



LA IMAGEN COMO ESTRATEGIA EN LA PRÁCTICA INVESTIGATIVA: CIENCIA DE LA IMAGEN, ARTE ETNOGRÁFICO, ANTROPOLOGÍA VISUAL Y SOCIOLOGÍA DE LA IMAGEN

ALESSO, Mariel Edith Martina

marielaless@gmail.com

Centro de Heurística. Facultad Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

Resumen

Este trabajo busca reflexionar sobre la imagen como estrategia en la práctica investigativa. Desde una perspectiva transemiótica que libera a la imagen de la metonimia y del historicismo, proponemos realizar, primero, una suerte de mapeo conceptual sobre las reformulaciones constantes que se dan en los estudios de la cultura visual, para luego reflexionar sobre la dimensión procedimental y operativa consolidada en ciertas prácticas disciplinares, como el arte etnográfico, la antropología visual y la sociología de la imagen.

Desde los aportes del llamado giro icónico en Alemania, la sistematización de una ciencia de la imagen –*Bildwissenschaft*–, los trabajos de Georges Didi-Huberman en el campo de la historia del arte y los estudios sobre la imagen, se abrieron nuevas puertas que conducen la práctica investigativa, no solo en su dimensión semiótica – significado– y estética, sino implicando otros saberes y campos disciplinares.

Por su parte, la antropología visual ha tomado a la imagen (en su dimensión multifacética) como condición de lo humano y, es por ello, que potencia su estatus apelando al concepto de “presencia”.



Este nuevo giro hacia la imagen también la ha llevado a su dimensión procedimental y operativa, con lo cual se ha consolidado en ciertas prácticas validadas en el marco de comunidades disciplinares que fueron transformando lo simbólico en etnográfico. En la actualidad, diversos procedimientos técnicos ligados a lo audiovisual repercuten en la práctica etnográfica y exponen las problemáticas de una serie de cuestiones, por ejemplo, la presencia de la cámara, la incorporación del audio, la participación activa de los grupos sociales, experimentación de soportes digitales y plataformas, entre otras.

A su vez, la sociología de la imagen propone problematizar y descolonizar la imagen desde un pensamiento teórico, estético, ético, conceptual y político, cuyo lugar de observación es exterior; condición indispensable para concebirla como praxis colectiva en la comunicación intercultural.

Palabras clave

Modos de pensar las imágenes, Cultura visual, Evento visual, Descolonización de la imagen, Prácticas disciplinarias

La imagen como estrategia en la práctica investigativa: estudios visuales, arte etnográfico, antropología visual y sociología de la imagen

Reflexionar sobre las imágenes como estrategia en la práctica investigativa, liberarlas de una mirada de la metonimia y el historicismo, conlleva atender dos dimensiones significativas que plantean los estudios visuales: las cuestiones internas, es decir, lo que las imágenes hacen visible (íconos, analogías, signos, símbolos) y lo que se encuentra fuera de ellas, lo oculto.

Si pensamos en términos de lo “visible”, nos encontramos con una limitación: no pensar en lo ocluido. Y es en ese punto donde los estudios visuales no se limitan a la historia del arte, a la estética, sino que abren las cuestiones de las imágenes a la teoría literaria, los estudios de género, estudios de la *performance* y fílmicos, entre otros. De ahí que podemos decir que constituyen un campo de investigación cuyo principal objeto de estudio es la cultura visual., en su artículo “Estudios Visuales. Lugar de convergencia y desencuentro”,



señalan que estas: “experimentan un proceso de expansión a la vez que se encuentran en constante estado de cuestionamiento y de delimitación. Su aspecto actual nos muestra una especie de conglomerado interdisciplinar en el que se han producido los roces forzados y las inevitables disputas académicas” (2007: 94). Se trata entonces de un conjunto relativamente complejo de modos de pensar lo visual y lo ocluido desde diferentes ámbitos, en especial la estética, la historia del arte; y los estudios sobre comunicación, los medios y el diseño, entre otros.

Pero en esta primera instancia del trabajo no hablaremos sobre los debates y problemas relativos a las competencias, contenidos y metodologías de las disciplinas, sino que procuraremos poner el foco en las discusiones/tensiones en torno a las imágenes, para advertir que, como lenguaje, se deduce que la cultura visual se nutre no solo de la interpretación sino también de la descripción del campo social desde donde se mire. Desde el posicionamiento de los estudios visuales podemos decir que la interpretación de las imágenes concede su lugar y da paso a la autoridad de las imágenes y, tal como lo expresa Fernando Hernández, la cultura visual nos brinda estrategias que nos posibilitan aprender a partir del establecimiento de relaciones y vínculos. En coincidencia con Mieke Bal, debemos focalizarnos en el evento visual.

