

La tercera mirada: representación y *performance*

ELISA LIPKAU*

La idea de mi película es transformar la antropología, la hija mayor del colonialismo, una disciplina reservada a aquellos con el poder para interrogar a gente sin él. Yo quiero reemplazar esa disciplina con una "antropología compartida". Es decir, un diálogo antropológico entre personas pertenecientes a diferentes culturas, que para mí es la disciplina de las ciencias sociales para el futuro.

Jean Rouch, 1973

A pesar de que la "vía visual", como la llama Anna Grimshaw,¹ ha sido un elemento central en la transformación de la cuestionada y criticada antropología desde los años sesenta; y a pesar de que científicos y artistas como el gran cine-etnógrafo Jean Rouch han experimentado desde hace décadas a través de la imagen para generar nuevas formas de aproximación al conocimiento de la realidad social, en México la antropología visual sigue siendo considerada apenas un medio para ilustrar el trabajo de esta disciplina, o bien es concebida tan sólo como una sub-área dentro del campo académico.

En este artículo planteo la necesidad de reconsiderar la antropología visual como una forma totalmente distinta y experimental de trabajar con la representación cultural. Un método que encarna una profunda transformación del destino y las perspectivas de la

* Universidad de Londres, Goldsmiths College.

¹ Anna, Grimshaw, *The Ethnographer's Eye, Ways of Seeing in Modern Anthropology*, 2001.

práctica antropológica, ya que no parte de la distancia y la supuesta pero dudosa objetividad científica, sino de la cercanía y el diálogo intercultural provocado por el etnógrafo a través de la cámara. Trabajar desde esta perspectiva supone comprender la representación no como ilusión de realidad, sino como proceso performático de interacción entre dos mundos opuestos, a partir de la inscripción de una experiencia interpersonal a través del video o el celuloide.

La problemática de la antropología y lo visual

Al cruzar un nuevo milenio con el ímpetu de una mujer al mismo tiempo tan joven y tan vieja, “la disciplina del hombre” se cuestiona a sí misma desde las perspectivas más diversas para encontrar lo que Chris Wright ha descrito como “el síntoma de alguna debilidad estructural dentro de esta ciencia, una fragmentación originaria, una división fundacional sobre la cual todo el edificio fue originalmente construido”.²

En el contexto poscolonial la antropología ha sido cuestionada dentro y fuera de su propio campo académico. Pero detrás de casi todas esas voces críticas pareciera vislumbrarse una especie de ansiedad ante lo desconocido, tal vez cercana a aquella *ansiedad de la visión* de los surrealistas, una especie de anhelo por algo perdido en medio del camino, algo comprendido como inaccesible para el análisis cultural. ¿Acaso será una especie de anclaje a la realidad lo que se quedó extraviado? ¿O más bien todo lo contrario: tal vez un anclaje a lo que está más allá de la realidad pero es parte fundamental de la misma, algo que los filósofos-artistas de la vanguardia europea de entreguerras buscaron tan fervorosamente?

Desde mi perspectiva, la antropología moderna parece cojear de una conexión fundamental entre el sujeto “observado” y el sujeto “observador”, a través del vínculo corporal y emocional del etnógrafo en su análisis de la realidad. Este es un tema que ha resultado esquivo y problemático para la antropología durante todo el siglo XX, donde tal vez radique la “división fundamental” a que hace referencia Chris Wright y de donde quizá provenga la genialidad de Jean Rouch, el recientemente fallecido cine-etnógrafo y vi-

² Chris Wright, “The Third Subject: Perspectives on Visual Anthropology”, en *Anthropology Today*, vol. 14, núm. 4, 1998.

sionario francés cuyo trabajo explotó justamente los vínculos subjetivos, corporales y emotivos de la “práctica de campo”.

Al comparar las propuestas de teóricos como Chris Wright, Faye Ginsburg, Jay Ruby, Fatimah Tobing Rony, entre otros, he llegado a intuir una serie de problemas que me parecen centrales para la teoría antropológica sobre lo visual de nuestros días. La relación entre imagen y texto, entre la cámara como herramienta científica y como provocadora de interpretaciones artísticas, la relevancia antropológica en oposición a las cualidades estéticas, el arte y la ciencia. Todas estas ideas, en cierta medida contradictorias, aparecen como temas centrales de dichos antropólogos y teóricos contemporáneos al cuestionar la epistemología positivista sobre la que se fundó su disciplina, y reflexionar sobre los problemas surgidos en las últimas décadas a raíz de esta forma “bipolar” de concebir la “visualidad” (*visuality*) dentro de la antropología.

¿Es esta dicotomía resultado de cierto tipo de conexión perdida entre las diversas áreas de la teoría antropológica o alguna diferencia esencial entre la naturaleza de la imagen y el texto? Creo que podríamos considerarla una tensión entre la imagen y los supuestos metodológicos de una antropología surgida ya desde la época de Malinowsky, quien transformó la disciplina para basarla en la “observación directa”; pero también separó la imagen del texto al dar primacía al trabajo oral y utilizar la imagen como herramienta de “registro”, sea con fines ilustrativos o pretensiones científicas. Parto de la idea de que incluso cuando hoy en día la llamada “crisis de representación” está supuestamente superada y aparecen nuevas formas de teorizar la imagen dentro de la epistemología occidental, los antropólogos siguen sin poder definir una teoría unificada para el estudio de lo visual dentro de su disciplina. Pero también me parece fundamental el hecho de que en los campos antropológico y cinematográfico exista todavía la pretensión de generar representaciones “objetivas” o “científicas” de la realidad social.

Mi interés se enfoca en el problema de la representación etnográfica, específicamente dentro del campo del documental y no en definir las fronteras y temáticas fundamentales de la antropología visual como disciplina derivada; sin embargo, coincido con el profesor Chris Wright, de la Universidad de Londres, en que la antropología visual puede y debe abocarse a un campo más amplio de intereses, al concebir como su eje las relaciones culturales y de comunicación. Al igual que este autor, pienso que las respuestas de-

ben ser buscadas dentro de la disciplina misma, y sin tomar prestados los modelos del cine realista o documental como otros han sugerido.³

Wright, Ginsburg y Ruby proponen hacer del estudio de los fenómenos visuales, y de su producción social e intercambio, el centro de la antropología visual. Como Wright, considero que lo visual es una parte central de la antropología y por ello no debe considerarse tan sólo una sub-área o disciplina secundaria dentro del campo mayor de la antropología como *mainstream*.⁴ Sin embargo, teóricos como Jay Ruby todavía conciben un campo académico "ideal" como una elite intelectual autodefinida y restringida, donde las "verdaderas películas etnográficas" se realicen solamente por "antropólogos profesionales", quienes utilizan el medio para transmitir los resultados de sus estudios y conocimientos etnológicos.⁵

Esto significa en primera instancia que lo visual todavía se concibe como una entidad separada del texto o del conocimiento etnológico, sólo como una forma de capturar y presentar los conocimientos o intuiciones del etnógrafo; en este sentido coincido con Wright cuando dice que este tipo de producción documental podría ser llamada más adecuadamente "antropología ilustrada".⁶ En última instancia la propuesta de Ruby peca de ingenuidad, pues en el actual contexto de la globalización de los medios masivos de comunicación, y en particular de los equipos para producir y editar video digital, ya ni siquiera es posible pensar en la posibilidad de que sólo los antropólogos profesionales realicen documentales etnográficos. Antropológicamente o no, hoy en día los sujetos antes representados se representan a sí mismos, sin requerir el permiso de las autoridades académicas. Y es justamente esta "transferencia de medios" lo que ha disparado aún más la necesidad de la antropología de replantear sus perspectivas ante la representación y reflexionar profundamente sobre el uso de los medios audiovisuales en la búsqueda del conocimiento.

Como han propuesto Faye Ginsburg y Chris Wright, es necesario concebir a los medios de comunicación como *medios*, es decir, como factores intermediarios en la comunicación social y que, por

³ Jay Ruby, *Picturing Culture, Explorations of Film and Anthropology*, 2000, p. 3.

⁴ Chris Wright, *op. cit.*, p. 21.

⁵ Jay Ruby, *op. cit.*, p. 1.

⁶ Chris Wright, *op. cit.*, p. 17.

tanto, constantemente transformen las relaciones entre la antropología y los sujetos de estudio. Concibo la producción de video antropológico o de documental etnográfico, en tanto procesos de representación o mediación cultural, como *procesos de transformación*. Para Jay Ruby un filme o video etnográfico sería una forma de transmitir el conocimiento que el etnógrafo ha obtenido durante su trabajo de campo y análisis subsecuente.⁷ Pero desde mi perspectiva tal proyecto está dominado por una dinámica colonialista, aun cuando su autor hable de producir documentales etnográficos de tipo “participativo”. Las ideas de Ruby parten de una mirada unidireccional del etnógrafo, como único observador autorizado para traducir su análisis de la realidad en una “verdad científica”, incluso si reconoce “la naturaleza socialmente construida de la realidad y la naturaleza tentativa de entender cualquier cultura”.⁸

Desde mi punto de vista, debemos dejar de entender la representación desde una perspectiva unidireccional. Debemos alterar la esencia de esta relación entre el científico y el sujeto estudiado desde una mirada que objetiviza la realidad y, por tanto, reduce las enormes posibilidades del conocimiento humano, para empezar a producir e interpretar la realidad, como propuso Alfred Gell para el análisis del arte, en tanto acción.⁹ Esta aproximación no se centra únicamente en producir o interpretar significados, aunque bien puede implicar este nivel. Gell piensa que se trata de concebir la relación que produce el arte como un *proceso de mediación* y no sólo concebir el producto y analizarlo “en tanto texto”.

