

<https://artnodes.uoc.edu>

## ARTÍCULO

## NODO «ARTIVISMO DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN»

# Cuerpo y mirada del investigador con vídeo inmersivo en 360º: estudio de caso exploratorio sobre el artivismo en São Paulo

**Jordan Fraser Emery**

Universit  Savoie Mont Blanc / Universidade de São Paulo

**Alba Marín**

Universidad de Sevilla / Universidad de Extremadura

Fecha de presentación: junio de 2023

Fecha de aceptación: noviembre de 2023

Fecha de publicación: enero de 2024

**Cita recomendada**

Emery, Jordan Fraser; Marín, Alba. 2024. «Cuerpo y mirada del investigador con vídeo inmersivo en 360 : estudio de caso exploratorio sobre el artivismo en São Paulo». En: Carolina Fernández-Castrillo y Diego Mantoan (coords.). «Artivismo de los medios de comunicación». *Artnodes*, no. 33. UOC. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i33.417846>



Los textos publicados en esta revista est n sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

**Resumen**

La utilización de metodologías visuales plantea la necesidad de una reflexión constante sobre el lugar, el rol del investigador y su mirada. El objetivo de la investigación es la compresión de las obras artivistas de las artistas brasileñas Branca Gonzaga y Guma Joana a partir del diálogo sobre su artivismo político. Para ello, se realiza un estudio etnográfico visual vinculado al concepto de *patchwork ethnography*. La obra *Artivismo em São Paulo: Guma Joana e Branca Gonzaga* (2023) es el resultado visual del trabajo de Jordan Fraser Emery derivado de la aplicación metodológica a partir del cual abordamos, de forma reflexiva, la utilización del vídeo inmersivo en 360  como herramienta de investigación. El corto documental no solo muestra el diálogo entablado con las artistas en su propia creación, sino también la participación corporal del autor como una subjetividad que es objeto de ser compartida. La mediación propia de los métodos visuales queda así expuesta como una subjetividad tecnológica que se relaciona con las subjetividades de los sujetos de investigación. Finalmente, el resultado audiovisual perpetúa las formas de activismo de las artistas implicadas en diferentes territorios.

**Palabras clave**

artivismo; estética; métodos visuales; vídeo 360 ; imagen; visibilidad

## *Body and researcher's gaze with 360° immersive video: an exploratory case study on the activism in São Paulo*

### **Abstract**

*The use of visual methodologies raises the need for constant on-site reflection, the role of the researcher and his/her gaze. The objective of the research is to understand the activist works of Brazilian artists Branca Gonzaga and Guma Joana from the dialogue on their political activism. For this, a visual ethnographic study linked to the concept of patchwork ethnography is carried out. The work *Artivismo em São Paulo: Guma Joana e Branca Gonzaga (2023)* is the visual result of Jordan Fraser Emery's work derived from methodological application through which we thoughtfully address the use of immersive video in 360° as a research tool. The short documentary shows not only the dialogue with the artists in their own creation but also the author's bodily participation as a subjectivity that is the object of being shared. The mediation of visual methods is thus exposed as a technological subjectivity that relates to the subjectivities of the research subjects. Finally, the audiovisual result perpetuates the forms of activism of the involved artists in different territories.*

### **Keywords**

*activism; aesthetics; visual methods; 360° video; image; visuality*

## **Introducción**

Este trabajo asume de partida dos fundamentos que tienen en común los estudios visuales y la epistemología de la visualidad ligada a la utilización de metodologías visuales, siguiendo los planteamientos de Contreras (2021): el entendimiento visual frente a la comprensión lingüística y el reemplazo del *logos* por la relación *aisthesis*, *pathos* y *ethos* en la cultura contemporánea.

El cuestionamiento del lugar desde donde el investigador observa –y mira–, especialmente cuando se trata de una mirada mediada por tecnologías de creación visual, marcó el punto de partida de esta investigación. La figura del videógrafo-investigador ya ha sido asumida desde campos como la investigación-creación o la antropología visual, en los cuales la mirada del investigador, la utilización de la cámara o la representación individual han sido objeto de reflexión recurrente (Ardévol 2006). Estas prácticas son extrapolables al marco disciplinar de la comunicación, en el que adquieren características propias por su relación con los objetos de estudio que nos permiten reflexionar, en este caso, a través del terreno del activismo en Brasil.

Así, con el objetivo general de comprender las obras artivistas en su contexto desde el diálogo, elegimos el marco de los métodos visuales para conocer el valor de la mirada del investigador y explorar las posibilidades de las tecnologías visuales inmersivas. El objetivo específico relevante en este artículo es precisamente la exploración del vídeo en 360° como herramienta al servicio de la investigación social. La hipótesis de partida es la siguiente: la aparición en imagen del investigador durante la filmación pone de manifiesto la imposibilidad de obviar que tras la cámara hay un individuo con una mirada inevitablemente subjetiva. Con esta hipótesis, respaldamos los planteamientos de Bell

Hooks (1992, 151) que responden de forma crítica a la asunción de que el investigador, en métodos visuales, debe desaparecer tras un punto de vista neutral y universal.

En definitiva, se trata de una creación videográfica a través de la cual abordamos el objeto de estudio y que sirve, al mismo tiempo, como un medio innovador para presentar resultados. Esta práctica es considerada por Mary y Kenneth Gergen (2000) como una forma de evitar las pretensiones mistificadoras de la verdad y, a la vez, ampliar el número de comunidades en las que la restitución puede estimular el diálogo. Con este planteamiento inicial surgieron las preguntas siguientes: ¿encuentra a su vez esta restitución visual de la investigación un lugar en el activismo de los artistas filmados?, ¿qué cuestiones epistemológicas y metodológicas plantea esta interacción sobre la relación entre el investigador, los artistas y sus obras? A estas preguntas se suma que, «uno de los retos más importantes para cualquiera que trabaje con imágenes es conseguir superar la relación de subordinación, que en algunos aspectos podría recordar a la existente entre los colonizadores y los colonizados» (Kohatsu 2017, 31); especialmente al tratarse de una investigación llevada a cabo por autores occidentales en un territorio marcado por el colonialismo. Como apunta Baigorri- Ballarín (2008), «el vídeo occidental se cocinaba en los países del primer mundo y, aunque en algunas ocasiones se podía condimentar con una pizca de exotismo latinoamericano, la tónica general fue siempre la de la omisión mediática».

Los primeros resultados visuales conforman una pieza de creación, corta y documental en 360°. La obra es una restitución inmersiva de investigación que explora y cuestiona la relación entre el objeto de estudio, la posición del investigador y los resultados de la investigación como aproximación a los sujetos de estudio.

