

Arte y Etnografía: La mediación cultural como proyecto de conocimiento interdisciplinar en la educación superior

**Catalina Krasnob
Matias Godio**

Hace algunos años, Ernesto Laclau¹ se esforzaba en un aula de la Universidad de Buenos Aires (UBA) por explicar a su audiencia qué quería decir su concepto de “significante vacío”. Luego de casi una hora de escuchar su discurso, y aparentemente cansado de ver a los espectadores de aquella conferencia, ya impávidos e intentando desentrañar todos sus jeroglíficos académicos, el profesor Emilio De Ipola, quien hacía las veces de anfitrión, se levanta y dice: “Perdón Ernesto, pero creo que no te están entendiendo. ¿Ustedes quieren saber qué es el significante vacío?”. Ese gran indolente, con su mandíbula torcida por una bala de la represión de la dictadura argentina de los años setenta, hace un silencio casi teatral. Tenía acostumbrado a sus alumnos y colegas a romper las reglas. Era él quien había invitado a Laclau, quien vivía en Europa. Emilio sigue: “Entonces imaginen un largo callejón oscuro durante el crepúsculo, apenas iluminado transversalmente y teñido por una leve niebla. De repente se escucha un ruido y se observa “algo” que se acerca desde el fondo. ¿Qué es? Una sombra, un reflejo, un animal, una persona, nada... Eso es el significante vacío. Está vacío... Comenzamos

1 Sociólogo y teórico político argentino, fue el autor de obras como *Hegemonía y estrategia Socialista* (1987) y *La razón populista* (2005).

a llenarlo cuando empezamos a imaginar de qué se trata aquello que no vemos pero percibimos”.

En definitiva, el “significante vacío” en la metáfora de De Ipola expresa la profusa conexión que hay entre los actos del conocimiento, la imaginación y la creación. Las personas transitan constantemente por espacios sociales en donde los “significantes” son creados, son “completados” (provisoriamente) y entran en un campo de negociación cultural con las alteridades (humanas y no humanas). Lo hacen en las presentaciones que hacen de sí mismas, en las diversas formas de la interacción social, al activar lazos emocionales y percepciones subjetivas, y desplegando espacios para sus audiencias. Algunas en estado de producción, otras ya construidas, y muchas veces, también sometidos a normas rígidamente instituidas e incorporadas.

En tal sentido, los lugares donde son producidas distintas modalidades y prácticas de enseñanza/aprendizaje se encuentran atravesadas por esas normas, pero también por negociaciones y luchas sobre sus sentidos. Aún cuando la búsqueda del conocimiento busque recrear escenas y convocar a la imaginación para producir significados sobre las mismas – tal como ocurre en la riña de gallos balinesa descrita por Geertz (2001) – esas luchas y negociaciones se dan tradicionalmente en el campo de las ciencias humanas enmarcadas por reglas que tienden a asegurar la continuidad y la sobrevivencia de la institución. En términos de Pierre Bourdieu (2003), “asegurar su reproducción” en un acto consciente del mundo académico.

En la antropología, la búsqueda de una cierta sistematicidad en el trabajo de campo y en las estrategias a ser utilizadas, y en la posterior producción de informes, tesis y artículos es una constante que se ha visto cuestionada por las características propias de la praxis de los investigadores en el terreno y por la intervención de sus interlocutores. Ya la advertencia de los antropólogos posmodernos sobre la proximidad entre la antropología y literatura desnudaban el “peligro” destructivo de acercar la etnografía y el trabajo de campo a la imaginación y a

las representaciones culturales propias más de la cuenta si se desea permanecer en la institución científica y garantizar la fidelidad del autor a su audiencia (CLIFFORD, 1991; TYLER, 1991).