Sobre teorías y discursos relativos a las imágenes

Algunas teorías parten de entender qué son las imágenes, y otras se alinean en la búsqueda del significado de imágenes ya producidas y diseminadas. Pero la cuestión no es enumerar las teorías, sino todo lo contrario: los estudios visuales proponen plantearlas como una plataforma para el análisis crítico, con el fin de crear taxonomías de un nivel elevado, que permita establecer relaciones, vínculos, convergencias, emergencias y también diferencias entre las distintas posiciones.

En efecto, no hablaremos aquí de cada teoría ni describiremos cada núcleo teórico, pero sí advertiremos a qué estamos aludiendo y quiénes forman parte de esa superestructura que funciona como base o espesor para situar las reflexiones de los eventos visuales. Para ello resultó especialmente pertinente estudiar el texto “Un seminario sobre la teoría de la imagen”, de James Elkins (s/f), donde surgen diálogos, propuestas y críticas teóricas entre pensadores e investigadores de los estudios visuales que amplían y cuestionan diferentes enfoques en torno a las imágenes.

James Elkins señala que no es relevante enumerar las teorías, y que es casi imposible hacerlo porque se encuentran articuladas o son extensivas a otras. Por otra parte, Jacqueline Lichtenstein (Elkins, s/f) cuestiona el concepto teoría y establece una distinción entre teorías fuertes y débiles. Como ejemplo de una teoría potente trae la de Goodman, quien recoge ciertos aportes teóricos de



Pierce, Cassier, Morris... para luego, dentro del marco de la teoría de la referencia, deslizar esos pensamientos al análisis de los símbolos en función del uso cognitivo que se hace de ellos. En su análisis sobre la teoría de Georges Didi-Huberman, Lichtenstein señala que esta es débil, sin desconocer lo relevante de su propuesta, de la que destaca la resonancia de sus aproximaciones teóricas en los estudios sobre la imagen.

Si bien no estamos haciendo un inventario de las teorías, vale traer en esta instancia a Aud Sissel Hoel, quien señala otras aproximaciones que conciben a las imágenes como registros de la percepción, como en Gombrich; y las versiones de esta teoría en aproximaciones inspiradas por la ciencia cognitiva y las líneas de un modelo de lenguaje, como la semiótica.

Otras teorías que conforman la superestructura son las de Gottfried Boehm, Hans Belting, Daniel Arasse, Hubert Damisch, Erwin Panofsky, Wittgenstein, Husserl, Burke, Guy Debord, Eckhart, Marshall, McLuhan, Juan Damasceno.

Es importante mencionar dos aproximaciones de pensamiento que, en cierta medida, separan las prácticas de investigación: las cuestiones de índole ontológicas: ¿qué son las imágenes?, ¿cómo se estructuran?, ¿qué significados tienen?; y las que se preguntan sobre la acción: ¿qué hacen las imágenes?

James Elkins considera que esta diferenciación se convierte entonces en un mito de origen de la imagen. Examinaremos enseguida en esto.

Tom Mitchell explica cómo Platón, considerado el fundador de la gran tradición crítica, consciente del poder de las imágenes, se preguntaba no solo qué es una imagen, sino también sobre lo que las imágenes hacen, y planteaba limitar su poder, así como retenerlas con el propósito de producir una metaimagen que nos habilite a salir, emerger de la imagen, y luego retornar a ella mediante un análisis crítico. Mientras que Aristóteles pone el acento en la pregunta “¿Qué hacen las imágenes?”, sin dejar de cuestionarse por su ontología, busca variables, variedades y bifurcaciones.

Pero hay una distinción interesante a destacar, planteada por Jacqueline Lichtenstein. Platón desarrolló el tema de las imágenes junto con una teoría general del conocimiento, detallada con un fundamento metafísico, pero sospechaba del accionar de estas por la dificultad que implican en el camino para llegar a la Idea. La imagen nunca es universal, en cambio, sí nos seduce y nos atrae.

Para Aristóteles, la teoría de la imagen –desarrollada en la Poética, la Ética, y la Retórica– se vincula con la comunidad y se relaciona positivamente con los



otros; es decir, su planteo fue que el accionar de las imágenes es positivo, es decir, que estas hacen cosas buenas.