## 1. Consideraciones iniciales: activismo, estética y política

El título del vídeo de Jordan Fraser Emery, *Artivismo em São Paulo: Guma Joana e Branca Gonzaga*<sup>1</sup> (2023), se apoya en la generalización del neologismo conceptual artivismo (*arte + activismo*) originado en los albores de la década de 2000. El artivismo nace en la encrucijada de preguntas sobre el arte y la política. Lemoine y Ouardi (2010) definen estas prácticas como transformadoras, ya que proceden de la reapropiación del espacio social y de la subjetividad como herramienta y modo de vida y lucha. Son acciones llevadas a cabo en el espacio público (físico o digital), que a través de manifestaciones artísticas intervienen en lo social, e inciden en la agenda política (Gutiérrez-Rubí 2021). «Los artistas utilizan el arte como arma de reivindicación pública y social, con dosis particulares de astucia, inventiva, imaginación, sentido del humor y, sobre todo, repercusión social, ya sea con obras impactantes o a través de acciones más sutiles e invisibles» (Poch y Poch 2018). Las acciones estéticas reiteradas de las artistas brasileñas con las que hemos trabajado, Guma Joana y Branca Gonzaga, se ubican perfectamente en la caracterización propuesta por estos autores.

La hibridación de los dos términos, *arte* y *activismo*, permite sobrepasar los límites definitorios que les atribuye el sentido común. La práctica política no es únicamente una cuestión de agrupaciones políticas y agendas electorales, ni se refiere exclusivamente a una actividad militante o reivindicativa; el artivismo no se limita tampoco a instituciones artísticas o prácticas legítimas vinculadas al mercado. El arte activista oscila más en el horizonte de las prácticas cotidianas, aquellas sobre las que Michel de Certeau (2010) mostró un gran interés, incluyendo el estado creativo de las diversiones ordinarias de la sociedad de consumo. Ruiz Di Giovanni (2015, 15) los sitúa así junto a los «modos de vida» y a las «contraculturas»: «[E]l término *artivismo* ofrece un eje de análisis orientado hacia las superposiciones e intersecciones entre la experiencia política y la experiencia estética». La «sociedad de la exposición» (Harcourt 2020) en la que vivimos permite que dicha unión se dé fácilmente, pues asistimos a una completa estetización de lo social y lo político (Sholette 2022), ensalzada por los dispositivos mediáticos propios de la cultura digital, que además han llevado al culto de la personalidad, al autodiseño y a la creación de la marca personal (Zilio 2020).

Sin embargo, el artivismo no debe confundirse con un simple enfoque estetizante del activismo, ni debe considerarse como una forma de distracción de la sociedad del espectáculo de Guy Debord (2008). La visualidad es inevitablemente aplicable como táctica también en la protesta y en el activismo, al igual que la propaganda conecta con las grandes epifanías de las imágenes (Contreras 2021). En su análisis sobre la función política de la estetización, Groys (2014) concluye que

el activismo artístico politiza el arte, utilizándolo como diseño político y como herramienta de lucha y acción social. Nuestra aproximación al artivismo se da en los términos de Ribas (2014, 9):

«La estética se propone aquí como el medio para acceder a los procesos de transformación que experimentamos en lo sensible, desde lo que experimentamos, percibimos y expresamos, una sensibilidad que no se cierra si pensamos que los procesos de la política están vivos en nuestros cuerpos».

Contreras (2021) resalta la capacidad del arte para colocar y resaltar el poder de la reivindicación a través del gesto en las protestas ciudadanas. Un ejemplo de ello lo encontramos en las manos alzadas al cielo en las fotografías de las manifestaciones publicadas por los medios de comunicación: «Pensando en el arte, desde la perspectiva post-utópica que refiere Ranciére (2012), la obra puede contener la energía de un ser común anterior a toda forma política particular». Este poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política es la forma idónea que necesita la política para impactar en la ciudadanía (Gutiérrez-Rubí 2021, 66). De acuerdo con este autor, el artivismo interviene en lo social dando visibilidad a las demandas ciudadanas, tiene la capacidad de convertirse en motor de cambios, y sirve de puente para reconectar la ciudadanía con la práctica política. No es posible establecer tipologías cerradas y puras de lo que es el artivismo (Baigorri-Ballarín 2003). Siguiendo el ejemplo de la investigación realizada por esta autora entre 1994 y 2003, partimos del estudio de caso para definir algunos de sus contornos en 2023.

## 2. Métodos visuales: orientación epistémica y metodología

Las dos artistas multidisciplinares con las que hemos trabajado construyen escenarios estéticos que pueden entenderse como «territorialidades artísticas temporales» (Gwiazdzinski 2018), concretamente en São Paulo y en un momento clave a nivel económico y cultural, tanto de Brasil como de América Latina. Se ha llevado a cabo un estudio etnográfico que sigue los planteamientos de Günel *et al.* (2020) y su concepto de *patchwork ethnography*: visitas breves de campo con las que obtener fragmentos de datos y cuyas consideraciones fenomenológicas de antropología hipermedia alimentan nuestro enfoque (Ibanez Bueno 2016). Estos autores defienden la aplicación de procesos y protocolos originales para abordar nuestros objetos y terrenos de estudio, al tiempo que integran el pensamiento riguroso del trabajo de campo tradicional.

Una investigación *con imagen*, especialmente en el ámbito de las ciencias sociales, implica hacer una investigación con aquello que se ha considerado una herramienta impura (Marín 2022). Pese al potencial que tiene la imagen audiovisual para el conocimiento y la representa-

1. Uno de los resultados visuales de la investigación de doctorado de Jordan Fraser Emery. Obra disponible en los enlaces siguientes: [Youtube](#) o [Vimeo](#).

ción del individuo y de su experiencia, aún continúa levantando dudas y críticas desde el pensamiento atrapado en la especificidad de las disciplinas, limitando la potencia creativa de las ciencias sociales. En este sentido, seguimos la corriente de autores como MacDougall (1995), Ruby (2000), Pink (2001, 2006, 2009) e Ibanez Bueno y Marín (2021), que defienden y desarrollan la aproximación interpretativa, sensorial y corporal en la grabación etnográfica. Pink (2006) aboga por la utilización reflexiva de las tecnologías de captación y creación de imágenes como instrumentos que nos ayudan a comprender experiencias sensoriales. Entiende el vídeo como una tecnología que participa en la negociación de las relaciones sociales y que produce conocimiento.

