema novo o iniciativas como la del trabajo del grupo de Cali– no se consideren relevantes en la historia del cine etnográfico mundial. ¿Cuáles son las razones para que estas diferentes propuestas cinematográficas, a pesar de haber experimentado ampliamente con el género documental, no sean consideradas propiamente etnográficas? ¿Su posicionamiento político?, ¿sus búsquedas estéticas o formales?, ¿el hecho de que la mayoría de los

realizadores de estas corrientes no contaran con una formación académica como antropólogos? En este caso, ¿qué es lo etnográfico de estos tipos de cine? o ¿cómo pueden aportar otros ámbitos del cine no formalmente reconocidos como etnográficos para repensar la etnografía, su escritura y sus métodos? Especialmente a partir de la década de 1980, tanto el cine documental como la antropología han desarrollado críticas sustanciales a los usos de la imagen como fuente de objetividad y veracidad. Al compartir una preocupación y un compromiso común por entender, representar o transmitir experiencias de lo real, el cine y la antropología enfrentan el desafío de escapar a las trampas miméticas y realistas que aún predominan en el análisis social, principalmente a partir de tecnologías audiovisuales, pero también en la descripción escrita. Ante este desafío, desde diferentes frentes y perspectivas se ha enfatizado la necesidad de hacer explícito el posicionamiento político y subjetivo de autores y realizadores, la relevancia de la experimentación estética, la desestabilización de la autoridad y autoría individual mediante procesos de creación colaborativos, participativos y de "transferencia de medios", y la importancia de generar y expandir públicos mediante estrategias diversificadas de circulación que en gran medida se benefician del acceso y abaratamiento de las tecnologías en los últimos años, incluyendo las crecientes posibilidades de las tecnologías digitales.

Un primer concepto que permite ir más allá de un enfoque representacional para analizar las prácticas cinematográficas, y que a su vez permite un abordaje etnográfico, es el de *performatividad*. Al plantear la idea de una *performatividad* del documental, retomamos la lectura de Austin (1965) que propone McKenzie (2001) sobre los *performativos*, aquellos enunciados que no se limitan a describir un hecho, sino que, al ser expresados, lo realizan. McKenzie (2001) explica que el mismo Austin argumentaba que los *performativos* no se restringen exclusivamente al habla, sino que cualquier manera de marcar una diferencia puede ser *performativa*. El aspecto *performativo* de los actos del habla no solo se sitúa en el lenguaje, también puede abarcar otras instancias expresivas como las imágenes audiovisuales. Dentro de esta perspectiva, nos referimos a distintas *performatividades*, a un tejido de fuerzas ilocutivas (la intención del hablante, lo que quiere lograr) y perlocutivas (los efectos o consecuencias que producen los actos ilocutivos).

Tomando en cuenta estas dos *performatividades*, podríamos considerar a los diversos documentales a partir de dos aspectos: (1) cuál es su intención, lo que hacen, lo que quieren lograr, y (2) lo que generan como efectos o conductas en las audiencias. Esta es una perspectiva que consideraría las prácticas documentales y sus productos en torno a lo que planteaba Renov (1993) sobre las funciones en el documental dentro de una noción de *poesis* como *active doing*, un hacer activo. Los filmes no solo representan, también pueden constituirse como actos que movilizan intenciones, afectos y efectos en varios niveles de audiencias y ámbitos de circulación.

Otros debates que permiten extender el análisis más allá de lo representacional son los que indagan el potencial de la cualidad artificial de las tecnologías audiovisuales, es decir, los artificios que son intrínsecos a estas, por ejemplo, sus posibilidades de montaje, puesta en escena, ficcionalización y exceso. Mientras que para muchos antropólogos y cineastas estas cualidades han sido evitadas en aras de un registro objetivo o real, para muchos otros estos artificios amplían la posibilidad de asumir un posicionamiento parcial frente a la realidad, y constituyen recursos para intervenir o comentar sobre las realidades registradas, tal como nos lo muestran las obras de los cineastas Trinh T. Minh-ha (1991) y Harun Farocki (2013), entre muchos otros, o incluso para parodiarlas o falsearlas (Juhasz y Lerner 2006).

Por su parte, en estudios antropológicos, filosóficos y culturales se ha enfatizado la riqueza analítica de la ambigüedad de la imagen fotográfica y audiovisual, es decir, de su cualidad al mismo tiempo mimética y artificial. Mientras que Benjamin (1989) reflexionó sobre el potencial tecnológico y político de la reproductibilidad de estas tecnologías, Barthes examinó qué hay más allá de los sentidos descriptivos de la imagen (denotativo y connotativo) mediante conceptos como el "tercer sentido" o "sentido obtuso" (Barthes 1995) y "*punctum*" (Barthes 1989), los cuales se refieren a lecturas que no necesariamente están determinadas por la información contenida o por el contexto cultural, sino que remiten a experiencias sensoriales o afectivas que no involucran un significado cerrado. Más recientemente, desde la antropología se ha remarcado el potencial de lo que rebasa o excede a la evidencia ofrecida por la imagen fotográfica o cinematográfica, por ejemplo, la información que proporcionan los elementos que aparecen en la imagen

pero que no se pretendía registrar y que varios autores explican como "exceso" o "ruido visual" (Edwards 1994; Poole 2005); y la sospecha o suspicacia que han generado, muchas veces, las imágenes presentadas como evidencia en ámbitos antropológico-raciales (Poole 2005) o jurídicos. El potencial del artificio también se explora de formas muy novedosas en los debates relativamente recientes sobre inteligencias artificiales.[1] Otras aproximaciones se centran en cómo las cualidades materiales y superficiales de la imagen se abren a lecturas sensoriales o viscerales (Buck-Morss 1992; Pinney 2006; Marks 2000; Taussig 1993) que sobrepasan una función de representación realista para "refractar" (Strassler 2010) o aludir a subjetividades colectivas que se vinculan con experiencias afectivas, sensoriales y estéticas comunes.

Desde estos últimos enfoques, varios autores reelaboran lo que Raymond Williams (1983) explicó como "estructuras de sentimiento" o "hábitos de pensamiento y concepciones de vida", que él asociaba con relaciones de poder y con condiciones materiales y sociales específicas. Recientemente, debates antropológicos sobre infraestructuras parecen dialogar con el concepto de Williams para aproximarse etnográficamente a la "política sensorial" (Fennell 2011), a "infraestructuras que lanzan diferentes significados y que estructuran la política [...] a través de lo estético y lo sensorial, del deseo y la promesa", tales como las mediáticas y digitales (Larkin 2013, 327).[2] Al respecto, Larkin sugiere que la

> estética política se refiere tanto a estas cualidades representacionales como a las experienciales. En lugar de generar una separación entre lo material y lo discursivo, o lo no-humano y lo humano, la estética política sutura lo material y lo figural, mostrando que ambos campos están imbricados en un intercambio recíproco constante (Larkin 2018, 177).

Por su parte, Kathleen Stewart aporta a esta reflexión desde su propuesta de experimentar con la escritura o, más precisamente, con la composición etnográfica, como una vía para el análisis etnográfico de situaciones o

[1] Véase, por ejemplo, el trabajo artístico de Kate Crawford y Trevor Paglen en la exposición "Training humans" (http://www.fondazioneprada.org/project/training-humans/?lang=en) y el dossier *Robots étrangement humains*, editado por Vidal Denis (2012).

[2] Esta y todas las traducciones del inglés son de los autores y la autora.

"afectos ordinarios" y de las infraestructuras de afecto y atmósfera vinculadas a estos. Al respecto, sugiere que "lo social y lo material no son meros hechos reales, sino infraestructuras de afecto, potencialidad, energética, afinación, orientación y atmósfera" (Stewart 2013, párr. 3).

El énfasis de Stewart en la composición escrita como una aproximación analítica a los aspectos sociales y materiales de la realidad tiene fuertes resonancias con las posibilidades metodológicas, estéticas y sensoriales del cine (Pink 2009; Marks 2000; MacDougall 2006). Como en la etnografía, el cine documental es un ámbito de encuentro marcado por la incertidumbre (Murray 2018). Ambas prácticas involucran la observación, acompañamiento y registro –a menudo visual y sonoro– de realidades concretas (eventos, personas, objetos, espacios, voces, testimonios, música y sonidos-ambientes). Al mismo tiempo, el cine involucra aproximaciones sensoriales a subjetividades, narrativas, imaginarios, atmósferas, materialidades y temporalidades, aspectos que constituyen la materia prima o el material empírico de la investigación y composición etnográfica.

Partiendo de algunas caracterizaciones que Flores y Torresan hacen del cine etnográfico latinoamericano, y de los aportes de los conceptos de *performatividad*, infraestructura y composición etnográfica para pensar en las posibilidades del cine y de la etnografía más allá de sus funciones representacionales y descriptivas, presentamos a continuación ejemplos de tres caminos nacionales de cine documental contemporáneo. Cada uno de estos tres casos nos permite indagar más a fondo los conceptos referidos en relación con preocupaciones compartidas entre el documental y el cine. En primer lugar, ofrecemos un trabajo comparativo que mapea la producción documental peruana reciente desde la perspectiva de la *performatividad*. En la segunda sección, desarrollamos una aproximación intimista a las dimensiones autobiográficas, de archivo, atmósfera y montaje, para identificar los aportes de algunas tendencias del documental boliviano reciente a la noción de composición etnográfica. Finalmente, en la tercera sección revisamos el panorama del documental brasileño actual para enfocarnos después en ejemplos cinematográficos vinculados a la infraestructura.

Exploraciones en la esfera peruana documental: desde iniciativas colaborativas hasta producciones documentales etnográficas de la academia

A partir de lo sugerido por Flores y Torresan (2018) en torno a tendencias recientes en las prácticas de la antropología visual y el documental etnográfico, va surgiendo una mayor presencia de producciones e iniciativas académicas y una diversificación en los intereses de investigación y del documental etnográfico que comúnmente se ha emparentado con aproximaciones a temáticas y problemáticas indígenas. Si bien estas tendencias proponen nuevas avenidas de exploración documental, coexisten con una diversidad de iniciativas participativas, comunitarias y activistas audiovisuales en diferentes contextos latinoamericanos. En la producción documental peruana, se pueden identificar dos ámbitos que reúnen estas tendencias que hemos especificado: 1) iniciativas de proyectos de video participativo, video comunitario y videoactivismo, que albergarían vasos comunicantes con previas aproximaciones de lo que se conocía como video popular desde los ochenta y noventa, así como prácticas de cine comunitario y activismo audiovisual; y 2) producciones esporádicas que surgen desde la academia para explorar distintas temáticas y experimentar con otras formas estéticas y modalidades documentales contemporáneas. Aunque este segundo rubro no conforma una extensa producción, se va consolidando poco a poco como un *corpus* importante para explorar las posibilidades de difusión de la investigación en antropología visual en el contexto peruano. Aún falta mucho por explorar en estos campos, pero queremos dar cuenta de estos dos ámbitos más recientes que nos permiten poner en diálogo algunas tendencias en el contexto peruano con las formas de producción y circulación del documental etnográfico, sus relaciones con el trabajo etnográfico y con el documental contemporáneo, y con lo que denominamos la *performatividad* del documental en la esfera mediática peruana. Como planteamos en la introducción, nos referimos con este concepto de *performatividad* documental a los aspectos de intencionalidad, lo que hacen y quieren lograr los filmes, pero también a lo que buscan generar como efectos o conductas en las

audiencias. Dentro de esta mirada, no solo consideramos los filmes en sus aspectos representacionales, sino también cómo se constituyen en cuanto actos audiovisuales, como los *performativos* planteados por Austin (1965), los cuales reflejan intenciones, buscan movilizar afectos y promover efectos en los espectadores.

Prácticas de video participativo y comunitario

En el primer ámbito que exploramos, se encuentra una gama de iniciativas de video participativo que han surgido en distintos momentos, pero actualmente habría que mencionar a DOCUPERU y a la Escuela de Cine Amazónico. Ambos son casos emblemáticos de proyectos participativos documentales llevados a cabo en Perú. El primero es un proyecto que ha tenido una larga trayectoria, y la segunda es una iniciativa pionera en el ámbito amazónico. Identificamos en estas iniciativas participativas una serie de acciones que han incentivado la promoción de la práctica documental en un público más amplio, proponen avenidas de procesos colaborativos de producción documental, así como la visualización de historias y experiencias no mostradas en la esfera mediática peruana.

DOCUPERU es una asociación que ha llevado a cabo, por más de diez años, una serie de propuestas de talleres participativos en producción documental en diversas regiones de Perú a través de lo que denominan "Caravanas documentales", pero también han forjado otras líneas de producción desde prácticas más activistas en torno a problemáticas socioambientales ("Medios que Conmueven") y han ofrecido talleres cortos de producción documental alternativa ("El Otro Documental"). Dentro de esta última iniciativa, se sitúa un corto documental, *LimaShipibo* (2013, fig. 3.1), de Ronald Suárez, comunicador y documentalista shipibo que ha realizado otros dos documentales posteriores, *Canaán: la tierra prometida* (2013) y *Mashá, más allá de la cumbia* (2015). En 2016, Suárez dejó de producir al tomar un rol de liderazgo: asumió la presidencia del Consejo Shipibo-Konibo-Xetebo (Coshikox), una organización indígena que reúne a 144 comunidades shipibas en el Perú.



Figura 3.1. Ronald Suárez: *Limashipibo*, 2013.

El documental *LimaShipibo* presenta a la población indígena shipibo-conibo que habita en la zona de Cantagallo, localizada en el centro de Lima. El filme comienza con el canto de una mujer en shipibo mientras aparecen imágenes de la confección de unos brazaletes con pequeñas mostacillas, formando lo que se conoce como un diseño kene, que es una forma artística y ritual distintiva del pueblo shipibo-conibo. El propio realizador, en una narración en lengua shipibo, cuestiona por qué varios miembros de la comunidad shipiba han venido a Lima. Si bien esta migración a Lima abre nuevas posibilidades, se da en condiciones adversas que se muestran durante el filme en las tomas a las viviendas precarias pero coloridas que conforman este espacio urbano marginal. Sin embargo, el filme se concentra en reconocer el derecho de los shipibos a vivir y trabajar en la ciudad de Lima, y recoge varios testimonios de habitantes de Cantagallo. En todas estas intervenciones hay una intención por revelar la presencia y las contribuciones de la población shipibo en Lima, así como por demandar ser considerados ciudadanos y ciudadanas con los mismos derechos y oportunidades: desde un líder de la comunidad que expresa cómo contribuyen al país, hasta un chef que elabora su comida y remarca las oportunidades para vivir mejor, una confeccionista remitiéndose a su deseo de armar su propia marca de ropa y dar

trabajo a sus paisanos, y un joven artista que a través de sus pinturas quiere mostrar a la gente de Lima que Perú es un país multicultural, multilingüe y que la Amazonía deje de ser invisibilizada.

Al final del corto, se presenta un mosaico de pantallas donde aparecen algunos de estos personajes junto a varios otros habitantes shipibos que van señalando su profesión o trabajo: "Yo soy chef y soy shipibo. Soy profesora de inicial y soy shipiba. Vigilante y soy shipibo…". Si bien se ha señalado que las producciones de video indígena se distinguen porque irían dirigidas principalmente hacia una audiencia indígena enfatizando la autorrepresentación de los valores, las cosmovisiones y los relatos propios (León 2016), este corto documental va dirigido también a un público más amplio y tiene una característica promocional que se expresa en dos sentidos. El corto apela a la distinción cultural de los shipibos en Lima, con sus prácticas culturales, su comida, su arte y su idioma, pero a la vez muestra cómo se constituyen, mediante sus diversos oficios, en peruanos que estarían contribuyendo al país. Estos ámbitos se sintetizan al final del filme cuando el realizador Ronald Suárez hace la demanda para que a sus hermanos se les dé "una verdadera integración que no afecte sus formas de vida porque han encontrado un nuevo hábitat para vivir bien".

Este corto fue realizado en un taller participativo junto con otros integrantes y colaboradores que no pertenecían a comunidades indígenas; el objetivo del realizador ha sido no solo dirigirse a su comunidad como una reivindicación de sus propios derechos y la importancia de dar la voz en su idioma shipibo, sino también apelar por un cambio en la mirada limeña a través de cómo esta población se inserta en la fuerza productiva, genera iniciativas emprendedoras y forma parte de la vida social en la capital. El filme moviliza los afectos identitarios de ser shipibo en la urbe y busca, quizás más aún, un efecto en las audiencias limeñas urbanas al invocar el espíritu emprendedor del migrante que busca sus propios medios, se autogestiona, trabaja arduo y es agente productivo. Todas estas características nos remiten a un *ethos* neoliberal que ha sido promovido y celebrado desde varias campañas publicitarias, entidades estatales e iniciativas culturales en Perú (Cánepa 2014). Estas campañas se convierten en infraestructuras que afirman nuevas formas de imagen, aspectos que exploramos en varios de

los documentales que analizamos. No obstante, esta lucha por reconocer sus derechos a vivir como indígenas en la ciudad (Espinosa 2019) y tener una igualdad de oportunidades para participar en la vida social peruana sigue siendo un arduo proceso de negociaciones constantes con entidades municipales y ministerios del Estado peruano que no reconocen la figura de comunidades indígenas urbanas y que postergan la atención de necesidades de vivienda, propiedad comunal y acceso a los servicios básicos.

Desde mediados de los años noventa se han llevado a cabo en Perú varios encuentros de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), a través de la organización de los festivales de cine indígena, y más recientemente los premios Anaconda, que van circulando en diferentes países de Latinoamérica. En 2013, se realizó una colaboración del equipo de Wapikoni –un grupo canadiense involucrado en la producción de videos participativos en comunidades indígenas en Quebec– y la organización no gubernamental (ONG) peruana Chirapaq, que es la *liaison* de la organización CLACPI en Perú. Posteriormente, han surgido varios eventos que reúnen a cineastas indígenas de diversas comunidades originarias de Latinoamérica y Norteamérica, así como ciclos de producciones indígenas. La conformación de un cine o video indígena en el caso peruano es en sí una discusión compleja de la que no podemos dar cuenta en esta breve exploración. A partir de la pandemia, han surgido algunas iniciativas de producción en la Amazonía, así como también de exhibición y circulación en festivales nacionales e internacionales. Además, se están consolidando vínculos entre comunicadores indígenas y se van forjando asociaciones.

Dentro de estas iniciativas por acercarse a una mayor participación y producción audiovisual desde y para los pueblos originarios, se podría considerar a la Escuela de Cine Amazónico entre las propuestas más importantes y recientes de video participativo o, como se autodenominan, de cine vivencial. Este proyecto surge como una propuesta cultural en la ciudad de Pucallpa por TeleAndes Producciones (Fernando Valdivia), Cayumba Cine (Carlos Marín) y Joprodeh (Katy Quio), que ya venían colaborando en una previa actividad de un cineforo sobre cine amazónico. A partir de esta experiencia, fueron detectando la necesidad de un espacio de formación

audiovisual que los llevó a desarrollar una serie de talleres colaborativos de producción para democratizar el audiovisual y fomentar un cine amazónico hecho por gente amazónica (Valdivia, 2016). Si bien los fondos ganados por los premios de gestión cultural fomentados por el Ministerio de Cultura les permitieron expandir los participantes y lograr la formación de jóvenes realizadores audiovisuales, se enfrentaron con la dificultad de solo poder incluir a pocos indígenas en las capacitaciones, debido a la precariedad económica y los obstáculos para mantenerse en los talleres. Recientemente han ganado un nuevo premio que les ha permitido llevar a cabo su apuesta por talleres dentro de comunidades indígenas. Las producciones están actualmente circulando en varias presentaciones *online* y también en programas de canales de televisión locales en Pucallpa e Iquitos. Estas instancias generan una mayor visibilidad. Habrá que esperar los alcances de esta propuesta y ver si podrá fomentar una producción endógena dentro de las mismas comunidades indígenas amazónicas de Perú.

En cuanto a estas iniciativas participativas en Perú, no se ha planteado una exploración que problematice las prácticas participativas: ¿A qué denominamos documental participativo o colaborativo? ¿Cuáles son sus prácticas? ¿Cómo se relacionan con otras iniciativas y actores desde las tendencias de activismo audiovisual o documentales de urgencia? ¿Qué rol tienen los participantes de dichas tendencias? ¿Cuáles son los afectos que promueven estos proyectos participativos y, al mismo tiempo, los efectos que buscan generar tanto para las comunidades o grupos con quienes colaboran como para las posibles audiencias de estos filmes? Nos hacemos estas preguntas porque tienen asidero en una perspectiva de la antropología visual que debería problematizar estas relaciones y fomentar las reflexiones sobre ellas. Muchas veces estas reflexiones no son consideradas por los propios gestores de las iniciativas que tienden a priorizar el hacer y no llegan a sistematizar sus propias experiencias por escrito. No obstante, esto parece que está cambiando a partir de los proyectos e iniciativas de investigación-acción llevadas a cabo por el colectivo audiovisual Maizal, a partir de la elaboración de una serie de publicaciones y encuentros en torno a las experiencias de video comunitario elaboradas por los mismos actores de estas prácticas. El caso del colectivo Maizal es un reciente referente sobre

iniciativas de video comunitario y activista alrededor de problemáticas de conflictos socioambientales, que no solo ha combinado su trabajo audiovisual con experiencias de video comunitario y colaborativo, sino que también promueve un trabajo de recopilación y sistematización de iniciativas de cine comunitario y activista en la revista *La otra cosecha*, y la difusión de producciones de video comunitario en la plataforma web *Bombozila*. En estos aspectos, se aproximan a lo propuesto por Zirión (2015, 2018) sobre la importancia de un cine que viabiliza el activismo planteado sobre la colaboración como una característica del trabajo del antropólogo visual en Latinoamérica. Subrayamos en esta iniciativa su interés por proponer la reflexión de los propios proyectos comunitarios y activistas de distinta índole en cuanto forma de mapear y constituir un campo de investigación-acción en las prácticas mediales en Latinoamérica. Este aspecto nos lleva a los posibles vínculos entre la academia y las prácticas activistas, pero también a preguntarnos cómo surgen propuestas de investigación en otras instancias fuera de la academia, en relación o tensión con esta.

Iniciativas desde la academia

En relación con la segunda tendencia que estamos explorando, se puede identificar, dentro de la Maestría en Antropología Visual de la PUCP (MAV), una diversidad de temáticas y formas de producción documental que se han llevado a cabo en el transcurso del programa. A primera vista no parecería haber una clara línea principal que privilegie las producciones basadas en trabajos de campo en varios espacios y contextos sociales. Si bien toda investigación antropológica surge a partir de motivaciones personales, ya sean afines a intereses o actividades en que se han visto envueltos investigadores e investigadoras, en el caso de la MAV estos intereses se han nutrido de las perspectivas antropológicas para plantearse estudios que se llevan a cabo *a través* de la producción de un documental etnográfico. Esto seguiría lo que Àrdevol (1998) ha denominado *etnografías fílmicas* para diferenciar el uso del audiovisual como mero registro para la investigación o como documental etnográfico basado en una investigación previa. Un logro de esta línea de investigación en la maestría ha sido que se aceptara,

por parte de la Escuela de Posgrado, que el ingrediente principal para la tesis sea el producto documental, acompañado también por un texto escrito. La relación entre producto audiovisual y texto escrito está aún en constante tensión y discusión en el desarrollo de las tesis documentales, pero abre un campo para repensar –en el entorno actual entrelazado por emergentes formas multimediales, sensoriales y transmediales– cómo situar la producción, la presentación y la difusión del conocimiento antropológico más allá del texto escrito (Cox, Irving y Wright 2016).

Recientemente han surgido algunas formas innovadoras de investigación que tienen eco en nuevas avenidas y debates dentro de la antropología contemporánea, y que se trasladan a los ámbitos latinoamericanos. Sin embargo, no necesariamente han repercutido en discusiones que implican las prácticas del documental etnográfico, aún muy asociado a prácticas colaborativas y al trabajo etnográfico con comunidades indígenas. En el caso de la MAV, algunas producciones están intentando otros acercamientos documentales, tomando referentes en lo sensorial y el rol corporal, como en *Volveré a bailar por ti* (2015) o *Caminando Pampachullo* (2018), aproximaciones que se nutren de estéticas cinematográficas afines a formas contemplativas, como los filmes *Rutinas* (2017, fig. 3.2) y *Persona perpetua* (2019), o que han incluido



Figura 3.2. Paola Vela: *Rutinas*, 2017.

intentos parciales de incorporar miradas autobiográficas que resuenan con prácticas del giro subjetivo o autobiográfico en el documental contemporáneo, como *No. ¿Sí? ¡Ya no!* (2017), *Juguetes y artilugios* (2015), *Allá donde he vivido* (2013) y *Liminal* (2016). Este es un campo aún incipiente y presenta varios cuestionamientos para la enseñanza de la producción documental en un programa de antropología visual en el que se pregunta cómo se considera "lo antropológico" en propuestas documentales que toman préstamos y perspectivas de vertientes de prácticas del documental contemporáneo.

Tanto en el filme *Rutinas* como en *Persona perpetua*, Vela y Bellido Valdivia trabajan estéticas que toman formas contemplativas del documental contemporáneo: el encuadre abierto y estático, la temporalidad pausada en los planos, el uso del blanco y negro, las estructuras a manera de segmentos independientes que rompen con el clásico desarrollo narrativo de acción dramática. *Rutinas* se entabla como una exploración al espacio de la enseñanza del arte en la misma universidad a través de la observación del proceso de una serie de clases que van a la par de textos en la pantalla que remiten a los comentarios e impresiones de los docentes sobre sus propias prácticas. Mientras que en el caso de *Persona perpetua* se muestra una aproximación también contemplativa, pero de un entorno íntimo y cercano hacia un familiar con Alzheimer, adentrándose en la experiencia subjetiva de la condición y dando cuenta de memorias afectivas que sobrepasan las caracterizaciones de esta enfermedad desde la biomedicina hegemónica. Estas producciones nos remiten a referentes e influencias que los propios realizadores han albergado como artistas, y que se han aproximado a la antropología visual para enriquecer y entablar un diálogo entre sus propias prácticas, las miradas artísticas y la investigación etnográfica. En estas instancias, la propuesta de MacDougall (2006), de nuevos principios para la antropología visual, sugiere la imbricación de las prácticas existentes del documental como formas que ya han trabajado ámbitos estudiados también por la antropología y que pueden ser susceptibles o inclusive mejor explorados por aproximaciones documentales. Esta perspectiva plantea la mutua influencia y los entrelazados de prácticas documentales y artísticas contemporáneas con prácticas etnográficas actuales, así como la expansión del campo del documental etnográfico

hacia lo personal, lo corporal, lo temporal, lo espacial y las múltiples capas afectivas de las experiencias sociales. Esto también implicaría volver la mirada al propio rol del cineasta/investigador en el campo, acercar la corporalidad y las afectividades implicadas en el encuentro etnográfico, valorar la escucha, lo afectivo y las porosidades en la construcción del sujeto.

El cine como ámbito de composición etnográfica. Exploraciones desde el documental boliviano

Como apuntamos en la sección anterior, la expansión del documental contemporáneo hacia lo personal, lo corporal y lo afectivo implica un posicionamiento más explícito del cineasta o investigador y de las subjetividades involucradas en los encuentros que se generan a partir de su trabajo. Sobre la base de algunos documentales contemporáneos de Bolivia, en esta sección identificamos recursos cinematográficos que pueden dialogar con la práctica antropológica y, sobre todo, con tendencias recientes de composición o escritura etnográfica. Estos recursos incluyen la narrativa autobiográfica, la compilación de archivos y los ensambles atmosféricos del relato.

El cine boliviano, tanto de ficción como documental, ha desarrollado una fascinante historia con importantes aportes a nivel latinoamericano. Las principales referencias se remontan a la obra de cineastas como Jorge Ruiz, Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau entre las décadas de 1950 y 1970, cuyos trabajos se centran en temáticas indígenas y revolucionarias. El desarrollo del cine indígena, principalmente a través del Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual desde finales de la década de 1990, ha constituido también una referencia a nivel latinoamericano tanto por sus temáticas como por sus complejas y sostenidas metodologías colaborativas y de trabajo político con poblaciones y organizaciones indígenas. Muchas otras experiencias de cine colaborativo y político de largo aliento, tales como las impulsadas por cineastas y organizaciones del Movimiento de Nuevo Cine Boliviano –incluyendo el destacado trabajo de la productora Nicobis, conformada por Alfredo Ovando y Liliana de

la Quintana, y el de cineastas como Eduardo López, Raquel Romero y Francisco Cajías– constituyen precedentes claves para la historia del cine documental en este país.

