

# Fotoetnografía:

---

Emergencia,  
uso silencioso  
y tres irrupciones  
en la tradición  
estadounidense.

---

Pablo Hermansen U.



PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DE CHILE

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos

Tesis presentada a la Facultad de Arquitectura, Diseño  
y Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica  
de Chile para optar al grado académico de Doctor  
en Arquitectura y Estudios Urbanos

Candidato: Pablo Hermansen U.  
Profesor Guía: Rodrigo Salcedo H.

Santiago de Chile | Marzo de 2014

© 2014. Pablo Hermansen U.

# Índice

**Fotoetnografía:  
Emergencia, uso silencioso  
y tres irrupciones en la  
tradición estadounidense.**

© por Pablo Hermansen  
Derechos reservados  
04 ejemplares, Marzo 2014

Pontificia Universidad Católica de Chile,  
Doctorado Arquitectura y Estudios Urbanos  
Telefono: +56 (2) 354 7702  
+56 (2) 354 5639  
Av. El Comendador 1970, Providencia  
Santiago de Chile

Diseño y diagramación: Weichi He  
detalles del diseño ver en el colofón

Impreso en Chile

Esta obra está licenciada bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> o envíe una carta a Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California, 94041, USA.

- (6) **Tabla de Imágenes**
- (13) **Motivación y foco**
- (19) **Problema de investigación**
- (31) **Presentación del texto**
- (35) **Parte I**
- (37) ¿Registro, creación o fuerza de cambio? El conflicto entre ciencia y arte en el debate sobre el uso de la fotografía en la investigación de las prácticas sociales.
  - (37) Resumen
  - (39) Introducción
  - (39) El Origen del Objeto
  - (44) Primeras Aproximaciones
  - (52) Fotografía en los albores del siglo XX alemán: Blossfeldt y Sander.
  - (60) John Thomson y la vida en las calles de Londres
  - (63) Jacob Riis y la marginalidad urbana estadounidense: la primacía de lo particular.
  - (66) La era Stieglitz de la fotografía norteamericana
  - (69) Fotografía e investigación: divorcio después del affaire.
  - (70) Teoría crítica y la fotografía como medio
- (81) **Parte II**
- (83) Momentos clave de la fotoetnografía en la investigación social: su origen en Europa y cuatro hitos en Estados Unidos (1850–1986)
  - (84) Hitos de estudio
- (89) Hito de origen: De la fotografía como sucedáneo del mundo al dato del cual no se habla.
  - (89) Introducción
  - (91) ¿Qué expectativas mueven a los antropólogos decimonónicos a usar fotografías?
  - (93) ¿Qué prometen los datos fotográficos?
  - (95) Recorriendo el trecho entre el dicho y el hecho.
  - (99) Galton y la eugenesia
- (101) Ensayo fotográfico Hito Original: ¿Cómo se manifiestan fotográficamente las expectativas disciplinares de los antropólogos decimonónicos?
- (109) Hito inaugural: Emergencia del paradigma moderno en antropología y asentamiento del uso silencioso de la fotoetnografía: el caso de Franz Boas.
  - (109) Antecedentes
  - (110) Fran Boas
- (119) Ensayo fotográfico Hito Inaugural: ¿Cuáles son las consecuencias fotográficas de la perspectiva disciplinar de Franz Boas?
- (127) Conclusiones
  - (127) Hito de Origen
  - (129) Boas: marcando la pauta del uso silencioso de la fotoetnografía.
- (131) Segundo Hito: Búsqueda fotográfica de una nueva epistemología: Carácter Balinés, comunicación no verbal y revolución del conocimiento.
  - (132) Contexto
  - (137) El nuevo rol de la fotografía en el proyecto de investigación de Mead y Bateson.
  - (140) La agenda de transformación de la antropología a través de la fotografía.
  - (141) Lenguaje fotográfico: Esperanto para las ciencias sociales.
  - (144) Ventajas de la foto como lenguaje
  - (149) Supuestos del método de investigación de Mead y Bateson
  - (151) Recepción del Carácter Balinés.
  - (158) El Carácter Balinés después de cuatro décadas
  - (161) El Carácter Balinés para sus autores visto con 35 años de perspectiva.
  - (164) La prótesis fotográfica y el nuevo hombre
- (169) Ensayo fotográfico sobre el segundo Hito: ¿Cómo se manifiesta fotográficamente el proyecto disciplinar que impulsó la investigación de Margaret Mead y Gregory Bateson en Bali?
- (177) Conclusiones

**FOTOETNOGRAFÍA:**

**EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.**

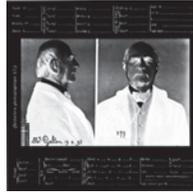
- (185) Tercer hito: La Antropología Visual de John Collier Jr.: Por la validación de la foto etnográfica como dato.
- (187) 30 años de trabajo, las mismas reivindicaciones se mantienen vigentes.
  - (188) La primacía de las tácticas en la investigación fotográfica de John Collier
  - (193) Definiendo una línea de acción
  - (195) Un artista en defensa de la objetividad: las ventajas objetivas de la fotografía
  - (197) La permeabilidad de la fotografía como amenaza a la afirmación científica
  - (199) Procedimientos versus teoría
  - (201) Herramienta o prótesis
  - (203) La investigación visual aumenta la ciencia
- (207) Ensayo fotográfico Hito tercero: ¿Qué resulta de clasificar las fotografías de Collier usando categorías que emergen de las distintas formas expresivas que se observan en su obra?
- (225) Conclusiones
- (231) Cuarto hito: La fotoetnografía como documento social: su revisión desde la sociología.
- (231) Introducción
  - (232) Documentalismo versus antropología visual
  - (237) De la antropología a la sociología visual
  - (241) La revolución: el espíritu de la época
  - (242) Algunas fotografías son más iguales que otras
  - (244) Arte, oficio, conocimiento y verosimilitud.
  - (246) ¡Investigadores visuales del mundo, uníos!
  - (252) VSR-IVSA, motivaciones y autoría editorial
  - (255) Tensiones en la diversidad: el primer volumen de la VSR.
  - (257) El dique del entusiasmo: dificultades prácticas para usar imágenes
  - (260) Repercusiones en el aula de la tradición fragmentada.
  - (262) El dato fotoetnográfico bajo el juicio crítico postmoderno
  - (264) Si la distancia entre dichos es mayor que entre hechos, ¿por qué seguimos afuera?
- (271) Ensayo fotográfico Hito cuarto: ¿Cómo se manifiestan fotográficamente la antropología y la sociología visual desde la segunda mitad de la década de 1970?
- (279) Conclusiones del capítulo y reflexión general
- (289) **Epílogo**
- (291) Fotoetnografía: ¿Facción disciplinar, actores en lucha por “toma-de-posiciones” o emergencia aleatoria de pasiones y talentos?
- (293) La fotoetnografía y el afán por una antropología positiva.
  - (293) El comienzo del uso silencioso
  - (294) El dato fotográfico como precipitador del progreso
  - (295) En busca de la validación del dato fotográfico
  - (296) Construcción y pérdida del espacio propio
- (299) Valor de uso, valor de cambio y traducción del conocimiento
- (302) Descripción de las situaciones tipo.
- (305) **Bibliografía**



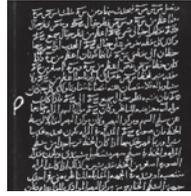
# Tabla de IMGs



**IMG 01 — PAG 22**  
Fotografía, secuencia y diagrama de hombre caminando. Félix-Louis Regnault, 1896.



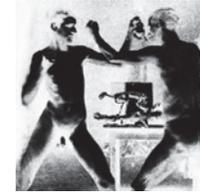
**IMG 05 — PAG 30**  
Retrato antropométrico de Galton. Bertillon, 1893.



**IMG 09 — PAG 40**  
Imágenes del Libro de la Óptica. Ibn al-Haytham, siglo X.



**IMG 13 — PAG 43**  
1ª fotografía. Nicephore Niepce, Mayo, 1826.



**IMG 17 — PAG 47**  
Estudio jóvenes boxeando, Thomas Eakins, 1890.



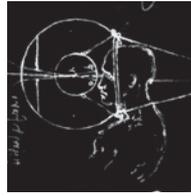
**IMG 21 — PAG 50**  
Tugurios para inmigrantes en Nueva York. Jacob Riis, 1890.



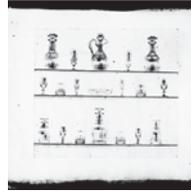
**IMG 02 — PAG 24**  
Escena del film Nanook of the North (Flaherty, 1922).



**IMG 06 — PAG 34**  
Boas vestido como pescador de hielo Inuit.



**IMG 10 — PAG 41**  
Sistema óptico, Leonardo Da Vinci, 1508.



**IMG 14 — PAG 43**  
Articles of Glass, 1843, William H. Fox Talbot.



**IMG 18 — PAG 48**  
Estudio de Bailarina, Edgar Degas, 1900.



**IMG 22 — PAG 51**  
Pequeña hiladora, Lewis Hine, 1909.



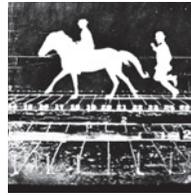
**IMG 03 — PAG 27**  
Mapa craniométrico y topológico de la mente.



**IMG 07 — PAG 38**  
Allan Sekula, Recolectores de Uvas, Saché, 2005.



**IMG 11 — PAG 41**  
Cámara Oscura, Johannes Kepler, 1620.



**IMG 15 — PAG 45**  
Estudio de un pony al galopar. Eadweard Muybridge, 1879.



**IMG 19 — PAG 49**  
Bailarina posando; Dos versiones. Edgar Degas (Crimp, 1978, págs. 96-97).



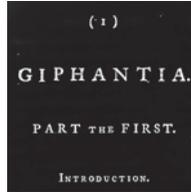
**IMG 23 — PAG 52**  
Wilhelm Plüschow, 1890 (aprox.).



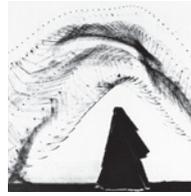
**IMG 04 — PAG 28**  
Cronofotografía, Etienne Jules Marey, 1894.



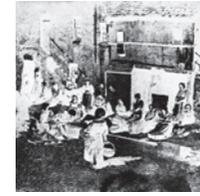
**IMG 08 — PAG 39**  
Filósofo chino Mo Ti, siglo V a.c.



**IMG 12 — PAG 42**  
Edición inglesa de Giphantie, 1761.



**IMG 16 — PAG 46**  
Cronofotografía, Etienne Jules Marey.



**IMG 20 — PAG 50**  
Esposas de Pescadores de San Andrés sacudiendo las redes. David Octavius Hill, 1840 (aprox.).



**IMG 24 — PAG 53**  
Flor de Ajo, Karl Blossfeldt (1890-1896)

**FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.**



**IMG 25 — PAG 54**  
August Sander.  
Niños Campesinos,  
Westerwald, 1912.



**IMG 29 — PAG 61**  
Cochero de Londres;  
John Thomson y  
Adolphe Smith,  
Street Life in  
London, 1877/78.



**IMG 33 — PAG 67**  
Tercera Clase,  
Alfred Stieglitz,  
1907.



**IMG 37 — PAG 74**  
Guerra sin cuerpos,  
Allan Sekula,  
1991-1996.



**IMG 40 — PAG 79**  
Retrato de la  
pintora Lubov  
Khoudyakova en  
Titanic's Wake.  
Allan Sekula,  
1998/2000.



**IMG 43 — PAG 104**  
Fotografía  
(izquierda) y  
grabado (derecha)  
de Ama-mbalu y  
Ama-tembu (Atlas  
de Nativos de  
Sudáfrica, 1872).



**IMG 26 — PAG 56**  
John Thomson,  
Street Life in  
London, 1877-78.



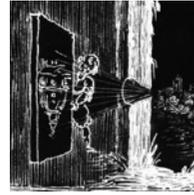
**IMG 30 — PAG 63**  
Mujer del Lower  
East Side, Jacob  
Riis, 1880-90.



**IMG 34 — PAG 68**  
Georgia O'Keeffe.  
Lámina giclée,  
Alfred Stieglitz,  
1920.



**IMG 38 — PAG 75**  
La Familia Humana,  
Exhibición creada  
por Edward  
Steichen para el  
MOMA NY, 1955.



**IMG 41 — PAG 102**  
Ilustración de una  
cámara oscura en  
un manuscrito con  
diseños militares,  
s. XVII.



**IMG 44 — PAG 104**  
Frente y perfil de  
Sechele, jefe  
Kwena (Gustav T.  
Fritch, 1865).



**IMG 27 — PAG 57**  
12 Físicos,  
Retrato Compuesto,  
Boston, 1887.



**IMG 31 — PAG 64**  
How the Other Half  
Lives. Riis, 1890.



**IMG 35 — PAG 71**  
Cuentos populares  
aeroespaciales,  
Allan Sekula.



**IMG 39 — PAG 77**  
Página de  
Ensayo sobre la  
fisonomía, Jean  
Gaspard Lavater,  
2° parte, 1783.



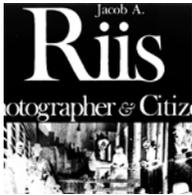
**IMG 42 — PAG 103**  
Un monje misionero  
alemán ordena  
guerreros  
zulúes para ser  
fotografiados.  
Mariannahall,  
Natal, Sud  
Africa. c. 1896.  
(photoclec, 2012)



**IMG 45 — PAG 105**  
Souvenir Igorot  
Village. St.  
Louis: Philippine  
Photograph  
Co., 1904.



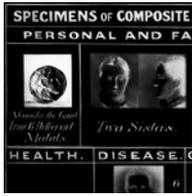
**IMG 28 — PAG 58**  
El pintor Anton  
Rädercheidt,  
Sander, 1927.



**IMG 32 — PAG 65**  
Jacob A. Riis,  
Photographer &  
Citizen, Alexander  
Alland, 1974.



**IMG 36 — PAG 72**  
Albert Skira and  
Léon-Paul Fargue,  
Brassaï, Paris.



**IMG 46 — PAG 107**  
 “Especímenes de Retratos Compuestos”, “Investigaciones sobre las facultades humanas y su desarrollo.” Francis Galton, 1883.



**IMG 47 — PAG 113**  
 Franz Boas (izquierda) y su discípulo Alfred Kroeber (derecha)



**IMG 48 — PAG 115**  
 Scribner's Magazine. Portada, edición de navidad, 1900.



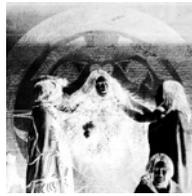
**IMG 49 — PAG 120**  
 Retrato de escorzo y perfil de un Maidu. (Boas, 1905. Anthropometry of central California. Harvard University: New York)



**IMG 50 — PAG 120**  
 Kwakiutl Noo'nlemala (bailarines locos). Franz Boas, 1892.



**IMG 51 — PAG 121**  
 9 fotografías de Franz Boas posando para servir de referencia a la producción de un diorama titulado “Hamats'a coming out of secret room”. Esta serie fue capturada en 1895 o antes. (Bondaz, 2012)



**IMG 52 — PAG 121**  
 Diorama, Smithsonian Institution.



**IMG 53 — PAG 122**  
 Curtis, Edward. “Hamats'a emergiendo de los árboles—Koskimo” (1914).



**IMG 54 — PAG 123**  
 Mujer tejiendo con hilo de lana y huso, Vancouver; Franz Boas, (s/f).



**IMG 55 — PAG 124**  
 Ilustración de Villa Kwakiutl, en Xwamdasbe' (Boas, 1886).



**IMG 56 — PAG 125**  
 Fotografía de Wilhelm Kuhnert sobre un Potlatch en Tsaxis (Boas, 1897).



**IMG 57 — PAG 126**  
 Kwakiutl esperando una fiesta. Fort Rupert, British Columbia; Franz Boas, 1894.



**IMG 58 — PAG 126**  
 Franz Boas exhibe cómo los Kwakiutl llevan y manejan la máscara ceremonial de orca (ballena asesina).



**IMG 59 — PAG 136**  
 Paisaje de terrazas de arrozales en los alrededores de Ubud, poblado interior de Bali.



**IMG 60 — PAG 161**  
 Mead y Bateson trabajando juntos en Bali, 1936.



**IMG 61 — PAG 170**  
 Margaret Mead con dos adolescentes en Samoa, 1926.



**IMG 62 — PAG 171**  
 Mead, Doemoen y su madre. Bateson, Bali, diciembre de 1936.



**IMG 63 — PAG 171**  
 Mead e I Madé Kalér entrevistando a Nang Karma e I Gata, en Bajoeng Gedé, Bali (Bateson, 1937).



**IMG 64 — PAG 172**  
 Gregory Bateson y Margaret Mead en Bajoeng-Gedé, Indonesia; fotografía de Walter Spies.



**IMG 65 — PAG 173**  
 Secuencia fotográfica de madre con su hijo; Bali, Bateson, 1937.

FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.



**IMG 66 — PAG 174**  
Láminas 29 y 17:  
“Equilibrio.” Mead  
& Bateson, Balinés  
Character, 1942.



**IMG 70 — PAG 208**  
Retrato de John  
Collier Jr., por  
Paul Strand.



**IMG 73 — PAG 212**  
Concejel y familia  
en el porche de su  
casa. Campamento  
de Trabajadores  
Agrícolas, FSA.  
Bridgeton,  
Nueva Jersey.  
Collier, 1942.



**IMG 76 — PAG 219**  
Congregación  
partiendo  
después de la  
Misa. Trampas,  
Nuevo Mexico.  
Collier, 1943.



**IMG 79 — PAG 223**  
Ernie Haines repara  
sus trampas para  
langostas en la  
bahía de St. Mary.  
Collier, Cabo  
St. Mary, Canadá,  
noviembre de 1950.



**IMG 82 — PAG 245**  
Portada del libro  
“Changing Works.”  
Harper, 2001.



**IMG 67 — PAG 175**  
Mead y Bateson  
poco después de su  
regreso desde Bali.



**IMG 71 — PAG 209**  
Dos versiones de la  
misma fotografía  
del Dance hall,  
Richwood, West  
Virginia;  
Collier, 1942.



**IMG 74 — PAG 214**  
Fiesta de San  
Gerónimo, Taos.  
John Collier Jr.,  
septiembre de 1939.



**IMG 77 — PAG 220**  
Niña Navajo aprende  
cómo tejer por  
observación; Montes  
Navajo, Utah.  
Collier, 1948.



**IMG 80 — PAG 223**  
Capitán Bennett  
Comeau pinta los  
flotadores para  
pescar langostas.  
Collier, Cabo  
St. Mary, Canadá,  
noviembre de 1950.



**IMG 83 — PAG 254**  
Vista de Hong  
Kong. (Harper en  
Knowles, 2011,  
págs. 143-144).



**IMG 68 — PAG 204**  
Misa en la iglesia  
del pueblo.  
Peñasco, Taos,  
Nuevo México;  
Collier, enero  
de 1943



**IMG 72 — PAG 211**  
Navajos, Fruitland,  
New Mexico;  
Collier, 1950  
(aprox.).



**IMG 75 — PAG 217**  
Tropa de Boy  
Scouts, Taos,  
Nuevo México.  
Collier, 1943.



**IMG 78 — PAG 221**  
Estudiantes frente  
a su escuela de  
una sola sala.  
Ojo Sarco, Nuevo  
México. John  
Collier Jr., 1943.



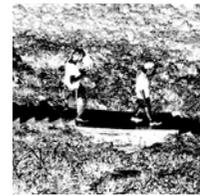
**IMG 81 — PAG 224**  
Rennie Prime mide  
en brazos la cuerda  
para trampas de  
langostas. Bahía  
St. Mary, Collier,  
Noviembre, 1950.



**IMG 84 — PAG 254**  
Trabajadoras  
filipinas en  
el Distrito  
Central. (Harper  
en Knowles, 2011,  
págs. 143-144).



**IMG 69 — PAG 206**  
Retirándose de  
la iglesia el  
domingo. Peñasco,  
Taos, Nuevo  
México; Collier,  
enero de 1943.



**IMG 85 — PAG 268**  
Caminando por Hong  
Kong. (Harper en  
Knowles, 2011,  
págs. 143-144).



**IMG 86 — PAG 269**  
Working  
Knowledge, foto  
de contraportada.  
Douglas Harper,  
1987.



**IMG 90 — PAG 274**  
Harper, At Home on  
the Rails: Ethics  
in a Photographic  
Research Project,  
1978, págs. 67.



**IMG 87 — PAG 272**  
Rodaje del film "A  
Country Auction:  
The Paul V. Leitzel  
Estate Sale." Ruby  
& Machuca, 2010.



**IMG 91 — PAG 275**  
Harper, At Home on  
the Rails: Ethics  
in a Photographic  
Research Project,  
1978, págs. 68.



**IMG 88 — PAG 272**  
Escena del film "A  
Country Auction:  
The Paul V. Leitzel  
Estate Sale." Ruby  
& Machuca, 2010.



**IMG 92 — PAG 277**  
Calles de Hong  
Kong. (Harper en  
Knowles, 2011,  
págs. 142-143)



**IMG 89 — PAG 274**  
Harper, At Home on  
the Rails: Ethics  
in a Photographic  
Research Project,  
1978, págs. 66



**IMG 93 — PAG 277**  
Hong Kong  
corporativo (Harper  
en Knowles, 2011,  
págs. 142-143)

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

# — Motivación y foco

# Μοτίβα και ηθική —

La emoción que puso en movimiento el desarrollo de la presente tesis emerge de la percepción de injusticia que, en un principio, tuve de la posición marginal de la investigación visual en las ciencias sociales. Al mismo tiempo, el paisaje que prometía aparecer con la reparación de esta injusticia se proyectaba como un territorio lleno de oportunidades para el desarrollo de la fotografía de campo en investigaciones etnográficas.

Con mis primeros avances en el tema, se hizo evidente que la investigación visual, las ciencias sociales y las prácticas cotidianas como objeto de estudio, más que coordenadas que marcan un territorio, son, cada una, un territorio extenso que, unidos los tres, constituyen una constelación, y que aquello que me empujaba a investigar tenía que ver solo con una acotada región de su vastísimo espectro.

Acotar esta región no fue obvio. Más allá de las dificultades propias del proceso de definición del foco para la investigación, la revisión de la literatura especializada en investigación social con medios visuales fue esquiva en distinciones clarificadoras, siendo predominante la tendencia a tratar esta constelación como si fuera un conjunto consistente y, en cierto grado, homogéneo. Al mismo tiempo, los congresos disciplinares a los que he asistido regularmente se caracterizan por una convocatoria de amplio espectro, que funciona como corroboración de las muy diversas prácticas de investigación a que se hace referencia mediante la categoría investigación visual.

No obstante, algunos autores ofrecen categorías clasificatorias que permiten catalogar o al menos hacer distinciones entre los

datos fotográficos. Por ejemplo, las fotografías se distinguen según el impacto que tengan en el sujeto (Barthes, 2003), por sus condiciones de producción (Becker, 1974), por el rol que juegan en la relación investigador-investigado (Warren, 2005), por el tipo de instrumento de investigación en que se constituyen (Collier & Collier, 1986) o por su inscripción teórica (Harper, 1998).

Las categorías desarrolladas por Becker son de especial utilidad para delimitar el alcance de la presente investigación. El sociólogo distingue entre cuatro tipos de fotografía, según el género de investigación en el que estas participan y su modo de producción. Estarían las fotografías (1) destinadas a preservar datos no verbales para su posterior clasificación y análisis; (2) las que son producidas por los mismos sujetos de estudio y luego interpretadas con el fin de conocer significados sociales y culturales; (3) las fotografías recolectadas como “documentos históricos, sean estas tomadas por aficionados sin oficio y conservadas en álbumes familiares o por fotógrafos profesionales”; y finalmente (4) las fotografías producidas por un investigador, con oficio fotográfico y conocimiento teórico, durante su trabajo de campo y mientras la vida social transcurre (Becker, 1974, pág. 5).

Este último tipo de fotografía, que llamaremos fotoetnografía, es al que se aboca la presente tesis. De manera recurrente, también haremos mención al film etnográfico producido con estos mismos criterios, ya que la experiencia de sus cultores es, en ciertos aspectos, comparable a la de los fotoetnógrafos.

Ya acotada a la fotoetnografía, la presente investigación enfrenta una dificultad no menor: la fragmentación de los esfuerzos y trabajos que constituyen el —atomizado— dominio de la fotoetnografía. Inequívocamente su origen se encuentra en la Europa decimonónica. A pesar de que desde su bulliciosa aparición su uso no ha hecho otra cosa que crecer, sus cultores no han constituido una red de interacción robusta, que permita trazar una tradición propia (o varias). Además, la discusión epistemológica y metodológica ha sido escasa y esporádica. Por lo tanto el desafío para la presente tesis no es el de seguir la evolución de una línea de pensamiento, sino, más bien, intuir y esbozar tal línea.

Consecuentemente, el presente trabajo construye continuidad a través de dos estrategias. La primera es la de seguir la fotoetnografía dentro de un contexto amplio pero distinguible y dinámico, como es el de la academia en Estados Unidos. Sin entrar en comparaciones con otros focos de desarrollo de la fotoetnografía (como son, por ejemplo, Francia, México, Gran Bretaña, Alemania, Canadá, etc.) Estado Unidos presenta algunos de los casos más renombrados y citados globalmente, como también ostenta una visibilidad relativamente robusta de su propia actividad académica, lo que hace de su contexto uno propicio para entrar en un tema que es, en general, brumoso y esquivo. Además, la academia estadounidense ha sido permeable a las tendencias imperantes en el resto del mundo a la vez que, como potencia económica, ha atraído a numerosos intelectuales de distintas procedencias, lo que de cierta forma hace que en cuanto ámbito de estudio posea dinamismo y una cierta representatividad que va más allá de sus fronteras nacionales.

La segunda estrategia está contenida en la misma pregunta de investigación. El ejercicio de aplicar las mismas interrogantes a los distintos momentos históricos en que destacados fotoetnógrafos publican sus reivindicaciones, funciona como hilo narrativo: ¿Qué expectativas llevaron a los cultores de la fotoetnografía a romper el uso silencioso de la cámara? ¿Cuál fue el rendimiento efectivamente obtenido por ellos?

Lo recorrido y conocido durante la presente tesis permite, finalmente, transformar la emoción que da origen a este trabajo en una mirada comprensiva, donde el ánimo reivindicativo de lo visual es remplazado por un primer entendimiento de las reglas de un juego que, parcialmente, se hacen explícitas.

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

# — Problema de investigación

# — Problema de investigación

## 1

Si bien Collier (1957, pág. 846) para argumentar a favor de la fotografía afirma su equivalencia con los mapas, nos parece que ambas representaciones son esencialmente distintas. Usando la distinción que propone Flusser (*The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs*, 1986, pág. 329) entre datos y hechos, nos parece que una fotografía no preparada se acerca un poco más a lo dado y el mapa es radicalmente algo fabricado +56 9 8428 0907.

Después de hacer fotoetnografía y de buscar, con diversas perspectivas teóricas, un punto de vista aventajado para describir dicha práctica — es decir, un marco metodológico y epistemológico adecuado para la acción—, no puedo más que corroborar la afirmación de Rafael Hernández de que “hay una especie de bruma metodológica” y epistemológica (2006) que desdibuja el paisaje de la investigación social con fotografías. Esto, en contraste a lo que sucede con los datos textuales, numéricos o infográficos —como son, por ejemplo, los mapas<sup>1</sup>. Dicha bruma estaría no tanto en el uso como en la distancia entre las expectativas de los investigadores respecto de la fotografía y los resultados obtenidos por ellos, distancia que, de diversas formas, se manifiesta en los momentos en los que algunos investigadores han levantado relatos que describen públicamente sus expectativas, constituyéndose en hitos aislados que, unidos, pueden construir una historia.

De hecho, en los más de 170 años de uso de fotografías en ciencias sociales, los investigadores han dado con su práctica —mucho más que con sus declaraciones verbales— sentido y consistencia a la cámara como medio de registro y a la fotografía como huella de la vida social. Por ejemplo, en referencia a la producción etnográfica de conocimientos obtenidos usando el film, David MacDougall (1978) reconoce dos modos de acción, los que se pueden encontrar ya en las primeras experiencias de indagación visual y que persisten hasta hoy. MacDougall refiere a las figuras de Félix-Louis Regnault y Robert Joseph Flaherty para re-

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

- **IMG 1**  
Fotografía,  
secuencia y  
diagrama de  
hombre caminando.  
Félix-Louis  
Regnault, 1896.  
→

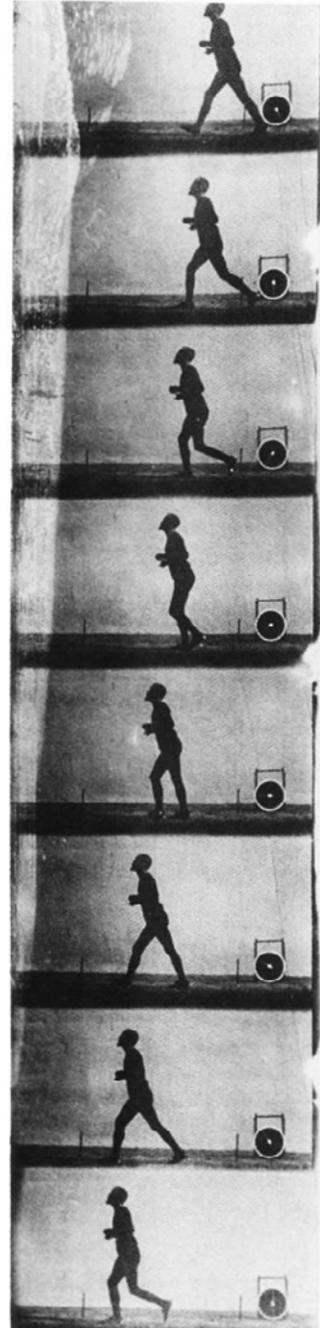
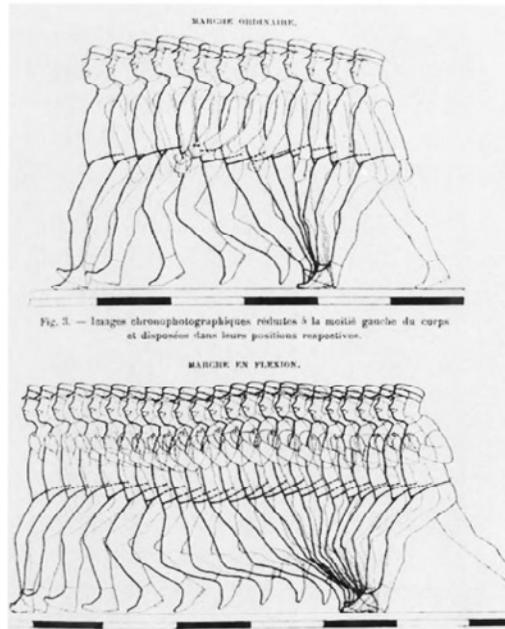


Figura 15 (izquierda arriba) Ilustración impresa del Comandante Raoul caminando en flexión. [De "Etude comparative entre la methode de marche et de course dite de flexion et les allures ordinaires," Archives de physiologie normale et pathologique, April 1896].

Figura 16 (izquierda abajo) Ilustración impresa de diagramas que describen al Comandante Raoul caminando y corriendo en flexión. [De "Etude comparative entre la methode de marche et de course dite de flexion et les allures ordinaires," Archives de physiologie normale et pathologique, April 1896].

Figura 17 (costado derecho) "El Doctor Regnault camina," Institut de physiologic. (Courtesy of the Collection Jean Vivie)." (Rony, 2001, p. 60).

Si bien las tres figuras expuestas, producidas por Regnault durante sus investigaciones, difieren por ser una fotografía, una secuencia de fotogramas y dos diagramas, coinciden en servir una causa común, a saber, el conocimiento del detalle de los movimientos del cuerpo con independencia del contexto en que este se desarrolla, con el objetivo de develar los patrones y regularidades que lo constituyen. La decisión de aislar el movimiento estudiado, descartando el contexto donde ocurre, tuvo origen en "las convenciones de análisis vigentes en las ciencias naturales" en ese entonces (Marks, 1995, pág. 339). Regnault es pionero en el uso de la "cámara filmadora con la intención y el argumento de estar capturando la Verdad más allá de su contexto social" (Chapman, 2009, pág. 88). Lo anterior se sostenía en la convicción de que "el film estaba destinado a convertirse en el medio positivista ideal para el estudio de las razas" (Rony, 2001, p. 46), ya que para Regnault las cualidades de los distintos grupos raciales "se manifiestan a través del movimiento." (Rony, 2001, p. 47) "El procedimiento analítico de Regnault asumía que la acción humana era reducible a, y analizable como, combinaciones de movimientos." (Marks, 1995, pág. 339) En consecuencia, a los afanes positivistas de aislar el objeto de estudio y observarlo para obtener conocimientos válidos para todos los miembros de un universo amplio, los cuerpos registrados mediante la técnica cronofotográfica "son abstraídos y mecanizados. Ningún detalle, declara Regnault, es obviado por la película. Cada detalle debe ser ordenado y racionalizado, y la percepción que produce es de un manejo meticuloso de los detalles: quienes performan entran al cuadro por la derecha y salen por la izquierda, usualmente con un cronómetro al frente y una pantalla blanca detrás." (Rony, 2001, p. 49) El resultado esperado de este trabajo sistemático era la revelación de verdades que trascendían con mucho lo observado. Si el patrón de un movimiento hacía manifiesta una cultura, la mejora que la racionalidad científica proponía para éste movimiento era un aporte al progreso de dicha cultura. Comentando la investigación de Regnault, Marey considera que la cronofotografía es "educadora de nuestros movimientos, haciéndo-

nos conscientes de la perfección ideal a la que debemos tender." (Rony, 2001, p. 59) Al mismo tiempo, el estudio de los movimientos corporales actuales de las distintas culturas, además de favorecer el avance hacia el progreso, permitirían inducir su secuencia evolutiva. Regnault, de acuerdo al sentir de la época, "aceptaba el Darwinismo Social como un hecho: todo existía en términos evolutivos, desde correr y caminar hasta acarrear cargas" (Chapman, 2009, pág. 94), por lo que "filmar el movimiento de un africano del oeste haciendo una tarea —como es hacer un jarro de greda— permitía al científico, de acuerdo con Regnault, definir el origen de la evolución de la alfarería." (Rony, 2001, p. 54) La fotografía de Regnault, orientada fuertemente hacia la cuantificación, la construcción de patrones y la producción de una síntesis representativa de un universo amplio, se proponía adoptar para la antropología los procedimientos propios de las ciencias naturales. "Para Regnault, la cámara era un instrumento que podía congelar eficazmente los movimientos de un sujeto, lo que permitía desarrollar un análisis científico posterior. En ese sentido, su trabajo era complementario al de su contemporáneo Eadweard Muybridge, fotógrafo británico que usó secuencias de imágenes fijas para analizar la naturaleza de la motricidad humana y animal." (Marks, 1995, pág. 339) Basado en la convicción de que la filmadora es un "máquina objetiva que puede crear datos replicables," (Chapman, 2009, pág. 93) proyectaba el Museo del Film como una suerte de laboratorio científico en donde archivar un registro visual sistematizado y comparable de las distintas razas, en el que cada toma fotográfica era tratada como una toma de muestra.

FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

2

<http://www.youtube.com/watch?v=kaDVovGjNO-c&feature=watch-now-button&wide=1>

• **IMG 2**

Escena del film  
Nanook of the North  
(Flaherty, 1922).  
↓

Nanook, el protagonista del film, se prepara para cazar (Flaherty, 1922)<sup>2</sup>.

Esta producción fílmica, considerada como el hito de origen del género de los documentales etnográficos, “es frecuentemente citada como la primera película de larga duración descrita como etnográfica y documental. Flaherty se propuso presentar lo que vio como una forma de vida en extinción (como lo hizo Boas con sus grabaciones de los Kwakiutl); la película misma también se torna una historia de supervivencia en la naturaleza.” (Sherman, 2004, pág. 292) Marca un punto de inflexión en la etnografía visual, a la vez que cataliza tendencias y continúa ideas ya presentes. Esta tensión entre continuidad y cambio se manifiesta, por ejemplo, en el debate, hasta hoy no completamente resuelto, sobre si corres-

ponde que este film sea “comprendido por el término ‘documental’.” (Grace, 1996, pág. 4/20) Por un lado, tanto en sus “propósitos, metodología y convenciones retóricas, la película de Flaherty complementaba los principios de Malinowski... (como por ejemplo) que toda actividad social tiene sentido en relación con el sistema en el que ocurre y, por lo tanto, que la tarea del etnógrafo (o del cineasta) es la de presentar escenas de una cotidianidad no familiar de una manera tal que su contexto y lógica interna puedan hacerse manifiestas para la audiencia y el lector.” (Marks, 1995, págs. 340-341) No obstante la coincidencia de este principio, no es obvio que sus consecuencias en el film y el texto puedan ser equivalentes. Lograr que los espectadores de un film lo perciban como verosímil y que, al mismo tiempo, posea una retórica



cautivadora y que evidencie la interpretación del autor respecto del contexto observado, implica operaciones que para un documento escrito serían inapropiadas. Por ejemplo, críticos de la obra de Flaherty (Grace 1996, Sherman 2004, Weinberger 1994) coinciden en calificar como una afectación romántica la exclusión de armas de fuego, "las que han sido usadas por los Inuit para cazar desde la mitad del siglo XIX... (pero) como dice la famosa frase de Flaherty 'frecuentemente uno debe distorsionar una cosa para mantener su verdadero espíritu' [citado de Barsam 1992: 52]." (Marcus, 2006, pág. 207). Y es precisamente el sesgo narrativo que subyace a esta afirmación uno de sus aportes más gravitantes. Por un lado, efectivamente es posible interpretar la exclusión de las armas de fuego como una operación que favorece una mirada exotista sobre la comunidad Inuit; sin embargo, las asociaciones que podría despertar en los espectadores de *Nanook* que su grupo familiar sea uno de nómades armados parecen problemáticas en al menos dos sentidos. Primero, la presencia de armas atentaba contra la transferencia de uno de las principales convicciones obtenidas por el autor durante sus extensos períodos de convivencia con los Inuit, a saber, el carácter virtuoso de esta cultura: "Lo que quiero mostrar es la asentada majestad y carácter de estas personas, mientras todavía es posible —antes que el hombre blanco destruya no sólo su carácter, sino también su gente [Flaherty c.1948: 2]" lo que es especialmente sensible dado que en la época las culturas nativas solían ser representadas como grupos marginales, delictuales o llevando un estilo de vida no civilizado. (Marcus, 2006, págs. 207–208) Segundo, y siguiendo al punto anterior, la presencia de armas modernas como parte de la vida cotidiana Inuit disminuía la tensión dramática entre "the kindly, brave, simple eskimo" y "The mysterious Baren Lands —desolate, boulder-strewn, wind-swept-illimitable space which top the world" (Flaherty, 1922) reduciendo la percepción de heroísmo a la vez que prometía obstaculizar la proyección de la propia vida cotidiana de los espectadores sobre la de la familia de *Nanook*. Para Marcus, Flaherty se propuso producir un "drama que presente un conflicto y su resolución,

un drama de sobrevivencia cuyos personajes, por conquistar a la audiencia, fuesen percibidos como aventureros felices, llenos de recursos y, además, ejemplares." (Marcus, 2006, pág. 207) Flaherty quería mostrar a quienes ignoraban la vida cotidiana de los Inuit lo que había aprendido en sus "10 años de trabajo como examinador y explorador minero en el lado este del ártico canadiense. (...) Sus escritos revelan un sentimiento de identidad compartida, como cuando señaló que 'el impulso que tenía para hacer *Nanook* vino de mis sentimientos respecto de esa gente, mi admiración por ellos. Quería decirles a otros acerca de ellos, esa era mi única razón para hacer la película.' [Flaherty c.1948: 2]." (Marcus, 2006, pág. 208) Por otro lado, criticar a Flaherty desde los principios del documental antropológico contemporáneo es problemático porque se le desconoce como un agente inscrito en su propio momento histórico —y por lo tanto se evalúa su trabajo usando criterios absolutos y no en relación a sus aportes al desarrollo de la etnografía visual— a la vez que se omite que declara "sobre sí mismo, 'primero fui un explorador, luego fui un artista' (Barsam 1992:294) —en otras palabras, que él no era un etnógrafo de ningún tipo— por lo que deberíamos ser cautos antes de colocar la etiqueta de 'etnográfica' a *Nanook* o de 'etnógrafo' a Flaherty." (Marks, 1995, pág. 340) Además, sin herejía no hay conflicto y sin conflicto no hay historia. La independencia de Flaherty respecto de las reglas y preceptos imperantes en la antropología hizo posible que "aportara un prototipo de práctica metodológica y estructura narrativa completamente nuevo. Hasta ahora, pocos cineastas han desafiado los planteamientos de Flaherty, y muchos han sido influenciados por su estilo" (Marcus, 2006, pág. 201). Otra de las cualidades que relacionan los puntos de vista de Malinowski y de Flaherty es la voluntad de hacer emerger el tema o la narración desde las personas y el contexto estudiado. En *Nanook* y sus otras producciones "el principio metodológico que guía a Flaherty durante la producción del film es el de desarrollar las escenas en colaboración con sus personajes, con el objetivo de lograr una descripción precisa de sus vidas." (Marks, 1995, pág. 340) Esta sola consideración avala

su perspectiva humanista, al tiempo que lo distancia de quienes lo precedieron en el uso etnográfico de la película: quienes aparecen retratados pasan de ser objetos de estudio a ser sujetos que representan sus propias condiciones de vida. Su calidad de sujetos y agentes se ve corroborada por la permeabilidad de la narración a sus consideraciones y el haber sido entrenados durante el mismo rodaje de *Nanook* en la técnica de filmación y actuación. (Marcus, 2006, pág. 203) A su vez, la subjetividad del autor queda disponible para ser escrutada, ya que "las escenas en *Nanook* están estructuradas para representar la 'verdad' de la situación de los Inuit como el cineasta las vio" (Marks, 1995, pág. 340) evitando el uso de métodos de observación consensuados pero que no logren "capturar al espectador." (Marcus, 2006, pág. 207) El aporte de Flaherty a las técnicas de narración es también significativo. En parte debido a la generosa luminosidad del ártico, al uso de dos cámaras Akeley (Alvey, 2007, pág. 23) y a su propia capacidad innovadora, las escenas de *Nanook* mantienen planos amplios y enfocados, que "rara vez mantenían el horizonte en el medio. Usó un trípode con giro para hacer paneos o inclinar la cámara, registrando secuencias largas las que frecuentemente complementaba con un cuadro cerrado. El resultado es un realismo sin igual. También usó cortes cruzados de tomas para acrecentar el efecto dramático" (Grace, 1996, pág. 8/20).

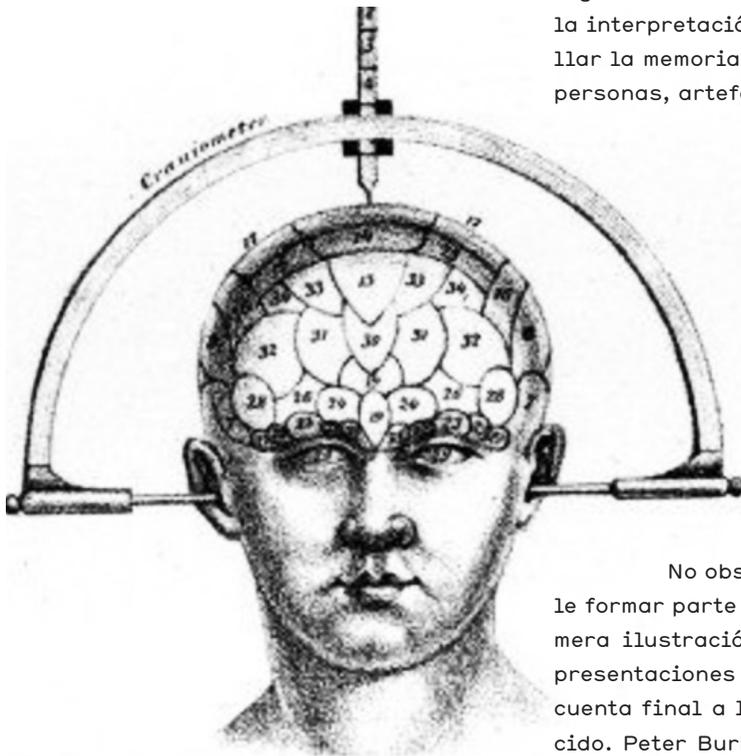
presentar estas tendencias. “Para aquellos que trabajan en la línea de Regnault la cámara ha sido considerada principalmente como un instrumento para obtener datos de la cultura. El proceso de análisis de datos se mantiene fundamentalmente fuera del material visual. Para Flaherty y sus seguidores, la película no solo brinda un medio para registrar las prácticas humanas sino que también guía al espectador a través de sus intersticios, de acuerdo con algún sistema de lógica comunicativa.” (MacDougall, 1978, pág. 407)

¿Cómo se relacionan estos modos de producción con la metodología y la epistemología? Generalizando, en el modo de investigación de Flaherty la reflexión teórica establece con el dato visual una relación análoga a la que se da entre producción artística y crítica de arte, en el sentido particular de que la reflexión escrita respecto de la producción artística es una interpretación que constituye un documento distinto, que se publica por otros medios, en base a una lectura a distancia, y donde las condiciones de producción de la película o del ensayo fotográfico no son consideradas profundamente. “Es decir, el análisis antropológico se confunde a veces con el de la crítica artística, donde tiene poca importancia el aspecto epistemológico.” (Hernández, 2006) Dicho sintéticamente, la participación en el arte de la producción visual distancia al investigador de la lógica de la reflexión teórica. Al mismo tiempo, impone al investigador la tarea de incorporar en una narración de su autoría datos, análisis e interpretación, lo que emparenta el resultado con el documentalismo y la crónica periodística, ambas actividades en reconocida tensión con la sistemática teoría social.