La imagen ha experimentado una transformación con el nuevo paradigma de la visualidad, un giro visual en el que se entremezclan las «obras de arte» y las «obras de comunicación» (Contreras 2018). Trabajar una investigación con creación de imagen a partir de nuevos dispositivos tecnológicos supone irremediabilmente partir de esta consideración. Tal y como indica el autor, la obra se desmaterializa, se independiza del autor y se construye con la colaboración del espectador en un proceso de cocreación, como puede apreciarse en todas las formas de arte digital participativo, colaborativo o de remezcla, que integran y se sirven del contenido que generan los usuarios. La imagen se cruza con nuevos dispositivos digitales, como las tecnologías de realidad virtual o de realidad aumentada, que nos hacen replantearnos constantemente su naturaleza; en las redes sociales encuentra, además, un espacio de exhibición diferente. La nueva obra de arte se basa en el tiempo y emplea formatos efímeros, como las instalaciones, las proyecciones, las representaciones performativas, las acciones y las conceptualizaciones, tanto sobre los objetos como sobre la textualidad. En este paradigma de la visualidad, surge el cruce entre la teoría del arte, los estudios visuales, las nuevas estéticas y la semiótica; la obra de arte —especialmente la digital— adquiere cualidades como la fragmentación, la variabilidad, la recombinación, la mezcla, el valor relacional, la colaboración o la participación. Con su hibridación, la obra mediática adopta la tecnología de los medios de comunicación como instrumentación creativa (Contreras 2018).

El aparato metodológico de este trabajo se inserta en el marco de los Métodos Visuales, un campo metodológico que se adapta a la evolución progresiva de las tecnologías visuales y digitales. Conforman un marco teórico-práctico con un enfoque hermenéutico y heurístico en constante autorreflexión (Bouldoires *et al.* 2018). Concretamente, el movimiento emergente de nuevos métodos y escrituras interactivas (Ibanez Bueno y Marín 2021) explora el pensamiento académico a través de la creación y el tratamiento de la imagen. En los últimos años, se ha retomado y recontextualizado el papel de las tecnologías de la imagen y las gramáticas visuales para la comprensión y la descripción de la realidad social desde disciplinas pertenecientes a las ciencias sociales, como la antropología, la sociología y la comunicación (Peixoto 2011, Campos 2001, Manny 2017, Febrer 2013). Para que las prácticas emergentes y las producciones interactivas se inserten en la metodología con coherencia científica, es necesario reflexionar sobre la imagen como elemento base de dichas

prácticas (Marín 2022) y su papel, especialmente en el caso de creaciones audiovisuales con formatos emergentes.

Por lo tanto, asumimos lo que supone trabajar con la imagen en movimiento: los elementos de la gramática audiovisual participan en la formulación de un lenguaje que organiza lo que desea analizar y expresar. La videografía, el montaje y los efectos especiales son «compañeros de intelección para dilucidar las situaciones encontradas» (Viar 2019); recursos cognitivos capaces de nutrir y ampliar el poder descriptivo.

Por su parte, la restitución de un terreno de investigación está ineludiblemente sujeto a su emplazamiento, en términos del «conocimiento situado» de Haraway (1988). Cuando Oliveira-Junior (2022) se refiere a la articulación entre arte, activismo y antropología, lo hace desde la ruptura con los referentes convencionales del texto etnográfico y de la realidad cultural que produce. El antropólogo no se contenta con la producción de representaciones de un campo de estudio, sino que es parte de él (Emery 2021; Oliveira-Junior 2022).

Este modo de «estar en etnografía» (Emery 2021) se vincula a la etnografía sensorial feminista de Guzman y Hong (2023) en su necesidad de reforzar una epistemología sensorial que invite a apoyarse en genealogías etnográficas feministas no occidentales. Las autoras exploran la «dinámica de la subjetividad y el poder que conduce a nuestro propio conocimiento encarnado del medio cinematográfico». En esta misma línea, Ferrarini (2017) e Ingold (2011) recuerdan que la visión es una modalidad de saber y de poder, condicionada en Occidente por la herencia colonial del cine: la tradición olocéntrica occidental (Guzman y Hong 2023). Cabe señalar que el interés mostrado por la visualidad, la mirada en investigación y los métodos visuales no nos convierte en afectos del imperialismo epistemológico (Howes 2003, 240); entendemos la investigación como parte de «una experiencia sensible y simbólica posibilitada a través de la mirada» (Sato 2009, 223).

El vídeo en 360º es una herramienta metodológica que aplicamos en este trabajo por ser un formato que captura y encuentra una resonancia particular con la epistemología del conocimiento situado de Haraway (1988). La imagen envolvente nos permite analizar lo que aparece en la imagen, así como la forma en que esta modifica los roles establecidos tradicionalmente entre el entrevistador y los entrevistados (Emery 2021). El investigador-participante consta de un cuerpo que se relaciona también con el de las artistas involucradas. Las características de la imagen posibilitan esta relación, que además queda registrada. Jewitt (2012) afirma que la videografía se comprende y aplica como herramienta que reordena el poder de la mirada del investigador y da voz a los sujetos de la investigación. En este sentido, el vídeo inmersivo ofrece diferencias sustanciales con respecto a la utilización de la videografía clásica:

- 1) la disociación entre el registro de la cámara y la visión del investigador;
- 2) la visión del ángulo completo de la imagen y
- 3) un visionado inmersivo y envolvente del material grabado que no plantea limitaciones de encuadre y que ofrece la libertad de mirada en su exploración (Marín y Contreras 2020).

### 3. Una aproximación al activismo en Brasil de la mano de Branca Gonzaga y Guma Joana

El cuerpo social y político es una temática de gran interés para los artistas brasileños, tanto a nivel general como en comparación con otros países (Andriolo 2005, 47). La situación es especialmente grave y paradójica en este país, ya que en 2013 se aprobó el matrimonio entre personas del mismo sexo al tiempo que ocupaba el primer lugar en cuanto al número de asesinatos cometidos contra miembros de la comunidad. Las artistas seleccionadas para aproximarnos al fenómeno del activismo en São Paulo, Guma Joana y Branca Gonzaga, representan en gran medida la situación y las cualidades de estos artistas y de sus creaciones.



Figura 1. Imagen del resultado visual que muestra parte de la obra de Guma Joana  
Fuente: Jordan Fraser Emery

Guma Joana, artista travesti<sup>2</sup> de la escena contemporánea brasileña, se presenta desde 2019 en las fiestas *underground* de la ciudad (Festa Avulsa, Blum, Mamba Negra, etc.) para realizar actos que dialogan con la música electrónica. Sus *performances* parten de una praxis y una estética *queer povera* (Preciado 2001, 16). Hace referencia al *arte povera* (del italiano, arte pobre), caracterizado por la precariedad de los materiales que se utilizan, el desinterés por la perfección técnica, y por la crítica a los objetos de la sociedad de consumo. Modista autodidacta, cada seis meses ofrece una colección de vestidos al evento de moda de autor *Casa de Criadores*: una oportunidad para expresar la experiencia travesti a través de una «política de la superficie del cuerpo» (Butler 2005, 259) con la que intenta que desfilen únicamente travestis de la ciudad. La artista evoluciona en una línea que apoya y recuerda que Brasil es el primer país del mundo, por decimocuarto año consecutivo en 2022 (ONG Antra), en el que mueren más personas asesinadas por ser trans/travesti: «[T]

ransformo mi rabia en una forma de arte», explicó el artista durante la realización del vídeo.