En términos de producción documental más diversa y reciente, los analistas de cine Santiago Espinoza y Andrés Laguna sugieren que este género tuvo un resurgimiento en 2007, quizá favorecido por el desarrollo y accesibilidad de tecnologías digitales (Espinoza y Laguna 2009). El cine documental boliviano se ha visto beneficiado por crecientes, aunque aún insuficientes, iniciativas de financiamiento a nivel nacional y regional, por el fortalecimiento de espacios de capacitación y por el impulso de importantes espacios de distribución, incluyendo festivales nacionales y regionales. Al mismo tiempo, aunque continúan una preocupación y un compromiso con las realidades indígenas del país, las temáticas, los tratamientos y las búsquedas estéticas se han diversificado notablemente durante la última década mediante abordajes a problemáticas urbanas, a intentos por aproximarse de otras maneras a la estratificación social, pero también por indagar ámbitos más íntimos y singulares.

En esta sección referimos tres documentales producidos en la última década por cineastas jóvenes, los cuales comparten búsquedas autobiográficas o personales dentro de procesos nacionales más amplios. Las tres obras fueron estrenadas en el Festival de Cine Radical, uno de los espacios de distribución y reflexión de cine más innovadores y activos en Bolivia y Latinoamérica. Si bien ninguno de los realizadores tiene formación antropológica ni identifican su obra como etnográfica, sugerimos que sus exploraciones narrativas y estéticas dialogan y aportan a ciertas búsquedas recientes que encajan en el concepto de composición etnográfica que hemos mencionado en la introducción.

Visceralidad y abismos

Una toma cerrada de unos dedos morenos, mojados y resbaladizos, que hábilmente destripan *ispis* o pescados diminutos provenientes del lago Titicaca (fig. 3.3), se extiende durante los primeros seis minutos de *Nana* (2016). En este documental, la realizadora boliviana Luciana Decker registra, con una mirada cándida e íntima, momentos cotidianos y domésticos de interacción

con su nana Hilaria, la mujer aymara que ha trabajado con su familia durante 40 años. Mientras miramos la acción repetitiva que extirpa con naturalidad las vísceras de cada pescado, escuchamos la conversación un tanto dispersa de Hilaria y Luciana, que en los últimos minutos de la toma se concentra en un "olor a caca" que Luciana detecta y del cual busca su origen. Luego de descubrir, siempre a través de la conversación, que el olor proviene de una mantequilla que su abuela guardaba en el refrigerador, el diálogo se concentra en el aspecto de los pescados inertes, amontonados sobre una fuente.

–¿Eso vamos a comer mañana? Creo que ya no voy a poder comer, nana –dice Luciana.

–¿Por qué? –dice Hilaria.

–Porque me ha dado asco.

–Ah, no comas, Luciana.

–No, mentira, voy a comer, pero... *guoak*… Ohh, sus ojos, mira, ¿qué será?

–Pero si has comido, pues, ese día, Luciana.

–Sí, pero...

–Pero esto vamos a comer, pues, ahora sus ojitos, todo... se va a freír... ja, ja, ahí estás viendo. ¿Para qué estás viendo, entonces? ¿Para qué filmas, entonces, ps? ¿Para que te dé asco?



Figura 3.3. Luciana Decker: *Nana*, 2016.

La película parece estar dividida en dos partes. En la primera, todo sucede dentro de la casa de Luciana, con cortes a situaciones similares a la descrita anteriormente, en muchas de las cuales se observa, en cuadro cerrado, la destreza de Hilaria lavando ropa o hilando lana mientras desarrollan conversaciones, a veces casuales y a veces bastante complejas sobre conflictos familiares, sobre consejos de Hilaria a Luciana acerca de la importancia de aprender a lavar sus calzones o sobre las maneras en que Hilaria se percibe a sí misma. Los planos casi siempre cerrados y el desarrollo de las conversaciones enfatizan la intimidad de una relación cuasi familiar, que al mismo tiempo naturaliza complejas relaciones laborales marcadas por abismos raciales y económicos.

La visceralidad de la escena inicial –una curiosidad por acercar la cámara al detalle de los pececillos y sus vísceras, que al mismo tiempo repele y atrae a la cineasta, y que para Hilaria implica un gesto familiar y ordinario– es una metáfora que introduce una historia definida por la combinación de curiosidad y extrañeza, de afectos extremadamente íntimos, de muchas formas maternales, teñidos a la vez de distancias que remiten a la profundidad de las historias nacionales. La segunda parte se ubica a partir del momento en que Hilaria se muda de la casa de Luciana para trasladarse a vivir con su hija en una casa en la ciudad de El Alto. Según cuenta Luciana, mientras que los registros de la primera parte los hizo de manera intuitiva, sin pretender hacer una película, las filmaciones de la segunda parte, a partir de que Hilaria se muda, las hizo ya pensando en la película.

Cuando Luciana nos presentó su película en un curso de antropología en La Paz, conversamos sobre si podría o no considerarse como cine etnográfico o qué era lo etnográfico de su filme. Nos pareció que la segunda parte parecía más "etnográfica" en el sentido convencional del término, es decir, más basada en el registro algo distante de un otro. En esta parte, Luciana visita a Hilaria en su propia casa y eso marca un posicionamiento menos cercano de la cámara. De alguna manera, el registro más cauteloso y distante revela que la cineasta ya no está en su propio espacio, sino en el de Hilaria; así, el registro incluye más tomas abiertas de su nueva casa, con su hija, o caminando en el campo cercano. En este espacio, cuando la cámara registra las actividades de Hilaria, como la cosecha de oca, la

conversación se concentra en el procedimiento de la siembra, y ya no en la relación cotidiana de ellas.

En cambio, la primera parte de la película, que transcurre en casa de Luciana y en la que vive y trabaja Hilaria, no se centra en Hilaria como personaje, sino en la relación de ella con Luciana. Se trata de un registro fresco que se desprende de momentos cotidianos en los que, sin embargo, aparece una reflexividad mutua en relación con la cámara cuando Hilaria le pregunta a Luciana si está filmando, cuando la regaña al preguntarle para qué filma los *ispis* si le dan asco o en otros momentos en que Hilaria intenta ocultar su rostro de la cámara.

Este registro inicial, íntimo y cerrado, y el montaje que logra articular estos diferentes momentos de interacción son ejemplos de lo que, sugerimos, puede ayudarnos a ampliar el sentido de la práctica y la composición etnográfica al centrarse en documentar una relación en la que la autora participa de manera afectiva y reflexiva, y al registrar materialidades y atmósferas que le permiten al espectador involucrarse sensorialmente, a veces de manera incómoda, en interacciones que a nivel micro e íntimo refractan el complejo trasfondo de inequidad y racialización en Bolivia. Al presentar su película, Luciana expresó su incomodidad al comenzar a editar las tomas que realizó en su casa. Comentó que le daba vergüenza escucharse a sí misma, y al inicio no sabía si estaba haciendo una película sobre ella o sobre Hilaria. Junto con sus compañeros editores, identificó el valor de documentar la relación, lo cual implicó reconocer y exponer las contradicciones que involuntariamente registró. En este sentido, la película también retrata un encuentro y se nutre de la incertidumbre que emerge de este, el cual se puede pensar como una característica común de todo abordaje etnográfico.

Archivo y exceso

Una serie de tomas a color con una textura de material fílmico casero, quizá en formato Super-8, muestran a un niño de unos cinco años caminando junto a su padre y una mujer con vestimenta indígena (pollera) en la calle de algún barrio de clase media alta de la ciudad de La Paz. Por la manera

en que esta mujer los acompaña, un poco detrás de ellos, y por el encuadre de la cámara que en un inicio la deja fuera de cuadro y luego la incluye, se puede inferir que quizá sea la empleada doméstica que trabaja con la familia. El niño lleva puesta una gorra oficial que le queda grande, decorada con el escudo de armas de Bolivia; su mano derecha empuña una pequeña espada, mientras la izquierda carga al hombro un pequeño rifle. De súbito, una voz femenina proveniente de detrás de la cámara, quizá de su abuela, lo interpela enternecida: "Ay, ¿quién es ese soldado, ese general…?", le dice mientras el niño observa a cámara ajustándose la gorra para poder mirar. "¡Tan hermoso! Vaya a su casa, general. Muy bien… un, dos, tres, un, dos, tres, Mauri", continúa la voz mientras el niño da la espalda a la cámara y sigue su camino.

Un corte lleva a una toma en el interior de un jardín con el mismo niño en el centro, quien mira a cámara con la gorra ladeada y haciendo la mímica de manejar con destreza la espada. La voz femenina continúa:

–A ver, ¿dónde está tu escopeta? Un tiro, lance… ¡Aaapunten, diiisparen, fueeego!

El niño manipula el rifle siguiendo las indicaciones. Una última toma de esta secuencia muestra al niño más de cerca, siempre siguiendo las indicaciones de la mujer:

–¡Diiisparen, fuegoo! –el niño dispara con esfuerzo.

La mujer exclama:

–Ay, ay, ay, Dios mío, ¿y de quién es esa gorra, Mauri?

–De mí –responde el niño.

–¿De ti? ¿Y antes de quién era?

–De mi papi –dice, mientras la cámara continúa acercándose a su cara tímida.

–¿Y antes?

–Ahora es de mí.

–Ahora es tuyo, ¿pero más antes de quién era? Del abu…

–Mi abuelo.

–¿De qué abuelo? –insiste la mujer–. Del abuelo Al…

–...fredo –responde finalmente el niño.

–¡Del abuelo Alfredo! ¡Muy bien, mi amor! –se congratula la mujer.

La conversación, un tanto forzada, continúa brevemente para cortar después a una publicidad televisiva en blanco y negro que intenta retratar el aspecto doméstico y familiar de un controversial hombre público, el general Alfredo Ovando Candía.

La secuencia del niño con la gorra de general, la espada y el rifle es una de las numerosas secuencias de archivo familiar que componen la película *Algo quema* (2018), de Mauricio Ovando, las cuales se entretejen con metraje televisivo y cinematográfico. El archivo casero muestra fragmentos cotidianos de una familia de clase alta de La Paz, conviviendo en casas con piscina, viajes en avioneta, playas, paseos en yate e interiores de residencias amplias. Por otra parte, los materiales televisivos promocionales muestran tomas más estables de los años sesenta que intercalan escenas familiares seleccionadas del jefe de familia sonriente, cariñoso y espontáneo, con el mismo hombre atendiendo asuntos de gobierno. Estos últimos materiales organizan así una narrativa que alaba la capacidad de este hombre para atender equilibradamente su rol de patriarca y de presidente. Por su lado, gran parte del metraje fílmico muestra el registro de actos oficiales en los que el expresidente Alfredo Ovando Candía se reúne con mandos militares, visita comunidades rurales y desempeña las diferentes labores de un jefe de Estado.

Así como en *Nana,* aunque con un tratamiento e historia totalmente distintos, este documental parte de un ámbito autobiográfico e íntimo para desarrollar el retrato de una relación controvertida entre el realizador –el niño que aparece en las escenas descritas– y su abuelo, el dictador Alfredo Ovando Candía, conocido entre otras cosas por haber sido responsable de la captura y asesinato de Ernesto *Che* Guevara. La película intercala fragmentos de archivo con narraciones del realizador y de sus familiares, las cuales contrastan al controversial hombre político con los afectos, las historias y las anécdotas de quien los familiares describen como un padre de familia y esposo ejemplar. Entre estos dos ámbitos, el realizador remarca su propia perplejidad al reconocer, desde su propio afecto, la manera en que la figura de su abuelo marcó su propia vida y la de su familia, a la vez que un complejo momento histórico de su país. En este caso, nos interesa enfatizar el potencial del uso de archivos visuales para entretejerlos o

montarlos desde los afectos personales y las historias nacionales. Tal como se muestra en la secuencia del niño con el gorro militar, descrita arriba, el potente material de archivo establece continuidades, herencias y afectos innegables que, mediante la estrategia de montaje, desdibujan las certezas e interrogan la historia familiar y nacional aprendida desde todos esos gestos, a veces forzados, que el archivo revela.

Esta práctica cinematográfica de montaje del archivo familiar y oficial ofrece un potente recurso para el trabajo con archivos visuales desde la etnografía que, de muchas maneras, se está realizando [véase, por ejemplo, Strassler (2010)], pero que puede aportar mucho más a las metodologías y a la composición en este campo en términos analíticos, políticos, poéticos y estéticos.

Así, *Algo quema* trabaja sobre lo que Edwards (1994), Poole (2005) y otros autores han explicado como el exceso del archivo visual, con el fin de crear nuevos acercamientos a historias nacionales oficiales, desde posicionamientos y miradas explícitamente personales y afectivas. Este tipo de experimentación con el archivo a través del montaje le ofrece otras posibilidades al trabajo etnográfico con archivos y a la interpelación crítica hacia estos. El montaje, nuevamente, dialoga con la composición como un espacio de aproximación subjetiva, poética –y, a la vez, con fuerte potencial analítico– a historias y realidades concretas. Por otra parte, tanto la obra de Decker como la de Ovando son ejemplos interesantes para pensar, desde la narrativa personal y un tanto autobiográfica, en el estudio etnográfico "hacia arriba" (*studying up*) o de clases medias y élites que se profundiza en la sección sobre documental brasileño.

Atmósferas

Muchas de las secuencias del documental *Compañía*, de Miguel Hilari (2018), inician al alba. Este momento incierto entre el día y la noche es quizá un recurso narrativo para enfatizar la relevancia de los umbrales y del tránsito entre ellos en esta obra. Pausadamente, *Compañía* (fig. 3.4) explora tránsitos reales e imaginarios entre varios espacios y tiempos que se viven en la comunidad aymara cuyo nombre es el título de la película. Se trata de

umbrales que se cruzan de manera cotidiana entre el pueblo y la ciudad, la identidad étnica y la ciudadanía nacional, el sueño y la vigilia, la vida y la muerte, así como entre espacios rituales indígenas-católicos y evangélicos.

En el capítulo titulado "Mi padre", una de las primeras secuencias inicia con un registro –que por la oscuridad se percibe casi a tientas– de un corral de ovejas en el que crías recién nacidas se esfuerzan por ponerse en pie. El balar entrecortado del rebaño asemeja inquietantes quejidos humanos. A medida que la tenue luz del día comienza a iluminar el espacio, aparecen en cámara dos mujeres alimentando a los animales. De repente, una de las mujeres comenta sorprendida y resignada al notar a un par de ovejas moribundas y muertas: "Oh, se ha muerto… se ha muerto, mira… veneno había comido...".

La secuencia corta a otra escena en penumbra, quizá anocheciendo, en la que la cámara recorre lentamente espacios domésticos desde un patio, enfocándose en una puerta entreabierta con luz en el interior, con la silueta de algún niño, de alguna otra persona. Sobre estas imágenes, se escucha la voz de un hombre narrando su recuerdo de infancia sobre la muerte de su padre, en especial sobre el momento en que miró, desde la puerta, cómo lavaban su cuerpo. Recuerda que salió llorando y que



Figura 3.4. Miguel Hilari: *Compañía*, 2018.

sus familiares intentaban calmarlo. Aunque las imágenes quizá no tengan mucho que ver con la historia, el montaje las presenta asociadas o coherentes con la narración de la voz, como anclando el recuerdo en ese espacio específico.

El recurso de yuxtaponer narraciones en *off* de recuerdos o sueños con la observación pausada de momentos cotidianos en este y otros momentos de la película, junto con un seguimiento atento a momentos del día, condiciones de luz y climáticas –como lluvia y neblina– logran crear atmósferas que desbordan la descripción para nutrir de manera sensorial y afectiva los diferentes tránsitos que se retratan en esta obra.

Aquí, nuevamente, la construcción cinematográfica de espacios y ambientes constituye posibilidades para pensar otras formas de composición etnográfica, visual o escrita, que permitan abordar realidades específicas que vayan más allá de la descripción a fin de comunicar atmósferas sensoriales y formas subjetivas mediante las cuales las personas se relacionan con el espacio, sus objetos y sus memorias.

La lógica del afecto en la producción documental brasileña

Al igual que los casos analizados anteriormente, la producción brasileña es un campo extremadamente complejo y entrelazado con múltiples campos –académico, político, epistemológico, por nombrar algunos–. Destacaremos aquí, en primer lugar, el panorama de la producción documentalista que establece vínculos directos con el campo de la antropología visual. Otros trabajos han mostrado cómo, a partir de la década de 1990, fue relevante el crecimiento del campo de la antropología visual en Brasil (Peixoto 2019). Por su parte, la investigación cartográfica, realizada en 2018 por el Comité de Antropología Visual de la Asociación Brasileña de Antropología (ABA), muestra cómo su presencia en la academia ha sido fundamental, con 28 centros de investigación de antropología visual distribuidos por diversas facultades (Associação Brasileira de Antropologia 2019; Comité Antropologia Visual ABA 2019). Las actividades de estos centros son

heterogéneas: investigación y producción de colecciones de imágenes, y realización audiovisual. De manera transversal, nos encontramos con un denso debate que nos lleva a problematizar esa "historia paralela" (Pinney 2006) de las ciencias sociales con el complejo sociotécnico representado primeramente por la cámara fotográfica y cinematográfica.

Estas agendas están ligadas a una intensa circulación de imágenes. Diversas muestras de cine etnográfico se realizan en prácticamente todos los congresos de mediana y gran escala. En 2018, se llevó a cabo la decimosegunda edición del Prêmio Pierre Verger, una exhibición competitiva de películas y ensayos fotográficos que generalmente se realiza simultáneamente con el congreso bianual de la ABA. También destacamos la presencia de dos festivales: el Festival Internacional do Filme Etnográfico do Recife, que este año tuvo su octava edición, y del recién fundado Festival Internacional do Filme Etnográfico do Pará, que se encuentra en su segunda edición. Estos eventos están asociados a una intensa actividad de sesiones de proyección de películas dentro y fuera del ámbito académico. Este panorama nos sitúa en el presente campo, al tiempo que nos permite proponer algunas de sus composiciones etnográficas (Stewart 2013). El primer entrecruzamiento con el campo de la antropología es el de dos películas producidas respectivamente en 2019 y 2007, recorte temporal que nos permitirá puntualizar algunas consideraciones sobre la antropología visual brasileña.

Reiteraciones

La película *Bloqueio* (2018) –filmada en mayo de 2018, cuando ocurrió una extensa huelga de camioneros en Brasil– puede ser un punto de partida. Con el colapso de la infraestructura de distribución, las principales ciudades carecieron de abasto por casi diez días. Principalmente, faltaba gasolina en la mayoría de los centros urbanos, lo que bloqueó la vida cotidiana y creó una temporalidad afectada. Esta película, dirigida por Victória Álvares y Quentin Delaroche, lleva al espectador a un campamento de huelguistas en el estado de Río de Janeiro.

En la narrativa visual de la película, un elemento central es un helicóptero. Es el sujeto que representa al Estado en un sentido amplio. Aclamado

como aliado al comienzo de la película, acaba por convertirse en el enemigo de los huelguistas. En particular, se destaca un plano donde un huelguista enojado arroja una botella hacia el helicóptero. En una primera impresión, este plano nos hizo pensar que se trataba de una alusión a la secuencia icónica de un clásico en la antropología visual brasileña: la película *Pïrinop. Meu primeiro contato*, dirigido por Mari Corrêa y Kumaré Ikpeng (2007, fig. 3.5). En esta película, los indios xingu disparan flechas a un avión que sobrevoló la aldea indígena en los años sesenta, haciendo así el "primer contacto con los blancos". Si este acto declara hostilidad hacia tal invasor, también muestra la impotencia de la gente xingu ante este gran "pájaro", que aún no conocen. La misma ambivalencia se muestra en la película *Bloqueio*. Sin embargo, hablando con sus directores, se hizo evidente que desconocían la película mencionada.

Esta recurrencia se considera aquí como un punto de partida para el análisis que proponemos. La comparación entre estas dos últimas películas sugiere varias reflexiones. En primer lugar, la continuidad entre las imágenes producidas; la producción de ambas películas se contextualiza fuera del ámbito académico, no obstante, los realizadores involucrados llevan el trabajo audiovisual hacia una densa reflexión socioantropológica que se



Figura 3.5. Mari Corrêa y Kumaré Ikpeng: *Pïrinop. Meu primeiro contato*, 2007.

deriva de sus antecedentes académicos. Además, ambas películas expresan una postura de compromiso ético por parte de los realizadores, que involucra una relación empática con los sujetos en una estructura de coyuntura que los opone a entidades explotadoras.

A pesar de esta convergencia, el montaje y el repertorio *imagético* que componen la estructura de las dos películas es muy diferente. Las imágenes de *Bloqueio* son captadas por una cámara participante, que media continuamente las tensiones entre director y sujetos representados, con un lenguaje y una estrategia de producción que remite al cine directo. En *Pïrinop*, en cambio, encontramos una construcción que involucra mayoritariamente a los sujetos representados en la realización de las imágenes, haciendo de la película una renegociación del pasado entre el director y los indígenas. Finalmente, cabe destacar una última diferencia radical. Si *Pïrinop* interactúa con grupos históricamente relacionados con el campo de la antropología, como los pueblos indígenas, *Bloqueio* dialoga con nuevas subjetividades que han comenzado a ser el blanco de la investigación antropológica contemporánea.

Activismo académico

Un dato que cabe destacar aquí, al igual que en los otros contextos analizados, es la dimensión activista al respecto de la producción audiovisual en el campo de la antropología visual brasileña. Paralelamente, podemos destacar también cómo la antropología contemporánea en Brasil se ha vuelto blanco de un evidente ataque político, fundamentado en la figuración de que, al ser una disciplina comprometida, deja de ser objetiva o científica. Este punto es particularmente problemático para la antropología visual, que históricamente fue pionera en el desarrollo de una agenda de activismo académico y que, al mismo tiempo, problematizó el realismo de las producciones académicas.

En los últimos años, esta agenda se vuelve visible con el surgimiento de diversos festivales que dialogan con la academia, aunque vinculados a categorías identitarias (género, raza y etnia). Como en el caso peruano, hallamos en estas experiencias la tensión entre una demarcación identitaria y la relevancia

social explícita hacia los grupos involucrados y para la sociedad en general. En estos medios encontramos la presencia de innumerables películas que adoptan un lenguaje evidentemente etnográfico, y que contaron con una circulación sumamente amplia, nacional e internacional. Quizás las películas más representativas y premiadas de los últimos años se hayan realizado con pueblos indígenas. Podemos citar aquí, a modo de ejemplo, *As Hiper Mulheres* (2011), dirigida por Takumã Kuikuro, Leonardo Sette y Carlos Fausto, y la más reciente *Martírio* (2016), dirigida por Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho y Tatiana Almeida.

De manera particular, la segunda puede considerarse una película fuertemente comprometida con el ámbito político, y que utiliza un amplio repertorio de imágenes de acervo, grabación de sesiones de la Cámara de Diputados y expediciones de campo. No obstante, la película se basa en la recuperación de antiguos registros audiovisuales de Vincent Carelli, realizados con indios guaraní-kaiowá a finales de los ochenta (y guardados hasta hoy), de forma similar a un diario de campo. La película, basada en una investigación del pasado para comprender los movimientos indígenas contemporáneos de reapropiación de tierras ancestrales, puede ser considerada uno de los documentales más fuertes y llamativos sobre las prácticas genocidas que forman parte de la actuación del Estado. *Martírio* se convierte, entonces, en una realización icónica en el campo del documental brasileño contemporáneo, que encarna además una reflexión socioantropológica.

Respecto a la dimensión comprometida, destacada antes, podemos mencionar nuevamente la centralidad de los registros etnográficos visuales, es decir, grabaciones realizadas sin la idea previa de guion cinematográfico, pero que se vuelven fundamentales para futuras producciones de imágenes. Estos registros no tienen función ilustrativa, sino que constituyen la misma experiencia de investigación –como sucedió con el diario etnográfico más famoso de la historia, el de Bronisław Malinowski– y se convierten en híbridos con agencia propia, lo que genera consecuencias en el contexto social donde fueron grabados, en la subjetividad del autor y en la de los espectadores. Los registros visuales son una mirada de diferente naturaleza, que nace de una interacción o mediación entre sujetos y tecnología, y que produce consecuencias en el mundo. Al intentar delimitar el campo del

documental etnográfico, es necesario hacer una reconsideración sobre la relevancia del registro en las prácticas productivas del ámbito audiovisual. No podemos olvidar que, si bien este tipo de imágenes normalmente se producen para transgredir los cánones más afirmados del cine documental, tienen una fuerza *performativa* a partir de la cual es posible establecer normas (McKenzie 2001) que definen formalmente la composición aquí propuesta.

Mira arriba

Si el principal campo de influencia del documental comprometido con lo político y con la reflexión antropológica es generalmente el de los grupos subordinados, podemos destacar como contraparte la presencia de una producción creciente que intenta "mirar hacia arriba" (Nader 1972), utilizando la cámara para señalar a las élites. El debate antropológico sobre esta categoría es bastante complejo; únicamente con fines de delimitación entendemos aquí a las élites como grupos caracterizados por un desnivel de poder, económico, ideológico y subjetivo del cineasta / etnógrafo.

La película *Um lugar ao sol*, estrenada en 2011 por el cineasta de Recife Gabriel Mascaro, es un ejemplo de la incomodidad que genera este tipo de etnografía. El realizador se presenta como un reconocido director de publicidad para grabar y entrevistar a propietarios de *penthouses* en las ciudades de Recife, Río de Janeiro y São Paulo (fig. 3.6). Sin embargo, en el montaje de la película se deconstruye el discurso de los protagonistas, quienes justifican su propio "estatus social" a través de diversas retóricas, todo ello utilizando una metodología de apropiación de la imagen del Otro, que normalmente utilizan los "poderosos". Es fácil pensar en este tipo de práctica analizando las múltiples historias coloniales, donde la imagen del "salvaje" fue descontextualizada y resignificada por el colonizador.

Estas prácticas de realización se denominan –en el campo de los estudios cinematográficos– dispositivos, porque "activan" infraestructuras específicas para que los sujetos implicados puedan relacionarse con ellas. La idea de un dispositivo cinematográfico tiene sus raíces en una categoría de suma relevancia para la antropología visual. La etnoficción



Figura 3.6. Gabriel Mascaro: *Um lugar ao sol*, 2011.

–vivida en películas clásicas como *Come Back, Africa* (1959), de Lionel Rogosin, y sucesivamente en *Chronique d'un été* (1961), de Jean Rouch y Edgar Morin– pretende crear infraestructuras específicas que afecten a los sujetos en cuestión. En estas obras, los realizadores movilizan otras formas de sociabilidad establecidas mediante el uso de ciertas formas lingüísticas, con una actitud que encarna un posicionamiento y un compromiso político particularmente expresivo. Usando las palabras de Larkin (2015), "sin embargo, la forma no expresa simplemente la transformación histórica, sino que actúa sobre las personas para producir nuevas experiencias del mundo".

Si consideramos a la antropología visual a través de la historia como un campo de experimentación pionero de las "formas", podemos considerar también esta categoría en relación con las infraestructuras específicas que permiten la circulación de imágenes, y con esto identificar asimismo las tensiones que tales conjuntos de relaciones proporcionan. Un ejemplo es *Democracia em vertigem* (2019), dirigida por Petra Costa, que puede considerarse el documental brasileño que más ha circulado a nivel nacional e internacional en los últimos años. Se trata de una película basada en una narrativa autobiográfica, un tipo de narrativa que, como hemos visto, se

ha afirmado de manera acentuada en la producción documental. En la película se reflexiona sobre las élites intelectuales brasileñas de izquierda durante las últimas tres décadas. Nos resulta emblemática la manera en que una producción encarna el activismo político, en un sentido íntimo y autobiográfico, al mismo tiempo que, al ser difundida por un sujeto como Netflix, puede ser considerada, en palabras de Ferguson (1994), claramente despolitizante, porque se transmite a través de una infraestructura orientada al lucro económico.

Películas sociales

La hipercirculación y el disfrute individual hacen parte de una lógica fundamental del video contemporáneo, como lo demuestra el reciente interés en las "películas por encargo" (Vailati y Zamorano 2021) que exploran la producción de audiovisuales realizados explícitamente para sujetos o grupos a cambio de una contraprestación. El éxito de muchas de estas producciones contemporáneas reside en que son cortometrajes que duran pocos minutos y que adoptan formas lingüísticas que les permiten circular en espacios virtuales. Desde un punto de vista émico, y reflejando una tendencia global en la realización audiovisual, este tipo de producciones se denomina *video social*, donde lo "social" se refiere a la adaptación del lenguaje típico de los videos que circulan ampliamente por redes sociales.

Este modelo de "sociabilidad" en las películas parece ser rechazado a menudo en el campo de la etnografía visual. Vuelve a ser emblemático el caso de *Martírio*, que fue una película que no circuló a través de redes sociales. Según los directores, la estructura de la película y su duración son incompatibles con este tipo de circulación. Partiendo de esta premisa, se optó por la circulación en festivales y proyecciones colectivas. Esta comparación pretende subrayar cómo las formas son necesariamente producidas por la infraestructura, la cual debe ser analizada "no por su función técnica, sino como un vehículo semiótico y estético concreto, orientado a sus destinatarios" (Larkin 2013, 329).