Quienes trabajan en “la línea de Regnault” entienden —o más bien practican— la fotografía, haciendo referencia a las ideas de Du Bois, “como espejo de lo real” (Lobo, 2010). Fatimah Tobing Rony describe la perspectiva desde la que Regnault entendía la película, recordando la comparación que, en 1888, se hacía entre las filmaciones para los estudios fisiologistas y la práctica craneométrica, base de la craneología. “Ambas tecnologías son precisas y científicas y eliminan los factores subjetivos. Pero el film es incluso superior a la craneología: captura el movimiento.” En la dirección opuesta a Flaherty, en el sentido de que separa la narración autoral del método científico, “Regnault describió dos distintos tipos de cine, siendo el primero el cinématographe —el cine de la ciencia— y el segundo el cinémascope, el cine para la entretención. Es significativo que el primero implique graphie (escritura y descripción): como las tempranas invenciones de ingeniería médica de Marcy, el sphygmógrafo y el kymógrafo, la cronofotografía fue usada para registrar e inscribir el movimiento para la nueva ciencia de la fisiología.”(Rony, 2001).

El dato fotográfico se asume como una muestra tomada del objeto en estudio. Avanzando en el siglo XX, la antropología moderna seguirá describiendo el dato fotográfico como una huella del mundo visible, pero irán tomando progresiva importancia en la práctica antropológica otras consecuencias del uso de fotografías, como son, por ejemplo, precipitar el rapport investigador-informante, consensuar criterios de clasificación del objeto en estudio entre los miembros de un equipo de

investigadores antes de ir a terreno, o dar foco a las entrevistas con informantes clave (Collier, 1957). Para los antropólogos modernos la fotografía servía no solo como registro, sino además durante el análisis y la interpretación, favoreciendo un rango de acciones que va desde gatillar la memoria de la experiencia en terreno hasta medir y contabilizar personas, artefactos y situaciones registradas.



• IMG 3  
Mapa craneométrico  
y topológico  
de la mente.  
←

No obstante su profusa utilización, el dato fotográfico no suele formar parte del documento final y, si participa en éste, lo hace como mera ilustración, dejando a la síntesis textual, numérica y a las representaciones gráficas de información, el deber y el derecho de dar cuenta final a la comunidad de investigadores del conocimiento producido. Peter Burke hace evidente este asunto al sostener el interés que tiene, para los historiadores, usar imágenes no solo como ilustraciones: “Cuando usan imágenes, los historiadores tienden a tratarlas como meras ilustraciones, reproduciéndolas en sus libros sin comentarlas” (Burke, 2001, pág. 10). Es decir, sin un texto que las sostenga, las imágenes son decorativas; al contrario, solo el texto la incorpora al discurso científico.

El fotoetnógrafo John Collier Jr. describe la pérdida que implica reducir una fotografía a un rol meramente ilustrativo, ya que entonces “ignoramos o perdemos la función exploratoria de la evidencia visual, la fotografía deviene en mera ilustración con poco valor para la investigación. Es importante discriminar entre fotografías como parte del análisis de una investigación y fotografías como ilustración. Las fotografías comúnmente no tienen lugar en el producto final de una investigación, excepto como ilustraciones.” (Collier & Collier, 1986, pág. 170)

Como ilustración, el dato fotográfico suele adaptarse sin resistencia ni aporte sustantivo a la reflexión verbal y al marco teórico del proyecto. Esto no favorece la exposición del conocimiento propiamente fotográfico ni el impacto de este medio en el procedimiento de investigación en ciencias sociales. En parte, este escepticismo respecto de la fotografía proviene de la gradual decepción de los investigadores modernos respecto a la capacidad de la cámara fotográfica para servir como instrumento objetivo de medición.

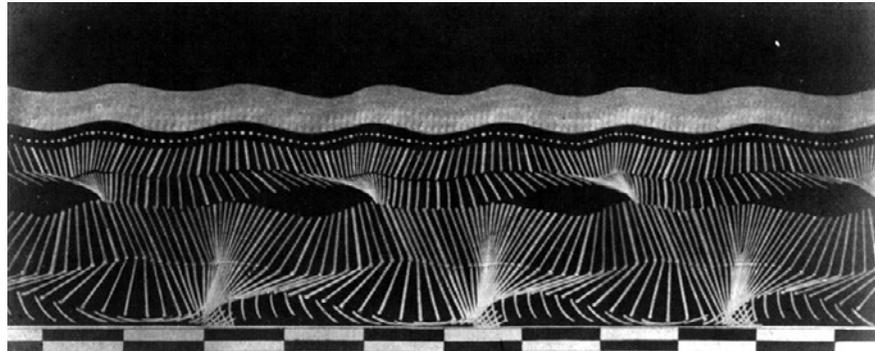
“Marta Braun, estudiosa de Marey, explica aquello que anunciaban los dispositivos de inscripción de los fisiologistas: Los prime-

#### FOTOETNOGRAFÍA:

#### EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

ros intentos de construir máquinas que convirtieran el movimiento en gráficos y números fueron también los intentos para forjar una nueva ciencia: la fisiología. Comenzó en Alemania donde un grupo de jóvenes científicos, incluidos Helmholtz, Ludwig y Du Bois Reymond, se propusieron en la mitad del siglo crear una suerte de física orgánica, una nueva fisiología basada en análisis cuantitativos y experimentales. En su marco teórico, las funciones orgánicas eran reducibles a la física y la química, y como física y química, podían ser transformadas en datos visuales y matemáticos. Tales transformaciones requerían que un aparato mecánico sustituyera los sentidos del observador.” (Rony, 2001)

A pesar del amplio espectro que cubren los postulados presentes en las líneas de investigación marcadas por Regnault y Flaherty, aún tendremos que esperar hasta el último cuarto del siglo XX para que la imagen se enfrente a “una orientación epistemológica donde se tome en cuenta la discusión sobre la subjetividad y la reflexividad en la construcción de los datos visuales, que implica el posicionamiento y la intencionalidad del autor.” (Hernández, 2006) Pero incluso considerando el giro postmoderno, la constante en la historia de la fotoetnografía es que la reflexión epistemológica, el estado de la tecnología fotográfica y los procedimientos de registro y análisis de los datos visuales coexisten sin mezclarse ni coordinarse.



• **IMG 4**  
Cronofotografía,  
Etienne Jules  
Marey, 1894.

↑

Hombre de traje negro con franjas blancas en sus piernas y brazos caminando delante de un muro negro.

Este y otros experimentos de Marey se proponían obtener los patrones abstractos del movimiento del hombre al caminar, con el objetivo de aportar claves para mejorar el rendimiento del cuerpo al desplazarse. Este tipo de experimento, análogo a los de Regnault, era mirado con interés por el ejército francés, cuyas tropas de a pie eran claves en sus estrategias militares.

Mientras intentamos avanzar a través de la “bruma epistemológica” presente en la investigación visual al día de hoy, consultando publicaciones y asistiendo periódicamente a congresos internacionales de la disciplina, escuchamos las voces de quienes, con su propio trabajo, la habitan y producen. Lo que se escucha, a grandes rasgos, apunta en dos direcciones: una impulsada por el entusiasmo y la otra por la voluntad de reivindicación. El entusiasmo por el medio fotográfico lleva a sus cultores a cantar sus fortalezas y potencialidades para revolucionar —o a lo menos renovar— el conocimiento en las ciencias sociales. Si aún esto no sucede, dicen los visualistas, es porque los científicos sociales ignoran —consciente o inconscientemente— las ventajas que la fotografía tiene como dato, ya que, según argumentan, en principio todo investigador tendría la capacidad de usar las irreductibles cualidades de la fotografía para la producción de conocimiento.

Por otro lado, la voluntad de reivindicación produce un coro complementario al anterior. Este refiere a lo injusto de la posición relativamente marginal que lo visual tiene en el ámbito de la investigación social. Los argumentos apuntan a un amplio rango de asuntos, que van desde reivindicar la paridad de posiciones respecto de quienes trabajan con datos verbales y la superioridad de los datos visuales para ciertas operaciones, dadas las propiedades del medio y su rendimiento —objetivamente verificable—, hasta la exigencia de contar el tiempo de exposición adecuado y el equipamiento técnico necesario para facilitar la exitosa participación del gremio de los visuales en congresos científicos. (Serres, 2006 {1845}; Mead & Bateson, 2007 {1942}; Collier & Collier, 1986; Harper, 1986; et. al.)

Un asunto marginalmente mencionado en la literatura especializada, que intentaremos desarrollar en el presente trabajo, es que la búsqueda de coherencia entre epistemología, metodología, texto e imagen fotográfica tiende a producir trabajos que se dejan agrupar en dos grandes categorías: primero, aquellos en los que la teoría ejerce un campo gravitacional que somete y reduce el rico conocimiento original de la experiencia fotográfica a una órbita cerrada; segundo, y al contrario, están los intentos donde las metodologías y alcances concebidos para los datos visuales no ayudan ni explican el conocimiento propiamente fotográfico, el que sigue su propia trayectoria. Los trabajos de Francis Galton (2007 {1878}) son un ejemplo de lo primero y El Carácter Balinés (Mead & Bateson, 2007 {1942}) es un caso paradigmático de lo segundo, ya que el programa epistemológico y metodológico de sus autores se hace invisible en relación con la intensidad del corpus visual; y tercero, producciones fotográficas que aportan a la investigación y trascienden los objetivos para los que fueron realizadas por su inmensa fuerza expresiva, las que se intenta hilar metodológica y epistemológicamente a posteriori sin éxito cabal. La obra de John Collier Jr. es un caso paradigmático.

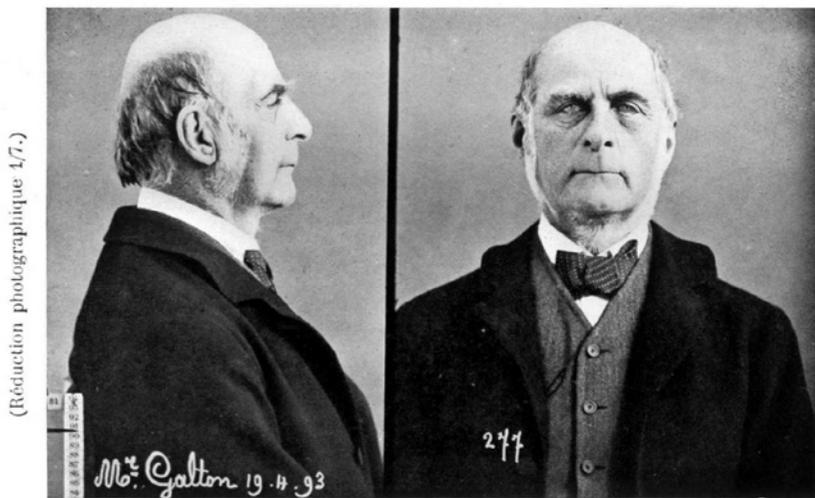
FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

Nos sorprende —y de hecho esta sorpresa es uno de los motores de la presente investigación— que “bruma” (o, más bien, mar revuelto de promesas, frustraciones y descalces entre las expectativas y los resultados), sea una figura adecuada para describir una actividad que, como la investigación social con datos visuales, ha sido —y es— creciente y profusamente practicada por más de un siglo y medio de historia. A su vez, no deja de sorprender que, a diferencia de lo que se percibe en las ciencias sociales, tanto la fotografía como las películas hayan penetrado de manera radical en todos los ámbitos y escalas de nuestra vida, impactando no solo la manera como cotidianamente vemos y registramos el mundo sino que también la manera como lo interpretamos. (Bourdieu, 2003) (Sontag, 2006) (Barthes, 2003) (Flusser, 1986) (Krauss, 2002) (Green, 2007)

Taille 1 <sup>m</sup> .....	Long <sup>r</sup> .....	Pied g. ....	Coul. de l'iris de	N° de cl. ....	Agé de .....
Voute .....	Larg <sup>r</sup> .....	Médius g. ....		Aur <sup>is</sup> .....	né le .....
Enverg <sup>r</sup> 1 <sup>m</sup> .....	Long <sup>r</sup> .....	Auric <sup>is</sup> g. ....		Pér <sup>is</sup> .....	a .....
Busto 0 <sup>m</sup> .....	Larg <sup>r</sup> .....	Coudée g. ....		Part <sup>is</sup> .....	dép <sup>t</sup> .....
					Agé app <sup>r</sup> .....

Fotografías antropométricas tomadas por el criminólogo francés Alphonse Bertillon en 1893 durante la visita de Francis Galton a su laboratorio.



Front.	Inclin <sup>r</sup> .....	Racine (cavité) .....	Boni o. .... s. .... p. .... f. ....	Barbe .....	* (pig <sup>is</sup> ) .....
	Haut <sup>r</sup> .....	Dos .....	Lab. c. .... a. .... m. .... d. ....	Cheveux .....	Col <sup>is</sup> / sang <sup>r</sup> .....
	Larg <sup>r</sup> .....	Haut <sup>r</sup> Saillie Larg <sup>r</sup> .....	A. trg. i. .... p. .... f. .... d. ....	Car .....	Cont <sup>is</sup> .....
	Part <sup>is</sup> .....	Part <sup>is</sup> .....	Pli. f. .... s. .... h. .... E. ....	Autres traits caractéristiques :	
		Oreille droite. ....	Part. ....	Sig <sup>t</sup> dressé par M. ....	

Si bien las experimentaciones que llevó a cabo Galton se emparentan con el trabajo de Bertillon, en cuanto a que ambos desarrollan un tratamiento racional y sistemático de la fotografía con foco en el estudio de la imagen inmóvil del cuerpo, el trabajo fotográfico de Galton se inscribe en un proyecto mucho más ambicioso: la obtención de una síntesis propiamente fotográfica que funcione a la manera de una categoría. De la misma forma que el concepto “alcohólico” refiere a todos los que padecen dicha condición, cada una de las síntesis fotográficas producidas por Galton refería a un universo de individuos que compartía una misma característica. Galton enfocó su trabajo en los rostros humanos, ya que estos se insertan en el marco de la investigación eugénica, la que “se ocupa del total de las influencias que mejoran las cualidades innatas de una raza, como también de aquellos que las desarrollan con el máximo provecho.” (Galton, 1904)

• IMG 5  
Retrato antropométrico de Galton. Bertillon, 1893.  
↑

# — Presentación de texto

# — Presentación de texto

Entonces, si la fotoetnografía tiene más de 170 años de uso en investigación, ¿por qué, prevalece hasta hoy la percepción de que es una nueva forma de investigar o que promete revolucionar o al menos renovar la producción de conocimientos? ¿Cuáles es el sustento de esta casi bicentaria expectativa? ¿Es esperable que en el futuro se cumpla la potencia que los investigadores visuales le asignan a la fotografía?

Con el presente trabajo nos proponemos aportar claves para responder estas preguntas. Para esto, desarrollamos dos revisiones historiográficas complementarias. En la primera parte hacemos una revisión general del tema de la tesis, a saber, el de la fotografía como forma de conocimiento. En orden cronológico, revisamos usos de la fotografía que nos permitan reflexionar respecto del conflicto entre su condición de instrumento de registro físico-químico con funcionamiento mecánico (que se asocia con la producción de datos objetivos) y su calidad de medio de representación que materializa la mirada del sujeto que registra (calidad que la inscribe como medio subjetivo de representación). Terminamos la primera parte comentando la propuesta de Allan Sekula de orientar la cámara hacia el cambio social, diluyendo los límites entre arte y ciencia para transformar dicho conflicto en motor de transformación social. La propuesta de Sekula incorpora la expresividad del arte, el compromiso del documentalismo y el rigor reflexivo de la investigación.

En la segunda parte entramos al tópico que nos reúne: profundizamos en el uso de la fotografía como dato para la investigación social, con énfasis en el devenir de la fotoetnografía en Estados Unidos.

#### FOTOETNOGRAFÍA:

#### EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

Revisamos 5 Hitos: (1) el revuelo que en la antropología física europea del siglo XIX causa la aparición de la fotografía, (2) la intensa pero silenciosa producción de datos fotoetnográficos desarrollada por Franz Boas, (3) “El Carácter Balinés”, publicación emblemática cuyos datos fueron desarrollados entre 1936 y 1938 por Margaret Mead y Gregory Bateson, (4) “Antropología Visual. La fotografía como método de investigación”, escrito originalmente en 1967 por John Collier Jr. y reeditado en 1986 por el mismo autor y su hijo Malcolm. Para cerrar esta revisión, veremos (5) la emergencia de la IVSA y de la revista “Visual Studies”, que marca la entrada en escena de la Sociología Visual.

Cada uno de los 5 Hitos es interrogado respecto a la relación entre las expectativas que sus cultores tenían respecto del uso de la fotoetnografía y los resultados efectivos que obtuvieron con ella. Al final de cada Hito encontramos dos cierres. Primero, un ensayo fotográfico que, desde la expresión de las fotografías, enriquece los asuntos tratados durante el capítulo. Segundo, un texto con conclusiones que sintetiza los puntos más importantes revisados.

El trabajo finaliza con un epílogo que contiene dos textos. En el primero, revisamos cada uno de los 5 hitos para corroborar o refutar la existencia de un colectivo de fotoetnógrafos que cumpla con el requisito de autonomía (Bourdieu, 1993). Con este ejercicio nos proponemos visualizar el grado de contundencia de la reiterada mención a una tradición fotoetnográfica autónoma.

En el segundo texto ensayamos un esquema que se propone desarrollar una explicación común a las 5 demandas respecto de la posición de la fotoetnografía en las ciencias sociales. La frustrada autonomía que periódicamente es reclamada por los fotoetnógrafos puede entenderse como la lucha por obtener, al interior de las ciencias sociales, un valor de cambio para la fotoetnografía que haga justicia a su valor de uso. Terminamos este texto con una descripción tipo de lo que concretamente implica en las distintas etapas de la práctica fotoetnográfica la obtención de dicho valor de transacción.

La presente revisión historiográfica de la investigación social con fotografías evidenciará que la “traducción” de imágenes a través de texto es un “punto de paso obligado” (Law, 1998; Latour, 1998; Callon, 1998) para que los datos visuales participen de la esfera de las ciencias sociales, de la misma manera que la pasteurización es condición para que la leche pueda ser vendida como producto en un supermercado.

#### • IMG 6

Boas vestido  
como pescador de  
hielo Inuit.

↓



# — Parte I

# — Parte I

# ¿Registro, creación o fuerza de cambio?

## El conflicto entre ciencia y arte en el debate sobre el uso de la fotografía en la investigación de las prácticas sociales.

3

“Photography is haunted by two chattering ghosts: that of bourgeois science and that of bourgeois art.” (Sekula, *The Traffic in Photographs*, 1981, pág. 15)

4

“In itself constrained, determined by, and contributing to “larger” cultural, political, and economic forces, this discourse both legitimates and directs the multiple flows of the traffic in photographs.” (Sekula, *The Traffic in Photographs*, 1981, pág. 15)

### Resumen

El presente ensayo toma la idea que plantea Allan Sekula en *The Traffic in Photographs* (1981) de que la fotografía es un campo de juego a la vez que el juego mismo entre dos fuerzas en disputa. El enfrentamiento de las fuerzas culturales que impulsaron su origen, desarrollo y marcaron su carácter—a saber, la ciencia burguesa y el arte burgués<sup>3</sup>—constituye su propia historia e impone condiciones para la producción de fotografías. Esta idea nos lleva a emprender una revisión sintética de la relación fotografía-conocimiento, ya que presenta a la fotografía no como una disciplina o tecnología estática y definible de una vez y para siempre, sino como un proceso, es decir como una realidad dinámica y cambiante que interactúa con su contexto para definir sus maneras de operar y explicarse<sup>4</sup> y que, al mismo tiempo, lleva in nato el conflicto que le da movimiento, es decir el de arte y ciencia, entendidas como formas de conocer e interpretar el mundo.

Planteamos que el conflicto que tensiona este juego no solo se hace presente como una fuerza unívoca que, explícita e implícitamente, dirige el ejercicio fotográfico y el consumo de imágenes, sino que aparece en múltiples dimensiones, tanto en la misma invención de la cámara fotográfica —objeto híbrido, nacido de un affaire entre la experimentación científica y los instrumentos destinados a la práctica del arte— como en sus diversas aplicaciones y formas de uso. Para esto se describen brevemente los antecedentes de la cámara fotográfica, para luego presentar y comentar en orden cronológico textos y situaciones

FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

que representan momentos clave del debate entre ciencia y arte respecto a las distintas formas de usar correctamente la fotografía. Los textos propuestos provienen de prácticas de soberanía disputada entre quienes favorecen el uso sistemático y metódico y quienes dan énfasis a la creatividad en la práctica fotográfica, a pesar de que no es inusual que el rescate de los ahora ilustres de la fotografía se haya desarrollado sin considerar sus motivaciones para producir su obra fotográfica. Finalizamos con un comentario al trabajo de Sekula, que intenta integrar ambas perspectivas a través de una interpretación de la fotografía desde la teoría crítica y orientada al cambio social.

• IMG 7

Allan Sekula,  
Recolectores de  
Uvas, Saché, 2005.  
→



Parte de la serie fotográfica Nafragios y Trabajadores.

La serie de fotografías que compone este trabajo aparece en la mente de Sekula en la navidad de 1999 mientras hacía una fotografía en Estambul. “Un trabajador solitario, encorvado como uno de los campesinos de Breugel, palea los escombros de espaldas al naufragio detrás de él. Se me ocurrió hacer una serie de fotografías basadas en esta imagen singular. La proyección de un trabajo sobre otros que le siguen requiere que no haya superposición.

En la serie, cada naufragio se sostiene como singular —aunque aparezca cortado en tres partes— y son los trabajadores los que se convierten en un plural.”(Allan Sekula, 2007 en(Artnet, 2007))

5

Texto original: "The discourse that surrounds photography speaks paradoxically of discipline and freedom, of rigorous truths and unleashed pleasures. Here then, at least by virtue of a need to contain the tensions inherent in this paradox, is the site of a certain shell game, a certain dance, even a certain politics. In effect, we are invited to dance between photographic truths and photographic pleasures with very little awareness of the floorboards and muscles that make this seemingly effortless movement possible." (Sekula, *The Traffic in Photographs*, 1981, pág. 15)



• **IMG 8**  
Filósofo chino Mo  
Ti, siglo V a.c.  
↑

## Introducción

"El discurso que rodea a la fotografía habla paradójicamente de disciplina y libertad, de verdades rigurosas y de placeres desenfrenados. Es entonces este discurso, finalmente y en virtud de la necesidad de contener las tensiones inherentes a esta paradoja, el lugar para una suerte de shell game (pepito paga doble), una cierta danza o juego político. En efecto, estamos invitados a bailar entre verdades y placeres fotográficos, con muy poco conocimiento del tipo de vigas y de fuerzas que soportan este baile y le permite esta apariencia de facilidad."<sup>5</sup> (Sekula, *The Traffic in Photographs*, 1981, pág. 15)

La fotografía es una actividad que hoy está presente en casi todos los ámbitos de nuestra cultura. ¿Y si no sabemos cómo definir qué es nuestra cultura? La verdad es que para dar validez a esta afirmación no importa como definamos cultura ni desde dónde: la producción o consumo de imágenes estará presente de todas maneras en una porción importante de las actividades de ocio y negocio, de liberación y control, de cambio y conservación que incorpore nuestra definición de cultura. El fotógrafo John Collier Jr. llega a plantear que, aparte de que tomemos regularmente fotografías o no lo hagamos, "pensamos y nos comunicamos fotográficamente." (1986, pág. 9)

La diversidad y el alcance de los usos de la imagen fotográfica permite en parte explicar la primera idea presente en el párrafo de Allan Sekula citado al comienzo de este texto, a saber, de que "la fotografía habla paradójicamente de disciplina y libertad, de verdades rigurosas y de placeres desenfrenados" (1981, pág. 15). No obstante, el presente capítulo no tiene la pretensión de referirse a todos los vectores que impactan o provienen de la galaxia de la fotografía, sino más bien describir un conjunto de situaciones relevantes para avanzar en la respuesta a la pregunta sobre los fines para los cuales se ha usado la fotografía. Si no ha servido a los fines que sus cultores se han planteado, ¿a qué fines ha servido efectivamente?

## El Origen del Objeto

Las primeras claves para abordar estas preguntas las buscaremos en el origen de la cámara fotográfica. Su invención es posible gracias al conocimiento y combinación de dos asuntos distintos: la cámara oscura y las superficies fotosensibles, siendo la segunda en gran medida una consecuencia del incremento en el uso de la primera. (Chapman, 2009, págs. 92–93)

La mención más antigua de la cámara oscura de que se tiene registro viene de la China del siglo V AC. En ese entonces, el filósofo Mo Ti (también conocido como Mo Tsu) menciona que una imagen se forma al pasar la luz través de un pequeño agujero y se proyecta sobre una superficie (Rho & Kim, 2001).

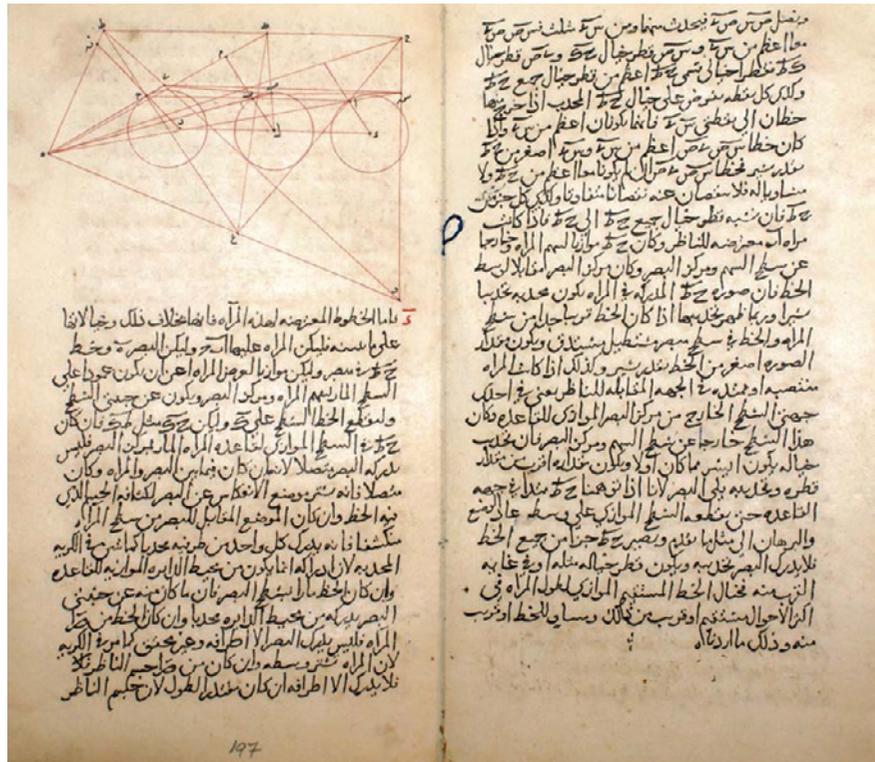
FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

En el siglo X de nuestra era, el sabio musulmán Ibn al-Haytham describe e implementa una cámara oscura. Esta implementación deriva de su conocimiento sobre cómo la luz formaba imágenes en la pared posterior del glóbulo ocular (Grepstad, 2003). Los usos dados a este instrumento óptico en la cultura musulmana de la época —para el conocimiento sistemático y como medio de espectáculo— ya demostraban la doble vocación que luego será la base del conflicto que mueve la historia de la cámara fotográfica.

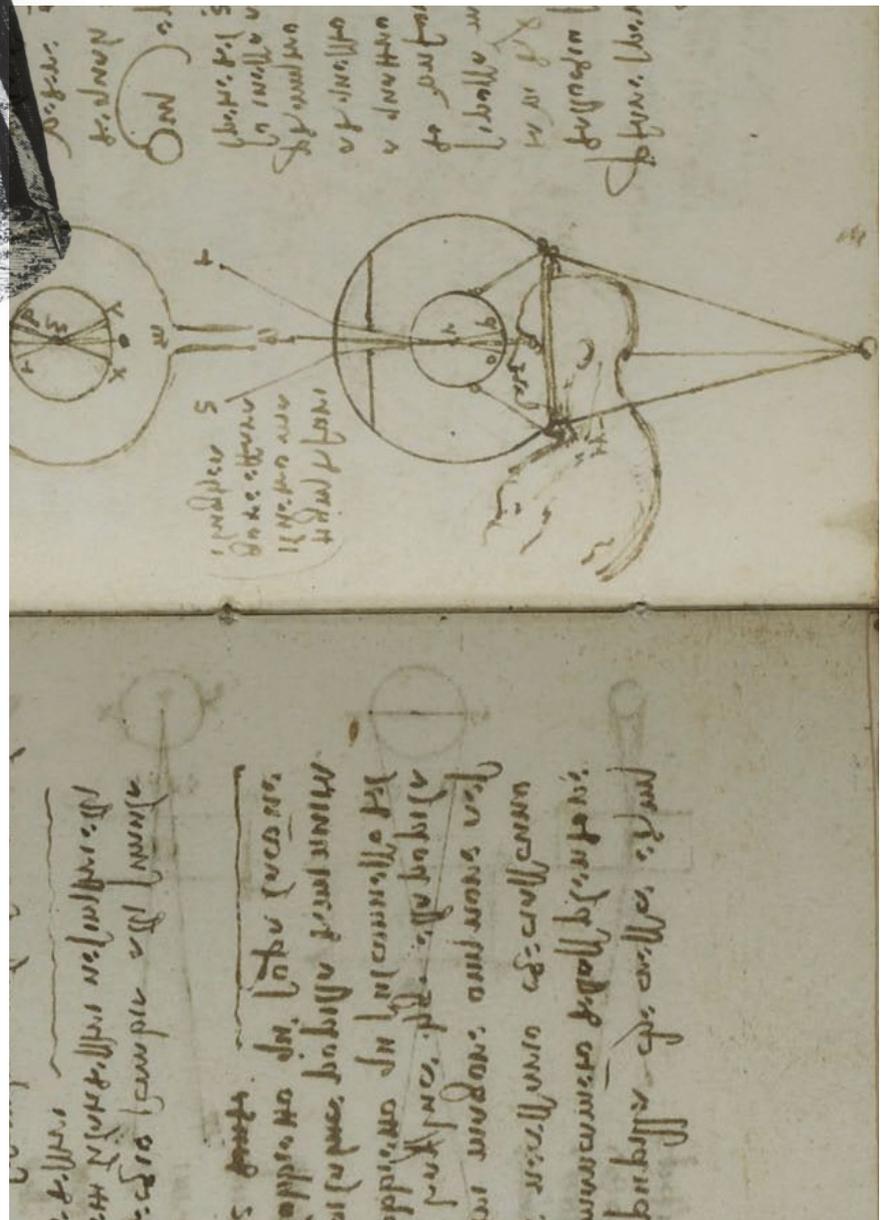
• IMG 09

Imágenes del Libro de la Óptica. Ibn al-Haytham, siglo X.



En Europa, Leonardo Da Vinci desarrolló dos precisas descripciones de la cámara oscura. Desde entonces y hasta la primera fotografía, este artefacto fue usado principalmente como instrumento de dibujo y como medio de diversión. El primer científico destacado en hacer uso de la cámara oscura en Europa es Johannes Kepler a comienzos del siglo XVII. Este la usa en sus observaciones astronómicas, especialmente para no dañar sus ojos observando los eclipses de sol. (Renner, 2000)

• **IMG 11**  
Cámara Oscura,  
Johannes  
Kepler, 1620.  
→



• **IMG 10**  
Sistema óptico,  
Leonardo Da  
Vinci, 1508.  
→

FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

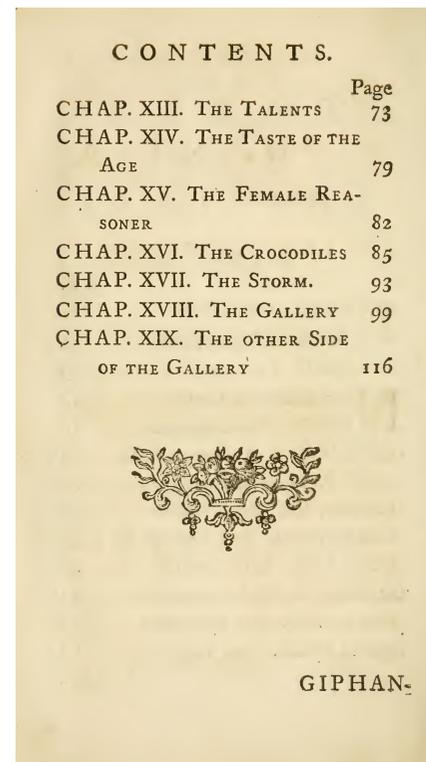
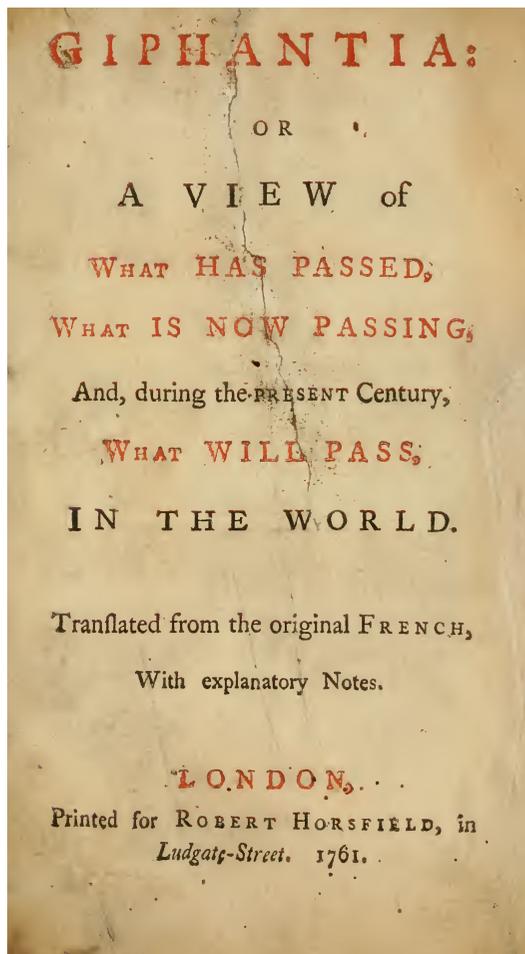
6

books.google.com/books?id=Ur\_8L9hasQkC&p-g=PA2&dq=Giphantie&hl=en&ei=brUxTYqtEI-q8A-b0u\_CACQ&sa=X&oi=book\_result&ct=result&resnum=7&ved=0CD8Q6AEwBg#v=onepage&q=Giphantie&f=false

7

"Usted sabe que los rayos de luz reflejados por diferentes objetos forman imágenes, pintan la imagen reflejada en todas las superficies pulidas, como por ejemplo, en la retina del ojo, sobre el agua y sobre el cristal. Los espíritus en su intento de fijar estas imágenes fugaces, han creado una sustancia sutil por medio de la cual se puede formar una imagen en un abrir y cerrar de ojos. Cubren un lienzo con esta sustancia y lo ubican frente al objeto que desean capturar. El primer efecto es similar al de un espejo, pero debido a su naturaleza viscosa el lienzo logra conservar un facsímil de la imagen, lo cual no ocurre en un espejo. El espejo representa fielmente las imágenes, pero no las conserva; nuestro soporte las representa con igual fidelidad, pero además las conserva. Esta impresión de la imagen es instantánea. El lienzo se retira y se ubica en un lugar oscuro. Una hora más tarde la impresión se ha secado, y usted tiene una representación, valiosa por el hecho de que ningún arte puede imitar su veracidad." (Charles-François Tiphaigne de la Roche: "Giphantie" en (Barrachina, 2010))

Sin embargo, este solo instrumento de observación no basta para hablar de foto-grafía. Faltaba la grafía, es decir, que la imagen de luz se grabara. Si bien Charles François Tiphaigne de la Roche en su libro de 1760 Giphantie<sup>6</sup> describió lo que se puede entender como un dispositivo fotográfico<sup>7</sup> (Marien, 2002), esta tecnología no fue posible hasta que una serie de científicos, en distintas partes de occidente, trabajaron hasta lograr controlar químicamente la oxidación por luz de superficies fotosensibles.



• IMG 12  
Edición inglesa de  
Giphantie, 1761.  
↑

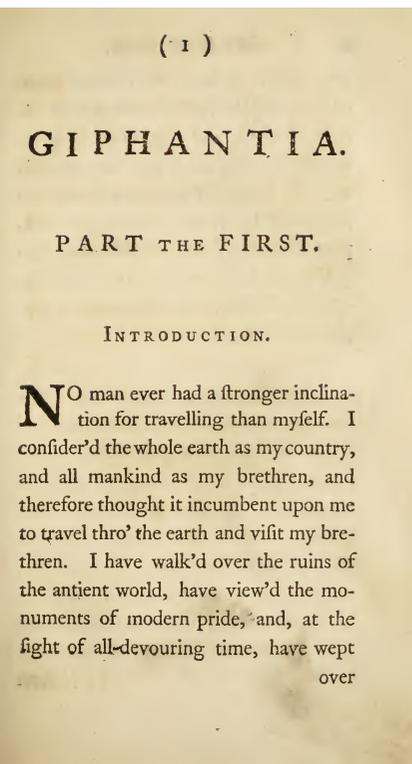
La fotografía más antigua que se conoce es la que el inventor francés Nicéphore Niépce toma desde su pieza en 1826, la cual requirió ocho horas de exposición.

Sin embargo, no fue hasta 1839, año en el que William Fox Talbot refinó el proceso desarrollado por Louis Daguerre, que la emulsión fotográfica se hizo lo suficientemente sensible y rápida como para poder capturar imágenes de personas al natural, es decir, sin necesidad de andamiaje para la cámara y el modelo. (Newhall, 1982)

• **IMG 13**  
1ª fotografía.  
Nicephore Niepce,  
mayo, 1826.  
→



• **IMG 14**  
Articles of Glass,  
1843, William  
H. Fox Talbot.  
→



La naturaleza de la cámara fotográfica, objeto híbrido nacido de este affaire entre ciencia y arte, dibuja el conflicto desde el cual el presente texto revisa la historia de la fotografía. Pero el desarrollo de este conflicto reclama un caso, es decir un sujeto en que éste se materialice, ya que las formas de aproximación varían radicalmente según las cualidades del caso. Un ámbito respecto del cual la ciencia y el arte estén equidistantes, tanto en su interés como en su capacidad descriptiva, es el de las prácticas cotidianas en su entorno cultural.

Entonces, ¿cómo se ha desarrollado el conflicto entre la condición de instrumento de observación versus medio de interpretación en el uso de la fotografía en la investigación de las prácticas sociales?

### **Primeras Aproximaciones**

Con la invención de la cámara fotográfica se dio comienzo a una serie de felices encuentros entre pensamiento científico y expresión artística, lo que marcó el comienzo de una especie de luna de miel. No solo la ciencia había sido capaz de fijar la imagen que los artistas observaban a través de la cámara oscura, sino que gracias a trabajos como los desarrollados por los científicos Etienne Jules Marey o Eadweard Muybridge, las ciencias en general se beneficiaron. El fotógrafo y antropólogo John Collier Jr. lo describe de la siguiente forma:

“En su búsqueda de un método para captar la acción elusiva que los ojos no podían percibir, el fotógrafo pionero Eadweard Muybridge perfeccionó un primitivo método de estudio de desplazamientos y tiempos. En 1887, publicó *Animal Locomotion*, once volúmenes con 20.000 fotografías de todos los movimientos de animales y seres humanos, incluidos el de una madre pegándole a su hijo. Aunque Muybridge concibió su trabajo como un instrumento al servicio de los artistas que buscaban el realismo en sus dibujos, su método fue aprovechado por un fisiólogo francés, Marey, para estudiar detalladamente los movimientos de los animales, las aves y los insectos. Marey ideó una cámara de placa móvil precursora de la cámara cinematográfica, con la que podía hacer doce fotografías por segundo.”

(Collier, 2007 {1967}, págs. 178–179)

Muybridge estudia mediante secuencias de imágenes fotográficas las fases de los pasos de un pony mientras galopa.

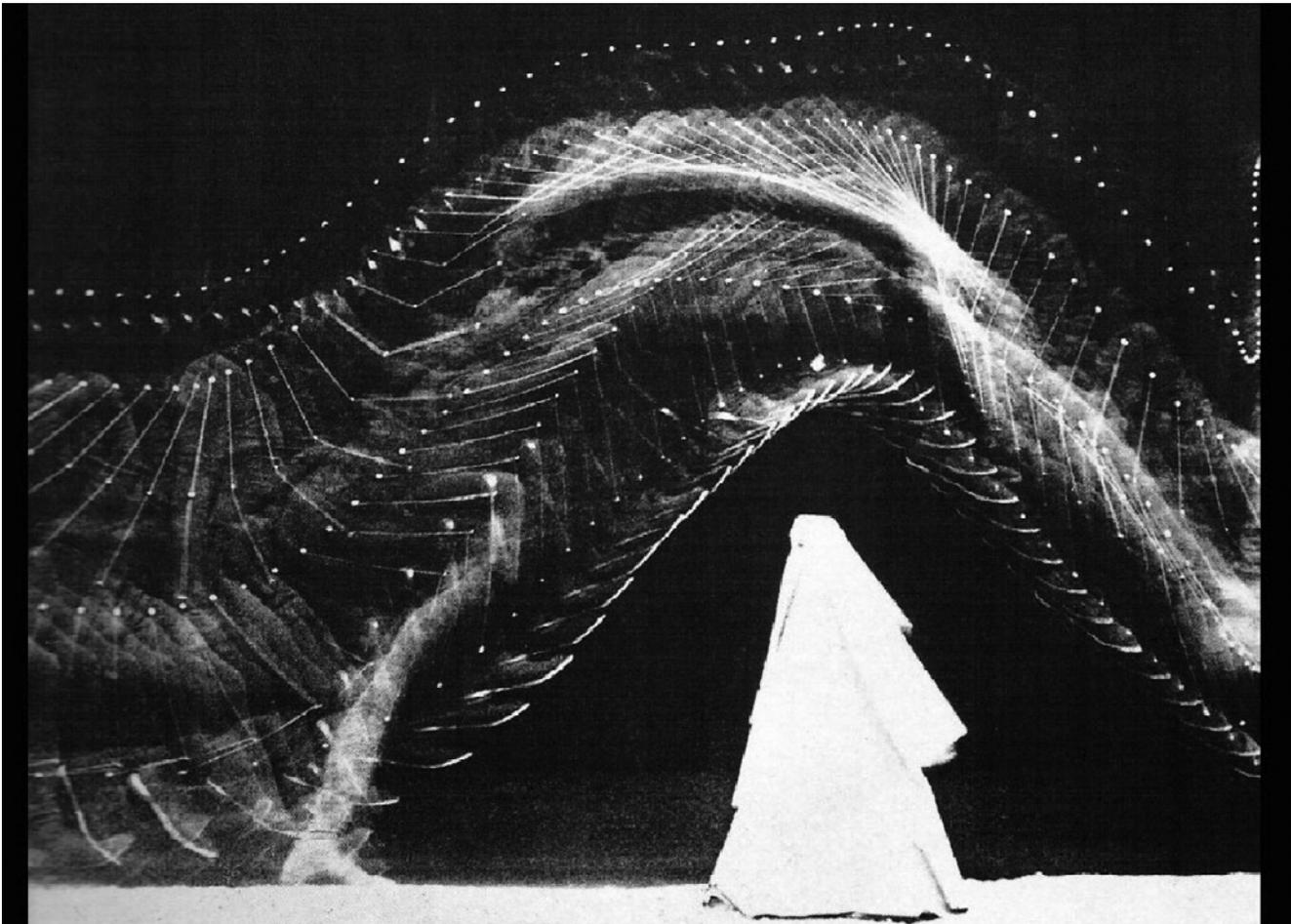
En este caso la cámara se usa como instrumento objetivo de observación, con el propósito describir con exactitud aquello que hasta el momento la observación directa no había podido dilucidar de manera rotunda, como la conocida pregunta de si los caballos levantaban sus cuatro patas al correr.



• IMG 15  
Estudio de un  
pony al galopar.  
Eadweard  
Muybridge, 1879.  
↑

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

Inscrito en el espíritu de la época, Marey  
usa la cronofotografía para lograr un re-  
gistro que fije y aíse el movimiento del  
cuerpo que se mueve, para así obtener un  
objeto de estudio que invisibilice el caso  
individual.



• **IMG 16**  
Cronofotografía,  
Etienne Jules  
Marey.  
↑

8

Texto original: What part is man and what machine? What part is science and what art? Beyond that is the camera's capacity to "simulate art" and to record reality. From the very beginning, photography was confronted with this dilemma. It emerged fortuitously at a time when fidelity to nature had again become a major criterion of excellence in art.