Branca Gonzaga, artista visual y actriz, exhibe y vende sus pinturas desde 2017 en la Avenida Paulista, una arteria emblemática de São Paulo apta para peatones todos los domingos. Este espacio público se transforma en un eje escénico efímero y popular que ofrece al artista la oportunidad de presentar sus obras a un público diverso frente a una importante institución judicial: la *Justiça Federal*. En sus pinturas, la artista utiliza una representación antropofágica<sup>3</sup> de los cuerpos, que articula con las funciones icónicas de la escritura para materializar representaciones de género y discriminación, tanto sexual como racial. Mediante su instalación, se ofrece al público la oportunidad de comprender las identidades de género y raza como una fusión de actitudes individuales y dinámicas sociales, donde la institución jurídica ante la cual se expone actúa como sinécdoque.



Figura 2. Imagen del resultado visual que muestra parte de la obra de Branca Gonzaga  
Fuente: Jordan Fraser Emery

A su manera, Branca Gonzaga y Guma Joana inventan a diario un «vocabulario político» (Ribas 2014) que encuentra su máxima expresión en las «situaciones construidas», en referencia a la Internacional Situacionista: producir procesos para el cuestionamiento de la evidencia social a través de un «juego de eventos» (Ferreira Zacarias 2016). Como nos recuerda el autor, considerada como una fenomenología en práctica, la «fenómeno-praxis» según los propios términos de Guy Debord. Resulta altamente relevante establecer una conexión entre esta inquietud por transformar la cotidianidad asociada a la conceptualización del arte y del activismo.

La «situación» se diferencia de la «situación construida». Se entiende por «situación» el momento dispuesto en el que el individuo se encuentra y que puede describirse fenomenológicamente (Ferreira Zacarias 2016). En este caso, lo que el investigador puede observar y describir. La «situación construida», como unidad espacio-temporal,

2. En Brasil, y en general en América Latina, es preferible emplear el término *travesti* al de transgénero. «No necesitamos higienizar nuestra identidad para ser reconocidos como personas con una identidad política y una identidad de género», escribe Leticia Nascimento (2022, 14-15). Por lo tanto, utilizamos la unión trans/travesti fuera de los casos en los que los contextos y las personas implicadas marcan y/o reivindican el uso de una terminología específica.
3. El movimiento de la antropofagia fue un rasgo específico de la vanguardia brasileña, especialmente iniciado por Oswald de Andrade con su *Manifiesto Antropófago* (1928). Andrade convirtió el ritual canibal del pueblo tupí en una metafórica antropofagia para sugerir una dirección política y cultural para Brasil: un gesto de hibridación/asimilación de Occidente. En otras palabras, una invención permanente de soluciones ante las normas de los colonizadores, basadas en su propia existencia.

busca producir fallas y rupturas en el orden social, en la vida regulada y ordenada de la vida cotidiana para llevar a los individuos a conocer y comprender su(s) rol(es) y, si es posible, salir de ellos: «[L]os momentos construidos en “situaciones” son los puntos/momentos de ruptura, las revoluciones de la vida cotidiana (indiv[idual])» (*ibid.*) Nos interesa la situación construida de los situacionistas porque el término testimonia un caso singular en el que se distribuyen voluntariamente lugares y estatus, condicionando una salida de lo ordinario. Esta dinámica la encontramos en el activismo, que «[...] se consolida como causa y reivindicación social y a la vez como ruptura artística – en particular proponiendo escenarios, paisajes y ecologías alternativas de realización, participación y creación artística» (Raposo 2015, 3).

Branca Gonzaga y Guma Joana mantienen su «búsqueda incesante de la realidad» (Billier 2013, 56) más allá de las estructuras habitualmente dedicadas a tales acciones, en la calle para uno y en espacio-temporalidades nocturnas festivas para el otro. Las artistas dan así una respuesta a la crítica formulada por Sansi a la estética relacional (Bourriaud 1998) derivada del situacionismo: «Se ha propuesto que, si el arte relacional realmente quiere hacer una declaración social, debe dirigir manifiestamente su actividad como mediador social más allá de la esfera inmediata de la práctica artística del mundo del arte» (Sansi 2010). Su activismo es relacional porque ambas expresan estéticamente vidas acosadas por las representaciones sociales (Murphy 2008, Eribon 2010). El vocabulario visual utilizado responde a la porosidad entre cuerpos y espacios. Contrariamente a una fenomenología que, según Trigg (2013), se enfrenta a un callejón sin salida con un cuerpo caracterizado como unidad corporal –es decir, con una propiedad única–, el cuerpo debe, según él, ser pensado como abierto y habitado por la alteridad. A través del foco del horror, Trigg (2017) nos permite pensar la norma como una presencia exógena, una entidad que habitaría el cuerpo del individuo como sujeto, también conocido como «yo socializado» (Veyrat 2015, 110). Cuerpos sociales a los que el activismo político de Guma Joana y Branca Gonzaga intentan dar forma mediante una materialidad artística que informa al espacio público de los temas a debatir y a tomar en consideración.

#### 4. *Activismo em São Paulo: desarrollo de un dispositivo de investigación en 360°*

Nos parece relevante pensar, como lo hacen Rey y Debonneville, que «el dispositivo de investigación etnográfica puede –también– entenderse como aquello que configura la representación de los objetos de investigación y las posibilidades de tratar con ellos» (2022, 75). Por lo tanto, estaría funcionando como un dispositivo de poder (*ibid.*, 69). Nos (re)ubicamos en los debates académicos, culturales y políticos que riegan nuestro objeto de estudio en torno a la subjetividad de quien filma e investiga: «[L]a visualidad es un espacio de posibilidad producido por diferentes instrumentos o tecnologías de visionado y está determinada por moldes culturales de visualización» (Ortega 2008, 167).

