

## Antropología visual y nuevas tecnologías<sup>1</sup>

Silvia Paggi

Universidad de Niza-Sophia Antipolis

### 1. Los antropólogos frente a las nuevas tecnologías

Los antropólogos visuales fueron los primeros en manifestar de manera significativa un interés por las posibles aplicaciones de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación en el campo de la antropología. Se podrían dar al respecto muchas explicaciones, donde la última de ellas no sería la costumbre de integrar a ella soportes de investigación no clásicos. Al mismo tiempo, es fácil imaginar de su parte una mayor sensibilidad a la interacción entre escritura, sonidos e imágenes propias del multimedia, y de manera general, un interés por las nuevas escrituras etnográficas, donde la comunicación escrita encuentra su sitio, pero al lado de formas no verbales. Es notable también observar que otra rama de la disciplina que ha experimentado muy pronto el multimedia ha sido la que trata con sonidos: la etnomusicología. Ésta ya había manifestado una adhesión considerable a la antropología cinematográfica, junto a otros dominios de investigación que necesitan, más insistentemente, el recurso a los registros audiovisuales.

Así, los antropólogos visuales se involucraron en investigaciones multimedia, volviéndose algunas veces pioneros en la experimentación y la elaboración teórica basada en estos nuevos soportes. Actualmente nos encontramos con un tipo de fusión de la antropología multimedia y de la antropología visual. En el marco de esta convergencia, son repensadas también las formas de comunicación de lo filmico. Es importante subrayar que el recurso a los medios de comunicación informáticos no suscitó entre los etnólogos las oposiciones que existieron —y todavía existen— con respecto a la utilización de las técnicas de registro cinematográfico. La razón esencial, nos parece, es que estos nuevos medios de comunicación no intervienen más que en el momento de la fase de elaboración y de comunicación de los datos, mientras que el trabajo puesto en marcha en el ámbito cinematográfico se instaura en el seno de la investigación de terreno. Sin embargo, podemos observar una excepción con el desarrollo de las aplicaciones en Internet, que contemplan incluso nuevos “terrenos virtuales” de investigación, pero cuyo uso no puede satisfacer todas las exigencias metodológicas de la investigación etnográfica. El interés de tales aplicaciones reside precisamente en una interdisciplinariedad donde la comunicación, bajo estas diferentes formas, resulta central. La representación y, por consiguiente, representatividad en la web de las minorías étnicas es uno de estos campos de investigación.

A pesar del interés que presenta esta vía, y siendo posible solventar el coste y acceso a las competencias necesarias, pocos son todavía los etnólogos que se lanzan a realizar verdaderas producciones multimedia. Observamos algo similar en el caso de las bases de datos para el tratamiento de las informaciones, aplicaciones sin embargo más simples de concebir, pero que exigen a su alrededor inversiones importantes en dinero y trabajo. En este sentido, la informática y la red de Internet propiciaron muchas esperanzas en cuanto a la posibilidad de crear y de ofrecer la consulta de los archivos audiovisuales de etnografía. Pero hasta ahora, las obras permanecen como algo raro y, sobre todo, no existe aún un acuerdo internacional sobre las normas de catalogación para la búsqueda de datos cinematográficos, a lo que debemos añadir las dificultades vinculadas a los derechos de autor que deben ser superadas. El problema es un tanto más grave ya que la falta de atención institucional hacia la antropología visual fomenta el resguardo de los documentos fílmicos entre los investigadores, situación por la cual auguramos un mal estado de conservación y destino de estos archivos.

Las nuevas tecnologías están cambiando incluso el más clásico de los modos de comunicación de la antropología: la publicación de los textos. Más allá del procesamiento de textos con ordenador, la relación texto / imagen se ve modificada en las nuevas ediciones en línea. Los ejemplos son todavía limitados pero dejan divisar futuros desarrollos. En Europa fue editada una revista electrónica en 2002 bajo el dominio de la antropología.<sup>2</sup> Se trata de un espacio francófono en el cual los textos son acompañados por imágenes cinematográficas, además de datos fijos y sonidos. Los medios de comunicación electrónicos e Internet hacen, pues, visibles, incluso para un gran público, documentos hasta ahora confinados en los despachos de los investigadores.

## 2. Cambios tecnológicos en la realización fílmica

Desde el paso de las cámaras de 16 mm al vídeo ligero en los años setenta, y posteriormente a las cámaras digitales, asistimos a una evolución de las técnicas de rodaje que no deja de facilitar el trabajo a los etnólogos sobre el terreno. El montaje virtual con ordenador completa hoy en día el proceso empezado por la grabación, consagrándose la libertad de cada cual de construir sus obras cinematográficas sin ser prisionero de limitaciones técnicas vinculadas a los costes de postproducción y a las dificultades de acceso. Durante mucho tiempo, los cineastas rechazaron la utilización de la videografía, incluso en el mismo campo del documental etnográfico, siendo múltiples las razones de esta resistencia al cambio. La más evidente consideraba, en la época, mediocre la calidad de la imagen registrada. Deben también ser tomadas en cuenta las importantes modificaciones en los hábitos del rodaje, como aquellas producidas por el visor no réflex de la videocámara, que conciernen a la propia mirada del cineasta. Por otro lado, las grabaciones videográficas, que pueden liberarse de las limitaciones de duración impuestas por el coste elevado de la *pellicule argentine*, eran calificadas como menos rigurosas.<sup>3</sup> Podemos añadir a esto los problemas relativos a las condiciones de conservación de los documentos filmados, particularmente limitada en el caso del soporte magnético de vídeo. Finalmente, la dificultad del montaje del vídeo analógico alimentó las resistencias de los acostumbrados al montaje sobre *pellicule*.