El recorrido aquí propuesto es un intento de mapear el complejo campo del cine documental y su relación con la práctica etnográfica. En un contexto académico, el imperativo de la cuantificación se vuelve para

muchos colegas una jaula colectiva. Más demandante aún es la necesidad de reflexionar sobre este campo a partir del contacto con lo sensible, por ejemplo, a partir de algunos de los fotogramas de las películas aquí analizadas. Una investigación que pretende reflexionar sobre la "producción documental" necesariamente tiene que analizar las redes de afectos o las infraestructuras de afectos que construyen nuestras subjetividades. Estas subjetividades, en cuanto antropólogos y antropólogas, se basan en el contacto con lo visible, entendido aquí en su dimensión sensorial y abductiva (Gell 1998). Citando nuevamente a Kathleen Stewart, subrayamos cómo el contacto con las imágenes es una forma de establecer "sentimientos públicos que comienzan y terminan en una amplia circulación, pero que son también las cosas de las que están hechas las vidas aparentemente íntimas" (Stewart 2007, 2).

Conclusiones

¿Cuáles son los efectos y afectos que podrían generar las prácticas de producción documental que se relacionan con el campo de la etnografía visual? Tomando en cuenta que las producciones documentales etnográficas comúnmente se han dirigido a un público primordialmente académico como formas de hacer conocer otras experiencias culturales y modos de vida, las características particulares de la producción documental nos plantean acercamientos que estarían implicados en conocer a través de los sentidos, lo que vemos y escuchamos, pero también mediante la presencia de cuerpos en movimiento, de cámaras que se sumergen en la experiencia de diversos mundos. En otras palabras, la producción documental nos presenta las posibilidades de encontrar en la experiencia fílmica no solo una mera reproducción y representación de la realidad, sino también la generación de afectos y efectos a través de formas particulares de conocer. Expandir el diálogo entre la etnografía y las prácticas contemporáneas del cine documental latinoamericano implica, en un primer lugar, posicionarnos críticamente frente a nociones aún compartidas de que el cine etnográfico es principalmente sobre

pueblos indígenas o sobre otras formas de producir alteridad. También cuestionamos que el cine etnográfico sea el que se hace exclusivamente desde la disciplina antropológica.

En estos términos, hemos explorado un rango de producciones documentales contemporáneas que no siempre surgen de ámbitos académicos, pero que consideramos que muestran reflexiones antropológicas densas, al mismo tiempo que sugieren formas innovadoras de composición etnográfica influidas por el documental contemporáneo en su tratamiento reflexivo de archivos y en la creación de atmósferas que permiten a las audiencias conectarse sensorialmente. El universo de producción documental en los contextos que hemos presentado se va abriendo a nuevos enfoques y a otras temáticas: nuevas subjetividades y aproximaciones desde miradas autobiográficas y contemplativas, miradas sensibles y reflexivas ante la interacción entre realizadores y sus colaboradores, el uso del archivo como interpelación crítica a las narrativas históricas nacionales y el interés por indagar nuevos ámbitos que no son tan explorados por la investigación etnográfica. Muchos de los directores aquí analizados incorporan su propia subjetividad en las películas como un medio para mirar críticamente su posición y la sociedad a la cual pertenecen. Eso no deslegitima la relevancia del análisis social que proponen las películas, sino que permite problematizar epistemológicamente, mediante material sensible, el papel del sujeto investigador, autor o realizador en su propio contexto social y en relación con la producción de conocimiento.

Simultáneamente, el posicionamiento comprometido de varias producciones documentales –que provienen del diálogo con la antropología desde entornos activistas y talleres colaborativos/participativos– sigue abriéndose campo a través de estrategias de circulación alternativas y festivales independientes. Por un lado, se han diversificado los circuitos de distribución en forma de festivales que enfatizan temáticas identitarias y políticas, por ejemplo, el cine indígena y comunitario, temáticas ambientalistas, de diversidad sexual y de género, o bien abordajes estéticos y experimentales específicos. En paralelo, encontramos nuevas estrategias de circulación que también agudizan la tensión entre el activismo y el acceso a nuevos circuitos de tránsito más vinculados al campo de los emprendimientos neoliberales,

incluyendo aquellos enfocados en la mercantilización de lo étnico o de otras identidades. Las propias formas documentales ejercen agencias, promueven intereses, movilizan políticas y continuamente reconfiguran a las propias audiencias y sus subjetividades.

Las redes de afecto que se producen y sus contextos de circulación pasan a formar parte de la infraestructura de producción cinematográfica. Las películas analizadas muestran múltiples preocupaciones. Unas se basan en la dimensión lingüística, algunas se enfocan en resaltar las subjetividades involucradas, y otras más aluden a la circulación de imágenes centrándose en la hipercirculación y la viralización. La misma noción de colaboración aquí se reconfigura continuamente e involucra a menudo las subjetividades de los y las cineastas, etnógrafas y colaboradoras de las producciones. Por tanto, es importante considerar estas películas como parte de una infraestructura de afecto que se modifica continuamente. La ruta de imágenes que hemos presentado se convierte en un intento de mirar el cine documental latinoamericano, más allá de los aspectos representacionales, como un campo lleno de reiteraciones en términos de la dimensión formal y poética de las imágenes.

En este sentido, deseamos concluir con una cita de uno de los textos clásicos de la antropología brasileña, que se encuentra a menudo en las primeras clases de las disciplinas que enseñamos en la facultad. El autor, Etienne Samain, uno de los propulsores de la propagación de la antropología visual como campo autónomo, realizó una investigación, publicada en 1995, sobre la narrativa del imaginario que se incluye en las primeras ediciones del libro *Los argonautas del Pacífico Occidental*, de Bronisław Malinowski. Samain destaca el papel afectivo de las imágenes que Malinowski utiliza de forma masiva:

> no son meros soportes, 'excrecencias' del texto que escribe. Tampoco son las 'coartadas' forjadas en vista del texto que pretende escribir. En las obras de Malinowski, las fotografías, por el contrario, funcionan como si fueran 'puntos de partida', 'detonantes', 'resortes inspiradores' del texto que, con ellos, se busca elaborar (Samain 1995, 43).

El mapa de imágenes presentado aquí, en lugar de "definir" la producción de documentales, tiene como objetivo resaltar su dimensión desencadenante.

Agradecimientos

Queremos agradecer a los colegas que conformaron el panel de comentaristas de la conferencia "Producción Documental" en el Seminario Internacional "Antropologías Visuales en Latinoamérica: balances y desafíos", donde presentamos una primera versión de este texto. Cristina de Branco (Universidad Nova de Lisboa/ISCTE-IUL/CRIA), Luz Estrello (A. C. MAIZAL, Perú) y Akimi Ota (Universidad de Manchester, Reino Unido).

Referencias

Àrdevol, Elisenda. 1998. "Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales". *Disparidades. Revista de Antropología* 53(2): 217-240. https://doi.org/10.3989/rdtp.1998.v53.i2.396

Associação Brasileira de Antropologia. 2019. Último acceso el 25 de octubre, 2019. http://www.portal.abant.org.br/

Austin, John Langshaw. 1965. *How to Do Things with Words*. Nueva York: Oxford.

Barthes, Roland. 1989. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós Comunicación.

— 1995. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Benjamin, Walter. 1989. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia,* editado por Jesús Aguirre, 15-58. Buenos Aires: Taurus.

Buck-Morss, Susan. 1992. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered". *October* 62 (otoño): 3-41.

Cánepa, Gisela. 2014. "Peruanos en Nebraska: una propuesta de lectura crítica del *spot* publicitario de Marca Perú". En *Sensibilidades de frontera. Comunicación y voces populares*, editado por Abelardo Sánchez León, 207-235. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Comitê de Antropologia Visual ABA. 2019. Último acceso el 25 de octubre, 2019. https://cavantropologiavis.wixsite.com/cavaba

Cox, Rupert, Andrew Irving y Christopher Wright. 2016. *Beyond Text?: Critical Practices and Sensory Anthropology*. Manchester: Manchester University Press.

Denis, Vidal, ed. 2012. *Robots* étrangement *humains*. París: Gradhiva.

Edwards, Elizabeth. 1994. *Anthropology and Photography, 1860-1920*. Nueva Jersey: Yale University Press.

Espinosa, Oscar. 2019. "La lucha por ser indígenas en la ciudad: el caso de la comunidad shipibo-konibo de Cantagallo en Lima". *RIRA* 4 (2): 153-184. https://doi.org/10.18800/revistaira.201902.005

Espinoza, Santiago, y Andrés Laguna. 2009. *El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años*. La Paz: Editorial Gente Común/Editorial Fundación Educación para el Desarrollo-Autapo.

Farocki, Harun. 2013. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.

Fennell, Catherine. 2011. "'Project Heat' and Sensory Politics in Redeveloping Chicago Public Housing". *Ethnography* 12 (1): 40-64.

Ferguson, James. 1994. *The Anti-Politics Machine: 'Development', Depoliticization, and Bureaucratic Power in Lesotho*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Flores, Carlos Y., y Ángela Torresan. 2018. "Visual Anthropology *from* Latin America: An Introduction". *Anthrovision* 6.2. https://journals.openedition.org/anthrovision/3672

Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon.

Juhasz, Alexandra, y Jesse Lerner. 2006. "Introduction". En *F Is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*, editado por Alexandra Juhasz y Jesse Lerner, 1-35. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Larkin, Brian. 2013. "The Politics and Poetics of Infrastructure". *Annual Review of Anthropology*, 42: 327-343. https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092412-155522

— 2015. "Form". *Cultural Anthropology*. https://culanth.org/fieldsights/form

— 2018. "Promising Forms: The Political Aesthetics of Infrastructure". En *The Promise of Infrastructure,* editado por Nikhil Anand, Akhil Gupta y Hanna Appel, 175-202. Durham: Duke University Press.

León, Christian. 2016. "Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología". *Maguaré* 30 (2): 17-45.

MacDougall, David. 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses,* Princeton: Princeton University Press.

Marks, Laura. 2000. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses.* Durham, Londres: Duke University Press.

McKenzie, Jon. 2001. *Performance or Else: From Discipline to Performance*. Londres: Routledge.

Minh-ha, Trinh T. 1991. "The Totalizing Quest of Meaning". En *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*, editado por Trinh T. Minh-ha, 29-52. Nueva York: Routledge.

Murray, Christopher. 2018. "The Cinematic Spell in an Island of Uncertainty". *Anthrovision* 6.2. https://doi.org/10.4000/anthrovision.3946

Nader, Laura. 1972. "Up the Anthropologist. Perspectives Gained from Studying Up". En *Rethinking Anthropology,* editado por Dell Hymes, 284-311. Nueva York: Pantheon Books.

Peixoto, Clarice E. 2019. "Antropologia & Imagens: O que há de particular na Antropologia Visual Brasileira?". *Cadernos de Arte e Antropologia* 8 (1): 131-146. https://doi.org/10.4000/cadernosaa.2137

Pink, Sarah. 2009. *Doing Sensory Ethnography*. Londres: SAGE Publications.

Pinney, Christopher. 2006. "Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula (2003)". En *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, editado por Juan Naranjo, 281-302. Barcelona: Editorial Gustavo Gily.

Poole, Deborah. 2005. "An Excess of Description: Ethnography, Race and Visual Technologies". *Annual Review of Anthropology*, 34: 159-179. https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.33.070203.144034

Renov, Michael. 1993. "Toward a Poetics of Documentary". En *Theorizing Documentary*, editado por Michael Renov, 12-36. Nueva York: Routledge.

Samain, Etienne. 1995. "'Ver' e 'dizer' na tradição etnográfica: Bronisław Malinowski e a fotografia". *Horizontes Antropológicos* 1 (2): 23-60.

Stewart, Kathleen. 2007. *Ordinary Affects*. Duke University Press.

— 2013. "Studying Unformed Objects: The Provocation of a Compositional Mode". *Society for Cultural Anthropology.* https://bitly.ws/VpId

Strassler, Karen. 2010. *Refracted Visions: Popular Photography and National Modernity in Java*. Durham: Duke University Press.

Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Nueva York: Routledge.

Valdivia, Fernando. 2016. "Escuela de Cine Amazónico. Promoviendo la democratización audiovisual en la Amazonía peruana". En *Representación audiovisual y ciudadanía intercultural. Ponencias del conversatorio Videando Diversidad Cultural*, 15-22. Lima: Ministerio de Cultura de Perú.

Vailati, Alex, y Gabriela Zamorano. 2021. *Ethnographies of "On Demand" Films: Anthropological Explorations of Commissioned Audiovisual Productions*. Londres: Palgrave Macmillan.

Williams, Raymond. 1983. *Culture and Society, 1780-1950*. Nueva York: Columbia University Press.

Zirión, Antonio. 2015. "Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada". *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 78 (enero-junio): 45-70.

— 2018. "Regimes of (In)visibility and Peripheral Vision Collaboration in Ethnographic Films on the Margins of Mexico City". *Anthrovision* 6.2. https://doi.org/10.4000/anthrovision.3910

Filmografía

Algo quema. 2018. Dirección: Mauricio Alfredo Ovando. Argentina, 77 min.

Allá donde he vivido. 2013. Dirección: Erick Arias. 27 min.

As Hiper Mulheres. 2011. Dirección: Takumã Kuikuro, Leonardo Sette, Carlos Fausto. Brasil, 80 min.

Bloqueio. 2018. Dirección: Victória Álvares, Quentin Delaroche. Brasil, 76 min.

Caminando Pampachulla. 2018. Dirección: Olga Lucia Diaz. 8 min. Perú.

Canaán: la tierra prometida. 2013. Dirección: Ronald Suárez. 17 min. Perú.

Chronique d'un été. 1961. Dirección: Jean Rouch, Edgar Morin. 86 min.

Come Back, Africa. 1959. Dirección: Lionel Rogosin. Estados Unidos, 95 min.

Compañía. 2019. Dirección: Miguel Hilari. Bolivia, 60 min.

Democracia em vertigem. 2019. Dirección: Petra Costa. Brasil.

Juguetes y artilugios. 2015. Dirección: Antonio Martinech.

LimaShipibo. 2013. Director: Ronald Suárez. Perú.

Liminal. Historias de migración extranjera en Lima. 2016. Dirección: Ana María Staicu. Perú, 80 min.

Martírio. 2016. Dirección: Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida. Brasil, 162 min.

Mashá, más allá de la cumbia. 2015. Dirección: Ronald Suárez y Roberto Zariquiey Biondi. Perú, 25 min.

Nana. 2016. Dirección: Luciana Decker. Bolivia, 65 min.

No. ¿Sí? ¡Ya no! 2017. Dirección: Debrah Montoro. Perú, 51 min.

Persona perpetua. 2019. Dirección: Francisco Javier Bellido Valdivia. Perú.

Pïrinop. Meu primeiro contato. 2007. Dirección: Mari Corrêa, Kumaré Ikpeng. Brasil, 56 min.

Rutinas. Paola Vela. 2017. Perú, 45 min.

Um lugar ao sol. 2011. Dirección: Gabriel Mascaro. Brasil, 71 min.

Volveré a bailar por ti. 2015. Dirección: Erik Portilla. Perú, 50 min.

Capítulo 4
Metodologías desde lo sensorial, lo audiovisual y lo experimental

Catalina Cortés Severino y María Eugenia Ulfe

En este artículo nuestra propuesta es detenernos a estudiar cómo producimos, enseñamos y hacemos investigación etnográfica en antropología visual. El fin es dar cuenta de qué es aquello que se hace, qué es lo que hacemos en y desde el Sur, cómo son nuestros abordajes metodológicos y cómo desde lo empírico –y de la mano de lo empírico– construimos teoría. Intentamos proponer y provocar nuevos espacios que permitan repensar la relación entre la antropología y lo visual, o las visualidades, a través de reflexiones, cuestionamientos y propuestas tanto teóricas como metodológicas por venir, crear y explorar. Estas experiencias pedagógicas y de investigación-creación nos han llevado a replantearnos cómo producir conocimiento desde lo sensible, para que nos lleve más hacia las comprensiones sentidas que hacia las explicaciones lineales y causales, así como a situarnos en la experiencia de lo común, donde lo sensible nos pone siempre en contacto con el Otro (Gil 2010). En ese sentido, en este artículo presentamos una reflexión sobre los retos y las innovaciones metodológicas que plantea la investigación en el ámbito de la antropología visual y su correlato en la enseñanza de esta materia en la universidad. Comenzaremos con una discusión sobre la etnografía en la antropología.

La etnografía define una forma de hacer investigación en la que colocamos a las y los sujetos en el centro; ha sido también la punta de lanza de una serie de discusiones y debates epistemológicos necesarios para que la antropología se adecúe a los cambios de los tiempos. Desde estos debates se

rompió con formas anteriores de hacer investigación de sociedades totales. Su propia maleabilidad ha implicado también que lo que se entendía por etnografía hacía cincuenta o más años no sea lo mismo que lo que se entiende en la actualidad. Es decir, la etnografía tiene en sí misma su propia historia y es esta historia la que nos permite conocer los cambios en los abordajes teóricos, las preguntas de investigación, los fenómenos sociales que estudiamos o las estrategias de investigación que vamos empleando. ¿Cómo trabajar sobre identidades étnicas en movimiento o cuestiones de arte y plataformas interactivas si no es volviendo a pensar sobre cómo hacer investigación etnográfica?

En esta historia de la etnografía un peso importante de las reflexiones actuales descansa en lo que se llama el *giro culturalista,* que tuvo lugar en la década de 1980. No solo dejamos los estudios totales de grupos o sociedades y pasamos a la densidad de la trama significativa y contextualizada (situada) (Geertz 1992), sino que también comenzamos a prestar atención a las maneras desde dónde y cómo nos situamos –las, los investigadores– al hacer investigación (Rosaldo 2000; Geertz 1989), a las relaciones de poder, estatus, género, generación y clase que establecemos con las personas en nuestras investigaciones. Estas reflexividades y posicionamientos nos llevaron a las preguntas del otro lado, es decir, a asumir a los sujetos como entidades con volición e intencionalidad e indagar sus agendas y asumir que también estos son conocimientos locales situados históricamente (Restrepo 2016).

Del mismo modo, comprendimos que la noción de "campo" de trabajo de campo (Gupta y Ferguson 1997), de un lado, nos lleva a pensar que la construcción de problemas de investigación parte de asumir la diferencia, y por el otro lado, a pensar –en términos menos dicotómicos y polarizadores– la relación entre campo y casa. La dicotomía no ayuda a mirar la complejidad de formas híbridas de hacer investigación, fruto de los avances de la globalización y de los propios desarrollos e infraestructuras tecnológicas. De esta manera, la casa puede ser el campo y este puede estar en la casa, o incluso con nosotros. La etnografía digital, por ejemplo, con los retos metodológicos que implica, puede desarrollarse desde nuestros teléfonos móviles haciendo más borrosa la dicotomía casa/campo, real/virtual

e instalando otros principios y otras prácticas en el quehacer etnográfico (Ardèvol et al. 2003; Pink et al. 2016; Postill 2017).

En estos debates sobre legitimidad, rigurosidad y objetividad, pasamos por procesos de *desconocimiento* al *reconocimiento* de las cosas (Guber 2001, 6). El extrañamiento sigue siendo necesario para la etnografía, ya que aprendemos precisamente desde nuestra propia capacidad de sentir curiosidad y sorpresa por asuntos cotidianos. "La capacidad de asombro en estos contextos pasa por entender las lógicas sociales en sus propios términos, lo que permite abordar lo extraño sin exotizarlo, mostrando cuán familiar y consistente puede ser desde la perspectiva de los actores sociales" (Restrepo 2016, 24).

La reflexividad nos vuelve conscientes sobre nuestros posicionamientos en campo, ya que las miradas y el modo agentivo no son solo de ida, sino también de ida y vuelta, entre nosotras y los y las interlocutores en la investigación. Mercedes Figueroa (2012), en su tesis de Maestría en Antropología Visual sobre álbumes fotográficos de jóvenes desaparecidos durante el periodo de violencia en Perú, comienza a percatarse de que las fotografías que seleccionaba con los y las familiares de estos jóvenes desaparecidos eran luego utilizadas y puestas en circulación. No solo ella hacía observación de campo cuando se sentaba a tejer con las madres y hermanas de desaparecidos, sino que la acción era luego narrada cuando pasaban a las entrevistas y le hacían mención de cómo la habían visto tejer.

Si con Marcus (2001) aprendimos a desplazarnos con las y los sujetos, a seguir ideas, paradojas, problemáticas y también a pensar desde esa circulación y fluidez en movimiento, con Latour y Woolgar (1995), en su ya clásica obra sobre trabajo de campo en un laboratorio, aprendimos a seguir la práctica y volver a tareas básicas, como son la descripción y desde lo empírico construir teoría para comprender aquello que trabajamos, pero en un mundo de relaciones que no son solo entre humanos, sino que implican también a los no humanos.

Tendemos además a pensar que hay una relación unívoca entre antropología y etnografía, cuando muchas veces más que etnografía hacemos uso de metodología y técnicas de investigación cualitativas. Todo parece llamarse *etnografía*, *etnográfico* o *etnografiable*. Pero ¿hay algo intrínseco a lo que podamos asignarle ese nombre? Pues no. No porque una imagen sea de

una comunidad nativa quiere decir que es etnográfica, tampoco si la entrevista o conversación es en un idioma nativo. Necesitamos pensar la etnografía y lo etnográfico en la antropología. Como dice Ingold (2017): mirar nuestra particularidad y nuestros aportes y los retos que implica hacer etnografía hoy en un mundo "real" y virtual, cambiante y con procesos dramáticos de transformaciones sociales. El método nos hace realidad el objeto de investigación, nos ayuda a darle forma a los conceptos y a las aproximaciones abstractas con las cuales comenzamos a pensar nuestros estudios e investigaciones. Si bien le damos forma con el método, también lo hacemos desde la teoría. El método nos hace volver la mirada no al punto de partida, sino al de llegada. Nos ayuda a pensar que las técnicas de investigación constituyen en conjunto el objeto de investigación y, además, que tendrán una vida social en sí mismas. Nos devuelve la mirada a nosotros y nos exige romper con aquellos presupuestos con los cuales salimos a "campo". La experiencia fundante sigue siendo "el campo", lo que ha cambiado son los lugares, las situaciones metodológicas que propiciamos bajo objetivos definidos, las formas cómo nos aproximamos a estudiar un mundo rápidamente cambiante.

La etnografía es nuestra manera de producir conocimiento, conocimiento situado, que sirve desde lo local y profundo para mirar fenómenos complejos. Como señalamos anteriormente, en este artículo nos interesa reflexionar sobre cómo producimos, enseñamos y hacemos investigación etnográfica en antropología visual. El objetivo es dar cuenta de qué es aquello que se hace en antropología visual en y desde el Sur, cómo son nuestros abordajes metodológicos y cómo, desde lo empírico y de la mano de lo empírico, construimos teoría. Hay muchos ejemplos para pensar desde un Sur decolonial que produce conocimiento y contribuye en los debates actuales sobre etnografía. Se puede citar el trabajo del Laboratorio en Imagen y Sonido en Antropología (LISA)[1] del grupo de investigación en Antropología Visual de la Universidad de São Paulo. Como parte de su trabajo en LISA, Alexandrine Boudreault-Fournier, Rose Satiko Gitirana Hikiji y Sylvia Caiuby Novaes producen etnoficción documental. Un ejemplo de ello es *Fabric Funk*, que no es solo un documental que recoge un trabajo etnográfico sobre el género

[1] Véase: http://lisa.fflch.usp.br.

de música funk en la ciudad de Tiradentes en São Paulo, sino que va más allá. Este abordaje describe precisamente aquellos procesos creativos en los que el trabajo de campo, la cámara y la recreación de situaciones finalmente resultan en una producción documental. No se trata de actores profesionales, sino de los mismos sujetos sociales con quienes las autoras trabajan en la etnografía, quienes además se prestan para recrear situaciones cotidianas en su vida (el rechazo al presentarse como cantante en una disquera local o la fama inmediata). Estos sujetos son quienes encarnan los personajes que cantarán sus propias melodías.

> Cena 6 - FUNK TV (INT)
> Negaly entra na Funk TV. Pode passar pelos editores que estão fazendo um clipe de Funk sexista (imagens do clipe para situar o espectador!). No corredor para o estúdio encontra as modelos estilo paniquete17 à espera do teste. As paniquetes olham-na de «cima para baixo», com reprovação. Negaly decide ir embora, triste.

Con indicaciones suficientemente abiertas, la mujer, sujeto del estudio y protagonista del documental, pudo dar rienda suelta a su propia *performance* cotidiana (Boudreault-Fournier, Caiuby Novaes y Hikiji 2017).

Tim Ingold (2014, 2017) discute sobre el carácter de la etnografía, sobre su propia naturaleza y la presenta más como un atributo que se despliega en la manera como hacemos nuestros estudios con un peso importante en la enseñanza misma de la antropología como disciplina. ¿Qué conocimiento se produce en la antropología, específicamente en antropología visual, y cómo se produce? ¿Cuáles son los retos metodológicos de hacer investigación en antropología visual? ¿Qué es hacer investigación en antropología visual? ¿Cuáles son sus principios y prácticas? ¿Dónde y cómo queda la experimentación?

Para responder a estas preguntas, organizamos este capítulo en las siguientes secciones:

1. Deambular, callejera, derivar
2. Etnografía de los archivos, entre la resignificación y el *collage*

3. Lo audiovisual desde el giro corporal y afectivo
4. Instalaciones, intervenciones y curadurías
5. La etnografía como diseño: para-sitio o situaciones metodológicas
6. Bitácoras, cultura material y biografía social del objeto
7. Lo visual como técnica de investigación y tema de investigación

Lo que hacemos es analizar, desde los cursos y las formas, cómo desde la pedagogía se enseña metodología y se crean condiciones y espacios para la exploración y la experimentación. Segundo, nos detenemos en algunos casos particulares de investigación con trabajos que, pensamos, invitan a una reflexión epistemológica de nuestra ciencia social y su experimentación desde cómo se aproximan a sus temas de investigación y cómo las desarrollan. Por último, analizamos nuestros propios trabajos de investigación. Este capítulo está escrito a cuatro manos y es fruto de la conversación-espíritu dialógico, que es como entendemos a la etnografía. Asumimos el carácter relacional de la etnografía para desde allí pensar de forma conjunta. Pero pensar es también discrepar, es también problematizar nuestros marcos y acercamientos. Ha sido, en sí, sentir el extrañamiento, volver a pensar desde nuestro yo plural, recoger lo que surgió en el debate cuando presentamos resultados preliminares y nutrir desde allí las reflexiones que aquí entregamos.

Experimentaciones desde Colombia

Deambular, callejera, derivar

Catalina Cortés Severino en sus cursos propone abrir espacios que permitan exploraciones entre la práctica etnográfica y los lenguajes estéticos. En ellos, y mediante ejercicios exploratorios, los estudiantes tienen que trabajar en estos intersticios. Paralelamente, sus proyectos de investigación operan también en este intervalo. La propuesta es trabajar desde el intervalo y, por ende, replantear de qué manera estamos entendiendo el proceso de investigación y dónde localizamos la producción de conocimiento y

sentido. Un tema es el "giro corporal" en "lo visual" y la experiencia que, como base de la producción de conocimiento, generan, en palabras de Javier Gil (2007, 2), "un conocimiento ligado y fiel a lo sensible, [ya que] muchos aspectos de la vida no solo requieren explicaciones, sino comprensiones sentidas, imaginadas, soñadas, es decir, [requieren] la emergencia de un sujeto estético".

Claramente en estas reflexiones sobre la antropología y "lo visual", una de las premisas ha sido resaltar el potencial de la fotografía, el video, el sonido y los nuevos medios en la etnografía y en la investigación social. No obstante, esto se ha hecho desde una perspectiva que parte del cuestionamiento de lo que entendemos por "lo visual". Lo anterior permitirá que la relación entre la antropología y lo visual tome otros rumbos, que se van a desprender de la imagen de ser solamente fuente de veracidad y se orientarán, más bien, hacia la epistemología de los sentidos y de la imagen como formas de conocimiento y sentido. Dicha reflexión en torno a lo visual en la antropología no se limita al campo de la antropología visual, sino que ocupa discusiones y debates dentro de las teorías y las metodologías antropológicas como cuestionamiento a otras epistemologías, producción de conocimientos, relación sujeto-objeto, posicionamientos, entre otros.

En las exploraciones que tienen lugar en los cursos que Cortés Severino dicta sobre la antropología y "lo visual", los estudiantes deben trabajar en las lecturas asignadas, los debates desarrollados en clase y el material visual expuesto, y deben entrelazar todo esto con sus experiencias singulares y los retos conceptuales que emergen. Las exploraciones son realizadas fuera del aula de clase y el taller consiste en exponerlas y comentarlas entre todos.