Dado que uno de los problemas centrales de la antropología visual consiste en esta especie de tensión originaria entre el texto y la imagen, yo propondría inspirarnos en la postura de Gell y extender su esquema al análisis mismo de la realidad y el comportamiento humano desde la perspectiva del *performance* o la *acción*; es decir, concebir el proceso de representación como una relación entre dos o más sujetos, en múltiples direcciones y en un nivel emocional y

⁷ Jay Ruby, *op. cit.*, p. 234.

⁸ *Ibidem*, p. IX.

⁹ “Yo coloco el énfasis en la agencia, la intención, causación, resultado y transformación. Concibo el arte como sistema de acción, orientado a transformar el mundo más que a codificar proposiciones simbólicas sobre el mismo. Esta aproximación centrada en la acción es inherentemente más antropológica que la aproximación semiótica, porque se preocupa del rol práctico como mediadores de los objetos artísticos, más que con la interpretación de objetos ‘como si fueran textos’”; Alfred Gell, *Art and Agency*, 1999, p. 8.

terapéutico, para que el elemento de poder en la lente de la cámara se transforme en su opuesto, en una especie de *catalizador o tercer ojo* que reúna al etnógrafo con los sujetos y el entorno como un todo, en un nivel ritual y performático. Tal vez de esta forma podría superarse la condición fragmentaria del pensamiento antropológico y la polaridad analítica que divide a nuestra disciplina. Mas para ello hay que empezar por sustituir una anquilosada objetividad científica por la participación consciente de la subjetividad plena del etnógrafo y su equipo. Me refiero a una subjetividad de tipo corporal y emocional.

El tercer ojo o la tercera mirada

Fatimah Rony habla del tercer ojo como una ventana o filtro que puede alterar la relación de poder dentro de la práctica antropológica.¹⁰ Pero no me refiero aquí a utilizar, como ella implica, “la perspectiva del salvaje” y ver a través de sus ojos como si fuesen una ventana del otro que me observa. No podemos abandonar nuestros cuerpos voluntariamente y observar la realidad desde otra dimensión, al menos no la mayoría de nosotros. Mi propuesta se relaciona más de cerca con la idea de Barbara Myerhoff expuesta por Marc Kaminsky.

Myerhoff propuso que el investigador o documentalista buscara localizar una *tercera voz* como amalgama de su propia voz y la voz del sujeto, combinadas de tal forma que fuese imposible saber cuál de ellas dominaba el trabajo; en otras palabras, realizar películas donde las visiones provenientes del exterior (al sujeto) y del interior (al etnólogo) se unieran para crear una nueva perspectiva. Ruby observa que esto sería una variación de la noción de colaboración, en la cual la autoridad creativa permanece en manos del observador.¹¹ No obstante, desde mi perspectiva lo importante no es sólo una cuestión de autoridad (en términos de quién graba o edita el material), sino de cómo se concibe la relación misma del proceso de creación de una película etnográfica.

Por cuestiones éticas y estéticas considero necesario que las voces sean claramente distinguibles, pero la tercera voz o mirada pue-

¹⁰ Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, 1996, p. 4.

¹¹ Jay Ruby, *op. cit.*, p. 212.

de resultar de la interacción entre dos o más puntos de vista. La *tercera mirada* es entonces una especie de visión exterior e interior al mismo tiempo, resultado de la magia creada por el diálogo intercultural que se genera por las posibilidades infinitas de la tecnología del video digital. Por supuesto, la articulación final está en manos de los editores, más que del sujeto, pero si se entiende el proceso creativo a través de la participación y el *feed-back* de todos los participantes —como Jean Rouch trabajó siempre a partir del método que Robert Flaherty había inventado en la década de 1920—, la unidireccionalidad de la mirada científica se transforma en un diálogo antropológico plasmado a través de la imagen.

La idea del cineasta Robert Flaherty de proyectar en el “campo” lo que iban filmando con Nanook el esquimal día tras día, revelado en su laboratorio de Hudson Bay, iba más allá que cualquier antropólogo de su época, sin importar que haya “montado” tantas escenas en formas ya no acostumbradas por los inuit, o que haya desarrollado un guión con una narratividad surgida del mundo cinematográfico y cambiado el nombre del “actor” principal. La experiencia de Flaherty colaborando con Nanook, y la propia emotividad del maestro en aquella relación fílmica, puede observarse, pienso yo, en las hermosas y auténticas risas de casi todos los personajes. La cámara de Flaherty entre los inuit, tal como la de Jean Rouch entre los espíritus Hauka, es una cámara intimista, subjetiva y profunda. Es una cámara catalizadora que va más allá de la representación para provocar una experiencia ritual y transformadora: el *cinetrance*.

El cine etnográfico como proceso ritual

Chris Wright afirma que existe una especie de envidia de los antropólogos hacia los artistas actuales, y aun cuando algunos artistas europeos y estadounidenses se han apropiado del aura, e incluso de algunos métodos de la antropología, lo contrario no ha ocurrido con mucha frecuencia.¹² Al mismo tiempo, percibe un constante esfuerzo dentro del campo antropológico por separar el valor estético y etnográfico de cualquier película, como si tal separación en sí fuese posible desde el proceso de producción mismo, cosa que no es así.

¹² Chris Wright, *op. cit.*, p. 20.

Pienso que para superar la llamada “crisis de representación” debemos partir de una idea totalmente opuesta: no tratar de dividir la imagen y el texto, o la pertinencia científica de las cualidades estéticas, sino concebir estos pares como elementos entrelazados en una realidad compleja, tal como los instrumentos que componen una melodía o los distintos organismos de la naturaleza que producen la vida. Desde la perspectiva de la nueva física y la teoría del caos, esto resulta mucho más lógico, puesto que si un electrón es afectado en su trayectoria por el observador que conduce el experimento científico, con más razón un proceso humano necesariamente es afectado por el etnógrafo que lo “registra”.¹³ El reconocimiento de la participación subjetiva del etnógrafo que realiza un documento audiovisual no debe ser considerado un problema sin solución, sino un elemento catalizador o provocador de la realidad que se registra.

Mi interés reside en aclarar una idea perfilada en el campo de la antropología visual desde hace tiempo, aunque no de manera muy definida. Esta idea parece ser la necesidad de rehacer o replantear la antropología visual para extenderla no solamente al análisis de los estilos o técnicas de investigación visual, sino al estudio de las interacciones humanas en su más amplio sentido. Con base en las ideas de Gell, Wright, Ginsburg, Rouch y Artaud quiero aclarar la idea de la necesidad de transformar la perspectiva antropológica para teorizar la *representación como acción*; es decir, bajo la perspectiva del *performance*, como una relación entre diferentes culturas o *cuercos* y como un proceso de mediación cultural que sirva como puente para unir diversos mundos o universos conceptuales, o bien para conectar conceptos antes considerados como pares opuestos dentro de la fragmentada epistemología occidental.

En este caso entiendo la *representación* como un proceso cultural donde el etnógrafo y los sujetos participan para entrelazar sus diversas perspectivas y prácticas culturales; para intercambiar o compartir sus visiones del mundo, como diría Jean Rouch y que bien puede o no resultar (muchas veces es así, dadas las dificultades del proceso de posproducción) en un documental etnográfico.

¹³ Véase Larry Dossey, *Tiempo espacio y medicina*, 1982; Dahar Zohar, *El yo cuántico. ¿Qué hay de nuevo respecto a la nueva física?*, 1997; Jorge Wagensberg, “Seguir la corriente”, en *Ideas sobre la complejidad del mundo*, 1998.

El concepto de representación como *performance* toma de Antonin Artaud la necesidad de abandonar hasta cierto punto la idea misma de representación para concebir la práctica antropológica como un proceso ritual de *transformación*. Abandonar la idea de la representación como ilustración o “ilusión” de la realidad, para concebirla como realidad en sí misma y no en tanto producto, sino en tanto *proceso*. Parto de la idea de *performance* como *proceso cultural* y no exclusivamente como una acción artística. Es decir, no tomo en cuenta la idea del *performance* desde la perspectiva de la historia del arte, sino desde los llamados “estudios de performance” (*performance studies*), disciplina que analiza los procesos culturales (desde las danzas folclóricas hasta el fútbol o la política) a partir de la perspectiva antropológica, y cuyos principales exponentes son Victor Turner y Richard Schechner.¹⁴ Esto implica que no me refiero al etnógrafo como un “performancero” llevando a cabo una acción artística, sino al *performance* del etnógrafo como el proceso mismo de producción del filme.