Hacia los años noventa, el mejoramiento progresivo de la calidad de las imágenes de vídeo ayudó a algunos realizadores en cine directo y de observación —entre ellos

Richard Leacock—, llevándose a cabo una conversión tecnológica. Con el nuevo milenio, la calidad del vídeo digital y las facilidades aportadas por el montaje virtual con ordenador, terminaron de persuadir a los cineastas del interés que presentaban estas técnicas de registro audiovisual. La conversión tecnológica afectó no sólo al universo de la realización documental—que obtuvo sin duda los beneficios más grandes— sino también al del cine de ficción, porque no sólo permitió a las producciones independientes existir, sino que cambió profundamente el estatuto de autor en el oficio de realizador de cine.<sup>4</sup>

Desgraciadamente, este auge técnico —gracias al cual un número creciente de jóvenes etnólogos utilizó la cámara sobre su terreno de investigación— no fue acompañado por un impulso semejante en cuanto a la formación. Ésta les aportaría a los investigadores el control de la puesta en escena y del lenguaje cinematográfico, así como de las opciones metodológicas inherentes a su utilización en el marco de las ciencias sociales. Lo mismo ocurre respecto a la realización multimedia en el seno de la investigación, que no puede conformarse superficialmente con añadir los diferentes medios de comunicación con los cuales está en relación. El tratamiento de las imágenes por ordenador facilita la búsqueda de formas de organización diferentes de los materiales recogidos y predispone particularmente al análisis comparativo. Los nuevos soportes, como el DVD, capaces de organizar de manera diferente las imágenes entre ellas, igual que su relación con el texto, introducen nuevas estrategias de puesta en escena y de comunicación.

El material cinematográfico también parece encontrar nuevas formas de narración gracias a la organización interactiva de las secuencias producidas. Calificada de “filme interactivo”, esta innovación está, a nuestro parecer, afectada por una cierta indeterminación. En efecto, algunas veces es difícil percibir la frontera conceptual, si no técnica, entre este tipo de productos y el multimedia. En su propia forma, el filme interactivo rompe con la visión lineal del tiempo, definitivamente fijado por el realizador, permitiendo al espectador construir su propio guión, escoger el orden de su trayecto en las secuencias o capítulos, así como el grado profundidad de la historia propuesta. El etnólogo-cineasta Annie Mercier,<sup>5</sup> quien realizó un DVD-vídeo a partir de sus trabajos de etnografía filmada en la revista *Tati Barbès* en París, describe así los fundamentos de esta perspectiva:

Por otro lado, esta lógica de asociación visual que impulsa la escritura multimedia, hecha de idas y vueltas de un motivo visual a otro, de pasajes del detalle a lo global y recíprocamente, puede emparentarse, bajo muchos aspectos, con la lógica de trabajo y de observación en la cual se encuentra el etnógrafo cineasta sobre el terreno, con su cámara. [...] Porque puede reencontrar en el instrumento multimedia una forma de pensamiento que se asemeja a la que experimenta al rodar, el etnógrafo cineasta puede intentar apropiarse de este instrumento para visitar las imágenes que filmó y reconstituir el trayecto que efectuó su mirada, en una situación dada.<sup>6</sup>

Según esta concepción, filmes lineales “convencionales” pueden coexistir sobre el mismo soporte con sus propias fragmentaciones y articulaciones no lineales, ofreciéndose de nuevo en pantalla a partir de una organización de visionado diferente, tal como el multiventanaje o los diferentes iconos activos de los hipervínculos. Esta posibilidad de ofrecer un contenido en módulo de secuencias de duración variable, presenta un interés seguro para la representación de los materiales de investigación etno-

gráfica, los cuales pueden difícilmente condensar en un solo trayecto narrativo toda la riqueza y la polivalencia de lo real.

Un joven investigador, Luigi de Franco,<sup>7</sup> comentó su experiencia de *hipervídeo*, así como él lo llama, mostrando claramente las repercusiones que otra organización de la comunicación de datos cinematográficos entraña en las estrategias de puesta en escena en el momento de la grabación:

Normalmente, para hacer “utilizables” materiales filmados hace falta que el operador, durante la grabación, respete las convenciones formales que provienen directamente de la práctica del montaje (lineal y analógico), y si “piensa” que está (viviendo) reproduciendo en términos de montaje lineal, sus movimientos (de cámara) serán (vivididos) producidos con vistas a aquel montaje; en cambio, si el objetivo de la documentación es insertar una secuencia en el contexto de una “página” hipertextual y multimedia, la presencia, al lado del vídeo, de un texto que comenta, hace posible para el operador (posiblemente la misma persona que compone el hipertexto) una mayor libertad expresiva [...].<sup>8</sup>

En el primer apartado de este trabajo vimos lo que la investigación etnológica le debe, tanto en sus métodos como en su contenido, a los medios que utiliza, no sólo para la observación en el terreno, sino también para la comunicación. Lo mismo que el modo de expresión dominante —la palabra— orienta las elecciones del antropólogo en cuanto a la organización de las temáticas de investigación, de la misma forma la representación cinematográfica guía al antropólogo-cineasta en su comunicación audiovisual. La narración cinematográfica está, pues, vinculada estrechamente a sus modalidades de uso. Se estructura en función de un visionado lineal para un público cuya atención hay que retener continuamente. Ninguna interacción es posible en el momento de la recepción cinematográfica clásica. Las elecciones de puesta en escena son acondicionadas así de manera evidente, en cuanto a la duración del filme y de la concatenación de las secuencias con vistas a la historia.

Pero otras tendencias estilísticas, aunque menos limitantes, acompañan una recepción que se asemeja más al espectáculo que a la lectura, aportando a esta forma de representación todo el encanto del arte del espectáculo. No es siempre simple, para la comunicación científica —particularmente en ciencias sociales—, conformarse con esto, sino que comunicación artística y científica pueden encontrar en este caso equilibrios eficaces. Así es no sólo previsible, aunque deseable, que la forma “filme” continúe existiendo al lado de nuevos modos de comunicación multimedia.