La introducción de medios audiovisuales en las prácticas de la antropología ha sido probablemente aquello que más “ruido” ha provocado en la búsqueda por permanecer en el ámbito de la ciencia y al mismo tiempo, ha prefigurado una tensión productiva con el campo artístico. Cuando Jean Rouch nombra el concepto de “fabulación” como praxis etnográfico-visual no pierde el tiempo en ir en esta dirección y llama a actuar sobre la tensión entre el conocimiento y la obra artística. Rouch es verdaderamente insoportable para la antropología ecuménica. Y se lo hacen ver, separándolo de la pretensión científica y silenciando algunas de sus grandes controversias con las audiencias a las que exponía sus obras. Tensiones que generó hasta su propia muerte cuando en 2004 a los 87 años muere en un accidente de auto cuando se dirigía a filmar una nueva película junto a sus interlocutores en África occidental. Lo realmente importante para Rouch no era la verdad, sino la “sinceridad del acto de conocer”, decía. La praxis construida por la etnografía con métodos audiovisuales está en condiciones de debatir con Heidegger (2012) o Benjamin (1989) sobre el carácter alegórico de la obra de arte o bien con Ranciere (2010) sobre el papel de la expectación. Para Ranciere, por ejemplo, la emancipación del espectador (pasivo) es posible cuando los pares asociativos actores/espectadores empiezan a resquebrajarse, de manera tal que mirar comienza a ser una acción. El espectador actúa, realiza diversas operaciones como observar, seleccionar, comparar, interpretar, traducir lo que escucha, lo que experimenta, por lo tanto, “completa ese significativo vacío” con lo experimenta y percibe. En este mismo sentido Rouch realiza su crítica a la voz en off en el cine y dirige su sospecha sobre la univocidad que supone este dispositivo estético en cuanto al papel pasivo que se espera de las audiencias.

Al mismo tiempo, durante los últimos años hay una revalorización de la educación en artes acompañado de un creciente número de carreras

universitarias dedicadas a este conocimiento y su democratización en el acceso y permanencia en la educación superior marcan un cambio de paradigma epistemológico en torno a las formas de producción y difusión del conocimiento durante los últimos años (TORLLUCCI; VOLNOVICH, 2018).² Esta nueva configuración en los modos de construcción de conocimiento y valoración de la riqueza que conlleva la interdisciplinariedad de saberes incluyen las concepciones de desarrollo sustentable y de buen vivir, donde la educación en artes se constituye en una instancia fundamental para la construcción de una nueva ciudadanía.

Plantearse como objetivo articular las prácticas de conocimiento propias de la etnografía y las instancias estéticas presentes en la educación en artes es el de fortalecer estos dos campos dotándolos de herramientas que respondan a intereses comunes. en esta línea, la trayectoria de la antropología visual expresa claramente lo imprescindible y fructífero de ese diálogo.

La etnografía como campo creativo

La etnografía es la práctica de campo donde se despliega el conocimiento antropológico. La construcción de la “realidad etnográfica” mediante la descripción se afirma en técnicas de investigación como entrevistas no-directivas, la observación participante, las biografías participantes y el diario de campo. Sin embargo, posee de manera implícita una perspectiva intercultural que se fundamenta en el desarrollo de una praxis dialógica entre los sujetos involucrados que muchas veces excede las naturales pretensiones de objetividad. La etnografía es un ejercicio de interpretación

2 Este nuevo enfoque de las políticas de educación superior de las artes en la región se manifiesta en distintos pronunciamientos como por ejemplo el Manifiesto de Guayaquil [1]. En éste documento de 2018 se asienta las bases del derecho a las artes en la educación en todos sus niveles y modalidades. Ver: <http://www.uartes.edu.ec/sitio/educacionsuperioreenartes/2018/05/24/manifiesto-de-guayaquil-por-elderecho-a-las-artes-en-la-educacion/>

de investigadores y sujetos/interlocutores, donde el carácter “público” derivado de la experiencia común de la traducción/descripción cultural tensa tarde o temprano su relación con el saber tradicionalmente “científico”.