Esto significa no concebir imágenes como descripciones de textos, sino imaginar un proceso documental donde la imagen, el sonido y otras dimensiones de la vida jueguen un papel esencial. Un proceso en el que el pensamiento occidental, dominado por la racionalidad lógica, podría ser transformado a través del *tercer ojo*, la mirada resultante del entrelazamiento de dos o más visiones: la del etnógrafo y su equipo de trabajo y las de los sujetos en tanto comunidad. Propongo concebir el proceso de representación como *performance*, relacionado con la idea de Antonin Artaud de un arte total, donde el cuerpo o los cuerpos participantes se relacionan y transforman entre sí en distintos niveles, pero todos ellos íntimos y profundos.¹⁵

Hacia un conocimiento corporizado

Como diría Fatimah Rony, necesitamos comprender las imágenes en una nueva forma, “una forma que pueda traer a la gente que las habite fuera de su cautividad de silencio y hasta el presente, una que reconozca su acción (*performance*) más que la representación empírica de primitivos perdidos en una atemporalidad pintores-

¹⁴ Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, 2006.

¹⁵ Susan Sontag, “Introduction”, en Antonin Artaud, *Selected Writings*, 1976; Stephen Barber, *Artaud: The Screaming Body*, 1999.

ca".¹⁶ En este sentido, necesitamos concebir nuestro trabajo en la producción de representaciones antropológicas desde una perspectiva totalmente opuesta a la presentada en películas como *Los diarios de la motocicleta*, de Walter Salles. Dicho autor, si bien pretende mostrar una visión revolucionaria y socialmente comprometida de los marginados en América Latina, no sobrepasa el nivel de representación atemporal y pintoresca señalada por Fatimah Rony, pues otorga simbólicamente el carácter de víctimas pasivas y pérdidas en un pasado inmemorial a los indígenas que representa.

Para sobrepasar esta dimensión colonialista del proceso de representación etnográfica es necesario no solamente dar voz o autoría a los sujetos, sino ante todo alterar la dirección unilateral de las prácticas de representación para concebir el proceso como una relación bifocal de transformación mutua. Un proceso consciente de transformación social como propone Ginsburg,¹⁷ donde existe un riesgo para el etnógrafo y no solamente para el sujeto representado: el riesgo de salir (con)movido de la experiencia.

No es cuestión de ser paternalistas, mas posturas positivistas como la de Jay Ruby todavía suponen que únicamente los científicos —particularmente los antropólogos— tienen capacidad para analizar y comprender otras culturas. No pienso afirmar que los indígenas puedan realizar películas etnográficas, a menos que sean preparados como etnógrafos, pero sin duda pueden producir aproximaciones verdaderas y reflexivas sobre sus propias culturas; y si se preparan con técnicas básicas de producción de video, sin duda pueden presentar sus visiones del mundo y de sus comunidades en los medios masivos, como lo han demostrado los trabajos de Terence Turner con los kayapo de Brasil o de Luis Lupone entre las mujeres de la comunidad de San Mateo del Mar, Oaxaca.

Hoy en día, a pesar de que las autoridades culturales suponen muchas veces que los indígenas viven aún perdidos en ese pasado inmemorial y primitivo al que se refiere Fatimah Rony, y que Walter Salles presenta como una realidad latinoamericana actual, los jóvenes otomíes del Valle del Mezquital, en Hidalgo —como seguramente tantos otros—, manejan por sí mismos cámaras de video digital para documentar el *performance* de diversas ceremonias rituales

¹⁶ Fatimah Tobing Rony, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷ Faye Ginsburg, "Culture/Media. A (Mild) Polemic", en *Anthropology Today*, vol. 10, núm. 2, abril de 1994.

al interior de sus comunidades (trabajo de campo llevado a cabo en colaboración con el doctor Fernando López Aguilar, en proceso).

Creo que debemos darnos cuenta de que se nos escapa algo muy importante en nuestras perspectivas sobre el mundo y las diversas culturas con las que interactuamos. La fragmentación de la epistemología occidental, y en particular de las ciencias sociales, así como nuestra conflictiva realidad global, tienen que ver con una división o separación originaria de nuestra perspectiva al relacionarnos con todo lo que nos rodea. ¿Somos realmente tan diferentes y estamos realmente separados de los demás seres humanos, los animales, las plantas y de la conciencia cósmica?

Hay mucho que aprender de las comunidades indígenas del mundo, pero primero es necesario tratar de experimentar de nuevo la conexión entre nuestros cuerpos y emociones con la realidad (tanto material como no material) que nos rodea. Pienso que en la búsqueda de esta re-conexión con el todo, que las nuevas ciencias exactas han vislumbrado en la teoría del caos, podemos encontrar algo de la magia perdida en el siglo XIX con el advenimiento de la “magia natural” de la fotografía. La paradoja es que dicha magia puede ser reencontrada a partir de la fotografía misma.

La luna pálida: vanguardia, antropología y visión

La verdad etnográfica era para Marcel Mauss subversiva, sin descanso de las realidades superficiales. Su principal objetivo era descubrir, en su famosa frase, las muchas “lunas muertas” en el firmamento de la razón.

(James Clifford, *On Ethnographic Surrealism*)

Según Marcus y Myers, “el arte y la antropología están enraizadas en una tradición común, situadas a una *distancia crítica* de la *modernidad* de la que ambas forman parte”.¹⁸ Pero si la relación entre estas

¹⁸ George E. Marcus y Fred R. Myers, *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, 1995, p. 6.

disciplinas ha sido intensa durante el pasado siglo XX, como dichos autores muestran, al mismo tiempo reconocen que las fronteras entre ambas nunca han sido claras. La idea de una cierta tensión o relación contradictoria de los antropólogos con el arte —y en particular respecto a la poesía y su relación con la imagen en el cine etnográfico—, me han llevado a pensar que en la definición de nuevos paradigmas de representación para el siglo XXI sería necesario considerar la posibilidad de reconocer no una *antropología del arte* sino un *arte de la antropología*.

A lo largo del último siglo, Occidente ha reconocido la existencia y validez de diversos regímenes ópticos (*scopic regimes*) o maneras de ver e interpretar a los “otros”; así como la idea de la realidad como construcción cultural, lo cual debe mucho al trabajo de los surrealistas y otros artistas de vanguardia en el periodo de entreguerras en Francia, así como al estudio del arte de diversas culturas que ellos promovieron en formas apasionadas y poéticas. En efecto, si en las últimas décadas las disciplinas sociales atravesaron la llamada “crisis de representación”, lo que Martin Jay denomina “crisis del ocularcentrismo occidental”, despertada por los horrores de las guerras que confrontaron a la civilización occidental con sus más íntimas contradicciones, en cierta medida puede considerarse que esa misma crisis se extendió hasta las últimas décadas del siglo XX y hoy sigue afectando a la llamada “antropología visual”.

De acuerdo con Anna Grimshaw, existe una paradoja básica o una ambivalencia subyacente en la relación entre la antropología moderna y lo visual; dado que si esta disciplina ha tenido siempre un vínculo directo con ciertas técnicas visuales de observación, lo que ella llama una “vía visual” (*visual vias*), al mismo tiempo la antropología “ha manifestado a lo largo del siglo XX los rasgos de un giro ocularfóbico”, con la “marginación de las tecnologías visuales dentro de la práctica de campo y la relegación de los materiales visuales a un rol ilustrativo o periférico dentro de la generación del conocimiento etnográfico”. Lo que ella concibe como un rechazo al reconocimiento explícito del rol de la visión dentro de la práctica de campo, implicada en la revolución de Malinowsky, fue al mismo tiempo inseparable del cultivo de un distintivo “ojo etnográfico”.¹⁹

La observación fue central para esta revolución en el trabajo de campo iniciada por Malinowsky, pero al mismo tiempo “la antro-

¹⁹ Anna Grimshaw, *op. cit.*, 2001, p. 6.

pología británica ha transmitido a los jóvenes estudiantes un profundo escepticismo hacia la antropología visual y la fotografía, el arte o la cultura material".²⁰ Según Grimshaw, para la antropología las imágenes aparecen como "los vínculos tangibles hacia un pasado victoriano del cual los modernos etnógrafos estaban tan ansiosos de desprenderse". Ella argumenta que las imágenes eran concebidas y condenadas, como "seductoras, deslumbrantes, engañosas, falaces o ilusorias". Y esta exagerada respuesta, lo que Lucien Taylor llamó "iconofobia", representa para Grimshaw la manifestación de un espíritu puritano que corre en el fondo de la antropología como proyecto moderno.²¹

La ambivalencia que rodea la visión dentro de la antropología moderna puede ser considerada como un reflejo de un clima intelectual más amplio, o lo que Martin Jay llamó la "crisis del ocularcentrismo". Él sugiere que hasta el siglo XX la visión dentro de la cultura occidental disfrutó de un estatus privilegiado como fuente de conocimiento acerca del mundo. La visión fue elevada como el más noble de los sentidos. No obstante, a lo largo de los pasados cien años, Jay rastrea la sistemática denigración de la visión por los intelectuales europeos.²²

En este proceso, el trabajo de los llamados por Clifford etnógrafos surrealistas, como Marcel Mauss o Michel Leiris, y de artistas de vanguardia como Georges Bataille y Antonin Artaud, tuvo un papel central en el cuestionamiento de la absoluta autoridad de la visión y la racionalidad occidental en su relación con (e interpretación de) otras culturas. Este cuestionamiento fue desarrollado durante las décadas de 1920 y 1930 en Francia, sobre la base de una relación profunda entre antropología y arte vanguardista, y cuya influencia puede ser rastreada en los realizadores de la llamada "nueva ola", quienes produjeron diversos ejercicios de etnografía experimental a través de la imagen fílmica hasta épocas muy recientes, como Jean Rouch desde el campo de la etnografía y Chris Marker en el medio cinematográfico.