### 3. Conservación de los archivos y su difusión

El problema en este sentido reside en el acceso a los datos de los medios audiovisuales registrados. Se trata de un viejo cuestionamiento en el seno de la disciplina, que se añade al de la conservación de los soportes de registro, por consiguiente al de los datos mismos. Lo que está en juego no es despreciable si reconocemos que estos documentos son a veces producto de testimonios únicos de ciertos aspectos de culturas desaparecidas. Las tecnologías informáticas ofrecen ahora nuevas perspectivas que es importante tomar en consideración en el marco de los objetivos de la investigación. No se trata de aspectos puramente técnicos; muy al contrario, la evolución de los modos de difusión tiene repercusiones importantes sobre la investigación y la realización cine-

matográfica que le son propias. Esta última tendió a adaptarse, de manera más o menos consciente, a las condiciones de difusión de los filmes etnográficos: salas de cine, televisión, festivales, etc. Una producción de investigación no podrá ser libre de toda limitación comercial más que parcialmente a causa de su dependencia de estos modos de difusión, porque cuanto más se aleja de eso, menos será comunicada.

Los registros realizados en el marco de las investigaciones de antropología cinematográfica han sufrido, hasta ahora, de una falta de difusión y de reparto incluso entre los investigadores. Aunque conscientes de los problemas de conservación de los registros cinematográficos, los antropólogos-cineastas que trabajaban en soporte argéntico permanecían muy atados a la forma del filme destinado a la proyección en sala de cine. Por este hecho, se preocupaban menos de la conservación de los originales del rodaje, los cuales eran además poco abundantes a causa de las costumbres de una economía propia del rodaje de la película etnográfica. La cuestión fue abordada por Juan Rouch en 1979, en la introducción a una colección de textos concernientes a la antropología visual:

Un problema más importante posiblemente, y que está siempre en la base de malentendidos en las discusiones sobre el filme etnográfico, es el del montaje y la conservación de las pruebas de cámara de los documentos filmados (encontraremos numerosas referencias a este problema en Margaret Mead, Richard Sorenson y Jean-Dominique Lajoux). No entraré en esta disputa que Luc de Heusch encuentra absurda: exigir que los antropólogos publiquen la integridad de su cuaderno de notas. Simplemente diré que tres años después de la reunión de Chicago, el estado del problema es el mismo: todos los filmes etnográficos realizados y terminados han aumentado. Si las "versiones largas" existen, figuran en un solo ejemplar. No se trata de una práctica particular, sino de imperativos económicos: ninguna institución dispone de créditos suficientes para producir un *internegativo* de toda la documentación rodada. Los cortes en esta materia sagrada son llevados a cabo con grandes precauciones: conservando las partes que pueden ser, si hace falta, reconstituidas. Pero la necesidad jamás se hizo sentir en este sentido. En cambio se manifestó la tendencia, en el curso del rodaje, a no recortar, a no subir el tiempo real, a registrar "planos secuencias". [...] Y es significativo que Timothy Asch, Juan Marshall, Roger Sandall, yo mismo, tengamos al mismo tiempo, sin consultarnos, la misma experiencia... Es la mejor respuesta al problema irritante de la conservación intacta de las pruebas de cámara.<sup>9</sup>

Es un ejemplo bastante claro, nos parece, de la influencia que las técnicas y los modos de difusión que les son asociados tienen sobre ciertas elecciones estilísticas de la realización. Conocemos las consecuencias de esta evolución técnica que, a partir de los registros de vídeo, contribuyó a hacer mucho más fácil la grabación, modificando al mismo tiempo las formas de visionado de los filmes. Si la posibilidad de registrar más libremente y más ampliamente sobre el terreno aumentó considerablemente el interés por este método de investigación etnográfica, resultó de eso también una acen-tuación de los problemas de conservación y de organización del cuerpo constituido. Es particularmente urgente, en nuestro campo, digitalizar los registros analógicos, particularmente videográficos, donde el soporte posee un tiempo muy breve de vida. Esta transferencia permitirá no sólo conservar los originales, sino también reorganizarlos con vistas a su difusión.

Dejando de lado los archivos de las televisiones,<sup>10</sup> no existen más que raros ejemplos, a nivel internacional, de constitución de bancos de datos cinematográficos digitalizados, en red. En el dominio de la cinematografía etnográfica, sólo algunos organismos institucionales de investigación, como el IWF<sup>11</sup> en Alemania, o de conserva-

ción museística, se comprometieron con este proceso, pero apoyándose más en las informaciones escritas que concernían a las películas que en las películas mismas. La puesta en línea en Internet de las colecciones audiovisuales se topa no sólo con las dificultades de orden técnico y financiero, sino también con la indiferencia que estos productos de investigación suscitan en una gran parte de los antropólogos, siempre apegados a la escritura textual como dominante en la comunicación. Lo demuestra la experiencia de uno de nuestros colegas conservador de antropología visual en el Museo de Etnografía de Ginebra, que está a punto de constituir una catalogación informatizada de las colecciones audiovisuales:

El estado en el cual encontramos estos documentos visuales refleja de manera impresionante el poco valor concedido por los etnólogos a las fuentes iconográficas. Nos servimos de eso durante décadas sin prestarles la atención y el cuidado reservados para las fuentes escritas. No es por azar que la antropología visual tuviera que añadir un adjetivo a una antropología puramente verbal confiada en sus propios discursos pero desconfiada con respecto a las imágenes. Oppitz describió esta situación con mucha agudeza en su libro *Kunst der Genauigkeit* (1989): “Los universitarios desconfían —explica— de expresiones antropológicas que no trabajan exclusivamente con palabras. La idea de una oposición entre expresión verbal y pictórica en antropología puede ser puesta en relación con la idea de que, por naturaleza, las producciones visuales son inferiores en valor a las creaciones verbales, que las primeras sirven sólo para distraerse superficialmente, mientras que las segundas, más serias, están al servicio de los progresos del conocimiento”.<sup>12</sup>

En este caso, el banco de datos audiovisuales será consultable en alemán, francés e inglés y se fundará sobre las normas ISO lingüísticas y geográficas (International Standardization Organisation) que definen particularmente las palabras clave de los tesauros. Este catálogo será concebido para la página web del museo, y la elección a favor del modelo de catalogación de las bibliotecas será reforzada aquí por la presencia de una mediateca que reunirá recursos textuales y visuales.