Respecto de esto, Gottfried Boehm considera crucial el aspecto relacional de las imágenes; es decir, de qué forma se las aborda: si desde una aproximación iconofóbica, iconoclasta, o desde un proceder que inspeccione y observe e indague su poder.

Se localiza ahí el principio de una controversia historiográfica y también sociológica acerca de las imágenes: la cuestión de su relación con el lenguaje.

Al comienzo del trabajo dijimos que lo ocluido también forma parte del objeto de estudio; es por ello, que vale seguir y retomar a Aristóteles, mejor dicho, algunas lecturas sobre su teoría. Joel Snyder trae para esta cuestión a Tomás de Aquino, quien, en sus interpretaciones sobre las reflexiones de Aristóteles respecto de la imagen, las aproxima a un producto de la imaginación, la cual dispone el escenario para mantener unido un mundo dinámico de sensaciones no solo visuales sino relacionadas con los sentidos; cuando sentimos, formamos imágenes: gustativas, acústicas, musicales, olfativas... Engloba todos los significados.

Sobre la base de estas distinciones planteadas, podríamos avanzar sobre la dimensión procedimental y operativa consolidada en ciertas prácticas disciplinares, como el arte etnográfico, la antropología visual y la sociología de la imagen.

Desplazamientos del arte etnográfico a la antropología visual

Carla Pinochet Cobo nos comenta que, a finales de la década de 1980, el arte adquiere notoriedad en reflexiones sobre la antropología, enmarcado en el llamado “retorno de lo real” de Hal Foster. Entre los años setenta y ochenta – momento en el que emerge el paradigma del “arte como etnógrafo”–, la articulación de ambas disciplinas comenzaba a ser una práctica intelectual, una praxis de ejercicio de pensamiento, sea este planteado en torno a lo artístico o a lo antropológico.

Vale aclarar que, previo al giro etnográfico, alrededor de los años sesenta, el arte y la antropología estaban atrapados en el imperativo del signo –“giro semiótico”–, y deviene un descentramiento, tanto del sujeto como del objeto. Foster nos explica que existía una tensión entre la autonomía del signo artístico y su combinación con las culturas de masas. De ahí la noción de “culturas como textos” y, en consecuencia, de la antropología como literatura. Tensión que también se ve reflejada en el cine reflexivo de los independientes norteamericanos como Michael Snow, y en el cine alusivo francés de la mano de Jean Luc Godard.



Volviendo al paradigma del arte etnográfico, Foster comenta: “Este peligro puede derivarse de la supuesta escisión en la identidad entre el autor y el trabajador o el artista y el otro, pero puede también surgir en la misma identificación (o, para usar el antiguo lenguaje, compromiso) asumida para superar esta escisión” (2001: 178).

También apunta que, desde un análisis marxista, el paradigma etnográfico puede cuestionarse porque traslada la problemática de la explotación clasista y capitalista a la dominación colonialista, lo social a la cultura. Esta mirada es

contraria a la de quienes sostienen una perspectiva posestructuralista, que ven que esos movimientos de desplazamiento se centran en la problemática del productor, conservan la estructura política, retienen la noción de un sujeto en la historia y localizan la verdad en términos de alteridad. En palabras de Foster:

“el paradigma del etnógrafo, como el modelo del productor, no consigue reflejarse en su supuesto realista: que el otro, aquí poscolonial, allí proletario, está de alguna manera en la realidad, en la verdad, no en la ideología, porque es socialmente oprimido, políticamente transformador y/o materialmente productor” (2001: 178).

Para Foster, el arte etnográfico amparado bajo el supuesto realista tenía efectos problemáticos dados por la fantasía primitivista del imaginario occidental –que había sido absorbida también por el supuesto realista– y el lugar de la verdad política en otro como algo exterior. La proyectación desde el exterior del otro puede abstraer de una política del presente; en palabras del autor: “esta idealización de la otredad tiende a seguir una línea temporal en la que un grupo es privilegiado como el nuevo sujeto de la historia, únicamente para ser desplazado por otro, una cronología que puede arrumbar no sólo con diferentes diferencias (sociales, étnicas, sexuales, etc.), sino también con diferentes posiciones dentro de cada diferencia” (2001: 187).