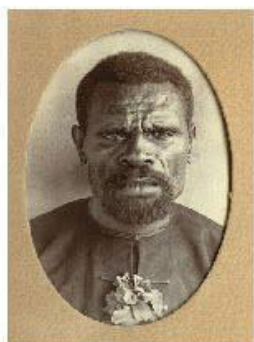
Las prácticas socioculturales interesan a la etnografía en cuanto a la comprensión e interpretación de las tramas culturales y sociales desde donde se incorporan, actualizan y proyectan las formas y modelos perceptibles de un universo físico en constante negociación simbólica, emocional e imaginaria. Por lo tanto, hay siempre espacialidades en la que se inscriben las prácticas sociales y las experiencias subjetivas de carácter colectivas y comunicativas. Los imaginarios que conviven en dichos espacios posibilitan actos creativos, interpretativos y reproductivos de personas y/o grupos que utilizan los mismos para proyectar sus vidas, sus expectativas y trayectorias.

En este sentido, la etnografía audiovisual, está lejos de asumir las imágenes como simples representaciones de una realidad cognoscible por el trabajo científico, asume como propias los campos conceptuales que va creando en el proceso de su construcción narrativa. Se propone desarrollar aquello que los antropólogos-cineastas experimentan como la dialéctica entre la *mise-en-scène* y la *auto-mise-en-scène* que se genera durante el hecho fílmico y/o fotográfico. Este hecho – como hecho social – adquiere un carácter epistemológico en tanto es una relación reflexiva que se crea y actualiza durante la realización audiovisual. El método de “conocimiento compartido” supone formas originales de mediar la relación entre investigadores y sujetos en relación a la producción de escenificaciones sociales y tramas culturales (PIAULT 2000; TOMASELLI, 1996).

El devenir del método etnográfico intervenido por el uso de imágenes ha sido construido en espacios performáticos de los llamados pueblos llamados “exóticos” desde los inicios de la disciplina. Sin ir más lejos, las primeras imágenes de esas sociedades tenían dos gestos típicamente asequibles al arte: la pose (desde la antropometría hasta

la fotografía étnica; y el registro de rituales (danzas, funerales etc). El relativismo puso el énfasis en la apreciación del contexto más allá del hecho en sí. Esto fue lo que permitió a la etnografía imaginarse la descripción de prácticas, representaciones y categorías “nativas” como fuentes de su conocimiento. La definición “émica” de una problemática socialmente significativa para los interlocutores devendría con el tiempo en vínculos emocionales y afectivos. En su derrotero como “asistente” de la descripción escrita, la narrativa audiovisual va a crear su propia identidad estableciendo lazos cada vez más complejos con el lenguaje artístico y con las estéticas que son puestas en relación en el trabajo de campo y en las implicancias de estas narrativas con potenciales nuevas audiencias y nuevos sujetos de conocimiento.

Cuando el cineasta Robert Flaherty estaba filmando su ópera prima entre los Inuit hace cien años, probablemente no imaginaba que Nanook, el protagonista de este fantástico film sobre la lucha entre humanos y naturaleza, sería capaz de hacer su propio film. Sin embargo, así fue, y la obra de Robert Flaherty (film *Nanook of the North* de 1922) abriría el camino para siempre de la etnografía audiovisual, dejando un legado que con el tiempo será recuperado por la antropología audiovisual, y que más tarde llevaría a Jean Rouch a radicalizar su estética y plantear a la etnografía como ejercicio de fabulación. En definitiva, la ausencia de actores profesionales, la utilización de escenarios espontáneos y la inexistencia de guiones producen un procedimiento interpretativo donde los paisajes locales se transforman en locaciones, la cámara encuentra posiciones y perspectivas predisponiendo el sentido de la acción, el montaje y nuevos discursos de los interlocutores y los etnógrafos sobre sí mismos y sobre sus contextos. La búsqueda por explicitar tales procedimientos encontrarán en el cine del director ruso Dziga Vertov un fundamento epistemológico cuya marca se hará indeleble en su reflexión.