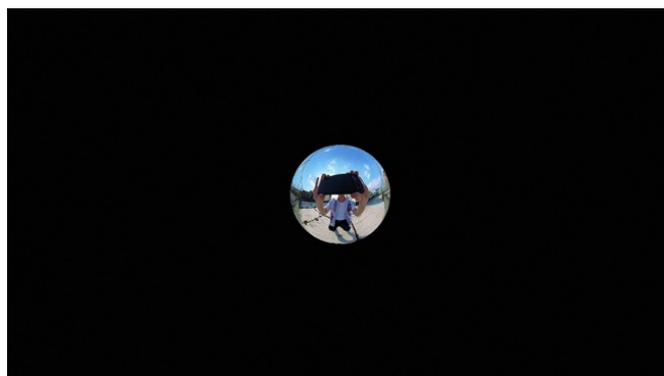


Figura 3. Imagen del resultado visual inmersivo, visualidad 360°

Fuente: Jordan Fraser Emery

El vídeo comienza con una de las grabaciones en 360° realizadas con ambas artistas. Reducida al tamaño de un guisante, va tomando consistencia con el transcurso de los segundos y las voces que la acompañan. La primera es la de Guma Joana: «Hablan sobre nosotros; hablan de nosotros; ¿Cómo pueden dejarnos hablar?». La voz de Branca Gonzaga irrumpe mientras la esfera muestra nuestro cuerpo como investigador filmando con un *smartphone* a la persona que ve el vídeo: «[H]abla de nosotros, habla sobre nosotros, ¿puede hablar con nosotros?». Opera aquí una transición gráfica que da paso a una nueva esfera que reemplaza a la primera, mostrando ahora los tres cuerpos, uno al lado del otro, y nuestra voz que afirma:

«[L]a antropología tiene una herencia colonial, de la cual la mirada sigue siendo una modalidad importante. ¡La investigación, por lo tanto, sigue siendo un dispositivo de conocimiento y de poder! Estoy hablando sobre... Estoy hablando de... ¿Puedo hablar con?».

Cada una de las preguntas planteadas revela una ambivalencia que apunta hacia la afirmación. A continuación, vemos un título que da paso a un fragmento de vídeo en 360° en el que el investigador filma a Guma Joana, que se presenta ante la cámara. La cámara envolvente, ubicada intencionadamente entre nosotros y el artista, muestra el fuera de campo de la entrevista. Posteriormente, este encuadre envolvente de la captura en 360° es reencuadrado, por superposición, por el encuadre rectangular de la captura clásica. Este (re)encuadre enfatiza la individualidad que se cuestiona, aquella que revela algunos pedazos de la experiencia vivida en el espacio social, y cuya sinécdoque es la ciudad que se halla al fondo.

En el vídeo, las prácticas de activismo visual (Contreras 2021) se fusionan de manera intrigante. Guma Joana se presenta en espacios cerrados, exhibiendo su cuerpo públicamente, a menudo con poca ropa, mientras que Branca Gonzaga, en contraste, realiza exposiciones callejeras que ofrecen una experiencia casi íntima, similar a una charla al aire libre. Lo que las conecta es la naturaleza permeable del cuerpo, que está influenciado por las interacciones sociales. Parafraseando a Charles Taylor (1989, 28), uno no puede ser él mismo si no es en relación con los demás; no podemos convertirnos en nosotros mismos y descubrir nuestra verdadera identidad sin considerar nuestro entorno.

En el vídeo, esta conexión se representa mediante un efecto especial fluido, una sustancia digital viscosa y colorida que lleva al espectador de los espacios de Guma Joana a los de Branca Gonzaga.



Figuras 4 y 5. Capturas del resultado visual inmersivo que ilustra la relación tanto creativa como física entre los autores. Fuente: Jordan Fraser Emery

#### 4.1. La presencia del investigador-creador

La ubicación de los cuerpos y el montaje de las secuencias tienen una apariencia teatral. La relación tripartita entre texto, puesta en escena y recepción propuesta por Patrice Pavis (2008) en la antropología del teatro arroja luz sobre esta transición antropológica que realizamos videográficamente entre cuerpo, puesta en escena y recepción. La visibilidad del investigador, desde el encuadre esférico de la grabación de 360° hasta el encuadre de ventana de la grabación clásica, hace de este un «cuerpo conductor» (Pavis 2008, 15) que permite al público aprehender una subjetividad comunicante, que adapta la recepción como paso de un espacio a otro, de una lengua a otra, de una cultura a otra.<sup>4</sup> Este efecto de montaje «sintetiza y aclara la dimensión ficcional y documental de la obra» (Kohatsu 2009, 7).

La presencia del investigador se convierte en objeto al ser compartida; la mirada como investigador es así expuesta como mirada observable y plausible (Renault 2013). Y, tomando las palabras

de Kohatsu (2009), el uso del 360° aclara igualmente las relaciones subjetivas que construyen esta representación. Si bien este acercamiento podría percibirse superficialmente como un impulso narcisista, se trata de un contacto con las dos artistas de nuestra investigación y su entorno mediado por nuestro dispositivo videográfico. Es, por tanto, una subjetividad-tecnológica notable, una mediación entre una subjetividad-en-investigación y las subjetividades-investigadas cuyos papeles se entrelazan (Emery 2021): «[S]in jugar a actuar “como si” no se estuviera sólo en un espacio teórico, no situado, apartado de la historia» (Hert 2022).

#### 4.2. La importancia de la recepción y su emplazamiento

Asimismo, el marco de lectura e interpretación del corto documental desempeña también su papel en el momento de la recepción. La obra ha sido proyectada por primera vez durante el Festival CinéLatino de Toulouse, el 24 de marzo de 2023, durante la Nuit Blanche, dedicada al activismo LGBTQ+ en América Latina. Posteriormente, ha estado expuesta en el Teatro del Centro Cultural de la Diversidad de São Paulo (CCDSP) antes de incorporarse a la videoteca VR del centro. La importancia de este plano de visionado estriba en que el lugar de recepción informa al propio acto de recepción de toda la cinematografía y acompaña (in)conscientemente a los elementos diégeticos y extra-diégeticos. La escenografía del CCDSP establece un conjunto de relaciones físicas y simbólicas con el documental. El centro es una heterotopía (Foucault, 2009 [1967]) de modos de vida marginales en un barrio de lujo que alberga las sedes de empresas internacionales como Google —ubicada a pocos metros del centro—, Facebook, Monsanto, Goldman Sachs, centros comerciales y villas de lujo. Para el público, se produce por tanto una desterritorialización (Deleuze y Guattari 1980) de experiencias realizadas y vividas *in situ* hacia un lugar significativo cuyo entorno ofrece un marco visual para construcciones extratextuales. De esta manera, nuestras grabaciones de vídeo, su restitución y edición perpetúan las formas de activismo de las dos artistas en otro escenario y modo. Un modo diferente a los de la intención y la recepción compartidas entre las dos artistas y su público *in situ*.