En 1998, organizamos en Milán un coloquio internacional<sup>13</sup> sobre los archivos audiovisuales etnográficos y las tecnologías digitales, que permitió poner en común cierto número de experiencias, en la época todavía pioneras, particularmente en materia de multimedia. En esta ocasión, fue lanzada una vez más la idea de constituir una base de datos informatizada accesible en Internet, pero no pudimos superar las dificultades que surgen en el momento de la puesta en marcha de este tipo de proyectos. Signo de una necesidad verdadera, participamos, a lo largo de los años siguientes y muy recientemente, en la reformulación de esta demanda, jamás acabada, en Francia, en Italia y en otros lugares en Europa. Totalmente como las páginas consultables en Internet, los soportes multimedia —antes CD-ROM y ahora DVD— constituyen una solución de almacenamiento y de difusión para los materiales cinematográficos. No obstante, sobre los prototipos, el sitio de las imágenes y de los sonidos fue restringido, debido a limitaciones de orden esencialmente técnico. Se presentaba así un catálogo donde las imágenes cinematográficas, objeto de la catalogación, hacían las veces de ilustraciones del texto que les concernía. La gran novedad contemplaba la estructura hipermedia del texto y los hipervínculos que contenía, permitiendo una consulta interactiva.

El catálogo multimedia de las primeras películas etnográficas, concebido en 1992 por Pierre-Léonce Jordan,<sup>14</sup> es un ejemplo de estos prototipos de archivos sobre CD-ROM. Esta colección de películas, a la cual ha sido dedicado especialmente un encuen-

tro de investigadores en antropología visual en Marsella, marcó un hito en la historia tanto de la cinematografía como en la de la antropología. El conjunto de estas películas mostró no sólo las primeras representaciones cinematográficas sobre las poblaciones implicadas, sino también la evolución del lenguaje del cine, nacido como arte del documental antes de hacerse arte del espectáculo y de la ficción. Encontramos ya allí formas diferentes de puesta en escena de lo real, que van desde rodajes sobre el terreno rigurosamente científicos a reconstituciones exóticas y descontextualizadas. Estas primeras grabaciones del Otro quedaron como documentos irremplazables de culturas hoy desaparecidas, lo mismo que reflejan la mirada colonial y etnocéntrica de la época:

Hilando la metáfora del primer contacto, nos pareció interesante reunir las películas más antiguas que testimoniaban este descubrimiento del “otro”. Este “otro” verdaderamente aproximado por primera vez por una disciplina naciente, la antropología de terreno, cuyo advenimiento es contemporáneo del nacimiento del cine.<sup>15</sup>

La digitalización de los archivos audiovisuales etnográficos, además del hecho de asegurar su conservación, permite contemplar nuevas formas de presentación y de difusión. La red de Internet, más todavía que el desarrollo de un mercado de DVD de una gestión más difícil, puede devenir, en un futuro próximo, el lugar de una verdadera puesta a disposición de las películas de investigación en antropología visual. El fortalecimiento de la red de “alta velocidad” permite cada vez más el visionado de las películas —a menudo todavía limitado a extractos breves en formato pequeño—, a pesar de que deben ser aún resueltos numerosos problemas, sobre todo los concernientes a los derechos de difusión pública. Son estos problemas particularmente delicados, propios del trabajo de documentación sobre la realidad, que se elabora en un marco de realización no comercial, pero también en un contexto de colaboración, más o menos explícita, entre el realizador y las personas filmadas, cuya sensibilidad hay que respetar y proteger la representación.

El multimedia, en línea o no, interesa cada vez más a nuestra disciplina, porque reúne en un solo y único soporte todo lo que concierne a la búsqueda etnográfica, es decir, su elaboración y su difusión, así como su conservación. Una nueva era se abre, pues, para la comunicación etnológica en general, con implicaciones específicas en cuanto a la antropología visual. Las repercusiones sobre la investigación y la realización cinematográfica son innegables. A partir de algunos ejemplos que hemos observado de cerca, veremos de qué manera ciertos aspectos de estas transformaciones comienzan a tomar lugar.

#### 4. Exposiciones multimedia e investigación

La búsqueda de nuevas escrituras multimedia no afecta solamente al campo de la etnología, sino que encuentra en la especificidad de ésta puestas en marcha particulares. Hay que reconocer —a propósito de eso— las experiencias emprendidas estos últimos años por ciertos antropólogos pioneros en este dominio.

En estrecha colaboración con el Museo de las Artes Africanas, de Oceanía y Amerindias (M.A.A.O.A) de Marsella, Pierre Jordan elaboró a partir de los años noventa varios experimentos multimedia de exposición sobre soporte CD-ROM. El primero

tuvo por objeto constituir una “base de datos hipermedia” de las primeras películas etnográficas. Más tarde, el propio M.A.A.O.A. fue objeto de una transposición multimedia concebida como una visita virtual del museo, el prototipo llamado “Le Musée en poche” (“El Museo en el bolsillo”).