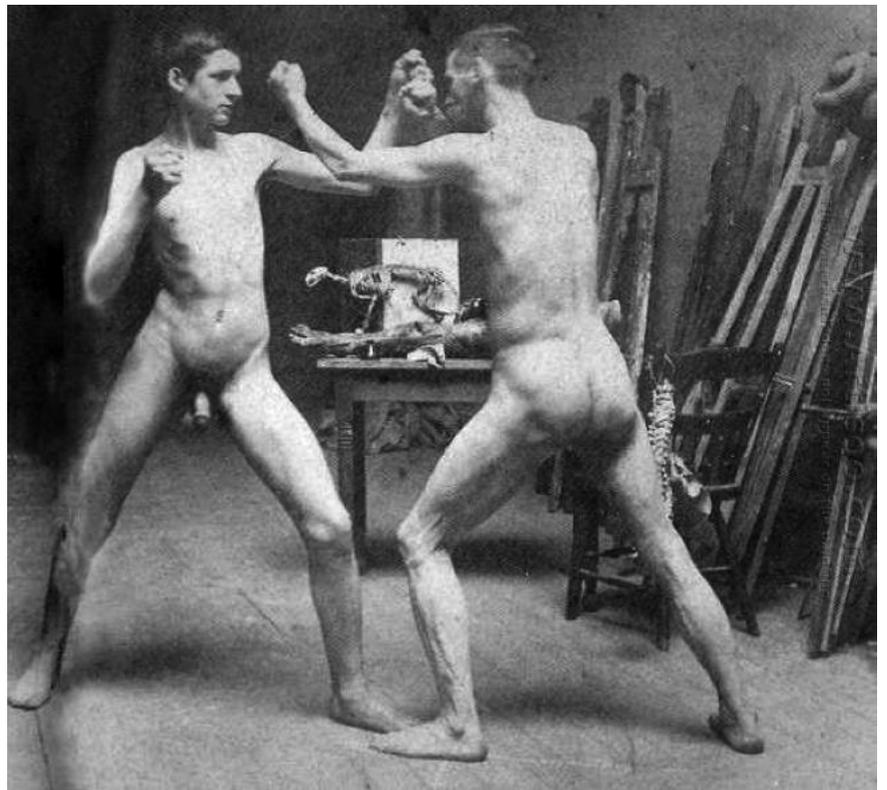
Simultáneamente a su uso en disciplinas como la zoología, la botánica, la antropología física, la etnografía o la eugenesia, la fotografía se desarrollaba como un arte, y de carácter propiamente moderno. Milton W. Brown lo entiende así, "en el sentido que su historia completa pertenece a la era industrial" (The History of Photography as Art History, 1971, pág. 31). Para Brown, si bien la fotografía incorpora quizá como nadie antes arte y ciencia, el que la ciencia se use para fines artísticos no es una novedad. Sin embargo, plantea que "la imagen de la máquina creando arte ha tenido un efecto indeleble en nuestra actitud hacia la cámara y sus productos" (The History of Photography as Art History, 1971, pág. 32). Sigue así:

"¿Qué parte es humana y qué parte es maquina? ¿Qué parte es ciencia y qué parte es arte? Más allá de esto está la capacidad de la máquina para 'simular arte' y registrar la realidad. Desde el primer momento, la fotografía estuvo confrontada con este dilema. Emergió fortuitamente en un tiempo donde la fidelidad a la naturaleza se había transformado nuevamente en el principal criterio de excelencia en el arte."<sup>8</sup>  
(Brown, 1971, pág. 32)

- **IMG 17**

Estudio jóvenes  
boxeando, Thomas  
Eakins, 1890.

↓



FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

Quizá la admiración que la fotografía provocaba por su “fidelidad a la naturaleza”, sumada a la voluntad de acercarla a las Bellas Artes (con mayúscula), produjo en esta primera etapa una gran cantidad de fotografías que no se proponían expresar la modernidad contenida en el medio, y que más bien reproducían los motivos tradicionales de la pintura, su antecedente en el arte. Con la perspectiva que nos dan 186 años de fotografía, podríamos caracterizar a estos trabajos como kitsch, a pesar de lo injusto que es exigir a los pioneros en usar esta forma de registro radicalmente nueva, que operen de acuerdo a lo que hoy consideramos la expresión propia de la cámara.



• IMG 18  
Estudio de  
Bailarina, Edgar  
Degas, 1900.

→

Para William L. Jolly las copias desarrolladas por Degas de esta placa de colodión alrededor de 1880 son la primera evidencia de un uso artístico del efecto de solarización desde su descubrimiento en 1856 (Jolly, 1997). Si bien no conocemos ninguna declaración de Degas definiendo estas fotografías como un trabajo artístico, la considerable cantidad de impresiones experimentales que el artista desarrolla de la misma placa evidencia algo más que una casualidad o una diversión. En dos de las copias, hace “una inversión izquierda-derecha similar a la que (...) produce en los monotipos mientras tira contrapruebas. Sin embargo, en estas fotografías hay otra forma de inversión que es imposible de lograr mediante el monotipo: que se inviertan claro y oscuro, negativo y positivo.” (Crimp, 1978, pág. 98) Autores como Janet Buerger han insistido en que la fotografía como medio y en particular este tipo de fotografía —que podríamos denominar como técnicamente defectuosa— tuvieron una profunda influencia en Degas. De hecho, en sus pinturas de bailarinas en escena — como es “Bailarinas azules” de 1899— la compleja iluminación de las caras recuerda en parte los efectos de claro-oscuro que emergen de la solarización, los que “destruyen la relación lógica entre luz y oscuridad” (Crimp, 1978, pág. 99).

La fotografía era entonces una proto-disciplina, una práctica sin convenciones. Sin embargo, visto desde hoy, se ha demostrado como más trascendente el uso que de la técnica fotográfica hicieron “artistas como Degas o Eakins” (Brown, 1971, pág. 32), quienes la incorporaron como instrumento para investigar sus temas de representación pictórica. Walter Benjamin se refiere al caso de David Octavius Hill, quien “tomó como base para su fresco del primer sínodo general de la Iglesia escocesa en 1843 una gran serie de retratos fotográficos. (...) Y son estos adminículos sin pretensión alguna, destinados al uso interno, los que han granjeado para su nombre un puesto histórico, mientras que como pintor ha caído en el olvido.” (Benjamin, 2008 {1931}, pág. 24)



• **IMG 19**  
Bailarina posando;  
Dos versiones.  
Edgar Degas (Crimp,  
1978, págs. 96-97).  
↑

**FOTOETNOGRAFÍA:**

**EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.**

Por su parte, desarrollando una práctica documental sin pretensiones artísticas, más bien cercana al periodismo, la política, la prédica moralizante o las ciencias sociales, encontramos a fotógrafos como Jacob Riis, Matthew Brady o Lewis Hine, quienes hicieron que realidades sociales ignoradas, como las condiciones en la guerra, el trabajo de los niños o los guetos de miseria, irrumpieran en el imaginario de la sociedad con el objetivo de promover cambios sociales a través de la denuncia gráfica de las miserias de su época. A pesar de la distancia entre las intenciones pictóricas de Hill y las de los pioneros foto-documentalistas, el artista coincide con Hine y, sobre todo, con Riis, en considerar que ni práctica ni teóricamente la fotografía constituye un fin, sino un medio.

• **IMG 20**

Esposas de  
Pescadores de San  
Andrés sacudiendo  
las redes. David  
Octavius Hill,  
1840 (aprox.)

→



• **IMG 21**

Tugurios para  
inmigrantes en  
Nueva York. Jacob  
Riis, 1890.

→



Desde la idea que la fotografía, irregular y desigualmente, ha ido construyendo prácticamente una tradición, reaccionando en su práctica y diversificando de hecho los ámbitos y la fuerza de su penetración en diversas dimensiones de la cultura (Naranjo, 2007, pág. 11), nos asomaremos a trabajos fotográficos tempranos que son referencias de rumbo para quienes practican la fotografía. Consideraremos a los alemanes Karl Blossfeldt y August Sander, al británico John Thomson y al norteamericano Jacob Riis, para graficar que desde sus orígenes, su evolución disciplinar se deja narrar comprensivamente a partir del conflicto entre su dimensión de arte y su dimensión científico-tecnológica.



• IMG 22  
Pequeña hiladora,  
Lewis Hine, 1909.  
↑

**FOTOETNOGRAFÍA:**

**EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.**

**Fotografía en los albores del siglo XX alemán: Blossfeldt y Sander.**

La tradición alemana de fotografía orientada al arte tiene un comienzo tardío. A diferencia de franceses y británicos, solo a finales del siglo XIX aparecen artistas como Wilhelm Plüschow y Wilhelm von Gloedem, cuyas obras desarrollan fotográficamente motivos propios de las Bellas Artes tradicionales. Pero silenciosamente, al mismo tiempo, emergían dos grandes proyectos que usaron la fotografía para conocer el mundo y que serán heraldos para el siglo XX: el de Karl Blossfeldt y el de August Sander.



• **IMG 23**  
Wilhelm Plüschow,  
1890 (aprox.).

↑

• **IMG 24**  
Flor de Ajo,  
Karl Blossfeldt  
(1890-1896)

→



FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.



Karl Blossfeldt (1865–1932) comenzó su relación con las formas como aprendiz de escultura y modelado en metal en la fundición de Mägdesprung en las montañas de Harz, Alemania. En la década de 1890 comenzó a fotografiar sistemáticamente las formas de las plantas —específicamente los detalles de capullos, flores, tallos y hojas— contra fondos planos como referencia para los artistas y artesanos que trabajaban bajo el influjo de la pasión por el diseño vegetal que culminaría en el Art Nuoveau. Sus fotografías resaltaban las cualidades formales y escultóricas de las plantas, abstrayéndolas al punto de hacerlas aparecer inorgánicas, es decir como un higiénico producto de diseño industrial moderno.

El reconocimiento de Blossfeldt como fotógrafo fue repentino. Entre 1896 y 1928 sus fotografías fueron publicadas anónimamente en un discreto número de textos pedagógicos. Pero con la publicación del libro *Formas Originarias del Arte* (*Urformen der Kunst*, 1928) su trabajo saltó a la fama mundial. Pero este salto a la fama no viene del ámbito al que Blossfeldt estaba abocado, a saber, la sobria y metódica catalogación de las formas de la naturaleza, que consideraba a la fotografía no como un fin sino solo como un medio y operaba desde una lógica inductiva y de carácter positivista, sino de los cultores del movimiento artístico de la Nueva Objetividad. Este grupo de vanguardia se fascina por lo que creían era la revelación estética de una verdad gracias a la tecnología moderna, que al mismo tiempo producía una distancia respecto a la historia del arte y vinculaba las formas puras con la estructura de la naturaleza.

Contemporáneo a Blossfeldt, durante la década de 1890, un ambicioso joven comenzaba a articular uno de los proyectos fotográficos más abrumadores en cuanto a su propósito que una persona podría plantear. A pesar de que el proyecto no fue articulado sino hasta la mitad de la década de 1920, ya antes de terminar el siglo XIX August Sander (1876–1964) dedicó su vida a la monumental empresa de fotografiar todos y cada uno de los tipos humanos de su época. Con el objetivo de componer un panóptico de los caracteres de su tiempo, proyecto en cierta medida inspirado por el de la antropología decimonónica, reemplaza las razas por la búsqueda de personajes tipo de los más variados grupos. A esta cruzada la llamó *La Gente del Siglo XX*. (*Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur*)

Sander adquirió su primera cámara en 1892 (el año de la primera foto de su proyecto). Ya en 1945 su archivo incluía más de 40.000 imágenes. La amplitud de su proyecto puede haber sido influenciada por el Grupo de Artistas Progresistas que frecuentaba en Colonia en los 1920s, ciudad en que desarrolló la mayor parte de su ejercicio profesional (Del Pino & Solís). El estudio de los tipos humanos fue un trabajo fotográfico común durante el siglo XIX. Ejemplos de esta práctica son las fotografías de William Carrick y John MacGregor en la Rusia rural, y el trabajo de John Thomson (1837–1921) en Londres, quien en sociedad con el periodista Adolphe Smith, produjo la revista mensual *Vida en las Calles de Londres* (*Street Life in London*), entre 1876 y 1877. Este proyecto editorial documentó fotográficamente la vida de las personas en

- **IMG 25**

August Sander.  
Niños Campesinos,  
Westerwald, 1912.

←

FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

las calles de Londres, estableciendo un precedente igualmente importante para la documentación fotográfica de la vida social como para el fotoperiodismo. Las fotografías fueron publicadas como un libro en el año 1878 (Thomson & Smith, Street Life in London, 1994 {1878}).

• IMG 26

John Thomson,  
Street Life in  
London, 1877-78.  
→





• IMG 27  
12 Físicos,  
Retrato Compuesto,  
Boston, 1887.  
↑

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.



En la formulación de su empresa, Sander reconoció siete secciones que, a su vez, incorporaban 45 sub-categorías. Las secciones son El Hombre de la Tierra, El Comerciante Experto, La Mujer, Clases y Profesiones, El Artista, La Ciudad y Los Marginados. Ahora bien, a pesar de que, en primera instancia, la intención de clasificarla especie humana en siete categorías despierte dudas razonables de su eficacia, la expresividad y viveza de los retratos de Sander desplazará a un segundo plano su estructura de categorías. El aparente afán científico positivista de clasificación es, más que una metodología estricta, un punto de partida de su producción de retratos. Éstos, a fin de cuentas, son considerados hoy un aporte como arte fotográfico.

Algunas de las clasificaciones que Sander hace de sus retratos —extrañas e inesperadas como la inclusión de los deportes en la sección dedicada al Hombre de la Tierra— sugieren fuertemente que, para reconocer el valor de su obra, debemos hacer foco sobre su expresividad y no en su uso del método científico. Más allá de la pretensión científica de la formulación de su trabajo, el uso de las categorías y clasificaciones, de la metodología para seleccionar sus sujetos o del criterio para determinar el número de casos que debe registrar de cada uno, los textos con que Sander acompaña sus retratos nos dan pistas sobre la mirada con que se lanza a esta empresa inagotable. Lo anterior insinúa su obra como la estilización refinada de un empirista que, en cada fotografía, se adapta a las inmensurables variaciones del paisaje humano (Proposon, 2008).

Blossfeldt y Sander coinciden en que en el origen de su obra se puede encontrar un afán científico-clasificadorio y que son, finalmente, reconocidos y recordados por el aporte de su arte fotográfico. Al mismo tiempo tienen marcadas diferencias. Por un lado, la inspiración científica de Blossfeldt es de carácter inductivo, que recuerda las prácticas positivistas abocadas a la observación de lo específico. Consecuentemente, se proponía fotografiar las particularidades de cada tipo de planta, haciéndolas disponibles para su uso en el diseño de objetos y la ornamentación arquitectónica predominante en la época: el Art Nouveau. Sin embargo, la expresión de su arte fotográfico, que destaca la configuración abstracta de las plantas, impacta y es reconocido como tal por una generación de artistas modernos que construye su obra en oposición al estilo figurativo que pone en movimiento el trabajo de Blossfeldt.

Al contrario, el discurso inicial de Sander recuerda inequívocamente los afanes totalizadores del positivismo decimonónico. Sin embargo, al intentar llevar a cabo fotográficamente el proyecto original, este se diluye en la inabarcable diversidad de la condición humana, por lo que su valor dependerá de las particularidades y no de la universalidad de cada uno de los sujetos retratados. En el trabajo de Blossfeldt, las plantas, que él aprecia más que la fotografía, son capturadas con el cuidado expresivo con que un retratista modela un rostro humano; en Sander, las personas en principio son abordadas como para la confección de un herbario, a pesar de que finalmente la delicadeza y el oficio de éste autor les concede un carácter estético único. Por último, para Blossfeldt la fotografía es un medio para otros fines, en cambio para Sander la abrumadora empresa fotográfica de construir el paisaje de la

• **IMG 28**  
El pintor Anton  
Rädercheidt,  
Sander, 1927.  
←

9

Vistazo que revela, sobre todo, los principios burgueses y el prisma con que las clases dominantes describían y entendían la vida cotidiana de los grupos económicamente desaventajados.

gente de su tiempo, mediante miles de fotografías, era el fin último de su trabajo y de su vida. En ambos, paradójicamente, el uso obsesivo de la cámara como instrumento de registro objetivo sublima como expresión de arte en cuanto a interpretación estética del mundo y su tiempo.

### John Thomson y la vida en las calles de Londres

Como muchas de las grandes ciudades de finales del siglo XIX, el Londres victoriano mostraba una sobrepoblación de “gente de la calle” (street people), mucha de la cual llevaba a cabo las tareas pesadas que mantenían funcionando a esta gran ciudad. La publicación mensual *Street Life in London* funcionó entre los años de 1876 y 1877, y concluyó su corta pero influyente vida con la publicación de un libro que incluye el material de esos dos años. Esta ya clásica publicación de la historia temprana de la fotografía, ofrece un vistazo de las formas de vida de los ciudadanos de las clases bajas urbanas a finales del siglo XIX<sup>9</sup> a la vez que una referencia para la investigación con fotografías.

El valor de las fotografías de Thomson como documentos y de los textos que las acompañan, está tanto en su capacidad para mostrar personajes y escenas de la vida cotidiana en Londres como por transparentar su propia perspectiva respecto del rol de su trabajo. Los artículos que siguen a las imágenes evidencian una voluntad subyacente: la de presentar a los personajes retratados como ejemplos tipo de un grupo social al que se le quiere limpiar de un estigma, adjudicándoles cualidades apropiadas según la moral burguesa, como evidencia el texto referido a los Cocheros de Londres: “Esta antigua cuestión está alcanzando una nueva fase. No hay grupo de hombres más abusado en la vida que los cocheros de Londres, pero acontecimientos y noticias recientes han ayudado, al menos en parte, a quitar la culpa de sus hombros”. (Thomson & Smith, *Street Life in London*, 1994 {1878})

- **IMG 29**

Cochero de Londres;  
John Thomson y  
Adolphe Smith,  
*Street Life in  
London*, 1877/78.

→



Las fotografías de Thomson son al mismo tiempo cuidadosamente compuestas y técnicamente precisas y detalladas. Cada una de las fotografías es acompañada de un ensayo, escrito por el mismo Thomson o por su socio en la empresa, el periodista y activista social Adolphe Smith. En estos ensayos se describe el tipo de actividad y la historia de vida del personaje retratado, en la que se da cuenta de la dura lucha por llegar a la posición en la que se encuentra, es decir la de un ciudadano que desarrolla una actividad socialmente reconocida. El esfuerzo editorial de Thomson y Smith es un importante referente en la historia del periodismo fotográfico y en la tradición del registro y documentación sistemática de quienes pueblan la vida cotidiana de las grandes ciudades modernas. Precursores en el trabajo de hacer visibles a los sin voz, dieron tribuna a las condiciones de vida de personajes más bien invisibles para la esfera pública británica, como son floristas, nómades urbanos, músicos callejeros, conductores de carros, payasos y dibujantes de letreros, entre muchos otros.

Ahora bien, ya pasado un siglo y medio de registro y publicación de fotografías de la vida social, es ineludible comentar críticamente dos aspectos del trabajo de Thomson y Smith. Primero, el afán de tipificación, con aire cientificista, que se esfuerza por demostrar que los sujetos fotografiados son casos perfectamente representativos de los arquetipos que ilustran. Buscando más el patrón que la diferencia, para el espectador contemporáneo de estas fotografías la voluntad de ilustrar arquetipos se manifiesta en la cuidadosa composición de las escenas y la producción de los elementos a fotografiar. No obstante, basta para colocarlas en la categoría de representaciones in situ con actores reales para darles el carácter de documento social. Son, a fin de cuentas, ilustraciones del lugar común.

En favor de Thomson y Smith, vale la pena mencionar que las condiciones técnicas de la fotografía y los estándares de exigencia puestos en la calidad de la imagen para una publicación impactan en que el resultado diste mucho de ser casual. Pero el aroma a montaje no viene solo de condicionantes técnicas y mediáticas, sino desde la propia mirada de los autores: el discurso de este proyecto tiene una voluntad normalizadora sobre los sujetos retratados y los grupos a que pertenecen. Esta voluntad, que también se demuestra en el texto, implica que quienes no pertenecen a las clases dominantes son dignos de mención en la medida que, entre los dramas de su esforzada vida, demuestren coincidencias valóricas con las de la burguesía.

Ensayos y fotografías se ilustran mutuamente. Mientras las fotografías muestran una escena del trabajo diario, los ensayos describen las características generales de la jornada de un oficio determinado y la historia de esfuerzos para ejercerlo. De esta manera, los autores construyen un discurso de dignificación a través de la normalización. A pesar de que las breves historias de vida presentadas para cada artículo son reconstrucciones de una biografía particular, estas están estructuradas sobre un patrón que las hace parecer las varias estrofas de una misma canción. Ni en el texto ni en las fotografías son las particularidades biográficas o formales las que destacan por sobre lo genéri-

10

Además de ser escritor Riis estaba familiarizado con el poder de llegada de la imagen, ya que trabaja durante un período en la proyección de propaganda comercial a través de proyecciones estereoscópicas. (Hermansen, Jacob Riis: Activismo y Performance, 2008)

co, haciendo a este trabajo más bien una demostración de la mentalidad hegemónica —positivismo de carácter deductivo— en la segunda mitad del siglo XIX y su impacto sobre la consciencia social de la época.

**Jacob Riis y la marginalidad urbana estadounidense:  
la primacía de lo particular.**

Sin pretensiones estilísticas e inscritas en un relato que las antecede, las fotografías de Jacob A. Riis (1849–1914) impactaron la sociedad norteamericana revelando de manera descarnada las condiciones de vida de los tugurios de Nueva York, a los que accedió primero en su calidad de inmigrante y luego en su trabajo como reportero policial. En Riis, la denuncia de las condiciones de vida sub-humanas de los marginados del progreso antecede la elección del medio con que se denuncia. De hecho Riis es, en primera instancia, un escritor<sup>10</sup> y llega a la fotografía por la necesidad de impactar con sus relatos sobre los hacinados vecindarios donde vivían los pobres y los inmigrantes para llamar a la acción a las autoridades políticas y a la comunidad rica de NY.

Para la sociedad norteamericana de la época, la cámara de Riis fue en dos sentidos un arma de fuego. Primero, en un sentido literal, fue el primer fotógrafo en usar el recientemente inventado flash de pólvora para retratar lugares oscuros. De hecho, en febrero de 1888, el día-

• **IMG 30**  
Mujer del Lower  
East Side, Jacob  
Riis, 1880-90.  
→

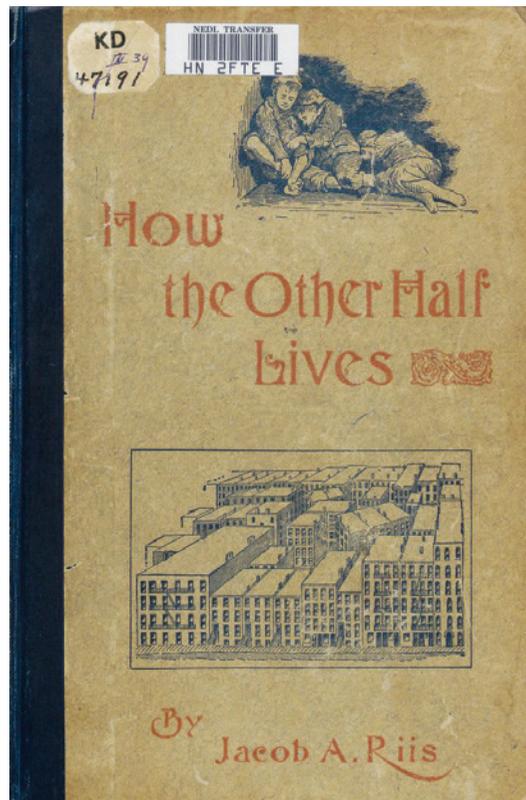


FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

rio New York Sun publicó su ensayo, "Flashes from the Slums: Pictures Taken in Dark Places by the Lightning Process". El uso pionero de esta tecnología le costó varios accidentes, dos de los cuales fueron serios: en uno su pelo se comenzó a incendiar y en otro quedó ciego por varios días. Segundo, en un sentido metafórico, su cámara fue un arma de revelación y propaganda que positivamente promovió el cambio social. Sus narraciones periodísticas y performances públicas donde combinaba la declamación de historias con la proyección de imágenes, integraban texto y fotografías, logrando fijar la atención y grabar la memoria de la sociedad norteamericana de la época respecto al dramático problema de las condiciones de vida de los habitantes de los tugurios. Fue responsable de poner en movimiento la creación del Tenement House Commission en 1884, como también provocó la realización de numerosas acciones de caridad de privados e instituciones. (Hermansen, 2008)

En diciembre de 1889, la revista Scribner publicó un ensayo fotográfico de Riis sobre la vida en la ciudad que ya prefiguraba su magnum opus, "How the Other Half Lives" (Riis, 1890). Este trabajo fue directamente responsable de que el entonces Comisionado de Policía, Theodore Roosevelt, revisara profundamente la forma en que se hacían las redadas policiales en los barrios más pobres, en los que Riis había vivido en sus primeros meses de inmigrante en NY.



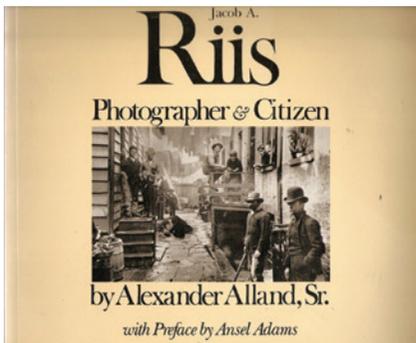
• IMG 31

How the Other Half Lives. Riis, 1890.

↑

11

"It would be difficult to imagine these photographs as single images apart from the great matrix of Riis's project. Riis's photographs, books, articles and lectures exist as a unit statement, a consuming lifework. This is what photography should be - an integrated creative and constructive statement, not a series of disconnected and unorganized images of more or less superficial appeal."



- **IMG 32**  
Jacob A. Riis,  
Photographer &  
Citizen, Alexander  
Alland, 1974.  
↑

Las imágenes reveladas por Riis tienen la fuerza de aquello propulsado por un propósito que emerge de su propia experiencia y hace de su producción una necesidad que va mucho más allá de las precisiones técnicas o estilísticas, y que no se limita por cálculos políticos o profesionales. Ansel Adams, en el prólogo del libro de Alexander Alland "Jacob A. Riis: Photographer & Citizen", describe precisamente este punto:

"Sería muy difícil imaginar estas fotografías como imágenes aisladas, aparte de la gran matriz del proyecto de vida de Riis. Sus fotografías, libros, artículos y charlas se presentan como un manifiesto unitario, como el trabajo de toda una vida. Y esto es lo que la fotografía debería ser, un discurso integrado, creativo y constructivo, no una serie de imágenes desconectadas y desorganizadas, cuyo aspecto es más bien superficial"<sup>11</sup> (Alland, Adams, & Riis, 1974)

A pesar del impacto que el provocativo trabajo de Riis tuvo en la sociedad de su época y el avanzado uso que hizo de la técnica fotográfica para la investigación social, éste fue olvidado hasta la década del 1940, cuando el fotógrafo ruso-norteamericano Alexander Alland, sondeó y rescató las placas originales de Riis. Con una carrera activa como fotógrafo y editor, Alland comenzó a coleccionar el trabajo de otros fotógrafos que hubiesen desarrollado temas coincidentes con los propios, adquiriendo negativos antiguos y reimprimiéndolos. En 1939 la Russell Sage Foundation encargó a Allan la ampliación e impresión de los negativos de las fotografías que Lewis Hine había hecho de Ellis Island y de las condiciones de trabajo de los niños que allí se encontraban. Unos pocos años después Allan afortunadamente encontró sobre 2000 negativos de Robert Bracklow. Seguidamente, adquirió numerosos negativos de Jessie Tarbox Beals, la primera mujer foto-reportera del mundo. Las fotografías de los tugurios de Beals, probablemente llevaron a Alland a estudiar el trabajo de Riis. En 1946, Alland siguió y consiguió los negativos en vidrio tomados por Jacob Riis entre 1887 y 1897, haciendo reimpresiones y publicitando este seminal trabajo. Estas colecciones de negativos se guardan en la New-York Historical Society. En 1947, Alland hizo las impresiones para la exhibición de la fotografías de Riis "The Battle With the Slum: 1887-1897" en el Museo de la Ciudad de Nueva York. Nuevamente en este caso es la esfera del arte —a la que Alland pertenece— y no la de la investigación social la que rescata y salvaguarda un material que da cuenta de manera irremplazable de las condiciones de vida de miles de personas en un momento crítico para el desarrollo de las ciudades —como fue el de las inmigraciones masivas que llevaron a un crecimiento de hasta un 700% en la población de algunos de los centros urbanos norteamericanos— y de las oportunidades que la imagen abría para la investigación. De hecho, para John Collier, Riis es el primer antropólogo visual urbano (1986, pág. 9). El que alguien como Riis, que opera conceptual y prácticamente fuera de la lógica de las ciencias sociales, sea considerado como pionero en la investiga-

ción social con fotografías nos hace preguntarnos si podemos hablar de una tradición o, más bien, de casos particulares y momentos precisos en las ciencias sociales en que los datos visuales se ponen sobre la mesa.

#### **La era Stieglitz de la fotografía norteamericana**

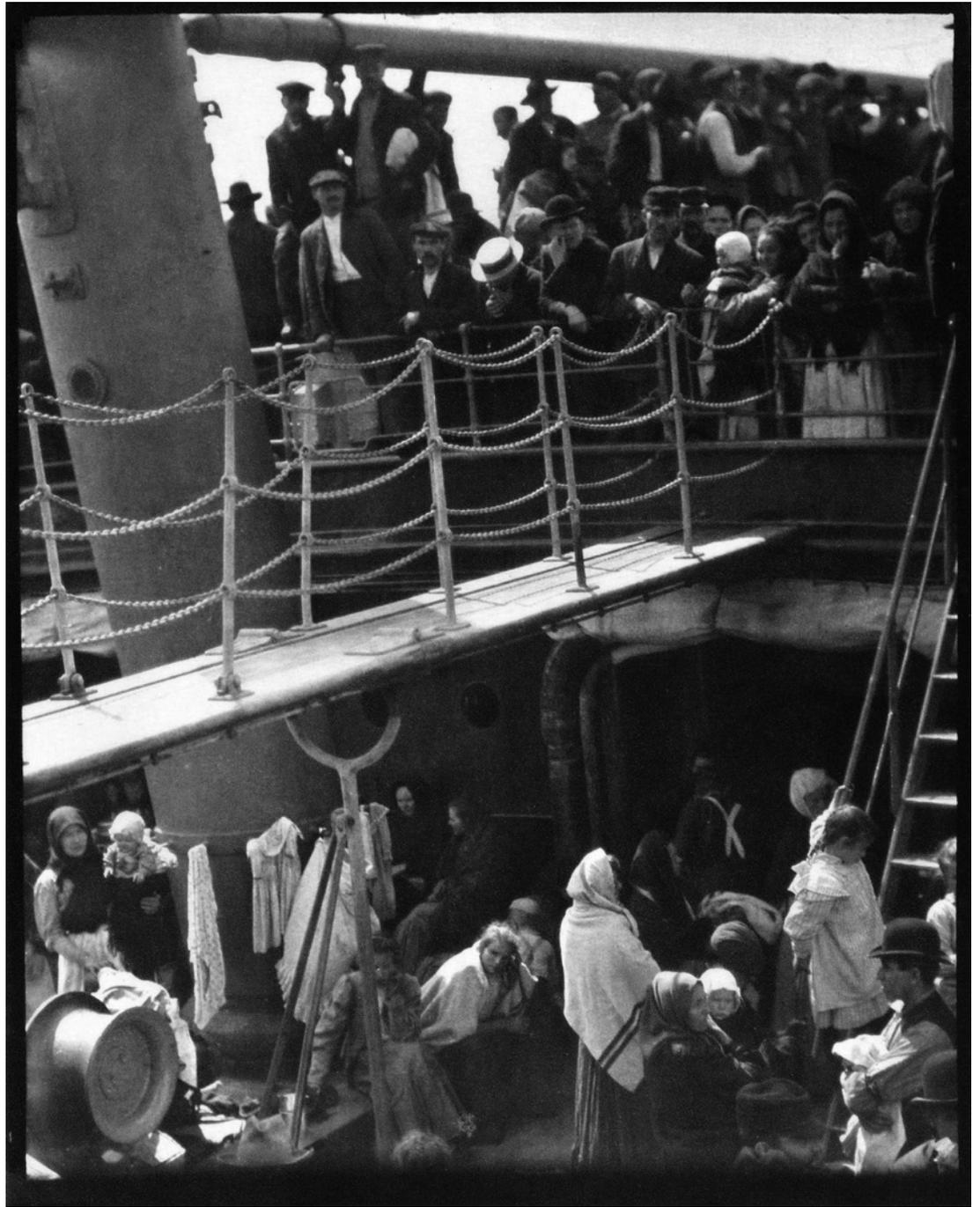
En Norteamérica, la fotografía como arte también iba a consolidarse mediante el registro de la realidad social, pero asumiendo una perspectiva distinta de la documentalista.

“(…) en el cambio de siglo, un pequeño grupo de fotógrafos serios trabajaron por rescatar el arte de su decaído estado, dando la espalda a las formas más flagrantes de fotografía narrativa y la mantención de la dependencia y subordinación a la pintura. Se trataba de una visión poética independiente, basada en el lente de la cámara y motivada por preocupaciones formales contemporáneas. Bajo el liderazgo de Stieglitz, pelearon duro para obtener el reconocimiento público de la fotografía como una forma de arte y el auto-reconocimiento del fotógrafo como un artista”.

(Brown, 1971)

El artista que buscaba Stieglitz no operaba como el tradicional. La capacidad de la imagen fotográfica para incorporar verosimilitud e interpretación creativa aparecía como uno de los mayores atractivos para quienes buscaban sorprenderse con los nuevos escenarios de la modernidad galopante a la vez que sorprender, presentando mundos desconocidos a un público que contemplaba como la sociedad cambiaba. El carácter de testigo presencial, heredado de la actitud científica, que pretende no intervenir en el curso de la situación fotografiada, imprimía un sello común a quienes ejercían entonces la fotografía. Parte de este sello distintivo estaba en la apertura del encuadre para incluir el contexto del objeto fotografiado, el que muchas veces aportaba con sorpresas que amplificaban o simplemente cambiaban el significado de la imagen. (Clarke, 2006)

Lo interesante para el conflicto que hila el presente ensayo es que esta forma moderna de aproximación al registro (que distinguía la fotografía del arte pictórico tradicional inscribiéndola en la lógica del progreso por la técnica hacia una sociedad científica), por incorporar un cierto automatismo en la toma, abre el número de las interpretaciones posibles para cada imagen, lo que al mismo tiempo reduce el impacto de la autoría planificada y, por la misma incorporación de un mayor espacio para lo inesperado, potencia el carácter polisémico de la fotografía. Una fotografía objetivada por la automatización es menos controlable como discurso, ya que abre más espacio para asociaciones inesperadas por parte del espectador. El resultado de esta forma de fotografiar se hace potencialmente problemático para mantener el control sobre las ideas, asunto de primera importancia para su uso en la ciencia.



• IMG 33  
Tercera Clase,  
Alfred Stieglitz,  
1907.  
↑

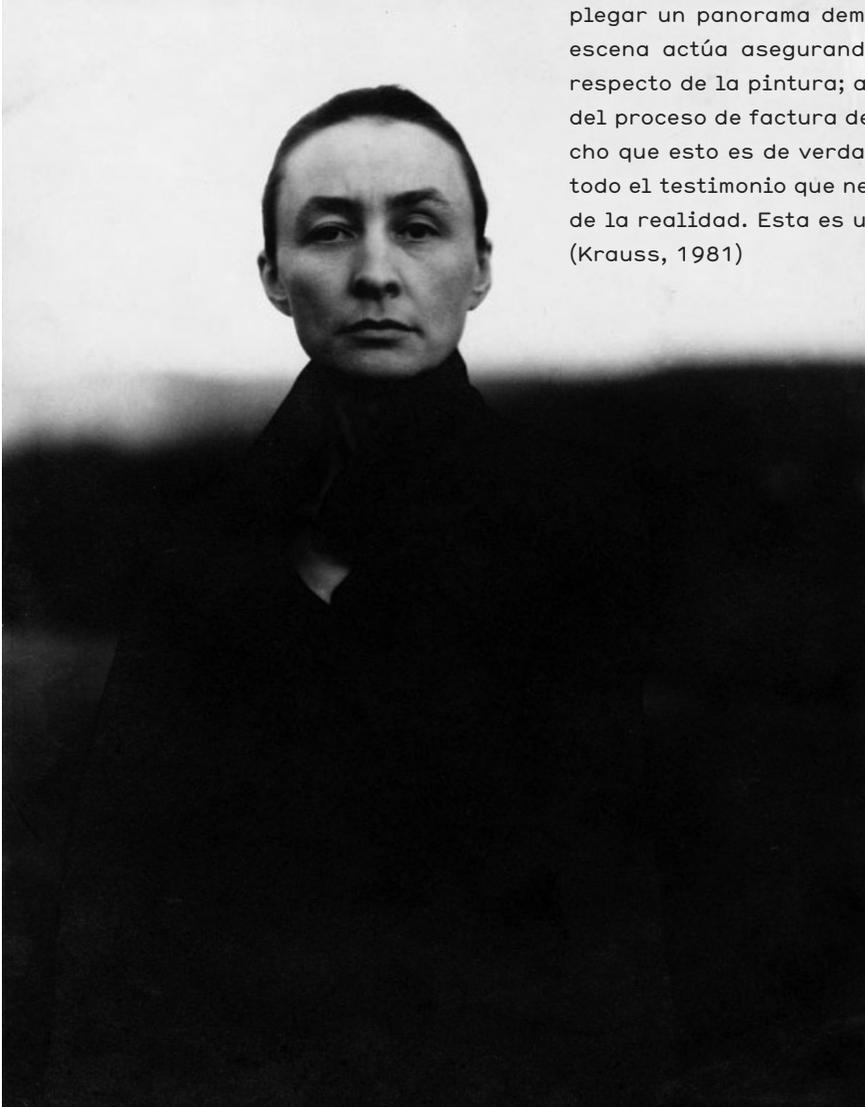
FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

La interacción entre el objeto a fotografiar y su contexto o escena deviene en un valioso juego de construcción de significados. Dignos de mención son Wee Gee, desde la fotografía periodística, y Brassai desde la vertiente artística. Rosalind Krauss comenta el papel del escenario en el retrato que Brassai hace del poeta surrealista Léon-Paul Fargue.

“A diferencia de la precisión y rigor en la composición de los retratos pintados, hay algo casual respecto a esta imagen, como si en el esfuerzo de capturar al personaje sentado en frente, hubiese que incluir una gran porción de la escena, desplegar un panorama demasiado amplio. (...) La inclusión de la escena actúa asegurando la distancia que la imagen adopta respecto de la pintura; actúa, así, como una especie de testigo del proceso de factura de la imagen: testimonio interno del hecho que esto es de verdad una fotografía y que por lo tanto es todo el testimonio que necesitamos para creer que la imagen es de la realidad. Esta es una forma de leer la fotografía.”

(Krauss, 1981)



• IMG 34

Georgia O'Keeffe.

Lámina giclée,

Alfred Stieglitz,

1920.

↑

**Fotografía e investigación: divorcio después del affaire.**

La aproximación a la foto como huella y la práctica artística de la fotografía parecen al mismo tiempo estar unidas y ser divergentes, como las caras de la misma moneda. Pero ¿qué pasa a ese respecto con la fotografía en la investigación de las prácticas sociales? A pesar del entusiasta comentario que Collier hace de la labor de Muybridge en el texto citado en la página tres del presente ensayo, no es optimista en la continuidad de la relación entre ciencia y arte fotográfico en el ámbito de la antropología. Dice que “solo una pequeña parte de la investigación antropológica se ha basado realmente en la fotografía. Los antropólogos no han confiado particularmente en la mecánica de la cámara para superar el impresionismo y la manipulación subjetiva de la visión” (2007 {1967}, pág. 178).

Collier se refiere críticamente a lo que llama empecinamiento en el uso de las notas de campo como medio principal de las observaciones en terreno. La referencia al texto impresionista y manipulado subjetivamente alude a cómo en la práctica la hipótesis de la investigación adquiere supremacía incluso por sobre la realidad estudiada. Los antropólogos, ya acostumbrados a ordenar y jerarquizar el texto verían, según Collier, un elemento de descontrol en el uso de las imágenes, al igual que lo planteado para la práctica artística de la fotografía. Pero en el contexto de la investigación antropológica, Collier ve que justo esa falta de control por parte del observador respecto a qué detalles de la situación registrar y que detalles no, solo puede aportar a la veracidad de la investigación. ¿Qué parte de nuestro híbrido mecánico-subjetivo estará primando para Collier? ¿Será que desde su perspectiva la máquina fotográfica es finalmente eso, una máquina de producción de datos mensurables?

“¿Cuáles son los especiales atractivos que tiene la cámara para que la fotografía sea de gran valor para la antropología? La cámara es un instrumento automatizado pero, al mismo tiempo, muy sensible a las actitudes de los usuarios. Igual que el magnetófono, documenta mecánicamente, pero su mecánica no limita la sensibilidad del observador humano: es un instrumento extremadamente selectivo.”  
(Collier, 2007 {1967}, pág. 177)

La sensibilidad a la que Collier se refiere no parece ser relativa a la capacidad de representar la subjetividad de quien maneja la cámara, sino más bien la capacidad que el mecanismo tiene para reaccionar precisamente y de la misma forma cada vez que se le requiere:

“Ahora bien, ¿cuáles son las limitaciones de la cámara? Fundamentalmente, las limitaciones de las personas que la utilizan. Nos enfrentamos de nuevo al problema de la fidelidad de la observación humana en su conjunto.”  
(Collier, 2007 {1967}, pág. 181)

## 12

“Por último, si los investigadores carecen de claves fiables para acceder al contenido fotográfico, si no saben qué es una evidencia formal positiva y qué intangible y estrictamente subjetivo, la antropología no será capaz de utilizar las fotografías como datos y no habrá modo de desplazarse desde la imagen en bruto al elemento sintetizado.”(Collier, 2007 {1967}, pág. 181)

## 13

Esta afirmación se repite de igual forma en la reedición de 1986 y, de hecho, sigue siendo cierta.

## 14

Esta cita da cuenta de una forma de crítica del trabajo artístico que hace referencia a los modos de análisis de las ciencias sociales, característico de la crítica de arte de finales del siglo XX. Esta forma de lectura de la foto se posicionaría en la relación fotografía-reflexión textual.

Portando en un estandarte esa confianza moderna en la neutralidad de la tecnología y en la capacidad del método científico<sup>12</sup> para formar operadores de reacciones coordinadas, Collier parece estar describiendo un objeto distinto del que permite el juego por parte de quienes hacen fotografías desde la perspectiva del arte, el periodismo o el documentalismo. Tal como Muybridge citado por Collier pareció estar anticipando una relación ‘natural’ entre la fotografía y la investigación, dejemos que el mismo nos señale el siguiente hito a revisar en este ensayo:

“Gregory Bateson y Margaret Mead realizaron la primera (y, por el momento, la única) investigación exhaustivamente fotográfica sobre otra cultura, cuyos resultados se dieron a conocer en la obra *Balinés Character*, publicada en 1942. Desde entonces ambos han seguido utilizando la fotografía: Mead en su perseverante preocupación por el desarrollo infantil (por ejemplo Mead y Macgregor, 1951) y Bateson, sobre todo, en sus estudios de comunicación no verbal (1963; y Ruesch y Kees 1956). (...) Desde 1942, fecha de la publicación de *Balinés Character*, no se ha publicado ninguna obra semejante y solo de vez en cuando aparecen referencias al uso de la cámara en la literatura antropológica.”<sup>13</sup>

(Collier, 2007 {1967}, págs. 179, 181)

Si la observación objetiva y la interpretación subjetiva operan de manera radicalmente distinta y, por lo tanto, son excluyentes entre sí como formas de conocimiento del mundo, ¿es condición que la fotografía deponga su capacidad para ser vehículo de la imaginación y de la intuición para poder aportar material comprensible y compartible con otros en las empresas de investigación?

### Teoría crítica y la fotografía como medio

“Pero hay otra, una segunda lectura desencadenada quizá por información externa a la imagen –un subtítulo histórico que la fotografía implica pero que no puede soportar: Fargue era el compañero de caminatas nocturnas de Brassai.”<sup>14</sup>

(Krauss, 1981)

La interpretación que Allan Sekula hace desde la teoría crítica del rol de la fotografía en la sociedad, aporta sentido y tácticas para la coordinación texto-imagen. Sus consideraciones son pertinentes no solo para la fotografía en la esfera del arte o de la comunicación, sino que también para su aplicación en las ciencias sociales. Orienta la cámara hacia el cambio social e impone desde ese propósito la necesidad de coordinar su acción con distintas disciplinas y medios de registro y publicación, difuminando los límites internos entre arte y ciencia y exigiendo la transformación del conflicto entre ambas actividades en motor de un proceso orientado a la transformación social.

15

“Photography is haunted by two chattering ghosts: that of bourgeois science and that of bourgeois art.” (Sekula, 1981, pág. 15)

Sekula comienza su ensayo afirmando la existencia del mencionado conflicto entre arte y ciencia tanto en el artefacto como en la práctica fotográfica. Con un sesgo más bien político, propio de la teoría crítica, plantea que la procedencia de los vectores en conflicto es, por un lado, la ciencia burguesa y, por otro, el arte burgués<sup>15</sup>.