Con relación a la imagen, el interés de sus clases es también ampliar las reflexiones sobre la función que tienen las imágenes en la creación de sentido y producción de conocimiento –las epistemologías de lo visual–. Plantea entender las imágenes más allá de una representación de la realidad, es decir, como presentación, como elementos capaces de crear otra realidad y generar pensamiento crítico (Buck-Morss 2009; Gil 2010). Unas imágenes que permitan soñar con nuevas políticas de la mirada y que insubordinen la visión frente a la espectacularización de las representaciones

que aplauden el capitalismo de consumo. Imágenes que impulsen la desorganización de los pactos de las representaciones hegemónicas que controlan el uso social de lo visual, sembrando la lucha y la sospecha (Richard 2007). Por eso, surge la necesidad de situar las imágenes en otro lugar fuera de simples "documentos de la realidad" u "objetos de consumo" para repensar otros sentidos del presente. Las imágenes son utilizadas para pensar, son un término que media entre las cosas y el pensamiento, entre lo mental y lo no mental. Las imágenes permiten la conexión. Como herramientas de pensamiento, su potencial de producción de valor requiere que sean usadas creativamente, es decir, entenderlas por su capacidad de generar significado y no simplemente de transmitirlo (Buck-Morss 2009).

A continuación, se describen algunos de estos ejercicios para mostrar de qué formas ha tenido lugar este giro epistemológico hacia lo corporal. El primero de los ejercicios fue un video realizado con diferentes tipos de cámaras, desde una cámara de celular hasta otra de fotografía sencilla que hacía video. Mediante el video, un estudiante narró pequeños cuentos que había escrito en diferentes épocas de su vida sobre la discriminación que había sufrido por ser indígena. La narración de los cuentos fue hecha en voz en *off* y la acompañaban fotografías de álbumes familiares, recorridos por la ciudad y por el pueblo del que venía, y sonidos cotidianos que él recreó a partir de recuerdos de su infancia, de la ciudad y de su trabajo. Otro estudiante trabajó las celebraciones de quince años por medio de álbumes de familias de su pueblo. Mediante las fotografías que le mostraba a la gente, logró crear diálogos entre él y las personas. En este ejercicio, entonces, la fotografía se convirtió en un dispositivo que generaba recuerdos, conversaciones y silencios, al mismo tiempo que en una fuente para reflexionar sobre las visualidades vernáculas, es decir, qué muestran los álbumes, qué eventos se repiten, qué objetos y amuletos acompañan algunos de estos álbumes. Paralelamente, el estudiante creó, como producto del ejercicio, una bitácora con fotos que había tomado a algunas fotografías de los álbumes de estas familias y las mezcló con sus reflexiones y su análisis sobre cuestiones de género, clase, rituales sociales, cambios generacionales, etc. Otra de las exploraciones consistió en trabajar con un material visual (video y foto) de

campo que una estudiante había realizado hace algunos años. El ejercicio se enfocó en volver a ver ese material y analizar su producción. ¿Por qué había fotografiado esas escenas? ¿Qué buscaban mostrar u ocultar? ¿Cuáles eran los intereses o preguntas que la llevaron a recolectar ese material? Por medio de este trabajo, la estudiante realizó un ensayo fotográfico con su material visual y las reflexiones que se desprendieron de "la nueva mirada" sobre este material.

También es importante compartir la experiencia de un seminario de antropología visual que se desarrolló en pleno confinamiento durante la época pandémica, ya que fue un desafío para continuar reflexionando sobre y desde los procesos que implica enseñar, aprender, investigar y crear, al igual que complejizar las nuevas formas de hacer y estar en el presente momento. Los trabajos que surgieron en el seminario –el cual se desarrolló de modo virtual en la plataforma Moodle y fue tomando forma al irse ajustando a las condiciones actuales– permitió que surgieran apuestas metodológicas y epistemológicas de la práctica etnográfica desde los nuevos devenires académicos de la pedagogía, la investigación y la creación.

En el seminario se desarrollaron exploraciones y reflexiones desde la práctica etnográfica alrededor de temas como lo cotidiano, el espacio doméstico, las prácticas de cuidado, el cambio de las nuevas formas de hacer y estar, la virtualidad y la relación entre lo íntimo y lo público. Con base en los resultados que surgieron, consideramos necesario y urgente continuar con esta apuesta de investigación-creación para acercarnos de una forma crítica y creativa a las realidades que estamos viviendo, y poder complejizar nuestras apuestas metodológicas y epistemológicas.

Aunque cada sesión tenía un tema específico, cada estudiante lo fue desarrollando entre sus experiencias singulares, los retos conceptuales y la experiencia compartida en la clase. A continuación, se presentan algunos ejemplos.

1. Juana Valentina Argaez, "Conviviendo contigo" https://www.youtube.com/watch?v=Vlf105RJq-b0&t=76s



El ejercicio "Conviviendo contigo" toma la forma de correspondencia visual entre mi abuela paterna y yo, consiste en un montaje que genera un diálogo entre las narraciones sonoras sobre los pensamientos y sentimientos que suscita el confinamiento, con tomas visuales que evidencian la cotidianidad que se configuró a partir de la pandemia. Esta interlocución pretende brindar una reflexión, producto de la convivencia de dos personas que se sienten atrapadas en su propio cuerpo, espacio y experiencia. Debido al componente autobiográfico de este ejercicio, mi abuela y yo nos vimos obligadas a reflexionar y encarar un proceso de duelo que responde a la ruptura y pérdida de la cotidianidad como la conocíamos a causa de la pandemia. Desde el planteamiento hasta el producto final de este taller fueron una montaña rusa emocional que nos enfrentó a los sentimientos de tristeza, pánico, ira, frustración, miedo, desinterés y tranquilidad. En otras palabras, la autorreflexión por medio de las herramientas narrativas y visuales brindadas por la clase Antropología Visual nos permitió, tanto a mi abuela como a mí, no solo enfrentarnos, sino también llegar a comprender y aceptar, en la medida de lo posible, la realidad social en la cual ahora estamos inmersas.

2. Alejandra Silva, "Memorias colectivas del covid" https://www.youtube.com/watch?v=L9cHd-gO3ueE&feature=youtu.be



Fue un ejercicio creativo que nació de un diálogo de experiencias y vivencias entre tres personas en torno a la pandemia. Se unieron las diversas narraciones que surgieron del aislamiento preventivo obligatorio. El convivir durante la cuarentena permitió entrelazar los relatos y los recuerdos y nació así un diálogo de voces superpuestas sobre otras para finalmente construir una sola narración colectiva de nuestros pensamientos y sentires.

Durante el proceso creativo se reflexionó sobre cómo entendemos el tiempo, la paciencia, el adentro y el afuera, las repeticiones y la pandemia.

> Posteriormente, el proceso de ensamble permitió reflexionar sobre la dificultad de crear una única narrativa colectiva. El audiovisual me brindó herramientas creativas para afrontar las ansiedades y disgustos durante la cuarentena, una excusa para aprovechar los tiempos del encierro y tejer reflexiones y recuerdos, agudizar la mirada frente a lo más cotidiano, los detalles físicos, corporales y emocionales, y aprovechar los medios que tenemos a nuestro alcance para crear en conjunto y hacerle frente a la distancia impuesta.

Estos ejercicios exploratorios nos permitieron aprender a habitar el momento desde otros ángulos, y vivir lo común desde la experiencia compartida de las presentaciones de cada exploración y las afectaciones que estas hicieron en cada una. La dinámica permitió crear múltiples correspondencias y tránsitos entre el adentro y el afuera, lo público y lo íntimo.

Etnografía de los archivos, entre la resignificación y el *collage*

El semillero "Etnografía, afectos y visualidades", del departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia, recoge nuestros intereses alrededor de cruces metodológicos entre las prácticas artísticas y la etnografía como intento de recuperar preguntas sobre las prácticas sociales, las políticas de las sensibilidades y la *estesis*, que se ponen en marcha en prácticas creativas y estéticas de la vida diaria, la pedagogía, los proyectos de investigación, la escritura, el quehacer audiovisual, entre otras. Así, nuestras exploraciones pretenden generar comprensiones desde el giro corporal, la indagación de lo sensible y un posicionamiento desde la relacionalidad como una dimensión propia del vivir cotidiano y de la producción de conocimiento. Nos interesa replantear las posibles y múltiples articulaciones entre investigación-creación, al igual que los retos que surgen al proponer el pensar y producir en común, al compartir la existencia, lo sentido y lo pensado. Como nos lo recuerda Gil (2007), la experiencia sensible es siempre experiencia de lo común, la cual nos pone en contacto con el Otro. Esta apuesta por un *pensar* y *hacer* en común está atada a múltiples relaciones que se despliegan con el mundo, con el Otro y consigo mismo.

La obra *Detour por los deseos y fantasías del proyecto moderno en la ciudad de Bogotá* consistió en acercarnos críticamente a la historia presente del centro de Bogotá y generar reflexiones sobre las posibilidades de nuevas relaciones con el pasado desde una aproximación visual, textual y sonora. Es una aproximación al proyecto moderno bogotano desde algunos dispositivos –principalmente revistas, periódicos, planos de la ciudad, propuestas urbanísticas y registros fotográficos– que contribuyeron a la producción de ese nuevo sujeto y, consecuentemente, a la generación de los deseos y las fantasías sobre la anhelada modernidad.

La metodología de trabajo del proyecto se basó en el enfoque de la etnografía de archivo. En el caso de *Detour*, nos acercamos a los archivos desde una mirada etnográfica, la cual partió de objetivar los archivos como procesos y espacios de producción de conocimiento. En este sentido, la perspectiva etnográfica que usamos buscó aproximarse a la producción de los archivos y a sus regularidades, lógicas de remembranza y densidades, siguiendo así sus procesos de construcción (Stoller 2008). Esta metodología de investigación se dividió en cuatro fases:

1. Selección y compilación del material de archivo. El objetivo de esta fase fue consolidar el corpus de archivos de la investigación, definiendo el material de archivo público y privado trabajado en el marco del proyecto.
2. Análisis y sistematización del material de archivo. Se realizó la etnografía de los archivos públicos y privados que hicieron parte de la investigación, haciendo referencia en cada caso a relaciones entre los distintos materiales y sus aportes a la hipótesis del proyecto, en términos de las relaciones entre estos y el "proyecto de modernidad" en el país.
3. Construcción y creación de los *collages*. Esta fase reunió la acción como tal; su objetivo fue realizar la creación y construcción de un archivo ficticio.

El archivo ficticio que realizamos fue trabajado principalmente desde una propuesta de mesa de trabajo pública. Se realizaron dos acciones en la plazoleta del Espacio Odeón, donde estuvieron en continua reconfiguración las imágenes y los textos, con posibilidad de realizar diferentes

asociaciones, conexiones, recortes, subrayadas, yuxtaposiciones, en fin, un archivo en constante estado de proceso y conformación. Finalmente, la diferencia entre hacer una exposición dentro de una de las salas del Espacio Odeón y llevar a cabo acciones en el espacio público –donde todos están invitados a intervenir en el material bibliográfico que conformará el archivo– es lo que cierra la justificación del proyecto. La intención de montarlo fuera del espacio de exposición de Odeón parte también de la reflexión sobre la ciudad y lo urbano como versión expandida de la noción de museo (Iregui 2008). El aspecto fluido que propone esta práctica artística procede de una reflexión sobre y desde la ciudad misma a partir de algunos de sus archivos y la creación de otros tantos.

4. La cuarta fase es el proceso que se ha ido llevando con el semillero de investigación "Etnografía, afectos y visualidades".[2]

La base del trabajo fueron los espacios de discusión y escritura por medio de un blog-diario escrito a varias manos, donde cada uno de los miembros del semillero, desde su experiencia e intereses, se aproximó al proyecto, a la ciudad y al archivo. Estos espacios partieron de darle a la experiencia un lugar fundamental en la producción de sentido y conocimiento, a la par que generaron encuentros de diferentes perspectivas que se fueron afectando mutuamente. Durante nuestra experiencia de reflexión colectiva, apelamos a la escritura como práctica corporal para proponer una estrategia que, desde el diálogo y la interacción, produjera espacios de generación cognitiva. Así, el diario a varias manos se convirtió en un recurso particularmente importante, dada su capacidad para proveer un escenario de interacción reflexiva y grupal a través de la escritura. El diario a varias manos se fue constituyendo como estrategia fundamental para producir sentido a partir del cuerpo-en-relación.

Este proyecto continuó y se terminó unos meses después con un taller sobre las arqueologías de los ensueños urbanos.

En este taller nos basamos principalmente en la práctica del *collage* como forma de hacer y de pensamiento, siguiendo a Gil. El montaje opera

[2] Véase el siguiente enlace: https://semilleroteoria201.wixsite.com/el-diario

por choque de imágenes y, por tanto, de los mundos que ellas encarnan; la imaginación posibilita esos encuentros y desencuentros que diferencian el pensamiento visual de la linealidad y la lógica de otros modos de pensar (Gil 2016). La propuesta consistió en un encuentro alrededor del centro de la ciudad para poner en diálogo las miradas y narrativas de los asistentes con respecto a este sector de la urbe. De este modo, quisimos que los asistentes pudieran experimentar miradas distintas y ejercicios especulativos situados sobre el "centro de la ciudad" desde su lugar corporal, biográfico y experiencial. La primera parte del taller consistió en explorar la noción de *collage* como una herramienta que permite articular el espacio y el cuerpo en la ciudad. La segunda parte fue explorar el concepto de *ruina*, integrado a la propuesta para reflexionar sobre la temporalidad y los procesos de transformación urbana de un pasado y un devenir esperado. Durante el encuentro, se realizaron *collages* en grupos con los materiales que se utilizaron en la primera fase del proyecto, descrita arriba. A partir de esta práctica se generó una conversación sobre los *collages* que habían sido creados y sus visiones sobre el presente y los futuros posibles del centro de la ciudad. Finalmente, la última parte del encuentro terminó en una curaduría colectiva, en la cual asistentes y talleristas creamos una propuesta de ocupación, montaje e intervención del Espacio Odeón con los *collages* producidos.

Proyectos de investigación/creación

Diario/bitácora/sketch

Siena'ga (2010) https://catalinacortesseverino.wordpress.com/2014/11/05/sienaga-2/



Siena'ga (2010), *Remembranzas* (2012) y *Trasegares* (2015) son trabajos guiados por un ensamblaje intuitivo de imágenes y memorias a través de capas temporales, reflexiones y texturas con las que se ha tratado de evocar no solo lo que es visible, sino también la experiencia sensorial del movimiento y la memoria.

Los tres proyectos, en sus temáticas particulares, son una yuxtaposición poética del tiempo, los lugares, la cultura material y la experiencia vivida. Así, nos interesa explorar las múltiples gramáticas de sentido del tiempo, el espacio y la memoria.

Estos tres trabajos recalcan la reflexión sobre el diario como práctica narrativa y visual. Los tres parten del quehacer etnográfico y hacen énfasis en el diario como forma de producción de conocimiento, de sentido y de encuentro con el mundo donde la materia prima es la cotidianidad. Pero el diario no solo es el lugar de inscripción y descripción de la práctica etnográfica, sino que también se plantea una apuesta del diario/bitácora/*sketch* como lugar de un hacer en común o como un espacio que permite compartir afectaciones y crear resonancias. Por eso, el diario es un espacio donde el conocimiento desde lo sensible encuentra formas de ser explorado, transmitido y experimentado. En estos trabajos nos concentramos en particular en los lenguajes visuales y su articulación con la escritura experimental.

Entender el diario como una práctica narrativa y visual implica pensar en el espacio que este genera para plasmar fragmentos de experiencias, reflexiones, meditaciones, impresiones o asociaciones, entre otros. Esto da la oportunidad de recolectar memorias en diferentes momentos y espacios, y a partir de ello crear constelaciones que conecten el presente con posibles futuros y a través de inesperadas yuxtaposiciones (Taussig 2003). El diario, como práctica narrativa y visual, también está relacionado con el caminar como metodología crítica de aproximación; es decir, siguiendo a De Certeau (1984), el caminar como una práctica de lugar a partir de la vida cotidiana que surge en medio de encuentros, recorridos, sonidos, silencios, afectos, deseos, entre otras fuentes cuya sustancia es la cotidianidad.

El diario al que nos referimos es una mezcla entre el conocido diario de campo de los antropólogos, que hace parte de la práctica etnográfica –y es el espacio donde se permite una gama variada de anotaciones, que incluyen impresiones, sensaciones, la articulación entre los planteamientos teóricos y las descripciones de las experiencias observadas, las conversaciones y los encuentros–, y el *sketch*/bitácora visual con el que trabajan muchos artistas, documentalistas, fotógrafos y cineastas para comenzar a

explorar sus proyectos visuales. Un ejemplo del *sketch* o diario visual es el trabajo de Jonas Mekas. Sus diarios filmados dejan ver sus modos de asombrarse, acercarse e indagar lo que está registrando; la cámara funciona como un lápiz que delinea las sensaciones e impresiones. Enciende la videocámara según la intención del momento, sin un plano preciso, y es en el montaje donde le da cierta sucesión.

El diario, como práctica narrativa y visual, abre posibilidades de trabajar con y desde la imagen a través de los afectos, las tensiones y la imaginación. Así, el diario es un espacio de experimentación, donde una constantemente se mueve entre la distancia y la intimidad por medio de repeticiones y diferentes ritmos que van desde lo banal y ordinario de los encuentros, reacciones e impresiones, hasta descripciones densas articuladas con planteamientos teóricos. De manera que esta multiplicidad de movimientos entre el adentro y el afuera, lo externo y lo interno, hace parte del trabajo en forma de *collage*-montaje que nos lleva a explorar diferentes espirales de tiempos y espacios.

Lo audiovisual desde el giro corporal y afectivo

Trasegares
https://catalinacortesseverino.wordpress.com/2015/12/14/trasegares/



El proyecto *Trasegares* fue una apuesta en conjunto desde la creación de un colectivo compuesto por artistas, filósofas y antropólogas. La decisión fue explorar formas transdisciplinarias de hacer que nos permitieran abordar y explorar las preguntas desde diferentes posicionamientos, a la par que cuestionar nuestras habituadas formas de hacer. Quisimos seguir las prácticas de domesticidad, en particular, el trabajo del cuidado de menores y ancianos por parte de algunas mujeres, a través de quienes se produce el cuerpo femenino doméstico. Nos interesó aproximarnos a dichos espacios íntimos, domésticos y callejeros a través de sus formas de rehabitar los cuerpos tocados por las diferentes violencias, deteniéndonos en la manera en que ellos ponen en escena duelos íntimos y colectivos, pero también

prácticas y poéticas del recordar y el olvidar, es decir, prácticas cotidianas transformativas que les permiten ir resignificando sus heridas y los espacios que habitan, así como resistir a las identidades que los sujetan.

El proceso metodológico se basó principalmente en la generación de diálogos, encuentros y reflexiones entre nosotras y las mujeres a las que nos acercamos. Debido a esto, la relación del proyecto con el contexto partió principalmente de la relacionalidad que se genera en esos encuentros. Nos interesó proponer un espacio donde distintas historias se encontraran, chocaran y compartieran, no para recrearlas o reconstruirlas, sino para ponerlas a dialogar, escucharse y atravesarse mutuamente, al igual que con las de los espectadores a quienes se esperaba interpelar con trazos que también los atravesaran de cierta manera. No quisimos involucrarnos exteriormente con esas circunstancias locales, como si se tratara de objetos de estudio distantes. Quisimos, en cambio, reconocernos a nosotras mismas como afectadas por las fuerzas que atraviesan los lugares desde los cuales hacen experiencia estas mujeres, en tanto que nosotras también hacemos parte, de algún modo, de los espacios de domesticidad y en nuestras sedimentaciones femeninas. Compartimos algunas de las violencias que constituyen a esos cuerpos, aunque, sin duda, desde posiciones muy distintas; posiciones que también pudieron verse alteradas, de cierta manera, a través del mismo proyecto.

Nos enfocamos en explorar formas creativas de investigación y creación entre la escritura y otros lenguajes estéticos (fotografía, video y lo sonoro). Asimismo, esta propuesta pretendió explorar el uso y el potencial de la fotografía, el video, el sonido y los nuevos medios en la etnografía y en la investigación social, enfatizando en la reflexión sobre la aproximación teórica, metodológica, práctica, ética y política de lo que implica el uso de estos medios en la investigación.

Este proyecto tuvo como producto una instalación presentada en la Universidad Nacional de Colombia del 1.° al 30 de agosto de 2015, en el marco del Museo Efímero del Olvido, el cual hizo parte del Salón Regional de Artistas Zona Centro.

La puesta en escena de todo esto en la instalación que titulamos *Trasegares* (fig. 4.1.) consistió en un videoproyector que en una pared presentaba

simultáneamente dos videos documentales de primeros planos de actividades domésticas, alternados con imágenes de interacciones de las mujeres, los niños y los ancianos que cuidan. Paralelamente, se proyectaron en un lavamanos imágenes de manos que lavan, cortan alimentos y friegan la loza. Asimismo, la instalación presentó fragmentos de texto –del diario de campo, entrevistas, reflexiones, etc.– que, en el caso del espacio para el Museo Efímero del Olvido, se montaron en plóter, en 28 pequeñas ventanas que funcionaban como paneles consecutivos. El registro sonoro de la instalación consistió en fragmentos de historias, conversaciones, reflexiones, risas, silencios y ruidos cotidianos, transmitidos por medio de parlantes. El audio y el video no fueron sincrónicos. Además del video, del sonido y de los paneles con texto, la instalación tuvo una parte análoga donde se expuso el diario "hecho a varias manos", desarrollado durante el proyecto, que contiene fragmentos de entrevistas, reflexiones personales, pequeños mapas de recorridos vitales, historias de vida y algunos retazos de imágenes.

> Lo efímero del trabajo del cuidado. ¿Cuidado que se olvida? ¿Dónde guardamos esos afectos que nos ayudaron a crecer, de los que estuvieron cerca, muy cerca, acompañándonos en el día a día? Trabajo del día a día que no puede parar, que tampoco puede detenerse, afectos que nos han formado, nos han constituido, nos han moldeado. ¿Dónde quedan? ¿En nuestros cuerpos? ¿En nuestros recuerdos? ¿En nuestros olvidos? ¿Las huellas de esas manos siguen presentes en nosotras o ya se fueron a algún lugar recóndito? ¿Estamos formadas, modeladas, vaciadas por esos cuidados invisibles y silenciosos?

Estas son frases que asaltaban la vista apenas se entraba a la sala que alojaba la instalación: frases reflejadas en el piso, la pared y los cuerpos, que huían con los ritmos e intensidades de la luz. Frases que aún nos atraviesan y resuenan en nosotras; frases que surgieron en medio de conversaciones, encuentros cotidianos, reflexiones, recuerdos y olvidos. Frases que no operan referencialmente pretendiendo capturar una realidad dada, sino como ficciones que pertenecen a la realidad de la vida (Das 2008). Frases que hacen parte del lenguaje y de los cuerpos no solo como significado, sino también como portadoras de memorias y afectos.

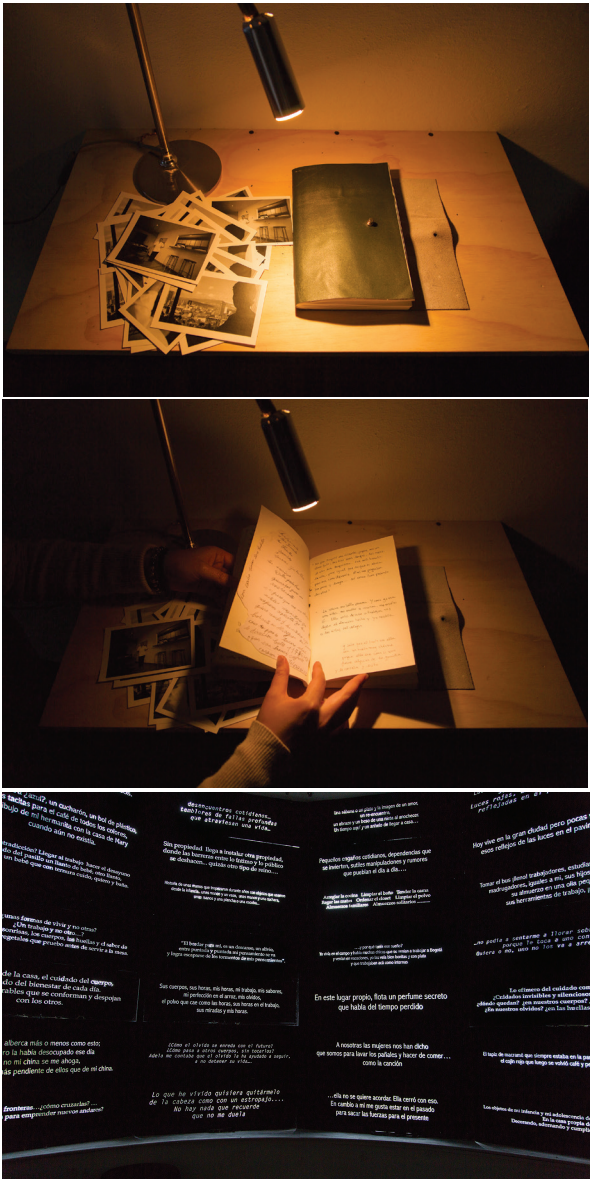


Figura 4.1. Instalación *Trasegares*. Archivo Catalina Cortés Severino.

Etnografía y experimentación en antropología visual: el caso peruano

Instalaciones, intervenciones y curadurías

La antropología peruana ha tenido un desarrollo disciplinar interesante vinculado históricamente a procesos de reflexión en torno a los sujetos, sobre todo andinos, por ejemplo, el indigenismo. Deborah Poole (2000) muestra, a través de una etnografía más histórica y visual, el desarrollo de la fotografía en Cusco y cómo este fue de la mano de estudios fotográficos como el de Martín Chambi. En su estudio de la fotografía, Martín Chambi fue el primero que comenzó a retratar población indígena, pero realizando tareas que son vistas como "propias" y muchas veces hasta naturalizando a los sujetos en el territorio (Ulfe 2009). Lo visual ha estado presente en crónicas como la famosa carta al rey, *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (c. 1600) de Felipe Guamán Poma de Ayala, que es un registro de dibujos y texto que da cuenta de la vida cotidiana del virreinato del Perú. Estudios clásicos sobre iconografía inca y colonial informaban, por ejemplo, de una compleja transmisión de conocimiento a través de grafías en textiles (tocapus) (Zuidema 1991) y queros (Cummins 2004), respectivamente. Estas preocupaciones e intereses devinieron en una serie de investigaciones sobre cultura material, arte, memoria, producciones audiovisuales que muestran un vigoroso entorno académico que trabaja sobre y desde lo audiovisual de formas distintas. Gisela Cánepa (2011) ha hecho un esfuerzo importante en dar cuenta sobre la antropología visual como campo de estudio en el Perú, es decir, presentándolo como tema de discusión e investigación antropológica: lo audiovisual como herramienta para investigar y la presentación de resultados de investigación en formatos mixtos o híbridos que combinan tanto el texto como los recursos audiovisuales. En esta sección se prestará atención a la pedagogía o la enseñanza metodológica e incluso a la investigación y experimentación en formatos audiovisuales.

Bitácoras, cultura material y biografía social del objeto

Partimos de asumir la etnografía como un hacer y ese es el sentido que imprimimos en el diseño de *Metodología: la etnografía y la metodología audiovisual* (ANT 692), curso compartido por los dos programas de maestría en Antropología y Antropología Visual de la PUCP. El curso es asumido como un seminario de discusión y práctica que toma la etnografía como enfoque, método y producto –y esto último vela por la mejor manera de mostrar los resultados de investigación antropológica–. En el curso buscamos promover el extrañamiento y la práctica, centrándonos en la reflexión de la relación entre los temas de investigación, los enfoques y las herramientas o técnicas. De esta manera, son los y las estudiantes quienes nutren las discusiones a través de sus ejercicios. Dichas discusiones, a su vez, se complejizan porque no tenemos estudiantes que provengan únicamente de antropología o de ciencias sociales, sino que, a lo largo de estos años, hemos visto cómo estudiantes que provienen de especialidades diversas (artes, comunicaciones, economía, ingeniería, telecomunicaciones o *marketing*) tienen también una necesidad por aprender estas técnicas y enfoques.

Este curso comenzó a ser dictado por Alonso Quinteros, quien diseñó el formato para la puesta en práctica de ciertos ejercicios presentados como una bitácora que les permitiría a las y los estudiantes experimentar con técnicas de investigación audiovisuales diversas. Así, transitaban desde las caminatas sonoras hasta la observación con cámara. Sin embargo, la diversidad del cuerpo de estudiantes nos obligó –luego de la modificación del plan de estudios, que es cuando pasaron a asumir la cátedra del curso María Eugenia Ulfe y Mercedes Figueroa– a volver nuestros pasos a técnicas que podríamos llamar *clásicas*: la observación, la participación y la entrevista.