De la antropometría al retrato



La estética en los rituales



En búsqueda de una sintaxis



El ojo que mira a la cámara



Afección y horizontalidad



La colaboración (Robert Flaherty)



Explicitar el procedimiento (Dziga Vertov)



La fabulación (Jean Rouch)

Aún cuando, sea con algunas excepciones, y generalmente traccionado por grupos de investigadores muchas veces solitarios, muchas dimensiones que componen el campo artístico no poseen una entidad definida dentro de la formación antropológica. Sin embargo, la etnografía, en especial cuando es forjada con métodos audiovisuales, difícilmente puede dejar de lado la crítica posmoderna a la ambición científicista. La manera en que el concepto de descripción etnográfica se conecta por ejemplo con el de la literatura es uno de los ejemplos más claros y ya fue mencionada en el inicio de este artículo. Una de las especificidades de la práctica audiovisual en antropología que tensiona con el saber científico es precisamente hacer explícita a la investigación orientándola a la actualización y producción de colectiva de narrativas imagéticas desde una perspectiva colaborativa.

En el film “Cocorico, monsieur Poulet” (1977), una de las obras del cine documental de Jean Rouch, se relata las peripecias de tres amigos que viajan por África buscando la “fuente de los pollo” con el objetivo de comprar y comercializarlos en la ciudad (DELEUZE, 1987). El film es un “road movie” que se despliega en colaboración con sus protagonistas, volviéndose no solo una reflexión sobre el dinamismo de la cultura, sino también en una reflexión alegórica – e irónica – sobre cómo los antropólogos construyen sus “objetos míticos”. Los personajes viajan en un destartalado Citroën 2CV. Junto a la cámara de Rouch la narrativa creada se transforma en metáfora de una historicidad que ya no puede ser vista estáticamente por el antropólogo y debe ser puesta en perspectiva a través de un gesto estético que proviene de sus interlocutores de investigación. Para Rouch, “[...] el personaje dejó de ser real o ficticio porque dejó de ser visto objetivamente (y de ver objetivamente): es un personaje que atraviesa paisajes y fronteras porque se dedica a inventarse como personaje real, volviéndose más real cuanto más inventó” (DELEUZE, 1987, p. 47).



Proyecto “Video nas aldeias”.

Foto de Vincent Carelli.

En esta línea desde hace un par de décadas se sitúa el proyecto “Video en las Aldeas” en el Amazonas de Brasil, liderado por Dominique Gallois e Vincent Carelli.³ Claramente en esta perspectiva el uso del audiovisual – transmitido como herramienta discursiva para grupos indígenas – no solamente se transforma en un vehículo de autoafirmación cultural y en una medios objetivo de producción económica para estas sociedades, sino también como experiencia que pone a los sujetos involucrados ante la posibilidad de resignificar – no de “conservar” – activamente sus campos de resistencia frente a la tendencia homogeneizadora impuesta por el poder mediático de circulación de la información y las imágenes. El audiovisual hace “entrar” esos sujetos en “comunicación” con el movimiento emancipatorio de comunidades transculturales cada vez más alternativas.

Según Appadurai (1996), la etnografía debe investigar fundamentalmente el papel de las facultades imaginativas de los grupos oprimidos como un proceso de producción y uso de símbolos e imágenes. La antropología, la microsociología y el trabajo de campo etnográfico

³ <http://www.videonasaldeias.org.br/2009>

poseen una extensa trayectoria en la problematización y reflexión sobre las relaciones e interacciones sociales que constituyen los “espacios de vida” donde se ejercen esos dispositivos opresivos, y en cuyas tensiones tienen lugar las disputas y negociaciones con el poder sobre los sentidos culturales del mundo social y físico.

Se impone la pregunta: ¿En qué medida la articulación y la contextualización de estos dos campos a través de la práctica etnográfica ampliará la capacidad de abordar las formas y estrategias de significación de los espacios por los que se desplazan la enseñanza, producción y espacios de representación de las artes y viceversa?

Tal apuesta busca dar relevancia a la experiencias cognoscibles y a las narrativas de la *alteridad* de los actores que los habitan y construyen. La apropiación de las herramientas de conocimiento en el arte por alumnos y docentes en el campo de la antropología amplía el universo de apreciación de los espacios en donde sus prácticas se realizan, permitiendo identificar y fortalecer los horizontes de comunicación y sensibilidad de quienes los habitan. Es decir, busca crear un campo de conocimiento común en que se reconozcan las experiencias, discursos y prácticas como objetos de comunicación intercultural al interior del propio del sistema educativo.