- **IMG 35**  
Cuentos populares  
aeroespaciales,  
Allan Sekula.  
→



La relación entre ambos sería análoga a la de las caras de una moneda. Mientras la ciencia burguesa destaca la capacidad de la cámara para registrar mecánica y objetivamente hechos y artefactos conocibles y apropiables, el arte moderno burgués asume el rol de exorcizar la máquina de la deshumanización que impone a la sociedad para así redimir a la cultura moderna de las atrocidades hechas por la dupla ciencia-tecnología. Para esta segunda actividad el arte ofrecería, según Sekula, “un sujeto reconstruido en la luminosa persona del artista”(1981, pág. 15). Entonces, el discurso fotográfico que se ha construido sería uno condicionado por actores opuestos a la vez que complementarios que encuentran en la fotografía un campo de juego:

“Así, desde 1839 en adelante, los comentarios que afirman la fotografía han interactuado en una danza divertida y revuelta entre el determinismo tecnológico y la autoreferencia, entre la fe en los poderes objetivos de la máquina y la creencia en las capacidades subjetivas e imaginativas del artista (...) el discurso fotográfico ha intentado sortear el abismo filosófico e institucional de las prácticas científicas y artísticas que han caracterizado a la sociedad burguesa desde el final del siglo dieciocho”  
(Sekula, 1981, pág. 15)

FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

Para Sekula, un discurso fotográfico que sea consciente de este conflicto pero que se proponga superarlo tiene el poder de reconciliar las imposiciones más brutales de la modernidad industrial, ya que “la categoría de artista en el ejercicio del comando puramente mental e imaginativo sobre la cámara” (1981, pág. 16) conjura la cámara de los demonios del maquinismo. Ahora, esta categoría del artista no está presente en todos los usos de la fotografía. Para las prácticas fotográficas relacionadas la búsqueda de verdades abstractas y estadísticas, o con la necesidad de vigilancia y control, Sekula tiene un nombre distinto:

“La apropiación socio-cientificista de la fotografía lleva a lo que yo llamaría realismo instrumental, proyectos representacionales dedicados a desarrollar nuevas tecnologías para el diagnóstico y el control, para la denominación sistemática, categorización y aislamiento de la otredad, al determinarlo a través de la biología que se manifiesta a través del lenguaje del cuerpo en sí mismo.”

(1981, pág. 16)



Haciendo una referencia inequívoca a la fotografía antropológica de la segunda mitad del siglo XIX, Sekula se propone ilustrar y criticar una actitud científica que si bien cae en el descrédito, se mantiene como patrón subyacente en la producción de datos fotográficos para las ciencias sociales y en su uso en los medios de comunicación masiva durante el siglo XX.

Sekula también aplica su escepticismo crítico sobre las prácticas fotográficas que marcan el origen de la posición de la fotografía en el arte. Duda que estas puedan —o quieran—, tal como se las conoce, oponer una cierta y saludable resistencia a las prácticas hegemónicas de quienes controlan los medios productivos.

“Quizás la pregunta fundamental a responder es esta: ¿puede la representación fotográfica tradicional, ya sea simbolista o realista en su forma retórica dominante, trascender de la lógica invasiva de la comoditización de las formas, de la abstracción del intercambio que pena en la cultura del capitalismo?”  
(1981, pág. 16)

Una aparente contraparte de este realismo instrumental estaría en quienes rindieron culto a la metáfora y la libre asociación de significados: si bien el collage y el ready-made son una manifestación obvia de esto, el fotografiar incorporando lo impredecible del contexto llama no solo a una nueva estética sino que provoca para buscar nuevas formas de interpretación de la fotografía en la esfera del arte. Respecto a la lectura de las fotografías, Rosalind Krauss nos interroga desde un sentido comparable al de Sekula pero abriendo la complejidad más allá de la lectura del poder y la política. Desde su perspectiva, Krauss ve, de acuerdo con Sekula, que la consideración puramente formal de la fotografía es incapaz de dar cuenta de los mundos que esta incluye e impide una crítica que haga justicia a la complejidad social y cultural en la cual se inserta.

“Pregunta: ¿Cuál es la forma correcta de leer la fotografía? ¿La plana, inocente del contexto, que blande un esta-era-la-forma-de-hacerlo? ¿O la que media entre la supuesta realidad y su imagen como un completo juego de textos específicos —por Aragon (Paysan de Paris), por Breton (L'Amour fou), por Frague (Banalité)— toda una literatura, un manifiesto, toda una política referida a la noción de lo Real? Esta no es una pregunta totalmente retórica, ya que sugiere que para cualquier fotografía dada existen un número n de perspectivas de las cuales solo una es realismo ingenuo.”  
(Krauss, 1981, pág. 34)

Para Sekula, la vanguardia de la fotografía artística, especialmente la del primer cuarto del siglo XX, en general opera desde ese realismo ingenuo. Su actitud es descrita por Sekula como reactiva y complaciente a los centros de poder ya que sus miembros no reflexionan ni

• **IMG 36**

Albert Skira and  
Léon-Paul Fargue,  
Brassaï, Paris.

←

FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

de los modos de producción ni de las connotaciones culturales inherentes a los contextos culturales tanto de quien fotografía como de quien es fotografiado. Por lo tanto, ambas categorías están solo aparentemente en conflicto; sin embargo ellas finalmente operan en complicidad respecto a la imposición de las modernas formas de poder.

“(…) el libre juego de asociar metáforas estaba implícitamente contrastado con la servil extensión (de los centros de poder) que hacían el realismo instrumental y el realismo sentimental presente en la fotografía familiar de finales del siglo diecinueve. Con el simbolismo, se cierne el último propósito de la abstracción, pero en los ámbitos metafísico y espiritual más que en el guiño positivista. Sin embargo tanto la ciencia moderna como el arte modernista tienden a finalizar navegando en catedrales flotantes construidas por leyes formales, abstractas y por asociaciones entre lo evidente.”

(1981, pág. 16)



• IMG 37

Guerra sin cuerpos,  
Allan Sekula,  
1991-1996.

↑

La especialización, con la consecuente búsqueda de lógica disciplinar, enajena por la autoreferencia a artistas y científicos modernistas. Desde los ojos de Sekula, el conflicto se desarrolla sin problemas ni lenguajes comunes, por lo que solo se puede profundizar, a menos que uno tenga fe en que las verdades de ambos grupos se encuentran al final en una sola Verdad. Pero para adoptar una posición crítica que nos mantenga a una saludable distancia de la lógica de los poderes sociales que han utilizado el medio, “la fotografía requiere ser entendida simultáneamente como un peligro y una promesa en relación a las ambiciones predominantes de una cultura —triumfante pero en guardia— de la burguesía occidental de mediados del siglo XIX.” (Sekula, 1981, pág. 22)

16

Texto Original: "Conversely, photography is not a neutral semiotic technique, transparently open to both "reactionary" and "progressive" uses."

17

En parte, Bateson empata con esta idea en el prefacio del *Carácter Balinés*.

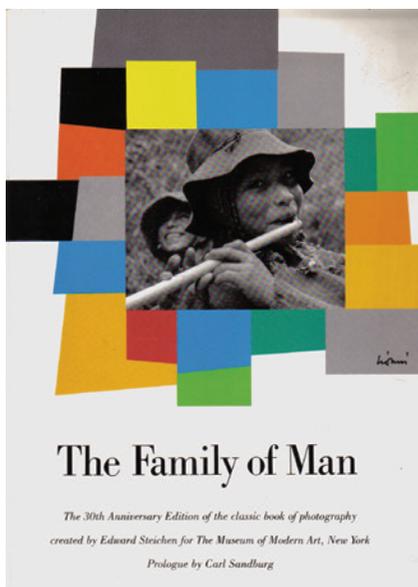
18

Esto lo hace ignorando sospechosamente el trabajo de Nicephore Niepce, quien fue quien consiguió fijar por primera vez una imagen fotográfica, además de haber sido socio de Daguerre.

Sekula continúa, en consistencia con la consideración de la fotografía como parte del gran fenómeno social, reflexionando que, como práctica social, la fotografía "no es una técnica semiótica neutra, abiertamente disponible para usos 'reaccionarios' y 'progresistas.'" (1981, pág. 22)<sup>16</sup> Sekula concluye que la fotografía lleva implícita la promoción del discurso de producción masiva que la vio nacer. Ni sucedáneo de la naturaleza, ni metáfora poética, ni instrumento científico, Sekula se rebela contra la adscripción de su práctica fotográfica a tendencias que define como espectros de su origen burgués y complaciente hacia las estructuras de poder y control. Con ideología, trabajo y reflexión Sekula se propone revertir el actual carácter que espontáneamente adquiere la fotografía, el de un "lenguaje que es primitivo, infantil, agresivo –el discurso imaginario de la máquina." (1981, pág. 23)

Para Sekula la complicidad entre realismo instrumental, realismo sentimental y simbolismo se manifiesta con mayor fuerza en su acuerdo respecto a que la fotografía tiene la potencia de ser un "lenguaje universal". "Casi desde 1839 hasta hoy, este honor ha sido declamado repetida y expansivamente por fotógrafos, intelectuales, periodistas, empresarios culturales y registradores de publicidad." (1981, pág. 16) Esta idea se construye sobre el supuesto moderno de que habría una Verdad que, finalmente, se hace disponible a través de la ciencia y la tecnología, el arte retratista o el simbolista. Esta Verdad convocaría el encuentro del total de la especie humana, con independencia de su cultura, gracias a la constitución de un lenguaje fotográfico<sup>17</sup>.

Como casos emblemáticos en los que se manifiesta esta pre-concepción, desde perspectivas distintas pero complementarias, asumida como lugar común, Sekula menciona cuatro. El discurso con que François Arago describe y defiende lo que nombró como el invento de Daguerre<sup>18</sup> frente a la Cámara de Representantes en París; el titánico trabajo del alemán August Sander "People of the 20th Century"; el artículo de 1859 de Oliver Wendell Holmes en *Athlantic Monthly*; y la exposición internacional itinerante "The Family of Man", curada por el entonces director del departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York Edward Steichen.



• **IMG 38**  
La Familia Humana,  
Exhibición creada  
por Edward  
Steichen para el  
MOMA NY, 1955.

←

Arago en 1838 defiende una certeza que se mantendrá de pie por más de un siglo y que aún hoy muestra su influencia: que la fotografía es una toma de muestra del mundo, una presentación objetiva de aquello que retrata y por lo tanto un dato fiable para la ciencia. Era también un medio que hacía posible cumplir tareas propias de naciones civilizadas como Francia, como era el registro de la Historia de la cultura. “Un objetivismo matemático, aparentemente neutral, conserva, mide y preserva los artefactos de un oriente que con ‘avidez’ dilapidó su propio patrimonio.” (Sekula, 1981, pág. 17) Al mismo tiempo, en el mismo contexto cultural que jerarquizaba las obras de arte por su capacidad de representar verazmente el mundo, la fotografía apareció como una forma de representación mecánica que superaba las capacidades humanas. Arago presentaba a la fotografía como un medio y como un fin.

Gravitando alrededor de los mismos principios de Arago, Holmes encabeza su texto “The Stereoscope and the Stereograph” con la idea de que con la fotografía “la forma se divorcia de la materia. De hecho, la materia como objeto visible no es más de gran uso, salvo por el molde con el que la forma se constituye. Denos unos pocos negativos de una cosa que valga la pena, tomados desde distintos puntos de vista, y esto es todo lo que queremos de ella. Luego tírela o quémela si le place.” (1858, pág. 738) Si bien el planteamiento de Holmes es extremo, se inserta en la corriente de pensamiento de mayor influencia en la ciencia del siglo XIX y de la primera mitad del XX, pero cuyo alcance se puede rastrear hasta hoy: el positivismo. Empata con el sentimiento positivista de que, a fin de cuentas, los datos son más importantes que el mundo al que se refieren, ya que estos nos permiten la reflexión sistemática que nos conduce al conocimiento de la Verdad, la que trasciende a los distintos estados de la materia. Respecto a la relación de esta idea con la instalación consensuada de que la fotografía es un lenguaje universal, está en que la fotografía representa (o más bien presenta) las cosas de manera universalmente entendible, lo que supera el alcance de los lenguajes hablados que representan las cosas solo con alcance local. Para quienes tenían una fe religiosa en que la humanidad estaba montada sobre una línea de progreso que nos conducía a una única cultura universal, el bajo grado de abstracción (Collier & Collier, 1986, pág. 7) que presentaba la fotografía realista y que convocaba a la sorpresa de miembros de las más distintas culturas parecía ser una luz que provenía del final del túnel.

Los efectos de esta extendida manera de entender la fotografía se manifestaron en trabajos que se proponían aplicar una sistematicidad científica sobre la producción de fotografías para obtener declaraciones universales sobre la humanidad. Es en este grupo que se insertan los trabajos de Sanders y de Steichen. Sekula describe una importante complementariedad entre la perspectiva de Arago y la de Sander. Dice que para “Arago, la fotografía es un medio para adquirir agresivamente la verdad del mundo; para Sander, la fotografías diseminan benignamente estas verdades a una audiencia global. A pesar de que el énfasis del primero está en la adquisición y el del segundo en la distribución, fundamentalmente ambos proyectos están enraizados en la misma epis-

temología. Esta epistemología combina la fe en la universalidad de las ciencias naturales y la creencia en la transparencia de la representación.” (Sekula, 1981, pág. 18)

A pesar del problemático manejo de las categorías de clasificación para sus fotografías, que dista mucho de ser rigurosamente científico, y que su reconocimiento viene de la esfera del arte y no desde la de la ciencia, que es el ámbito que inspira su trabajo, la raíz científica del proyecto de Sander no está solo en su emulación de las ciencias naturales y su uso de la fotografía como dato, sino que hace eco de la tradición iniciada por el fisionomista Johann Lavater en el siglo XVIII de leer los rasgos del cuerpo como señales del carácter de la persona.

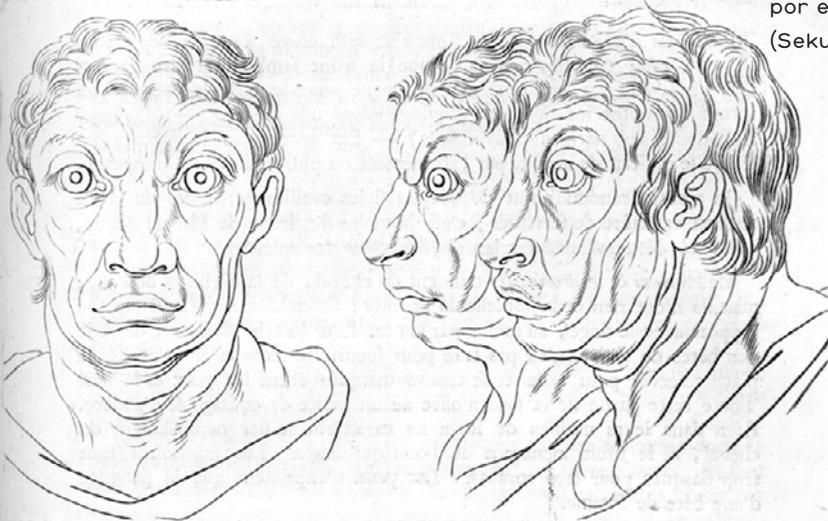
NEUVIEME FRAGMENT. DES ANIMAUX.

I.

99

“Lavater mismo ha sugerido que este ‘lenguaje original de la naturaleza, escrito en la cara del Hombre’ podría ser descifrado por el riguroso análisis de la ciencia fisionómica.”

(Sekula, 1981, pág. 18)



Grossièreté brutale, rudesse, force, stupidité, opiniâtreté inflexible, avec un défaut total de tendresse & de sensibilité — tels sont les caractères qui se peignent dans la forme & les traits de ces caricatures d'hommes, qu'on a voulu faire ressembler au bœuf. Mais entre mille millions d'hommes, en est-il deux qui approchent de la brute jusqu'à ce point? & supposé qu'il en existât un seul, combien ne seroit-il pas encore supérieur au bœuf, même indépendamment du front, du nez, du menton & du derrière de la tête? — La bouche du premier profil est beaucoup trop humaine, pour se trouver avec cet œil de bœuf si grossièrement exagéré.



• IMG 39

Página de  
Ensayo sobre la  
fisonomía, Jean  
Gaspard Lavater,  
2° parte, 1783.

←

Llevando el espíritu empirista a la lectura de rasgos humanos intangibles, Lavater propuso que el análisis separado de las partes del cuerpo, prestando especial cuidado a las partes de la cara, permitirían conocer las cualidades emocionales y mentales de una persona. Cada parte del cuerpo entregaría una característica de la personalidad y, haciendo una suerte de síntesis asociativa entre las partes, se podía predecir el carácter individual. “August Sander se paró en el lado liberal del positivismo con fe en una pedagogía universal. Sin embargo, como los positivistas en general, no era sensible a las diferencias epistemológicas entre pueblos y culturas.” (Sekula, 1981, pág. 18) A pesar de la validez de esta afirmación en su discurso, la sensibilidad que como fotógrafo despliega Sander en sus retratos demuestra su capacidad de distinción de las particularidades de sus retratados y su talento para traducir éstas cualidades a la representación fotográfica. Sander en ese sentido es un caso en el que las palabras que se supone sostienen las fotografías terminan quedando a la sombra de la imagen.

Ya en la dominante Norteamérica de la postguerra, esta misma concepción de la fotografía se materializa en la muestra “The Family of Man,” organizada por Edward Steichen. Se inaugura en 1955, y durante más de 10 años recorre el mundo difundiendo, desde la mencionada perspectiva, la visión política de la recién creada ONU. Nelson Rockefeller, corrobora la preconcepción que está en la base de esta muestra, al decir respecto a su director que “Hay un segundo mensaje que leer de este acto de profesión de fe de Edward Steichen. Demuestra que la unidad esencial de la experiencia, actitud y emoción humana son perfectamente comunicables por medio de fotografías.” (Sekula, 1981, pág. 19) A diferencia del trabajo de Sander, que pertenece al ámbito de la creación, esta muestra es fundamentalmente una obra de edición. A su vez “The Family of Man” se distingue de “People of the 20th Century” porque el contexto de producción y despliegue confirma el texto de propaganda ideológica que sostiene la muestra. A pesar de la gran calidad tanto de los retratos escogidos como de los soportes de exposición y de los medios de propaganda, lo que prima en la muestra norteamericana es la visión de conjunto que despliega la expresión estética del poder y el alcance del bloque occidental contra el soviético. Esto al contrario del trabajo del alemán, en que el discurso textual desaparece para dar lugar al recorrido de la individualidad, asunto reforzado por un uso poco lógico de las categorías de clasificación.

En los casos anteriores, realismo instrumental y sentimental se juntan en estos proyectos que usan la fotografía para alcanzar propósitos ideológicos claramente distintos de las imágenes que despliegan. Esta cualidad está presente en el trabajo de Sekula, pero con la diferencia que este último avanza hacia su propósito desarrollando una producción y lectura de fotografías que incorpora variables históricas y culturales que hace más densas sus declaraciones.

Pero ¿tiene que ver este discurso, propio del arte, con investigación social? ¿Investiga las prácticas sociales Sekula en su propia práctica fotográfica? Respecto a la pertinencia de las consideraciones de Sekula sobre la capacidad discursiva de la fotografía, estas re-

presentan un estado avanzado de la relación fotografía conocimiento. Sin intentar formar parte de la ciencia, Sekula ejerce una “subjetividad disciplinada” (Jacknis, 1988, pág. 173) en su producción fotográfica, inscribiéndola en el marco epistemológico de la teoría crítica (con ascendente en la escuela de Frankfurt) a la vez que logrando un resultado visible característico. ¿Depende dicho resultado de su rigor metodológico, de su adscripción ideológica o de su talento como artista? Una respuesta terminante a esta pregunta estaría de seguro equivocada, ya que a fin de cuentas en la obra de Sekula las tres son inseparables.

Para Sekula el conocimiento del que aparece retratado, acompañado de descripciones que permitan entender su contexto y sus conflictos, para así reconocer en éste mis propios problemas u otros distintos a los de quien participa de la escena, es uno de los las vías de cambio con que opera este fotógrafo en sus proyectos fotográficos. ¿Demuestra la producción fotográfica de Sekula para qué es adecuada la fotografía como medio de registro y lenguaje? Tanto en el caso de Sekula, como en el de otros fotógrafos como Andreas Gursky o Sebastián Salgado, la cámara es una extensión del autor. Por lo tanto si bien la fotografía como proceso y como historia favorece un rango determinado de resultados, su calidad de prótesis hace que cada serie de fotografías solo se entienda en relación a quién, cómo y por qué las produce y, por supuesto, quién las observa.

- **IMG 40**  
Retrato de la pintora Lubov Khoudyakova en Titanic's Wake. Allan Sekula, 1998/2000.

↓



#### FOTOETNOGRAFÍA:

#### EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

En *TITANIC's Wake*(2001), Allan Sekula, al relatar el proceso de producción de este ensayo visual, da cuenta indirectamente de su estructura de trabajo. Esta combina en secuencia cíclica la fotografía de campo, la reflexión crítica y la investigación en otros documentos de los contextos ya fotografiados. Durante el trabajo de exploración fotográfica en terreno, detecta problemas y situaciones que presenten nuevas oportunidades de desarrollo o coincidan con oportunidades ya detectadas, lo que en cierta forma lo acerca a la metodología de la Investigación Acción. A través de la investigación del contexto cultural, social y político ahonda respecto a la lectura de las imágenes obtenidas, en forma análoga a la manera propuesta por Rosalind Krauss para leer las fotografías. A través de la reflexión crítica externaliza y socializa los problemas, de manera de generar preguntas o hipótesis de trabajo. Con esas hipótesis de trabajo comienza de nuevo el ciclo de registro.

Con independencia de la interpretación ideológica desde la que Sekula entiende el conflicto que mueve su acción fotográfica, la estructura cíclica con que este integra reflexión y acción creativa se presenta como una entrada atractiva a la investigación fotográfica en ciencias sociales. Centrada en la experiencia de conocimiento del medio social a través del ejercicio fotográfico, su ciclo integra exitosamente acción, reflexión e investigación. A pesar del contundente trabajo de este autor, que por su adscripción a un marco epistemológico transparenta su modo de operar, la pregunta que éste plantea al final de su ensayo sigue en pie hoy y complementa la que mueve la presente tesis: “¿puede la fotografía llegar a ser algo distinto a lo que ha sido?” (Sekula, 1981, pág. 23)¿Es el ciclo de proyecto de Sekula posible de extrapolar a otros ámbitos de la fotografía que el de las descripciones críticas de la sociedad a las que su autor se aboca? Sobre esta última pregunta, solo la práctica nos dirá.

# — Parte II

# — Parte II

# Momentos clave de la fotoetnografía en la investigación social: su origen en Europa y cuatro hitos en Estados Unidos (1850–1986)

Tanto al revisar la literatura especializada en investigación social como al asistir a congresos del tema nos encontramos con la afirmación de que la imagen promete algo que aún no se cumple, es decir que hay un diferencial entre sus potencialidades como medio y el aporte efectivo actual. Si aceptamos esta percepción, aceptamos que hay algo original en la fotografía que sería provechoso para la ciencia pero que aún no se aplica. Es decir, que hay una buena nueva que productivizar. Ahora, dado que las ciencias sociales usan fotografías de los sujetos que estudian desde hace aproximadamente 170 años, inmediatamente después de la aparición del daguerrotipo, ¿qué aspectos de la investigación social mediante datos fotográficos son percibidos, por los cultores de la fotoetnografía, como nuevos y potencialmente provechosos para la investigación?

Si bien es evidente que la disponibilidad de medios de registro fotográfico ha tenido un crecimiento constante y que, por lo tanto, el porcentaje de investigadores sociales que usan la cámara fotográfica ha aumentado, la reflexión académica sobre la naturaleza de los datos fotoetnográficos no se condice con la penetración efectiva de “lo fotográfico” (Krauss, 2002) en la ciencia en general ni menos aún con su incorporación en otras disciplinas y ámbitos sociales (Naranjo, 2007, pág. 11). Una de las consecuencias de este fenómeno es la imposibilidad de aplicar la pregunta recién formulada a una historia continua, que constituya un relato donde los eventos que se suceden evidencian su continuidad mediante testimonios documentados. Esto es así, ya que si entendemos la historia como el relato, verbalmente estructurado, que

describe e interpreta un aspecto de la cultura trenzando la reflexión y la práctica social, la fotoetnografía difícilmente compone una historia, ya que en gran medida lo que encontramos son momentos aislados de reflexión entusiasmada acerca de la imagen y proyectos que se proponen sacar a la fotoetnografía de su rol secundario, los que se inscriben en una trama de uso intenso y creciente, pero silencioso. A pesar de estar separados por intervalos de relativa indiferencia hacia la reflexión sobre los datos visuales en general y los fotoetnográficos en particular, cada momento se desarrolla como una narración independiente, al tiempo que el conjunto no constituye una tradición sino, más bien, una serie discreta de efervescentes reflexiones acerca de la potencia que promete aportar el Estado del Arte de la fotoetnografía a la investigación social.

Para avanzar en la construcción de una respuesta a esta pregunta nos concentraremos en la vertiente norteamericana de la fotoetnografía. Sin embargo, tomaremos como hito de origen el uso que durante la segunda mitad del siglo XIX hicieron los antropólogos positivistas europeos, continuando nuestro recorrido por cuatro momentos de entusiasmo, profusamente referidos en la literatura especializada, que constituyen hitos de referencia obligada. Intentamos entender la expectativa que en cada momento los fotoetnógrafos construyeron respecto de la fotografía y la contrastamos con el resultado efectivo conseguido al llevar a cabo sus planes. Cada uno de los hitos revisados en el presente texto, con su propia manera de entender y usar la fotografía, compuso su propio canto sobre las potencialidades del medio. Todos tienen en común un ciclo de ignición y apagado que, si bien es distinto en cada caso, poseen desarrollos que se podrían inscribir en la idea de “rise and fall” (Freytag, 1900) con desenlaces no necesariamente felices para sus protagonistas.

Dado que lo que nos convoca es la pregunta por la constante percepción de que la fotoetnografía ocupa en la investigación social una posición que no hace justicia a sus potencialidades, los hitos seleccionados son aquellos en los que la fotografía movilizó proyectos que vieron en este medio una promesa a la vez que la vía para cumplir una parte de sus objetivos. Estos hitos refieren a casos particulares de investigación fotográfica, respecto de los cuales comentamos el tipo de “traducción” (Law, 1998) de la realidad social que los cultores de la fotografía ofertaron a los demás actores de la ciencia como una nueva vía de conocimiento. ¿Qué promesas particulares de traducción ha hecho la fotoetnografía en cada uno de estos momentos?

#### **Hitos de estudio**

Si bien el presente trabajo se centra en la vertiente norteamericana de investigación fotoetnográfica, se inicia en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX. Principalmente dos asuntos nos llevan a tomar este hito como punto de partida. El Hito de Origen es en Europa donde por primera vez la fotografía hace disponible la imagen de Otro para su investigación. En este primer encuentro se desarrollan entusiasmos respecto a la representación fotoetnográfica que volverán cíclicamente, pero que se manifestarán de acuerdo a las ideas imperantes en cada época. El segundo motivo a mencionar es que el marco conceptual con que se usa

19

Esta idea hace un guiño al espejo que captura el momento, descrito en la novela *Gi-phantie* de Charles Françoise Tiphaigne de la Roche (1760).

la fotografía de personas de etnias no europeas durante este periodo estigmatiza de una vez y para siempre la fotoetnografía. Nunca más sus cultores podrán deshacerse de las connotaciones que adquiere la imagen del otro capturada por un investigador comprometido con los imperios coloniales europeos y con las ideas del positivismo decimonónico.

En general, este periodo se caracteriza por considerar a la fotografía, usando las palabras de Dubois, como “un espejo de lo real” (Lobo, 2010).<sup>19</sup> Dado que una de las fuentes principales de datos para la antropología física era el cuerpo humano y los artefactos culturales, y que esta ciencia emergente, con ambiciones de exactitud numérica, basaba parte de su reflexión sobre las distintas razas que componen la especie humana en la correlación entre las características visibles del cuerpo, sus objetos y procesos productivos, la fotografía prometió un salto radical, dado el carácter mecánico de su proceso de producción y que la representación fotográfica, a diferencia de los dibujos o los relatos escritos, prometía hacer mensurable aquello que retrataba. Al fin y al cabo, ¿qué diferencia hay entre mirar el mundo directamente o por un espejo? La foto, a imagen y semejanza del mundo, prometió traducir la realidad y así hacerla disponible en su totalidad a través de colecciones panópticas (Foucault, 2009) de representaciones del otro y su cultura, colecciones manejables desde la comodidad de la civilizada Europa.

Este momento original se funde con el primer hito de la tradición estadounidense a comentar: la intensa pero silenciosa producción de datos fotográficos desarrollada por Franz Boas. Boas marca el cambio de paradigma que funda la antropología moderna en Estados Unidos: de una física, cercana a la zoología, a una que hace foco en las prácticas culturales, que interpela la idea de que la estructura biológica de las distintas razas permita explicar los modos de vida de las distintas culturas, asumiendo como supuesto la incomparabilidad entre éstas. Junto con otros antropólogos impulsa que, de “ser una rama de las ciencias naturales, la antropología fuera transformada en una práctica humanista que se proponía entender otras sociedades mediante el descubrimiento y representación de los principios sobre los que se organizaban.” (Marks, 1995, pág. 340) En este contexto desarrolla una relación con la fotografía a la vez intensa que carente de reflexión explícita o pública. Paradójicamente, Boas impulsa la naturalización del uso de cámaras en terreno —lo que es verificable por su propia producción fotográfica, los apuntes en sus diarios, sus intercambios epistolares y por el trabajo de campo que impulsa en sus colaboradores y discípulos—, al tiempo que no publica ninguna reflexión sobre la fotografía como dato ni promueve esta reflexión entre su red de colaboradores.

El segundo hito emerge como culminación del cambio de paradigma en la antropología norteamericana impulsado por Boas. Como toda culminación, Mead y Bateson a la vez continúan el legado de Boas y adoptan una posición crítica respecto de algunos puntos, extremando otros. La promesa de la fotoetnografía a esta pareja fue que, como “huella” (Barthes, 2003), es decir como una toma de muestra del objeto a la vez que capturada por la “subjetividad disciplinada” (Jacknis, 1988, pág. 173) del científico, servirá como base para la renovación del

20

Ubicamos la revolución digital en la década de 1990, donde la masificación en el uso de los computadores personales democratiza sin precedentes los procesos de producción y publicación de material visual y audiovisual.

lenguaje con que los “trabajadores de una nueva ciencia” (Mead & Bateson, 2007 {1942}) producirán un nuevo y mejor conocimiento respecto de la cultura, libre de la contaminación del lenguaje cotidiano. Al contar con nuevas técnicas de registro, análisis y exposición del conocimiento, limpias de connotaciones culturales y de los prejuicios del pasado, se aceleraría el advenimiento de una nueva sociedad. En este caso, la fotografía no revoluciona en sí al conocimiento, sino que actúa como agente clave para precipitar el progreso inevitable.

El eje del tercer hito, “Antropología Visual: fotografía como método de investigación” (Collier & Collier, 1986), tiene la interesante cualidad de hacer referencia a dos momentos. Esto es así ya que el original aparece en 1967 y en 1986 se lanza una reedición actualizada por el mismo John Collier pero en la cual se agrega su hijo Malcolm. En este trabajo, la fotografía continúa siendo presentada prevalentemente como una huella objetiva del mundo, la que agrega valor a la investigación, producto de algunas de sus cualidades intrínsecas. Consecuentemente, los autores le asignan una importancia secundaria a la influencia del talento artístico del fotoetnógrafo (paradójicamente uno enorme en este caso) en la utilidad y efectividad de los datos fotográficos. Si bien en la “versión actualizada del original de 1967 de Antropología Visual, se otorga un lugar equivalente, por un lado, a la fotografía fija y, por otro, al video y la película en movimiento” y han sido “actualizadas las consideraciones sobre ética, estética y ‘audiencias proyectadas” (Evans-Pritchard, 1987), cómo se describe la fotografía, las expectativas que en los autores despierta la intensificación de su uso en antropología y el llamado a reubicar el medio fotográfico en la jerarquía de la ciencia se mantienen inalterados en ambas ediciones. Esto es llamativo, dado que en los 19 años que separan ambas ediciones el contexto cultural ha cambiado de manera importante, el uso social de la fotografía ha continuado su expansión y cada vez más investigadores incorporan la cámara en su trabajo de campo. Al mismo tiempo no es una sorpresa, dado que los postulados de Collier sobre la fotografía se pueden rastrear en sus trabajos hasta la década de 1950 y porque la percepción de que la fotografía no ha alcanzado en las ciencias sociales el sitio que merece sigue en pie hasta hoy.

El cuarto y último hito de este recuento se propone inaugurar una nueva etapa. Ocurre antes de la revolución digital<sup>20</sup>, momento en que cambian radicalmente tanto las condiciones de producción de datos visuales como las cualidades de los mismos y se incrementa exponencialmente su uso y publicación. Dado que en las ciencias sociales de la década de 1980 el uso de la fotografía ya es un hecho antiguo en las prácticas de investigación en terreno, son los requerimientos para obtener condiciones adecuadas de exhibición para los datos visuales al interior de la comunidad científica los que constituyen los petitorios que evidencian los conflictos entre los investigadores que usan dichos datos y las grandes asociaciones disciplinares de las ciencias sociales que mantienen la estructura lectiva tradicional en sus conferencias. Este conflicto se aviva, ya que quienes practican la antropología o la sociología visual, por un lado, encuentran resistencia, pocos

espacios para publicar y un tiempo reducido para realizar sesiones con la implementación adecuada, mientras que, por otro lado, sus paneles se llenan de público, el que participa, se entusiasma y sorprende por las potencialidades desplegadas por los medios visuales para amplificar la producción de conocimiento y crear la sensación de haber estado allí. En este caso no hay en el argumento reivindicativo una promesa de revolución, sino que se busca encontrar el lugar merecido en la esfera de la ciencia para una actividad que demuestra un peso específico suficiente para constituir su propio espacio disciplinar. Es en esta escena que el gremio de los investigadores visuales se organiza en asociaciones, las que producen publicaciones y congresos abocados al tema.

¿Por qué las expectativas inspiradas en las potencialidades que como dato tiene la fotografía del otro ni cesan ni se satisfacen? A través de la revisión de los hitos recién mencionados, nos proponemos describir la distancia y tensión entre las distintas descripciones de la fotografía como medio, las expectativas que se construyen respecto a la inclusión profunda de los datos fotográficos y el alcance y resultados efectivos de cada uno de los proyectos de investigación visual.

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

# Hito de origen

## De la fotografía como sucedáneo del mundo al dato del cual no se habla.

21

Dicho por Daniel Ethan Chapman: "Positivism includes the belief that truth can be established through observation." (The Scientist and the Potter: Felix-Louis Regnault and His Imperialist Lens, 2009, p. 91)

22

Dado que los sujetos de estudio estaban dispersos por el mundo en lugares de difícil acceso, los datos debían ser transportables por quienes los producían.

### Introducción

"(...) si, en resumen, el estudio de los hechos ha sustituido en esta ciencia (zoología) al ejercicio del espíritu de sistema, ¿cuánto podemos esperar de la introducción de los hechos en una ciencia que, como la antropología, se ha visto hasta nuestros días, casi desprovista de ellos?"

(Serres, 2006 {1845}, pág. 28)

¿Qué hay detrás de la fascinación que produjo la fotografía en los antropólogos físicos del siglo XIX?

El grueso de los científicos del siglo XIX tenía como credo que las verdades universales y el conocimiento empírico objetivo constituían un continuo posible de recorrer mediante la razón<sup>21</sup>. Esta idea fue uno de los motores para el arrollador progreso de las ciencias naturales y se presentaba como un norte magnético al que las demás ciencias aspiraban. La Ciencia del Hombre no era una excepción. Sin embargo, los primeros cultores de la antropología no solían contar con etnógrafos preparados para producir fiable y sistemáticamente datos cuantificables y comparables entre sí, teniendo que contentarse, en general, con los relatos de marinos, comerciantes, militares y misioneros que, con motivaciones lejanas a la ciencia, recorrían los lejanos lugares<sup>22</sup> donde habitaban las comunidades que constituían su objeto de estudio (Naranjo, 2007). En ese contexto de escasez, los datos se tomaban de las

## 23

Los datos debían permitir su catalogación en colecciones indexadas que facilitaran un panóptico sobre el total de estos. Así se podría construir una teoría general explicativa y predictiva sobre la evolución de la especie humana, distinta a las especies de Darwin.

## 24

Su objetivo era el descubrimiento de la ley universal de la evolución de la especie humana a través de la correlación cuantitativa entre las características físicas (especialmente la cabeza) de los miembros de cada una de las razas, sus procesos productivos y el estado de su evolución cultural.

instancias que estuviesen disponibles, incluyendo las que carecían de la más mínima configuración científica, como eran la prensa masiva o de difusión, las postales de lugares exóticos o las ferias internacionales a las que se traían representantes de etnias no europeas.

Consecuentemente, la aplicación de los principios del positivismo decimonónico parecía imposible, por lo menos a mediano plazo. Estos primeros descriptores de culturas lejanas, que en general no tenían ni un entrenamiento ni un entendimiento sistemático de las artes de la etnografía, producían documentos que como datos eran difícilmente comparables entre sí, los que solo eran posibles de asociar e interpretar a través del “ejercicio del espíritu de sistema” de la ciencia antropológica<sup>23</sup> (Serres, 2006 {1845}, pág. 28).

Los dibujos y los relatos del variopinto universo de los viajeros del siglo XIX no permitían la anhelada medición de los cuerpos ni la descripción precisa de los artefactos o de los procesos productivos de las culturas a las que referían. Además, solo de cuando en cuando los reflexivos antropólogos decimonónicos emprendían viajes equipados con instrumentos de medición y acompañados de dibujantes profesionales. De estos viajes obtenían algunos datos positivos que, mezclados con dibujos y relatos, les permitían ilustrar sus pre-concepciones respecto a la correlación entre cuerpo, artefactos y grado de evolución de la cultura<sup>24</sup>. Así las cosas, procesos inductivos como, por ejemplo, el que lleva a la formulación de la entonces flamante teoría de la evolución de la especies estaban vedados a los antropólogos.

Entonces, no es de extrañar que la aparición de la fotografía en el horizonte de la antropología decimonónica inflamara en sus practicantes la ilusión del progreso y de poder avanzar positivamente en su programa disciplinar. Esta esperanza no fue exclusiva de la ciencia del hombre, sino más bien un efecto general en todas las ciencias frente a la sorprendente nueva tecnología de registro. En referencia al discurso del físico François Arago frente a la cámara de diputados francesa en defensa del “invento de Daguerre”, Walter Benjamin plantea que “este discurso (abarca) el campo de la nueva técnica desde la astrofísica hasta la filología: junto a la perspectiva de fotografiar se encuentra la idea de hacer tomas de un corpus de jeroglíficos egipcios” que deja “presentir el verdadero alcance del invento” (Benjamin, 2008 {1931}, pág. 23).

Ernest Lacan, desde el fotograbado, describe como evidente el interés por incorporar fotografías en la ciencia. “Teniendo en cuenta la exactitud de las reproducciones fotográficas y la belleza de los dibujos obtenidos, era natural que a los científicos se les ocurriera utilizar este potente medio para las necesidades de la ciencia. ¡Qué ayuda para la geología, para la botánica, para la historia natural!” (Lacan, 2006 {1856}, pág. 38)

Era tal la percepción de distancia entre la abstracción y síntesis de la fotografía y el dibujo, que para los científicos en general y para los antropólogos en particular cada foto fue considerada como equivalente a tener una parte de la realidad en sus manos. Lo anterior es claro cuando entendemos que los “hechos” a los que se refiere Serres en la cita que encabeza este texto son las fotografías, consideradas por él

y muchos de sus colegas como verdaderas tomas de muestras de la realidad, de manera análoga a la relación que un científico tiene con un fósil, el que le permite estudiar el animal que lo originó. Esta perspectiva de la fotografía es lo que Lobo, haciendo referencia a Philippe Dubois, llama “la fotografía como espejo de lo real” (Lobo, 2010) y lo que Sekula describe como “realismo instrumental” (1981, pág. 16).

No es de sorprender que esta percepción emerja en relación a la fotografía en movimiento. Rony nos describe que para Regnault, pionero en el uso del film en antropología, “la película ofrecía no sólo un medio mejorado de llegar a un índice —pensaba que las razas se manifiestan en el movimiento, y sintió que el cine podía ayudar en el estudio del movimiento— sino un medio que también era por su propia naturaleza indicial: como una huella, la película es un documento que acredita que el filmado ha pasado delante de la lente de la cámara.” (Rony, 2001, pp. 46–47)

El diferencial de verosimilitud que separaba la representación fotográfica de los medios de registro con que anteriormente contaban los antropólogos favoreció la percepción de que se estaba ad portas de una revolución radical en la producción de conocimientos, o más precisamente, de que la antropología se incorpore como protagonista en la revolución positivista. Si bien hoy nos parece ingenua la afirmación de que la fotografía es un hecho objetivo a tal medida que pueda, como en la astronomía, ser el dato primario para la antropología, y así ésta pueda ser “considerada como una ciencia exacta, tal y como es deseo de todos” (im Thurn, 2006 {1893}, págs. 112–113), el aporte de una imagen impresa, que emula la imagen que nuestro cerebro produce al observar el objeto de estudio, se presenta como de radical importancia para quienes investigan la fisiología de los tipos humanos que habitan en lugares distantes y a los cuales se conocía mayoritariamente por dibujos y relatos verbales difícilmente comparables entre sí. El avance relativo que aporta la imagen fotográfica —de una baja escala de abstracción (Collier & Collier, 1986, pág. 7)— a quién está habituado a alimentar su reflexión con representaciones que, al contrario, exhiben un alto nivel de abstracción, es suficientemente grande como para que las expectativas de estos antropólogos en su contexto histórico no parezcan exageradas: las fotografías permitirán describir y —con suerte— medir a quienes se quería estudiar. Y, además, desde la comodidad de la civilización, dado que “ya no será indispensable emprender largos viajes para ir a la búsqueda de tipos humanos.” (Serres, 2006 {1845}, pág. 29) El entusiasmo que el nuevo medio provoca favorece la percepción de que la técnica fotográfica ha logrado que la montaña vaya a Mahoma.

#### **¿Qué expectativas mueven a los antropólogos decimonónicos a usar fotografías?**

“El descubrimiento del señor Daguerre, al permitirnos fundar un museo fotográfico, en el cual podrán ser reproducidos estos {distintos} caracteres {de la especie humana}, sus modificaciones y transiciones, es una de las adquisiciones más preciadas para el progreso de la ciencia del hombre, adquisición todavía

más preciada cuanto (...) ya no será indispensable emprender largos viajes para ir a la búsqueda de tipos humanos.” (Serres, 2006 {1845}, pág. 29)

Describiremos a los antropólogos decimonónicos que incorporaron la fotoetnografía con una inquietud común. Este hilo conductor nos permitirá interpretar los textos donde estos científicos describen cómo se proponen usar la fotografía para cumplir sus expectativas respecto de ella. De esa manera podremos analizar y evaluar según sus propios objetivos el éxito de su empresa.

Como ya mencionamos, el propósito de la antropología del siglo XIX era el descubrimiento de la ley universal de la evolución de la especie humana. Obedeciendo los principios del positivismo, esto se debía lograr inductivamente, mediante una correlación cuantificable entre las medidas corporales de los miembros de cada una de las culturas humanas (especialmente las de la cabeza), sus artefactos y procesos productivos, y así determinar su posición en la jerarquía general de la evolución de las culturas humanas. Haciéndose parte de la ya comentada tradición fisionomista, iniciada por Johann Lavater en el siglo XVIII (Sekula, 1981, pág. 18), y con la voluntad de devenir en ciencia positiva, a la manera de la zoología, el programa disciplinar antropológico implicaba la recolección y el manejo de una inmensa cantidad de datos, objetivamente verificables, que en su conjunto permitieran dar cuenta nada menos que de las medidas y proporciones corporales de la totalidad de las razas humanas. A su vez, las categorías antropométricas de cada grupo y sub grupo racial requerían de un importante número de individuos medidos para poder considerarse válidas. El primer desafío era, entonces, el de producir sistemáticamente y de manera fiable representaciones que sirvieran como datos comparables.

Esta empresa, épica de por sí, se complica dado que los sujetos de estudio están dispersos por el mundo en lugares de difícil acceso. La antropología del XIX, como disciplina, no contaba con el respaldo económico necesario para emprender expediciones científicas con la frecuencia necesaria, ya que el alto costo de estos viajes aumentaba por la necesidad antropológica de transportar los instrumentos necesarios para hacer mediciones, los requerimientos de equipos y espacio para recolectar y transportar artefactos de interés para las colecciones de los museos, y los artistas necesarios para producir las representaciones adecuadas. Como sucedáneo a las escasas expediciones científicas, los antropólogos debían trabajar con diversos tipos de descripciones, aportadas por viajeros, que eran difícilmente comparables y, aun menos, traducibles a cantidades. Lejos del ansiado dato objetivo, la mayor parte de éstos eran registros de alto grado de abstracción y fuertemente marcados por la agenda de quien registraba.