En el contexto contemporáneo de la pandemia por la covid-19, volvimos a trabajar rediseñando el curso hacia una etnografía a distancia, remota y digital. Centrándonos en el trabajo de Boellstorff (2016), propusimos que no hay una relación dicotómica entre lo real o presencial y lo virtual, ya que transitamos constantemente entre estos espacios que,

de forma ontológica, construyen mundos sociales diferenciados con una materialidad que les es propia. Antropólogas como Margaret Mead o Ruth Benedict ya habían realizado estudios etnográficos de forma remota durante y después de la Segunda Guerra Mundial (Postill 2017). Con menos recursos tecnológicos, reconfiguraron el "estar ahí" mediante cartas, novelas, poesía y filmes. Hoy, más bien, los desarrollos tecnológicos avanzados y los trabajos que se realizaron para comprender la globalización produjeron formas híbridas de hacer investigación con combinaciones arriesgadas de exploración *in situ*, metodologías audiovisuales, experimentales, el diseño de situaciones metodológicas y hasta para-sitios. Cada sección de revisión de técnicas –podemos decir *clásicas*, como la observación participante o la entrevista– tiene su contraparte en una discusión sobre observación no participante, archivos digitales, observación y producción de data en tiempo real, entrevistas epistolares o a través de alguna red social. La pandemia ha hecho evidente estos nuevos lenguajes y medios de comunicación que también son excluyentes en sí mismos, pues mucho dependerán del acceso a servicios (conectividad) y del conocimiento acerca de estos, lo cual implica una serie de retos metodológicos y éticos.

En el curso nos interesa promover el extrañamiento en la práctica, así como propiciar la reflexión epistemológica entre el tema de investigación y el enfoque (estrategias metodológicas) y las técnicas que se usarán durante la investigación. ¿De qué manera nos damos cuenta de que un tema es relevante y cómo podemos delimitarlo metodológicamente y aprehenderlo? El extrañamiento refiere, a su vez, a la capacidad de asombro, esto es, una invitación a dejar de lado los sentidos comunes y promover el cuestionamiento a lo aparentemente normalizado o dado. La investigación nace de la curiosidad, de las preguntas y del trabajo constante.

Cada año, los ejercicios de la bitácora del curso varían: observación con cámara, paisajes sonoros, *websphere*, croquis o mapas, entrevistas diversas que se combinan con lecturas y reflexiones epistemológicas acerca de cómo los problemas de investigación son muchas veces prefigurados por las técnicas y cómo las técnicas constituyen en conjunto los problemas. Aquí recogemos los postulados de John Law (2004, 2010) para reflexionar sobre

la doble naturaleza de las técnicas de investigación. Esto es, técnicas que en sí mismas ya están inscritas en lo social, pero que, al ser utilizadas en diseños de investigación específicos, delimitan los contornos de los propios proyectos de investigación. Al ser puestas en práctica, a su vez generarán o tendrán una propia vida social. Esto, básicamente, porque han adquirido su forma por el mundo social en el cual están insertas; porque, a su vez, nos ayudan a dar forma a ese mundo social, ya que se convierten en dispositivos (*devices*) que permiten hacer cosas, acciones y, por lo tanto, traen consecuencias directas e indirectas. Al mismo tiempo, Law (2004) considera que las técnicas entendidas como dispositivos son las que constituirán aquello que haremos durante y después del campo. Así, se puede afirmar que los ejercicios invitan a repensar la práctica:

- en las discusiones que proponen retomar los debates sobre la naturaleza del campo en el trabajo de campo: ¿cómo son estos lugares?, ¿qué los define o cómo los delimitamos?;
- en la etnografía como diseño, es decir, el diseño con objetivos claros de para-sitios o situaciones metodológicas que activen;
- en los pilares de la etnografía como método, esto siempre partiendo de la observación y la participación como acciones que producen o nos ayudan a construir datos diferenciados;
- en las bitácoras, la cultura material y la construcción de biografías sociales del objeto;
- en lo visual, que aparece como técnica de investigación y tema de investigación;
- y en la etnografía como producto, que algunas veces puede ser un texto, otras veces puede ser un producto audiovisual o llevarnos más allá, hacia la experimentación.

Los ejercicios de la bitácora dan la posibilidad de conocer temáticas y abordarlas de forma distinta mediante el uso de herramientas y técnicas sonoras, visuales, sensoriales y textuales. Son también una invitación a ir pensando en futuros temas de investigación para sus tesis.

Lo visual como técnica de investigación y tema de investigación

Las tesis en la MAV se inscriben en las cuatro líneas de investigación que dan forma al programa: (i) documental etnográfico, (ii) arte, cultura material y memoria, (iii) *performance* y antropología de lo sensorial y (iv) medios interactivos y tecnologías digitales.

En esta sección presentamos algunos ejemplos para describir procesos de experimentación en el uso de técnicas y construcción de situaciones metodológicas.

Los casos de estudiantes que vienen de especialidades de artes y desarrollan tesis en antropología visual

¿Cómo se integra la investigación antropológica en la práctica artística? Concretamente, ¿qué sucede cuando se tienen estudiantes que vienen del campo del arte en un programa de antropología visual y cómo el programa entiende que la investigación artística es parte del sentido de esta sección? ¿Cómo se colocan en la investigación antropológica? ¿Cómo nutren desde sus propias experiencias artísticas y se nutren de la investigación audiovisual en la construcción de sus problemas de investigación? ¿Cuáles son las dinámicas estéticas de sus trabajos? Quizás aquí hay un diálogo con la discusión propuesta en la primera sección de este artículo, sobre todo, en la reflexión pedagógica y en las transformaciones de las metodologías de investigación en el campo de la antropología y en la experimentación.

La constitución del problema de investigación y su aproximación metodológica está en el corazón de la propuesta de tesis de Rocío Gómez (2017): "La frontera en la imagen del arte contemporáneo. Relato de una negociación". Su preocupación comienza con una indagación sobre el paisaje y el territorio y cómo este es trabajado por tres artistas plásticos peruanos. A partir de esa pregunta, Gómez construye un itinerario de recorridos con hilos en su taller, dando forma a un mapa que recorre y dibuja un territorio en el cual lo plasmado también serán conceptos antropológicos como *territorio*, *pertenencia*, *frontera*. ¿Qué queda de cada lado de la frontera? ¿Qué constituye el borde? No es cualquier frontera o borde, sino la del arte contemporáneo y

sus prácticas de percepción y representación. En ese sentido, se situó a partir de la imagen en la manera como se constituye el lugar, en su dimensión física, simbólica y como sujeto actante, pero, sobre todo, en su interrelación. Fue plasmando sus hallazgos en un circuito interconectado que tuvo como escenario su propio taller. Cada dos semanas plasmó sus avances en un mapa de interconexiones y relaciones que, a su vez, la invitaban a reflexionar sobre las piezas que trabajaba y la situaban a ella y a su obra en el circuito. La figura 4.3. muestra la obra final que concluyó de la mano de la tesis.



Figura 4.2. Avance de la tesis de Rocío Gómez, 2017. Fotografía de Rocío Gómez.



Figura 4.3. Final del proceso de investigación de la tesis de maestría de Rocío Gómez, 2017. Fotografía de Rocío Gómez.

Del mismo modo, Paola Vela (2016), en "*Rutinas*: un documental etnográfico desde un espacio de formación artística", problematiza desde el documental cómo se enseña arte/dibujo en la Facultad de Artes de la PUCP. Utiliza los tonos grises del claroscuro del carboncillo, que impregnan carácter para aproximarse a la forma como dos colegas enseñan a dibujar, perspectiva y composición, en sus clases de dibujo –el resultado da cuenta, en el mismo ejercicio de enseñar a dibujar, de cómo opera el concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu–. La autora logra darle movimiento, tonalidad y dinamismo al *habitus*, y lo coloca en un aula universitaria de clases de dibujo. Por su lado, Manuel Larrea (2018), en su tesis "La cerámica como medio de expresión en el arte contemporáneo", problematiza el lugar de la cerámica en dicho ámbito. Su lugar de observación fue el Museo de Arte de Lima (MALI) y su objetivo fue mirar el lugar que allí ocupa la cerámica, que queda referida al campo prehispánico (arqueológico), patrimonial e histórico. Manuel viene de la escultura y su mirada ya se tiñe de su quehacer. No satisfecho con formular las preguntas desde el lugar de la cerámica en el museo, llevó a cabo una instalación que dio paso a una exposición de cerámica que recogió las trayectorias de un conjunto de artistas nacionales y que combinó en la sala de exhibición de la facultad de Artes. Esta exposición propició un debate arduo entre estudiantes de arte, curadores, artistas y profesores de la facultad. La exhibición se constituyó en un espacio que promovió el debate sobre la cerámica en el arte contemporáneo a partir de su propia materialidad y circulación.

Por otro lado, y a diferencia de los casos anteriores, Santiago Quintanilla (2018), en su tesis "La construcción del motivo emblemático del perro ahorcado en las narrativas limeñas sobre la violencia política en el Perú", trabaja sobre un hecho y su fotografía icónica del período inmediatamente anterior al inicio de la lucha armada interna en el Perú. Esta imagen se conoce como la fotografía del "perro ahorcado", que hace un abordaje teórico desde la semiótica de Charles Sanders Pierce y la teoría de regímenes de valor. El autor realiza un recorrido visual sobre las distintas representaciones creadas a partir de la primera fotografía periodística y, en función de estas reproducciones, realiza una historia cultural del conflicto armado interno peruano (1980-2000). Más allá de su propia vida social, la

fotografía del perro colgado se convierte en referente de un momento de la historia reciente.

El elemento visual predomina como imagen y materialidad en estas tesis. Cada una estuvo acompañada de distintos productos. El trabajo de Larrea estuvo en diálogo con una exposición de piezas de cerámica; el de Vela se convirtió en un documental; el de Gómez, en una pieza artística en sí misma; y el de Quintanilla se convirtió en un libro-arte.

Documentales y tesis escritas para trabajar el tema de memoria y conflicto armado interno, activismo, academia y colaboración

El campo de estudios de memoria y su representación tomaron el espacio público cultural limeño, sobre todo durante el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2001-2003). Hay una producción académica importante sobre el tema (Dietrich y Ulfe 2018) y será desde la MAV que prontamente comenzarán también a realizarse tesis sobre la materia. Una de las primeras graduadas de la MAV, Karen Bernedo (2011), sustentó su tesis "Mama Quilla: los hilos (des)bordados de la guerra. Arpilleras para la memoria", conformada por el texto escrito y un producto documental. Un grupo de mujeres desplazadas por la violencia se encontraron como vecinas en el asentamiento humano Huaycán, próximo a la carretera central. De ellas no nació coser arpilleras, sino de una ONG de derechos humanos que llegó para impartir un taller sobre ciudadanía y DD. HH. Aprendieron a coser y a pensar con sus manos. Una versión del documental sirvió como material de devolución hacia las señoras, pero carecía de una reflexión antropológica. Sostuvimos una serie de discusiones sobre activismo y trabajo académico. ¿Cómo pasar de uno a otro? El reto que se nos propuso como docentes fue pensar cómo evaluar una tesis en antropología visual. La dimensión de compromiso estaba marcada desde el inicio, pero el documental no dialogaba con el texto escrito. La primera tesis es siempre la más difícil de evaluar y esta, además, supuso mucha discusión sobre las tensiones entre la producción académica, sus criterios de calidad, rigurosidad y el activismo. El recuerdo asumido como un proceso social se corporiza entre los wampis para dar forma a la transmisión de memoria

intergeneracional a través de la *performance* de profesores y estudiantes de la escuela para representar lo sucedido el 9 de junio de 2009 en Bagua. Esto lo registra Vanessa Romo en una serie de trabajos de campo que forman parte de su tesis –su aproximación es desde el documental que ha revisado y construido con los pobladores–. Visionar sus avances a su vez ha significado que los pobladores comiencen a incorporar otros aspectos en su representación del caso, incluyendo el proceso judicial o las negociaciones con los representantes del Estado. Por su lado, María Isabel Torres, quien también proviene del periodismo, comenzó a indagar las memorias que las mujeres asháninkas tienen del conflicto. Trabajar con mujeres la llevó, como a Vanessa, a privilegiar la participación activa: entregó la cámara a jóvenes adolescentes quienes comenzaron a filmar y contar sobre la historia de su localidad desde ellas mismas. En ambos casos, las etnografías se realizan desde lo visual como técnica, enfoque y también producto, ya que son sustentadas en formato documental.

Desarrollo de tesis sobre documentales sensoriales

El desarrollo de tesis con aproximación sensorial ha implicado un proceso de acompañamiento diferente como conjunto de asesores. Erik Portilla (2014), con "Volveré a bailar por ti. Documental sobre la festividad de la Virgen Candelaria en Puno", buscó captar el sentido de la fiesta. Es una tesis sensorial y *performática* que toma como referente a algunos danzantes y las pocas frases que sueltan, si son "caporales" o verdaderas "centralistas". El documental se detiene en la música, en las conversaciones entrecruzadas, en el fulgor de la celebración. No hay diálogos, sino corporalidades que danzan y se entregan a la ritualidad de la fiesta y su religiosidad.

¿Cuáles son los retos metodológicos de una aproximación así? En contextos festivos, el reto es adentrarse en la misma fiesta y llevar al lector/espectador a conocerla con sus sentidos. El problema radica en cómo se contextualiza y se da cuenta de que es la Fiesta de la Virgen Candelaria en el sur del Perú, Puno, y no otra celebración, y cómo se dan a conocer los personajes y por qué son relevantes sus historias.

Olga Díaz (2018), en su tesis "Caminando en Pampachulla: construcción de lugar en una comunidad rural de los Andes del sur del Perú a través del método de la cámara-*flâneur*", descubre itinerarios, caminos, rutas que configuran y dan sentido al espacio socializado de una comunidad cusqueña. De acuerdo con la autora, la aproximación metodológica para la investigación se estructuró a partir de la propuesta de la cámara-*flâneur*, la cual surge a partir de la exploración inicial en el campo y propone la implementación de tres procesos o 'formas de hacer' simultáneos y dependientes, dentro de la etnografía: caminar, conectar y grabar. Siguiendo esto, se buscó documentar y evocar la experiencia de caminar con cámara a través de la elaboración de un producto fílmico exploratorio, con la finalidad de proponer formas alternativas de investigación sobre el espacio rural y la construcción de lugar, que experimenten con métodos de la etnografía visual.

Caminar, andar o montar bicicleta (Castillo 2019) son actividades a través de las cuales se estructuran formas de sentir, conocer y aproximarnos al mundo. Sugerente es que la propuesta de la sensorialidad y experimentación se realice con cámara y termine en formato documental o, como en el caso de Díaz (2018), en una plataforma virtual con enlaces a los cortos que surgieron en las caminatas. Caminar como aprendizaje y forma de conocer y aproximarnos al mundo social que vamos dotando de significado: son prácticas de vida diaria. Lo que resalta en estas investigaciones es la aproximación con cámara y la discusión que se propone desde las prácticas y los juegos de lentes, de entrecruzamientos de miradas y posicionamientos de sujetos.

La etnografía como diseño: para-sitio o situaciones metodológicas

La etnografía es un proceso de investigación y muchas veces también una puesta en escena; es un proceso de proponer escenarios de y para la investigación, de protagonistas que se asumen actores, agentes y sujetos, y de tramas o relatos, que son los fenómenos sociales que construimos como problemas de investigación. En cuanro puesta en escena no solo está la dimensión *performativa* del propio ejercicio de investigar y de qué manera

asumimos roles o funciones en sus distintas etapas, sino que está también la posibilidad de diseñar, bajo objetivos claros, situaciones metodológicas o para-sitios.

Esa fue nuestra aproximación en una investigación de largo aliento que Ulfe condujo con Málaga Sabogal entre los años 2011 y 2017, en las comunidades de Huanca Sancos y Santiago de Lucanamarca (Ayacucho, Perú), sobre la condición de ser y sentirse víctima y las relaciones que pobladores de estas localidades establecieron con el Estado durante al menos los últimos cincuenta años (Ulfe y Málaga Sabogal 2021). Se trató de una etnografía multilocal (Marcus 2001), en la cual se siguió la pista de la historia en su tránsito, movilidad y transformación en una región ayacuchana a partir del programa de reparaciones (principalmente económicas) que clasifica a la población en víctimas. Siguiendo a Rabinow (2011), se reconstruyeron etnográficamente ensamblajes, es decir, mundos de vida de varios sujetos situados históricamente y aspectos del sistema en sí mismo, sus conexiones y sus asociaciones. La idea de ensamblaje permite pensar que muchas veces los procesos de investigación pueden tomar distintos caminos. Como explica Rabinow en su conversación con Marcus (2008, 77), "en distintos momentos [durante nuestros estudios] encontramos nudos y rizomas, pero trazar relaciones entre las cosas no puede llevarse a cabo completamente porque no existe tal totalidad con la cual conectarse. No existe una cultura unificada". Este ensamblaje permitió acercarse a mirar la historia a través de lo que las imágenes dicen y también de lo que dejan de decir o de lo que queda invisibilizado.

Encontramos que en la localidad radicaron dos fotógrafos y comenzamos a incorporar, recoger y trabajar con sus fotografías que quedaron en álbumes familiares. Este trabajo introdujo una materialidad y textura distinta al trabajo etnográfico. La imagen tiene la fuerza de atrapar la atención de las personas. Cuando nos sentábamos para conversar y sacábamos las fotografías, otras personas aparecían y también se sentaban a compartir sus relatos con nosotras. El ejercicio tomó el matiz de un recuerdo colectivo a la par que individual; las dos dimensiones se conjugaron para dar cuenta de la historia de la localidad y también para crear un archivo audiovisual que ha quedado en el Municipio (fig. 4.4).



Figura 4.4. María Eugenia Ulfe y Ximena Málaga Sabogal durante su trabajo de investigación con fotografías en Huanca Sancos, Ayacucho, 2016. Fotografía de Miguel Gutiérrez Chero.

Para trabajar con las fotografías que se fueron seleccionando, se organizaron dos exposiciones fotográficas (Ulfe y Málaga Sabogal 2018). Una selección de las imágenes fue reunida en una exposición que se llevó a cabo en la plaza, con el objetivo de que esta sirviera como devolución de resultados en el año 2014. Luego, ya con un propósito muy claro de terminar de compilar información faltante, se realizó una segunda exposición en la Municipalidad que coincidía con la fiesta principal del pueblo, que es cuando más personas regresan a la celebración. Esta segunda exposición se diseñó como un para-sitio, es decir, una situación metodológica específica que permitiera usar la imagen para activar los recuerdos. En esta segunda exposición, la colección de imágenes fue mayor; el resultado fue un libro-álbum que se dejó en la localidad.

El trabajo con imágenes brinda una materialidad y textura distinta al trabajo escrito etnográfico. La imagen tiene la fuerza de atrapar la atención de las personas. Cuando nos sentábamos para conversar con alguna persona y sacábamos fotografías, o eran las mismas personas quienes las sacaban para mostrarnos sus fotos, otras personas se aglutinaban alrededor y así la

conversación se volvía un proceso de recuerdo colectivo, común, en el que el énfasis estaba en quiénes allí aparecían retratados y en las situaciones de cómo se habían tomado las imágenes o qué estaban haciendo en esos momentos. Además, el trabajo de fotografías nos llevó a plantearnos la posibilidad de pensar la memoria en varios niveles y generaciones: nos aproximaban a recuerdos que quizás podrían cambiar en el tiempo, a anclar a la persona en la edad en que la veían en la imagen y también a esa dimensión afectiva y viva del recuerdo como práctica social (Ulfe y Málaga Sabogal 2018). Además, durante el mismo proceso de investigación, fuimos atravesando por una serie de roles y funciones (Ulfe y Málaga Sabogal 2020), y constituimos, asimismo, archivos que fueron acumulándose y que, en el sentido de Law (2004), permitieron a su vez que las fotografías y los archivos audiovisuales tuvieran sus propias vidas sociales más allá de la investigación.

Los proyectos de investigación siempre han ido de la mano de la enseñanza, ya que ayudan a revisar material bibliográfico con el que se discute sobre la temática que se desea abordar en la investigación. Desde 2017, Ulfe diseñó el curso acerca de corporalidad y sujeto social para comenzar una indagación sobre cuerpos, restos y márgenes del Estado. El curso sirvió como plataforma para pensar en un proyecto de investigación diferente, específicamente en la Amazonía, a partir de analizar las relaciones entre el Estado y las poblaciones indígenas que tienen una historia de contaminación de ríos y bosques.[3] Cuninico es la comunidad kukama kukamiria elegida, pues en 2014 sufrió uno de los mayores derrames de petróleo y desde 2016 sostiene un proceso judicial contra el Estado peruano. Con base en lo trabajado anteriormente sobre reparaciones, en este proceso judicial se habla sobre formas de remediación –que implican sistemas de mediciones y daño ecológico– y se habla también de los cuerpos de las personas que son diferentes. ¿Qué significa el Estado para estas y estos pobladores? ¿Cuál es la naturaleza de sus interacciones? ¿Cómo se hace presente el Estado en las comunidades nativas afectadas por derrames de petróleo? En este sentido, se trata más bien de un proyecto que, desde la antropología del Estado, recoge nociones como corporalidad

[3] "Desde los márgenes del Estado peruano: corporalidades, contaminación e identidades étnicas en pobladores kukama del bajo Marañón", Proyecto CAP 2019-0703, con financiamiento de la Dirección de Gestión de la Investigación, Vicerrectorado de Investigación, PUCP.

y agentividad, y busca comprender las dinámicas actuales entre la población indígena y el Estado en contextos de contaminación. Es también un estudio sobre procesos identitarios y sus relaciones con los campos de negociación política que se abren en espacios que operan en los márgenes del Estado. Comenzamos a trabajar con dibujos y *storytelling* para dar cuenta y construir una etnografía femenina y feminista centrada en las mujeres y sus universos afectivos y de cuidado que han sucumbido con los derrames. El problema y mayor reto fue que habíamos comenzado ya con la investigación de campo cuando llegó la pandemia de la covid-19 y, sin ser muy conscientes, transitamos de una investigación *in situ* a una de carácter digital, remota y a distancia. Las preguntas frecuentes de saludos se transformaron en llamadas largas que pasaron del cómo están a preguntas específicas sobre por qué usan bebidas calientes a base de condorcillo o matico para sanar la fiebre que produce el coronavirus. Fuimos extendiendo las llamadas telefónicas a conversaciones asincrónicas y entrevistas sincrónicas en WhatsApp. Esta *app* se convirtió en nuestro medio o infraestructura tecnológica, así como lo fue también Facebook. Desde los derrames de petróleo, Cuninico logró la atención de una empresa de telecomunicación que colocó una antena en la comunidad. Si bien los servicios son costosos, les permiten mantener una comunicación directa con sus familiares que se encuentran en otras localidades o ciudades, y entre las autoridades y los líderes de federaciones o incluso el Estado.

Las llamadas y conversaciones se sucedieron una tras otra, y de la propuesta inicial de hacer un video documental con participación directa de la población, pasamos a diseñar de forma conjunta una serie de pódcasts en los que se narra sobre sus formas de cuidado y su organización comunal para enfrentar el coronavirus. Los pódcasts tienen la particularidad de usar locución de voz. Si bien son resultado de una serie de entrevistas, de un trabajo serio de edición y de una labor técnica de limpieza de ruidos, se resalta que queden las voces de las personas y que sean ellas mismas quienes cuenten sus historias. Así nació la serie de pódcasts "Nuestras historias desde Cuninico" :

https://www.facebook.com/Nuestras-historias-desde-Cuninico-117582996749472



Para su difusión, se utiliza una página de Facebook de uso común en la localidad. Esto sirve para generar otro abordaje en la investigación, ya que, de alguna manera, se ha diseñado el pódcast no solo como forma de devolución de resultados, sino también como una técnica de investigación en sí misma; la serie de pódcasts se ha puesto en circulación a través de redes sociales (Ulfe, Vergara y Romo 2021; Ulfe y Vergara 2021).

A modo de conclusiones

En este apartado final queremos resaltar las reflexiones primordiales sobre las metodologías experimentales que han surgido de las apuestas pedagógicas, los proyectos de investigación-creación y también el contexto mismo. Una de las primeras reflexiones que siempre nos encontramos es sobre la etnografía, sus apuestas y formas de entenderla, repensarla y redefinirla. En las diferentes propuestas aquí presentadas, la etnografía aparece como enfoque, como metodología, esto es, como técnica para hacer investigación y como la manera en que se presentan los resultados de investigación. Pero, a través de los casos, hemos intentado mostrar una etnografía que va más allá de las formas establecidas para conocer el mundo. Hemos intentado centrar nuestra atención en cómo esta forma de acercarnos al mundo, atravesada por la experiencia de quien conoce, "deviene" en modos particulares (materiales y prácticas) con las realidades que estudia (Haraway 2008). Estas apuestas comienzan en otras formas de mirar y relacionarse con el mundo, pero no como algo ajeno, a la distancia, sino, más bien, tomando conciencia de que el mundo nos afecta y nosotros lo afectamos también con nuestras miradas. La práctica etnográfica se enriquece con esta aproximación hacia lo visual, ya que nos hace repensar la relación entre imagen y escritura, las formas de producción de conocimientos y la aproximación hacia los contextos a los que nos acercamos desde lo sensorial y corporal.

En estas apuestas metodológicas desde lugares y experiencias particulares, nuestra atención ha girado hacia la experimentación del hacer mismo, donde se cruzan desde apuestas metodológicas entre disciplinas hasta lenguajes estéticos que entran en interacción unos con otros al plantear la

etnografía a modo de producto-texto, audiovisual, experimentación, como una constante redefinición de lo que estamos entendiendo y definiendo por campo. Marcus (2012) nos recuerda que esto le trae a la antropología desafíos acerca de las formas de conocimiento, desafíos que han pasado de los textos como reportajes de campo a la producción de los medios –textos en la red, formas de pensamiento colaborativo, articulaciones, trabajo conceptual alrededor de datos– dentro de y junto al trabajo de campo.

Lo anterior nos lleva a pensar en nuevas nociones del llamado "trabajo de campo", que obligan a reconceptualizarlo en términos de diseño, flujos, redes y relaciones; es decir, la producción de conocimiento antropológico en sitios paralelos o para-sitios (Marcus 2012) y la redefinición radical de las relaciones entre observador y observado a modo de prácticas de correspondencia y no basadas en prácticas de descripción. Esto es planteado por Ingold (2017) al mostrar la necesidad de situarnos en las correspondencias que surgen al relacionarnos con los otros, humanos y no humanos, y las transformaciones que generan en nosotros. Desde estos planteamientos, la relacionalidad, la cercanía, los afectos, la percepción y el cuerpo son el punto de partida para pensar desde y sobre lo visual; es decir, un posicionamiento desde la relacionalidad como una dimensión propia del vivir cotidiano y de la producción de conocimiento y sentido.

De acuerdo con Haraway (1991), es preciso tener clara la necesidad de visualizar de nuevo el mundo como un engañoso codificador con el que tenemos que aprender a conversar. Esta perspectiva abre un espacio para repensar el quehacer etnográfico como un proceso de extrañamiento, es decir, el extrañamiento como práctica al referirse a la capacidad de asombro, esto es, dejar de lado los sentidos comunes y promover el cuestionamiento a lo aparentemente normalizado / dado.

La experimentación también parte de mirar con atención a quienes estudian en los programas de Antropología Visual, con qué bagajes disciplinares vienen y cómo transforman las metodologías en sus usos investigativos. Esto es fundamental y crucial para comprender la innovación metodológica y pedagógica, y es también lo que se ha mostrado en el artículo, sobre todo, si nos detenemos en las metodologías o formas de hacer etnografía que han ido surgiendo a través de los proyectos pedagógicos, de investigación y de

creación que hemos revisado: deambular, callejera, derivar; etnografía de los archivos, entre la resignificación y el *collage*; lo audiovisual desde el giro corporal y afectivo; instalaciones, intervenciones y curadurías; la etnografía como diseño: para-sitio o situaciones metodológicas; bitácoras, cultura material y biografía social del objeto; lo visual como técnica de investigación y tema de investigación. Estas son apuestas metodológicas y pedagógicas que –aunque claramente se diferencian entre sí y cargan con diferentes propuestas conceptuales, de métodos y técnicas– están atravesadas por una intención común hacia un conocimiento emergente y relacional, a diferencia de un conocimiento ya dado y determinado donde la práctica etnográfica no consiste solamente en recoger datos y descripciones, sino también en ayudar a repensar y producir conceptos y nuevas imágenes de los mundos a los cuales nos acercamos.

Agradecimientos

Queremos agradecer a las y los colegas que conformaron el panel de comentaristas de la conferencia "Metodologías visuales y experimentales" en el Seminario Internacional "Antropologías Visuales en Latinoamérica: balance y desafíos", donde presentamos una primera versión de este texto: Amanda Gonzales Córdova (FLACSO, Ecuador), Vicente Castellanos (Universidad Autónoma Metropolitana, México), Wanda Balbé y Soledad Torres (Universidad de Buenos Aires, Argentina) y Vitor Grunwald (Universidad Federal de Río Grande del Sur, Brasil). También aprovechamos para agradecer a los lectores anónimos que han revisado el texto para su publicación.