El teatro, por ejemplo, es un espacio visual y auditivo que permite hablar a aquéllos que Gayatri Spivak y Ranajit Guha (1988) nombran como “el subalterno”. Categoría que Gina Dent retoma y define como aquél que no podemos ver ni escuchar. En el llamado “teatro documento latinoamericano” se habilita y da lugar a un diálogo con el objetivo de encontrar caminos para visibilizar a ese subalterno. El teatro es visto en esta perspectiva como fuente de la memoria y como fabulación que permite producir alegorías sobre una justicia que aún no ha llegado a los subalternos. Y por lo tanto, una alegoría sobre lo que es nombrado por los grupos dominantes como lo “real”. La ficción teatral es la que crea un escenario y ejerce un veredicto poético sobre ese real. Ciertas obras introducen la estética y el relato del teatro documental más allá de los propósitos miméticos y con un claro objetivo de construcción estética

política y un espacio de acción sobre la vida de las personas. Se trata de un cuerpo que porta signos, marcas, trazos de experiencias vividas, un cuerpo fenoménico. Un cuerpo fenoménico que remite a la idea de un cuerpo empírico, a su físico-estar en el mundo.

Como se ha dicho, para Rancière, ser espectador es una potencialidad en sí misma. La emancipación es posible en el arte borrando las fronteras entre aquellos que miran y aquellos que actúan. Ese “tercer elemento” que emerge como expresión artística, y cuya propiedad comparten los que actúan y los que observan, es clave para entender el lugar de importancia creciente que ocupa el espectador en el arte contemporáneo. El estatuto del espectador contemporáneo, como ha sido en gran parte de la trayectoria de la etnografía audiovisual pasa a ser el de co-autor o co-creador del espectáculo. El poema no está ni en el texto ni en el autor o el lector, ha dicho Giorgio Agamben. El poema está en el “entre”, en el gesto por el cual autor y lector se ponen en juego en el texto y a la vez se sustraen del mismo. Si la obra de arte representa un intersticio social, esto explica la presencia necesaria del espectador para que esto se sustancie. Es el mismo tema que convoca la participación de los sujetos en la construcción del relato fílmico del documental etnográfico. El uso del feedback no es un “medio” de extraer un “plus” de palabra de los sujetos, sino un instrumento crítico de interlocución y de exposición para interpretar el mundo. El ejercicio de esta traducción a través sonidos e imágenes fijas y en movimiento, del montaje colaborativo y del *feedback* público supone necesariamente un esfuerzo de mediación en torno a la contextualización en que las prácticas y representaciones de las personas tienen lugar en ese mundo social particular, y al mismo tiempo la problematización y reflexión sobre el carácter “creativo” del acto de conocer.

Hacia una experiencia interdisciplinar de la mediación cultural

Los sujetos que habitan y se forman en las instituciones educativas desarrollan sus prácticas actualizando los imaginarios sociales y culturales, y formalizan relaciones e interacciones desde donde acceden a los espacios que le son asignados como propios. Los diversos espacios por los que circulan docentes y alumnos en instancias de aprendizaje se encuentran atravesados por una tensión entre los dispositivos institucionales, los capitales culturales/sociales y las consecuencias de las acciones resultantes de la interacción cotidiana y de las relaciones de poder. Ciertamente, en los dispositivos educativos, las acciones sensibles de los actores muchas veces se ven invisibilizadas y suelen estar desplazadas a los márgenes de la experiencia pedagógica y de conocimiento. Sin embargo, una multiplicidad de representaciones son movilizadas en estos territorios, poniendo de relieve formas de significación y producción de cuerpos, identidades y sociabilidades. Las fuentes de las que se nutre la educación artística y los recursos con las que trabaja en la antropología pueden ser colocadas en sentido en un proyecto interdisciplinar que las incluya.