Incluso si los emergentes dominios de la antropología y la etnología modernas iban a diferenciarse aún más hacia 1937, como bien

²⁰ *Ibidem*, p. 4.

²¹ *Ibidem*, p. 6.

²² *Ibidem*, p. 5.

explica Clifford,²³ el posmodernismo terminó por derrumbar la autoridad de las prácticas intelectuales en varias disciplinas humanas, primordialmente al generar escepticismo hacia varias formas de retórica y prácticas de representación.²⁴ Para la antropología en particular, el posmodernismo ha significado la deslegitimación del término “primitivo” como una categoría apropiada para construir e interpretar las diferencias culturales. Para Anna Grimshaw la clave de esta disrupción fue una desestabilización de las categorías que presentaban la diferencia o “alteridad” cultural como algo inmutable, sistemático e interpretable. Esto provocó la necesidad de replantear las formas discursivas o retóricas para interpretar y representar otras culturas, y la necesidad de renegociar la autoridad institucional de la antropología occidental para representar a otros.

Esta deslegitimación ha procedido absorbiendo algunas de las prácticas estéticas del modernismo de vanguardia, tal como las técnicas del *collage* y la preocupación por el tema del *performance*.²⁵ Así, lo que Marcus y Myers o Nichols llaman “la vanguardia etnográfica”, constantemente etiquetada de “posmodernista” por los antropólogos, parece ser una continuación del trabajo desarrollado por los surrealistas en los años treinta, e incluso si hoy permanece como una minoría dentro de las prácticas de investigación antropológica, al mismo tiempo este tipo de trabajo ha influido claramente en un punto fundamental de los problemas que confronta la antropología en el mundo contemporáneo.²⁶

Esta “ciencia” se enfrenta hoy con la interpretación de “culturas de frontera, híbridos, fragmentos y la imposibilidad de trasladar las diferencias culturales” a través de interpretaciones “objetivas” o de autoridad indiscutible; por tanto, la disciplina no puede trabajar más en términos de “culturas enteras de extrema diferencia, cuyos códigos y estructuras puedan ser sujetas a una perfecta traducción”.²⁷ Incluso si el movimiento de una partícula subatómica es afectado en su trayectoria por el observador que realiza un experimento científico, como ha demostrado la física cuántica, en el me-

²³ James Clifford, *The Predicament of Culture, Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, 1988, p. 134.

²⁴ George E. Marcus y Fred R. Myers, *op. cit.*, p. 20.

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 21.

²⁷ *Ibidem*, p. 20.

dio humano la incidencia de la subjetividad en cualquier representación es ineludible.

En este sentido, el trabajo experimental realizado por etnógrafos vanguardistas como Jean Rouch puede ser visto como una respuesta a la crisis posmoderna de representación dentro de la antropología, mientras los recientes festivales, congresos y homenajes realizados en torno suyo evidencian un reconocimiento tardío a su importancia como precursor de una nueva forma de acercarse a la representación e interpretación cultural. El trabajo del fallecido etnógrafo francés tiene una fuerte conexión con el de etnógrafos surrealistas mencionados por Clifford. Entre ellos Marcel Mauss trató de establecer formas distintas de acercamiento y comprensión del mundo que no estuviesen basadas en estructuras retóricas racionales, estilos y narrativas realistas o en construcciones de esquemas cerrados, sino fundadas en yuxtaposiciones y revelaciones poéticas que construían interacciones aleatorias, más al estilo de las tramas generadas por las nuevas teorías de la complejidad.

Ahora bien, la actual relación ambivalente de la antropología con lo visual, así como en relación con la poética y el estilo o perspectiva autoral, tiene mucho que ver con un problema interno de la disciplina: su ansiedad por convertirse en una práctica más “científica” desde la época de Malinowsky, intercambiando el estilo literario y las descripciones vívidas y subjetivas —como aquellas de los viajeros y exploradores iluministas— por una prosa analítica y seca.²⁸ En palabras de Chris Wright, “admitir la alternativa de métodos visuales puede amenazar la forma en que es legitimado mucho del trabajo dentro de la antropología contemporánea”.²⁹ De acuerdo con Bill Nichols, tendría que ver con la inclusión o exclusión del cine etnográfico dentro de los “discursos de la sobriedad”; es decir, interpretaciones autorizadas por la mirada racional y supuestamente “objetiva” de la ciencia social.³⁰

Pero si la antropología visual es aún concebida como una subdisciplina marginada dentro del medio, esto también le ha concedido un lugar para la experimentación, como afirma Grimshaw.³¹ La experimentación amenaza los cánones establecidos del trabajo de campo, basados en una observación “imparcial” o “desapegada”, y

²⁸ Anna Grimshaw, *op. cit.*, p. 7.

²⁹ Chris Wright, *op. cit.*, p. 20.

³⁰ Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, 1991.

³¹ Anna Grimshaw, *op. cit.*, p. 3.

por ello relega el lado emocional de la experiencia del etnógrafo a lo que Nichols llama el “inconsciente antropológico”.³²

Ésta puede ser una razón por la que tantos filmes etnográficos son tan criticados por los antropólogos del *mainstream*, pues el documental contemporáneo está cada vez más comprometido con las temáticas del *performance* y, por tanto, con la auto-representación o actuación del sí mismo, donde la experiencia e identidad del realizador se inscribe dentro de su propia representación;³³ también pugna por abrir las fronteras entre los distintos estilos, disciplinas y múltiples voces que interactúan con la del etnógrafo o realizador.³⁴ Pero si el “documental etnográfico está siendo atacado, es sólo porque goza de buena salud y está encontrando su lugar entre los hombres”, como dijo Jean Rouch en 1973.³⁵

En nuestros días los jóvenes antropólogos son atraídos hacia la experimentación con técnicas visuales porque ofrecen una manera totalmente diferente de comunicarse y acercarse a los demás. Si los etnógrafos surrealistas de los años treinta usaron la poesía, las artes visuales y la etnografía para criticar y transformar su propia cultura —al compararla y yuxtaponerla con otras y así tratar de encontrar la perdida conexión mágica que pudiese unir los cabos sueltos del entendimiento entre Occidente y los “otros”—, el cine y video etnográficos bien pueden convertirse en un importante medio para humanizar la disciplina y comprometer a la gente en forma concreta, como propuso Grimshaw.³⁶

En las próximas páginas analizaré a vuelo de pájaro la relación entre antropología, video digital y arte de vanguardia, para tratar de encontrar esa conexión mágica que pudo haberse perdido a principios del siglo XX con el uso positivista de la fotografía, como creadora de ilusiones para la ciencia. Veremos cómo los artistas y etnógrafos en Francia lucharon para encontrar el camino que los llevase a recobrar la conexión perdida con lo sagrado en sus relaciones con las diversas culturas; es decir, la forma en que estos etnó-

³² Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, 1994, p. 76.

³³ Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, 2001.

³⁴ Bill Nichols, *op. cit.*, 1994.

³⁵ Jean Rouch, “Our Totemic Ancestors and Crazy Masters”, en Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, 2003, p. 80.

³⁶ Anna Grimshaw, *op. cit.*

grafos surrealistas buscaron un camino que los llevara a “compartir la antropología”, como propuso Rouch en los años setenta.

El origen de un romance: la fotografía y la mirada taxidermista en la visión moderna

Para Fatimah Rony, teórica feminista de la imagen, las fotografías tomadas por Felix-Louis Regnault en la Exhibición Etnográfica de París (1895) constituyen el paradigma de la representación antropológica del “otro” como un cuerpo sin identidad, un cuerpo colonizado y despersonalizado. Rony considera esas imágenes del etnólogo francés entre las primeras representaciones etnográficas con una mirada cargada racialmente, que generaba una especie de división o ruptura interna en el “otro”, el sujeto representado.³⁷ Para dicha autora, la cámara fotográfica o la pantalla aparecen como un filtro o velo que permitía a ese “otro”, a ese ser diferente, tener cierta conciencia sobre el carácter violentamente objetivante de esa “otra” mirada “mecánica”. En palabras de Rony, “el velo permitía una claridad de visión, aun cuando marcaba el espacio de una alienación socialmente mediatizada”.³⁸

En las secuencias de Regnault, llamadas *chronophotographies*, o cronofotografías, este “pionero” de la antropología visual “capturó” a los “actores” (*performers*) africanos mientras realizaban sus actividades cotidianas. En estas imágenes se exponía por primera vez la construcción del “otro” como representación cultural europea y colonialista: en ellas los “seres” africanos eran “expuestos” y concebidos tan sólo como “cuerpos”, sin identidad ni estructura cultural que los apoyase. Como en otras exhibiciones de pueblos y aldeas nativas en tan diversas “ferias” culturales, dichos “actores” involuntarios —que bailaban o llevaban a cabo sacrificios humanos y otros rituales para los europeos “que arrojaban monedas”— fueron “inscritos en celuloide en orden de estudiar su lenguaje corporal y gestual, su lenguaje racial”.³⁹ Este artículo se basó en el análisis de un extracto de aquellas proto-películas, en el cual una mujer africana caminaba al lado de un hombre francés para comparar sus distintas formas de moverse.

³⁷ Fatimah Tobing Rony, *op. cit.*, p. 24.