Referencias

Ardèvol, Elisenda, Marta Bertrán, Blanca Callén y Carmen Pérez. 2003. "Etnografía virtualizada. La observación participante y la entrevista semiestructurada en línea". *Athenea Digital* 3 (primavera): 1-21. http://ddd.uab.cat/pub/athdig/15788946n3/15788946n3a5.pdf

Bernedo, Karen. 2011. "Mama Quilla: los hilos (des)bordados de la guerra. Arpilleras para la memoria". Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Boellstorff, Tom. 2016. "For Whom the Ontology Turns: Theorizing the Digital Real". *Current Anthropology* 57 (4): 387-407. https://doi.org/10.1086/687362

Boudreault-Fournier, Alexandrine, Sylvia Caiuby Novaes y Rose Satiko Gitirana Hijiki. 2017. "Fabricar o Funk em Cidade Tiradentes, São Paulo: performance em etnoficção". *Cultures-Kairós*. https://dx.doi.org/10.56698/cultureskairos.1441

Buck-Morss, Susan. 2009. "Estudios visuales e imaginación global". *Revista Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 1 (9): 19-46. https://doi.org/10.7440/antipoda9.2009.01

Cánepa, Gisela. 2011. "La antropología visual en el Perú". En *Imaginación visual y cultura en el Perú*, editado por Gisela Cánepa, 11-60. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

Castillo, Amador. 2019. "Tejiendo efímeras líneas y sombras: movilidad, corporalidad y visualidad durante la percepción de rutas en bicicleta por el sistema de tránsito en Lima Metropolitana". Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cummins, Thomas. 2004. *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales en los queros*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Das, Veena. 2008. *Sujetos del dolor, agentes de dignidad.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

De Certeau, Michel. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.

Dietrich, Martha-Cecilia, y María Eugenia Ulfe. 2018. "Counter narratives: Visual Anthropology and Memory Activism in Peru". *Anthrovision* 6.2. https://doi.org/10.4000/anthrovision.3725

Díaz, Olga. 2018. "Caminando en Pampachulla: construcción de lugar en una comunidad rural de los Andes del sur del Perú a través del método de la cámara-*flâneur*". Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Figueroa, Mercedes. 2012. "'Fue así como se fue'. Álbum fotográfico familiar como espacio para representar y reconocer a las víctimas de la violencia en el Perú". Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Geertz, Clifford. 1989. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.

— 1992. "Descripción densa: por una teoría interpretativa de la cultura". En *La interpretación de las culturas*, editado por Clifford Geertz, 19-41. Barcelona: Gedisa.

Gil, Javier. 2007. "Pensamiento artístico y estética de la experiencia: repercusiones en la formación artística y cultural". *Cuadernos Grises* 4. Bogotá: Ediciones Uniandes.

— 2010. "Pensamiento visual y pedagogía". *Revista de Artes Visuales Errata*, 4: 130-147.

— 2016. "Poéticas de lo cotidiano, estéticas de la vida". *Revista Nómadas*, 46: 213-225.

Gómez, Rocío. 2017. "La frontera en la imagen del arte contemporáneo. Relato de una negociación". Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Guber, Rosana. 2001. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Gupta, Akhil, y James Ferguson. 1997. "Discipline and Practice: 'The Field' as Site, Method and Location in Anthropology". En *Anthropological Locations. Boundaries and Ground of a Field Science,* editado por Akil Gupta y James Ferguson, 1-46. Berkeley: University of California Press.

Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Nueva York: Routledge.

— 2008. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ingold, Tim. 2014. "That's enough about ethnography!". *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4 (1): 383-395. https://doi.org/10.14318/hau4.1.021

— 2017. "Suficiente con la etnografía". *Revista Colombiana de Antropología* 53 (2): 143-159.

Iregui, Jaime. 2008. *Museo fuera de lugar*. Bogotá: Universidad de Los Andes.

Larrea, Manuel. 2018. "La cerámica como medio de expresión en el arte contemporáneo". Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Latour, Bruno, y Steve Woolgar. 1995. *La vida en el laboratorio. La construcción del hecho científico.* Madrid: Alianza Editorial.

Law, John. 2004. *After Method. Mess in Social Science Research*. Nueva York: Routledge.

— 2010. "The Double Social Life of Methods. Centre for Research on Socio-Cultural Change". Ponencia presentada en la Sixth Annual Conference sobre la Social Life of Method, Oxford, del 31 de agosto al 3 de septiembre de 2010. http://heterogeneities.net/publications/Law2010DoubleSocialLifeofMethod5.pdf

Marcus, George. 2001. "Etnografía en/del Sistema Mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal". *Alteridades* 11 (22): 111-127.

— 2012. "The Legacies of Writing Culture and the Near Future of the Ethnographic Form: A Sketch". *Cultural Anthropology* 27 (3): 427-444. https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2012.01152.x

Marcus, George, Paul Rabinow, James D. Faubion y Tobias Rees. 2008. *Designs for an Anthropology of the Contemporary.* Durham: Duke University Press.

Pink, Sarah, Heather Horst, John Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis y Jo Tacchi. 2016. *Etnografía digital: principios y práctica.* Madrid: Ediciones Morata.

Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino.* Lima: Casa de Estudios del Socialismo, SUR.

Portilla, Erik. 2014. "Volveré a bailar por ti. Documental sobre la festividad de la Virgen Candelaria en Puno". Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Postill, John. 2017. "Doing Remote Ethnography". En *The Routledge Companion to Digital Ethnography*, editado por Larissa Hjorth, Heather Horst, Anne Galloway y Genevieve Bell. Nueva York: Taylor & Francis.

Quintanilla, Santiago. 2018. "La construcción del motivo emblemático del perro ahorcado en las narrativas limeñas sobre la violencia política en el Perú". Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rabinow, Paul. 2011. *The Accompaniment: Assembling the Contemporary*. Chicago: University of Chicago Press.

Restrepo, Eduardo. 2016. *Etnografía: alcance, técnicas y ética.* Bogotá: Envión Editores / Pontificia Universidad Javeriana, Departamento de Estudios Culturales.

Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria.* Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Rosaldo, Renato. 2000. *Cultura y verdad.* México D. F.: Grijalbo.

Stoller, Ann L. 2008. "Imperial Debris: Reflections on Ruins and Ruination". *Cultural Anthropology* 23 (2): 191-219. https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2008.00007.x

Taussig, Michael. 2003. *Law in a Lawless Land. Diary of a Limpieza*. Nueva York: The New Press.

Ulfe, María Eugenia. 2009. "Representaciones del (y lo) indígena en los retablos". *Bulletin de l'Institut Francais d'Etudes Andines* 38 (2): 307-326. https://doi.org/10.4000/bifea.2700

Ulfe, María Eugenia, y Ximena Málaga Sabogal. 2018. "Construyendo memorias visuales en los Andes peruanos. El caso de Huanca Sancos, Ayacucho". En *Fotografía en América Latina. Imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio,* editado por Gisela Cánepa e Ingrid Kummels*,* 257-279 Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

— 2020. "El archivo como proceso y el trabajo etnográfico". En *Antropología y archivos en la era digital. Usos emergentes de lo audiovisual*, vol.1, editado por María Eugenia Ulfe y Ximena Málaga, 223-244. Lima: Fondo Editorial PUCP, Instituto de Etnomusicología / Freie Universitat Berlin.

— 2021. *Reparando mundos: víctimas y Estado en los Andes peruanos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ulfe, María Eugenia, y Roxana Vergara. 2021. "Podcasting Collaborations and Ontological Relationships of Being 'Here' and 'There' in the Lower Marañón River in Perú". *New Area Studies* 2 (1): 74-114. https://doi.org/10.37975/NAS.39

Ulfe, María Eugenia, Roxana Vergara y Vanessa Romo. 2021. "Nuestras historias desde Cuninico: podcasts, pandemia e investigación antropológica". *LASA FORUM* 1 (52): 12-18. https://bitly.ws/VpHz

Vela, Paola. 2016. "*Rutinas*: un documental etnográfico desde un espacio de formación artística". Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Zuidema, Tom. 1991. *Guamán Poma and the Art of the Empire. Toward an Iconography of the Inca Royal Dress.* Berkeley: University of California Press.

Capítulo 5
Antropología de los medios de comunicación en Latinoamérica: comunidades, involucramientos y compromisos culturales en la era digital

Raúl Castro-Pérez, Marian Moya y Francisco Osorio

¿Existe una antropología de los medios de comunicación latinoamericana? Vale decir, ¿una antropología de los medios escrita por latinoamericanos, para latinoamericanos y desarrollada teórica y prácticamente en Latinoamérica? En momentos de vitalidad de esta corriente subdisciplinaria en todo el mundo, esta es la pregunta que buscamos responder con el presente estudio. Para ello, expondremos evidencia hallada en un estado del arte sumario de las investigaciones existentes, y formularemos una agenda de trabajo comprometida en el camino a responderla.

La antropología de los medios de comunicación está en pleno desarrollo gracias a la atención que le prodigan algunas de las más importantes casas de estudio en el mundo. Desarrollan ambiciosos proyectos etnográficos multisitiales, entre los que sobresalen los de la University College London (UCL); por ejemplo, el proyecto Anthropology of Smartphones and Smart Ageing, con etnografías multisitiales en 11 países, durante 16 meses, ambicioso proyecto que sucede a otro similar denominado Why We Post, ambos conducidos por Daniel Miller.[1] En Australia, Annette Markham condujo, también durante 2020, el proyecto Massive and Microscopic: Making Sense of Covid-19, ejercicios testimoniales de autoetnografía desde el Digital Ethnography Research Centre del RMIT [Royal Melbourne

[1] Véase https://www.ucl.ac.uk/anthropology/assa/

Institute of Technology].[2] Por otro lado, la Universidad de Toronto promueve Meet the Labs, encuentros de experiencias de laboratorios etnográficos: Stadtlabor for Multimodal Urban Anthropology de Berlín o el Kaleidos Center for Interdisciplinary Ethnography de Quito,[3] entre otros.

También desarrollan guías temáticas que consolidan su profusa producción bibliográfica. Se destacan reconocidas guías como las de *Routledge Companion to Digital Ethnography* (2016), editada por Larissa Hjorth, Heather Horst, Anne Galloway y Genevieve Bell, o la de Digital Ethnography: Principles and Practice (2015, edición en español de 2019), editada por Sarah Pink, Heather Horst, John Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis y Jo Tacchi. A esas dos se suma el volumen *The Routledge Companion to Media Anthropology*, editado por Elisabetta Costa, Patricia G. Lange, Nell Haynes y Jolynna Sinanan (2022).

A su vez, se están ofertando programas académicos con un grado alto de especialización. El Departamento de Antropología Social de Harvard University ofrece un doctorado con énfasis especial en Media Anthropology. New York University ofrece un certificado especial en Media and Culture como complemento a su maestría en Antropología. University of California, Davis (UC Davies) señala expresamente en su programa de Antropología que los media son un tema de interés en sus investigaciones. Goldsmiths University of London tiene un pregrado en Media and Anthropology. Freie Universität de Berlín brinda una maestría en Visual and Media Anthropology.

En la misma línea de tiempo, nos proponemos identificar y establecer un itinerario particular que los estudios latinoamericanos han podido sacar adelante en simultáneo con estos desarrollos, lo que en alguna medida da cuenta de un proceso igualmente en curso en la región. Para ello, aquí esbozamos una propuesta analítica dirigida a identificar voces distintivas en estos estudios; una propuesta que enuncie relatos en diálogo con lo que sucede en el entorno global, y a la vez significativo para la reflexión y las agendas investigativas de nuestros académicos. Esto es, proponemos identificar voces

[2] Véase https://digital-ethnography.com/projects/massive-microscopic-covid-19/

[3] Véase https://ethnographylab.ca/2021/04/02/meet-the-labs-explorations-in-ethnographic-practice-from-berlin-and-quito/

sostenibles en el tiempo, con obras de autores que radicamos en universidades latinoamericanas, escribimos en castellano o portugués, e indexamos nuestros trabajos en sistemas colegiados de bases de datos (Scopus, WoS, SciELO, Redalyc) con la pretensión de que conformen una literatura común; vale decir, una corriente de voces distintivas latinoamericanas en el concierto mundial de la antropología de los medios, actualmente –como ya se ha mencionado– en vigoroso despliegue.

Partimos del hecho de que gigantes de la literatura antropológica regional, como Gustavo Lins Ribeiro (1995), Rita Segato (1995) o Néstor García Canclini (2001), estuvieron, durante los años noventa, entre las primeras voces que contribuyeron a la formación de un campo interpretativo que vinculó la antropología con la condición humana en el entonces naciente tiempo de la sociedad-red.[4] En línea con sus contemporáneos más influyentes, como Benedict Anderson (1993), Arjun Appadurai (2001) y Anthony Giddens (2000), sostenían que la emergente conciencia de la globalización económica, social y cultural encontraba en la infraestructura de la comunicación –y las narrativas que ello conlleva– su más evidente asidero, propiciando "culturas híbridas" cuya modernidad expresiva tenía entonces tanto de cosmopolita como de tradiciones locales.

En el presente texto planteamos entonces la pertinencia y la oportunidad de establecer un relato antropológico sobre nuestras prácticas culturales habilitadas en y por entornos mediáticos establecidos en América Latina, y por los significados que estas prácticas, con sus usos y valoraciones, nos ofrecen como dispositivos comprensivos de la vida cotidiana local. Ello, con una mirada desde nuestros claustros, escenarios y campos, y en voces de autores que produjeron y aún producen en castellano o portugués desde universidades latinoamericanas. Para establecer los alcances de nuestra investigación e identificar la trama narrativa de nuestra posición, nos propusimos concentrarnos en las principales bases de datos académicas en el mundo, de carácter *peer reviewed*, que tienen registrados estudios en el marco de las características que mencionamos. Auscultamos los artículos que dichas bases de datos exponen en cuanto

[4] En la siguiente sección se ofrecen detalles.

aproximación autocontingente, que explica en sí misma una delimitación, pero también características de validación colegiada y acreditada por pares. Asimismo, indagamos fortalezas heurísticas reconocidas en un concierto internacional que las encuentra representativas de una peculiaridad latinoamericana a lo largo de todo su proceso de producción de hallazgos y circulación.

Con esa impronta, echamos mano a recursos indexatorios como puntos de entrada a la reunión del material por analizar, así como claves interpretativas, siempre procurando responder la pregunta propiciatoria inicial. Realizamos entonces una búsqueda considereando ejes de análisis a los estudios antropológicos sobre medios de comunicación escritos en castellano y portugués, de autores con filiación a universidades de Latinoamérica, y entradas temáticas relativas a usos y prácticas con la radio, la televisión, la prensa, el internet y los medios emergentes del *social media*. Incluimos, por supuesto, todo el abanico de redes multimodales que esto implica: Facebook, YouTube y Twitter, primordialmente. Este fue el marco referencial de donde tomamos también las palabras clave para la búsqueda.

De igual manera, operamos implementando criterios de búsqueda relativos a "mundos sociales medialmente habilitados", "etnografías de audiencias o de públicos en red", y "experiencia de la mediación", en tanto en cuanto son conceptos trabajados y sustentados con éxito por la literatura especializada. Estas entradas resultaron ser, así, nuestros ejes analíticos. Vale decir aquí que conscientemente dejamos de considerar grandes e importantes campos temáticos como el del cine etnográfico –asociado a los vigorosos movimientos de documentalistas y cineastas del llamado "tercer cine", movimiento cuya suerte de manifiesto titulado "Hacia un tercer cine", de los cineastas militantes del Grupo Cine Liberación, Fernando Solanas y Octavio Getino, fue publicado en 1969 en La Habana–, así como el denominado *indigenous media*, movimiento que a partir del uso de los medios por parte de los pueblos indígenas o "Fourth World peoples" (pueblos del Cuarto Mundo) proponen luchar contra la extinción cultural, el desplazamiento forzado y el desastre ecológico y económico (Ginsburg 1991). Ambos campos están plenamente identificados con la antropología visual practicada en la región, por tanto, los entendemos como campos

diferentes (al respecto se pueden consultar otros capítulos de este mismo libro). Con ello marcamos un lindero: nos propusimos reunir e interpretar estudios relacionados con medios electrónicos y digitales masivos como identificadores de una antropología de los medios, distinguida de la antropología visual clásica. Lo mismo que con el marco temporal utilizado: establecimos 1990 como año de inicio para la búsqueda, momentos previos a la apertura de internet para uso público, y 2020 como año de cierre de edición.

Los resultados obtenidos se exponen en su totalidad en la sección cuarta de este estudio, lo cual nos permitirá mencionar a cada estudio uno por uno. Haremos previamente un ejercicio de agrupación en cuatro líneas temáticas, con la finalidad de tender rutas de trazabilidad que permitan su seguimiento, lo mismo que pistas para futuras indagaciones. Estas líneas temáticas han venido perdurando desde entonces, aunque en condiciones de desarrollo tenues e intermitentes. No es que sean proyectos temáticos aislados. En alguna medida, estos proyectos, que se pueden contar con los dedos, se consideran continuidades en el largo plazo.

La primera de las cuatro líneas ya se mencionó: es la de antropología y globalización, no podía ser de otro modo con el peso que tienen en la academia global los autores mencionados Néstor García Canclini, Gustavo Lins Ribeiro o Rita Segato. La hibridez, expresión de identidad y manifiesto cultural, marca un derrotero que ha trascendido, con justicia, los ámbitos de los estudios de antropología y medios de comunicación para influir en las ciencias sociales y los estudios críticos, en su totalidad, de forma gravitante.

Bajo la égida de ello, se puede apreciar el desarrollo posterior de una segunda línea de trazabilidad como es la de constitución de comunidad, en donde sobresale la obra de Rosalía Winocur. Es acaso la autora más consistente que produce inequívocamente sobre la constitución de culturas públicas formadas en ámbitos de alcance de medios de comunicación, con particular atención en la radio, así como en el uso de teléfonos móviles. En esta línea, hay estudios como los de Oscar Grillo o Carmen Godoy, que aportan hallazgos etnográficos para casos de pueblos mapuche de Argentina y Chile. Ambos se aproximan a lo comunitario con investigaciones que

evidencian la reconstitución de identidades étnicas y memorias ancestrales revitalizadas en el marco de prácticas de comunicación emergentes como las que propicia internet.

La hibridez de identidades locales y lenguajes globales pautados por los medios, así como la emergencia de memorias vivas en las prácticas cotidianas desplegadas en entornos mediados son, pues, los grandes temas iniciales de una antropología de comunicación en curso en la región. Sus materias académicas, por cierto, se dan en sintonía con similares desarrolladas por autoras referenciales que por el mismo tiempo producían investigaciones en inglés, por ejemplo, Ingrid Kummels (2018) y sus trabajos sobre los ayuujk en México o Gabriela Zamorano (2017) para el caso aymara en Bolivia. Ambas desarrollan etnografías publicadas con sellos editoriales de rotación global, con lo que marcan el liderazgo en cuanto a la reflexión sobre la constitución de comunidad mediada en Latinoamérica, así como en sus revitalizaciones narrativas y de memoria común.

Una tercera línea, consistente con las dos primeras, es la de antropología y el cambio cultural generacional, aparejado con la emergencia de nuevas culturas juveniles. Entonces, autores como Jonatas Dornelles (2004) en Brasil o Betty Martínez (2006) en Colombia ingresan en el nuevo campo expresivo de los chats como una arena antropológica que se agrega al trabajo participativo y que da cuenta del desarrollo de nuevas herramientas metodológicas, al igual que lo realizaban por entonces en Estados Unidos o España Gabriella Coleman (2012) y Mayans i Planells (2009). Se suman a ellos autores como Marian Moya y Jimena Vázquez (2010), quienes, desde el análisis crítico, exploran la construcción del conocimiento y las nuevas formas de sociabilidad que las tecnologías están habilitando.

Encontramos también una cuarta línea de continuidad relacionada con las culturas participativas, el activismo ciudadano y los compromisos políticos. Así, realidades tan explícitas como la extendida afición por las culturas pop coreanas o *k-pop*, el manga y el animé japoneses –o el *fandom* asociado con series transmedia de culto o cultura popular mediática, como *The Walking Dead*– se manifiestan como las iniciativas regionales que exploran estas olas expansivas en todo el mundo. Casos como los de Victoria Molnar (2014) en Argentina o Johanna Montauban (2019) en

Perú auscultan ya no solo los discursos y visualidades identitarias que practican, sino también las industrias creativas que propician; ello, en tensión con las todopoderosas casas matrices que se están viendo forzadas, con beneplácito, a cohabitar con estas radicales movilizaciones. En este orden participativo también se adscriben otras movilizaciones de índole ciudadano, de distinto signo, como las que consigna Pilar Muñoz (2015), relacionadas con causas de defensa ambiental, o las de Alicia Olave (2012) en Chile y Raúl Castro-Pérez (2019) en Perú sobre política residencial. Cabe mencionar a Gerardo Caballero (2019), con su trabajo de "Ni una menos", y a Daniela Meneses (2019), con su abordaje del movimiento conservador "Con mis hijos no te metas", quienes, desde otras procedencias disciplinarias, hacen uso de la etnografía o el análisis antropológico para dar cuenta de estas vigentes movilizaciones de carácter moral.

¿Qué entendemos por *antropología de los medios de comunicación*? Una antropología de los mundos sociales contemporáneos

El curso de estas cuatro líneas continuas en los estudios de antropología y medios latinoamericanos –globalización y culturas híbridas, construcción de comunidad, cambio generacional, y culturas participativas y activismos políticos, así como la actual centralidad de las discusiones– nos permiten plantear la idea de que la antropología de los medios de comunicación es en sí misma una antropología de los mundos sociales contemporáneos. Toda vez que buena parte de la vida social significativa se constituye en entornos mediados, y muchos de los actuales sentidos de la vida en común se propician en ellos, parece fundamental entonces definir: ¿de qué hablamos cuando hablamos de *antropología de los medios de comunicación*?

Proponemos definirla como una antropología de los mundos sociales contemporáneos, habilitados en y por entornos mediados, y en los cuales se establecen sociabilidades gracias a la habilitación de gamas de referencias simbólicas y culturales transmitidas a gran escala por medios de comunicación masiva (Pink et al. 2019). Estas sociabilidades se formulan como

prácticas de institucionalización de culturas públicas ampliamente compartidas, estableciéndose en calidad de rutinas y experiencias recurrentes, gracias al carácter ritual de sus ocurrencias y su influencia determinante en el orden social (Couldry 2003). Constituyen, así, mundos sociales medialmente habilitados, con comunidades nacionales inmersas en campos de interlocución y dinámicas informativas y de opinión a los que se accede gracias al uso intensivo de medios. Se despliegan en comuniones extraordinarias –como las audiencias nacionales ante un mensaje presidencial o un partido de la selección de fútbol– o también cotidianas –como discusiones sobre temas de actualidad en Twitter–, dándose todos ellos como *performances* ceremoniales, con repeticiones litúrgicas y pautas plenas de referencias comunitarias, conformando rituales de transmisión cultural de sentido fuerte (Osorio 2005). Estas comuniones conllevan amplias experiencias de identidad para los grupos humanos involucrados, ciertamente y, por lo mismo, hay siempre en ellas tensiones propias de narrativas en disputa, como las que encuentra Gisela Cánepa en la creación y el uso social de la "marca país" en Perú. Cánepa y Lossio Chávez entienden el *nation branding* como un campo de interlocución argumentativo, que se activa masivamente con relatos publicitarios elaborados desde el Estado y se problematiza luego con voces de ciudadanos y grupos en contienda, quienes o los adoptan por afinidad o los contestan críticamente (Cánepa y Lossio Chávez 2019).

Pink et al. (2019) introducen el concepto crítico de *mundo social* como una categoría analítica y serán sus alcances los que nos permitirán desarrollar una heurística sobre las realidades comunales en revisión. Una antropología de las sociabilidades mediadas, del mismo modo, nos facultará interpretar estructuras sentimentales de largo alcance y perduración en las sociedades locales y nacionales contempladas, capaces de definirnos y de darnos razón de ser en cuanto colectividades. Por tanto, lo que observaremos en las sociabilidades mediadas serán prácticas sociales concretas por parte de asociaciones que construyen conjuntamente sus autorrepresentaciones y que refrescan relacionamientos históricamente acendrados en su participación en los relatos y discursos que comparten. Ejemplos de estas sociabilidades son las distintas constelaciones de colectivos feministas y

de minorías étnicas o sexuales, tanto como activismos políticos masivos (progresistas, reivindicativos o conservadores) o como identidades juveniles emergentes, todas ellas con sus propias historias y posibilidades de ser sostenibles en el tiempo.

Vale entonces señalar, en este nivel, nuestro propósito en perspectiva metodológica. Ofrecemos un recuento de estudios basados en etnografías de audiencias o de comunidades de usuarios sobre la base de trabajos de campo sistemáticamente recogidos y que reflexionan, principalmente, sobre la actual condición del carácter "conectado" o conectivo (Bennet y Segerberg 2014) del ser humano, propia, asimismo, de una condición de "conectividad" (Van Dijck 2016). En esa perspectiva analizamos trabajos realizados con clásicas exploraciones de campo de largo aliento, y también ejercicios de etnografía digital que los autores realizan mediante la observación sistemática de afinidades y ritualidades *online*.

En la actualidad, más de la mitad de los seres humanos en el planeta usan plataformas digitales de comunicación y Latinoamérica no es la excepción. La condición conectiva se debe a que las personas experimentan en nuestro continente un estimado de 8 horas y 48 minutos inmersas en distintos medios (impresos, electrónicos y digitales), en sus rutinas diarias,[5] con lo cual la experiencia social de la "copresencia" (Pink et al. 2019), como práctica regular, ya está instalada en la vida cotidiana de los latinoamericanos. Las tecnologías de la información de hoy habilitan, consecuentemente, formas "remotas" de la experiencia social (Saxer 2019), con igual carácter de alta significación para las personas que lo experimentan de forma presencial.

La antropología de los medios frente a la antropología visual. Diálogos de "cultura expresiva" entre ellas y la etnografía de audiencias o públicos en red como diferencia

En *Anthropology and Mass Communication. Media and Myth in the New Millenium* (uno de los estudios fundacionales de la subdisciplina), el

[5] "Latin America time spent with media 2011-2021", Zenith Statista, 2021.

antropólogo Mark Peterson expone con claridad las cualidades interpretativas que la caracterizan:

> Es un punto de inicio considerar la comunicación mediada o mediática [los *media* en la versión original del autor] como una forma de *cultura expresiva* que tomamos para darle significado al despliegue público de símbolos o puesta en escena de prácticas sociales con carácter *performático* (Peterson 2003, 18).

Peterson sigue así el camino trazado por William O. Beeman en el uso del término *cultura expresiva* para referirse a aquellas instituciones y prácticas por medio de las cuales las personas hacen públicos, exponen o manipulan materiales simbólicos con la implícita (o explícita) expectativa de que otros individuos sean directamente afectados con tales presentaciones (Beeman citado en Peterson 2003).

La antropología de los medios, en su sentido contemporáneo, se diferencia de la visual por su carácter mediado y amplitud de escala de la experiencia compartida, lo mismo que por el repertorio de significaciones que de este carácter mediado se deriva. Pero a la vez ambas comparten una epistemología amparada en conceptos matrices, por ejemplo, el de *interpretación de la cultura*, que autores como Clifford Geertz (2008) formulan facultativamente. Se aproximan ambas, por tanto, a la imagen cultural como unidad de análisis por excelencia, y como medio de comunicación mismo (Ardèvol y Muntañola 2004). Es decir, conforman campos interpretativos de lectura común, y en los cuales confluyen en su quehacer analítico, pero difieren en lo que toca a alcance y escala, que es masiva, lo mismo que en la experiencia mediada.

Con esta perspectiva diferenciada, creemos que adoptar experiencias sociales en entornos digitales –propias de la vigente cultura de la conectividad (Van Dijck 2016), es decir, dada en plataformas y sitios de relacionamiento social (llamados comúnmente "redes sociales")– marca aún más la especificidad de la subdisciplina de la antropología de los medios frente a la antropología visual. La condición mediada permite también desplegar sociabilidades sincrónicas en realidades simultáneas, es decir, que una persona pueda estar

en experiencias sociales distintas al mismo tiempo, haciendo que la dimensión espacial de esta experiencia se torne de importancia relativa. En otras palabras, puede estar en vivo en un evento, pero participando de reuniones en otro evento por vía remota, mientras comenta animadamente historias en grupos de chat. Esta perspectiva que relativiza tiempo y espacio nos permite, por ejemplo, sopesar el "viaje" de cultura expresiva, como la de los bailes folclóricos bolivianos por medio de YouTube (Sigl 2011), entre comunidades dispersas en el mundo. También nos permite investigar relaciones sentimentales a distancia mantenidas durante años con el *social media* (Winocur 2013), los emprendimientos marcados por la permanente interactividad con los clientes (García Canclini, Cruces y Urteaga 2012) y, en general, nuevos órdenes sociales en términos de estatus y significado para los jóvenes, como los hallados por Francesca Uccelli y Mariel García Llorens en *Solo zapatillas de marca* (2016).