Ambas artistas publicaron parte del vídeo en sus perfiles de Instagram el 14 de abril de 2023, en formato *Reels* y con una duración de 1 minuto y 30 segundos. El 5 de noviembre, el vídeo alcanzó las 4.832 vistas desde el perfil de Guma Joana, que se posicionó como su quinto vídeo más visto. En el caso de Branca Gonzaga, fue el decimotercer vídeo según el número de visualizaciones (911) en la misma fecha. Así, la restitución de la investigación (Fernaier, 2015) forma parte de la estrategia *online* de los artistas que utilizan Instagram como una de las herramientas de marca (Jeanneret, 2014) de su activismo. Con ello, añaden a su videografía *online* una mirada externa a su práctica que

4. Para François Laplantine, el antropólogo es un barquero que «lleva una cultura a otra, una lengua a otra» (Laplantine y Lévy 2002, 117).

implica dos visiones: la del investigador –junto a las instituciones que trae consigo– y la de un extranjero.

## Conclusiones y perspectivas futuras

Con el objetivo final de dialogar y confrontar el activismo de las dos artistas brasileñas, hemos podido abordar cuestiones metodológicas gracias a la restitución visual de la investigación en 360º, *Artivismo em São Paulo: Guma Joana e Branca Gonzaga* (2023). En definitiva, vemos cómo el marco de los métodos visuales es el idóneo para explorar y poner de manifiesto el valor de la mirada del investigador, que ha quedado explícitamente expuesta por su presencia en la imagen. La exploración realizada abre el camino y muestra parte de las posibilidades de las tecnologías visuales inmersivas al servicio de la investigación social, desde una perspectiva multidisciplinar y desde una práctica inscrita en la investigación-creación. La visualidad se encuentra en el centro de debates tanto académicos como políticos, tal y como muestran las prácticas artísticas de las minorías. Guma Joana y Branca Gonzaga producen y publican su propio contenido *online* en Instagram, extendiendo el alcance de su acción artista más allá de sus respectivos terrenos físicos.

Como hemos marcado de inicio, se cuestiona el lugar del investigador en la creación de los artistas. Visiblemente, la hipótesis ha sido confirmada al resaltarse la imposibilidad de ignorar la subjetividad detrás de la imagen. Tras la cámara hay siempre un individuo con una mirada que necesariamente interpreta, algo que enriquece a la investigación y que desmonta el mito de la objetividad.

Los resultados evidencian un cuerpo, cuerpo conductor, que permite al público conocer y comprender la subjetividad comunicadora, que es la misma que adapta el contenido de un espacio a otro, de una lengua a otra, de una cultura a otra. La puesta en escena se sostiene por la mezcla de las voces de las dos artistas y del investigador, evocando la herencia colonial de la antropología. Es, por tanto, un diálogo a diferentes niveles sobre el activismo, en el que el vídeo en 360º nos ha ayudado a cruzar visualmente los puntos de vista. El investigador se convierte en sujeto de la mirada del espectador y, de esta manera, el activismo de las dos artistas que cuestionan las identidades raciales y de género encuentra resonancia con las imágenes en el vídeo.

Esta visibilidad y los resultados obtenidos plantean nuevas preguntas que abren el trabajo a futuras investigaciones, pero que también presentan nuevos obstáculos epistemológicos (Bachelard 1999). El rostro del investigador queda expuesto, aunque sigue siendo solo la máscara que esconde una identidad expresada únicamente a través de lo visible. No puede resumir, por ejemplo, la experiencia de la corporeidad vivida (Froidevaux-Metterie 2020), aunque en el caso de la obra resultante sí es posible establecer relación con los artistas. ¿Responde esto a la tentación de reducir la visibilidad del investigador ante la posi-

bilidad de un examen sobre su posición (masculino, blanco, occidental, joven, etc)? Este imperativo confesional (Weiss 2020, 1380) ¿permitiría revelar privilegios, supuestamente inherentes a determinadas posiciones sociales? (Marignier 2017, Harchi 2020). Aude Vidal destaca al respecto la caducidad del análisis interseccional a título individual<sup>5</sup> al tiempo que Jasbir K. Puar enfatiza que podrían, irónicamente, reproducir las categorías identitarias y sus políticas (Puar 2005; Puar 2012), algo que precisamente las dos artistas con las que se ha trabajado se esfuerzan en deconstruir.

## Referencias bibliográficas

- Andriolo, Arley. «O corpo do artista na experiência estética contemporânea». *IDE Psicanálise e cultura*, vol. 1, n.º 1, (2005): 45-49.
- Ardévol, Elisenda. *La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC, 2006.
- Bachelard, Gaston. *La formation de l'esprit scientifique: Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* (16ª ed.). París: Vrin, 1999.
- Baigorri Ballarín, Laura. «Recapitulando: modelos de activismo (1994-2003)». *Artnodes*, n.º 3 (2004). DOI: <https://doi.org/10.7238/a.v0i3.692>
- Billier, Dominique. «Quand l'artiste mène l'enquête... ou la fabrique du regard à travers le réel». En: Marc Veyrat (ed.). *Arts et espaces publics*, (París: L'Harmattan, 2013), 45-58.
- Bouloires, Alain, Mikel Meyer y Fabien Reix. «Introduction». *Revue française des méthodes visuelles*, n.º 2, (2018).
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre: Le féminisme et la subversion de l'identité*. París: La Découverte, 2005.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Presses du réel, 1998.
- Campos, Ricardo. «Imagem e tecnologias visuais em pesquisa social: tendências e desafios». *Análise Social*, n.º XLVI, (2001): 237-259.
- de Certeau, Michel. *L'invention du quotidien, tome I: Arts de faire* (L. Giard, Trad.; Nueva edición). París: Gallimard, 2010.
- Contreras, Fernando R. *El arte en la cibercultura*. Introducción a una estética comunicacional. Madrid: Minerva, 2018.
- Contreras, Fernando R. «Estética de la Protesta, Activismo y Capitalismo». En: Francisco Sierra Caballero y David Montero (coords.). *Contra el giro computacional: Activismo digital, Teoría Crítica y apropiación social*, (Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2021), 127-160.
- Contreras, Fernando R. *La desobediencia visual. Estética de los Movimientos Sociales en el siglo XXI*. València: Tirant lo Blanch, 2021.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. París: Gallimard, 2008 [1967].

5. «A nivel del individuo, la interseccionalidad, o la tentación de tener en cuenta las diferentes dimensiones de este sistema, da rienda suelta bien a la relativización, bien a la competencia entre causas». (Vidal 2019, 61).