También reflexiona sobre el riesgo del arte etnográfico, que es el de visibilizar una otredad idealizada proyectando imágenes del yo, mediado por una autorrenovación narcisista. Y es así cómo –a nuestro entender– se establecen categorías y se artificializa a las personas en la cultura. Quizá, sea la antropología la disciplina encargada de custodiar el análisis de los estudios visuales. Foster reconoce una serie de características propias de la antropología, que la transforman en una pauta alusiva para lo artístico:

- es una disciplina de la alteridad
- su objeto de estudio es la cultura
- es una disciplina contextual



- arbitra lo interdisciplinario; y
- desarrolla una reflexividad operativa y autocrítica.

J. Kosuth, en el año 1975, observa desplazamientos en el arte. Del arte moderno, inscripto en el paradigma cientificista, a un arte que focaliza su interés en lo social y cultural, donde el hombre se incluye; y el arte pasa a reflejar lo real y verosímil del mundo social. Se trata, entonces, de un arte antropologizado.

El autor busca ciertos rasgos diferenciales y define la tarea de los antropólogos (y en cierta medida, la desfavorece) que –de acuerdo con su perspectiva– es la de persuadir en contextos culturales impropios y en los que la imagen reflejada supera a la imagen original. Para el artista, supone influir en la cultura a la vez que aprende de la propia cultura a la que va alterando. La práctica del artista, a su vez, colabora con el entendimiento de dicha cultura. En este contexto, los artistas tomaron un rol de “antropólogos comprometidos” (Pinochet Cobo, 2013: 76), con capacidad de seguir creando, pero sin un lineamiento preestablecido; en cambio, los antropólogos –ligados al cientificismo académico– obtuvieron ciertos rasgos de superioridad.

Reformulaciones constantes del cine etnográfico, la antropología visual y la sociología de la imagen

No llegaremos aquí a ver todas las praxis discursivas sobre las diferencias disciplinarias, pero sí es de nuestro interés ver cómo estas competencias entre el saber teórico-crítico, técnico y profesional en distintos campos también se manifiestan en el cine etnográfico en la actualidad, y cómo la antropología contribuye también al rescate de films, ejemplo de ello es *Más allá del Río das Mortes*. Para ello, examinaremos ciertas reformulaciones constantes que se manifiestan en el pensamiento, en especial con la obra de Jean Rouch (cineasta y antropólogo francés) y Lelio Nicolás Guigou (antropólogo social uruguayo).

Uno de los pioneros en trabajar con imágenes fílmicas en el campo de la investigación antropológica fue Jean Rouch. Su obra es reconocida mundialmente en el campo de la cinematografía del siglo XX por las técnicas y los métodos que empleó en sus trabajos fílmicos cuando vivió en África, que lo convirtieron así en un referente de la antropología visual. Precursor del cine documental etnográfico, alentó la idea de que la cámara era una herramienta irremplazable para la investigación en las ciencias sociales, y sostuvo que el cine era un instrumento de comunicación y difusión científica. Reflexionaba que el registro audiovisual generaba la posibilidad de hacer más flexible y realista el conocimiento, porque lograba enfatizar el particularismo reivindicando el valor de lo singular, del “otro”.



La riqueza de su obra, a nuestro criterio, radica en el proceso fílmico y en la interacción que realizaba con los actores. En su experiencia de campo entendió que la cámara participaba como sujeto activo, al igual que el equipo óptico y el proceso de edición. De ahí que introdujo los términos de “retroalimentación” y “etnodiálogo”, que definió como procesos en los que el cineasta puede observar cómo su presencia y la de la cámara modifica las conductas de los sujetos.

Rosa Gaspar de Alba, en un artículo de la Revista de la Universidad de México (2006: 98), explica un hecho significativo que da cuenta de cómo surgen estos conceptos. Cuando Rouch retorna a una aldea de pescadores donde había filmado la película *La caza del hipopótamo*, al proyectarla a la comunidad, surgieron varias preguntas, por ejemplo: “¿Por qué añadió música a las imágenes durante la cacería?”. Rouch les respondió que la música era un aspecto tradicional de la ceremonia, y ellos les respondieron: “Sí, pero el hipopótamo la escucha”, lo cual comprometía la ceremonia de la cacería, porque el animal podría irse al escucharla. Es por ello que Rouch volvía a filmar y a grabar los diálogos y las repercusiones, y luego las integraba a la versión definitiva. Hay dos rasgos característicos que también quisiéramos destacar:

- su obra se vincula en gran parte con el pensamiento crítico respecto del colonialismo;
- su rigor etnográfico y científico fue enmarcado con una impronta estética.