De manera general, el desplazamiento del lugar museal a un espacio virtual —sobre un soporte multimedia o sobre Internet— es una de las aplicaciones multimedia más precozmente experimentadas en museología. Tendíamos, primeramente, hacia una representación infográfica del espacio físico del museo, de modo que el receptor de la obra multimedia pudiera encontrar los trayectos de la visita real de las colecciones. Tal fue también el caso del ejemplo que evocamos. La interrogación se apoyaba en la transposición de las obras de arte en imágenes multimedia, la pérdida de la presencia física del objeto expuesto y, finalmente, la búsqueda de nuevas formas de relación estética entre el espectador y el objeto expuesto. Pierre Jordan tuvo por primera vez la idea de asociar las grabaciones de los objetos con un tratamiento informático que permitiera su manipulación interactiva:

Así como habíamos utilizado mucho el QuickTime, tuve la idea de desarrollar un pequeño programa y un proceso técnico que permitían la manipulación virtual del objeto en tres dimensiones. Después de un período de prueba, podríamos digitalizar los objetos de las colecciones del museo y manipularlos virtualmente sobre un ordenador de base, corriente. Es entonces cuando decidimos desarrollar otra aplicación hipermedia dedicada a la visita virtual de las colecciones del M.A.A.O.A.<sup>16</sup>

El museo virtual tiende hoy a volverse autónomo con relación al museo real que representa, construyendo sus propios espacios y recorridos virtuales. En el dominio de la antropología, esta tendencia es todavía más marcada a causa de la inmaterialidad, de la volatilidad propia de los objetos culturales y de los contextos originales que se quiere hacer presentes. La aspiración que recontextualiza las obras de arte que provienen de “culturas tradicionales” reside y se desarrolla en el curso de los experimentos multimedia de Jordan que siguen al de la visita virtual del museo. Según el punto de vista antropológico, la organización de informaciones pertinentes —concernientes a su especificidad y su función en el contexto cultural que le dio origen— enriquece la imagen del objeto, a menudo transformado en nuestros museos en objeto de contemplación pura y estética. Es reducida así la distancia entre la sociedad productora y la sociedad receptora de las obras. El multimedia estructura estas informaciones poniendo atención en la interactividad de la recepción. Desarrollando la técnica expuesta anteriormente, los objetos mismos comienzan a asumir nuevas formas de representación, y por lo tanto de exposición:

La alta resolución de nuestras imágenes virtuales no sólo ofrece la posibilidad de mirar las piezas de manera radicalmente diferente de la contemplación acostumbrada, sino que también produce un tipo de emoción estética nueva debido a la manipulación virtual. Mientras que un objeto depositado en un escaparate no ofrece, la mayoría de las veces, más que un solo punto de vista, la manipulación virtual multiplica la experiencia perceptiva del objeto.<sup>17</sup>

Gracias a este modo de representación tridimensional del objeto, acabado en 1997 con el CD-ROM que se refiere en la colección de arte africana de Arman,<sup>18</sup> alcanzamos una dimensión de contacto para-físico con el objeto, que el usuario puede hacer girar

a su voluntad. El sentido táctil no le concierne directamente, sino la percepción visual e interactiva del objeto que se liga, a través de guiarlo con el *ratón*, con una experiencia gestual. Refiriéndose a esta técnica de representación experimentada con CD-ROM, que presenta la integridad de su colección de arte africano, Arman afirma haber descubierto nuevos modos de ver y de percibir sus propios objetos.<sup>19</sup>

La colaboración entre el antropólogo Pierre Jordan y el M.A.A.O.A. se desplegó asociando las exposiciones físicas de las colecciones y las obras multimedia alrededor de éstas, concebidas y realizadas para esta ocasión. Tal complementariedad constituye la ventaja superior de estas formas de exposición. La interacción se extiende de las pantallas multimedia a la ida y vuelta que el público puede efectuar entre el objeto real y sus presentaciones virtuales. Lo demostró magníficamente la exposición sobre el arte de Papúa Nueva Guinea que se efectuó en los muros de la *Vieillé-Charité*:<sup>20</sup>

Nuestro desafío, esta vez, era abastecer el mismo tipo de información sobre las obras presentadas, pero procurar que la interactividad fuera extendida al espacio de exposición.<sup>21</sup>

Así, en esta estrategia de mediación del patrimonio etnológico, la proximidad entre objetos expuestos y pantallas multimedia no resulta indiferente. Las pantallas de consulta de hipermedia interactivo<sup>22</sup> concernientes a la colección entera (370 objetos) así como las once áreas culturales de procedencia (más de 200 poblaciones) estuvieron dispuestas con un modo distintamente separado de los objetos situados en los escaparates, pero a la vista del visitante. El hipermedia organizaba el patrimonio etnográfico de Papúa Nueva Guinea según temas distribuidos entre cuatro puestos informáticos de consulta: *a)* el lenguaje y los mitos, *b)* la música, *c)* los encuentros con los occidentales, y *d)* los marineros y los exploradores. En esta exposición de las culturas de Papúa Nueva Guinea, las músicas fueron objeto de una atención particular: de una parte la concepción del multimedia les dedicaba un espacio específico; de la otra, puntos de escucha colocados en nichos poco alumbrados, como para subrayar la ausencia de toda percepción visual, difundían músicas y cantos papúes. La representación cinematográfica, en sí misma, se manifestaba plenamente, en primer lugar por extractos incluidos en el multimedia, pero igualmente por una pantalla gigante sobre la cual desfilaban continuamente las imágenes mudas de los baruya y que dominaba la capilla de la *Vieillé-Charité*.<sup>23</sup> Además, otros filmes que se apoyaban en Papúa Nueva Guinea eran también consultables en la capilla.

Otro ejemplo lo representa Barbara Glowczewski.<sup>24</sup> Su experiencia en el dominio del multimedia está directamente ligada a sus terrenos de investigación en Australia. Así como fue el caso de Jordan con Bo Valsted, Glowczewski colaboró con Jean-Pierre Treuil, informático en Orstom, para la realización de sus proyectos multimedia. En efecto, el control de los procedimientos informáticos implicados en las realizaciones multimedia sobrepasa, por lo menos por el momento, la destreza de los investigadores en antropología, que deben de esta manera ayudarse de las competencias específicas.