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mille plateaux*. París: Éditions de minuit, 1980.
- de Oliveira Junior, Ribamar José. «ARTIVISMOS EM PERFORMANCE: Afetações estéticas e vertigens antropológicas». *Novos Debates: Fórum de Debates em Antropologia*, vol. 8, n.º 1, (2022). [http://novosdebates.abant.org.br/wp-content/uploads/2022/08/FORUM\\_ribamarjunior.pdf](http://novosdebates.abant.org.br/wp-content/uploads/2022/08/FORUM_ribamarjunior.pdf)
- Emery, Jordan Fraser. «Dispositif immersif en contexte queer - Entre 360° et réalité virtuelle». *Revue française des méthodes visuelles*, n.º 5, (2021). <https://rfmv.u-bordeaux-montaigne.fr/numeros/5/articles/04-dispositif-immersif-en-contexte-queer--entre-360-et-realite-virtuelle/>
- Farnarier, Cyril. «La restitution comme épreuve de la recherche». En: Laurent Vidal (coord.). *Les savoirs des sciences sociales. Débats, controverses, partages*, (Marsella: IRD Éditions), 203-224. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.irdeditions.10826>
- Febrer, Nieves. «Aproximaciones teóricas en antropología visual: fundamentos metodológicos». *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico*, vol. 19, n.º especial abril, (2013): 725-734. DOI: [https://doi.org/10.5209/rev\\_ESMP.2013.v19.42155](https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2013.v19.42155)
- Ferreira Zacarias, Gabriel. «Le paradoxe situationniste: La fonction de la théorie dans l'art de Guy Debord». *Marges. Revue d'art contemporain*, vol. 22, (2016). DOI: <https://doi.org/10.4000/marges.1066>
- Foucault, Michel. *Le corps utopique – les hétérotopies*. París: Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- Froidevaux-metterie, Camille. «Le corps du politique». *France Culture. Le Journal des idées* [podast] (2020). <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-journal-des-idees/le-corps-du-politique-8089260>
- Gergen, Mary M. y Kenneth Gergen. «Qualitative Inquiry: Tensions And Transformations». En: Denzin Norman y Lincoln Yvonna (eds.). *The Handbook Of Qualitative Research* (2000). California: Sage Publications.
- Giovanni, Julia Ruiz Di. «Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo». *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, n.º 2, (2015). DOI: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.911>
- Groys, Boris. «On Art Activism». *E-Flux Journal*, vol. 56, (2014). <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>
- Günel, Gökçe, Saiba Varma y Chika Watanabe. «A manifesto for patchwork ethnography». *Field Sights, Member Voices*, vol. 9, (2020). <https://culanth.org/fieldsights/a-manifesto-for-patchwork-ethnography>
- Gutiérrez-Rubí, Antoni. *ARTivismo. El poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo*. Barcelona: Editorial UOC, 2021.
- Guzman, Elena H. y Emily Hong. «Feminist Sensory Ethnography». *Visual Anthropology Review*, vol. 38, n.º 2, (2022): 184-210. DOI: <https://doi.org/10.1111/var.12273>
- Gwiazdziński, Luc. «Néo-situationnisme: Vers un nouvel "art des territoires" [Hypothèses]». *Carnet des études urbaines*, (2018). <https://urbs.hypotheses.org/397>
- Haraway, Donna. «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective». *Feminist Studies*, vol. 14, n.º 3, (1988). DOI: <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Harchi, Kaoutar. «"Checker les privilèges" ou renverser l'ordre?». *BALLAST*, vol. 14, n.º junio, (2020). <https://www.revue-ballast.fr/checker-les-privileges-ou-renverser-lordre/>
- Hert, Philippe. «Des voix plurielles dans l'écriture de la recherche». *Communication. Information médias théories pratiques*, vol. 39, n.º 2, (2022). DOI: <https://doi.org/10.4000/communication.16445>
- Hooks, Bell. *Black Looks: race and representation*. Boston: South End Press, 1992
- Howes, David. *Sensual relations: Engaging the senses in culture and social theory*. Michigan: University of Michigan Press, 2003. <https://doi.org/10.3998/mpub.11852>
- Ibanez-Bueno, Jacques. *Le corps commutatif: De la télévision à la visioophonie*. Chambéry: Université Savoie Mont Blanc, 2016.
- Ibanes-Bueno, Jacques y Alba Marín. «Images interactives et nouvelles écritures. Un mouvement émergent pour de nouvelles écritures interactives». *Revue française des méthodes visuelles*, n.º 5, (2021). <https://rfmv.u-bordeaux-montaigne.fr/numeros/5/introduction/02-images-interactives-et-nouvelles-ecritures/>
- Ingold, Tim. «Worlds of Sense and Sensing the World: A Response to Sarah Pink and David Howes». *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, n.º3, (2011). DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1469-8676.2011.00163.x>.
- Jeanneret, Yves. «Analyser les "réseaux sociaux" en tant que dispositifs info-communicationnels: une problématique». (2014): 39-61. <https://sites.ensfea.fr/cdi/wp-content/uploads/sites/3/2014/07/texte-jeanneret-r%C3%A9seaux-sociaux.pdf>
- Jewitt, Carey. *An introduction to using video for research*. National Centre for Research Methods Working Paper. Londres: Institute of Education, 2012.
- Kohatsu, Lineu Norio. «O uso do vídeo na pesquisa de tipo etnográfico: Uma discussão sobre o método». *Psicologia da Educação*, vol. 25, (2007): 55-74.
- Kohatsu, Lineu Norio. «O uso do vídeo na pesquisa de psicologia». *Anais XV ENABRAPSO, XV Encontro da Abrapso-Psicologia Social e Políticas de Existência: Fronteiras e Conflitos. Maceió, Faculdade Integrada Tiradentes - FITs*, 2009.
- Kohatsu, Lineu Norio. «Notas sobre o uso de imagens visuais nas pesquisas em psicologia». *Revista de Psicologia*, (2017): 23-36.
- Laplantine, François y Joseph Josy Lévy. *Anthropologies latérales: entretiens avec François Laplantine*. Montreal: Liber, 2002.
- MacDougall, David. *Beyond Observational Cinema*. En: Paul Hockings (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. New York: Mouton de Gruyter, 1995. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110290691.115>
- Manny, Dawn. *Métodos visuales, narrativos y creativos en investigación cualitativa*. Madrid: Narcea de Ediciones, 2017.