³⁸ *Ibidem*, p. 4.

³⁹ *Idem*.

La mirada racial a la que se refiere Rony se vuelve evidente en una fotografía de Regnault en la que un hombre africano transporta a un europeo sentado en palanquin sobre su espalda. Así, en estas primeras fotografías seriales, precursoras del cine etnográfico, no sólo se incriminaba en la película una construcción racial de la “otredad”, sino al mismo tiempo se registraba la “evidencia” científica de una relación política de dominio colonial.

Felix-Louis Regnault era uno de esos “científicos” que consideraban ante todo el valor “documental” de la cámara fotográfica y su potencial para generar “evidencia” o “pruebas” científicas, cuya posibilidad de ser analizadas una y otra vez era considerada esencial para su legitimidad “como representación de lo real”. A través de este tipo de exhibiciones etnográficas y otras colecciones de museos, así en Francia como en Inglaterra, la perspectiva de la antropología evolucionista era desarrollada o inducida entre la población de la época, para inclinarla hacia los sentimientos de una identidad nacional de tipo imperial.⁴⁰

El reducir a los africanos a piezas de museo y exponerlos con sus objetos culturales en Europa, fuera de sus propios contextos originales y encerrados en espacios abstractos, asépticos y completamente ajenos a su “mundo”, era una forma de apropiarse de sus vidas y cultura material para venderla en Europa como “objetos de consumo” (*commodities*). Era también una forma de definir roles y responsabilidades sociales en el mundo colonial, y desarrollar entre la población europea el sentido de superioridad “racial”, mientras la conciencia del colonizado vivía la sensación de inferioridad. Era una forma de apropiación cultural que desarrollaba en el colonizador la idea de posesión sobre esta “otra” humanidad subordinada. Así, eran “expuestos como ‘los otros’, diferentes, seres monstruosos y sin historia, congelados en un pasado inmemorial y primitivo, y sí, por qué no?, salvaje”.⁴¹

En este mundo positivista la cultura era concebida como un espectáculo y la etnografía funcionaba para producir el necesario “marco conceptual” para justificar tanto el “espectáculo colonial” y el espíritu de apropiación y coleccionismo europeo, como el medio

⁴⁰ “El paradigma evolucionista servía como un medio directo de promocionar el concepto de unidad de clases que era tan esencial para la ideología del imperialismo social”; véase Annie E. Coombes, *Reinventing Africa: Museums, Material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England*, 1994, pp. 109-108.

⁴¹ Fatimah Tobing Rony, *op. cit.*, p. 5.

para educar a los hombres civilizados con las representaciones “científicas” de culturas “exóticas” y subordinadas. “Ésta era una forma materialista de concebir a los objetos y el conocimiento. El positivismo mueve al conocimiento hacia el terreno de lo práctico, lo conocido, el de saber lo que los objetos [o personas] hacen y manipularlos para controlar su comportamiento en beneficio humano” [europeo por supuesto].⁴²

Los discursos occidentales del conocimiento se organizaban entonces sobre la base de una oposición binaria manifiesta entre “el salvajismo” y “la civilización”, “la patología” contra “la normalidad”, etcétera.⁴³ En la mirada taxidérmica del siglo XIX la representación del “otro” era una ilusión fragmentada, expuesta por los curadores de museos positivistas en una forma totalmente alienada o extraña a su contexto original, dándole así un carácter monstruoso que resultaba esencial para su posible comercialización como “pieza exótica”.

Este proceso “taxidérmico”, como el aplicado a un águila diseccionada en un museo de historia natural, mataba la “magia” o energía original de los objetos y sujetos expuestos, destruyendo su poder ritual y su “presencia aurática” o maravillosa al reorganizarlos y exponerlos en espacios vacíos, controlados y asépticos. Estas personas, consideradas tan sólo “actores sociales” (*social performers*) involuntarios, eran transformados así en ilusiones europeas de sus propios mundos originales.

“La fotografía, como casi todas las formas de ilusionismo, es una demostración del poder de la tecnología para transformar al mundo en una representación. Es la experiencia de comando y control, en que la moderna y racional organización (técnica, control, diseño, cálculo) pueden transformar al mundo en las más efectivas ilusiones”.⁴⁴ La visión moderna, desencantada de la etnografía occidental como un “espectáculo de las razas”,⁴⁵ transformó las imágenes de los africanos a través de la “magia natural de la foto-

⁴² Don Slater, “Photography and Modern Vision”, en Chris Jenks (ed.), *Visual Culture*, 1995, p. 221.

⁴³ Fatimah Tobing Rony, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁴ Don Slater, *op. cit.*, p. 219.

⁴⁵ Martin Jay, “The Disenchantment of the Eye, Surrealism and the Crisis of Ocular-centrism”, en Lucien Taylor (ed.), *Visualizing Theory: Selected Essays from VAR, 1990-1994*, 1994; Lilia M. Schwarcs, *The Spectacle of the Races: Scientists, Institutions and the Race Question in Brazil 1870-1890*, 1999.

grafía”⁴⁶ en representaciones planas, donde la identidad de estas personas —y yo diría que también su dignidad— desaparecía o era “atrapada” en el velo producido por la “mirada taxidérmica” de la ciencia. El arte de la lente y la ciencia antropológica colaboran en este proceso de apropiación y control de la imagen del otro.

En la fotografía la ciencia y el arte se conjuntan para lograr algo muy distinto; la maestría es la técnica utilizada tanto para transformar lo material [“lo real”], como para significar el poder de transformar lo material; es decir, el conocimiento de las apariencias [ciencia positiva] utilizado para transformar las apariencias en realidades[...] Un uso del realismo para trascender lo real y borrar sus fronteras con lo irreal; producir magia que se reconoce como un resultado de la ciencia.⁴⁷

La apropiación de los objetos y cuerpos de esos “seres otros” por parte de los etnógrafos y corredores de arte, así como su reorganización y resignificación en exhibiciones o muestras etnográficas, extraía la magia o el poder original de aquellos seres, y a través del poder del “diorama” o el cine lo entregaba al público europeo como una nueva y diversa “realidad colonial”. En este sentido la representación era en realidad —y no solamente por “un infundado temor de los primitivos”— el plagio de su magia o poder originario, de su identidad asesinada y transformada en una doméstica y comercial experiencia exótica de la “otredad”. El sistema colonial justificaba así sus actividades comerciales como “ciencia positiva” y exposiciones artísticas al servicio de la educación. Un proceso que Martin Jay explica como el desencantamiento de la visión occidental, y contra el cual los surrealistas reaccionarían tras la Primera Guerra Mundial. Jean Rouch afirmaba que

...desde un principio la cámara se mostró a sí misma como un *ladrón de reflejos*... Los trabajadores que abandonaban la fábrica de los hermanos Lumiere si acaso prestaban atención ocasionalmente a una pequeña cámara de cuerda que capturaba su imagen; pero unos días después, cuando acudieron a la presentación de estas cortas películas, o más bien secuencias, de pronto se volvieron conscientes de un extraño *ritual mágico*. Experimentaron el antiguo temor de enfrentarse fatalmente con su propio doble.⁴⁸

⁴⁶ Don Slater, *op. cit.*, p. 227.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 220.

⁴⁸ Jean Rouch, *op. cit.*, p. 81.

La única diferencia entre aquellos trabajadores europeos “captados” por los Lumiere y los “especímenes etnográficos”, “capturados” por científicos como Regnault o Haddon, era que los “modelos” africanos o aborígenes nunca podrían volver a ver las imágenes que les habían sido robadas.

La ruptura surrealista: la búsqueda del tercer ojo

“En los veintes y treintas la etnografía y el surrealismo en Francia se desarrollaron en íntima proximidad”.⁴⁹ La experiencia traumática de la guerra dejó a los europeos de 1920 con una sensación de haber perdido las principales certezas de la vida. La creencia en el pensamiento racional y sus modernas tecnologías de la visión fue profundamente desestabilizada. La guerra rompió con la idea de realidad como algo dado, natural y familiar, y el “ser europeo” se encontró separado violentamente de sus ataduras racionales, libre para descubrir nuevos significados y resonancias en todas las cosas.

Cuando todo lo que el soldado podía ver era el cielo arriba y el lodo abajo, la tradicional confianza en la evidencia visual para sobrevivir no se podía mantener en pie. La constricción de la visión eliminó la mayoría de aquellos signos que permitían al individuo ordenar su experiencia colectiva en alguna forma racional. Este mundo caótico era juzgado a partir, exclusivamente, de la perspectiva individual, una perspectiva que movilizaba necesariamente las ansiedades más profundas, imágenes animistas, así como sorpresivas y disparatadas asociaciones; el retorno de todos los demonios aparentemente reprimidos por el “proceso civilizatorio”, que había estado fundado en gran medida en la dominación de aquella mirada positivista y desapasionada.⁵⁰

Como pensaban los intelectuales franceses:

[...] la reconstrucción de post-guerra requeriría la restauración del régimen óptico (*scopic regime*), una nueva forma de ver e interpretar la realidad. Pero dado el carácter violento de los acontecimientos, esta reconstrucción tenía que ser agresiva, desmembrante, una fuente sacrificial de destrucción, cegando a aquellos que la miraran sin tapujos [tal como el mismo sol].⁵¹

⁴⁹ James Clifford, *op. cit.*, p. 118.