Como es de suponer, la deseada catalogación e indexación de estos datos era una empresa con poco retorno, asunto que no era ignorado por los antropólogos, como evidencia Serres al afirmar que con “raras excepciones, los viajeros que nos han transmitido los tipos americanos lo han hecho a menudo de una manera ideal: casi siempre, las figuras que

encierran sus obras son tipos europeos disfrazados a la americana. A menudo brilla más el arte que la realidad.” (Serres, 2006 {1852}, pág. 32)

La diversidad de los tipos de datos disponibles antes de la invención de la fotografía dificultaba enormemente su organización en una escala común para aplicar sobre ellos indicadores mensurables, lo que significaba un nuevo escollo para obtener datos positivos y construir una teoría universal de la evolución humana.

### ¿Qué prometen los datos fotográficos?

“No hay aficionado a la antropología, etnografía y ciencias afines que abrigue la más mínima duda acerca de la importancia que tienen las buenas imágenes de los diversos pueblos para el progreso adecuado de nuestros conocimientos.”  
(Fritsch, 2006 {1874}, pág. 58)

Para los antropólogos decimonónicos, contar con muestras de su objeto de estudio prometía una suerte de acceso directo a la esfera de las ciencias positivas. Las fotografías de otras culturas, que aparecían tan reales e incuestionables como la observación directa, hacía que algunos practicantes de la antropología física del XIX construyeran la ilusión de que los procedimientos de su disciplina se acercarían rápidamente a los de las ciencias naturales, dominio en el que metodología y tecnología hace posible una alta productividad de los datos. Las fotografías de Fritsch expuestas más arriba evidencian una sistematicidad en la producción de fotografías comparable con la de zoólogos o geógrafos.

Tal y como un niño con un juguete inesperado, las ilusiones que enciende la —entonces reciente— introducción de la fotografía en la investigación antropológica, nubla en primera instancia una revisión crítica del medio fotográfico. Como afirma Chapman (*The Scientist and the Potter: Felix-Louis Regnault and His Imperialist Lens*, 2009, pág. 91), la aparición de “nuevas tecnologías son frecuentemente acompañadas de especulaciones y pronunciamientos exagerados respecto de sus posibilidades.” Prevalece la expectativa de un upgrade en la pirámide de la ciencia. Al fin la ciencia del hombre podría, a través de la tecnología, cuantificar los suficientes datos como para alcanzar a los zoólogos, sus parientes poderosos. El contexto histórico era el propicio para apostar por un vertiginoso progreso positivo basado en la técnica, en una época en la que “los progresos de la humanidad son incalculables; parece que una fiebre ardiente nos obligue a abandonar las costumbres de nuestros padres. Las invenciones modernas cambian la faz del globo.” (Conduché, 2006 {1858}, pág. 35)

La idea de fiebre es adecuada. El bajo nivel de abstracción de la técnica fotográfica y el eficaz mecanismo de registro y reproducción parecían garantizar un suministro constante de datos comparables que, sin importar el sujeto que registra, permitiría a los antropólogos contar a corto plazo con una muestra, a la vez manejable y exhaustiva, del universo de los tipos humanos. “Lo que existe de tiempos anteriores en este sentido es extremadamente escaso, dado que no abundan los pinto-

res realistas habilidosos que puedan estar a la altura de la tarea de representar con rapidez y seguridad tipos exóticos, y los que tienen en su propio país ingresos demasiado buenos como para sentir el deseo de partir hacia parajes salvajes y bárbaros.” (Fritsch, 2006 {1874}, pág. 58)

El quiebre con la tradición y la historia que la nueva tecnología prometía precipitar, se manifestaría para la antropología en la colección fotográfica de los tipos humanos, de sus artefactos y de sus modos de producción, que demostraría, por contraste, que la cultura occidental era el pináculo de la evolución humana y que, por lo tanto, sus miembros lo eran de la especie. Pero al mismo tiempo que la inducción antropológica permitiría convertir la expandida convicción respecto de la superioridad de la raza europea en ley universal, el catastro antropológico de los tipos humanos aportaba con un registro de las razas consideradas inferiores antes de que éstas comenzaran a desaparecer por la influencia de la universalización del progreso que desarrollaban mediante sus conquistas los imperios coloniales europeos.

“En resumen y para abordar nuestro tema, estamos en el momento en que va a producirse una mezcla de razas a gran escala. Sin embargo, ¿cuál es la clave de la ciencia antropológica? Precisamente, saber distinguir, en medio de las mezclas, lo que pertenece a una raza y lo que pertenece a otra. ¿Y qué otro medio puede ser más seguro, qué otra base más sólida para el etnólogo, que las numerosas fotografías hechas en todas partes?” (Conduché, 2006 {1858}, pág. 35)

El programa disciplinar de la antropología debía aplicarse con urgencia, ya que es la ciencia del hombre la encargada de atesorar las descripciones de las vulnerables razas puras. Estas razas, muestras de los distintos estadios de la evolución de la especie humana, estarían por diluirse, producto del progreso imparable que los imperios coloniales europeos distribuían por el mundo. Y la tecnología fotográfica prometía proveer de datos primarios fiables, a bajo precio y comparables entre sí. La máquina reemplazaría el costoso y lento entrenamiento y trabajo del dibujante científico, ya que la automatización demandaba requerimientos que parecían ser mínimos. “No se trata de obtener una imagen con un valor artístico considerable, lo que se necesita es una imagen de carácter etnológico; en general, no hay nada más fácil de obtener. Un perfil y una cara, el antropólogo se conforma con eso.” (Conduché, 2006 {1855}, pág. 37) Al mismo tiempo, el cómodo almacenamiento y catalogación de las fotografías permitían una eficiente revisión del total de los tipos humanos. La idea de que un inmenso conjunto de fotografías permite visualizar un paisaje inaccesible mediante el texto estaba también presente en los medios de información. Susan Sontag, haciendo referencia a la bullente industria de noticias, recuerda que en 1899, Gustave Moynier, el primer presidente del Comité Internacional de la Cruz Roja, escribió:

“En la actualidad sabemos lo que ocurre todos los días a lo largo y ancho del mundo..., las descripciones que ofrecen los

periodistas de los diarios son como si colocaran a los agonizantes de los campos de batalla ante la vista del lector [de periódicos] y los gritos resonaran en sus oídos...” (Sontag, 2003, págs. 27–28).

Este texto hace evidente dos asuntos importantes para nuestro trabajo. Primero, corrobora que la fotografía era considerada una muestra fidedigna del mundo, altamente verosímil, que parecía ofrecer la co-presencia del fotografiado en el lugar donde fue retratado y en el retrato fotográfico como tal. Pero además conlleva, claramente, la idea de que las fotos constituían un flujo de información constante, que recorría el mundo sorprendiendo e informando a quiénes pudieran acceder a él, y que este medio era percibido como una toma de muestra del mundo, una huella del objeto de estudio, no solo una representación de él. A su vez, si bien hoy puede parecer exagerada la idea de que la prensa de finales del siglo XIX pueda haber contenido “lo que ocurre todos los días a lo largo y ancho del mundo,” refleja la sorpresa que produjo la masificación de la fotografía a través de la prensa. Este testimonio nos permite mirar las expectativas de los antropólogos decimonónicos como propias de su época.

El medio fotográfico, considerado un proceso objetivo de captura de datos, prometía aportar a “los antropólogos, que basaban sus estudios en el análisis más superficial del hombre, en su morfología anatómica” (Naranjo, 2007, pág. 15) una proximidad inédita hasta entonces con sus objetos de estudio. Esta potencial comparecencia de la totalidad de las razas de la especie humana en el estudio del antropólogo fue una de las promesas de la fotografía: “traducir” (Law, 1998) el mundo para insertarlo en el proceso de producción de conocimiento de la antropología. Lo anterior debido a que la fotografía facilitaría la producción y el acopio de datos adecuados a la investigación antropológica, haciendo prescindibles los incómodos viajes de los antropólogos de salón a territorios salvajes, fuera de la civilizada forma de vida de las ciudades europeas, “permitiendo a los investigadores observar a quienes denominaban ‘salvajes’ sin tener que dejar sus laboratorios.” (Rony, 2001, p. 46)

Así, la primera etapa de la relación antropología-fotoetnografía comenzó con el mismo arrojo que en otras actividades humanas enfocadas en la vida social, como son los medios de información y el registro privado de la vida íntima. Sin embargo, para la antropología, el impulso inicial se empantanó lentamente. “Un perfil y una cara” (Conduché, 2006 {1855}, pág. 37) empezaron a no bastar para el prometido avance hacia una Ciencia del Hombre exacta.

#### **Recorriendo el trecho entre el dicho y el hecho.**

El entusiasmo general que causó el nuevo medio produjo un flujo creciente de imágenes que venían de todas partes del mundo. La industria de los impresos, que vendía masivamente impresiones fotográficas de todos los temas que levantarán interés, destacando los parajes, comunidades y personas lejanas y exóticas, llegó en la práctica a “inventariar

y reducir el mundo a una imagen bidimensional” (Naranjo, 2007, pág. 13), que movilizó recursos y creatividad como una suerte de proto Hollywood. Para los antropólogos, la creciente abundancia de datos fotográficos fue, en principio, una buena noticia, sobre todo mientras mantenían bajos o abiertos los requerimientos para las fotografías a usar en sus investigaciones. Pero, poco a poco, el camino entre los abundantes retratos fotográficos producidos, por ejemplo, para ser transados como postales y recuerdos y la cuantificación antropométrica se descubrió escarpado y difícil.

“La acumulación de gran cantidad de ellas [fotografías fisiológicas] sacadas a la misma escala sin duda tendría un valor muy considerable, siempre y cuando fuera acompañada de una serie de mediciones exactas de las personas fotografiadas; sin embargo también hay que decir que tal empresa no es en absoluto sencilla debido a lo difícil que resulta inducir a unos hombres incivilizados, incluso tras haber convivido largo tiempo con ellos, a adoptar exactamente las artificiales poses requeridas para tal propósito, y al número de fotografías (tres por cada individuo de una larga serie) que se requieren para obtener los datos necesarios que permiten establecer cualquier tipo de conclusión.”

(im Thurn, 2006 {1893}, pág. 117)

Si bien nadie dudaba de la objetividad de la fotografía —y nadie lo hará hasta muy avanzado el siglo XX— los crecientes intentos de usar la fotografía para investigar comenzaron a revelar complicaciones. Para poder productivizar la objetividad fotográfica, después de hacer unos primeros intentos de aplicación, quienes reflexionaron sobre la manera adecuada de usar la fotografía como dato, destacaron dos asuntos: primero era necesario complementar el dato fotográfico con referencias que permitieran cuantificar, y segundo se requerían fotografías sin arte, es decir libres de las expresiones subjetivas. Esto es lo que Sekula describe como el conflicto entre el “realismo instrumental” y el “realismo sentimental” (1981, pág. 16).

La presencia del arte y de los artistas en la producción de datos antropológicos despertaba los recuerdos de un pasado pre fotográfico, en el que la antropología estaba condenada a la especulación. El sueño de codearse con las ciencias naturales dependía de que fuera la “realidad, al desnudo y sin arte, la que nos ofrece el daguerrotipo” (Serres, 2006 {1852}, pág. 32). Más aún, parte de los “inconvenientes” de la fotografía se explican como derivados de los resabios de la mirada artística.

“Se objeta en su contra que a menudo se ven retratos de personas que resultan irreconocibles, lo que puede deberse a diversos motivos. El fotógrafo retratista busca suministrar una imagen hermosa y, por lo tanto, escoge una proyección que según el punto de vista artístico él considera que es la mejor. Pero quizá ésta resulte totalmente extraña a la persona objeto

de la toma porque el rostro queda artificialmente deformado, la iluminación escogida (por un contraste violento u otra razón), crea la apariencia de una figura de aspecto distinto, la perspectiva resulta exagerada, o los objetos empleados no son los adecuados.”

(Fritsch, 2006 {1874}, págs. 54–55)

No obstante, la fotoetnografía presentaba a simple vista un carácter objetivo, como al “comparar los dibujos realizados por artistas reconocidos con las fotografías del doctor Le Bon que representan el mismo objeto: las diferencias son totalmente claras, el artista ha interpretado en lugar de copiar.” (Londe, 2006 {1896}, pág. 156)

Entonces, si eran los procedimientos de los artistas los que pervertían el dato fotográfico, entonces había que llegar a convenciones que permitieran limpiar de esteticismos y sentimentalismos las imágenes. Esos mismos acuerdos son los que a su vez permitirían explotar el potencial de la fotografía para medir y comparar cuantitativamente los objetos de estudio. A pesar de que los antropólogos insistieron con fe y voluntad en el uso de las fotografías, no tardaron en entender que estos nuevos requerimientos para que las capturas fotográficas fueran datos fiables de investigación eran un inconveniente que reducía el flujo de fotos útiles y encarecía el registro fotográfico, a pesar de que la relación entre el costo de producción y la oportunidad que estos datos presentaban seguía pareciendo conveniente. Pero poder medir precisamente las distintas partes del cuerpo humano, requerimiento que la antropología fisiológica imponía a sus datos fotográficos, se demostró cada vez más difícil de lograr.

“Los recopiladores de fotografías que ilustran las razas humanas han experimentado todo tipo de dificultades al proceder a la comparación de la medida de los individuos mediante ciertos estándares comunes. Recientemente, con la sencilla intención de dar respuesta a este problema, he puesto en práctica un plan que someto a la aprobación de los miembros de la Sociedad, con la esperanza de obtener valiosas sugerencias que permitan mejorar todos aquellos detalles que todavía no están perfilados. Un sólido armazón de madera, de 213,36 x 91,44 centímetros (...)”

(Lamprey J. H., 2006 {1869}, pág. 50)

Lejanas parecen las palabras de Ernest Conduché, pronunciadas apenas 11 años antes, de que “no hay nada más fácil de obtener” (2006 {1858}, pág. 37) que una fotografía de interés para la etnología. La fotografía como medio científico de conocimiento requiere de ciertas condiciones de producción para la exposición objetiva de los sujetos de estudio. Sigue siendo una huella del objeto de estudio de la antropología, pero deja de ser evidente que la sola presencia de una fotografía aporte al conocimiento de la historia natural del hombre de la misma forma que la colección y observación de las especies animales sirve a la zoología.

La película *Blow-up* (Antonioni, 1966) ha hecho mundialmente conocida esta cualidad de la fotografía.

Algunos antropólogos fisiologistas mantuvieron un escepticismo constante frente a las promesas de la fotografía, acusándola de “inútil, cuando no nociva, y que las medidas realizadas al natural son las únicas que tienen valor científico.” (Trutat, 2006 {1884}, pág. 85) Eugène Trutat, naturalista y fotógrafo francés, contesta esta acusación: “Para estos científicos, la antropología parece reducirse a tablas con cifras.” Esta última frase deja entrever que, a pesar de las aspiraciones de exactitud de la disciplina, la fotografía filtraba datos que aportaban a construir un relato paralelo a las mediciones del cuerpo y los objetos, donde informalmente se valoraba el conocimiento sobre aspectos de las culturas que rebalsaban las medidas y que, soterradamente, iba en una sintonía similar con el cambio de paradigma que, seguramente, ya se comenzaba a pre-sentir en la antropología. Una de las cualidades del mecanismo fotográfico de registro es que, independiente de la planificación del fotógrafo, si algo entra en el ángulo de visión del lente, en el área de foco y está iluminado, es registrado<sup>25</sup>. Por lo tanto, mientras colectaban las numerosas y diversas fotografías que circulaban como retratos de sus objetos de estudio, las prácticas y aquello que rodeaba a los cuerpos comenzó a encender de una nueva manera la curiosidad sobre el otro, como se demuestra en este texto de 1893:

“Esta noche me interesa especialmente, por el contrario, el uso de la cámara para registrar con precisión, no los meros cuerpos de los hombres primitivos (que, para tal propósito se pueden fotografiar y medir con más precisión muertos que vivos, siempre que se puedan conseguir convenientemente en buen estado), sino la propia vida de esos pueblos. Ésta es, de hecho, una aplicación mucho más problemática, mucho menos puesta en práctica por los antropólogos, y me temo que muchos de ellos se mostrarán, de entrada, inclinados a cuestionar su utilidad para la antropología, considerada como una ciencia exacta, tal y como es deseo de todos.”

(im Thurn, 2006 {1893}, pág. 112)

La mencionada misión coyuntural de la antropología —a saber, registrar las razas humanas antes de que el progreso hacia una humanidad homogéneamente civilizada, vehiculizado por la expansión de los imperios coloniales, contamine su pureza— comienza a adquirir autonomía en el programa disciplinar de la antropología decimonónica, comprometiendo esfuerzos antes dedicados a descubrir la ley universal de la evolución humana. Sin renunciar al épico proyecto de catalogar antropométricamente a las razas humanas, se insinúa una cierta saturación de la fotografía fisiológica para la antropología y, por otro, se propone un nuevo asunto a conocer: las formas de vida de los pueblos considerados primitivos en relación a Europa. Éstos, según Im Thurn, tenderán a desaparecer dada la globalización de la tierra por las rutas de navegación comercial o “segunda globalización” como la llama Peter Sloterdijk (2008).

La creciente abundancia de material fotográfico que mostraba formas de vida no europea y el interés que estas despertaban en la época

reclamaba un lugar en la investigación y en el museo. Las representaciones fotográficas con que se nutrían los antropólogos no solo incluían el cuerpo del sujeto en estudio, sino que además muchas de ellas presentaban, en mayor o menor medida, la cultura material y permitían asomarse a los modos de vida de los grupos estudiados.

Las investigaciones fotográficas que describen la fisiología de las razas humanas ya no son vistas como la única vía para construir conocimiento, mientras que las fotografías despliegan cualidades que llaman la atención de sus cultores hacia asuntos alternativos al cuerpo. Por otro lado, la fotografía de paisajes, edificios y monumentos parecía mucho más resistente a la tergiversación que los artistas podían hacer del registro fotográfico.

“Pidan a un artista que reproduzca uno de esos hermosos templos de la India que son tan interesantes, no solo por sus grandiosas proporciones sino, también, debido a las innumerables estatuas y esculturas que los adornan de arriba abajo. Cuánto trabajo y cuánto tiempo serán necesarios, mientras, que con la fotografía, en cambio, un negativo puede obtenerse en sólo unos instantes. Éste podrá ser estudiado con tranquilidad; en cierta forma, nos llevamos a casa el monumento para examinarlo detenidamente, con calma. Las proporciones, los detalles más finos, aparecerán registrados y, a menudo, incluso encontraremos puntos interesantes que habían escapado al examen directo.”  
(Londe, 2006 {1896}, págs. 155–156)

#### **Galton y la eugenesia**

Un proyecto de indagación fotográfica que emerge acorde al espíritu de la época es el de Francis Galton. En el marco de la eugenesia, que trabaja sobre el supuesto fisiologista de que la apariencia de una persona es la manifestación de sus profundidades psíquicas, Galton ensaya la creación de categorías puramente fotográficas, en el sentido que se propone lograr, mediante un proceso estrictamente fotográfico, imágenes que son un tipo humano, no la representación de uno. Para Galton, esta metodología de síntesis fotográfica, que llamó retrato compuesto, “nos permite obtener con precisión mecánica una imagen general; una que no representa a ningún hombre en particular, sino que retrata una figura imaginaria que posee las cualidades promedio de cualquier grupo dado de hombres.”(Galton, 1879, págs. 132–133)

“Un retrato compuesto representa una imagen similar a la que vería un hombre dotado de una imaginación pictórica desarrollada en un altísimo grado. Pero la capacidad de imaginar dista mucho de ser precisa, incluso en los mejores artistas, y la posibilidad de que se vean influenciados por casos especiales que puedan desatar sus fantasías es tan grande que no hay dos artistas que coincidan en ninguna de sus formas características. El mérito del montaje fotográfico reside en su precisión mecánica, en la imposibilidad de incurrir en más errores que los que

incidentalmente afectan a cualquier producción fotográfica.”  
(Galton, 2007 {1878}, págs. 66-67)

Estas representaciones permitirían no solo describir a los actuales miembros de, por ejemplo, el conjunto de los homicidas, sino que además distinguir a quienes potencialmente pertenecerían a dicho conjunto, lo que supone capacidad predictiva del medio. Con un exacto y riguroso procedimiento técnico de exposición de múltiples negativos sobre una superficie fotosensible, combinando así los retratos de diversos individuos que, positivamente, pertenecen a una categoría de personas, Galton pretende automatizar fotográficamente la producción de una síntesis del aspecto de una categoría de personas, y así descubrir al espécimen tipo de dicha categoría. Al fundir en un solo retrato los rostros de un grupo de homicidas, Galton, quien tiene como supuesto los principios de la ciencia fisiológica, supone que quienes coinciden con los rasgos de la imagen tipo del criminal pertenecen o pertenecerán al grupo de los homicidas.

Este trabajo pionero, aunque discontinuado por su mismo creador, tiene el interés de intentar producir mecánicamente una representación fotográfica con la misma capacidad de un concepto: la de ser representativa de todos los especímenes de una categoría, de la misma manera que la idea de silla describe a todos los objetos muebles de una determinada altura, que permiten apoyar las asentaderas y, por lo menos, la base de la espalda, y están diseñados para sentarse. Este trabajo de cierta forma presagia la búsqueda de los positivistas lógicos de una sintaxis lógica, es decir de una estructurade lenguaje con un fin particular. ¿Estaba Galton inspirado en la lingüística? ¿Veía como posible emular automática y mecánicamente la síntesis lingüística mediante fotografías? Lamentablemente en el presente trabajo no contamos con antecedentes suficientes como para profundizar en esta interesante asociación.

# Ensayo fotográfico Hito Original

## ¿Cómo se manifiestan fotográficamente las expectativas disciplinares de los antropólogos decimonónicos?

El siguiente ensayo fotográfico se propone exhibir, mediante texto e imágenes, las consecuencias fotográficas de los supuestos y las ambiciones disciplinares de los antropólogos fisiologistas que, desde mediados del siglo XIX, inauguraron la fotoetnografía. Para esto, seleccionamos seis imágenes que, comentadas, nos permiten construir una breve narración.





- IMG 41

Ilustración de una cámara oscura en un manuscrito con diseños militares, s. XVII.

↑

No es una sorpresa que los primeros antropólogos que usaron fotografías las consideraran como un espejo de la realidad. Lo anterior proviene, por una parte, del bajo grado de abstracción de la representación fotográfica. Por otra, esta percepción es una herencia que proviene de la cámara oscura que, como el espejo, parece entregar una representación bidimensional del mundo tal cual es (Imagen 41). Esta manera de entender la fotografía se mantendrá vigente entre practicantes y estudiosos hasta pasada la segunda mitad del siglo XX y, hasta el día de hoy, entre el público general.

Al mismo tiempo, entender que la fotografía es un modo de registrar objetivamente la apariencia del mundo, empalmó fluidamente con el propósito disciplinar de comprender la evolución de la especie humana mediante el estudio antropométrico de las distintas etnias. Incluso, las mismas limitaciones que la técnica fotográfica tenía en ese entonces, y que obligaba a que las personas que iban a ser retratadas permanecieran quietas durante la exposición, coincidía con el afán de estandarización de los retratos antropológicos. Lo anterior proviene de la convicción de que cada cultura es consecuencia del estado de evolución fisiológico de los miembros de la etnia que la constituye. En consecuencia, las cualidades no mensurables de la cultura y de los cuerpos estudiados no despiertan mayor interés, ya que el modelo que inspiró a

estos primeros antropólogos fue el de la zoología y su propósito era la definición del espécimen tipo de cada raza.

Como se observa en la Imagen 42, la mirada de estos primeros fotoetnógrafos se traduce en un procedimiento de producción de datos que impone un orden a los cuerpos que registra, de manera de aplicar un primer sesgo sobre el registro de los sujetos en estudio: invisibilizar sus gestos y así aislar su fisiología de la coyuntura.



• **IMG 42**  
Un monje misionero alemán ordena guerreros zulúes para ser fotografiados. Mariannahall, Natal, Sud Africa. c. 1896. (photoclec, 2012)  
↑

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

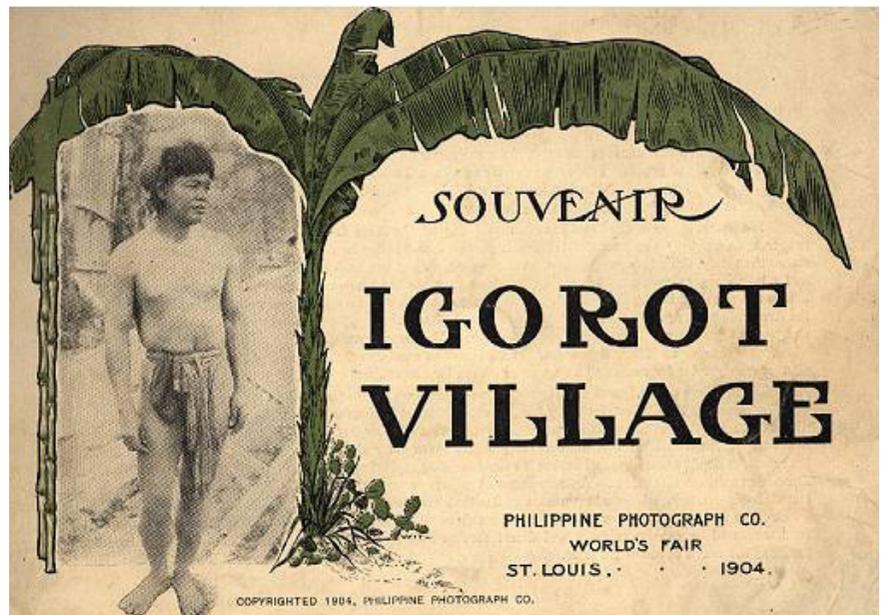
- **IMG 43**  
Fotografía de  
Ama-mbalu y Ama-  
tembu (Atlas  
de Nativos de  
Sudáfrica, 1872).  
→



Cuando era posible, la voluntad de aislar al objeto de estudio de su contexto continuaba al hacer las impresiones en papel. Por ejemplo, en los retratos de la Imagen 43 e Imagen 44, se representa el busto del sujeto en estudio, de frente y de perfil, recortado de su fondo. Esta secuencia de procedimientos técnicos puede interpretarse como la manifestación fotográfica del principio de investigar al objeto en sí.

La objetivación del sujeto fotografiado se manifiesta de formas distintas, según el contexto en que se dé. En la postal de Igorot Village (Imagen 45), el retrato de un hombre Igorot adulto, a pesar de haber sido fotografiado en su propio entorno, es ambientado con elementos gráficos y tipográficos que lo transforman en una representación occidental de lo exótico. La lógica de esta operación se distingue de la antropológica en cuanto saca su foco de la antropometría, para destacar las cualidades con que los habitantes de las potencias occidentales imaginan a los igorot.

- **IMG 45**  
Souvenir Igorot  
Village. St.  
Louis: Philippine  
Photograph  
Co., 1904.  
→



Esta postal, producida por la Philippine Photograph Co., fue parte del material de difusión de la muestra de Filipinas en la Feria Internacional de St. Louis de 1904. La muestra de Filipinas, nación que había sido conquistada por Estado Unidos en 1902 después de una guerra de tres años, incluía un grupo de personas de la tribu Igorot, expuestos como animales de zoológico, en el sentido de que vivían en una reconstrucción de su hábitat original que era observable desde la distancia por los visitantes de la muestra.

Otra manifestación fotográfica que responde al afán de encontrar correlaciones entre la apariencia y las cualidades subjetivas de las personas son los retratos compuestos, técnica desarrollada por Francis Galton. La imagen 46 expone un total de ocho “especímenes” (ti-

- **IMG 44**  
Fotografía de  
Ama-mbalu y Ama-  
tembu (Atlas  
de Nativos de  
Sudáfrica, 1872).  
←

**FOTOETNOGRAFÍA:**

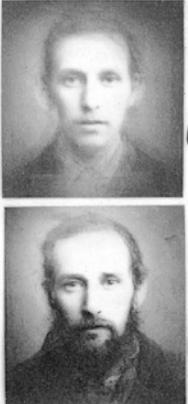
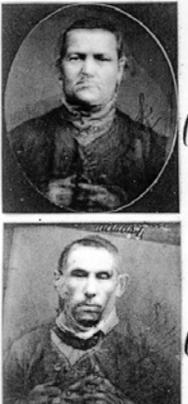
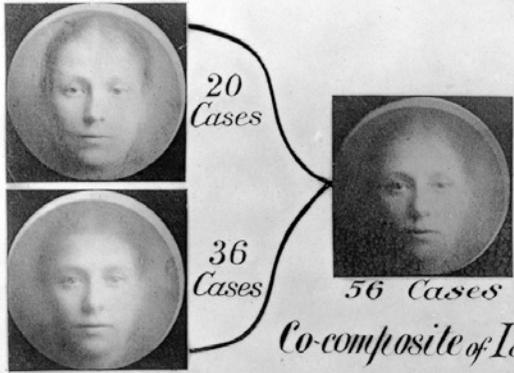
**EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.**

pos humanos) obtenidos desde 270 fotografías de rostros, lo que evidencia la sistematicidad y exhaustividad de la operación metodológica. Sus 14 retratos compuestos se agrupan en 5 categorías: Persona y Familia, Salud, Enfermedad, Criminalidad, Consumo y Otras Malignidades.

Destaca la secuencia en que se ordenan los tipos humanos. Las dos primeras categorías se constituyen de (a) un gran personaje (Alejandro Magno), (b) un grupo ejemplar para la época (Ingenieros Reales del Ejército Británico) y (c) ocho miembros de familias que, por sus ropas, parecen pertenecer a la alta burguesía; la tercera categoría (d) representa a quienes han tenido la mala fortuna de contraer tuberculosis; y las dos últimas estén compuestas por (e) criminales y (f) adictos. Dado el usual rigor procedimental de Galton, podemos inferir que este orden no es aleatorio y que estos estratos hacen evidente el afán de jerarquización de los colectivos humanos, implícito en la práctica de la ciencia eugenésica. Concluimos que esta lámina visibiliza con especial intensidad los criterios y creencias de quién la produjo.

• **IMG 46**

“Especímenes  
de Retratos  
Compuestos”,  
“Investigaciones  
sobre las  
facultades humanas  
y su desarrollo.”  
Francis Galton,  
1883.  
→

SPECIMENS OF COMPOSITE PORTRAITURE		
PERSONAL AND FAMILY.		
 <p><i>Alexander the Great From 6 Different Medals.</i></p>	 <p><i>Two Sisters.</i></p>	 <p><i>From 6 Members of same Family Male &amp; Female.</i></p>
HEALTH.	DISEASE.	CRIMINALITY.
 <p><i>23 Cases, Royal Engineers, 12 Officers, 11 Privates</i></p>	 <p><i>6 Cases</i>  <i>9 Cases</i> <i>Tubercular Disease</i></p>	 <p><i>8 Cases</i>  <i>4 Cases</i> <i>2 Of the many Criminal Types</i></p>
CONSUMPTION AND OTHER MALADIES		
 <p><i>I 20 Cases</i> <i>II 36 Cases</i> <i>56 Cases</i> <i>Co-composite of I &amp; II</i> <i>Consumptive Cases.</i></p>		 <p><i>100 Cases</i>  <i>50 Cases</i> <i>Not Consumptive.</i></p>

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

# Hito Inaugural

## Emergencia del paradigma moderno en antropología y asentamiento del uso silencioso de la fotoetnografía: el caso de Franz Boas.

### Antecedentes

Como hemos visto, en los años transcurridos entre la introducción de la fotografía en la Ciencia del Hombre y el comienzo del siglo XX, las cualidades de la técnica fotográfica generó grandes expectativas en los antropólogos, quienes la incorporaron sin vacilar como medio de registro etnográfico. Sin embargo, la fotoetnografía no cumplió el rol que la antropología le proyectó. Ni se consolidó una sistemática y gran base de datos fotográficos de la diversidad física de la especie humana, ni los datos existentes revolucionaron la producción de conocimiento, ni las conclusiones de los antropólogos alcanzaron la relevancia social de las ciencias naturales. Al mismo tiempo, el proyecto de una ciencia exacta para describir y clasificar al ser humano entra en una gradual pero irreversible crisis de credibilidad, crisis que incorpora a la que prometía ser su vehículo tecnológico, moderno y de alcance global: la fotoetnografía.

Tal y como el mismo Galton, que finalmente abandonó sus investigaciones eugenésicas mediante fotografías, los trabajos de antropometría antropológica tendieron lentamente al descrédito, primero en la comunidad científica, luego en los museos, para finalmente diluirse en el grueso de la sociedad. ¿Cómo influyó este descrédito en la reflexión sobre la fotoetnografía?

El gradual asentamiento del paradigma moderno en antropología coincidió con la casi desaparición las reflexiones académicas sobre la fotoetnografía y sus potencialidades para aportar a la producción de

## 26

Cuando decimos “declive”, nos referimos a que el paradigma que sostiene el positivismo decimonónico deja de funcionar como norte absoluto para los científicos sociales, no que de una década a otra sus prácticas y lógicas hayan desaparecido. De hecho, hasta la segunda guerra mundial, la jerarquización de la especie humana por razas era comúnmente aceptada en Europa. Por su parte, la imposición de la metodología de las ciencias naturales o positivas a las ciencias sociales sigue presente en la estructura operativa de nuestras instituciones al, por ejemplo, otorgar fondos para investigación.

## 27

Carta de Franz Boas a Marie Krackowizer, 23 de diciembre de 1883. Franz Boas' Baffin Island Letter-Diary, 1883-1884, editado por Herbert Cole (1983:33). Texto tomado de [http://en.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Boas](http://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Boas).

conocimiento. La reducción del entusiasmo respecto de la fotoetnografía en el contexto de la antropología fisiológica empata con el empantamiento del mismo proyecto con base fisiologista, el que cedía terreno lentamente a una antropología orientada al estudio de los significados de las culturas. Sin embargo, la identificación de la fotoetnografía con el proyecto de la antropología física trasciende la caída de esta última. A pesar de que la nueva generación de antropólogos usaba cada vez más la fotografía para sus trabajos de terreno, estos no reflexionan públicamente sobre ella ni tampoco publican sus debates sobre esta técnica. Este uso silencioso puede entenderse como resultado de la tendencia divergente entre el gradual incremento del valor de uso de las fotografías en el trabajo de campo y la radical desvalorización de la transacción de fotos etnográficas, dadas las problemáticas connotaciones adquiridas por su asociación con la antropología decimonónica. Adicionalmente al estigma producto de la estrecha asociación entre fotoetnografía y la, ya en declive<sup>26</sup>, antropología fisiológica, se suma que cada vez más la fotografía dejaba de ser una actividad técnico-alquímica y se posicionaba, con una poderosa industria, como medio de uso masivo, por lo que su técnica perdía cierto misterio.

Para describir este proceso de consolidación de la antropología moderna y de generalización del uso silencioso de la fotoetnografía, revisaremos el trabajo de Franz Boas.

**Fran Boas**

Este científico, nacido el 9 de julio de 1858 en Minden, Alemania, recibió su Ph.D. en 1882, después de una rigurosa formación centrada en la física, pero que incluyó también las matemáticas y la geografía. Y es desde esta última disciplina que se pregunta por las condiciones que gatillan en un colectivo humano el desarrollo de una cultura particular. Para estudiar el tema, “en 1883 emprende la navegación a Cumberland Sound, Baffin Island” (Collins H. , 1964). Durante esta excursión su grupo se pierde en la noche ártica y transita al borde de la muerte. Después de ser salvado por una comunidad esquimal, es que Boas escribe en su diario contra la jerarquización de las culturas, donde la europea era el pináculo de la evolución, e insinúa la imposibilidad de una comparación entre ellas.

“A menudo me pregunto qué ventajas posee nuestra ‘buena sociedad’ por sobre la de los ‘salvajes’ y, mientras más observo sus costumbres, más me convengo de que no tenemos derecho a despreciarlos... No tenemos derecho a censurarlos por sus usos o supersticiones, solo porque puedan parecernos ridículas. Nosotros, las ‘personas altamente educadas’ somos mucho peores, en términos relativos...”<sup>27</sup>

La idea de relatividad cultural, junto con el foco en la descripción de las cualidades de las formas de vida, son las bases para emigrar de una fotografía al servicio de la cuantificación a una orientada al registro y exposición de las cualidades de una cultura. A su vez, son cla-

ves útiles para entender el cambio de paradigma en la antropología, ya que favorecen el giro etnográfico del cual Boas es considerado el padre, al menos en la tradición norteamericana.

¿Cuál es el objetivo de Boas al fotografiar? ¿Se adscribía en la práctica Boas al realismo instrumental con que los fisiólogos usaban la cámara? ¿Le asignaba relevancia al medio fotográfico o la cámara era para él un objeto equivalente a un contenedor de datos, es decir un instrumento indispensable pero transparente y naturalizado?

Boas desarrolla su trabajo en el contexto norteamericano, donde las instituciones científicas estaban en gestación y tanto las fortunas privadas como gobierno pujaban para establecerse como contrapeso y tomar distancia respecto de la vieja Europa. Esto hacía de los Estados Unidos un ambiente más receptivo a una renovación gradual de las ideas científicas. Boas, si bien desarrolla su trabajo dentro del marco teórico e institucional preponderante, interpela el paradigma, imperante en Europa, de que las culturas están genéticamente condicionadas y que, en consecuencia, el estado de evolución de una cultura podía ser leída en los rasgos fisiológicos de sus miembros. Ahora, la misma falta de una tradición científica —como la alemana o la británica— que le permitió obtener un espacio para su interpretación sobre las diferencias entre las culturas, hizo que Boas tuviese que combatir diariamente por la subsistencia y esperar décadas para la implementación y difusión de sus ideas en las instituciones antropológicas, fuentes de recursos y “paso fundamental en la institucionalización de la incipiente disciplina” antropológica (Conklin, 2002, pág. 259).

Dada su calidad de plataforma para el encuentro entre un público no experto y el conocimiento científico, el combate que tumbó en éste ámbito a Boas no ocurrió en el plano del debate intelectual, sino que en la incapacidad de sus propuestas para entretener a los asistentes al museo. “Los museos etnográficos nuevos, o aumentados, que emergieron al comienzo del siglo XX incorporaron las ambiciones, riqueza y poder de las ciudades y naciones que los cobijaban. En una época de reforma social y democracia masiva, los museos también reflejaban el deseo de las elites de educar (y entretener) científicamente a estos ciudadanos de reciente derecho a voto.” (Conklin, 2002, pág. 259)

De hecho, quienes dirigían los museos de antropología no eran ciegos respecto a los límites de lo que era posible conocer mediante la exposición de la cultura material. No obstante, este seguía siendo un vehículo de difusión irremplazable, que vinculaba poder político, entretención de masas y ciencia antropológica.

“Las evidencias materiales de la cultura son consideradas como de gran alcance e importancia: sin embargo hay que considerar que, a pesar de lo anterior, todos los aspectos de la cultura no pueden ser ilustrados en el museo, ya que podemos exponer solo objetos materiales. No podemos mostrar a través de nuestras colecciones los rasgos sociales, morales, religiosos e intelectuales del hombre, salvo indirectamente. Poco podemos hacer para ilustrar el lenguaje, solo desplegar ante

nuestros ojos los medios de expresión en imágenes y cartas. Poco podemos decir de la religión a excepción de juntar los ídolos y los dispositivos que representan su simbolismo y la parafernalia con la que practican sus ritos. Nada podemos decir de la música, salvo mostrar la serie de curiosos instrumentos usados en la producción de sonido; y sociedad y gobierno son incluso menos incluíbles en la esfera del museo. Sin embargo es maravilloso como una buena parte de los aspectos inmateriales de una raza pueden ser ilustrados por las cosas materiales que el hombre ha utilizado y hecho, ya que la mente está en las cosas y fue desarrollada con y por las cosas, más de lo que comúnmente se cree.”

(Holmes W. H., 1902, pág. 354)

A pesar de que en las décadas posteriores a 1890 el relativismo fue tomando cada vez mayor fuerza entre académicos e intelectuales, el pesado sistema que movía a los museos antropológicos se mantuvo impermeable a las nuevas reflexiones epistemológicas. A pesar de que Boas era contrario tanto a “los esquemas evolucionistas y basados en tipologías que tendían a dominar los museos norteamericanos, como a la organización geográfica favorecida por alemanes e ingleses (...) para 1906 había decidido que era simplemente imposible aplicar su visión de la antropología dentro de los límites de una institución patrocinada por mecenas ricos, que rechazaban sus presentaciones más eruditas a favor de despliegues que primero y principalmente entretenían al público.” (Conklin, 2002, pág. 260)

Este escepticismo respecto a la posibilidad de aplicar su propia visión del trabajo antropológico en el sistema de museos en Estados Unidos no significó que Boas dejara de aportar en él, ya que esta estructura significaba una importante fuente de sustento para sus investigaciones. De hecho, como veremos al revisar sus notas y de acuerdo a un texto de 1920, siguió trabajando en antropometría y produciendo material fotográfico según la lógica de la antropología física hasta entrado el siglo XX. En el informe anual sobre las actividades del American Museum of Natural History su director, Henry Fairfield Osborn lo describe de la siguiente forma:

“El Sr. Sullivan, con la colaboración del departamento de fisiología, hizo una serie de microfotografías de cortes de pelo de distintas razas para su estudio y exposición. Su investigación principal, sin embargo, fue la de una serie de mediciones de indios puros y mestizos que hizo hace algunos años bajo la dirección del profesor Franz Boas. Estos datos han sido cuidadosamente recopilados y correlacionados para mostrar los resultados de la mezcla de razas.”

(Osborn H. F., 1920, pág. 638)

Boas trabaja intensamente y a dos bandas para lograr el avance de sus innovaciones a la vez que cumplir con sus compromisos ins-

titucionales. Consecuentemente mantiene tanto la colección de datos antropométricos como la producción fotográfica que, según su destino —museos, revistas o datos para el análisis—, diferencia usando instrumentales fotográficos distintos. A pesar de su silencio respecto a la fotografía como medio, en la práctica la cultiva sistemáticamente y la promueve. Produce fotografías él mismo al tiempo que trabaja con fotógrafos profesionales. Las fotografías producidas por él mismo tienen como destino principal su propio archivo y las revistas de difusión, y las tomadas por profesionales de la fotografía están dirigidas principalmente a publicaciones científicas y a los museos, plataformas de validación frente a las instituciones que, directa e indirectamente, financiaban sus propias investigaciones.

“Estoy planeando salir a hacer mediciones dos días más, hasta llegar a las 100. En total, ya he tomado medidas a 268 indios. También estoy haciendo otras muchas cosas; ese no es el único fruto de mi trabajo. Solo espero que el fotógrafo venga la semana que viene para poder sacar imágenes para el museo.”  
(Boas, 2006, pág. 167)

Boas usa la cámara fotográfica como un instrumento que captura datos positivos de la realidad, en continuidad con la perspectiva epistemológica de los antropólogos decimonónicos. Quizás una de las razones de su silencio respecto de la fotografía como dato de investigación es esta similitud: dado que no tenía nada radicalmente distinto que decir al respecto, prefería no hacer declaraciones que lo vincularan a la tendencia fisiologista. Si bien Boas cumplía con sus tareas profesionales aunque éstas estuviesen insertas en la lógica de la antropología fisiológica, en los espacios en los que contaba con más confianza dejaba correr todo su recelo contra esta forma de hacer ciencia. Testimonio de esto son las concepciones que imprime en su pupilo Alfred Kroeber. El desprecio mostrado por Boas frente a Kroeber respecto de la antropología física “fue traumático y, sin duda, animó a su falta general de interés por la antropología física.” (Jacknis, 2002, pág. 530)



• **IMG 47**

Franz Boas  
(izquierda) y su  
discípulo Alfred  
Kroeber (derecha)

←

Si bien mantiene este silencio respecto a la reflexión sobre la fotografía, en la práctica, y a diferencia de los antropólogos fisiologistas, su interés está en registrar las formas de vida de las culturas que investiga, especialmente sus prácticas culturales. Si bien sigue preocupado de encontrar cráneos y de practicar la toma de medidas del cuerpo, recoge y extrema aquello planteado por Im Thurn, (1893) de que el objeto de estudio de la antropología debe expandirse a las formas de vida, las costumbre y los artefactos culturales.

Si bien para Boas la fotografía es principalmente un medio de registro para el análisis posterior, en sus diarios reconoce el impacto de esta técnica en su manera de relacionarse con sus sujetos de estudio. El portar una cámara fotográfica le permite interactuar con las personas que investiga desde un rol que crea una conveniente cortina de humo sobre sus intereses de fondo. “Llevaba mi cámara y fotografié un magnífico poste totémico delante de una casa. Poco después apareció el dueño, un hombre joven, y me pidió que le pagara, a lo que naturalmente me negué: nadie puede impedirme que haga fotos allí donde me plazca. Me dijo que era el señor de aquellas tierras y que no iba a permitir que me marchara sin pagarle. Yo le contesté serenamente que me iría cuando me diera la gana. Siempre intentan embaucar a los forasteros, y he aprendido a contratacar. Avancé tranquilamente hacia otra casa y seguí con mi trabajo hasta que, ¡quién lo iba a decir!, al rato mi amigo indio se acercó y me preguntó si podía ser mi intérprete.” (Boas, 2006, pág. 164) En otro pasaje revela un truco con la cámara para aproximarse y burlar el recelo de sus retratados: “Llegó un hombre joven con un venado y quiso hacerse una foto. Le coloqué delante de la casa que deseaba fotografiar, y así fue como logré mi objetivo.” (Boas, 2006, pág. 165) Durante toda la historia de la fotografía, casi sin excepción, distintos investigadores fotográficos destacan esta cualidad del acto de captura para establecer un rapport positivo. Sin embargo, Boas solo describe este asunto, inédito en la literatura antropológica anterior, sin preguntarse al respecto ni reflexionar sobre sus consecuencias metodológicas.