Cabe aclarar que la antropología visual como disciplina académica comenzó a ser desarrollada en los años cincuenta y sesenta, pero sus fundamentos teóricos y metodológicos fueron posteriores, y es en ese momento en que Rouch colaboró con ese reconocimiento científico. Delinearemos algunas consideraciones significativas para no caer en un pseudocine etnográfico.

La reformulación constante de distintas maneras de definir la forma representacional del pensamiento audiovisual encuentra un lugar especial en reflexiones antológicas en la búsqueda por reemplazar el término *documental*. Machado cita *Experimental Ethnography* (Catherine Russell) y *Visualizing Theory* (Lucien Taylor), donde los autores –siguiendo los lineamientos de la antropología visual dados por Margaret Mead– estudian y analizan los medios audiovisuales como estrategias de análisis no lingüístico que llevan al cine y a los medios prescindir de las características literarias y a “la escopofobia de la antropología clásica” (Machado, 2010: 1).

El autor también trae como ejemplo la publicación norteamericana *Visual Anthropology Review*, editada en 1990, como una manifestación más de una práctica de la antropología, mediante ensayos visuales y audiovisuales. Leilo Nicolás Guigou, antropólogo social, define al cine etnográfico como parte de la



investigación etnográfica. En un reportaje radial, el antropólogo explica algunas cuestiones a tener en cuenta:

- Estudiar antropología social y su subdisciplina, la antropología visual. En el cine documental, lo que puede llegar a pasar es –y de ahí las discusiones– que pueden proyectar imágenes sin las autorizaciones de las personas. La cámara oculta está prohibida.
- Evitar la folklorización, es decir, no buscar grupos humanos para verlos como extraterrestres; como así también la “pornomiseria”, porque en ella solo se muestran los aspectos más vulnerados. Es necesario tener marcos conceptuales, éticos, estéticos y visuales que muestren las capacidades de creación, proyectos, ideas y otras que integran al sujeto. Ampliar la desgracia y la vulnerabilidad da resultados rentables muchas veces para las instituciones y las disciplinas, todo ello por la ausencia de un pensamiento crítico.
- Tener una sensibilidad particular con la imagen. Es necesario trabajar con equipos coordinados, que implica la interpenetración de los saberes. La antropología debe tener una relación profunda con la imagen.

Haciendo un paréntesis, es necesario aclarar que fue Carlos Mayolo quien

introdujo el término “pornomiseria”. En su documental codirigido con Luis Ospina, *Agarrando pueblo* (1978), se observa una crítica a partir de la ironía, de una cierta tendencia cinematográfica por abusar y utilizar visualmente a la pobreza y la violencia.

Ahora bien, es el momento de estudiar el enfoque de la sociología de la imagen, y a ello nos aproximaremos de la mano de Silvia Rivera Cusicanqui, quien advierte diferencias entre dicha disciplina y la antropología visual. Una primera demarcación está dada por el posicionamiento de las disciplinas, entendidas en términos metodológicos, como sujeto cognoscente, y la relación con el objeto de estudio es el lugar que ocupa la observación dentro de esa relación. La sociología de la imagen observa aquello de lo que ya participa, es decir, la participación no es un instrumento que le permite observar, sino que es su premisa y, por lo tanto, debe problematizarla desde una mirada descolonial para no caer en un elitismo disciplinar. Se debe tomar distancia de lo conocido para dudar de lo usual y lo habitual.

En cambio, la antropología visual se constituye en la observación participante, en la que el investigador interviene y concurre con el objetivo de observar. Por otro lado, podemos precisar otra diferencia: el registro en la antropología visual es una práctica de representación; en cambio, para la sociología de la imagen, el registro no es un instrumento, sino que pone el acento de atención en todas



las prácticas de representación, es decir que forma parte del nudo argumental de la disciplina.

Pero lo más relevante, a nuestro entender, es la propuesta que la autora ambiciona: abordar la sociología de la imagen como una estrategia pedagógica contra las limitaciones de la escritura alfabética. Su propuesta constituye un avance, en la medida en que problematiza el concepto visual llevándolo a la acción, al verbo visualizar. Llevar adelante esta acción no es lo mismo que escribir con palabras lo que se visualizó, porque alude a una conformación de memoria donde convergen otros sentidos, el olfato, el tacto, el gusto, el movimiento... Es decir, cuando la imagen es mediada por el lenguaje y se reafirman ciertos supuestos interpretativos que aporta la mirada, se ven disminuidos o borrados de la memoria otros sentidos. En términos más específicos, nos dice: “la descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales. Sería entonces una suerte de memoria del hacer, que, como diría Heidegger, es ante todo un habitar. La integralidad de la experiencia del habitar sería una de las (ambiciosas) metas de la visualización” (Rivera Cusicanqui, 2018: 23).