- Marignier, Noémie. «Les “énonciations de privilèges” dans le militantisme féministe en ligne : description et critique». *Argumentation et analyse du discours*, vol. 18, (2017). DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.2309>
- Marín, Alba. «Reflexiones sobre la mirada en la investigación social con métodos visuales». En: Fernando R. Contreras y Alba Marín (eds.). *Estudios visuales en Brasil* (Valencia: Tirant lo Blanc, 2022), 41-62.
- Marín, Alba. «The new research techniques in visual communication: a methodological proposal of videography». *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, vol. 7, (2020): 127-147. DOI: <https://doi.org/10.21814/rlec.2120>
- Nascimento, Laetícia. *Le transféminisme, genres et transidentités*. París: Éditions Anacaona, 2022.
- Ortega, Francisco Javier. *Corpo incerto. Corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- Pauwels, Luc. «Visually Researching and Communicating the City: A Systematic Assessment of Methods and Resources». *International Journal of Communication*, vol. 10, (2016): 1309-1330.
- Pavis, Patrice. *O Teatro no cruzamento de culturas*. San Sebastián: Perspectiva, 2008.
- Pink, Sara. *DOING. Visual Ethnography*. Londres: SAGE Publications, 2001.
- Pink, Sara. «The future of visual anthropology: engaging the senses». *Social Anthropology*, vol. 16, (2006). DOI: [https://doi.org/10.1111/j.1469-8676.2008.00027\\_23.x](https://doi.org/10.1111/j.1469-8676.2008.00027_23.x)
- Poch, Arcadi y Daniela Poch. *Artivism*. North East: Carpet Bombing Culture, 2018.
- Preciado, Beatriz. «Préface». En: Marie-Hélène Bourcier (ed.). *Queer zones: Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, (París: Balland, 2001), 11-19.
- Puar, Jasbir. «Queer Times, Queer Assemblages». En: David End, Jack Halberstam y José Esteban Muñoz (eds.). *Social Text*, vol. 23, (2005): 121-39. DOI: [https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4\\_84-85-121](https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4_84-85-121)
- Puar, Jasbir. «“I would rather be a cyborg than a goddess”: Becoming-Intersectional in Assemblage Theory». *philoSOPHIA*, vol. 2, (2012): 49-66. DOI: <https://doi.org/10.1353/phi.2012.a486621>
- Raposo, Paulo. «“Artivismo”: Articulando dissidências, criando insurgências». *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, n.º 2, (2015). DOI: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909>
- Rey, Gaspard y Julien Debonneville. «“Deeper conversations”: Blanchité et rapports de pouvoir dans l’enquête ethnographique». *Emulations - Revue de sciences sociales*, vol. 42, (2022): 67-82. DOI: <https://doi.org/10.14428/emulations.42.03>
- Ribas, Cristina (ed.). *Vocabulário político para processos estéticos*. Rio de Janeiro: Vocabpol, 2014.
- Ruby, Jay. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Londres: The University of Chicago Press, 2000.
- Sansi, Roger. «Marcel Mauss et le don dans l’art contemporain». *Revue du MAUSS*, vol. 36, n.º 2, (2010): 427-436. DOI: <https://doi.org/10.3917/rdm.036.0427>
- Sato, Leny. «Olhar, ser olhado e olhar-se: Notas sobre o uso da fotografia na pesquisa em psicologia social do trabalho». *Cadernos de Psicologia Social do Trabalho*, vol. 12, n.º 2, (2009). DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-0490.v12i2p217-225>
- Sholette, Gregory. *The art of activism and the activism of art*. Londres: Lund Humphries, 2022.
- Trigg, Dylan y Audrey Petit-Trigg. *The thing: Une phénoménologie de l’horreur*. París: Éditions MF, 2017.
- Veyrat, Marc. *De l’information comme matériau artistique*. París: L’Harmattan, 2015
- Viard, Dominique. «Les Littératures de terrain». *Revue critique de fixxion française contemporaine*, vol. 18, (2019). DOI: <https://doi.org/10.4000/fixxion.1275>
- Weiss, Margot. «Intimate Encounters: Queer Entanglements in Ethnographic Fieldwork». *Anthropological Quarterly*, vol. 93, n.º 3, (2020): 1355-1386. DOI: <https://doi.org/10.1353/anq.2020.0015>
- Zilio, Marion. «À demi nu à demi vu, coronavirus et épidémie de masques». *AOC media - Analyse Opinion Critique*, vol. 13, n.º febrero, (2020). <https://aoc.media/opinion/2020/02/13/a-demi-nu-a-demi-vu-coronavirus-et-epidemie-de-masques/>

## Enlaces relacionados

Vídeo *Artivismo em São Paulo: Guma Joana e Branca Gonzaga* (2023):

- <https://youtu.be/pwN-OzKjQsl?si=dOdCV9KRzA7lvrCs>
- <https://vimeo.com/818158897?share=copy>

## CV

**Jordan Fraser Emery**

Université Savoie Mont Blanc / Universidade de São Paulo

Profesor del departamento de Comunicación Hipermedia de la Universidad Savoie Mont Blanc (USMB)

[jordan.emery@univ-smb.fr](mailto:jordan.emery@univ-smb.fr)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-2785-4914>

Doctorando en cotutela internacional en Ciencias de la Información y la Comunicación por la Université Savoie Mont Blanc (Francia) y en Psicología Social del Arte en la Universidade de São Paulo (Brasil). Forma parte de los grupos de investigación EA3706 (Langage, littératures, Sociétés, Études transfrontalières et Internationales [LLSETI]) y LAPA (Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte). Máster en Creación Digital y licenciado en Comunicación. Desde su investigación, aborda la antropología visual y la tecnología 360º para integrar corporalmente el investigador desde el trabajo de campo. En sus resultados destaca la producción visual en 3D como con sus proyectos *Radicant* (2021) en realidad virtual y *Jacentes "Gisant-e-s"* 001 (2023) con fotogrametría.

**Alba Marín**

Universidad de Sevilla / Universidad de Extremadura

Investigadora contratada postdoctoral en estudios y métodos visuales (Grupo AR-CO)

[albamarin@unex.es](mailto:albamarin@unex.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0285-7086>

Doctora internacional en Comunicación por la Universidad Grenoble Alpes y por la Universidad de Sevilla, premio extraordinario de doctorado y máster en Comunicación y Cultura por esta misma universidad. Ha sido profesora del área de Comunicación Audiovisual y Periodismo en la Université Savoie Mont Blanc, la Universidad de Sevilla y la Universidad de Extremadura. Ha obtenido un proyecto predoctoral en el marco de la colaboración universitaria franco-española. Su trabajo explora la imagen en el ámbito de los estudios visuales, el documental social y los formatos digitales (*postdocumental*), la cultura visual y el periodismo digital. También forma parte del grupo HUM868 (Estudios Visuales, Arte y Patrimonio Cultural) y ha publicado recientemente el libro colectivo *Estudios Visuales en Brasil*.