La experiencia humana en contextos mediados

La articulación de públicos en red, sus conexiones y compromisos, mediante plataformas portables y efectivas en, literalmente, la palma de la mano de los ciudadanos permite mantener en vigencia prácticas de cultura expresiva en el sentido fuerte, que se pueden englobar en el histórico concepto de *mediación* propuesto por Jesús Martín-Barbero, actualizada ahora como *mediatización*. Desde que Martín-Barbero desarrollara sus ideas fundacionales, se entiende *mediación* como una forma particular de construir lenguaje, narrativas y órdenes culturales en grupos humanos en constante transformación gracias a su concurrencia en espacios de comunicación. Martín-Barbero (1993) sostenía, por ejemplo, que la modernidad de Latinoamérica, sobre todo la de la vida cotidiana de sus sectores populares, se sustentaba fuertemente en la experiencia compartida que propiciaban los medios de comunicación masivos, logrando no solo procesos de conocimiento, sino también de reconocimiento de los mencionados sectores populares gracias a su presencia proyectada en ellos. Así, indígenas, campesinos y grandes capas de ciudadanía mestiza han venido transformando

las narrativas principales en sus respectivos países, mediante la experiencia de participar de culturas expresivas de carácter híbrido, local-popular, en confluencia con tendencias internacionales (García Canclini 2001). Por ello, Martín-Barbero enfatizaba en el uso de la etnografía para conocer de primera fuente estas transformaciones. Y marcaba, asimismo, las diferencias entre el proceso modernizador de dichas clases populares con las de las clases medias europeas, en cuanto al acceso, en calidad y cantidad, lo mismo que en repertorios de símbolos y significaciones.

Hoy la comunicación de plataformas y de relacionamiento social por redes digitales instala nuevas prácticas de cultura material, por lo que, al igual que en los años noventa, renovamos nuestra atención en el estudio de prácticas públicas ciudadanas. En diálogo con Couldry (2008), e inspirados en la obra de Martín-Barbero en cuanto criterio fundacional, proponemos entonces establecer que la realidad de la mediación, retrabajada por el primero como mediatización, no solo conduce a la formalización de un orden ya conocido (estatus, prestigio social y razón de ser en las personas), sino también al estudio de sus prácticas organizativas y de sus instituciones mismas. Hay en ellos despliegues dramatúrgicos y narrativos de sociabilidades emergentes y consistentes, como también *performances* ritualizados que, hoy en día, constituyen repertorios ciudadanos para todos los signos políticos e ideológicos. A decir de Couldry (2003), la acción mediatizada propicia el establecimiento de un "mito del centro mediático", por el cual, si un evento es mediatizado, entonces, es relevante. Y a la inversa: es relevante porque es susceptible de ser mediatizado. Una validación tautológica que estaría marcando la actual condición humana en tensión con una "transformación de la visibilidad" (Thompson 1998).

En este escenario, en donde la experiencia mediada y su estudio etnográfico son teórica y metodológicamente definitorios para nuestra subdisciplina, conviene referirnos brevemente al contexto presente de encendida protesta social y alta polarización política que experimentamos en el continente. En línea con los preceptos reflexivos de este recuento, nos preguntamos: ¿pueden los movimientos y las movilizaciones sociales actuantes en esa protesta transformarse, ampliarse o intensificarse en la condición de conectividad permanente en la que se desarrollan? El número especial de

la revista *Anthropologica*, de la Pontificia Universidad Católica del Perú, de 2019, dedicado a la antropología de los medios, presenta algunas pesquisas al respecto.

Con base en el estudio etnográfico de movilizaciones ciudadanas como las de "Ni una menos", que busca acción activa del Estado y la sociedad contra la violencia de género (Caballero 2019) o al de la plataforma "Alerta de policías" con cámaras de seguridad, que levanta novedosas banderas de política residencial y acción contra la corrupción municipal (Castro-Pérez 2019), se sabe que la construcción de su gravitante carácter público se realiza gracias a la mutua articulación entre arquitecturas de plataformas de socialización, con prácticas expresas de culturas participativas con vital encendido ciudadano.[6] En ello juega un rol primordial el fenómeno que Paulo Gerbaudo (2017) refiere como el surgimiento de los *social media teams as digital vanguards*, esto es, comunidades de tecnólogos sociales expertos en el manejo de plataformas claves: Facebook, Twitter, y ahora Tik Tok, así como activistas de datos (Postill 2018), quienes constituyen campos de acción en emergencia de carácter *poplítico* (Castro-Pérez 2019). En este contexto recuperamos una definición ensayada, que considera a la "*poplítica* como la expresión de una forma de ejercer participación ciudadana con las claves de la cultura pop propia de los medios de comunicación, en particular, con los códigos y lenguajes del *social media*" (Castro-Pérez 2019, 180).

Estas y otras claves de entendimiento del desarrollo de la antropología de los medios en América Latina y sus principales líneas temáticas serán retomadas de forma ampliada en las siguientes secciones. Entre tanto, lo expuesto ha buscado mostrar, inicialmente, un panorama de teorías y marcos epistemológicos vigentes en nuestro campo de estudio, así como la influencia de estas teorías y marcos en las prácticas antropológicas en nuestro continente. Creemos posible afirmar, por tanto, que hay una continuidad entre ambos niveles (la aproximación generalista y la local), situación que se pondrá más de manifiesto cuando pasemos a analizar el catálogo de

[6] Sobre las prácticas de carácter público en plataformas, se puede consultar una prolífica bibliografía de autores como Gabriella Coleman, Verónica Barassi, John Postill o Jeffrey Juris, entre los antropólogos, y Anastasia Kavada, Paulo Gerbaudo o Emiliano Treré, entre quienes realizan estudios políticos de medios.

trabajos identificados en nuestra búsqueda. ¿Cómo se ha venido incorporando la antropología de los medios en la producción de conocimiento en la región y qué queda por hacer aún en el campo? A continuación, un estado del arte.

Estado del arte en Latinoamérica: publicaciones entre 1990 y 2020

No es de extrañar que mucha de la investigación sobre antropología de los medios en Latinoamérica y el Caribe se escriba en idioma inglés (Haynes 2016; Pertierra 2011; Horst y Miller 2005, entre otros), generalmente por europeos y norteamericanos, pero también por latinoamericanos que escriben en ese idioma (Gómez Cruz 2016; Salazar 2009; Osorio 2005, entre otros). Por ello creemos relevante la pregunta que aquí formulamos: ¿qué hemos escrito desde nuestra región sobre antropología de los medios (a) en español y portugués, (b) en libros y revistas o (c) en repositorios académicos de acceso abierto? Es una pregunta cuyo propósito busca tener una visión más amplia del conocimiento generado por la antropología sobre los medios en y desde Latinoamérica.

Nuestra referencia más antigua es de 1995, cuando Gustavo Lins Ribeiro publica "Internet e a emergência da comunidade imaginada transnacional", basado en un trabajo presentado en 1994 en la American Anthropological Association. Su preocupación en aquel momento es la globalización, basado en los trabajos de Appadurai y Anderson, que tanto influyeron en los años noventa, así como en Arturo Escobar y su ahora clásico concepto de *cibercultura*. En sus palabras: "Ao interesse por compreender a influência da computação na construção da subjetividade e na emergência de novas formas de capitalismo e poder" (Lins Ribeiro 1995, 185). En 1996 publica una continuación de sus pensamientos, donde aparecen palabras como videojuegos, juegos de rol y redes virtuales.

Del mismo año de 1995 es el texto de Rita Segato "The Economies of Desire in Virtual Space", publicado en *Série Antropología* de la Universidad de Brasilia. Su tema es el cristianismo y los temas bíblicos, pero

en esa época la gente comenzaba a debatir por internet. En sus palabras "mi intención era indagar la naturaleza de las relaciones propiciadas por internet y comprobar cómo una dada tecnología se imprime y modifica la expresión y el carácter mismo de las adhesiones de fe y del enfrentamiento entre credos distintos" (149).

No encontramos más textos hasta 2001, cuando la antropóloga Rosalía Winocur publica "Redes virtuales y comunidades de internautas". Es solo para indicar uno de sus muchos trabajos en el área, como por ejemplo los libros *Ciudadanos mediáticos* (2002) y *Pensar lo contemporáneo* (Winocur et al. 2009), por nombrar algunos. O su artículo de 2013 "Etnografías multisituadas de la intimidad *online* y *offline*". Es tan extensa su obra que no tenemos espacio para hablar de sus contribuciones, pero es justo decir que es la antropóloga latinoamericana que más investigaciones tiene en el área.

En 2003, Carmen Godoy publica "Sitios mapuches en internet: reimaginando la identidad", un artículo para la *Revista Chilena de Antropología Visual*. La autora afirma que, en el contexto del conflicto chiapaneco de 1994, el movimiento indígena de Chiapas fue uno de los primeros que usó las redes sociales tal y como hoy las conocemos. Entonces, Godoy se pregunta si lo mismo es aplicable a los mapuches posteriormente. La pregunta de Godoy es si "la utilización de una herramienta comunicacional, como la red, permite reelaborar una identidad cultural" (Godoy 2003, 60), para lo cual analiza cuatro sitios web. Su conclusión es que el "ciberespacio como un medio de comunicación [...] no ejercería una influencia decisiva en la configuración de una identidad cultural" (83), al menos como hipótesis, pues manifiesta no tener los datos suficientes en ese momento. Vale decir que esta revista es pionera en la reflexión de la antropología visual en la región, pues en sus páginas se ha venido apreciando el despliegue temático y las principales tendencias reflexivas en el campo a lo largo del tiempo.

En 2004, Jonatas Dornelles publica "Antropologia e Internet: quando o 'campo' é a cidade e o computador é a 'rede'" en la revista *Horizontes Antropológicos*. Basado en su trabajo de campo en Porto Alegre entre 2001 y 2003, estudia el chat Porto Alegre, que en ese tiempo era administrado por la empresa Terra, dado que los jóvenes de la ciudad habían cambiado

su forma de sociabilidad usando los chats desde los computadores (en ese tiempo, obviamente, sin celulares tipo *smartphones*). Su conclusión es que "podemos pensar em ser a sociabilidade virtual cultivada via Internet um tipo de movimento urbano que leva à formação de comunidades" (Dornelles 2004, 269). En su texto ya cuestiona la diferencia entre la vida *online* y *offline*.

La siguiente referencia es de 2005, cuando Rodrigo Araya publica "Internet, política y ciudadanía". Su pregunta es "si están cambiando las relaciones entre los gobiernos y ciudadanos con la incorporación de internet en las prácticas cotidianas" (Araya 2005, 56). Su respuesta fue claramente afirmativa y utilizó el concepto de *democracia electrónica* o la importancia de los blogs (usó la palabra *weblogs*). Su visión era optimista, pues pensaba que internet fortalecería la democracia, no como Cambridge Analytica lo demostró más tarde (recordemos que se trató de una empresa que recolectaba información de usuarios en Facebook, a quienes después les hacía llegar propaganda personalizada a favor de candidatos o partidos políticos, tanto en Estados Unidos como en el Reino Unido).

En 2006, Betty Martínez publica *Homo digitalis: etnografía de la cibercultura*, un trabajo sobre estudiantes universitarios en Colombia y el impacto de los chats en sus formas de socialización. Su acento estaba en los posibles cambios en la construcción de la identidad de esos estudiantes, a lo cual concluyó que efectivamente se producen nuevos vínculos sociales y, por lo tanto, se produce un cambio cultural en el que la antropología debe poner atención.

En 2010, Marian Moya y Jimena Vázquez publican "De la cultura a la cibercultura", que ya hacía un llamado: "La antropología no puede permanecer ajena a estos desarrollos tecnológicos" (76). Su reflexión es teórica, analizando los aportes de los conceptos de *cibercultura*, *mediación tecnológica*, *producción*, *tiempo* y *espacio*.

En 2011, Gladys Ortiz publica "L@s jóvenes y su relación con la red internet", una reflexión bibliográfica sobre investigaciones en jóvenes y tecnología, que termina haciendo un llamado a la antropología mexicana para estudiar desde la cultura un área dominada por la psicología. En este mismo año la antropóloga argentina Carolina Di Prospero publica

"Autopresentación en Facebook", que estudia la subjetividad a través de la autorrepresentación del yo en esa red social. Su conclusión provisoria es que "las redes sociales pueden estar ayudando a construir (junto con otra cantidad de fenómenos actuales) un nuevo ideal del yo contemporáneo" (Di Prospero 2011, 51). En 2017 también publica "Antropología de lo digital", un artículo más teórico sobre el trabajo de campo que aborda objetos digitales.

En 2012, la antropóloga de Costa Rica María del Carmen Araya estudia a los vendedores ambulantes, especialmente cómo los organismos de gobierno usan páginas web para desprestigiar el comercio ambulante y cómo se produce en el *ciberespacio* el movimiento contrario de reivindicación. Es una lucha en la web entre grupos que tratan de crear un imaginario a favor o en contra de los vendedores ambulantes en Costa Rica en el contexto de la valorización del patrimonio cultural. En palabras de la antropóloga: "si bien es cierto que la voz de los vendedores ambulantes está mediatizada [...], las palabras e imágenes que estos presentan posicionan su rostro humano y fuerza moral" (Araya 2012, 216).

En 2013, Oscar Grillo publica el libro *Aproximación etnográfica al activismo mapuche*, basado en su trabajo de campo de 2004 sobre el activismo de las organizaciones mapuches en Chile y Argentina a través de internet. En él analiza las estrategias y prácticas mediáticas indígenas. En un contexto más amplio, es una obra sobre movimientos sociales.

Entre 2014 y 2016 no hemos logrado encontrar nuevos investigadores que escriban artículos sobre antropología de los medios, hasta 2017, cuando el antropólogo colombiano Nicolás Aguilar-Forero publica "Ciberactivismo y olas de agitación comunicativa. Consideraciones etnográficas", sobre la base de su trabajo de campo entre 2012 y 2014 con una organización de derechos humanos en Bogotá. Su conclusión es que "las tecnologías digitales y los mundos virtuales tienen enormes potencialidades [para] canalizar las energías de la confrontación y el disenso, reorientándolas hacia el gesto solidario, la acción política y la construcción de lo común" (2017, 145).

Un cambio importante ocurre en 2019, cuando la revista *Anthropologica*, editada por la PUCP, publica un número especial titulado "Medios de comunicación, cultura y cambio social", coordinado por Raúl Castro-Pérez. Lo interesante de esos artículos es que surgen desde la MAV, impartida por la misma universidad. Son once trabajos que se agrupan en las temáticas de cultura popular, activismo político, movilización *online*, identidades y dinámicas sociales. Aquí ya aparecen estudios sobre *youtubers*, *influencers*, series como *The Walking Dead*, el movimiento "Ni una menos", los memes e Instagram.

Desde la Maestría en Antropología de la Universidad de Chile también se han escrito cuatro tesis sobre medios digitales. Raad (2004) escribió sobre juventud y socialización en la comunidad: "Los archivos secretos X Chile" (en ese momento una página web). Palenzuela (2013) lo hizo sobre participación política en redes sociales. Campos (2015), sobre el grupo de Facebook "#Yo No Presto el Voto", que buscaba la abstención en las elecciones presidenciales en Chile. Y Muñoz (2015), sobre Twitter y Facebook en el tema de la protesta ambiental. En la Licenciatura en Antropología de la Universidad de Chile también hay dos tesis. La de Orrego (2017), sobre cómo los adultos de mediana edad usan Facebook; y la de Olave (2012), sobre la protesta ambiental organizada desde Twitter y Facebook.

La revista de humanidades y ciencias sociales peruana *Desde El Sur*, de la Universidad Científica del Sur, publica también, desde 2020, artículos de investigación antropológicos de las "culturas de la conectividad", explicitando su interés en prácticas emergentes de aprendizaje colaborativo y en experiencias de agregación social en plataformas y medios de comunicación. Uno de los artículos se titula "Dinámicas e identificación grupal de *gamers* en Lima. El caso de competitividad en el videojuego *League of Legends*" (Toykin 2020), y aborda etnográficamente sus masivos juegos en festivales y cabinas de centros comerciales, identificando temas de representación, *performance* y masculinidad en jóvenes de la ciudad. El segundo es "Desconfianza, regímenes de verdad, conspiraciones y montajes en el contexto de la covid-19 en México" (Murillo 2020), que examina videos, imágenes y memes durante la pandemia, dando cuenta de su uso como "géneros discursivos" y como vehículos de emociones compartidas y movilizadas a gran escala.

Entonces, ¿qué hemos estudiado en Latinoamérica desde la antropología de los medios? Una posible hipótesis, de acuerdo con los datos recogidos, es que nuestra investigación va al compás de los tiempos, es decir, estudiamos muchas de las tecnologías que existen en el presente de los investigadores; estudiamos los temas que son comparables con otras regiones y recurrimos a los mismos autores como referentes, todo lo cual indica que nuestra antropología de los medios es parte de la ciencia antropológica global. Pero esta es una conclusión tentativa, como se verá cuestionada más adelante en las secciones de este texto. Nos han interesado la juventud, la identidad, la política, la sociabilidad, los mercados, el cambio social, el medio ambiente o los adultos, por nombrar algunos temas. Hemos usado metodologías clásicas como la observación participante, pero también nuevas como la etnografía digital (virtual, netnografía). Estamos al tanto de toda la discusión teórica global y, por ende, tenemos acceso a todos los conceptos y teorías existentes (y usamos todo ello). Contamos con excelentes profesionales que han realizado valiosas contribuciones desde la antropología de los medios en la región.

Sin embargo, pese a la centralidad de internet y a la tecnología asociada latinoamericana hoy, las investigaciones que los antropólogos han desarrollado al respecto son pocas, tenues e intermitentes, como ya se dijo. La propia manera de trabajar de la antropología está cambiando y, dado que la disciplina tiene como una de sus misiones trabajar en su presente, queda muy clara la tarea de indagar los porqués de esta situación en el paisaje científico por abordar. Pero hay cambios. La nueva generación está escribiendo más al respecto. Ahora su producción se manifiesta en tesis de licenciatura, maestría y doctorado, y ya comienzan a aparecer con más fuerza sus artículos en revistas y diversos documentos en plataformas de acceso abierto.

La antropología de los medios y las academias de los mundos sociales de Latinoamérica

Latinoamérica ha dado al mundo investigadores que, gracias a sus trayectorias de excelencia, hoy son referentes de los estudios sociales sobre los medios. Néstor García Canclini y Jesús Martín-Barbero, como mencionábamos, son claros ejemplos de esta representatividad. Por cierto, existen en nuestra región estudiosos en el campo de la antropología de los medios que podrían aspirar a sucederlos. Sin embargo, tal y como lo demuestra el rastreo bibliográfico realizado, se advierte que además de su reducido número, carácter tenue e intermitencia, sus investigaciones adolecen de cierta dispersión en los enfoques, aun cuando las cuatro líneas temáticas identificadas permiten hablar de alguna continuidad. Cabe preguntarse entonces acerca de su corto número y dispersión de perspectivas. ¿Por qué no hay escuelas de pensamiento consistentes acerca de los públicos en red en nuestras academias? ¿Por qué no se ha profundizado el estudio de la hibridez y la cultura popular, que fueron en algún momento sus tópicos más sonados? Valdría preguntarse, asimismo y ante todo, ¿para qué una antropología de los medios en Latinoamérica?

Respondamos entonces la pregunta del "para qué", para luego entender los "porqués". Tradicionalmente, la investigación académica de nuestra región ha priorizado problemáticas como la pobreza y la desigualdad estructural, así como los fenómenos asociados a ellas: inseguridad, desequilibrios de género, avasallamiento de derechos políticos, sociales y económicos, violencias de todo tipo, y la falta de acceso a los servicios básicos, tales como la salud, la educación, la nutrición adecuada y los sistemas sanitarios. Sin embargo, muchas de las representaciones de estos fenómenos no solo son vehiculizadas, sino también modeladas, apuntaladas y a menudo fijadas en los imaginarios sociales por los medios de comunicación. El aporte de la antropología de los medios, entonces, resulta clave para comprender a cabalidad cómo se están construyendo estas representaciones en los medios. Es decir, con qué agencias y al servicio de qué agendas se elaboran las representaciones para también problematizar y desarticular, con esta comprensión, los estereotipos y las construcciones simbólicas que estigmatizan

o invisibilizan a las poblaciones que las sufren, con la consecuente legitimación de esas mismas situaciones de atención asimétrica y desigualdad gracias a un *statu quo* establecido.

De este orden de cosas se desprenden las razones del desinterés por agendas permanentes o escuelas de pensamiento para una antropología de medios en la región. La producción intelectual sobre el Sur se genera tanto en el Norte como en el Sur. No obstante, la peculiaridad notoria es que nuestros intelectuales latinoamericanos generalmente abordan temáticas referidas a sus propios contextos de origen, aplicando modelos teórico-metodológicos procedentes de centros académicos líderes en el mundo, sin diálogos o transformaciones. Aunque nuestros investigadores accedan a una formación de excelencia, su foco de interés se orienta siempre a desarrollos epistémicos hechos sobre la base de propuestas teóricas elaboradas en dichos centros líderes, por lo general del Norte globalizador. Latinoamérica en sí sigue siendo abastecedora de riqueza etnográfica singular, pero no se destaca (aún) como fuente de teorías antropológicas de fuste.

Otro asunto relacionado con estas tendencias es el idioma inglés como *lingua franca* académica. El reconocido antropólogo noruego Thomas H. Eriksen advierte sobre esta cuestión:

> La lengua inglesa detenta una hegemonía indiscutida en la antropología contemporánea y domina en publicaciones, conferencias y listas de lectura sobre el tema. En efecto, las publicaciones en otras lenguas actualmente tienden a reproducir la antropología anglófona, a diferencia de la situación de la primera mitad del siglo XX, cuando las antropologías no anglófonas seguían sus propios itinerarios y agendas. Cuando realicé hace poco una investigación bibliográfica para un libro sobre globalización y antropología, me decepcioné al encontrar mucho menos de lo que yo esperaba del condimento local en las antropologías sobre la globalización en español y alemán. En su mayoría, se referían y discutían las mismas teorías y autores anglófonos como todos los demás, *por lo cual tácitamente admitían su propia identidad injustamente impuesta como académicos periféricos* (Eriksen 2006, xi; cursivas añadidas).

Las agendas, los itinerarios, las teorías, las prioridades temáticas de la antropología anglófona –cuyas urgencias estructurales y coyunturales distan océanos de las condiciones latinoamericanas, por cierto– no deberían limitar nuestras potencialidades, intereses y necesidades investigativas vernáculas.

El trabajo antropológico cuestiona las definiciones de los fenómenos admitidas socialmente, y un objetivo antropológico es identificar a los agentes involucrados en la lucha por dichas definiciones. Los medios de comunicación masivos juegan un rol determinante en la producción de contenidos simbólicos, en su orden, y en los involucramientos que protagonizamos en y sobre nuestros mundos sociales. Se requiere, entonces, analizar y desnaturalizar esos contenidos, así como analizar las prácticas y autodefiniciones de los individuos quienes, viviendo en condiciones distintas, reelaboran esas representaciones y redefinen nuevas prácticas. Necesariamente situados en Latinoamérica, y escribiendo desde Latinoamérica, tenemos que involucrarnos en desplegar esfuerzos para que la antropología de los medios en la región aborde estudios sustentados etnográficamente, determinados histórica y socialmente aquí, y los marque con sus propias categorías analíticas, tal como en su momento lo hicieron Martín-Barbero y García Canclini. Es decir, estudios contextualizados con las formas en que los actores locales otorgan sentidos o hacen uso culturalmente expresivo de manifestaciones y tecnologías canalizadoras de dichas formas.

Las representaciones mediáticas que surgen de esta permanente negociación simbólica constituyen el soporte de innumerables construcciones cuyo abordaje es de alta incumbencia antropológica. La categoría "inmigrante", por ejemplo, está cargada negativamente en casi todos los contextos de fuerte inmigración, y connota ideas de ilegalidad, delincuencia, vagancia, o bien, los "grupos indígenas" retratados –sutil, velada o explícitamente– como inmorales, subdesarrollados, borrachos. Otro ejemplo habitual en informativos, noticieros televisivos y radiales, medios digitales y, por supuesto, en redes sociales, se refiere a los "disturbios" causados por trabajadores (piquetes, marchas, huelgas), como inmanentes a una supuesta condición "violenta" de su gremio, antes que como consecuencias de

negociaciones truncas o reclamos no atendidos. Pese a las urgencias de las realidades concretas locales, la academia latinoamericana tiende a acogerse a marcos interpretativos producidos en otros contextos, y recurre muy poco, o nada, a los pares de sus lados (incluso los de otros "sures"), en su búsqueda por recursos epistémicos y metodológicos. Con las consideraciones éticas de rigor, debemos involucrarnos en la identificación y el ahondamiento de estos procesos con un sello regional específico que atienda a nuestras peculiaridades sociales y culturales, a nuestra medida.

La antropología de los medios, las audiencias y los públicos en red en la creación de una agenda académica para Latinoamérica

Desde la perspectiva de los públicos, se nos ocurre proponer: ¿qué hacen las personas en su vida diaria en relación con los medios? ¿Cuáles son las prácticas significativas de sus audiencias / públicos / usuarios ante la enorme parafernalia mediática que atraviesa asiduamente su existencia envuelta en la ubicuidad mediática, sobre todo desde la explosión digital? En un universo de nuevas expresiones mediáticas (y conceptos asociados) como "*fake news*", "*bots*", "*trolls*", "burbujas" o "sesgos cognitivos", ¿cómo articular estos fenómenos con las herramientas analíticas disponibles como "empoderamiento", "agencia", "resistencia", "contrahegemonía", "actor-red", que han resultado provechosas en los análisis sobre nuestras realidades mediáticas, pero que posiblemente ahora requieran algunos ajustes ante estos nuevos eventos? ¿Cómo relacionan los públicos la información que reciben con sus prácticas políticas y sociales y con las decisiones que toman en su cotidianeidad? ¿Existen efectivamente sesgos cognitivos que incidan significativamente en la recepción de contenidos mediáticos? ¿Están los públicos inmersos en "burbujas de información"? ¿Existen factores diferenciales respecto de cómo estos fenómenos inciden en los distintos sectores sociales? Son muchas las preguntas cuyas posibles respuestas podríamos comenzar a enmarcar con paradigmas y enfoques regionales gestados según nuestras peculiaridades.

Es importante no trazar una línea divisoria tajante entre "los medios" y "el público", especialmente dada la proliferación actual de "contenido generado por los usuarios" a través de múltiples sitios web y plataformas móviles, a menudo compartidas por profesionales y amateurs (Postill 2010). Rodríguez Cano (2018) plantea la necesidad de pensar otro fenómeno que tiene directa injerencia en esta participación de los públicos: la relación dialéctica entre mediaciones corporativas y mediaciones culturales por agregación o afinidades, la cual trae aparejado el papel de los algoritmos en las plataformas digitales. Los algoritmos se imponen de forma disimulada, pero su influencia en los ámbitos social y cultural es insoslayable y el poder a través del algoritmo es ostentado por las empresas biotecnológicas y los gigantes del *software*. El afán comercial, la configuración extractiva de datos, su función como elemento de poder y sus efectos en las prácticas ideológicas deben estar en la base de la problematización del rol de los algoritmos (tema tratado también profusamente en Couldry y Mejías 2022). Según Rodríguez Cano (2018), y de acuerdo con la evidencia empírica, en Facebook las decisiones de los usuarios juegan un rol clave para limitar la exposición a contenido diferente al preferido: los usuarios tienden a formar grupos polarizados, lo cual confirma sus creencias e ignora refutaciones, configurando de esta manera comunidades de pensamiento similar. La antropología permite, gracias a la etnografía, superar una posible (y riesgosa) fetichización del algoritmo, indagando cuáles son las prácticas concretas de los sujetos a partir de su interacción con los medios y determinando cómo se establecen las relaciones sociales mediatizadas por estos dispositivos tecnológicos. Una aproximación interdisciplinaria entre la antropología de los medios, los estudios de ciencias de la comunicación, las ciencias informáticas y las ciencias políticas constituiría una modalidad de abordaje apropiada para comprender estos procesos en el contexto latinoamericano, dada la complejidad y la densidad de estos.