Boas no solo menciona a la academia y al museo como destino de los resultados de su trabajo, sino que también, inspirado por el potencial interés de las publicaciones masivas en la fotografía de culturas exóticas y como medio para conseguir recursos, proyecta libros de divulgación que describan los parajes recorridos por él. Por ejemplo, declara que intentará “vender las imágenes a Scribner o a alguna otra revista” (Boas, 2006, pág. 169), como un hecho separado de la búsqueda de editor para publicar sus trabajos científicos. La separación entre estos dos mercados, a saber, el de la publicación de fotos y el de la publicación de textos, puede entenderse también por las diferencias entre los dos procesos productivos y de distribución y por el recelo respecto a la imagen como plataforma de reflexión seria.

Boas declara que le interesa la publicación de fotografías en revistas, en parte por ser una forma de productivizar económicamente sus temporadas en terreno y, dado el interés que demostró durante toda su vida por la presentación de los contenidos de sus investigaciones en instalaciones visualmente clarificadoras, y por el alcance social de

28

¿Se conserva esta naturalización en el uso de la fotografía avanzando en el siglo XX? Hay que comparar esta incorporación con la idea de Mead de que la utilización de la fotografía no ha estado a la altura de la evolución epistemológica de la investigación antropológica, a la base de su propuesta de trabajo con Bateson para Bali, y con la idea de que la automatización de la toma fotográfica aporta a la imparcialidad del registro.

- **IMG 48**

Scribner's Magazine. Portada, edición de navidad, 1900.

→



este tipo de publicaciones. Si prestamos atención a la manera como Boas describe las tomas fotográficas y de medidas a los cuerpos de los indígenas, se deja ver que su satisfacción viene sobre todo de la eficacia con que cumple con los indicadores de éxito puestos por las instituciones que costean sus viajes. Distinto es su entusiasmo al encontrar artefactos que le sorprenden, como cuando leemos de un “magnífico poste totémico” o su gozopor el éxito de sus triquiñuelas para lograr su “objetivo”, a saber, fotografiar el frente de una vivienda.

“He estado todo el día haciendo fotos. Hemos hecho varias de indios y de grupos de indios, desde un peñasco de la rivera. También he sacado dos fotos de la ceremonia de adquisición del caldero de cobre.” (Boas, 2006, pág. 170) El registro fotográfico es descrito en sus diarios como una forma de toma de muestras, de manera análoga a como describe las mediciones del cuerpo de los nativos. Fotografiar se manifiesta como una actividad incorporada al quehacer del antropólogo, ni artística ni totalmente técnica, sino que habitual y productiva, que resalta solo cuando tiene alguna agencia sobre su experiencia de conocimiento.<sup>28</sup>

En Boas, el asunto del registro fotográfico no es un tema de discusión epistemológica ni metodológica, sino que un problema técnico que resolver al tiempo que un instrumento de registro ya asumido como parte de la actividad etnográfica. “Solo espero que el fotógrafo venga la semana que viene para poder sacar imágenes para el museo.” (Boas, 2006) ¿Tienen las fotografías para el museo un estándar distinto que las que se propone mandar a Scribner? ¿Cuál es el alcance que la fotografía tiene como dato para el análisis? Ya desde Boas, los antropólogos dejan de intentar usar la fotografía para exponer sus hipótesis o contestar públicamente sus preguntas, y remiten los datos fotográficos a las eta-

pas de análisis o al rol de ilustrar aquello que se dice con texto. En las diferencias entre Boas y su discípulo Kroeber podemos ver una evolución en el uso de datos fotográficos que es significativa, dada su proyección hacia el siglo XX: “Boas quería que las fotos fueran desarrolladas como ilustraciones, porque ‘el primer interés es la distinción y claridad en sus ilustraciones’ (Boas a Kroeber, 9 de diciembre de 1903, PK). Kroeber, sin embargo, no estaba interesado en los detalles, porque ‘en la mayoría de los casos, el detalle no es simbólico.’ Pensaba que las fotos servían mejor ‘para dar una impresión general de los símbolos sociales’, ya que él estaba tratando ‘de capturar el efecto de conjunto’ (Kroeber o Boas, 2 de diciembre de 1903, PK). Finalmente, a pesar de lo anterior, Kroeber aceptó la solución de Boas para las ilustraciones (Kroeber a Boas, 17 de diciembre de 1903, PK). Lo notable es que Boas insistía en la fidelidad extrema a los detalles, mientras que el objetivo de Kroeber fue el cuadro general”, lo que corrobora la inscripción de Boas en el postulado positivista de aislar el objeto de estudio para conocerlo en sí. (Jacknis, 2002, pág. 526)

Boas conserva en su captura de fotografías y en su administración de los datos fotográficos un rigor empírico heredado de su formación en ciencias duras, que a su vez fue el modelo para el proyecto disciplinar de la generación de antropólogos que lo precedió. Este rigor empirista sobre la fotografía tiende a perderse en su discípulo Kroeber y, por lo menos en lo que concierne a los datos fotográficos, no reaparece hasta “El Carácter Balinés” (Mead & Bateson, 2007 {1942}), donde este rigor, a diferencia del trabajo de Boas, está inscrito en un marco epistemológico ad hoc. Ahora, ¿por qué es importante revisar y reflexionar sobre el trabajo fotográfico de alguien que no hizo explícitas sus reflexiones sobre los datos fotográficos? Jay Ruby lo explica de la siguiente forma:

“Claramente no es una declaración sobredimensionada sugerir que Franz Boas puede ser considerado como una figura que participa en la gestación de la antropología visual. Es por lo menos parcialmente responsable por hacer de la toma fotográfica una parte normativa de la experiencia antropológica de campo –una característica que nos ha distinguido de otros estudiantes de la condición humana. Solo puedo especular sobre el desarrollo que el campo general de los estudios sobre los movimientos del cuerpo y la antropología visual hubiese tenido si Boas hubiera completado su estudio de 1930 y publicado sus resultados.”

(Ruby, 1980, pág. 7)

Ruby se refiere a los resultados del proyecto más propiamente audiovisual emprendido por Boas. “Fue el último viaje de Boas donde los Kwakiutl, pueblo que él había estudiado por más de 40 años. Fue acompañado por la antropóloga rusa Julia Averkieva. Durante el viaje, Boas tomó películas de 16 mm de danzas, juegos y algunas técnicas de manufactura; grabó canciones y música; y, en general, buscó obtener

A diferencia de la interpretación de Ruby, que plantea que Boas esperaba que los datos audiovisuales le permitieran hacer un “estudio de verdad”, en el presente trabajo interpretamos que Boas esperaba poder hacer un “estudio de verdad” con datos audiovisuales.

información precisa que él extrañaba en su conocimiento de aquella cultura” (Ruby, 1980, pág. 7) Este proyecto, accidentalmente frustrado, retoma la ambición abandonada en 1906 de escenificar sus datos y reflexiones sobre la cultura en un soporte no textual. Esta ambición es la de expandir, como en el museo, el espectro del conocimiento antropológico a través de datos audiovisuales que a su vez aumenten su alcance social. Pero a diferencia de su experiencia en los museos norteamericanos del XIX, Boas se proponía evitar un quiebre entre rigor científico y despliegue escenográfico. En una carta enviada a Ruth Benedict el 13 de noviembre de 1930 plantea su inquietud: “Espero que los films nos den un material adecuado para hacer un estudio de verdad.” (Ruby, 1980, pág. 9)<sup>29</sup>

En este proyecto se aprecia la continuidad epistemológica entre Boas y los antropólogos fisiologistas. Para Ruby, Boas “adscibía a una teoría de la cultura que le permitía mover ciertas partes de una situación fuera de su contexto para poder registrarlas y analizarlas.” (1980, pág. 8) La descripción que Foucault hace del sistema penal francés del siglo XVIII, que trabaja sobre una “economía” basada en datos atomizados y bien jerarquizados, calza sorprendentemente en su lógica subyacente con la que sostiene esta forma de investigación: “Escrita, secreta, sometida, para construir sus pruebas, a reglas rigurosas, la instrucción penal (reemplazar por la investigación científica positivista) es una máquina que puede producir la verdad en ausencia del acusado.” (Foucault, 2009, pág. 47)

Este modo de entender la cultura, que se inscribe en la lógica de operación del empirismo positivista, supone que es posible transitar de la observación de hechos particulares a conocimientos generales haciendo un análisis racional que vincule las partes del todo. Es esta misma lógica la que está detrás del supuesto fisiologista de que si le asignamos un significado particular a cada parte del rostro y, a través del análisis, hacemos una síntesis, podremos conocer el carácter general de la persona. Si bien de Boas en adelante la aplicación de este procedimiento no pretende el conocimiento de leyes universales que permitan la comparación y jerarquización entre los sujetos en estudio, sean personas o culturas, este modo de acción se aplica en su práctica fotográfica (y, de cierta forma, se mantiene subyacente hasta hoy en la investigación social).

La práctica fotográfica constante pero silenciosa de Boas tiene como una de sus consecuencias la asimetría entre el uso constante de la cámara para el registro y la nula reflexión sobre los datos visuales. Lo anterior favorece que no se pongan en cuestión preconcepciones ya superadas en otros ámbitos y que, por lo tanto, sigan siendo un rasgo de la práctica de investigación que direcciona y limita el alcance de los datos visuales.

Por otro lado entrega a la especulación el conocimiento de los vínculos y las herencias entre maestros y discípulos respecto al uso de datos visuales. Dada la casi total ausencia de reflexión sistemática y publicada sobre datos visuales que imperó entre quienes hicieron antropología en la primera mitad del siglo XX, no contamos con evidencias que

nos permitan seguir ni las consideraciones epistemológicas ni las metodológicas de manera de establecer una línea o una suerte de tradición.

“En el intento por descubrir los orígenes históricos de la antropología visual, sería bonito poder hacer una conexión directa entre el trabajo de Efron, Boas y Mead y Bateson. Desafortunadamente el vínculo es indirecto. Todos estaban en la Universidad de Columbia. Sabemos que Mead fue estudiante de Boas, pero ella nunca discutió la influencia de Boas en su interés en la comunicación no verbal o en el uso de cámaras como herramienta de investigación. La única evidencia que tenemos es que Mead y Bateson hicieron un uso extensivo de la cámara en Bali. (...) Si Mead, Efron y Boas alguna vez usaron su tiempo en discutir su interés mutuo, no se sabe. Pero claramente la Universidad de Columbia era un lugar donde la idea de usar cámaras para estudiar el comportamiento estaba circulando.”  
(Ruby, 1980, pág. 11)

# Ensayo fotográfico Hito Inaugural

## ¿Cuáles son las consecuencias fotográficas de la perspectiva disciplinar de Franz Boas?

El siguiente ensayo fotográfico visita las consecuencias fotográficas del proyecto antropológico de Franz Boas. Para esto, seleccionamos 8 imágenes o grupos de ellas que, comentadas, describen sintéticamente el uso intenso pero silencioso que Boas hace de la fotoetnografía.



FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

• IMG 49

Retrato de escorzo y perfil de un Maidu. (Boas, 1905. Anthropometry of central California. Harvard University: New York)

→



Como padre de la antropología moderna en Estados Unidos, Franz Boas transforma gradualmente sus prácticas de investigación. Esto implica que él, mientras se aleja del paradigma positivista, conserva hasta entrado el siglo XX algunas de las perspectivas y procedimientos propios del tipo de antropología que cuestiona, como lo evidencia la Imagen 49, tomada en 1905, de evidente inscripción antropométrica. Lo anterior es obvio ya que Boas no funda una nueva disciplina, sino que impacta la evolución de la antropología trabajando al interior de sus instituciones.

No obstante, al mismo tiempo que Boas cumplía con los requerimientos exigidos por las instituciones contratantes, hacía foco en aspectos propiamente culturales, que respondían a su mirada relativista respecto de las etnias. Una muestra es la fotografía a los Noo'nlemala, o bailarines locos (Imagen 50), tomada por Boas durante el invierno de 1892. Vestidos con atuendos ceremoniales, los Kwakiutl performan relatos míticos ancestrales en los que entran en contacto con espíritus y deidades. Este tipo de representaciones es un constante centro de interés para Boas, quien durante toda su vida mantuvo el foco en la gestualidad, la danza y otras manifestaciones culturales no verbales relacionadas.

Boas logró llevar a cabo su trabajo a dos bandas, en parte, porque las mismas instituciones donde trabajaba le exigían este doble foco. Por un lado, como es de suponer, Boas debía recolectar datos cuantitativos de las etnias que investigaba. Por otro, el museo antropológico, que era la vitrina de difusión masiva del saber disciplinar, debía educar a audiencias no especializadas mediante la exposición de asuntos antropológicos que, por su formato u originalidad, despertaran el interés y la curiosidad de los visitantes. Por ejemplo, la preparación de dioramas sirvió al estudio exhaustivo de gestos y ritos, los que constituirían un foco constante en el trabajo de Boas y sus discípulos. Lo anterior favorece el uso intensivo de la fotoetnografía



• IMG 50

Kwakiutl  
Noo'nlemala  
(bailarines locos).  
Franz Boas, 1892.

↑

• **IMG 51**

9 fotografías de Franz Boas posando para servir de referencia a la producción de un diorama titulado "Hamats'a coming out of secret room". Esta serie fue capturada en 1895 o antes. (Bondaz, 2012)

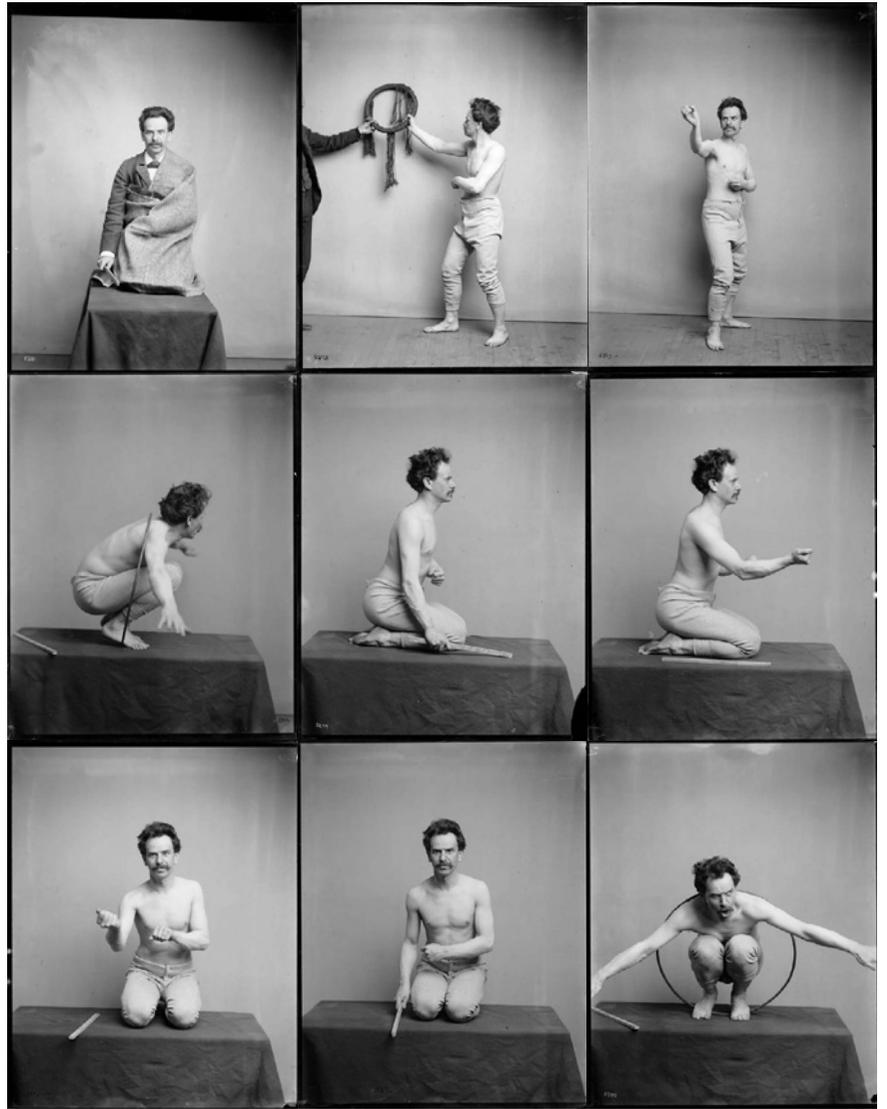
→



• **IMG 52**

Diorama,  
Smithsonian  
Institution.

↑



y del registro fotográfico de las poses que, muchas veces el mismo Boas, llevaba a cabo para guiar la producción de los dioramas, como muestran las 9 fotografías de la Imagen 51. Finalmente, la Imagen 52 muestra el diorama que representa la emergencia del espíritu Hamatsa, a instalar en la Smithsonian Institution, cuyos personajes están basados en los registros fotográficos hechos, dirigidos y encargados por el mismo Boas.

Una de las prácticas fotoetnográficas que Boas conserva es la de preparar escenas para registrar un aspecto o práctica particular de la cultura. Como mencionamos anteriormente, este modo de producción de datos proviene de la convicción de que es posible estudiar las partes que constituyen un sistema cultural por separado. Esta preparación o escenificación, naturalizada en la investigación de Boas, ocurría tanto en terreno como en lugares especialmente habilitados para ello.

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.



- **IMG 53**

Curtis, Edward.  
 “Hamatsa emergiendo  
 de los árboles-  
 Koskimo” (1914).  
 ←

La vívida fotografía de Edward Curtis, que muestra un chamán Hamatsa poseído emergiendo del tronco de un árbol (Imagen 53), representa una recreación en terreno de prácticas difíciles o imposibles de retratar mientras ocurren. Por su parte, la Imagen 54 es un ejemplo de recreación de una práctica cultural fuera del ambiente donde esta ocurre. Como podemos observar en la fotografía, Franz Boas y George Hunt sujetan una manta oscura para aislar la escena que se proponen retratar, práctica de corte positivista cuyo objetivo es reforzar “la capacidad de la cámara de registrar acciones aisladas” para su posterior estudio. (Rony, 2001, p. 67)

- **IMG 54**

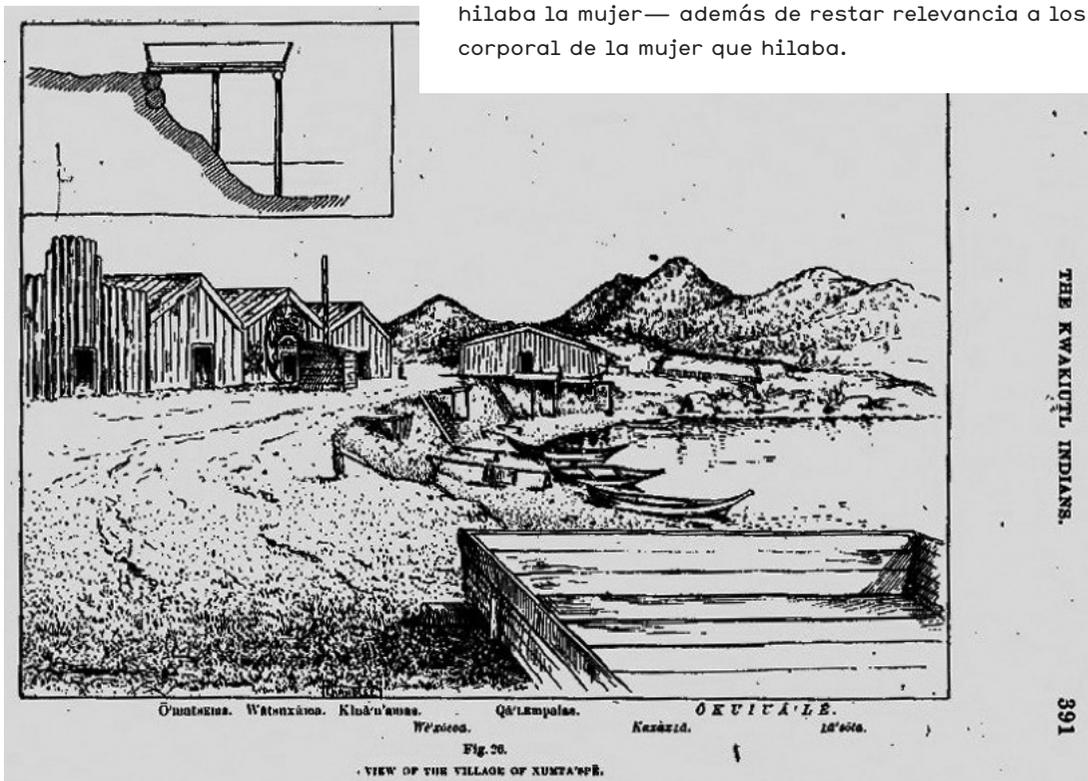
Mujer tejiendo con  
 hilo de lana y  
 huso, Vancouver;  
 Franz Boas, (s/f).  
 ↓

La cruda estructura de montaje que se evidencia en esta fotografía lleva a autores como Esther Pasztory a afirmar que “Franz Boas usó la manta para cortar todo signo de vida moderna en sus nostálgicas fotos etnográficas” (Pasztory, 2009), o como Mélanie Bouteloup (2012), quien plantea que “la tela soportada por Franz Boas y George Hunt sirve tanto para transformar al individuo en un estereotipo como para aislarlo de las construcciones modernas de estilo occidental. Esta imagen es paradigmática de lo que podría ser llamado el ordenamiento, escenificación y configuración del Otro que aplica la etnografía del siglo XX temprano.” (Bouteloup, 2012, pág. 4) Sin embargo, la observación



cuidadosa de la imagen, las condiciones de producción que evidencia y el manejo del oficio fotográfico que sabemos tenía Boas, si bien no nos lleva a disentir totalmente del sentimiento de fondo que motiva estas afirmaciones críticas, nos permite relativizar la pertinencia de estos juicios para el caso particular de esta escena.

Si bien es evidente que el sentido de la manta oscura es aislar la escena del fondo, a la vez que podemos reconocer que el fondo que se tapa parcialmente es el antejardín de una casa occidental, el hecho que la manta se delate como tal de manera tan evidente y la falta de prolijidad en su montaje —que deja ver tanto el frente de la casa vecina como a quienes sostienen la tela, sin siquiera cubrir totalmente la escena, ni por arriba ni por abajo—, hace problemático afirmar que esta operación se propone la producción de una escena nostálgica. Lo anterior nos parece evidente, sobre todo considerando el manejo que Boas tenía del oficio fotográfico y que, de habérselo propuesto, podría haber hecho una producción de mejor calidad. Nos parece más verosímil afirmar que esta imagen evidencia que, para Boas, era adecuado reproducir una práctica para poder registrarla, preocupándose solo de aquello que le interesaba analizar y obviando su contexto. Lo anterior hace especial sentido si consideramos que la mayoría de los datos fotográficos usados por Boas en el análisis no estaban pensados para publicarse. Consecuentemente, para registrar esta escena, probablemente procedió a tapar de manera rápida y sin ninguna pretensión el exceso de detalles que, como fondo, aportaba el frontis de la casa vecina y la reja de varas blancas, los que amenazaban con desdibujar partes importantes de la escena —como los hilos que sostienen la canasta con la lana y el hilo mismo de lana que hilaba la mujer— además de restar relevancia a los gestos y la postura corporal de la mujer que hilaba.



THE KWAKIUTL INDIANS.

391

• IMG 55  
Ilustración de  
Villa Kwakiutl,  
en Xwandasbe'  
(Boas, 1886).

30

“Cuando Franz Boas llegó a Tsaxis en 1886 en una expedición colectiva para el Museo Real de Etnología de Berlín, hizo de Xwamdasbe' su primer destino. Boas ilustró cuatro de las casas más conocidas en la villa en su primer libro académico mayor, publicado en 1895.” (Wonders, 2008)

31

“Then Olsi'wit arose (see Plates 9 and 10) and said: "Are those your words, Kwakintl? Did you say this was all that you were going to give for the copper? Are there 1,000 blankets?" The counters replied, "Yes, there are 1,000 blankets." Olsi'wit continued: "Thank you, Owaxa'-lag ilis, Chief. Do you think you have finished? Now take care, Kwakintl! You, Chief, give twenty times ten pairs more, so that there will be 200 more." Then he turned to his tribe and said, "Chiefs of the Ma'maleleqla! Now, I have said my words, Chief Walas NEmo'gwis." (Boas, 1897, pág. 348)



• **IMG 56**

Fotografía de Wilhelm Kuhnert sobre un Potlatch en Tsaxis (Boas, 1897).

↑

A pesar de que la producción intensiva y periódica de fotografías, dibujos (Imagen 55)<sup>30</sup> e instalaciones museográficas fue una constante desde sus inicios, no tenemos certeza de que Boas se haya detenido a considerar las cualidades irreductibles de los datos visuales. La Imagen 56, que muestra la "Lámina 10: Jefe dando un discurso en festival" (fotografía de Wilhelm Kuhnert; en Boas, 1897) es un ejemplo de lo que llamamos uso silencioso de la fotografía: es una foto que, por haber sido tomada por un fotógrafo profesional, forma parte del programa de investigación que financia la estadía de Boas entre los Kwakwaka'wakw. Junto con el resto del corpus fotográfico, permite a Boas revisar detalles de su experiencia en terreno y corroborar la precisión de sus notas. A su vez, esta y otras fotos tomadas por fotógrafos profesionales se usan, eventualmente, en exhibiciones de Museo y en publicaciones que informen los resultados del trabajo de investigación.

Sin embargo, los comentarios escritos sobre las fotografías publicadas o exhibidas son menores y están destinados exclusivamente a respaldar una descripción textual: en un informe de más de 550 páginas, se hace solo una referencia a la imagen 48<sup>31</sup> y no parece estar destinada a otro fin que el de ilustrar el contexto de la situación descrita. Tanto ésta como las otras publicaciones en las que Boas imprime fotografías carecen de referencias a las condiciones de producción, a las intenciones del autor con ellas o a los límites o alcances de su presencia para el discurso antropológico. Gracias a algunas cartas y apuntes privados, sabemos algunas de las ideas que Boas tiene sobre la fotoetnografía.

**FOTOETNOGRAFÍA:**

**EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.**

Por ejemplo, sostiene que el valor de la fotografía está en el detalle, no en la generalidad, como pensaba su discípulo Kroeber. No obstante esta afirmación, la atención sobre los detalles o las partes que conforman las escenas que registra no se refleja obviamente en los encuadres fotográficos, por lo que podemos suponer que el foco en lo particular lo aplicaba al analizar estos datos, no al producirlos.

La Imagen 57 fue tomada durante la monumental expedición a la costa del Pacífico Norte financiada por Morris K. Jesup, Presidente del Museo Americano de Historia Natural (AMNH). Esta expedición, concebida y conducida por Boas, es “una de las investigaciones antropológicas más importantes para la ciencia de todos los tiempos.”. El objetivo de esta excursión fue el de “conocer la naturaleza y el grado de contacto entre las tribus de la costa Noroeste y Siberia, con miras a resolver el problema sobre el origen de las primeras poblaciones en habitar el Nuevo Mundo. (American Museum of Natural History; Division of Anthropology, 2012)

• **IMG 57**

Kwakiutl esperando una fiesta. Fort Rupert, British Columbia; Franz Boas, 1894.

→



• **IMG 58**

Franz Boas exhibe cómo los Kwakiutl llevan y manejan la máscara ceremonial de orca (ballena asesina).

→



# Conclusiones

## Hito de Origen

¿Qué expectativas llevaron a los cultores de la fotoetnografía a romper el uso silencioso de la cámara? ¿Cuál fue el rendimiento efectivamente obtenido por ellos?

Consecuentemente a su calidad de hito de origen, los primeros cultores de la fotoetnografía no rompen su uso silencioso sino que inauguran su uso de manera estruendosa. Como hemos sugerido en lo que va del texto, la expectativa de los antropólogos decimonónicos respecto de la fotografía era nada menos que sirviera como sucedáneo del mundo, como un dato propiamente objetivo, es decir como una marca o parte del objeto de estudio que les permitiera desarrollar operaciones disciplinares comparables, por ejemplo, a las de la zoología, las que deberían tener como resultado la cuantificación y clasificación de los tipos ideales de las distintas razas humanas.

Si bien los retratos fotográficos estereotipados de los cuerpos de los otros —tanto de las etnias no europeas como de otras categorías humanas— se usaron cuantiosamente en el ejercicio de la antropología física decimonónica —y se seguirían usando hasta la segunda guerra mundial—, la infranqueable distancia entre (1) las expectativas que levantó este tipo de fotoetnografía en relación a propulsar a la antropología para convertirse en una ciencia exacta, (2) la inversión de trabajo que se demostró necesaria de realizar por parte de los antropólogos para cumplir estas expectativas, (3) los resultados efectivamente logrados mediante el uso de la fotoetnografía y (4) el decaimiento del

mismo programa de clasificación racial y antropométrica de la especie humana, desincentivó progresivamente su uso.

La fotografía fue recibida por los antropólogos con gran entusiasmo, quienes la consideraron como un puente de acceso directo al Olimpo de las ciencias naturales. Consecuentemente, esta técnica recibió una importante atención y empleo, lo que significó que el dato fotográfico tuviese en un principio tanto un alto valor de uso como de transacción en el intercambio de conocimientos entre antropólogos y en la proyección del trabajo antropológico hacia el público general. Como invento reciente, la difusión del saber antropológico mediante fotografías se hacía socialmente atractiva, ya que combinaba una tecnología percibida como radicalmente nueva con la exposición de realidades lejanas que eran objeto de curiosidad generalizada. Posteriormente, este último asunto seguirá su curso y evolucionará en un ámbito colindante al trabajo antropológico, a saber, el documentalismo.

Dado que la antropología física se basaba en el credo de que existe una jerarquía entre las razas humanas según su estado de evolución, esta perspectiva ideológica estructuraba y teñía los discursos disciplinares. En el caso de los relatos que incorporaban datos fotoetnográficos, éstos amplificaban su sesgo dado que cada fotografía solía estar producida y en dicho modo de producción el sesgo se potenciaba con el manifestado por el texto. A pesar de que la voluntad de quienes producían las escenas de cada fotografía era la de ser objetivo —es decir la de remitirse al objeto de estudio— la metodología aplicada sobre éstas escenas no capturaba el cuerpo en sí, sino que retrataba el cuerpo sometido al esquema mental positivista.

Si bien el alto valor de uso y transacción de la fotografía antropométrica significó un empujón para el desarrollo de la tecnología y de la metodología fotográfica, la fotografía demostró una resistencia inesperada para satisfacer los requerimientos de producción de conocimiento y su posterior traducción a la comunidad científica. Poco a poco, el cumplimiento de los estándares que exigía una adecuada producción e interpretación de datos fotográficos obligó a incrementar radicalmente la complejidad y los costos de las empresas fotográficas destinadas a la antropología. El puente que los datos fotográficos prometieron construir para el avance de la antropología se demostraba, en la práctica, difícil de hacer y cruzar.

Avanzado el siglo XX la empresa de clasificación de la humanidad emprendida por la antropología y vehiculizada finalmente por la fotografía llega a un profundo descrédito. ¿Fueron desmedidas las expectativas y, por lo tanto, excesivos los requerimientos cargados a la fotoetnografía? ¿Estaba el problema en la agenda original de la antropología y la fotoetnografía fue arrastrada en su inevitable caída? Tal y como es imposible establecer tajantemente una causa primera, tanto la antropología de procedimientos zoológicos como la fotoetnografía de orientación antropométrica quedarán unidas para siempre en el banquillo de los acusados.

La admiración que levantó la fotografía por su capacidad de registro automático detallado, que para los propósitos del antropólogo

físico va más allá de la capacidad desplegada por el cuaderno de notas y que supera el escollo de la síntesis subjetiva del dibujante, nos permite suponer la posible influencia de estos datos secundarios o residuales, presentes en el material fotográfico, sobre el giro de foco de la antropología desde el cuerpo y sus medidas hacia las culturas y los elementos que las constituyen.

Si bien aún el paradigma positivista que estudia comparativamente las culturas es el hegemónico, el que tiene como supuesto que Europa es la frontera superior de la evolución de la especie humana, podemos especular que un primer asomo fotográfico a la vida cotidiana del Otro inicia una sensibilización hacia sus cualidades, ahora posibles de observar como si se estuviese allí. Que la fotografía sea un dato cualitativo de la vida del otro, en adición a la declarada dificultad para comparar los datos con que contaban los antropólogos, son dos antecedentes a considerar en el avance hacia una antropología que no compare las culturas y que, finalmente, no las ponga en una jerarquía piramidal.

Dentro de su poco rentable participación en la empresa antropológica decimonónica, la fotoetnografía aportaría entonces a reforzar el nuevo interés de los antropólogos por revisar sistemáticamente otras dimensiones de las culturas que estudiaban. Las fotografías que retrataban los entornos y las formas de vida de las etnias no europeas aportaron un corpus al proyecto de describir los grupos raciales cuya pureza era amenazada por el avance de los imperios coloniales europeos y la inevitable mezcla interracial. Así, las formas de vida y las manifestaciones culturales asumen poco a poco un cierto protagonismo, que si bien no calzaba con el afán de hacer de la antropología una ciencia exacta, permite trazar una línea que se continúa y engrosa con los trabajos de los antropólogos modernos y su foco en los significados de la cultura.

**Boas: marcando la pauta del uso silencioso de la fotoetnografía.**

La presencia de Franz Boas en esta descripción historiográfica de la fotoetnografía estadounidense difiere de los otros hitos tocados, en el sentido que Boas no irrumpe en el escenario de la investigación con una interpretación de qué debería ser ni de para qué se debería usar la fotografía. Al contrario, Boas utiliza intensamente la fotografía como instrumento para el trabajo de campo, sin declaraciones teóricas ni metodológicas, ni respecto a la cámara ni respecto de la fotografía. No obstante, tiene una fuerte influencia práctica en instaurar el uso de la cámara fotográfica —y posteriormente de la película— en el gran número de antropólogos que aprendieron de él, haciendo de la fotografía una tecnología indispensable de considerar para un etnógrafo a la hora de salir a terreno.

Por lo tanto, Boas nos sirve no solo de hito de inicio de la antropología moderna en Estados Unidos: es, además, quien da partida al uso silencioso de la fotoetnografía, que se instalará como la constante en la historia del registro fotográfico para la investigación social. El uso silencioso se caracteriza no por ser uno oculto o secreto, sino por estar naturalizado prácticamente al tiempo que ser desarrollado sin discusión documentada. Boas al mismo tiempo que usaba la fotografía

Las prácticas antropométricas eran parte de las exigencias de las instituciones que financiaban sus empresas antropológicas.

de terreno para cumplir con las tareas de registro de los cuerpos y artefactos de las culturas que investigaba —continuando la lógica de la antropología física<sup>32</sup>—, usaba la fotografía para registrar los modos de vida, los ritos, los gestos y las disposiciones corporales de quienes eran sus sujetos de estudio. En ese sentido, Boas sirve como vaso comunicante entre ciertas prácticas fotográficas originales de la antropología fisiologista y las que consolidarán los etnógrafos modernos, mucho de ellos sus propios estudiantes.

Pero lo que Boas no vio (y no tenía cómo hacerlo) era que, dada la arraigada asociación entre fotoetnografía y antropología decimonónica, naturalizar el uso de la fotografía en la antropología moderna sin re-significar teóricamente su rol tendría como consecuencia la consolidación de un papel tácito y tácito y, por lo tanto, de segundo orden en este contexto. Dado que Boas demostró con creces estar movido por un honesto y profundo interés en el conocimiento y su difusión —más que por una agenda gremial—, podemos especular que la suerte de lo que después se llamaría antropología visual no estaba dentro del espectro de sus preocupaciones. De hecho, muchas de las fotografías producidas y publicadas por el mismo Boas provenían de proyectos de investigación que no calzaban con la perspectiva moderna de la que se le reconoce como mentor, como son las de antropometría para museos o de difusión para revistas como Scribner.

Además, este uso silencioso deja la fotoetnografía al margen de la historia de la antropología: sin dejar documentos, registros o huellas de los debates no constituimos historia. Por lo mismo, la fotoetnografía no se constituye como parte de una tradición o línea teórica, al tiempo que dificulta la construcción retrospectiva de una. Dada la primacía del uso silencioso, quienes practican la fotoetnografía carecen de una genealogía continua en la cual inscribirse, quedando sujetos a la referencia de casos aislados. Quedan los hitos, desaparece la ruta.

Sin embargo, entregados más a la construcción de casos a través de hechos relevantes —aunque sean indirectos— que a la corroboración de una herencia intelectual por medio de citas y declaraciones explícitas en publicaciones científicas, seguimos empañados en hacer emerger, más allá del silencio, desde las tensiones entre el medio fotográfico, expectativas e investigación empírica, una genealogía de la fotoetnografía en Estados Unidos, aunque sea parcial y fraccionaria, y así ayudar a entender los factores que operan en la percepción de marginación de esta forma de investigación.

## Segundo Hito

# Búsqueda fotográfica de una nueva epistemología: Carácter Balinés, comunicación no verbal y revolución del conocimiento.

“Mientras estaba en terreno, Mead le escribió a Boas el 29 de marzo de 1939 diciendo que ‘cuando dije que iba a Bali, usted me dijo: ‘si yo fuera a Bali estudiaría los gestos’ (Mead 1977:212). Sin embargo, para cuando Mead y Bateson volvieron de terreno Boas ya no era capaz ni de ver ni de discutir su trabajo. ‘En cuanto a su reacción (es decir de Boas) a nuestras películas de Bali, no creo que haya visto ninguna. Murió antes de que el Carácter Balinés fuese publicado y durante esos últimos años, la guerra y su propia fragilidad interfirió con muchos de sus contactos.’ (Mead, conversación personal) Si Mead, Efron y Boas alguna vez usaron su tiempo en discutir su interés mutuo [en la etnografía visual], no se sabe.”

(Ruby, 1980, pág. 11)

Nuestro segundo hito es El Hito. A su alrededor gravitan los otros proyectos y experiencias fotoetnográficas, tanto fijas como en movimiento. En la tradición norteamericana, el trabajo de Mead y Bateson en Bali se hace gravitante tanto para quienes los anteceden como para las futuras generaciones. Esta investigación impacta su pasado, ya que cataliza y aplica radicalmente el discurso de la antropología moderna, hasta entonces prácticamente indiferente al uso de la fotografía. Para las investigaciones visuales posteriores, se transforma en una referencia obligada, más allá de la inscripción teórica del investigador. Sin temor a equivocarnos, podemos afirmar que la investigación visual de Mead

Al menos desde lo recabado por la presente investigación, las ediciones posteriores a 1985 de "El Carácter Balinés", sean totales o parciales, están inscritas en compilaciones de textos.

y Bateson en Bali es el epicentro de la etnografía visual. Paradójicamente, las profusas menciones a este trabajo no suelen profundizar en la evaluación de sus resultados, lo que ha favorecido que se le trate más como "mito de origen" (Márquez, 2008) de la investigación visual a expensas de que se trate de manera sistemática. Es también paradójico que un trabajo tan citado como es "El Carácter Balinés" haya sido editado como libro independiente por última vez en 1985<sup>33</sup>. Lo anterior nos impone una revisión exhaustiva tanto de dicho trabajo como de los comentarios más relevantes a su respecto.

### Contexto

El momento histórico en el que Mead y Bateson trabajaron en Bali está marcado por el choque entre fuerzas políticas, económicas e ideológicas en el marco del conflicto entre las naciones occidentales hegemónicas por la expansión del poder de sus imperios coloniales. Entre las dos guerras mundiales coexistían estas tensiones imperiales con la esperanza de que el progreso científico terminaría imponiendo la construcción de una sociedad racional y planificada. En este contexto, mientras en Europa se continuaba pregonando la clasificación fisiológica de la especie humana, en los Estados Unidos se asentaba cada vez más la idea de que la cultura de una nación se podía forjar con voluntad, conocimiento, planificación y desde la agencia colectiva, y que esa construcción social permitiría nuevas formas de comportamiento que empujarían el avance hacia una sociedad propiamente moderna.

Consecuentemente, uno de los propósitos asumidos por la primera generación de antropólogos modernos formados en el contexto estadounidense para sus investigaciones fue el de descubrir dinámicas sociales que sirvieran como antecedente para proponer modos de vida que sirvan como antecedente para el progreso de su emergente cultura. Esto es especialmente evidente en *Coming of Age in Samoa* (Mead, 2009 {1928}). La hipótesis de fondo que Mead defiende en esta publicación es que cada cultura puede moldear sus propias convenciones y proponer sus propios modos de vida a voluntad. Esta hipótesis se sostenía sobre el estudio de los jóvenes de la isla, ya que en dicha cultura la adolescencia, a diferencia de occidente, no era un período traumático. Mead concluía que el padecer adolescente no estaba condicionado fisiológicamente sino que construido culturalmente, lo que significó una declaración de independencia respecto de las corrientes imperantes en Europa que asumían una correlación estricta entre la etnia y su estadio de evolución. Para esta camada de antropólogos modernos, el principal objeto de estudio seguía siendo el cuerpo, pero abandonando el foco en las medidas y poniéndolo en los gestos.

En el cumplimiento de esta tarea sociopolítica, y con la antropología cada vez más concentrada en los significados de la cultura, la fotografía perdió la centralidad que había alcanzado en la discusión de los antropólogos fisiologistas, pasando de ser el hecho de estudio de la antropología, central como dato y clave en la difusión de las investigaciones, a ser cada vez más una herramienta de registro, naturalizada en el trabajo de campo, pero que no convocaba un debate documentado ni

34

La fotografía mantuvo su presencia en museos y revistas de difusión de la antropología para un público masivo, lo que favorece la afianzada vinculación de la foto etnografía con el documentalismo.

respecto de sus formas de uso ni sobre sus alcances para el conocimiento, al tiempo que perdía presencia en los medios de discusión académica<sup>34</sup>. A la par de su silenciosa naturalización como instrumento de registro en el trabajo de campo, la fotografía incrementó incesantemente su penetración en otras dimensiones de la vida social, como son el dominio privado, el de la prensa y el de la entretención (Naranjo, 2007, pág. 11), ámbitos en los que tampoco se sometió a consideraciones epistemológicas.

Mientras avanzaba la década de 1930, las ideas y las prácticas de investigación social se desarrollan aceleradamente. Como mencionamos más arriba, los estados colonialistas compiten por expandir sus dominios, al tiempo que la profunda crisis económica que explota en 1929 marca esta década estimulando el trabajo de documentación fotográfica de la sociedad estadounidense. La competencia entre las naciones con afán imperialista lleva a una carrera de desarrollo industrial y tecnológico, con la consecuente movilización de los actores que producían el conocimiento necesario para hacerlo.

Esto benefició a los antropólogos, tanto Europa como en Estados Unidos. Lo anterior produjo una situación paradójica, ya que si bien muchos intelectuales profesaban el progresismo en la ciencia y hacían foco en los sectores sociales más perjudicados con las malas condiciones de la economía, el generoso financiamiento o el beneficio indirecto a las condiciones de investigación que provenía de las instituciones coloniales mantuvieron, en general, lejos de sí el espíritu crítico de los académicos de la época, tanto en Europa como en Norteamérica. Comentando los orígenes del Museo de Hombre en París, Alice Conklin describe esta coyuntura:

“Parte de esta ideología, junto con el culto a la libertad, era el culto a la ciencia –particularmente la nueva ciencia de los aspectos morales y materiales del hombre. Como producto y beneficiarios de la universidad republicana, los antropólogos del Museo del Hombre encarnaban ciertamente las tendencias más liberales y profundas del momento. Apoyaban al Frente Popular, rechazaban la perspectiva jerárquica respecto de las razas y trabajaban por la mayor difusión posible de su ciencia. Sin embargo fallaron en cuestionar algunas de las políticas y prácticas más represivas de la mano que les daba de comer. Esta tendencia era especialmente evidente en dos dimensiones: confiados en su ‘infalible’ autoridad científica, su impulso fue el de imponer una representación particular de las otras culturas al público que querían educar; y en la aceptación del imperio, cuya legitimidad nunca quisieron cuestionar abiertamente, en parte porque el colonialismo era funcional a su ciencia.” (Conklin, 2002, pp. 257–258)

En consecuencia se naturaliza la inscripción a las naciones e instituciones dominantes, lo que se manifestó durante la década de 1930 en las prácticas de los intelectuales y artistas europeos que se asentaron en Bali, isla sujeta a la dominación colonial holandesa. Para

Margaret Mead, la elección de Bali como caso de estudio fue el resultado de la búsqueda de una cultura caracterizada por “su temperamento y su género” (2007 {1942}), ya que para responder a las hipótesis y preguntas formuladas en su propuesta de investigación “Bali era un lugar tan bueno como cualquiera” (Jacknis, 1988, pág. 161). Artistas e intelectuales asentados en la isla cubrieron con una capa edulcorante las asimetrías de poder impuestas por las instituciones de la potencia europea, adormeciendo una posible reflexión crítica respecto al significado de la propia presencia en el lugar. La investigación, cuyos resultados fueron publicados en el libro *El Carácter Balinés*, entra en este mismo juego. A modo de ilustrar el punto citamos dos extractos de la primera carta que Margaret Mead envía a su casa desde Bali:

“No sé cuál será la mejor forma de darte una idea del contraste que encontramos aquí. Es la más extraordinaria combinación de un modo de vida nativo relativamente no tocado, que se desarrolla de manera suave y tranquila en su forma tradicional, con una suerte de civilización extraña y externa, sobreimpuesta como un sistema nervioso extra, puesto al exterior de un cuerpo. Caminos para autos hechos de piedras negras sueltas pasan por los poblados que están protegidos por una pared mágica contra los demonios y sobre los automovilistas hay una pantalla de bambús punteados que se dirige a los demonios. (...) Pero toda esta aparente ‘civilización’ está en la superficie y Bali parece haber aprendido, en un par de miles de años de influencia foránea, como usar esta influencia y como ignorarla. Acostumbrados a una aristocracia extranjera, a sucesivas oleadas de hinduismo, budismo y otros, dejan que lo que les es extraño flote sobre sus cabezas.”