Entre 1996 y 1999, Glowczewski realizó un CD-ROM<sup>25</sup> que asociaba materiales heterogéneos (fotos, filmes, registros sonoros) recogidos en la sociedad warlpiri del desierto central. Descubrió en el multimedia un instrumento donde la estructura le parecía ofrecer un “mapa cognitivo ideal para dar cuenta de datos australianos”.<sup>26</sup> El territorio de los aborígenes es recubierto de hecho con marcadores culturales que lo unen a los mitos, y lo hacen un “libro vivo”, denominado por ellos el “Sueño”. La

---

estructura de navegación concebida por Glowczewski conducía a los usuarios a seguir trayectos de descubrimiento a través de los lugares geográficos y míticos, como en un juego; la regla que había que descubrir y controlar era el mapa cognitivo que representaba el saber de los aborígenes. Se busca de esta forma la correspondencia entre la representación multimedia y la de la cultura concernida:

Un desafío del proyecto fue insertar al lado de los documentos audiovisuales un gran número de mitos. [...] Para el CD-ROM, asigné a cada página que contenía un mito un título. El resultado de este recorte fue que cada episodio del mito podía ser autónomo, totalmente como podría ser para los aborígenes, porque se podía decidir bailar el episodio A tal día, y solamente un mes más tarde en el episodio B.<sup>27</sup>

El vínculo entre el trabajo de concepción multimedia y la investigación es sentido muy intensamente por esta investigadora, quien descubrió a través de las características de fabricación del instrumento nuevas pistas de interpretación:

En efecto, la combinación de los textos, las imágenes y los sonidos para un hiperdocumento obliga al investigador a clasificar estas informaciones de manera completamente diferente a la de un libro o un filme. [...] La limitación de establecer palabras clave para los títulos de los episodios me obligó a recortar todos los mitos de una manera que no se había impuesto antes. He aquí, pues, un ejemplo de instrumento de búsqueda para el investigador que fabrica un documento multimedia. Para otros investigadores esto puede ser útil también si se quiere hacer mitología comparada o una búsqueda temática [...].<sup>28</sup>

Nosotros subrayamos en un artículo de 1996 las afinidades de concepción y de realización entre filme y multimedia, más allá de sus diferencias evidentes y específicas, reparando en el montaje como el corazón conceptual común.

Hay, pues, en la base de la metodología de realización del multimedia un trabajo típicamente de montaje, aunque el montaje multimedia sea diferente del montaje cinematográfico. La influencia del montaje cinematográfico sobre otros medios de comunicación es sensiblemente importante, modificando considerablemente la ideación, en el sentido al mismo tiempo creativo y perceptivo del término, y esto tanto en el campo literario como gráfico/pictórico y ahora multimedia.<sup>29</sup>

En el multimedia, la estructura del montaje no es lineal, sino más bien reticular, estratificada. Asociada con las elecciones de la interactividad propuesta, implica modificaciones en el proceso de la comunicación y de la experiencia del receptor, con consecuencias sobre el plano cognitivo.

La restitución de los datos de investigación etnográfica a las poblaciones estudiadas encuentra también soluciones interesantes en el marco del multimedia y de Internet. El ejemplo del CD-ROM "Pistas de sueños" satisface además la exigencia, manifestada por los aborígenes australianos, de ejercer un control sobre la divulgación de sus saberes: sólo los aborígenes autorizados por los grupos totémicos concernidos poseen las llaves informáticas de acceso a ciertos niveles de su saber iniciático. Además, trayectos sin fotos de los muertos podían ser escogidos por los aborígenes, a fin de no infringir el tabú concerniente a los nombres e imágenes de los difuntos. En este sentido, son también incluidos los derechos de autor de las obras de arte aborígen reproducidas. En resumen, diferentes niveles de lectura eran posibles y permitidos según el público implicado.

A partir de algunos de estos ejemplos, descubrimos cómo imágenes, sonidos, películas y textos pueden asociarse al multimedia con el fin de volver a situar al objeto tradicional en su contexto original de producción y proporcionar al mismo tiempo una serie de informaciones sobre las poblaciones implicadas. La experiencia de una nueva forma de aprehensión de los objetos culturales entraña una modificación en el plano de los intercambios interculturales, así como en la dimensión cognitiva del proceso de exposición. La dimensión estética está directamente afectada en la medida en que la representación por el filme o el multimedia del contexto auténtico restituye, por lo menos en parte, la emoción estética original. Si los objetos son también desacralizados en el seno de la exposición, las informaciones que conciernen a su función original rescatan por lo menos el conocimiento. Se produce así a varios niveles, desde los diseñadores hasta los usuarios, una interpenetración más estrecha entre el momento de la exposición y el de la investigación.

## 5. El multimedia entre la investigación y la enseñanza

Estos últimos años empezamos la realización de un multimedia para la enseñanza universitaria del primer ciclo que concernía a las técnicas del cuerpo y su aproximación por la antropología cinematográfica. Este proyecto se inscribe en el marco de la Universidad Abierta de Humanidades (UOH), el portal consagrado a los campos disciplinarios de las ciencias humanas, las ciencias sociales, las letras, las lenguas y las artes, de las Universidades Digitales Temáticas (UNT).<sup>30</sup>

Dieciséis universidades francesas y dos Escuelas Normales Superiores forman hoy parte del proyecto UOH, en el que se incluye la Universidad de Niza-Sophia Antipolis. Pretendiendo favorecer el éxito de los estudiantes, el UOH ofrece en su portal de Internet —accesible gratuitamente— contenidos pedagógicos validados científica, pedagógica y técnicamente: texto, audio, vídeo, multimedia, etc. Son complementos y/o soportes de los cursos presenciales que permiten la diversificación de los modos de transmisión de los conocimientos. La política editorial del UOH define cuatro tipologías de recursos pedagógicos digitales:

1. *Las Grandes lecciones.*
2. *Lo Esencial.*
3. *Los Estudios y documentos.*
4. *Las Conferencias, mesas redondas y entrevistas.*

Concebimos, pues, en el marco de lo Esencial el proyecto “Antropología visual y técnicas del cuerpo”, cuyo primer elemento, “El cuerpo en el trabajo”,<sup>31</sup> ha sido aceptado por el consejo científico de la UOH. Además de sus finalidades pedagógicas, el proyecto presenta el interés de experimentar con el instrumento multimedia en ciencias humanas y sociales, con una atención particular para el campo del cine etnográfico, tejiendo así un fuerte lazo entre investigación y enseñanza, ya que el cine es un medio privilegiado para el estudio y la comunicación de las técnicas del cuerpo, eminentemente visuales. Asimismo, la transmisión de las destrezas y el análisis de las técnicas del cuerpo requieren que los profesores puedan apoyarse en una documentación pedagógica audiovisual.