⁵⁰ Martin Jay, *op. cit.*, p. 175.

⁵¹ *Ibidem*, p. 179.

En la transformación de las creencias básicas de sus contemporáneos en relación con la racionalidad y objetividad de la perspectiva cartesiana, los surrealistas negaron la relación directa entre realidad y visión, organizando su búsqueda de una nueva visión dentro de la oscuridad, la irracionalidad y los sueños. Definir lo real en términos de su realidad material, como en la mirada desencantada de la fotografía positivista, ya no era posible.⁵² El trabajo de los surrealistas se basó en las más extrañas asociaciones y yuxtaposiciones de imágenes con mensajes simbólicos sexuales y transgresores, que trataban de romper la idea del pensamiento occidental como una construcción unida a la razón y procedente de los poderes luminosos y apolíneos de la tradición helénica.⁵³ Dada esta reacción en contra de lo racional, en particular Georges Bataille y Antonin Artaud trataron de contactar una fuente diversa para encontrar su propia visión e interpretación de una realidad que no estuviese relacionada con la racionalidad o la luz, sino con las sombras y la oscuridad.

Como afirma Susan Sontag, “Artaud creía que la conciencia moderna sufría por falta de sombras. El remedio era permanecer en la caverna de Platón pero realizando mejores espectáculos”.⁵⁴ Esta referencia a la caverna de Platón como metáfora de la mente humana y a las ideas como imágenes proyectadas en uno de sus muros, tal como en el cine mismo, hacen alusión directa a la idea de Artaud sobre el arte como arma terapéutica o revolucionaria que debía ir más allá de la representación de la realidad para criticarla y transformarla, al igual que las concepciones de sus contemporáneos sobre la misma. Dicha búsqueda relacionaba a Artaud con Georges Bataille, ya que ambos buscaron inspiración en una filosofía opuesta al pensamiento apolíneo del mundo griego: la tradición gnóstica.

Esta sociedad secreta desarrolló en los albores del cristianismo *performances* rituales donde los iniciados buscaban la capacidad transformadora de fuerzas oscuras y desconocidas dentro de nosotros mismos, ya que la divinidad y el conocimiento podían ser encontrados dentro de los principios de la oscuridad. El poder transformador del pensamiento gnóstico fue recobrado por Bataille y Artaud, quienes concebían el arte —tal vez porque ellos mismos

⁵² Don Slater, *op. cit.*, p. 221.

⁵³ Martin Jay, *op. cit.*, p. 180.

⁵⁴ Susan Sontag, *op. cit.*, p. XXXV.

necesitaban utilizarla así— como una forma catalizadora, terapéutica, y como herramienta para transformarse a sí mismos y revolucionar a la decadente sociedad occidental, a fin de construir un hombre nuevo a partir de la destrucción consciente del anterior.

Para Bataille este hombre era uno que había escapado de la prisión de la mente racional y se había reunido en una misma irrupción con la muerte y el renacimiento. Ya no era un hombre y tampoco era un dios. Su estómago era el laberinto en el que se había perdido y extraviado a sí mismo dentro suyo. Bataille decía de este hombre nuevo: “Me descubro siendo él, en otras palabras, un monstruo”.⁵⁵

Los surrealistas inspiraron esas ideas en las narraciones mitológicas de las tribus africanas investigadas por sus contemporáneos, etnólogos como Michel Leiris o Marcel Mauss, quienes sin duda se influenciaron mutuamente. En su búsqueda por respuestas y posibles alternativas a la debacle cultural de Occidente, los surrealistas buscaban encontrar en otras culturas sus propias identidades perdidas, justamente en el “colonizado”, “el otro”, el “primitivo”.

Ellos buscaron la magia del “otro” que su moderno mundo había atrapado en las imágenes etnográficas. Si se reconocían a sí mismos como monstruos, ahora podían relacionarse con los “otros”, dominados y fotografiados, en una forma totalmente distinta. En su búsqueda por una dimensión renovada de lo visual que pudiese llevarlos a un arte revolucionario y transgresor para Occidente, los surrealistas —particularmente Bataille— retornaron a un concepto común a diversas culturas ancestrales: el tercer ojo, también llamado ojo pineal.

El tercer ojo tenía un rol principal en la filosofía de Descartes. Para éste, el ojo en medio de la frente era una glándula, no un vestigio ocular de etapas evolutivas anteriores, lo cual sería comprendido así sólo por la ciencia del siglo XIX. Pero, significativamente, él le había otorgado un rol primordial en la transformación de la experiencia visual de los dos ojos físicos, hasta la unificada y coherente visión de la mente y el alma humana unidas. La glándula pineal era entonces el asiento mismo del intelecto racional. En contraste, Bataille inventó una antropología fantasmagórica que enfrentaba a la glándula pineal contra los dos ojos de la vista cotidiana y la visión racional del ojo de la mente.⁵⁶

⁵⁵ Georges Bataille, citado en Martin Jay, *op. cit.*, p. 196.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 179.

Para este poeta surrealista “la apertura” del tercer ojo no era algo fácil: como todos los caminos hacia la iluminación, podía ser una peligrosa y tal vez dolorosa experiencia. El artista, como el niño en un ritual africano, era iniciado en ritos gnósticos pre-teatrales en los que habría de quedar transformado para siempre; Artaud propuso algo similar en su *teatro de la crueldad*, y esta misma crueldad lanzaría al propio Artaud a los laberintos de su propia locura.

En 1930 Bataille fue expulsado del movimiento surrealista por André Breton,⁵⁷ mientras unos años antes Artaud se había separado del movimiento.⁵⁸ Aun cuando en ambos casos se debió a divergencias políticas, en el fondo la ruptura se relaciona con una actitud de ambos artistas hacia la sociedad y las posibilidades de su transformación. Artaud y Bataille fueron criticados por ser negativamente subversivos en extremo, sobre todo en el caso de Bataille, por estar “interesado en las cosas más viles y corruptas” y ser “indiferente a todo lo útil”.⁵⁹

Partiendo de la idea de los gnósticos de que sólo una completa destrucción o pérdida del “ser” podía crear las posibilidades de un posterior renacimiento de la sociedad, Bataille y Artaud se opusieron a los surrealistas y su mirada que combinaba ideas románticas y marxistas para revolucionar a Occidente. En su búsqueda de un verdadero arte revolucionario fusionaron el concepto del tercer ojo con las tradiciones proféticas de oriente para adoptar la imagen del “vidente”.⁶⁰ Pero a diferencia de Bataille —quien continuaría desarrollando la “teoría del otro colectivo” a partir de referencias al trabajo de etnólogos como Marcel Mauss y Lévi-Straus—, Artaud era profundamente gnóstico y autodidacta y trabajaba en múltiples frentes. Como pintor, poeta, escritor crítico y politizado, dramaturgo y teórico del teatro y del cine, actor estupendo, así como guionista de argumentos imposibles, Artaud quedaría muy frustrado por el desarrollo del cine sonoro, pues había concebido al cine silente como una forma de alterar radicalmente la relación entre imagen y texto. Así, en un artículo de 1933 titulado “La senilidad prematura del cine”, escribiría que “el mundo del cine es un mundo muerto,

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 182.

⁵⁸ Paul Stoller, “Artaud, Rouch and the Cinema of Cruelty”, en Lucien Taylor (ed.), *Visualizing Theory. Selected Essays from VAR, 1990-1994*, 1994, p. 88.

⁵⁹ Martin Jay, *op. cit.*, p. 182.

⁶⁰ *Ibidem.*, p. 184.

ilusorio y truncado. No debemos esperar que el cine nos devuelva los mitos del hombre y la vida que nos hace falta hoy".⁶¹

Antonin Artaud: El drama de la vida

Los autores modernos pueden ser reconocidos por su esfuerzo por desestabilizarse, su voluntad de no ser moralmente útiles a la comunidad, por su inclinación de presentarse a sí mismos no como críticos sociales, sino como videntes, aventureros espirituales y parias de la sociedad.

Susan Sontag, 1988

Antonin Artaud (1896-1947) no estaba interesado, como los surrealistas, en el intento modernista por rescatar un nuevo orden visual de la caída y destrucción del antiguo perspectivismo cartesiano.⁶² Él mismo era protagonista de una obra de teatro viva, la tragedia épica sobre el naufragio del pensamiento occidental. Su teatro y su teoría cinematográfica estaban construidas, al igual que todo su trabajo, como una colección de fragmentos que se auto-cancelaban y contradecían a sí mismos, en una constante lucha. La vida y obra de Artaud es una metáfora de las posibilidades y contradicciones de la sociedad moderna. Es un intento deliberado de pensamiento "auto-cancelador"⁶³ o una lógica auto-aniquiladora e inagotable que nunca puede ser trascendida.⁶⁴

Fue por un malentendido que Artaud se suscribió fervientemente al reto surrealista de destruir los límites impuestos por la razón a la conciencia y a la fe surrealista en el acceso a una conciencia mayor proporcionada por los sueños, las drogas, el arte "insolente" y el comportamiento antisocial. Para él el surrealismo era la "revolución" aplicable a todos los tipos de pensamiento, pero pronto encontró las fórmulas del surrealismo como otro tipo de confinamiento.⁶⁵

⁶¹ *Ibidem*, p. 190.

⁶² Martin Jay, *op. cit.*, p. 188.