Latinoamérica y el Caribe pertenecen al grupo de países del mundo "en desarrollo" que presenta una moderada tasa de crecimiento anual de su digitalización.[7] Los nuevos recursos digitales permiten acceder a las

[7] Latinoamérica y el Caribe se encuentran en un desarrollo intermedio respecto de otras regiones del mundo en lo tocante a su sistema digital: es una posición más avanzada respecto de África y Asia-Pacífico, pero rezagada respecto de Europa Occidental y del Este, América

experiencias de usuario como productores de contenidos de tales medios, aunque, debido a las condiciones desiguales entre nuestro subcontinente y los países "desarrollados", en la región disminuyen las posibilidades de acceso a los dispositivos que precisamente son necesarios para crear contenido. Andreea Stoiciu explica que los gobiernos deben acometer la creación y utilización de instrumentos de gobernanza electrónica con el fin de mejorar la capacidad electrónica, alentar la utilización de las TIC y la educación a ese efecto, y apoyar el desarrollo de aptitudes en materia de TIC de forma no discriminatoria (Stoiciu 2011). En efecto, las políticas públicas en Latinoamérica deberían contemplar estos desequilibrios a nivel externo (global) y a nivel interno (doméstico) para proveer a los sectores más desfavorecidos (pueblos indígenas, sectores populares urbanos, campesinado, organizaciones de base, etc.) los recursos necesarios para expresarse a través de estas nuevas vías de comunicación digital. El Consejo de Derechos Humanos de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) ha reconocido el acceso a internet y a las tecnologías de la información como un derecho universal.[8] Por lo tanto, si el máximo organismo transnacional ha comprendido la relevancia del acceso al recurso digital en cuanto fuerza impulsora para el desarrollo, el compromiso de los Estados es sustancial en lo que respecta a reconocer, visibilizar y, especialmente, garantizar el cumplimiento efectivo de ese derecho. Una antropología de los medios involucrada sería gravitante en este fin.

La antropología de los medios y la etnografía

En épocas pasadas, se percibió que, en la antropología, con investigadores preocupados por la posible pérdida de su "objeto de estudio" en el marco de los procesos de descolonización, hubo pérdida de rumbo. Mientras nos intentábamos reacomodar, otras disciplinas con buen tino y sentido de

del Norte y los Estados Árabes (CAF, CEPAL, Digital Policy y Law Telecom Advisory Services 2020).

[8] Resolución A/HRC/20/L13 (29 de junio de 2012), considerando 2. http://ap.ohchr.org/documents/S/HRC/d_res_dec/A_HRC_20_L13.pdf

la oportunidad se valieron de la etnografía como recurso en sus propios espacios disciplinarios. Tal es el caso de la sociología, los estudios culturales, los estudios de medios, e incluso del *marketing* y la administración de empresas. Por fortuna, hoy hemos recuperado la etnografía, pero posiblemente sea necesario revisar de aquí en más cómo se ha dado esta suerte de rehabilitación, qué medidas habrá que tomar para no temer perderla otra vez y tener claro cómo adaptarla a las nuevas condiciones estructurales y coyunturales en todo el planeta.

Decíamos antes que Latinoamérica y las demás regiones periféricas suelen ser meras proveedoras de escenarios propicios para etnografías. Sin embargo, creemos que nuestras academias regionales cuentan con capitales simbólicos e intelectuales apropiados y adaptados a las realidades locales para generar espacios de producción de conocimiento no solo apropiados a nuestras particulares problemáticas, sino también modélicas de trabajo etnográfico en general.

Gómez Cruz y Ardèvol (2017) sostienen que las etnografías digitales han evolucionado desde la "etnografía virtual", llevada a cabo solamente sobre la pantalla, a disposiciones más integradas, multisituadas y extendidas a multiplataformas complejas. Al mismo tiempo, las etnografías de medios han asumido abordajes más holísticos de los fenómenos mediáticos a partir de una amplia contextualización de la producción y el consumo mediático en la vida cotidiana. Por otra parte, el contenido generado por usuarios provoca cambios en la relación entre "audiencias" y productores de medios. En este entramado de relaciones cotidianas, pero también presentes en el trabajo de campo, un desafío importante para la antropología de medios es aceitar las herramientas epistemológicas y metodológicas, y difundir su utilidad creciente en las comunidades académicas como una entrada muy pertinente para una antropología de los mundos contemporáneos.

Prueba de esto ha sido el contexto de la pandemia reciente, en el que los antropólogos digitales encontramos un nicho de reconocimiento inusitado. Dadas las restricciones sanitarias impuestas por los gobiernos de todo el mundo, la etnografía presencial se tornó inviable. Casi todos los investigadores que trabajamos en antropología visual o de los medios fuimos convocados de un modo u otro a asesorar a nuestros colegas de otras áreas,

quienes, desconcertados por la situación, no encontraban soluciones para encarar sus trabajos etnográficos en la nueva escenografía impuesta por el implacable virus. Estuvimos antes y con mejores herramientas para hacer una antropología de los mundos contemporáneos.

En realidad, muchos de esos mismos antropólogos, sumidos en la ansiedad de no poder operar sobre la realidad etnográfica por constricción objetiva, ya venían apelando al recurso tecnológico. Desde antes de la pandemia, los antropólogos realizaban entrevistas, cuestionarios, registros de interacciones sociales (fotos, videos, enlaces, comentarios en *posts*) apelando al recurso tecnológico, además del establecimiento de los primeros contactos con potenciales informantes a través del correo electrónico o de las redes sociales. Sin embargo, esta utilización de los recursos digitales en etnografía tiene consecuencias sobre el tipo de conocimiento que producimos y la modalidad de relacionamiento con nuestros informantes y otros actores, en el marco de la interacción etnográfica (Estalella y Ardèvol 2010), aspectos que no eran contemplados a conciencia por colegas no especializados en estos temas.

Asimismo, en el afán por superar esas constricciones impuestas por la pandemia, los antropólogos han incursionado en otras prácticas etnográficas no tan difundidas, como la autoetnografía. Lo cierto es que la antropología de los medios tuvo un reconocimiento especial en este contexto y es predecible entonces que esta situación la emplace a un lugar más visible y de clara identificación. Por otra parte, la popularización de estas herramientas tecnológicas en el interior de la comunidad antropológica permitirá promover sus múltiples aplicaciones y ventajas. La implementación masiva de estos recursos entre investigadores contribuirá a promover y hacer visible nuestra disciplina fuera de los espacios académicos (por ejemplo, gracias a la circulación de resultados de investigación por las redes sociales) y, a la vez, abrirá otros canales de financiamiento para proyectos (académicos o extraacadémicos). Lo mismo, posiblemente, con nuevos nichos laborales, ya que otros sectores conocerán qué hacemos y qué podemos hacer para agregar valor a sus actividades.

No olvidemos que este horizonte apenas desplegado está condicionado, asimismo, con las particulares características socioeconómicas, políticas y culturales de la región, en lo que toca a las brechas sociales, como también

a la histórica jerarquización étnico, cultural y de género que sufrimos. Distintos registros en el sector de las telecomunicaciones hacen patentes estas diferencias. Por ejemplo, Srinivasan y otros documentan para el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) que, a fines del año 2021, solo el 60 % de la población de América Latina y el Caribe utiliza internet, lo que deja a dos quintas partes de la población de la región sin acceso a los beneficios de la conectividad digital (Srinivasan et al. 2022). Asumimos, en este escenario, una premisa sustancial para todo trabajo futuro: la de reconocer una realidad con distintas y pronunciadas velocidades en el acceso a los entornos de comunicación, conectividad y alcance de señales, así como en las calidades tan disímiles con las que esas experiencias se dan. Una antropología social comprensiva de su tiempo y realidad, consecuentemente, ha de ser en mucho una antropología de los medios de comunicación desde su base constitutiva. Es hora de planteárselo.

Agradecimientos

Queremos agradecer a los colegas que conformaron el panel de comentaristas de la conferencia "Antropología de los Medios" en el Seminario Internacional "Antropologías Visuales en Latinoamérica: balance y desafíos", donde presentamos una primera versión de este texto. Oscar Aguilera (Universidad de Chile), Dolores Tezanos (Universidad Nacional de San Martín, Argentina), Hugo Chávez Mondragón (Universidad Autónoma de Querétaro, México) y Gabriela Zamorano (Colegio de Michoacán, México).

Referencias

Aguilar-Forero, Nicolás. 2017. "Ciberactivismo y olas de agitación comunicativa. Consideraciones etnográficas". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales,* 59: 123-148. https:/doi.org/10.17141/iconos.59.2017.2595

Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginarias. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México D. F.: FCE.

Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México D. F.: FCE.

Araya, Rodrigo. 2005. "Internet, política y ciudadanía". *Nueva Sociedad*, 195: 56-71.

Araya, María del Carmen. 2012. "Antropología del ciberespacio. Dinámica de la exclusión y la inclusión social y vendedores ambulantes". *Reflexiones* 91 (1): 207-219.

Ardèvol, Elisenda, y Nora Muntañola. 2004. *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: UOC.

Bennet, W. Lance, y Alexandra Segerberg. 2014. *The Logic of Connective Action. Digital Media and the Personalisation of Contentious Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.

CAF (Corporación Andina de Fomento), CEPAL, Digital Policy and Law y Telecom Advisory Services. 2020. *Las oportunidades de la digitalización en América Latina frente al Covid-19*. CAF / Naciones Unidas. https://bitly.ws/XJwa

Campos, Evelyn. 2015. "Movimientos de protesta en internet: un estudio de caso sobre la campaña 'yo no presto el voto' en Facebook". Tesis de maestría, Universidad de Chile.

Castro-Pérez, Raúl. 2019. "'Quería probar que puedo hacer tendencia'. Activismos ciudadanos *online* y prácticas políticas en el Perú". *Anthropologica* 37 (42): 177-200.

Caballero, Gerardo. 2019. "Usos de las redes sociales digitales para la acción colectiva: el caso de Ni Una Menos". *Anthropologica* 37 (42): 105-128.

Cánepa, Gisela, y Félix Lossio Chávez. 2019. *La nación celebrada: marca país y ciudadanías en disputa*. Lima: Universidad del Pacífico / Pontificia Universidad Católica del Perú.

Coleman, Gabriella. 2012. *Coding Freedom: The Ethics and Aesthetics of Hacking*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

Costa, Elisabetta, Patricia G. Lange, Nell Haynes y Jolynna Sinanan. 2022. *The Routledge Companion to Media Anthropology*. Londres: Routledge.

Couldry, Nick. 2003. *Media Ritual. A Critical Approach*. Londres: Routledge.

Couldry, Nick. 2008. "Mediatization or Mediation? Alternative Understandings of the Emergent Space of Digital Storytelling". *New Media & Society* 3 (19): 373-391.

Couldry, Nick, y Ulises Mejías. 2022. *El costo de la conexión. Cómo los datos colonizan la vida humana y se la apropian para el capitalismo*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Di Prospero, Carolina. 2011. "Autopresentación en Facebook: un yo para el público". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 6 (3): 44-53.

— 2017. "Antropología de lo digital: construcción del campo etnográfico en co-presencia". *Virtualis* 8 (15). https://doi.org/10.2123/virtualis.v8i15.219

Dornelles, Jonatas. 2004. "Antropologia e Internet: quando o 'campo' é a cidade e o computador é a 'rede'". *Horizontes Antropológicos* 10 (21): 241-271.

Eriksen, Thomas Hylland. 2006. *Engaging Anthropology. The Case for a Public Presence*. Oxford: Berg.

Estalella, Adolfo, y Elisenda Ardèvol. 2010. "Internet: instrumento de investigación y campo de estudio para la antropología". *Revista Chilena de Antropología Visual*, 15: 1-21.

García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.

García Canclini, Néstor, Francisco Cruces y Maritza Urteaga, coords. 2012. *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Barcelona: Ariel.

Geertz, Clifford. 2008. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Gerbaudo, Paolo. 2017. "Social Media Teams as Digital Vanguards: The Question of Leadership in the Management of Key Facebook and Twitter Accounts of Occupy Wall Street, Indignados and UK Uncut". *Information, Communication & Society* 20 (2): 185-202.

Getino, Octavio, y Fernando Solanas. 1969. "Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo". *Hojas de Cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*: 29-62.

Giddens, Anthony. 2000. *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus.

Ginsburg, Faye. 1991. "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?". *Cultural Anthropology* 6 (1): 92-112.

Godoy, Carmen. 2003. "Sitios mapuches en internet: reimaginando la identidad". *Revista Chilena de Antropología Visual*, 3: 59-83.

Gómez Cruz, Édgar. 2016. *Digital Photography and Everyday Life*. Londres: Routledge.

Gómez Cruz, Édgar y Elisenda Ardèvol. 2017. "Ethnography and the Field in Media(ted) Studies: A Practice Theory Approach". *Westminster Papers in Communication and Culture* 9 (3): 27-46. https://doi.org/10.16997/wpcc.172

Grillo, Oscar. 2013. *Aproximación etnográfica al activismo mapuche: a partir de internet y tres viajes de trabajo de campo*. La Plata: Al Margen.

Haynes, Nell. 2016. *Social media in Northern Chile*. Londres: UCL.

Hjorth, Larissa, Heather Horst, Anne Galloway y Genevieve Bell. 2016. *The Routledge Companion for Digital Ethnography*. Nueva York: Routledge.

Horst, Heather, y Daniel Miller. 2005. "From Kinship to Link-Up: Cell Phones and Social Networking in Jamaica". *Current Anthropology* 46 (5): 755-778. https://doi.org/10.1086/432650

Kummels, Ingrid. 2018. *Espacios mediáticos transfronterizos. El video ayuujk entre México y Estados Unidos*. México D. F.: CIESAS.

Lins Ribeiro, Gustavo. 1995. "Internet e a emergência da comunidade imaginada transnacional". *Sociedad e Estado* 10 (1): 181-191.

Martín-Barbero, Jesús. 1993. *Communication, Culture and Hegemony. From Media to Mediations*. Londres: Sage.

Martínez, Betty. 2006. *Homo digitalis: etnografía de la cibercultura*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Mayans i Planells, Joans. 2009. *Género chat. O cómo la etnografía puso un pie en el ciberespacio*. Barcelona: Gedisa.

Meneses, Daniela. 2019. "Con mis hijos no te metas: un estudio de discurso y poder en un grupo de Facebook peruano opuesto a la 'ideología de género'". *Anthropologica* 37 (42): 129-154.

Molnar, Victoria. 2014. "La ola K-pop irrumpe en América Latina". *Question* 1 (42): 159-179.

Montauban, Johanna. 2019. "De los zombies a los walkers. El despertar de la economía fandom". *Anthropologica* 37 (42): 35-56.

Moya, Marian, y Jimena Vázquez. 2010. "De la cultura a la cibercultura: la mediatización tecnológica en la construcción de conocimiento y en las nuevas formas de sociabilidad". *Cuadernos de Antropología Social*, 31: 75-96.

Muñoz, Pilar. 2015. "Comunicación de la amenaza ambiental en la web 2.0. Observaciones de las comunicaciones en Twitter y Facebook, vinculadas a la protesta. El Caso 'No Alto Maipo'". Tesis de maestría, Universidad de Chile.

Murillo, Andrea. 2020. "Desconfianza, regímenes de verdad, conspiraciones y montajes en el contexto de la covid-19 en México". *Desde El Sur* 12 (2): 547-571.

Olave, Alicia. 2012. "La movilización ciudadana de Chao Pescao en redes sociales de internet: el caso Barrancones". Tesis de licenciatura, Universidad de Chile.

Ortiz, Gladys. 2011. "L@s jóvenes y su relación con la red internet: de la adicción al consumo cultural". *Razón y Palabra*, 78: 1-16.

Orrego, Natalia. 2017. "Apropiación tecnológica de Facebook en la mediana edad". Tesis de licenciatura, Universidad de Chile.

Osorio, Francisco. 2005. "Proposal for Mass Media Anthropology". En *Media Anthropology*, editado por Eric Rothenbuhler y Mihai Coman, 36-45. Londres: Sage.

Palenzuela, Yadira. 2013. "Imaginarios sociales de jóvenes universitarios sobre su participación ciudadana en redes sociales virtuales". Tesis de maestría, Universidad de Chile.

Pertierra, Anna. 2011. *Cuba: The Struggle for Consumption*. Florida: Caribbean Studies Press.

Peterson, Mark. 2003. *Anthropology and Mass Communication. Media and Myth in New Millennium*. Oxford: Berghahn.

Pink, Sarah, Heather Horst, John Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis y Jo Tacchi. 2019. *Etnografía digital. Principios y práctica*. Madrid: Morata.

Postill, John. 2010. "Introduction: Theorising Media and Practice". En *Theorising Media and Practice*, editado por Birgit Bräuchler y John Postill, 1-32. Oxford: Bergham.

— 2018. *The Rise of Nerd Politics. Digital Activism and Political Change*. Londres: Pluto Press.

Raad, Ana María. 2004. "Comunidad emocional, comunidad virtual: estudio sobre las relaciones mediadas por internet". *Revista Mad*, 10: 43-94.

Rodríguez Cano, César Augusto. 2018. "Los usuarios en su laberinto: burbujas de filtros, cámaras de ecos y mediación algorítmica en la opinión pública en línea". *Virtualis. Revista de Cultura Digital* 8 (16): 57-76.

Salazar, Juan Francisco. 2009. "Indigenous Video and Policy Contexts in Latin America". *International Journal of Media & Cultural Politics* 5 (1-2): 125-130.

Saxer, Martin. 2019. "The Return of Remoteness. Insecurity, Isolation and Connectivity in the New World Disorder". *Social Anthropology* 27 (2): 140-155.

Segato, Rita. 1995. "The Economies of Desire in Virtual Space: Talking Christianity in the Net". *Série Antropologia*, 193. Departamento de Antropología, Universidad de Brasilia.

Sigl, Eveline. 2011. "Identidades de diáspora a través de la danza folklórica". *Anthropologica* 29 (29): 187-213.

Stoiciu, Andreea. 2011. "El papel de la gobernanza digital en la reducción de la brecha digital". *Naciones Unidas*. https://www.un.org/es/chronicle/article/el-papel-de-la-gobernanza-electronica-en-la-reduccion-de-la-brecha-digital

Srinivasan, Sharada, Niccolò Comini, Mykhailo Koltsov y Natalija Gelvanovska-García. 2022. *Acceso y uso de Internet en América Latina y el Caribe*. PNUD / Banco Mundial.

Thompson, John. 1998. *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Toykin, Francis. 2020. "Dinámicas e identificación grupal de *gamers* en Lima. El caso de competitividad en el videojuego *League of Legends*". *Desde El Sur* 12 (2): 573-597.

Uccelli, Francesca, y Mariel García Llorens. 2016. *Solo zapatillas de marca. Jóvenes limeños y los límites de la inclusión desde el mercado*. Lima: IEP.

Winocur, Rosalía. 2001. "Redes virtuales y comunidades de internautas: nuevos núcleos de sociabilidad y reorganización de la esfera pública". *Perfiles Latinoamericanos* 10 (18): 75-92.

— 2002. *Ciudadanos mediáticos. La construcción de lo público en la radio*. Barcelona: Gedisa.

— 2013. "Etnografías multisituadas de la intimidad *online* y *offline*". *Revista de Ciencias Sociales*, 23: 7-27.

Winocur, Rosalía, Miguel Ángel Aguilar, Eduardo Nivón y María Ana Portal. 2009. *Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica*. México D. F.: Anthropos / Unam-Iztapalapa.

Van Dijck, José. 2016. *La cultura de la conectividad. Una historia crítica de las redes sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Zamorano, Gabriela. 2017. *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia*. Nebraska: University of Nebraska Press.

Sobre las compiladoras y el compilador

Dra. Giuliana Borea. Antropóloga, profesora asistente de Estudios Latinoamericanos en Newcastle University y profesora afiliada en Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Investiga temas sobre los sistemas del arte contemporáneo en relación con la economía política; teoría y práctica sobre museos; temas de espacio y sensorialidad. Ha sido directora de Museos y Patrimonio Histórico del INC y ha coordinado distintos proyectos de museos. Ha sido acreedora de la Marie Curie Fellowship con su proyecto *Amazonart*. Es editora de *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes* (2017) y autora de *Configuring the New Lima Art Scene: An Anthropological Analysis of Contemporary Art in Latin America* (2021), publicado en español como *La nueva escena artística de Lima: prácticas, museos y mercados* (2023).

Dra. Gisela Cánepa. Antropóloga, profesora principal del Departamento de Ciencias Sociales de la PUCP, directora del Instituto de Etnomusicología, PUCP. Desde la teoría del *performance* y la antropología visual, explora temas relacionados a las políticas de identidad, la nación y la ciudadanía, el patrimonio, los usos del archivo y las tecnologías digitales y las políticas culturales en el contexto del neoliberalismo como régimen cultural. Es editora, junto con I. Kummels, de *Archivos y antropología en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual* (2020) y con F. Lossio de *La nación celebrada: marca país y ciudadanías en disputa* (2019).

Dr. Alonso Quinteros. Profesor adjunto en la Maestría en Antropología Visual de la PUCP y fundador del programa de dicha maestría. Ha investigado los cines regionales en el Perú, con un enfoque en la trayectoria del cine ayacuchano, desde una perspectiva que entrelaza la teoría del *performance* con la etnografía del cine. Actualmente se encuentra investigando la historia y las prácticas del documental peruano y las diversas prácticas en la videósfera contemporánea peruana. Su más reciente publicación es "Multiple Videographies: From Promotional Documentaries to Music Videos of Andean Popular Music in the Peruvian Videosphere" (*Ethnographies of 'On Demand' Films*, 2021).

Sobre los autores y las autoras

Dr. X. Andrade. Antropólogo, profesor asociado, coordinador del Laboratorio de la Imagen del Departamento de Antropología en la Universidad de Los Andes, Bogotá, y presidente vitalicio de Full Dollar, Inc., una empresa de antropología que trafica en circuitos de arte contemporáneo. Obtuvo su doctorado en The New School for Social Research. Es coeditor de *NarColombia: Líneas de investigación y creación sobre estética y narcotráfico* (2020), y autor de *The Vulgarity of Democracy: Political Pornography, Masculinity and Politics in Ecuador* (2019).

Mgtr. Raúl Castro-Pérez. Decano de la Facultad de Ciencias Humanas en la Universidad Científica del Sur, en Lima, Perú, donde dirige también la carrera de Comunicación y Publicidad, y las maestrías en Comunicación Política e Innovación Periodística, y la de Educación Superior. Es magíster en Comunicación, Cultura y Sociedad, por Goldsmiths-University of London, y doctorando en Antropología por la PUCP. Sus estudios se focalizan en culturas políticas emergentes, movilización social, antropología digital y de los medios de comunicación. Dirige la revista académica *Desde El Sur*.

Mgtr. Pamela Cevallos. Artista e investigadora. Graduada en Antropología Visual por FLACSO, Ecuador, y doctoranda en Sociedad y Cultura por la Universidad de Barcelona. Es profesora agregada de la carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Su trabajo opera en las relaciones entre arte y antropología para explorar la vida

social de las cosas, las prácticas de coleccionismo y exhibición y los usos del archivo. Desde 2013 ha desarrollado proyectos artísticos y curatoriales sobre la historia de los museos nacionales en Ecuador y las apropiaciones del patrimonio.

Dra. Catalina Cortés Severino. Doctora en Antropología, Historia y Teoría de la Cultura y profesional en Antropología de la Universitá di Siena (Italia). Es profesora asociada de la Universidad Nacional de Colombia. Realizó una maestría en Artes y Estudios de la Comunicación en la University of North Carolina (Estados Unidos). Su recorrido académico e investigativo se ha caracterizado por generar aportes y discusiones en torno al uso de la sensorialidad y la visualidad en los estudios antropológicos. Su trabajo se desarrolla entre el análisis sociocultural y los lenguajes estéticos. Se sitúa en una reflexión sobre la necesidad de aproximarse a otra(s) epistemología(s), y sobre las posibilidades de producción de conocimiento desde diferentes lenguajes y gramáticas de sentido.

Dra. Marian Moya. Doctora en Sociología y magíster en Sociología de los Medios (Rikkyo University, Tokio, Japón). Licenciada en Ciencias Antropológicas (Universidad de Buenos Aires). Actualmente es profesora titular de la cátedra Antropología Aplicada, en la Universidad Nacional de San Martín (Buenos Aires), y profesora consultora en la asignatura Antropología de los Medios, en la Universidad Abierta de Cataluña (UOC). Es directora del Núcleo de Estudios del Japón (NEJ-UNSAM) y profesora en la cátedra JICA-UNLP sobre Estudios del Desarrollo Japonés. Sus áreas de investigación son los estudios japoneses, la antropología visual y de los medios, la antropología aplicada y el patrimonio cultural inmaterial.

Dr. Francisco Osorio. Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile, editor de la revista *Cinta de Moebio* y de la *Revista Chilena de Antropología* de la misma universidad. Su área de interés es la antropología de los medios y la antropología visual. En este último ámbito ha filmado diversos documentales sobre el estallido social en Chile. Actualmente desarrolla una investigación FONDECYT sobre los aspectos

mediales de la obra del antropólogo Martin Gusinde, que documentó a los pueblos indígenas del sur de Chile.

Dra. Carla Pinochet Cobos. Antropóloga, doctorada en Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma Metropolitana, México. Es profesora asociada del Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado y directora alterna del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS). Se desempeña como investigadora y docente en torno a la antropología de los procesos artísticos contemporáneos y los estudios sobre prácticas culturales en Latinoamérica. Ha escrito diversas publicaciones especializadas en temáticas como el trabajo creativo, los museos y el patrimonio, los públicos de la cultura, la educación artística y las políticas culturales, entre los que se destaca el libro *Derivas críticas del Museo en América Latina* (2016).

Dra. Sandra Rozental. Doctorada en la Universidad de Nueva York. Es profesora en el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México. Ha publicado sobre las relaciones sociales en torno al patrimonio, como en "On the Nature of Patrimonio: 'Cultural Property' in Mexican Contexts"; "In the Wake of Mexican Patrimonio: Material Ecologies in San Miguel Coatlinchan" y "Stone Replicas: The Iteration and Itinerancy of Mexican Patrimonio". Codirigió el largometraje documental *La piedra ausente* (2013) con Jesse Lerner. Coeditó el libro *Objetos en tránsito, objetos en disputa: las colecciones del Museo Nacional de México* (2023).

Dra. María Eugenia Ulfe. Profesora principal e investigadora del Departamento de Ciencias Sociales de la PUCP. Es Ph.D. en Human Sciences de la Universidad George Washington (Estados Unidos, 2005). Es coordinadora del programa académico del Congreso de Latin American Studies Association LASA 2024 y del Congreso Memory in Transit del Memory Studies Association 2024. Su interés se centra en el estudio de sociedades posconflicto, la memoria y sus representaciones artísticas y audiovisuales, antropología del Estado, sistemas de cuidado y género, y metodologías audiovisuales experimentales. Ha publicado, con Ximena Málaga, *Recuperando mundos. Víctimas y Estado en los Andes peruanos* (2021).

Dr. Alex Vailati. Antropólogo y documentalista, ha realizado investigaciones de campo en Italia, Sudáfrica y, desde 2011, en Brasil. Es profesor asociado del Departamento de Antropología y Museología de la Universidad Federal de Pernambuco (Brasil). Coordina el Laboratorio de Antropología Visual de la misma institución y es editor de la revista *AntHropológicas Visual*. Se centra en la antropología visual y las conexiones de las imágenes con las infraestructuras de producción, circulación y conservación. Ha publicado el volumen *Ethnographies of 'On Demand' Films: Anthropological Explorations of Commissioned Audiovisual Productions,* junto con Gabriela Zamorano. Ha dirigido varios documentales, como *Slow Walker*, realizado en Sudáfrica, y *Naufragio*, realizado con Matías Godio en Brasil.

Dra. Gabriela Zamorano. Investigadora del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social CIESAS (México). Su área de especialización es la antropología visual. Es autora de *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia* (2017), coautora de *De frente al perfil: retratos raciales de Frederick Starr*, y de varios artículos y capítulos de libro. Su actual investigación se enfoca en archivos y prácticas fotográficas y audiovisuales populares e indígenas en Michoacán (México) y en Bolivia. Está desarrollando además un proyecto documental sobre el archivo fotográfico de Julio Cordero, uno de los acervos fotográficos más relevantes de Bolivia. Su trabajo académico dialoga con actividades curatoriales de fotografía, programación de cine etnográfico e indígena latinoamericano, y proyectos personales de fotografía y video.

Antropologías visuales latinoamericanas traza las genealogías, investigaciones y formas de enseñanza de este campo en Latinoamérica. El libro abandona el enunciado en singular –la antropología visual en Latinoamérica– para reconocer su condición plural y diversa, e identificar vectores que cruzan las prácticas y alimentan las reflexiones.

En los capítulos que lo componen se discuten las interrelaciones de la antropología con las artes, los museos y archivos, la producción audiovisual, los medios de comunicación, así como las metodologías antropológicas experimentales. Los textos se basan en una estrategia de escritura colectiva entre colegas de distintos países de la región, lo cual vuelve más diversos y yuxtapuestos los recorridos y debates propuestos.

Este libro contribuye a la urgente tarea de explorar la conformación local y mutua, regional y múltiple, de las antropologías latinoamericanas, así como sus aportes y su relación con la disciplina antropológica en general.

Editorial FLACSO Ecuador
FLACSO ECUADOR 1974 - 2024
FONDO EDITORIAL PUCP