Surge entonces una pregunta: ¿cómo abordar la interpretación de las imágenes? La autora plantea que el plano interpretativo –el de los sentidos– debe ser expresado desde la secuencia de la narración, mediante estrategias de tipo alegórico cuyo registro (tal lo escribo más arriba, no es la observación) se sustente en la metáfora y la alegoría.

La autora hace referencia a la alegoría planteada por Walter Benjamin, como una actitud que conduce su impulso hacia obtener y narrar las experiencias de un sentido situado y “autoconsciente de la existencia social”, es decir, como acto de conocimiento y hecho colectivo donde se conjugan narrativas individuales, estilos culturales, constructos discursivos, gestos corporales y también acciones políticas. La experiencia perceptiva y la acción hacia el conocimiento (alegoría benjaminiana) es el espacio donde se despliegan una diversidad de narraciones en clave de secuencias metafóricas, donde se conectan las historias y experiencias, individuales y colectivas; que implican un diálogo con los marcos de referencia y con el espacio situado.



Reflexiones finales

Haber transitado por algunos lineamientos teóricos respecto del evento visual es ver lo representado desde la praxis de la mirada, que nos lleva a un nuevo diálogo intersubjetivo y, por qué no, polifónico con lo representado y lo no representado.

Pensar las imágenes y con imágenes requiere de cierta prudencia metodológica según la/las disciplina/s de la/s que se trate. También vincula al lugar en que el investigador debe situarse en la práctica de la investigación científica y en las decisiones a tomar –las estrategias, los indicadores y variables– para la construcción de conocimiento.

El posicionamiento del investigador consciente de su función debe constituirse como *práctica colaborativa*, en la que le preste mayor atención en el trabajo de campo, donde se establecen relaciones con los demás actores sociales de comunidades. El quehacer del investigador debe distinguir dónde se mira, si desde una perspectiva focalizada en el centro o sobre la periferia. En el proceso de la operacionalización y producción de datos, las formas de registro irán variando en el sentido de que debe respetarse la alteridad y tomar conciencia de que una cámara puede ser considerada como un dispositivo intruso y molesto, que pone en evidencia la incompetencia profesional, pero por sobre todo, el investigador debe contribuir a una reflexión crítica, que impulse la visualización de subjetividades emergentes, nuevas alteridades que nos permitan tener otras concepciones del mundo, y una epistemología signada por los distintos sentidos.

Bibliografía

Entrevista a Nicolás Guigou. Opinión y Reflexión La 2030. Entrevista radial. Recuperada el 22/06/2019 de: <https://dosmil30.org/nicolas-guigou/>

Elkins, J. (s/f). *Un seminario sobre la teoría de la imagen*. Recuperado el 12/07/2019 de: <https://www.yumpu.com/es/document/view/39270206/james-elkins-un-seminario-sobre-la-teoria-de-la-imagen>

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. 2001. Recuperado el 10/06/2019 de: [https://www.academia.edu/22391692/Foster Hal . El Retorno de lo Real](https://www.academia.edu/22391692/Foster_Hal_.El_Retorno_de_lo_Real)

Gaspar de Alba, R. E. (2006). Jean Rouch: El cine directo y la antropología audiovisual. *Revista de la Universidad de México*. 32: 96-98. Recuperado el 10/07/2019 de: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/1104/2107



Guigou, N. (2013). *Representación e imagen: las miradas de la Antropología Visual*. Recuperado el 12/07/2019

de: http://www.antroposmoderno.com/antroarticulo.php?id_articulo=296

Machado, A. (2010). El filme-ensayo. *LaFuga*. 11: 1-9. Recuperado el 12/07/2019 de: www.lafuga.cl/pdf/el-filme-ensayo/409

Pinochet Cobo, C. (2013). Arte y antropología en torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar. *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*. 5 (1): 74-81. Recuperado el 14/07/2019 de: <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2013/03/Art-pinochet.pdf>

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Sociología de la Imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta limón.