El interés en observar atentamente las técnicas del cuerpo ha sido subrayado por primera vez en 1934<sup>32</sup> por Marcel Mauss en un texto célebre:

---

El cuerpo es el primero y el más natural instrumento del hombre. O más exactamente, sin hablar de instrumento, el primero y el más natural objeto técnico, y al mismo tiempo medio técnico, del hombre, es su cuerpo.<sup>33</sup>

La relación cuerpo/técnica también está en el corazón de la visión de André Leroi-Gourhan, quien además subraya la importancia de la cinematografía para acercarse a este campo de estudios:

Toda obra técnica es un drama, el “juego del hombre y la materia” que sólo el cine puede restituir.<sup>34</sup>

El proyecto multimedia “Antropología visual y técnicas del cuerpo. El cuerpo en el trabajo” también pretende poner de relieve las aportaciones de la investigación francesa en antropología cinematográfica y los métodos de investigación y comunicación que le son inherentes. Las técnicas del cuerpo, evocadas bajo su aspecto del cuerpo en el trabajo, encuentran en los ejemplos cinematográficos una aplicación que permite comprenderlas mejor. Un capítulo de este multimedia está particularmente dedicado a las especificidades de su enfoque cinematográfico en antropología. Extractos de película son esencialmente escogidos entre la producción de investigación que gravita alrededor de lo que, en el medio de la antropología visual, llamamos “la Escuela de Nanterre”, iniciada a finales de los años sesenta, como se sabe, por Jean Rouch y Claudine de France.

La concepción de este multimedia implica nuevas formas de exposición en etnología, que conciernen también a los lazos entre los diferentes “capítulos” que organizan el sujeto, así como a la relación textos/imágenes. Encontramos, pues, las ventajas pero también las dificultades de concepción en la estructura del montaje no lineal, anteriormente evocadas.

Bajo forma hipertextual, los comentarios y transcripciones serán accesibles de manera interactiva. Diferentes caminos serán propuestos para la “navegación” de los usuarios, de manera que cada estudiante (o usuario) pueda escoger libremente la disposición y la profundidad de los diferentes capítulos que compondrán el multimedia. Éstos serán accesibles no sólo a partir del plano textual, sino también por viñetas que indicarán extractos cinematográficos. Esta elección tiene como objetivo subrayar la importancia dada a la imagen en el enfoque del sujeto involucrado.

## Bibliografía

- COMOLLI, Annie (1995), *Cinématographie des apprentissages. Fondements et stratégies*, Éditions Arguments, París.
- , FRANCE, Claudine de (eds.) (2006), *Corps filmé, corps filmant*, Université de Paris X-FRC, coll. Cinéma et Sciences Humaines, Nanterre.
- FRANCE, Claudine de (ed.) (1979), *Pour une anthropologie visuelle*, Cahiers de l'Homme, Mouton Editeur, EHESS, París.
- (1982), *Cinéma et Anthropologie*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, París.
- FRANCO, Luigi de (2006), “Hyperterrain”, en el CD-ROM de las actas del coloquio *Du cinéma ethnographique à l'anthropologie visuelle. Bilan, nouvelles technologies, nouveaux terrains, nouveaux langages*, Comité du film ethnographique, París.

- GARLINSKI, Majan (2006), “La volonté de préserver le temps”, en el CD-ROM de las actas del coloquio *Du cinéma ethnographique à l'anthropologie visuelle. Bilan, nouvelles technologies, nouveaux terrains, nouveaux langages*, Comité du film ethnographique, París.
- GLOWCZEWSKI, Barbara (1999), “Pistes de rêves aborigènes: le multimédia pour la restitution d'une carte cognitive”, *Xoana. Images et sciences sociales*, n.º 6.
- JORDAN, Pierre-L. (1992), *Premier contact - Premier regard*, Musées de Marseille, Images en manœuvres éditions, Marsella.
- (2001), “From dust to bits'. A decade of collaboration between the European Center for Multimedia Research and Development (CEREDEM) and the Museum of African, Oceanic, Amerindian Art (MAAOA)”, National Museum of Ethnology, Osaka.
- LEROI-GOURHAN, André (1948), “Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il?”, *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, n.º 3.
- (1964), *Le geste et la parole*, vol. 1: *Technique et langage*, Albin Michel, París.
- (1965), *Le geste et la parole*, vol. 2: *La mémoire et les rythmes*, Albin Michel, París.
- (1983), *Le fil du temps*, Fayard, París.
- MAUSS, Marcel [1947] (1967), *Manuel d'ethnographie*, Payot, París.
- [1934-1936] (1950), “Les techniques du corps”, en M. Gauss, *Sociologie et anthropologie*, PUF, París.
- MERCIER, Annie (2006), “Restitution d'une expérience d'ethnographie filmée sur support DVD vidéo”, en el CD-ROM de las actas del coloquio *Du cinéma ethnographique à l'anthropologie visuelle. Bilan, nouvelles technologies, nouveaux terrains, nouveaux langages*, Comité du film ethnographique, París.
- PAGGI, Silvia (1987), “L'antropologo-cineasta”, *Bianco e Nero, Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia*, n.º IV.
- (1996), “Strutture Multimediali”, *Rivista dell'istruzione: libri e multimedialità*, n.º 6.
- (2003), “De la mediación del patrimonio etnológico”, en J.A. González Alcantud (ed.), *Patrimonio y pluralidad. Nuevas direcciones en antropología patrimonial*, Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet, Biblioteca de Etnología, n.º 9, Granada.
- (2006), “Les observations filmiques pertinentes en ethnographie et les nouveaux médias de diffusion”, en el CD-ROM de las actas del coloquio *Du cinéma ethnographique à l'anthropologie visuelle. Bilan, nouvelles technologies, nouveaux terrains, nouveaux langages*, Comité du film ethnographique, París.
- ROUCH, Jean (1968), “Le film ethnographique”, en Poirier (ed.), *Ethnologie générale*, Editions Gallimard, París.
- (1979), “Introduction”, “La caméra et les hommes”, en C. de France (ed.), *Pour une anthropologie visuelle*.