⁶³ Susan Sontag, *op. cit.*, p. XIX.

⁶⁴ Stephan Barber, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁵ Susan Sontag, *op. cit.*, p. XXVI.

Artaud derivó del surrealismo la perspectiva que unía su propia y perenne crisis psicológica con lo que Bretón llamaba “la crisis general de la conciencia”. Pero mientras los surrealistas eran concedores de la alegría, la libertad y el placer, Artaud era “concedor de la desesperanza y la batalla moral”.⁶⁶ Artaud concebía a la sociedad occidental como un mundo castrante y decadente, un mundo estupidizado por las ilusiones del cine. El cine, argumentaba, nos asesina con imágenes reflejadas, filtradas y proyectadas que ya no pueden conectarnos “con nuestra sensibilidad y por diez años nos ha mantenido a todos y a nuestras facultades mentales en un estu-
por intelectual”.⁶⁷

Consideraba la representación “como un abismo [...] inextricablemente malicioso y unido a las instituciones sociales y religiosas”.⁶⁸ Para Artaud, la representación como virtualidad o no-realidad era una forma de matar la “vida real” de las cosas, era una “zona muerta”, “un basurero espacial”.⁶⁹ Por esta razón enfocó su trabajo en la reconexión del arte con la vida y la magia, una conexión que había sido perdida en el mundo moderno por el uso colonialista de la representación científica y fílmica, pero que podía ser recobrada en los rituales míticos y las tradiciones de los “primitivos” y de las culturas orientales. Artaud conjuntó las ideas gnósticas de una necesaria experiencia teatral ritualizada —que pudiese golpear y transformar la sensibilidad europea como una *peste*—, con los rituales de teatro-danza balineses y las danzas de los tarahumaras a través del peyote, con el objetivo de encontrar la conexión mágica con la conciencia del “otro”, que Occidente había perdido a través de la “ciencia positiva”.

Creía en el arte como un arma capaz de liberar el poder vital del hombre reprimido en el inconsciente. Pero su concepción del arte, que “tomaba prestadas ideas” y conceptos de los rituales teatrales de Grecia (derivados probablemente de los rituales de posesión de

⁶⁶ *Ibidem*, p. XXVIII.

⁶⁷ Antonin Artaud, *The Theatre and its Double*, 1974.

⁶⁸ Stephan Barber, *op. cit.*, p. 26. Debe recordarse que, en la época de Artaud, John Grierson instituyó en Inglaterra, y más tarde en Canadá, una forma didáctica de hacer documentales (término acuñado por el propio Grierson) de tema social apoyados por el gobierno, y que pugnaban por dar una solución a los problemas más urgentes de su época en forma asistencial; desde entonces fue creada una tradición fílmica que representa a sus sujetos como víctimas pasivas de una sociedad injusta, pero que no cuestiona la injusticia de las normas sociales en sí mismas.

⁶⁹ *Idem*.

los llamados coribantes),⁷⁰ era una concepción violenta y cruel, en la que ninguno de los actores o la audiencia podía salir ileso. Para Artaud, el *teatro de la crueldad* era la solución a la asfixia social de Occidente, pues abría un espacio de transformación en el que la gente podía ser reintegrada a sus propias fuerzas vitales y a la poesía que está más allá del texto poético.⁷¹

La otra etnografía surrealista: Bataille-Mauss

Tal como Artaud buscó en los rituales y antiguas tradiciones del *performance* las claves para descubrir una nueva manera de “caotizar” Europa y alterar sus preconcepciones culturales, Georges Bataille inspiró su trabajo en la obra del etnólogo Marcel Mauss, fundador del Instituto de Etnología de París (1925); sin embargo, en cierto sentido tanto Artaud como Bataille desarrollaron al mismo tiempo arte y etnografía como crítica cultural. En una revista editada por Bataille como foro para visiones disidentes (ya había terminado con los surrealistas), la etnografía y el arte chocaban como en una concepción semiótica de la realidad cultural, compuesta de códigos artificiales, identidades ideológicas y objetos susceptibles a la inventiva recombinación y yuxtaposición.⁷²

Documentos era llamada esta colección de *collages* visuales radicalmente diferentes en combinaciones radicales: “Arte culto” combinado con enormes fotografías de dedos gordos del pie, artesanías folclóricas en oposición a portadas de *Fantômas* (un famoso cómic francés), *sets* de Hollywood contra máscaras de carnaval africanas, melanesias, precolombinas y francesas, crónicas de conciertos contra descripciones de los rastros parisinos, etcétera.

En *Documentos* observamos el uso de yuxtaposiciones etnográficas con el propósito de perturbar los símbolos comunes[...] Su intento era romper todos los cuerpos convencionales —de los objetos o identidades— que producen lo que Roland Barthes llamaría “el efecto de lo real”. En esta extraña revista de antropología visual, las posibilidades exóticas y arcaicas eran vistas como algo nunca listo a ofrecer confirmaciones a ninguno de los huecos abiertos en el orden occidental de las cosas.⁷³

⁷⁰ Paul Stoller, *op. cit.*, p. 89.

⁷¹ *Ibidem*, p. 88.

⁷² James Clifford, *op. cit.*, p. 132.

⁷³ *Ibidem*, pp. 129-132.

Más adelante, Bataille y otros artistas y etnógrafos crearon un foro alternativo al trabajo realizado en el recién abierto Museo del Hombre, en donde según Clifford:

[...] el juego disruptivo y creativo de las categorías y diferencias humanas, articulado por los artistas surrealistas, se perdía en la consolidación y exposición de un conocimiento etnográfico estable. El Colegio de Sociología tenía la intención de integrar el rigor científico con la experiencia personal en el estudio de los procesos culturales[...] Los fundadores del Colegio estaban preocupados con aquellos momentos rituales donde las experiencias personales pueden encontrar expresión colectiva, momentos en los que el orden cultural es transgredido y rejuvenecido.⁷⁴ Leiris, uno de sus miembros y fundador del diario *L'Afrique Fantôme* (1934), cuestionaba agudamente ciertas distinciones científicas entre las prácticas "subjetivas" y "objetivas". ¿Por qué —se preguntaba— son mis propias reacciones, mis sueños, mis respuestas corporales y todo lo demás partes poco importantes de los "datos" o "evidencia" resultados del proceso de trabajo? En el Colegio de Sociología él vislumbró la posibilidad de un tipo de etnografía analíticamente rigurosa pero poética, enfocada no en los "otros" sino en uno mismo, con su peculiar sistema de símbolos, rituales y topografías sociales.⁷⁵

La etnografía surrealista contemporánea: Jean Rouch y el cine-trance

Paul Stoller ha señalado la relación entre las ideas de Artaud y las del etnógrafo francés Jean Rouch, ya que ambas intentaron transformar a sus espectadores y disputar sus preconcepciones culturales para enfrentarlos al etnocentrismo europeo, su racismo reprimido y su latente primitivismo.

Artaud quería transformar a sus espectadores destapando su inconsciente a través de la presencia visceral del sonido y la imagen, de su carne y su sangre. Quería revertir el teatro a lo que André Schaeffner (1965) llamó el "pre-teatro", una arena ritualizada de transformación personal, el proyecto de un teatro ritual.⁷⁶

⁷⁴ *Ibidem*, p. 141.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 142.

⁷⁶ Paul Stoller, *op. cit.*, p. 90.

Como el proyecto de vida de Artaud, Jean Rouch enfocó su trabajo en la idea de cambiar las dimensiones políticas de la representación, y particularmente en transformar las preconcepciones culturales de Occidente sobre los “otros”, a través del cine etnográfico. Enfocado, como los etnógrafos surrealistas, en las propiedades mágicas de los rituales como arenas de transformación social e intercambio, Rouch desarrolló una tradición importante de antropología visual que unía la influencia de “científicos sociales” *sui-generis*, como Leiris o Marcel Mauss, con el trabajo experimental de cineastas como Flaherty y Vertov. Artaud y Rouch trataron de establecer una relación diferente con el “otro”, con sus “sujetos” y la audiencia, evadiendo el papel de pasivos observadores para tratar de crear una acción donde todos los participantes fueran transformados a través de la experiencia, tal como en un camino iniciático. *Les Maitres Fous (Los maestros locos)*, la famosa película de Rouch, es el perfecto ejemplo de cine etnográfico ritualista y surrealista, lo que Clifford hubiera llamado la *ethnographic avant-garde*.

Dicho autor afirma que los elementos surrealistas de la etnografía moderna tienden a pasar desapercibidos por la ciencia, que se ve a sí misma comprometida con la reducción de incongruencias en lugar de —simultáneamente— en su producción. Clifford se pregunta si no todo etnógrafo es una especie de surrealista, un reinventor y prestidigitador de realidades.⁷⁷ En realidad el trabajo de Jean Rouch o Chris Marker podría ser llamado hoy etnografía surrealista, o una “realidad barajada”, particularmente el documental de Marker *Sans Soleil* (1983), una comparación muy personal, al estilo de un diario de viaje, entre África y Japón.

Al mismo tiempo, las ideas de Rouch respecto de la experiencia etnográfica de un filme, como un “bizarro estado de transformación en el realizador” (unido a su cámara como extensión de su cuerpo), o lo que él llamó “cine-trance”, “por analogía con el fenómeno de posesión”,⁷⁸ me recuerda a los deseos de Artaud por vivir experiencias que pudiesen golpear y transformar su propia conciencia, y a través de ella la fragmentada conciencia de sus contemporáneos mediante la conexión con los “otros”, los siempre dominados y olvidados, en un tipo de ritual y experiencia iluminadora.