(Carta de Mead, en Pollmann, 1990, págs. 3–4)

Ni los imperios coloniales influyen necesariamente sobre sus colonias ni los investigadores influyen sobre aquellos sujetos que investigan. La idea de Boas de que las culturas deben ser examinadas en relación a sus propias convenciones sociales parece combinada con el afán de distancia científica y de aislar el objeto en estudio de su contexto. Ya no son las partes del cuerpo las que deben ser aisladas y estudiadas para conocerlas cualidades morales —como en el caso de los fisiologistas—, o cada uno de los ritos particulares para conocer el total de la cultura —como en el caso de Boas—, sino que es la cultura como un organismo total el que debe ser observado con independencia de su contexto, a pesar de que una cultura invasiva y dominante como la holandesa imponga que su compañía naviera tenga el monopolio del comercio hacia el exterior de la isla y que sea, según las palabras de Mead, “prácticamente dueña de Bali” (Pollmann, 1990, pág. 2). Para la antropóloga, el cuerpo Balinés es autónomo, a pesar de ser controlado por “un sistema nervioso extra puesto al exterior.”

Ahora, no es en absoluto nuestra intención hacer una condena retroactiva de aquello que Mead y Bateson no pudieron ver por estar

inmersos activamente en un determinado orden de cosas, que favorecía que ciertas relaciones de poder estuviesen naturalizadas y por lo tanto fueran tácitas o más bien invisibles. Sin embargo, para la reflexión — en parte especulativa— sobre sus móviles, esperanzas y puntos ciegos respecto del proyecto de Bali, estos supuestos subyacentes a la acción son ciertamente iluminadores. Lo son, ya que los mismos principios subyacen a los puntos ciegos presentes tanto en política como en investigación.

Detrás de los puntos ciegos parece estar alojada la idea de que aquello que es percibido como natural por quien investiga será también percibido como natural por el sujeto investigado: al igual que los antropólogos del Museo de Hombre, suponían que su perspectiva científica les revelaba verdades generales. Los caminos para vehículos motorizados están en armonía con las construcciones y los hitos que representan las creencias religiosas locales; las instituciones coloniales coexisten graciosamente con las formas tradicionales de organización Balinesas; Mead describe que el anfitrión en Bali para los artistas e intelectuales occidentales, Walter Spies, “ha hecho una gran labor estimulando la pintura moderna Balinesa como también ha pintado Bali y, en general, ha desarrollado la más perfecta relación entre él mismo, la isla, su gente y sus tradiciones” (Pollmann, 1990, pág. 3); un investigador desde una “subjetividad disciplinada” (Jacknis, 1988, pág. 173) puede mantener una distancia adecuada para obtener datos sin influir en los sujetos en estudio, desarrollar un análisis y producir una interpretación objetiva que permitirá que otros investigadores “accedan al material y que lo hagan, en la medida de lo posible, en las mismas condiciones que tú” (Mead & Bateson, 2006 {1977}, págs. 182–183).

Dada esta transparencia del investigador, el voluminoso aparataje de registro fotográfico proyectado para su investigación se naturalizaría junto con su presencia. En la medida que quien fotografía incorpore a su cuerpo, como una prótesis, las máquinas fotográficas y filmadoras, éstas tenderán a ser tan naturales para la comunidad local como los ojos o los oídos de los científicos blancos. En el fondo, y “como señala Boon (1977: 186–189), a pesar que los miembros de esta comunidad (de artistas e intelectuales occidentales asentados en Bali), incluidos Bateson y Mead, creían presenciar el canto del cisne de una civilización agonizante, realmente su presencia provocó una recuperación cultural.” (Jacknis, 1988, pág. 162)

El contexto de este grupo de artistas e intelectuales europeos, viviendo en el paraíso de una cultura a la vez aislada, amable e inserta en un paisaje magnífico, era favorable para pensar como posible el construir una sociedad que integrara, como una suerte de sueño neo-humanista, pregonado por los antropólogos norteamericanos, lo mejor y más elevado de cada una de las comunidades humanas, acelerando así el progreso hacia una suerte de destino histórico de la humanidad civilizada. A diferencia del sueño humanista euro-céntrico, el tipo de sociedad que creían poder precipitar en una cultura como la norteamericana, de constitución relativamente reciente, estaba compuesta no solo por los propios parámetros e instituciones, sino que también por la incorpora-



• IMG 59

Paisaje de terrazas de arrozales en los alrededores de Ubud, poblado interior de Bali.

↑

ción de lo mejor de otras culturas, como podía ser la Balinesa.

La mencionada comunidad asentada en Bali tenía a la fotografía como una técnica predilecta, lo que nos permite especular que la práctica cotidiana de la fotografía fuera acompañada con extensas conversaciones sobre el carácter del medio, su influencia en el arte y su potencial aporte al conocimiento científico. La foto incorporada en el arte, como medio y plataforma de encuentro entre la técnica moderna y las manifestaciones estéticas, permitía desafiar los límites que las prácticas científicas tradicionales imponen para describir y conocer el carácter de una cultura.

Al mismo tiempo, los datos a los que Mead accedió sobre Bali y que sustentaron su elección como caso de estudio fueron principalmente visuales: sus propias películas de niños en trance y las filmaciones de Jane Belo (Jacknis, 1988, pág. 160). Desde su llegada a la isla Mead y Bateson mostraron distancia respecto del uso del lenguaje hablado como herramienta de investigación. Si bien durante los dos primeros meses en Bali, instalados en la colonia de Oeboed, compuesta de artistas e intelectuales, procuraron desarrollar lo suficiente su balinés como para poder usar básicamente la lengua en terreno, “Bateson hizo un estudio

especial del balinés clásico. Ninguno aprendió holandés, la principal lengua académica de la región (Mead 1972:232). De hecho, toda su investigación evidencia un marcado sesgo no-verbal (cf. Mead 1939) muy adecuado a un estudio de los gestos y de las relaciones interpersonales registradas fotográficamente.” (Jacknis, 1988, pág. 162)

#### **El nuevo rol de la fotografía en el proyecto de investigación de Mead y Bateson.**

A pesar de las muchas coincidencias entre los pioneros de la antropología moderna y la visión de la nueva generación de antropólogos a la que Mead y Bateson pertenecían, sus trabajos y reflexiones toman suficiente distancia de sus mentores como para que la nueva camada pensara en doblar la esquina y construir su propia ruta. En la introducción de *Naven*, Bateson hace explícita esta voluntad creando un diálogo entre las perspectivas de uno de sus mentores, el Profesor Malinowski, y las que manifiesta en su libro:

“Me gustaría manifestar mi extrema admiración por el trabajo del profesor Malinowski. En el cuerpo del presente libro he sido, de tanto en tanto, crítico de su perspectiva y aproximación teórica. Pero, por supuesto, reconozco la importancia de su contribución a la antropología, y simultáneamente pienso que es tiempo de que modifiquemos nuestra aproximación teórica; las nuevas categorías teóricas que definiendo están en gran medida construidas sobre ideas implícitas en este trabajo.”  
(Bateson, 1936, pág. vii)

En el contexto de una sociedad que usaba cada vez más la fotografía y que creía en la renovación de las prácticas culturales —incluidas las de investigación—, es que la fotografía tentó con sus encantadoras potencialidades a estos científicos que, creyendo haber alcanzado un nuevo punto de vista como resultado de su posición de vanguardia en la ola del progreso, se propusieron, desde dicha perspectiva, redefinir el rol de un medio intrínsecamente moderno como es la fotografía (Benjamin, 2008 {1931}).

Esta redefinición, como veremos más adelante, se proponía que la doble condición asignada a la fotografía —por un lado de artefacto mecánico de registro semiautomático y por lo tanto objetivo y, por otro, de medio de expresión que exalta la subjetividad de quién registra, al plasmar una escena desde su punto de vista— sirviera de puente para hacer que el conocimiento que hasta el momento había sido principalmente transado en las esferas del arte, la entretención y las comunicaciones pudiese entrar en la esfera de la ciencia aportando en su propia ley.

Este Dorado favoreció una mirada utopista, la que se materializó en la investigación sobre el carácter Balinés. “El interés por nuevas técnicas etnográficas fue su motivación final. En su propuesta al SSRC<sup>35</sup> para obtener fondos de investigación, justificando el uso masivo de fotografías, Mead refirió la impermeabilidad de la cámara a la progresiva sofisticación teórica que presenta el trabajo de campo.” (Jacknis, 1988, pág. 161)

En el foco de la investigación compiten por el primer plano la propia agenda de renovar la antropología con los compromisos que los autores adquieren con las instituciones que proporcionan los fondos para realizar el trabajo en Bali, especialmente con el Comité para el Estudio de la Demencia Precoz, al que “Mead propuso, complementariamente, seguir el crecimiento de los niños durante un período largo de tiempo.” (Jacknis, 1988, pág. 161).

El interés por actualizar las metodologías fotográficas se constituyó como una línea paralela de investigación, que en cierta forma hizo del trabajo en Bali un proyecto bicéfalo. No solo había que probar las hipótesis respecto al desarrollo infantil y cómo los patrones observados en éste se manifestaban en diversas áreas de la cultura, sino que además había que responder al supuesto de que mediante la articulación de datos fotográficos se podían construir y probar hipótesis científicas, a pesar de que “existían escasas referencias metodológicas para el proyecto de Bali.” (Jacknis, 1988, pág. 161)

Registrar audiovisualmente los gestos y la expresión corporal de los miembros de un colectivo —su comunicación no verbal— como modo de aproximación y conocimiento de su cultura no fue una idea original de Mead y Bateson. De hecho, el frustrado trabajo de investigación audiovisual sobre los Kwakiutl que Boas comenzó en 1930 tenía el mismo foco (Ruby, 1980). Por lo demás, “Mead le escribió a Boas el 29 de marzo de 1939 diciendo que “cuando dije que iba a Bali, usted me dijo: ‘si yo fuera a Bali estudiaría los gestos’” (Mead 1977:212)” (Ruby, 1980, pág. 11) y a pesar de los pocos referentes metodológicos “los mentores de ambos fueron pioneros en el uso de la película en antropología” (Jacknis, 1988, p. 161). Boas lo fue para Mead (y posteriormente, de cierta manera, también para Bateson) y Alfred C. Haddon lo fue para Bateson durante su formación. De hecho, éste último le dedicó a Haddon su trabajo de 1936 “Naven”.

Tal y como lo evidencia la carta de Mead, la idea de investigar los gestos había sido recomendada por Boas, pero no el usar las fotografías como dato primario de investigación ni tampoco el estructurar el total de la investigación en consideración de las cualidades de un relato fotográfico. “Tratamos de usar las cámaras de fotografía fija y en movimiento para obtener registro del comportamiento balinés, lo que es muy distinto de la preparación de fotografías o películas documentales. Nos proponíamos registrar lo que pasaba espontánea y normalmente, en lugar de decidir sobre las normas (de comportamiento) para luego capturar a los Balinéses en dicho comportamiento bajo condiciones de luz favorables. Tratamos a las cámaras en terreno como instrumentos de registro, no dispositivos para ilustrar nuestras tesis.” (Mead & Bateson, 2007 {1942}, pág. 393)

En este texto se trasluce, detrás de la descripción del propio modo, una crítica a la manera en la que Boas producía sus registros fotográficos. Jay Ruby comenta que Boas “adscribía a una teoría de la cultura que le permitía mover ciertas partes de una situación fuera de su contexto para poder registrarlas y analizarlas. Esta teoría de la cultura generó una aproximación a la imagen. Boas filmó a dos jefes Kwakiutl

Dada la calidad del registro y su vivida representación de la vida balinesa, estas tácticas de indagación fotográfica prueban su eficacia; sin embargo, los tres últimos puntos serían hoy indefendibles frente a un comité de ética en la esfera de las ciencias sociales, ya que la búsqueda de espontaneidad para los datos de investigación es hoy un propósito subsidiario al respeto por la privacidad del sujeto en estudio. Desde cierta perspectiva, este sesgo refleja un decaimiento del puro y fresco afán de conocer el mundo.

vanagloriándose, es decir, discurseando. Normalmente estos discursos se llevan a cabo en interiores y en la noche, en el contexto de una ceremonia particular y frente a una audiencia. En la película los dos hombres están al aire libre, a plena luz del día y sin mediar ceremonia ni público ninguno. Para Boas, la performance retenía aquellos elementos que él deseaba estudiar y era, por lo tanto, válida para sus propósitos.” (Ruby, 1980, pág. 8)

Esta distancia crítica respecto a Boas, adoptada en pos de conseguir la naturalidad/objetividad tanto del acto de registro como del acto registrado, lleva a Mead y Bateson a implementar una de las propuestas más novedosas de su modo de uso de la fotografía: la naturalización de la técnica fotográfica a través de la automatización del registro. Esta fue una de las tácticas implementadas para diluir el borde que separa el conocimiento estético emocional propio de la experiencia in situ del saber racional de la ciencia. La automatización, a la vez, reduciría la sospecha de que la fotografía era un registro más construido que dado, uno orientado finalmente a corroborar e ilustrar las propias hipótesis.

Para Bateson la consecuencia deseada de la automatización era que, en terreno, los Balinéses naturalizaran la presencia de dispositivos fotográficos. Con esto esperaba influir sobre dos dimensiones de la investigación: primero, que los sujetos de estudio no percibieran a la cámara como intrusiva. Lo anterior, como comentamos más arriba, se basa en el supuesto de que el observador no influye sobre lo observado, por lo que algo que se funde como una prótesis en el investigador no altera a los sujetos en estudio; y, segundo, que el investigador fotografíe de manera refleja —no reflexiva— reduciría el impacto de sus sesgos sobre la investigación, al contrario del método de escenificación de la práctica a fotografiar que llevaba a cabo Boas. Para esto se aplicaban cuatro consideraciones: (1) mantener un ritmo constante e intensivo de registro fotográfico, (2) nunca preguntar antes de tomar una fotografía, (3) aparentar que el centro de atención de las fotografías era uno que no estresaba a los sujetos en estudio y (4) usar lentes que permitieran registrar disimuladamente a sujetos que se pudieran molestar por ser fotografiados.<sup>36</sup>

Pero intuición e investigación se incorporarían no solo a través de la automatización del uso de la cámara, sino que además en el mismo desarrollo de las interpretaciones sobre la cultura Balinésa. “En una ponencia sobre el trabajo de Mead en Bali, Hildred Geertz (1983) llamó la atención sobre el momento en el que Mead y Bateson sintieron que habían ‘capturado la cultura.’ Fue esa tarde en la que ellos usaron demasiados rollos de película e hipotetizaron que entre los Balinéses la excitación es seguida por la frustración, resultando en una gradual caída del clímax emocional. Usaron el resto del tiempo tratando de documentar esta revelación. Esto ocurrió el 31 de julio de 1936, cuatro meses después de haber llegado y solo a dos meses de estar viviendo en el pueblo de las montañas.”(Jackins, 1988, pág. 172)

El convencimiento de que en los gestos, los ritos y, en general, en el despliegue corporal de los Balinéses, rigurosamente registrados mediante técnicas fotográficas complementarias, se podrían observar y

37

“La fotografía puede ser una ayuda para preservar vívida la primera impresión de manera rigurosa y útil.” (Collier & Collier, 1986, pág. 16)

comunicar aspectos de la cultura a los que la ciencia no había tenido acceso, favoreció la percepción de haber vivido una epifanía, en la cual a Mead y Bateson se les reveló un patrón en la relación madre-hijo, a la base del carácter de la cultura. El poderoso envolvente estético de conocimiento que entregó esta experiencia de conocer-al-fotografiar se deja ver en estos relatos.<sup>37</sup>

#### **La agenda de transformación de la antropología a través de la fotografía.**

Entre 1936 y 1938 la pareja produce 25.000 fotografías y 6.705,6 metros de película (Mead & Bateson, 2007 {1942}, pág. 393), equivalentes a casi 200 horas de filmación, un despliegue inédito de recursos para una investigación en terreno. Pero para los investigadores esta forma poco ortodoxa de proceder era una manera de lograr no solo los objetivos declarados en la formulación de la investigación, sino que además una estrategia para poder avanzar hacia propósitos que trascienden el alcance esperado para una indagación particular: buscaban impactar la manera cómo operaban las ciencias sociales y como sus trabajadores producen e intercambian conocimientos respecto de las culturas.

“La forma de presentación usada en esta monografía es una innovación experimental. Durante el período que va entre 1928 y 1936, de manera independiente, estuvimos involucrados en esfuerzos para traducir aspectos de la cultura que nunca han sido registrados exitosamente por un científico, pero sin embargo capturados por artistas, en alguna forma de comunicación suficientemente inequívoca para satisfacer los requerimientos de la indagación científica.”

(Mead & Bateson, 2007 {1942}, pág. 389)

Esta declaración manifiesta la férrea voluntad de actualizar epistemológicamente el uso de la cámara, pero además, y como consecuencia de esta actualización, cambiar estructuralmente el método de investigación de las culturas y ampliar el alcance del conocimiento generado. A diferencia de las expectativas de los antropólogos decimonónicos, Mead y Bateson proyectaban las consecuencias del uso profundo de la fotoetnografía después de casi 100 años desde su aparición. Para la pareja de antropólogos, el avance en los métodos de investigación y la ya evidente distancia entre sus puntos de vista y los de sus mentores podían ser proyectados estratégicamente y reflexivamente, operacionalizando las cualidades de la fotografía, que prometía ser el medio y la plataforma perfecta para su agenda.

La traducción de manifestaciones estéticas y emocionales de la cultura a través de documentos que aporten conocimiento inédito para la ciencia —pero presente en el arte—, implica no solo el desafío de combinar el registro fotográfico con la sistematicidad de la ciencia, sino que además lograr que el lenguaje que se deriva de dicha combinación sea un “paso obligado” (Law, 1998) para los investigadores que quieran referirse a las dimensiones estético emocionales de la

## 38

Cuando nos referimos a fotográfico entendemos el registro de la luz sobre una superficie fotosensible, ya sea una secuencia de cuadros para recrear el movimiento o una fotografía fija. Dado que nuestra aproximación es desde las expectativas que han motivado la utilización película fotográfica en investigación social, ambas formas de registro, a pesar de sus diferencias, admiten un tratamiento conjunto.

## 39

Dados los trabajos previos de Mead y Bateson y el rol que cada uno jugó en el trabajo de campo en Bali, creemos probable que los trozos de la introducción que se refieren a la metodología de captura de datos visuales y a los propósitos de esta captura sean más de Bateson que de Mead. Nos aventuramos a decir esto ya que como es sabido la formulación, la interpretación general y las notas de campo estuvieron principalmente a cargo de Mead, mientras que el registro fotográfico y de películas, los métodos de notación y organización del material visual y el análisis de las imágenes fue el foco de Bateson. Además, en documentos posteriores, el crítico punto de vista de Bateson sobre el proyecto gravita alrededor de los postulados expuestos en esta introducción.

cultura. Pero la serie de conquistas necesarias para este último logro es mucho más compleja que la de producir una suerte de Esperanto fotográfico para las ciencias sociales ya que exige imponer un modo de producción de documentos científicos que sea susceptible de adoptarse como práctica cotidiana por los investigadores de la esfera científica. Veamos el camino que trazó este esfuerzo y qué tan lejos quedó del futuro prometido en El Carácter Balinés.

#### Lenguaje fotográfico: Esperanto para las ciencias sociales.

La incorporación de fotografías en todas y cada una de las partes del ciclo de producción y publicación de conocimiento antropológico es un reto que Bateson y Mead se auto-imponen. Este desafío les exige proponer una cierta convención gramática o, más bien, hacer disponible una lógica lingüística de validez disciplinar. Se proponía que esta nueva forma de lenguaje fuera especializada, objetiva y libre de las máculas y sesgos culturales que el lenguaje nativo del investigador imponía sobre su trabajo. La implementación de este nuevo lenguaje, por un lado, permitiría que las ciencias sociales operaran con códigos propios y apropiados a su materia de estudio, evitando usar el habla cotidiana de su propia cultura para describir otras culturas, ya que a través de esta habla no describía al otro sino más bien una proyección del propio sistema de creencias y significados. Por otro lado, quienes operen con el nuevo aparato lingüístico podrán al fin describir e interpretar dimensiones intangibles —no verbales— de las culturas en estudio, inéditas en la esfera de la ciencia, permeando la membrana que separa arte y ciencia.

En este intento por transmitir aspectos intangibles de la cultura, que habían sido referidos hasta el momento con la vaga palabra *ethos*, Mead y Bateson se embarcan en la aventura experimental de hacer una indagación científica propiamente visual basada en un corpus principalmente fotográfico<sup>38</sup>. En la introducción, los autores<sup>39</sup> refieren críticamente al uso del lenguaje verbal cotidiano en la descripción científica de una cultura, y señalan que se ha usado “con todo el peso de las connotaciones limitadas culturalmente,” por la sencilla razón de que no hay un lenguaje técnico preciso para describir la vida de una cultura. (Mead & Bateson, 2007 {1942}, pág. 389)

Este desafío radical parece provenir de la aplicación al extremo del famoso hallazgo de Boas de que las diferencias de dicción percibidas por los filólogos de habla inglesa en el lenguaje inuit no eran propias de esa cultura, sino en realidad eran producto de sus propias limitaciones culturales, las que les impedían traducir con precisión los sonidos del lenguaje esquimal (Boas, *On Alternating Sounds*, 1889). Convincentemente, Boas argumentó que cada miembro de una misma comunidad pronuncia de una manera particular los sonidos de su lenguaje, y cada vez que una persona pronuncia una palabra, lo hace de manera más o menos distinta que la vez anterior. Ahora, cuando escuchamos al otro hablar entendemos lo que dice ya que nos concentramos en las coincidencias que su pronunciación tiene y no en las variaciones coyunturales. ¿Cómo ocurre eso? Ocurre, en parte, porque simplificamos nuestra percepción de los sonidos del otro, refiriéndolos a los so-

40

Esto es especialmente claro en los procesos de dominación de una cultura sobre otra (Certeau, 1988), que se manifiestan, por ejemplo, en la imposición del castellano a las etnias latinoamericanas o del mapudungún a los pewenches.

nidos que nosotros reconocemos y que creemos producir al hablar. Boas comenta que este mismo proceso de simplificación del sonido ocurre con los colores y las formas, si entre la exposición al observador de los casos comparados hay un intervalo suficiente y quien compara tiene incorporados culturalmente tipos que permitan simplificar la diversidad de casos expuestos. Finalmente, rebate a los filólogos que consideraban que los esquimales estaban en un estado evolutivo inferior por las variaciones que ellos registraban en su lenguaje.

“Por esta razón sostengo que no existe tal fenómeno como los sonidos alternados o sintéticos y que esta ocurrencia no es de ninguna manera un signo de primitivismo del habla en la que se dice que ocurre; los sonidos alternantes son en realidad alternancias en las apreciaciones de uno y el mismo sonido. Un estudio sistemático de los sonidos que se alegan como alternantes o sintéticos mostrará que su existencia puede ser explicada por apreciaciones alternantes.”

(Boas, 1889, pág. 52)

La idea de que el propio lenguaje era un vehículo problemático para traducir a la ciencia los significados de prácticas de culturas distintas a la propia, una de las bases de la argumentación a favor de un análisis relativista de las culturas, llega y se amplifica en los planteamientos de Mead y Bateson. Bruno Lasker, quien comenta el *Carácter Balinés* al momento de salir su primera edición, destaca la larga data del problema del lenguaje para describir otras culturas. “Mucho después de que la investigación antropológica en el pacífico oeste se emancipara de sus orígenes filológicos, los estudios de cualquier cultura en particular siguieron sufriendo la dificultad de que sus valores debían ser expresados en el lenguaje de otra cultura.” (Lasker, 1943, pág. 501)

La perspectiva que Mead y Bateson adoptan respecto de la fotografía viene, simultáneamente, de las características favorables que ellos percibían en la fotoetnografía como también de la percepción de los límites que el lenguaje escrito imponía al conocimiento de otras culturas. El lenguaje era a la vez producto, prisma y aglutinante de la propia cultura. El uso cotidiano del lenguaje en un contexto cultural adecúa su sentido y significados a la contingencia de la propia comunidad, llegando a ser inseparable práctica de significado<sup>40</sup>. Pero al momento de describir la vida de comunidades distintas a la propia, las palabras mantienen las referencias hacia las propias prácticas y significados, haciendo de la descripción del otro una constante autorreferencia. Por lo tanto este lenguaje propio de un modo de vida “contamina” la descripción científica, haciéndolo poco adecuado para una traducción que dé verdadera cuenta de lo conocido a la comunidad académica. Entonces, un idioma particular es una herramienta ineficaz para describir el carácter de una cultura distinta de la que lo produce. Por eso es que el uso exhaustivo de la cámara, fotográfica y de cine, encendía la esperanza de lograr una forma de registro y análisis accesible a todos, con independencia de su idioma, y un lenguaje para la publicación de conocimientos

que, como las matemáticas, trascendiera los límites de los lenguajes vernáculos, ya culturalmente contaminados y, por lo tanto, ineficaces para traducir los patrones emocionales que distinguen al carácter de una cultura.

Además del problema de la carga cultural del lenguaje verbal, este presentaría una incompatibilidad estructural con aquello que querían representar. El mismo Bateson (Naven, 1936) ya había hecho un primer intento de hacer explícito el orden subyacente de una comunidad tribal de Nueva Guinea sin recurrir a la táctica de estudiar primero y por separado las partes del fenómeno en cuestión, sino intentando una aproximación al conjunto en su complejidad. En el capítulo de descripción metodológica del libro, Bateson apunta directamente al conflicto entre la linealidad del texto y la cualidad multidimensional de la cultura. Haciendo referencia a este primer experimento, Bateson argumenta:

“En este estado embrionario, me gustaría dejar perfectamente claro que no considero como entidades independientes Ritual, Estructura, Funciones Pragmáticas y Ethos, sino que como aspectos fundamentalmente inseparables de la cultura. Ahora, sin embargo, dado que es imposible presentar a la totalidad de la cultura de una sola vez, debo comenzar el análisis desde un punto arbitrariamente escogido; y dado que las palabras deben necesariamente estar organizadas linealmente, debo presentar esta cultura, la que como todas las otras culturas es realmente una elaborada retícula de causas y efectos interdependientes, no con una red de palabras sino con palabras en una secuencia lineal. El orden en el que esta descripción está organizada es necesariamente arbitrario y artificial, y por lo tanto escogeré la forma de organización que defina de la manera más clara mis métodos de aproximación. Presentaré primero las prácticas ceremoniales, escindidas de su contexto de manera que luzcan bizarras y sin sentido; y entonces describiré varios aspectos de su entorno cultural e indicaré cómo la ceremonia puede ser relacionada con variados aspectos de su cultura.”

(Bateson, 1936, pág. 3)

Para Bateson, lo que impide operacionalizar su visión sobre la investigación antropológica son las limitaciones del relato verbal. Entendiendo que toda cultura es una red multidimensional y continua de relaciones y que sus partes solo adquieren sentido insertas en el todo, Bateson se somete a describir verbalmente dado que no cuenta con otro medio narrativo que estructure su relato: en Naven las fotografías son sobre todo un anexo del total, colocadas en su mayoría al final del libro. La evolución necesariamente lineal del relato escrito opacaría la simultaneidad con que se desarrolla el entramado de la cultura. La narración textual violentaría la naturaleza del fenómeno en estudio, al tiempo que para participar del ámbito científico sería requerimiento indispensable publicar con lenguaje escrito. Este conflicto lleva a Bateson a estructurar su relato con una cierta ironía: extremando conscientemente las contra-

## 41

Dado que las costumbres constituyen la cultura y que la fotografía retrata estas costumbres, entonces el registro, descripción exhaustiva y síntesis de la dimensión perceptible de las costumbres revelaría el carácter común a los miembros de la cultura Balinésa.

## 42

Ahora, si bien en las ciencias sociales el positivismo conservaba su primacía, no era en la época la única perspectiva sobre el asunto del lenguaje. El segundo Wittgenstein y el trabajo de J. L. Austin son ejemplos a comentar.

## 43

El interés por las capacidades de los artistas para observar estaba ya en Boas. Para Ruby, “Efron y Boas estaban entre los pocos antropólogos que reconocieron que los artistas son también observadores entrenados y que tienen un entendimiento significativo del comportamiento humano.” (Ruby, 1980, pág. 11)

dicciones entre la naturaleza sincrónica e interdependiente del fenómeno de la cultura y la linealidad con que se despliega el texto haría evidente la artificialidad del relato que lo obliga a adoptar un punto de partida arbitrario, escogiendo el que más destaca las contradicciones entre la representación verbal —lineal y racional— y la cultura —un organismo vivo y complejo, compuesto de innumerables eventos simultáneos—.

**Ventajas de la foto como lenguaje**

La búsqueda del carácter profundo de una cultura —aquella verdad particular que la distingue del universo de las otras— a través de la observación y registro visual exhaustivo de sus prácticas cotidianas, implica el desafío de desarrollar afirmaciones antropológicas sin palabras. Este desafío a las palabras fue a la vez un desafío al sistema de conceptos y categorías que subyace al modo de operación de la antropología. Mead y Bateson, tomando distancia de la lógica científica, declaran que El Carácter Balinés “no es un libro sobre las costumbres Balinesas, sino que sobre Lo Balinés —acerca del modo como ellos, como personas vivas, se mueven, se paran, comen, duermen, bailan y entran en trance, encarnando esa abstracción que (después que la hemos abstraído) la llamamos técnicamente cultura.” (Mead & Bateson, 2007 {1942}, pág. 390)<sup>41</sup> La fotografía, representación sintética y de bajo grado de abstracción, les permitiría dar cuenta de la cultura sin la pérdida que conlleva la descripción textual. El afán de reconocer lo distintivo de la cultura Balinesa se suma al proyecto positivista de construir un lenguaje purificado para la ciencia. Esta interpelación del procedimiento y lenguaje de la investigación, la base y los átomos de la ciencia, es un desafío a su sustancia: es terrorismo epistemológico.<sup>42</sup>

A diferencia de la lógica y de la logística del registro fotográfico naturalizado por Boas, Mead y Bateson cuestionan el rendimiento del cuaderno de campo como medio central de registro mientras destacan las capacidades de la cámara fotográfica para cubrir mecánica y automáticamente aspectos que quedan fuera de lo posible para el lenguaje escrito. “Estamos interesados en los pasos a través de los cuales los trabajadores de una nueva ciencia resuelven gradualmente sus problemas de descripción y análisis, y en la relación entre lo que nosotros decimos ahora sobre la cultura Balinésa, con estas nuevas técnicas, y lo que hemos dicho con medios más imperfectos de comunicación acerca de otras culturas.” (Mead & Bateson, 2007 {1942}, pág. 390)

Pero, como dijimos más arriba, esta perspectiva vislumbra una meta aún mayor: la de lograr un lenguaje universal, especializado y técnico, que supere las limitaciones de los lenguajes vernáculos a la vez que incorpore las dimensiones intangibles de la cultura en la ciencia. Las declaraciones presentes en el Carácter Balinés corroboran que el uso de la fotografía estuvo motivado no solo por su potencia para “transmitir los aspectos intangibles de la cultura” que hasta entonces “los artistas” capturaban mejor que los científicos<sup>43</sup>, sino que además por la búsqueda de una forma nueva de lenguaje, tecnológicamente moderna y propiamente científica, que permita dejar atrás de una vez y para siempre la contaminación de significados y referencias

que, como una manada de caballos de Troya, introduce el lenguaje del investigador en la descripción de aquello que se quiere conocer. Este rechazo a la materia prima de la investigación de los significados en las culturas, la palabra escrita, nos recuerda el ímpetu de los primeros antropólogos que se entregaron a la fotografía con confianza ciega en el progreso que posibilita la tecnología, el brazo armado de la ciencia. Como decía Ernest Conduché, “parece que una fiebre ardiente nos obligue a abandonar las costumbres de nuestros padres. Las invenciones modernas cambian la faz del globo.” (2006 {1858}, pág. 35) Bateson y Mead se proponen incorporar, a través de la fotografía, el arte con la ciencia, para así avanzar hacia una sociedad gobernada por el conocimiento. Al ver coexistir arte y ciencia en el mismo artefacto, la cámara fotográfica, la consideran una plataforma de coordinación, suerte de piedra roseta de dos ámbitos entonces contrapuestos.

Los movimientos por una ruptura radical con la tradición histórica reflejan el afán moderno de reconstruir, desde cero, la sociedad, aplicando una perspectiva racional y centralmente planificada, alimentada por una nueva versión estéticamente ampliada del conocimiento científico. ¡Y qué forma más eficiente de refundar la ciencia del hombre que la creación de un nuevo lenguaje! Proyectar un nuevo lenguaje, como solución a las zonas ciegas de la ciencia, supone la confianza en que basta hacer disponibles unidades de significado (fotografías) y una gramática que presente ventajas operativas demostrables para que el colectivo al que va dirigido, los “trabajadores de una nueva ciencia” (Mead & Bateson, 2007 {1942}, pág. 390), finalmente la adopten.

Que Mead y Bateson se hayan arrojado a la doble tarea de cumplir fotográficamente los objetivos de su investigación, o sea la corroboración de las propias hipótesis, al mismo tiempo que emprender el épico propósito de crear el precedente de un nuevo lenguaje para la investigación de la cultura que permitirá cambiar, de una vez y para siempre, los procedimientos de los nuevos investigadores, se explica, en parte, por la paradójica situación de que en sus respectivos ambientes académicos la investigación con medios visuales era un asunto cotidiano, a pesar que no se publicaban reflexiones al respecto. Por ejemplo, Jay Ruby plantea que la “Universidad de Columbia era un lugar donde la idea de usar cámaras para estudiar el comportamiento estaba circulando” pero que respecto al sentido que sus miembros le daban a la imagen como dato no tenemos antecedentes ciertos. (Ruby, 1980, pág. 11)

Como mencionamos antes, uno de los propósitos centrales planteados en la formulación del proyecto de Bali es actualizar teóricamente la fotografía, que para Mead y Bateson había quedado al margen de los avances en las metodologías de investigación en terreno. Las fotografías, como en el siglo XIX, seguían siendo consideradas como un dato positivo que registra de manera objetiva una parte o un momento del sujeto en estudio, o como una ilustración del paisaje total de una situación. Estas tendencias en disputa se pueden reconocer en las figuras de Boas —quien opta por el estudio del detalle de las prácticas de una cultura— y su discípulo Kroeber —quien enfoca su trabajo a los aspectos simbólicos de las culturas y toma distancia de

los detalles (Jacknis, 2002, pág. 526). A su vez, el proceso químico mecánico de registro fotográfico se considera como neutro, en el sentido que no incorporaría sesgos. Esta percepción de objetividad proviene, en parte, de que el fotográfico es un proceso semiautomático. Si bien el registro fotográfico está naturalizado en el trabajo de campo, la inmovilidad de los supuestos decimonónicos respecto de la fotografía como medio, es considerada una oportunidad que pone en movimiento a Mead y Bateson.

En el Carácter Balinés, consecuentemente, se describen dos métodos de aproximación visual a la realidad social, los que son vistos como polos opuestos entre sí, a la vez que referentes de los cuales huir: uno que operaría describiendo casos atractivos al investigador —el que cae en la descripción periodística de casos llamativos que, por su falta de contexto, entregan al lector información aislada que no favorece la comprensión total— y otro que impone a los datos visuales el rol de ilustrar categorías y teorías anteriores a su producción, convirtiendo la descripción de una cultura en algo abstracto y a la fotografía en un medio al servicio de teorías generalizantes. “El primer método fue acusado de ser tan sintético que devenía en ficción, mientras que el segundo es acusado de ser excesivamente analítico, lo que convertía a los temas tratados de esta forma en una discusión metodológica desligada de la realidad.” (Mead & Bateson, 2007 {1942}, pág. 390)

Estas dos formas de proceder serían producto de una subutilización histórica de la fotografía. Esto a consecuencia, por un lado, de una falta de reflexión respecto a la potencia del medio y, por otro, de que la ola del progreso recién alcanzaba la posición adecuada para hacer disponible esta nueva perspectiva. Pero la profundidad y el alcance del desafío que la pareja de investigadores se propone tiene que ver con que cada uno de estos dos tipos de uso de la fotografía para la investigación provienen de esferas excluyentes entre sí que representan dos caras separadas de la modernidad: el arte y la ciencia.

La consideración, previa a la llegada a Bali, de que el arte era una forma de conocimiento que capturaba asuntos inalcanzables para la ciencia, se asienta en Oeboed. “Bali durante la década de 1930 fue un paraíso cultural para occidentales desencantados, y especialmente atractivo para artistas. El líder de la colonia, con quien Mead y Bateson permanecieron durante sus primeros dos meses, fue Walter Spies. Spies, pintor y músico alemán, estaba entonces escribiendo un libro sobre danza y teatro Balinés con la inglesa Beryl de Zoete. Sus observaciones sobre la cultura constituyeron los fundamentos para su comprensión por Bateson y Mead.” (Jacknis, 1988, págs. 161–162)

El ambiente descrito por Jacknis sirve, en parte, para entender el puente hecho por Mead y Bateson entre investigación, fotografía, los gestos cotidianos y los ritos y danzas balinesas. Esto se suma a la influencia de Boas quien, por un lado, recomienda estudiar los gestos y, por otro, venía de una frustrada investigación audiovisual sobre la danza. Este contexto, favorable al estudio de los gestos, la danza y el uso de medios de registro audiovisual, es un suelo fértil para el entusiasmo epistemológico y metodológico que el soporte fotográfico prendió en

Mead y Bateson. En la introducción al *Carácter Balinés*, desarrollan un canto revolucionario que funda uno de sus pilares en la potencia de la fotografía para renovar el lenguaje de la antropología.

El método planteado por Mead y Bateson se proponía superar la expresión sin rigor científico y el rigor sin expresión estética. La pareja de investigadores, situados en la vanguardia de las ciencias sociales, emprenden la construcción de una tercera vía de investigación con medios visuales, que incorpora los mejores aspectos de ambas formas de aproximación al mundo: la rigurosidad y exhaustividad científica en la colección y análisis de los datos y el acceso a estos a través de la intuición asociativa, posible de aplicar dada la dimensión estética de la fotografía y la no imposición de un orden lineal de lectura para sus conjuntos y secuencias. Flaherty y Renault por fin trabajarán juntos.

“En esta monografía intentamos un nuevo método para describir las relaciones intangibles entre diferentes tipos de comportamiento culturalmente estandarizado, al enfrentar fotografías mutuamente relevantes. Muestras de comportamiento, espacial y contextualmente separadas —una bailarina en trance siendo transportada en una procesión, un hombre mirando un aeroplano volar, un sirviente felicitando a su maestro durante un juego, la pintura de un sueño— pueden ser relevantes para una misma discusión; la misma línea emocional puede recorrerlos. Para presentarlos juntos en palabras, es necesario o utilizar dispositivos que son inevitablemente literarios, o disectar las escenas vivas de manera que solo permanecen sus partes disecadas.”

(Mead & Bateson, 2007 {1942}, pág. 390)

Para Mead y Bateson, estas secuencias fotográficas capturaban y sostenían los hallazgos expuestos en el *Carácter Balinés* de una manera tal que la ciencia tradicional no puede lograr. Esta captura, original de su método de trabajo, fue considerada por sus autores como capaz de hacer una traducción estética del mundo imposible para el lenguaje escrito por sí solo. Como extensión de este nuevo uso de la fotografía, lograrían precipitar el desarrollo de una nueva forma de conocimiento sobre las culturas. ¿Está el uso experimental de la fotografía en la investigación, cuyo objetivo es el de construir un nuevo lenguaje para la ciencia, punzado por la comparación del arte con la antropología, dado que el arte que fue capaz de renovar sus formas —incorporando nuevos medios— y sustancias —explorando temas inéditos en su tradición? Lamentablemente, debido al hermetismo que rodeó la discusión sobre el uso de medios visuales en investigación, nos está negada una genealogía que prescindiera de la especulación para llenar los vacíos que entre los datos se forman. Como plantea Ruby en su “intento por descubrir los orígenes históricos de la antropología visual, sería bonito poder hacer una conexión directa entre el trabajo de Efron, Boas y Mead y Bateson. Desafortunadamente el vínculo es indirecto.”(Ruby, 1980, pág. 11)

Esta idea se desprende de los bocetos que el pintor Stuyvesant Van Veen hace a petición de Boas de un mueble para la exhibición del material audiovisual. (Ruby, 1980, pág. 11)

Si bien contamos con pocos documentos producidos por los mismos protagonistas que expliciten su reflexión y nos permitan reconstruir detalladamente sus expectativas al incorporar la fotografía en sus métodos de investigación, no parece exagerado afirmar que la propuesta que se articula con la investigación en Bali se propone además de profundizar, desafiarlos procedimientos de a sus mentores. En ese sentido la investigación en Bali se distancia de manera importante del estudio audiovisual que Boas hace de los Kwakiutl, ya que éste tenía la esperanza de complementar sus datos de texto y fotografías, conseguidos durante 40 años de indagaciones, con filmaciones que pudieran dar cuenta de aspectos intangibles, a la vez que permitieran hacer disponible de una manera más eficaz<sup>44</sup> a un público amplio su conocimiento sobre los pueblos que había estudiado, a través de una retórica más apropiada a la exhibición de gestos, ritos y danzas, foco de dicho estudio.

Además, el ejercicio fotográfico de Mead y Bateson está abocado al registro de la gestualidad y movimientos rituales y cotidianos del cuerpo, pero sin entrar en los significados, casi derechamente evitándolos. Según Goldschmidt (en Pollmann), este “es el estudio de las reglas del juego, no del juego en sí” con sus particularidades, dado que el objetivo de fondo era el reconocimiento de patrones de comportamiento y de líneas emocionales que permitieran conocer el carácter propio de la cultura Balinesa a través de sus expresiones estéticas (Pollmann, 1990, pág. 9). La fotografía, entonces, es aplicada a la búsqueda de dichos patrones en las expresiones perceptibles de los miembros de la cultura, especialmente en el movimiento corporal: es la búsqueda de la coincidencia, no de la diferencia. En este preciso sentido de la búsqueda de la coincidencia, se puede hacer una correlación con la operación de Galton de producir arquetipos de grupos humanos basado en un proceso propiamente fotográfico. Si bien los propósitos de la eugenesia están, a todas luces, muy lejos de la búsqueda del carácter de una cultura, coinciden en proponerse la construcción de sistemas clasificatorios por medios fotográficos. Ambos métodos confían también en un tipo de automatización. Mientras Galton confía en que de la sistematización precisa tanto de los retratos como de la impresión por múltiples exposiciones se obtendrá el tipo, Mead y Bateson favorecen una captura más refleja que reflexiva y un proceso de análisis e interpretación que confía en la imparcialidad del subconsciente y de sus asociaciones. Pero el uso exhaustivo de la imagen fotográfica relega a una órbita distante otras dimensiones que podrían enriquecer la descripción de cada caso estudiado. Esta exclusión se explica como una manera de evitar que el lenguaje cotidiano del investigador, ajeno a la cultura estudiada, contamine el —aun culturalmente higiénico— lenguaje fotográfico.

Por su parte, entre el modo de usar la fotografía de Boas y el de Mead y Bateson se pueden reconocer tanto divergencias como coincidencias. Mientras Boas organiza performances de ritos fuera de contexto para poder grabarlos, Mead y Bateson se proponen captar el fenómeno tal cual es; mientras Boas se aboca a estudiar las partes en su propia lógica, Mead y Bateson estudian aspectos de lo que entienden como un

45

Conviene parar en este supuesto, ya que se repite consistentemente en la historia de la relación entre fotografía e investigación. ¿Por qué periódicamente investigadores visuales arremeten con la idea de que ahora sí que es posible exponer a través de fotografías una determinada hipótesis, a pesar de que esa forma de exposición tiene tantos ejemplos magníficos como fracasos en el intercambio de conocimientos visuales en el ámbito de la ciencia? ¿Tiene que ver solo con un análisis detallado de las cualidades del medio fotográfico? ¿O es que la experiencia de conocimiento mediada por la cámara fotográfica es tan intensa e iluminadora que, como una suerte de suvenir de la epifanía, se asume que la foto hace dicho conocimiento transferible a terceros? ¿O lo intenso en cuanto a conocimiento es la experiencia en terreno y los datos fotográficos, dado su bajo nivel de abstracción, mantienen vivo ese conocimiento durante el análisis y hasta la interpretación y prometen hacerlo disponible en toda su riqueza a terceros que no han estado con el referente? Esto último parece hacer eco a la idea decimonónica de Mead de que una biblioteca audiovisual permita investigar culturas que uno nunca ha visitado.

todo. Ahora, coinciden en creer en la objetividad de la fotografía y en que cómo sujetos disciplinados pueden observar sin influir, con fe en que el investigador puede tomar distancia e independencia del investigado. Esto, a pesar de que en sus diarios Boas hace referencia a que la cámara le es útil para interactuar con quien estudia y que el ostentoso aparato de registro usado por Bateson en Bali probablemente construía la percepción por parte de los Balineses de ser sujetos de interés para quienes, en ese entonces, eran indudablemente considerados como miembros de la cultura dominante.