## NOTAS

1. Traducción: Sandra Rojo Flores.
2. Cf. *ethnographiques.org*
3. Evitamos la utilización de la palabra película, corriente en francés para indicar el soporte *pellicule*, para no crear confusiones con el producto homónimo. [*Pellicule argentine*: película de plata (respetaremos su nombre en francés para distinguirla de la palabra *film* —filme en español—, que también se traduce por película) (*N. del T.*.)]
4. Es interesante observar cómo grandes cineastas, como David Lynch por citar sólo a uno, redescubren en la libertad y la autonomía que dan estos nuevos instrumentos —hasta aquí considerados exclusivamente como instrumentos de aficionados— una vía verdadera para la creación artística en el cine. Pero esta autonomía es ante todo una conquista de la expresión cinematográfica para todo cine

que se considera independiente de las leyes del mercado y de la industria cinematográfica. No es de nuestra competencia extendernos aquí sobre este interesante fenómeno que inviste la representación audiovisual en conjunto, pero nos parece notable que las cualidades propias del proceso de creación, descubiertas desde hace tiempo por una cinematografía minoritaria, ahora sean puestas en escena.

5. Miembro de “Phanie, centre de l’ethnologie et de l’image”, asociación fundada por los miembros del Laboratorio de Antropología Visual y Sonora de la Universidad de París 7.

6. A. Mercier, 2006, p. 3.

7. Doctor en antropología en la EHESS, París, 2005.

8. L. de Franco, 2006, pp. 8/9.

9. J. Rouch, 1979, pp. 8/9.

10. En Francia, los archivos del INA (Instituto Nacional de lo Audiovisual), con 100.000 horas de producción televisiva, son accesibles en línea —en Internet— desde principios de abril de 2006.

11. Instituto IWF, Wissen und Medien (Medienservice für die Wissenschaft), Göttingen.

12. M. Garlinski, 2006, p. 5 (M. Oppitz, 1989, p. 12).

13. Coloquio y exposición vídeo-multimedia “Immagini, Memoria, Digitalizzazione. Archivi etnografici e nuove tecnologie di conservazione e diffusione”, organizado por la *Provincia di Milano*, el *Centro Europeo Ricerche Audiovisive* y la sociedad *TiConUno*. Milán, del 25/9 al 2/10/1998.

14. P.-L. Jordan y B. Valsted, 1994, CD-ROM, *Cent ans de film ethnographique. Le Multimediantrophe*. Premio Möbius del Patrimonio en 1994. Pierre-L. Jordan es etnólogo y cineasta, maestro de conferencias de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de Marsella.

15. P.-L. Jordan 1992, p. 19.

16. P.-L. Jordan, 2001.

17. P.-L. Jordan, 2001.

18. P.-L. Jordan y Bo Valsted, 1997, CD-ROM, *Arman, collectionneur d’art africain*. Coproducción entre HyperVision y Arte Editions.

19. P.-L. Jordan, 2001.

20. Exposición “Art Papou-Austronésiens et Papous de Nouvelle-Guinée”, M.A.A.O.A., Marsella, 2000.

21. P.-L. Jordan, 2001.

22. P.-L. Jordan, 2000, DVD, *Art et Civilisation des Papous et Austronésiens de Papouasie Nouvelle-Guinée et Irian Jaya*. Coproducción entre HyperVisionS, CEREDDEM, M.A.A.O.A.

23. Se trata se extractos de *Baruya Muka Archival*, realizado por Jan Dunlop durante las investigaciones de campo de Maurice Godelier en los años setenta.

24. Barbara Glowczewski es etnóloga en el CNRS.

25. B. Glowczewski, 1999, CD-ROM, *Pistes de rêves. Art et savoir des Yapa du désert australien*. Gran Premio CD-ROM en el Festival del Film de Investigador, Nancy, 1999. Mención Especial del Jurado del premio Möbius, Francia, 1998.

26. B. Glowczewski, 1999, p. 16.

27. *Ibid.*, p. 21.

28. *Ibid.*, pp. 13, 22.

29. S. Paggi, 1996, pp. 892/893.

30. Las Universidades Digitales Temáticas (UNT) fueron creadas en Francia en 2006, bajo la iniciativa de la Subdirección TICE, Servicio de Tecnologías y de Sistemas de la Información del Ministerio de Enseñanza Superior y de Investigación y del Ministerio de Educación Nacional, con el fin de contribuir al desarrollo de la universidad digital francesa.

31. “Anthropologie visuelle et techniques du corps. Le corps au travail”, multimedia bajo la dirección científica de Silvia Paggi, realizado en colaboración con Annie Comolli, Claudine de France y Pierre-Léonce Jordan.

32. Comunicación presentada a la Sociedad de Psicología el 17 de mayo de 1935. Artículo originalmente publicado en el *Journal de Psychologie*, XXXII, n.º 3-4, 15 marzo-15 abril de 1936.

33. M. Mauss, 1950, p. 372.

34. A. Leroi-Gourhan, *Le fil du temps*, p. 63.