⁷⁷ James Clifford, *op. cit.*, p. 147.

⁷⁸ Jean Rouch, “The Camera and Man”, en Paul Hockings (ed.), *Principios of Visual Anthropology*, 2003, p. 86.

Para Rouch, la respuesta a la crisis posmoderna de la representación consiste en que el etnógrafo “debe finalmente bajar de su torre de marfil, para compartir esta experiencia ritual con el otro, por la vía de un extraño camino iniciático, hasta el corazón del conocimiento, que descansa, no en la ciencia objetiva o la distancia, sino en la gente verdadera que vino a estudiar”.⁷⁹ De esta manera, para él los medios audiovisuales eran una técnica extraordinaria de retroalimentación entre observador y observado, por lo cual concebía el proceso etnográfico como un contra-regalo-audiovisual” (*audiovisual counter-gift*).

Gracias a esta relación —inspirada en el trabajo del precursor de la observación participativa, Robert Flaherty—, donde el proceso de grabación va acompañado de la retroalimentación generada con la proyección en el campo del material grabado, el antropólogo ya no trabaja como un entomólogo que observa a su sujeto como si fuera un insecto, sino más bien como si fuera este proceso un estimulante para la comprensión y dignidad mutuas.

Porque nosotros somos personas que creemos en que el mundo del mañana, este mundo que estamos en proceso de construir, sólo será viable si reconoce las diferencias entre las diversas culturas y si no negamos su dignidad por tratar de convertirlas en imágenes de nosotros mismos. Para lograr esto debemos aprender a conocer a estas culturas, y para adquirir este conocimiento no hay mayor herramienta que el cine etnográfico.⁸⁰

Conclusiones

Marcus y Myers argumentan que en las últimas décadas del siglo XX la tradición de la crítica cultural en Francia —representada por filósofos como Derrida, que pueden conectarse con los etnógrafos y artistas de la década de los treinta, como Marcel Mauss o Georges Bataille—, elaboró las principales críticas sobre los conceptos antropológicos de la representación, y demostró que ideas como “primitivo” eran construcciones culturales de la imaginación occidental. De acuerdo con ellos, este tipo de construcciones o prácticas discursivas para “construir la diferencia” resultaron desestabilizadas en

⁷⁹ *Ibidem*, p. 96.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 97.

el mundo posmoderno, donde los “otros” están inundados de los productos y usos culturales de Occidente.⁸¹

Pero esta tradición de crítica cultural y la desestabilización de las categorías occidentales, generada por la positiva emoción de la transgresión propuesta por filósofos como Bataille, han sido elementos centrales en los debates sobre la representación y la imagen que amenazan a la antropología contemporánea como espíritus indeseables. Los elementos surrealistas del *collage*, la yuxtaposición y el lado emocional del trabajo etnográfico como experiencia personal, aún son debatidos y repensados dentro del campo de la antropología visual como métodos de aproximación al conocimiento etnográfico. Coincido con Anna Grimshaw en que los medios audiovisuales bien pueden ser un elemento importante para “humanizar a nuestra disciplina humana”, y como enfatizó Rouch: “mientras el antropólogo-cineasta, ya sea por cientificismo o por vergüenza ideológica, se esconda detrás de una comfortable forma de incógnito, arruinará sus películas y ellas acabarán archivadas entre los documentos que sólo los especialistas ven”.⁸²

Por supuesto, todavía existen antropólogos que insisten en la producción de documentos “etnográficos” específicamente diseñados como documentos objetivos para “la ciencia social”, en la tradición de Margaret Mead. Mas para “compartir” la antropología y reconstituir la antropología visual como un campo creativo de experimentación, libre de tensiones innecesarias entre la ciencia y la imagen, debemos empezar por reconocer el poder y la validez de las diversas voces que se asoman al “otro lado” y utilizar la cámara para hacer de ella un puente que nos conecte con los “otros”, y no un arma de poder para dominar su identidad. Quizá es posible imaginar la videocámara como esa “luna pálida” o aquel “tercer ojo”, “perdido en el firmamento de la razón” que los etnógrafos surrealistas aspiraban a abrir; aquel espejo poético que pudiera ayudarnos a recobrar la conexión con esa magia perdida de los “otros”.

El movimiento neozapatista en el sureste de México ha sido en los últimos años una especie de “espejo humeante”, como el tercer ojo de los etnógrafos surrealistas, que no buscaba la mirada autorizada de la ciencia para conocer y dominar al “otro”, sino parte de una mirada poética que reside en el corazón de la memoria indígena.

⁸¹ George E. Marcus y Fred R. Myers, *op. cit.*, pp. 19-20.

⁸² Jean Rouch, “The Camera and Men”, *op. cit.*, p. 96.

na. El “sup” Marcos ha sabido construir en los últimos diez años una estrategia mediática de representación cargada de reminiscencias surrealistas, misma que ha hecho posible no la traducción “autorizada” de una mirada indígena al ignorante mundo occidental y “poscolonialista”, sino la evocación, a través de múltiples estrategias performáticas, de un “otro mundo posible”, un mundo de “estructuras abiertas donde quepan muchos mundos diferentes”, representado por los propios “otros”, hasta ahora tercamente ignorados por “la clase política” nacional.

Marcos y los zapatistas contemporáneos, tal como el trabajo de Jean Rouch y sus amigos africanos, que “invertían” o “pervertían” la antropología en las calles de París durante la década de los años sesenta, representan hoy un grupo *sui-generis* que realiza en la práctica cotidiana, a través de la “autonomía indígena”, una antropología surrealista “subvertida” por medio de la auto-representación de sí mismos, en la defensa y afirmación de su “identidad y dignidad cultural”. Los zapatistas son los antropólogos surrealistas que nos han demostrado que las balas de la palabra y la imagen son tan fuertes o más que las balas reales.

Bibliografía

- Artaud, Antonin, *México y Viaje al país de los tarahumaras*, México, FCE, 1973.
- , *The Theatre and its Double*, Londres, Calder Publications, 1974.
- Barber, Stephen, *Artaud: The Screaming Body*, Londres, Creation Books, 1999.
- Bateson, Gregory, *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- Briggs, John, y David Peat, *Las siete leyes del caos. A través del maravilloso espejo del universo*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- Dossey, Larry, *Tiempo, espacio y medicina*, Barcelona, Kairós, 1982.
- Clifford, James, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard, Harvard University Press, 1988.
- Coombes, Annie E., *Reinventing Africa: Museums, Material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England*, New Haven, Yale University Press, 1994.
- Gell, Alfred, *Art and Agency*, Nueva York/Oxford, Clarendon Press, 1999.
- Ginsburg, Faye, "Culture/Media. A (Mild) Polemic", en *Anthropology Today*, vol. 10, núm. 2, abril de 1994.
- Grimshaw, Anna, *The Ethnographer's Eye, Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Jay, Martin, "The Disenchantment of the Eye, Surrealism and the Crisis of Ocularcentrism", en Lucien Taylor (ed.), *Visualizing Theory: Selected Essays from VAR, 1990-1994*, Londres, Routledge, 1994.
- Marcus, George E. y Fred R. Myers, *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- Naficy, Hamid, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- Nichols, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- , *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- Rouch, Jean, "The Camera and Man", en Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlín/Nueva York, Mouton de Gruyter, 2003.
- , "Our Totemic Ancestors and Crazy Masters", en Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlín/Nueva York, Mouton de Gruyter, 2003.
- Ruby, Jay, *Picturing Culture, Explorations of Film and Anthropology*, Chicago, Chicago University Press, 2000.
- Schaeffner, André, "Rituel et pré-théâtre", en «Histoire des spectacles», *Encyclopédie de la Pléiade*, París, Gallimard, 1945, vol. 19, pp. 21-54.

- Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Nueva York, Routledge, 2006.
- Schwarcs, Lilia M., *The Spectacle of the Races: Scientists, Institutions and the Race Question in Brazil 1870-1890*, Nueva York, Hill and Wang, 1999.
- Slater, Don, "Photography and Modern Vision", en Chris Jenks (ed.), *Visual Culture*, Londres, Routledge, 1995.
- Sontag, Susan, "Introducción", en Antonin Artaud, *Selected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1976.
- Stoller, Paul, "Artaud, Rouch and the Cinema of Cruelty", en Lucien Taylor (ed.), *Visualizing Theory. Selected Essays from VAR, 1990-1994*, Londres, Routledge, 1994.
- Tobing Rony, Fatimah, *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Durham, Duke University Press, 1996.
- Turner, Terence, "Defiant Images. The Kayapo Appropriation of Video", en *Anthropology Today*, vol. 8, núm. 6, 1992.
- Wagensberg, Jorge, "Seguir la corriente", en *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Barcelona, Tusquets (Metatemas 9), 1998.
- Wright, Chris, "The Third Subject: Perspectives on Visual Anthropology", en *Anthropology Today*, vol. 14, núm. 4, 1998.
- Zohar, Dahir, *El yo cuántico. ¿Qué hay de nuevo respecto a la nueva física?*, México, Edivisión, 1997.