En su vasto campo de acción, la “mediación cultural” (VIGOTZKY, 2007) concibe el acercamiento de espacios disciplinares que no eran considerados como tales previamente, pero que sin embargo puestos en cooperación funcionan como espacios propicios para la producción de sentido y el conocimiento. La mediación cultural interpela la visión unívoca de la experiencia artística y de conocimiento, crea herramientas y canales de comunicación donde los sujetos activos que intervienen en estas experiencias ponen en juego sus propios imaginarios, vivencias e intereses.

La posibilidad de que estudiantes y docentes logren reconocer las perspectivas y el método artístico como herramientas imaginativas que enriquecen las tareas de la interpretación etnográfica parece un proyecto fundamental para la antropología hoy. Y a la inversa, incluir prácticas

como la etnografía – ya sea audiovisual o escrita – en el campo de la formación en artes permite vislumbrar la emergencia de nuevos sujetos de apropiación cultural.

Incorporar a la educación superior instancias de mediación cultural supone un proyecto interdisciplinar que incluya a la educación en artes y a la etnografía como práctica de conocimiento. Esto supone crear redes que amplíen los horizontes de acción y participación de diversos actores sociales y culturales: instituciones públicas, privadas, independientes y de la sociedad. Distintas instancias de negociación crean lazos que unen y deconstruyen los límites generando nuevos procesos colectivos de valoración crítica del arte y sus formas de apropiación por los sujetos. En este contexto aparecen por ejemplo las prácticas de apreciación artística como un modo original de transmisión, producción y disfrute del conocimiento⁴. Y la práctica de la etnografía, como método de percepción e interpretación del mundo sensible, puede ocupar un papel significativo. El ejercicio de producir descripciones y narrativas sobre el universo en que se despliegan las pedagogías en el campo del arte convoca a la colaboración de los sujetos entre sí de un modo original y crítico. La dimensión creativa del arte también tendrá en las prácticas etnográficas un campo de exterioridad para cuestionar algunas de sus constricciones instituidas por el concepto excluyente de “cultura” que muchas veces domina en los procesos de transmisión de la misma.

El arte como la etnografía es al mismo acontecimiento y estructura, y opera tanto en el cambio como en la reproducción sociocultural. Situar el concepto de espacio social, tanto en el académico como en el que se dan prácticas como el arte o la etnografía no es simular una representación del mundo, si no plantear los escenarios sociales – que incluye a aquellos

4 En este marco, los procesos de mediación que se establecen entre los docentes de artes y los sujetos de aprendizaje en el ejercicio del derecho a la apreciación cultural y la producción artística es también objeto de debate y reflexión (ABOUDRAR; MAIRESSE, 2018; ARRIAGA, 2011).

donde se desarrolla el arte, hasta aquellos más “distinguidos” – como objetos de conocimiento social y cultural habitado por subjetividades, percepciones y saberes yuxtapuestos y sobre todo, provisorios.

Hay una construcción performática del mundo social en que la antropología audiovisual permite pensar la interacción social como “poiesis” sobre escenarios, roles y papeles de los sujetos, colectivos e instituciones. Presupone a la vez, una reflexión sobre sus audiencias, sobre el rol que se le asigna a la expectación. Las subjetividades y percepciones se encuentran entrelazadas y pujan por entrar en el mundo sensible y en la producción de las palabras, imágenes y sonoridades que componen la “fabricación social y cultural” de los espacios de vida (ROCHA; ECKERT, 2005). De hecho, Jean Rouch ya se había referido a ello cuando hablaba de la fabulación como práctica necesaria para el acto de conocer. Por eso se refería a la antropología audiovisual como acto de “sinceridad” antes que de veracidad.

Si además la esencia de la práctica artística radicaría en la intervención de relaciones entre sujetos, si la obra de arte puede ser concebida como una obra de arte relacional, como el lugar de una negociación entre remitentes y destinatarios, el espectador no solo se emancipó sino que pasó a ser un engranaje fundamental de la creación artística y este estatuto no lo ha obtenido en otros momentos de la historia del arte. La interpretación en términos de mediación en estos espacios implica reconocer los saberes colectivos y subjetivos subyacentes a esos “escenarios” y sus “dramaturgias”. Ampliar los horizontes de apropiación de la antropología y la etnografía de espacios culturales como teatros, exposiciones plásticas, presentaciones musicales, talleres, muestras, museos y espacios áulicos es reconocer las relaciones sociales y la interacción social en ellos presentes y reconocer el rol del etnógrafo como mediador cultural, capaz de promover y valorizar la experiencia artística y ampliar las posibilidades de apropiación del arte, tarea que se vuelve imprescindible para fortalecer los lazos que requiere demanda la universidad hoy con la sociedad. La construcción transcultural de

narrativas y proyecciones emergentes es fundamental para comprender la “producción de imaginarios” y estrategias representacionales en las sociedades contemporáneas y sus relaciones a los contextos locales.

Las estrategias de mediación cultural en el campo educativo del arte y las políticas públicas y de extensión universitaria son fundamentales para acompañar las experiencias de apropiación cultural y la construcción de ciudadanía. En este sentido, las transformaciones tecnológicas actuales suelen ser consideradas como “dadas” o “naturales” por el discurso sobre la comunicación en las sociedades occidentales capitalistas, sin embargo, es posible encontrar en ellas soluciones locales creativas y originales a problemas universales. La construcción de imaginarios sociales contemporáneos asociados con la producción narrativas se sitúa entre la hegemonía y la no hegemonía, y por al menos, un resultado de ese proceso de tensiones políticas y sociales.

Posicionanar las prácticas de aprendizaje de la etnografía es necesario que la mediación cultural sea entendida como un abordaje no meramente intelectual, sino también sensible, emocional y alimentado por un amplio registro de las percepciones del otro. Es por lo tanto indispensable que las políticas públicas incentiven a los ámbitos educativos a participar de las prácticas de mediación cultural emergentes para pensar nuevas relaciones entre la producción de saberes, el arte y la sociedad.

Referencias

ABOUDRAR; Bruno; MAIRESSE, Françoise. *La médiation culturelle*. Paris: PUF, 2018.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARRIAGA, Miguel. Modelos de intervenção psicossocial em situações de crise e emergência. M. Carvalho (Coord.), Estudos sobre intervenção

psicológica em situações de emergência, crise e catástrofe (pp. 67-74). Portimão: ISMAT. 2011.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Filosofía del arte y de la historia. Buenos Aires: Taurus, Buenos Aires, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *El oficio del científico*. Ciencia de la ciencia y reflexividad. Barcelona, Anagrama, 2003.

BOURDIEU, Pierre. Los tres estados del capital cultural. (Tradução de M. Landesmann). *Sociológica*, v. 2, n. 5, p. 11-17, 1987.

CLIFFORD, James. *Dilemas de la Cultura*. Gedisa: Barcelona, 1991.

DELEUZE, Gilles. *La imagen tiempo*. Estudios sobre el cine II. Barcelona: Paidós, 1987.

GEERTZ, Clifford. La interpretacion de las culturas. Barcelona: Gedisa, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México DF: FCE, 2012.

PIAULT, Marc Henri. *Antropologie et cinéma*. Paris: NATHAM, 2000.

ROCHA; Ana Luiza; ECKERT, Cornelia. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005.

SPIVAK C., Gayatri; GUHA, Ranajit. *Selected Subaltern Studies*. New York: Oxford University Press, 1988.

TOMASELLI, Keyan *Appropriating Images. The Semiotics of Visual Representation*. Højbjerg: Intervention Press, 1996.

TORLLUCCI, Sandra; VOLNOVICH, Yamila. Arte y Universidad a 10 años de la CRES 2018”. In: *Política y tendencias de la educación superior a diez años de la CRES 2008*. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

TYLER, Stephen. La etnografía posmoderna: de documento de lo oculto a documento oculto”. In: REYNOSO, Carlos (ed). *El surgimiento de la Antropología posmoderna*, Reynoso, Carlos (Ed). Gedisa: México, 1991. p. 69-92.

VIGOTZKY, Lev S. *El instrumento y el signo en el desarrollo del niño*. San Sebastián de los Reyes Madrid: Fundación Infancia y aprendizaje. 2007.