#### Supuestos del método de investigación de Mead y Bateson

El procedimiento de descripción y análisis de la cultura Balinesa se estructura sobre varios supuestos. Primero, que es posible describir patrones culturales subyacentes a los gestos a través de fotografías. Ya no son los tipos humanos de Galton, construcciones automatizadas mecánicamente que arrojan como resultado inmediato y visible el arquetipo en sí, sino que a través de una suerte de hermenéutica con datos fotográficos —conseguidos usando la cámara como una prótesis automatizada que fija la “subjetividad disciplinada” (Jacknis, 1988, pág. 173) del investigador— se revelan asociativamente cualidades intangibles de los sujetos en estudio. El total de las cualidades intangibles reveladas sería el carácter distintivo del colectivo. La fotografía estaría al servicio de la búsqueda de lo homogéneo, no de las diferencias entre particulares.<sup>45</sup>

Un segundo supuesto es que los patrones culturales de comportamiento se manifiestan a través de la asociación entre fotografías reunidas y enfrentadas por un “hilo emocional”. Esta hermenéutica fotográfica de corte automatista se supone favorecería la convergencia entre las interpretaciones de los datos y no —como de hecho sucedió— la divergencia. Quién haya tenido la experiencia de registrar con fotografías exhaustivamente un fenómeno social, sabe la intensidad de conocimiento que esto trae. En parte, de la inmersión fotográfica en un ambiente social determinado deriva un tipo de envolvente estético y emocional de conocimiento para el investigador, distinto al de la observación no mediatizada, y posible de gatillar mirando las fotos mientras avanza la investigación. Las imágenes fotográficas interpretan la escena con un bajo nivel de abstracción (Collier & Collier, 1986, pág. 7), aportando contexto y recordando variables que agregan densidad y riqueza durante el análisis. Dada la reiterada aparición de esta percepción, vale la pena considerarla en detalle. Con esta abundancia de información que se resiste a la síntesis, en donde la propia memoria de una experiencia vivida y la riqueza estética de las fotografías se funden, la práctica de las asociaciones libres entre fotografías promete combinar la creatividad con la pertinencia: la creatividad favorecida por el tipo de dato y la dinámica de análisis aplicada y la pertinencia aportada por que las imágenes están coordinadas por la memoria de la propia experiencia en terreno. Sin embargo, cuando el material asociado de esta forma es expuesto sin más a quienes no han vivido la experiencia de terreno directamente, se demuestra como altamente improbable que la lectura de las imágenes conduzca al público por el mismo tipo de asociación e

interpretaciones a las que llegaron sus productores. El carácter “deíctico” (Barthes, 2003; et al.) de la fotografía se impone. La fe en que los lectores recorrerán el mismo camino de interpretación que los investigadores hace pensar en la existencia de otro supuesto de fondo: que la foto es un trozo de realidad o a lo menos una muestra objetiva de ella, lo que apunta a la misma lógica usada por los antropólogos físicos cuando proyectaban que la fotografía haría innecesario ir a terreno.

Tercer supuesto: que el registro exhaustivo de una cultura mantiene la vida de ésta cuando se expone como tal, al tiempo que supera la cualidad literaria de los recursos de narración vía texto. Entonces la fotografía, que como toma de muestra del sujeto en estudio posee un carácter positivo/objetivo al tiempo que por sus cualidades estéticas puede estructurarse de manera que favorezca la libre asociación, se presenta como potencial medio de renovación radical del lenguaje de la ciencia y por lo tanto del conocimiento científico.

Finalmente, un cuarto supuesto sería que la suma de cualidades de toma de muestras y representación estética favorecerá que los lectores de las series de fotografías del *Carácter Balinés* interpreten la exposición de datos jugando un juego libre pero acotado de posibilidades, mejorando lo que ocurre con la exposición textual del trabajo científico.

El paradigma objetivista desde el que hablan Mead y Bateson se manifiesta, por una parte, en que ponen como condición de posibilidad para una nueva ciencia el factor tecnológico: las cualidades objetivas de la fotografía para la investigación social hacen disponibles “nuevas técnicas” de registro y exposición de contenidos, lo que tendría como consecuencia una aceleración en el progreso del conocimiento, ya que los científicos actuarán racionalmente y adoptarán los procedimientos que más convengan a la producción de conocimientos.

Por otro lado, los problemas de “descripción y análisis” de las culturas estarían asentados en los instrumentos que los científicos usan para ello y no en las perspectivas que están detrás de las formas de uso de estos dispositivos, ni en las interacciones consensuadas en las redes de intercambio de la producción científica, ni en lo que Foucault llamaría la “microfísica del poder” (Foucault, 2009) de las instituciones científicas, que se expresa, entre otras formas, en los formularios de descripción y rendición de cuentas de los proyectos de investigación a sus financistas. La pareja de antropólogos confiaba que las potencialidades objetivas de los nuevos medios, una vez demostradas a través de su propia investigación, provocarían a los investigadores a cambiar, reflexivamente, tarde o temprano, su manera de investigar e intercambiar conocimiento. Pena el afán de Galileo de considerar que conocer y controlar el instrumento de observación y registro libra de un importante sesgo al científico.

Revisaremos a continuación dos comentarios contemporáneos a la salida del *Carácter Balinés*, uno aparecido en la revista *American Anthropologist* el otro en *Pacific Affairs*, ambos publicados al final del año 1943. La selección de estas revisiones está basada no solo en su influencia y calidad, sino por la complementariedad entre ambas: mientras el trabajo de Lois y Gardner Murphy, si bien considera las

fotografías, somete al Carácter Balinés a un análisis propio de una investigación tradicional basada en texto, el trabajo de Bruno Lasker repara principalmente en las fotografías, y prácticamente obvia el contenido verbal. Ninguno menciona las revolucionarias declaraciones con que Mead y Bateson introducen el libro. Debemos resaltar que hasta la fecha no tenemos antecedentes de comentarios que recorran todas las dimensiones que este trabajo presenta.

#### **Recepción del Carácter Balinés.**

“Mead y Bateson intentaron un juego de interacción entre la fotografía y el texto. ‘Cada fotografía por si sola puede ser considerada como algo casi puramente objetivo, pero la sola yuxtaposición de dos fotografías diferentes o contrastantes es ya un paso para la generalización científica... la declaración introductoria a cada foto provee, en muchos casos, un extremo de generalidad, donde las detalladas leyendas contienen tanto descripción objetiva como generalización científica’ (1942:53).” (Jackins, 1988, págs. 169–170)

Tal y como la interpretación de un texto conlleva el leer entre sus líneas, Mead y Bateson contaron con que los intervalos entre las fotografías presentadas en secuencias cronológicas y asociativas provocarían la voluntad de completar los espacios entre fotos, invitarían a la interpretación y lograrían una cierta convergencia entre ellas. Sin embargo, esto no ocurrió. Al contrario, “hubo una resistencia considerable al uso de instrumentos (de registro visual) por parte de varios grupos de antropólogos que se sentían comprometidos con la pureza del enfoque a través del papel y del lápiz. Ella (Mead) nunca se ha dejado embaucar por la búsqueda de lo puramente exótico; sabiendo que sin lengua franca, sin mediador ni la mediación de dispositivos de comunicación, no hay comunicación.” (Romanucci-Ross, 1976, pág. 443)

El riguroso comentario al Carácter Balinés publicado en la revista *American Anthropologist*, a cargo de Lois y Gardner Murphy (1943), refiere tanto al material fotográfico como al textual. Respecto al trabajo fotográfico, destaca desde un comienzo su exhaustividad y rigurosidad, dando cuenta que contiene “más de 700 honestas fotografías, seleccionadas de 25.000 negativos de cámara Leica, ilustrando de manera altamente organizada e integrada aspectos cruciales de la vida balinesa.” (Murphy & Murphy, 1943, pág. 615)

No obstante la referencia a la complementariedad entre las fotografías y el texto, la pareja de críticos nunca se somete a la idea de que verbo e imagen sean instrumentos de una misma melodía. “Las fotografías son acompañadas de comentarios explicativos y, ocasionalmente, de extractos de las notas hechas paralelamente a la captura fotográfica, y por sumarios interpretativos destacando las relaciones entre las fotografías de un conjunto.” (Murphy & Murphy, 1943, pág. 615)

Esto es especialmente evidente en el cambio de tono entre la positiva referencia al despliegue fotográfico, que consideran como de

46

“El registro del ‘aprendizaje visual y kinestésico’ ilustra, en su máxima expresión, la incomparable contribución de la documentación fotográfica. Aquí las cualidades empáticas y estimulantes de la imagen, sus vívidos detalles y las generosas secuencias llevan al lector a una experiencia concreta de aprendizaje-en-la-cultura que el verbo no puede dar. Las 200 páginas de fotografías y comentarios son precedidas por un ensayo de Mead sobre el carácter Balinés, desarrollado de manera descriptiva e interpretativa. El resultado final de la observación, organización y análisis es expuesto en referencia a las fotografías.”(Murphy & Murphy, 1943, pág. 615)

un rendimiento óptimo de dicho medio<sup>46</sup>, y su postura crítica frente a la metodología y la corroboración de las hipótesis de investigación. “Este vívido retrato de la vida Balinesa y del carácter Balinés ‘basado en el temor’ es psicológicamente penetrante y está brillantemente presentado. Sin embargo nos preocupa menos la descripción de los contenidos de la vida y el carácter Balinés que la contribución del libro a las metodologías básicas de las ciencias sociales; se presenta un estadio inicial de lo que puede llegar a ser un proceso de evolución de la documentación fílmica de una cultura. Desde la perspectiva de las futuras investigaciones, ¿qué pueden aprender antropólogos y psicólogos de este paso adelante?” (Murphy & Murphy, 1943, pág. 615)

Los Murhpy no parecen considerar como una variable el carácter de innovación experimental de la monografía de Bali, ni tampoco les conmueve el hecho de que esté estructurada por datos visuales. Aplican sobre ella un análisis crítico que en nada se distancia al que se podría hacer de una investigación tradicional basada en datos textuales, a pesar de que el grueso del libro está compuesto por imágenes y no por texto. La pareja de críticos se demuestra consciente de esta situación cuando reconoce respecto al Carácter Balinés que “el hecho que se exponga a críticas que los reportes puramente verbales pueden eludir, es una marca más de distinción respecto de su contribución.” (Murphy & Murphy, 1943, pág. 619)

No obstante, mantienen su crítica impermeable al llamado a hacer uso asociativo (ni racional ni lineal) de las fotos. Una revisión asociativa del material fotográfico requiere de la voluntad por parte de quien lee de completar los intervalos entre las imágenes. Sin esta voluntad los datos fotográficos funcionan solo como la constatación de un hecho particular y no como una clave de acceso a cualidades subyacentes de la escena registrada. Sin la voluntad de asociar fotografías, las relaciones entre éstas requieren de un despliegue textual que defina el alcance de las imágenes. En definitiva, el que un conjunto de fotografías describa e interprete una dimensión de la cultura o que estas mismas fotografías sean solo las huellas de hechos aislados depende de la voluntad de quien interpreta de hacerlo: el sentido lo da el sujeto que mira, especialmente en las fotos que, en comparación con el texto, favorecen especialmente la deixis (Barthes, 2003) (Green & Lowry, 2007). Un riesgo que Mead y Bateson tomaron de manera temeraria. A pesar de que los Murphy saben que el material fotográfico publicado es menos del 3% del total, se resisten a concederle un alcance verosímil al cuerpo de datos como para contestar las preguntas de investigación.

“Un asunto básico en un estudio del carácter es la cuestión de la cobertura. Nuestro primer punto es, entonces, si el presente método da al lector las respuestas que necesita para sentirse satisfecho respecto a un problema tan grande como es el del ‘carácter Balinés’”

(Murphy & Murphy, 1943, pág. 615)

Los Murphy, en consideración a la potencial condición de referente metodológico que la investigación en Bali podría tener para futuras indagaciones, desarrollan tres observaciones metodológicas que, si bien no llegan a ser críticas epistemológicas explícitas, socaban la validez asignada a los datos fotográficos por Mead y Bateson.

“Nuestra primera observación metodológica es, entonces, que un problema tan amplio como el ‘carácter Balinés’ requiere una cobertura que incluya material no fotografiable tanto como el comportamiento que se deja fotografiar.”

(Murphy & Murphy, 1943, págs. 616–617)

Al contrario, Bruno Lasker, quien, como veremos más adelante, se aproxima al trabajo de Bali haciendo foco en las imágenes, entiende que la definición de carácter que se trata en el libro se constituye desde lo expuesto en las fotografías. Destaca que en su investigación Mead y Bateson se “han limitado sabiamente a un aspecto inexplorado de la cultura étnica: el carácter de las personas tal como se evidencia en su comportamiento convencional.” (Lasker, 1943, pág. 502)

De hecho Lasker resalta la adecuada elección del caso para el método, que exige, para su éxito, que sea “aplicado a aspectos seleccionados de la cultura y cuando una cultura no sea tan compleja para que sus características centrales se oscurezcan por contar con muchas variaciones y capas sobrepuestas. El señor Bateson y la señora Mead parecen haber hecho un equipo óptimo para este nuevo tipo de estudio que, de hecho, es mayormente de su propia invención; y para la mayor parte de su investigación ellos escogieron un poblado donde la intrusión hindú o de otros elementos extraños sobre la cultura nativa de Bali es aún poco pronunciada.” (Lasker, 1943, págs. 501–502)

Como académicos de psicología social, los Murphy entienden la idea de carácter desde su propio sesgo disciplinar. Pero ¿es incorrecto hacerlo así? Si bien no es lo que Mead y Bateson esperaban, fue la perspectiva más común frente a este trabajo. Dado que los autores de la investigación de Bali no explicitan a qué se refieren con carácter ni exhaustivamente ni haciendo eco de una tradición asentada en las ciencias sociales, era —si bien posible— muy poco probable que sus colegas reestructuraran sus prácticas y convenciones disciplinares solo porque una nueva forma se insinuaba como potencialmente mejor. La práctica cotidiana de las convenciones profesionales es quizás la fuerza más poderosa de mantención del statu quo y las promesas del Carácter Balinés no pudieron desviar la corriente (Foucault, 2009).

Los Murphy consideran que el material no contesta sistemáticamente las hipótesis verbalmente formuladas. Consideran, además, que aquello que solo aparece en las fotografías y que no está refrendado por el texto no es parte de lo que el libro se propone decir y, por lo tanto, su aparición sería más un descuido de sus autores que la invitación a que nuevas voces completaran la narración de Bali. De esto derivan su segunda observación metodológica, la que “tiene que ver con el problema del muestreo en las áreas que los autores se proponen cubrir. Nos gusta-

ría saber si los ítems representados en las fotografías son los típicos. Los detalles en las fotografías ofrecen la oportunidad de una suerte de chequeo cruzado; en muchas fotografías el problema centralmente fotografiado lleva adjunto otros datos no considerados hasta el momento por los autores y no discutidos en ningún grado en los textos.” (Murphy & Murphy, 1943, pág. 617)

Esta manera de revisar el libro es un modo tácito de desacreditar la autonomía proyectada por Mead y Bateson para la narración fotográfica y un fuerte reclamo por no estructurara través del texto la exposición de los resultados de la investigación. “La hipótesis respecto del afecto-distancia (en la relación madre-hijo) no está, de esta manera, claramente validada por el material fotográfico como tal, a pesar de que de hecho pueda ser verdad. (...) Sentimos que tenemos una descripción que, a pesar de ser brillante, no nos lleva mucho más allá en el camino hacia definir claramente leyes científicas. (...) Pero las respuestas no fueron producidas sistemáticamente. (...) Ciertos aspectos característicos de la vida en grupo —ofrendas, multitudes, ‘desdoblamientos’, trances— están ilustrados en la Sección Introdutoria. Las fotografías de los individuos en momentos de ‘desdoblamiento’ son vívidas y muestran sueños alucinatorios diurnos y estados de relajación que serían muy difíciles de comunicar adecuadamente con palabras; pero nos queda la sensación de que los sentimientos de los Balinésés participando en multitudes no están adecuadamente descritos.” (Murphy & Murphy, 1943, pág. 616)

Que el comentarista considere que las respuestas no están trabajadas sistemáticamente refleja, en parte, que no ve el material fotográfico como el discurso sino como una ilustración hipertrofiada. Pero ¿qué alcance le asignaban Mead y Bateson a lo que las fotografías estaban diciendo? Embebidos en el envoltorio de conocimiento de su indagación en terreno, que es replotado por las fotografías, y en un ambiente académico que había naturalizado el uso de datos fotográficos, como el de la Universidad de Columbia, Mead y Bateson probablemente sobredimensionaron tanto lo que las fotos comunicaban a terceros como la voluntad de estos terceros de interrogar a las fotos para convertirse en coautores de la investigación. A pesar de que las fotos se perciben como vívidas, es decir como capaces de provocar la sensación de haber estado allí, la publicación de un material fotográfico evocador, riguroso y exhaustivo no es suficiente como para considerarlo un trabajo sistemático.

Lasker, desde una perspectiva opuesta a la de los Murphy, por un lado valida el trabajo de Bali a la vez que lo constriñe a su dimensión de obra que comunica fotográficamente un conocimiento, pero omite el propósito buscado por Mead y Bateson de construir un sistema para las imágenes que sirviera como lenguaje para el análisis, la interpretación, la publicación y el debate entre los “trabajadores de una nueva ciencia”. Lasker entra en el juego de la narración fotográfica:

“Se mantiene, por supuesto, un factor subjetivo en la selección del material. Esto puede eliminarse, primero, haciendo un registro gráfico suficientemente grande para constituir una muestra adecuada y también suplementándolo con una narra-

ción de lo ocurrido, los eventos que nos han llevado hasta allí, las relaciones conocidas entre quienes participan, circunstancias contextuales y un trasfondo más amplio. Un solo volumen no puede, por supuesto, entregar todas las evidencias. Pero el hecho de que (el material fotográfico) se preserve y que pueda ser consultado agrega la confianza de que puede estar incorporado en las propias generalizaciones de los autores.”  
(Lasker, 1943, pág. 501)

Lasker asume para su comentario una perspectiva acorde con la tradición de Flaherty mientras que los Murphy adoptan un punto de vista que trabaja desde el rigor de Regnault. Ni la una ni la otra parecen considerar la posibilidad de que los procedimientos llevados a cabo en la investigación de Bali pudiesen constituir una tercera vía de indagación. No obstante, tanto los Murphy como Lasker simpatizan con la idea, defendida principalmente por Mead, de que los datos visuales pueden permitir el desarrollo de futuras investigaciones que, sin ir a terreno, se refieran a los sujetos registrados. Lasker destaca que producto de “que el material pictórico se preserve, las conclusiones pueden ser chequeadas por otros trabajadores de la ciencia.” (Lasker, 1943, pág. 501)

Consecuentemente, los Murphy resaltan que un “tópico metodológico favorable al presente método, el más importante a comentar,” es la potencia del corpus para ser “usado de modos distintos a los expuestos por los autores; como un dispositivo para el estudio de la cultura presenta ventajas muy importantes sobre las presentaciones en las que las interpretaciones de los datos están tan trenzadas que son imposibles de manejar independientemente.” (Murphy & Murphy, 1943, pág. 618) Es de destacar que esta ventaja proviene de considerar a las fotografías como datos que registran una situación particular, es decir en su estado anterior al que adoptan después de ser sometidas al método de organización, análisis y exposición propuesto por Mead y Bateson.

Su “tercera observación metodológica es una extensión de la segunda.” Los Murphy sugieren que “el material fotográfico tal cual está, que probablemente es la mejor cobertura que se podría haber logrado, sea estudiado en referencia a los planos de fondo de cada fotografía tanto como a los primeros planos, con el objetivo de (a) validar las hipótesis ya formuladas; (b) descubrir si se puede obtener contenido para las áreas no cubiertas o puntos ciegos; y (c) sugerir nuevas hipótesis para próximos trabajos o para ser corroboradas por el material existente. Sin volver a Bali se puede ampliar mucho el área de cobertura sistemática.” (Murphy & Murphy, 1943, pág. 618) Si bien este punto está sostenido sobre el afán de expandir la productividad del copioso material conseguido durante la investigación, refuerza la idea de que aquellos aspectos de la cultura Balinesa que están expuestos fotográficamente, pero que no están tratados textualmente, no se pueden considerar como parte del conocimiento producido por los autores.

Así, los Murphy interpelan la metodología usada en la investigación de Bali por no someterse a las convenciones del procedimiento empírico inductivo estructurado alrededor del texto. No es que la in-

vestigación de Mead y Bateson sea opaca, ya que “lo más notable sobre el corpus que Bateson y Mead obtienen en Bali no es que sea sesgado, sino que el sesgo esté tan bien documentado.” (Jacknis, 1988, pág. 172) Pero los requerimientos no tienen que ver centralmente con la transparencia del proceso, sino que con la posibilidad de practicar el juego de lenguaje propio y cotidiano de las ciencias sociales, en cuyas formas se juegan las convenciones y principios disciplinares. El nuevo lenguaje propuesto por Mead y Bateson relegaba a la condición de extranjeros a los miembros de la comunidad de científicos sociales. El siguiente párrafo es decidor al respecto:

“Toda la fotografía espontánea, incluyendo los trabajos de científicos sociales serios que usaron fotografías con propósitos de registro, deben confrontar problemas tales como este: ¿Qué puede ser fotografiado y qué queda fuera porque es difícil de fotografiar? ¿Cómo podemos llenar estos vacíos? ¿Qué tan universales son las situaciones particulares fotografiadas o cuál provee las fotografías más útiles desde el punto de vista de la claridad expositiva en lugar de la completitud documental? ¿Cómo enfrentar el problema de la toma de muestras? En nuestra cultura, y presumiblemente en otras, uno tiende a fotografiar aquello que es fotogénico, lo que no se mueve demasiado rápido. Es posible validar los resultados de una selección inconsciente, dirigida por la naturaleza del instrumento de registro, con un registro explícito de este tipo: de quince madres de niños en Bajoeng Gede, doce fueron observadas importunando a sus hijos de la manera ilustrada en la “Fotografía X”, etc. No nos queda claro, incluso con el material fotográfico, en qué medida la selección está influyendo la síntesis interpretativa cuya lógica interna es tan convincente.” (Murphy & Murphy, 1943, pág. 618)

Los requerimientos de la pareja de críticos son, desde una perspectiva tradicional, pertinentes. Pero las operaciones necesarias para llevar a cabo estas precisiones implicarían, como en el texto anterior se deja ver, que las fotografías vuelvan a ser ilustraciones que corroboran el texto, lo que traicionaría uno de los propósitos centrales del trabajo. Ceder ante esto significaría, además, contaminar el conocimiento sobre la cultura Balinesa con toda la carga de las connotaciones que la cultura de origen del lenguaje había impregnado en él.

Para los Murphy es claro que parte de las críticas que le hacen a los sesgos percibidos en esta publicación centralmente fotográfica — tanto por ellos como por el grueso de la comunidad de científicos sociales — se le podrían hacer a una investigación basada en texto. Sin embargo ¿quién estaba dispuesto a poner en duda la materia prima de las ciencias sociales y su calidad de medio idóneo para la investigación? ¿Cómo negar el único medio validado para el debate entre investigadores? ¿Quién está dispuesto a ser radicalmente imparcial, si esto pone en peligro la primacía del propio dominio? Finalmente, las cualidades

objetivas de la fotografía —o de cualquier medio— y la potencia que en sí tiene un nuevo sistema lingüístico, ni en el caso de los antropólogos decimonónicos ni en el caso del *Carácter Balinés* fueron capaces de cambiar el curso de la práctica científica.

Lasker, quien centra su mirada en el trabajo fotográfico del libro y es rotundo en declarar su importancia, reconoce como logrados algunos de los propósitos de Mead y Bateson. “Vemos aquí a los Balineses por primera vez como personas cuyas artes, costumbres y creencias son unidas por su modo de vida. El tipo de seres humanos que son se expresa por sí solo en sus preferencias individuales desde la infancia a la vejez. Los gestos individuales más pequeños pueden ser tan significativos como el rito más elaborado. La vida cotidiana y la dramatización estilizada se complementan y se hacen parte de un solo patrón inclusivo.” (Lasker, 1943, pág. 502)

Al contrario, los Murphy concluyen su trabajo con tres sugerencias, derivadas de sus tres observaciones metodológicas, que apuntan a avanzar, en futuras publicaciones de estos datos o en próximas investigaciones, hacia la “solidez científica.” (Murphy & Murphy, 1943, pág. 618)

Proponen, primero, remplazar el registro incidental por una planificación que incorpore estructuralmente significados de la cultura a través de textos, para obtener un retrato de la cultura “balanceado y razonablemente completo;” segundo, renunciar a la idea de que las fotografías pueden operar como coordenadas para marcar un ámbito cultural y volver a tratarlas como el registro de una situación particular cuya representatividad debe ser argumentada en cuanto a la frecuencia con la que ocurre; y tercero, hacerse autores del conjunto de las asociaciones posibles de hacer entre aquellos actores y asuntos que aparecen en las fotografías mediante una descripción textual de éstas. La aplicación de esta última consideración reduciría radicalmente el número de imágenes posibles de publicar, ya que de cada fotografía es posible obtener, a través de un examen riguroso, una enorme cantidad referentes y de asociaciones. Finalmente, sugieren dejar de perder el tiempo, el trabajo y los datos con innovaciones experimentales y actuar como los científicos que dicen que son:

“Seríamos más optimistas respecto a la aparición del resultado de una investigación como ésta si no estuviésemos tan claramente conscientes de sus enormes dificultades; la obtención de las 25.000 fotografías usadas por el presente estudio del carácter Balinés implica un trabajo colosal. Obtener registros adecuados de todos los tipos esenciales de personas definidos por edad, sexo, clase social tan bien como en otros términos importantes para esta cultura en particular, capturando la manifestación visual de un drama musical o situación fantástica, capturando secuencias de la vida mientras pasan las estaciones y a través de las historias de vida individual, puede ser considerado como una tarea aterradora. Sin embargo, un nítido ‘diseño’ para tal trabajo podría implicar no más fotografías, sino más bien acotar a los investigadores en el registro de

## 47

Solo a modo de ejemplo, Amazon.com no ofrece ejemplares nuevos a la venta. La edición más reciente del libro parece ser la del año 1985. Este libro está disponible junto con otros trabajos antropológicos clásicos en el compendio "Ethnographic fieldwork: an anthropological reader" (Robben, Antonius C.G.M.; Sluka, Jeffrey A. {ed.}; 2007).

## 48

El objetivo de Ira Jacknis para su revisión sobre El Carácter Balinés es trazar el "proceso para transformar notas de campo "crudas" en una etnografía terminada (Clifford y Marcus 1986)." (Jacknis, 1988, pág. 160)

lo que el diseño plantea en lugar de registrar las cosas que emergen en cada momento como de gran interés; de esta manera el resultado final podría ser más satisfactorio."

(Murphy & Murphy, 1943, págs. 618-619)

La pareja de críticos termina por traducir la idea de "innovación experimental" por la de experimento caro y débil. Rematan considerando que "las preguntas planteadas podrían emerger en casi todos los estudios sobre comunidades y culturas, tengan escritura o no. Por esta razón quienes comentamos este trabajo sentimos que, a pesar del registro fotográfico, el estudio carece de un marco sistemático, carece de distinciones nítidas entre los hechos y las hipótesis, lo que ha sido históricamente más atendido por las ciencias sociales. (...) Su resultado es establecer formalmente la gran importancia del método, mientras al mismo tiempo nos damos cuenta de la gran distancia que queda por recorrer antes que las descripciones de la cultura y la personalidad puedan alcanzar el estándar que propiamente les exigimos." (Murphy & Murphy, 1943, pág. 619)

La representación de "lo Balinés" a través de la descripción del carácter de los movimientos de sus cuerpos, rigurosamente registrado en las imágenes producidas por Mead y Bateson, queda encriptado en la representación estética, lenguaje de magra utilización en la ciencia antropológica.

Con el objetivo de comprender cuáles elementos del Carácter Balinés sustentan las copiosas referencias de otros autores a este trabajo, repasaremos a continuación visiones retrospectivas del trabajo de Bali hechas por algunos destacados investigadores y los comentarios que, 35 años después de su publicación, hacen al respecto Mead y Bateson en una entrevista.

### El Carácter Balinés después de cuatro décadas

"Bateson y Mead no fueron los primeros antropólogos en usar la cámara en terreno. De hecho, cada uno lo había hecho en viajes anteriores. Pero su trabajo de Bali es uno de los primeros usos de la fotografía en antropología como dispositivo primario de registro y no como mera ilustración."

(Jacknis, 1988, pág. 165)

El Carácter Balinés ha adquirido una condición análoga al hombre de las nieves: solo se comentan y conocen sus ecos. Paradójicamente es, a la vez, una referencia obligada y un libro muy difícil de conseguir<sup>47</sup>. Ira Jackins (1988)<sup>48</sup> destaca esta situación cuando plantea que "a pesar de que en su tiempo el trabajo de Bateson y Mead sobre la cultura Balinesa fue recibido con cierta perplejidad, hoy sus impresos y películas han alcanzado el estatus de clásicos. En muchos sentidos ellos comenzaron el campo de la antropología visual, y hasta hoy hay pocos trabajos que se le puedan comparar. A pesar de su condición de hito histórico, dicho proyecto ha sido sometido a un número muy bajo de revisiones (Collier 1967:5-6; de Brigard 1975:26-27; Heider 1976:27-30)." (Jacknis, 1988, pág. 160)

“A pesar de estar involucrados con un medio visual, Bateson y Mead enfrentaron los mismos problemas de representación que sus colegas resolvían exclusivamente con el uso de palabras.” (Jacknis, 1988, pág. 160)

La perplejidad a la que se refiere Jacknis, y que revisamos en la sección anterior, se manifestó en la impermeabilidad de los contemporáneos a la primera edición del *Carácter Balinés* para reconocer y referirse a los propósitos declarados de la investigación<sup>49</sup>, como también para tomar en serio tanto su carácter experimental o el alcance que los autores proyectaron: ser un punto de arranque para un cambio mayor en la investigación de las culturas. Lo que si se ha rescatado, en general, son aspectos que para Mead y Bateson eran medios para avanzar hacia el cumplimiento de los cometidos de fondo. ¿Qué es lo que le vale hoy la condición de “clásico”? ¿qué es lo que se le rescata —o reprocha— en las revisiones posteriores? ¿Hay un cierto culto al héroe muerto en batalla, o es que la síntesis que conlleva el paso del tiempo permite que hoy veamos valores antes invisibles, o quizás la innovación experimental fue tan vanguardista que solo después de varias décadas su modo de operación es pertinente y aplicable a la investigación? ¿O, en el fondo, son principalmente sus cualidades como trabajo de arte las que mantienen la admiración en el tiempo sobre esta investigación?

Para Gerald Sullivan, las fotografías tomadas en Bali por Bateson son, como conjunto, el más famoso producido para investigar otras culturas. Sin embargo destaca que “de las 25.000 fotografías, quizás tan solo 1.200 diferentes han aparecido impresas.” (Sullivan, 1999, pág. 2) Continúa planteando que su fama no es consecuencia de que haya sido el primero en fotografiar personas y entornos para investigarlos, ni tampoco en registrar la vida Balinesa, ni en haber llamado la atención de un público relativamente amplio sobre Bali, ni fue el fotógrafo más famoso en registrar la isla (ya que entre quienes la registraron está, por ejemplo, Henri Cartier-Bresson), ni fue el primero ni el único en fotografiar la vida cotidiana, los gestos, los bailes y los ritos Balineses. “Las fotografías de Bateson no pueden ser famosas porque son antropológicas o porque registran la cultura Balinesa.” (Sullivan, 1999, pág. 3)

Intentando explicar el reconocimiento de este trabajo, Sullivan destaca dos asuntos como originales. Primero, que las fotografías registran exhaustivamente las tierras altas de Bali central, las que son escasamente conocidas. Como los mismos Mead y Bateson plantean, escogieron dichas comunidades justamente por su aislación, ya que esto favorecería manifestaciones culturales menos influidas por las sucesivas oleadas de dominio. Lo segundo y “menos convencional” como Roger Sanjek lo nombró, no han sido tanto las fotografías como la importancia metodológica y analítica dada a las fotografías. En su carta a Franz Boas del 19 de mayo de 1941, Mead escribió: “parece más importante obtener una obra que muestre la manera en la que las fotografías pueden ser usadas para tomar notas del comportamiento humano.” (Sullivan, 1999, pág. 3)

Pero obtener conocimiento y traducir dicho conocimiento eficazmente son dos asuntos muy distintos. Si bien Mead y Bateson, en el contexto de su experiencia en Bali, obtuvieron de la fotografía y del cine lo que esperaban como formas de registro y conocimiento, el desafío de estructurar una forma de comunicación que entre exitosamente en la esfera de la ciencia no fue superado con éxito. Usando las palabras de Jacknis

“quizás más importante que sus hallazgos etnográficos per se fueron los nuevos métodos de registro de campo ideados por Bateson y Mead” para poder documentar el inmenso volumen de fotografías, películas y objetos colectados “con los escritos producidos por más de dos años” en conjunto con una red de investigadores y ayudantes. (Jacknis, 1988, pág. 163)

Otro asunto, complementario pero independiente de los anteriores, es el propósito de que el método que estos investigadores llevan a cabo en Bali se convierta en un “punto de paso obligado” (Law, 1998) para que la comunidad de científicos sociales acceda a un tipo particular de conocimiento. A pesar de que las revisiones y comentarios a los que ha sido sometido el Carácter Balinés han reconocido y destacado su calidad de referente metodológico, el esfuerzo analítico de Mead y Bateson no parece haber tenido eco en los cultores de la investigación visual, en el sentido que, empíricamente, investigaciones posteriores evolucionen los métodos planteados en Bali.

“Como escribió Sol Worth en un ensayo sobre el lugar de Mead y Bateson en la antropología visual, ‘la película no hace una copia del mundo allá afuera sino que una declaración acerca de éste’ (1980:20). Lo que había aprendido de Mead era que las imágenes de la antropóloga eran declaraciones y no copias del mundo. La razón por la que las películas y las fotos de Mead y Bateson son registros etnográficos útiles, pensaba, es que ‘fueron tomados de manera que permitía que fueran analizados haciendo foco en los patrones observados por científicos que sabían lo que estaban buscando’ (1980:17). Por supuesto, aquellos que saben lo que están buscando usualmente lo encuentran, pero el punto de Worth es que es naif asumir que la ‘verdad etnográfica’ podría aparecer sin un análisis crítico, o, en otras palabras, sin una subjetividad disciplinada.” (Jacknis, 1988, pág. 173)

Treintaicinco años después de la publicación del Carácter Balinés, Mead da cuenta de la poca continuidad que ha tenido su trabajo. Se refiere con cierto desdén a las investigaciones visuales producidas posteriormente al trabajo de Bali. Toma distancia de la inclusión de recursos artísticos en la edición del material audiovisual etnográfico, y si bien dice que hay “montones de cosas que pueden lograrse con esta filmación semi-artística {en referencia a *Dead birds* (Gadner, 1965)}, pero cuando planteamos a la gente que vale la pena saber lo que les pasa a los demás (algo en lo que siempre hemos insistido), seguimos teniendo que mostrar nuestras películas, porque no hay otras que sean tan buenas.” (Mead & Bateson, 2006 {1977})

La trascendencia del trabajo de Bali tiene un elemento similar al de Bloomsfeldt o Sander: en parte son recordados no por lograr los objetivos que sus propios autores se propusieron con sus trabajos, sino que por otras razones. Y, me atrevería a decir, que es especialmente gravitante la calidad estética de su obra.



• **IMG 60**

Mead y Bateson  
trabajando juntos  
en Bali, 1936.

↑

**El Carácter Balinés para sus autores visto con 35 años de perspectiva.**

“Bateson: (...) no me gustan las cámaras con trípodes en las que no hay participación del fotógrafo. En la última parte del proyecto esquizofrénico (Bali), usábamos cámaras con trípodes en las que sólo había que apretar el botón.”

(Mead & Bateson, 2006 {1977}, pág. 182)

**¿Arte versus ciencia?**

El texto recién citado trae a colación una serie de conceptos que sirven como claves para interpretar la percepciones divergentes que Mead y Bateson tienen sobre el proyecto de Bali, a casi cuatro décadas de su comienzo. La mención de este proyecto como “esquizofrénico” por parte de Bateson puede hacer referencia a varios asuntos: la doble condición de experimento ideológico-metodológico y de investigación empírica; el desarrollo de un proyecto que trabajaba variables que provenían simultáneamente de la interpretación subjetiva y del registro sistemático; o el intento de aplicar una epistemología y metodología científica sobre un medio como el fotográfico, entendido ya en 1977 por Bateson como “una forma de arte” (Mead & Bateson, 2006 {1977}, pág. 182).

“Bateson: La cámara sólo puede registrar el uno por ciento de las cosas que ocurren, en cualquier caso. Mead: Eso es cierto. Bateson: Yo quiero contar ese uno por ciento.”  
(Mead & Bateson, 2006 {1977}, pág. 183)

“Mead: (...) ¿Acaso no puedes obtener registros que no sean formas de arte? Porque si el registro es una forma de arte, es que ha sido alterado.

Bateson: Es evidente que ha sido alterado. No creo que existan registros no alterados.”

(Mead & Bateson, 2006 {1977}, pág. 183)

Contrariamente a Mead, Bateson reniega del interés científico del Carácter Balinés, y le asigna a las fotografías y películas valor sólo en su calidad de expresión subjetiva, de experiencia de conocimiento no traducible a la ciencia. O quizás, detrás de la discusión, Bateson percibe la experiencia fotográfica como una forma de conocimiento en su propia ley, que solo en parte se plasma en el material fotográfico<sup>50</sup> y que por lo mismo se resiste a su inclusión en la lógica científica. Para Mead la fotografía complementa la producción de notas de campo, mientras que para Bateson es una experiencia de conocimiento cuyos resultados no son ciencia.

Por su parte, Bateson defiende el carácter de arte de la fotografía. Con un ánimo que refleja tanto un tono de provocación con la confrontación sincera de sus ideas con las de Mead, este multifacético intelectual da cuenta de su escepticismo respecto a la inclusión sistemática y sostenible de la fotografía en el modelo de investigación científica como es descrito por Mead; este ve el trabajo con la cámara como significativo en la medida que se mantenga como expresión artística, a pesar que no toda expresión artística aporta al conocimiento.

“Mead: No, no lo fue (artístico). Él es un buen director y los Balinéses pueden posar muy bien, pero intentó mantener la cámara fija el suficiente tiempo para obtener una secuencia de comportamiento.

Bateson: Para descubrir lo que pasa, sí.

Mead: Cuando estás dando saltos mientras haces fotos...

Bateson: Por el amor de Dios, Margaret, nadie está hablando de eso. (...) Estoy hablando de controlar una cámara. Tú estás hablando de poner una cámara muerta encima de un maldito trípode. No tiene nada que ver.

Mead: Pues yo creo que tiene mucho que ver. He trabajado con estas imágenes sacadas por artistas y son realmente buenas...

Bateson: Siento haber dicho artistas pero es que es precisamente lo que quería decir. El término artista no es un insulto para mí.

Mead: Tampoco para mí, pero...

Bateson: Pues se ha convertido en un insulto en esta conversación.

Mead: Bueno, lo siento. Sencillamente, (el arte) produce algo distinto.”

(Mead & Bateson, 2006 {1977}, págs. 184–185)

Bateson defiende el control de la cámara desde la subjetividad del fotógrafo ya que, según él, desde la perspectiva científica “nunca

Me atrevería a afirmar que sus investigaciones en las áreas de teoría de sistemas y cibernética lo hacían escéptico de los límites estrictos entre disciplinas.

habrá forma de ir más allá con el material” (2006 {1977}, pág. 184). Para Mead, el registro hecho en Bali es un modelo de investigación científica capaz de mostrar el comportamiento de la gente: para ella es “muy chocante” (2006 {1977}, pág. 188) que en el tiempo transcurrido nadie haya hecho un trabajo similar. Para Bateson, *Balinés Character* es una producción de valor artístico que se produjo, como en los casos de Sander y Blossfeldt, desde la aplicación obsesiva del método científico: además, el trabajo de Bali sirve a la reflexión desde múltiples perspectivas y por supuesto que para el propio conocimiento del mundo al que se puede llegar desde la producción artística. En esta última cita, convive la afirmación de Bateson de que no sabría definir ni lo que es arte, ni lo que es ciencia<sup>51</sup> —que lo adscribe por omisión a una postura integradora— con la definición de Mead de lo que cada una de estas aproximaciones significa para el conocimiento:

“Bateson: Muy pocas secuencias duraban lo que duraba la bobina.

Mead: Pero si en aquel momento hubieras tenido una cámara para rodar 1.200 pies (365 m), los habrías rodado.

Bateson: Lo habría hecho y me habría equivocado.

Mead: Por un minuto, no lo creo.

Bateson: La película *Balinesa* no habría valido un cuarto.

Mead: Vale. En lo que a eso respecta, estoy totalmente en desacuerdo. No es ciencia.

Bateson: No sé lo que es ciencia, ni lo que es arte. (...)

Mead: ... Creo que la diferencia entre el arte y la ciencia reside en que el acontecimiento artístico es único, mientras que, en la ciencia, tarde o temprano te encuentras con una persona que formula la misma teoría que tú. La cuestión fundamental es la accesibilidad, que otras personas puedan conocer tu material, comprenderlo y compartirlo.”

(Mead & Bateson, 2006 {1977}, págs. 185, 188)

Con esta última afirmación, Mead sitúa al arte centralmente en el ámbito de la subjetividad individual, ignorando la posibilidad de consensuar en la intersubjetividad, idea que es telón de fondo del objetivo de la investigación en Bali. El conocimiento artístico estaría encerrado en el individuo, sin posibilidades de ser expuesto en las condiciones necesarias para el escrutinio crítico exigido por la ciencia, única forma de comprensión y conocimiento positivo del mundo.

Si bien Bateson parece defender la calidad artística de la fotografía, no establece ni un límite entre el arte y la ciencia ni da una definición de arte. Mead, con seguridad, replica que el límite entre el arte y la investigación tiene que ver con un umbral de alteración del material: mientras más alterado por menos tiempo se puede utilizar. Para Mead el arte es un otro, digno de respeto, pero que habita fuera de los límites de una adecuada producción de conocimiento científico.

“Mead: (...) en algunas ocasiones, he trabajado en el campo con la gente, sin filmar, y, por consiguiente, no he podido subordi-

nar el material a una teoría más o menos cambiante, como pudimos hacer con lo de Bali. Así que, cuando regresé a Bali, no vi nada nuevo. Cuando volví a Manus, donde sólo tenía fotografías, sí que lo vi. Cuando tienes una película puedes, a medida que se desarrolla tu propia percepción, volver a examinarla a la luz del material.”

(Mead & Bateson, 2006 {1977}, págs. 186–187)

Para Mead, la percepción subjetiva no se debe plasmar en la película. Valora las secuencias largas desde un trípode como una óptima toma de muestra. ¿Qué tipo de toma de muestra es la cámara subjetiva propuesta por Bateson? Una que, al contrario de la de Mead, delata el flujo emocional del sujeto y es reflejo de su interacción con el otro. Para Mead hacer el registro desde la experiencia subjetiva tiene consecuencias no solo sobre el tiempo de validez y la utilidad del material, sino que respecto de su capacidad para vincular otros miembros de la comunidad científica.

“Mead: Creo que la diferencia entre el arte y la ciencia reside en que el acontecimiento artístico es único, mientras que, en la ciencia, tarde o temprano te encuentras con otra persona que formula la misma teoría que tú. La cuestión fundamental es la accesibilidad, que otras personas puedan conocer tu material, comprenderlo y compartirlo. La única información real que ofrece Dead Birds consiste en cosas que yo nunca habría podido imaginar, como el corte de las falanges de los dedos. (...) Yo ya sabía eso, lo había leído, pero no significó nada para mí hasta que vi esas imágenes.”

(Mead & Bateson, 2006 {1977}, pág. 188)

Mead defiende el carácter científico de este registro por ser un dato de investigación —inscrita en la tradición de Regnault— y Bateson dice que es una forma de arte, es decir de medio de expresión y comunicación de ideas —en la tradición de Flaherty—. La frustración de Bateson está en que ese conocimiento artístico (estético y emocional) no se tradujo desde la esfera del arte a la de la ciencia, mientras que Mead mantiene su propuesta de usar el registro visual para inducir patrones culturales que subyacen a las prácticas observadas y publicarlos, finalmente, estructurados alrededor del texto.

#### **La prótesis fotográfica y el nuevo hombre**

“Bateson: Si pones el condenado cacharro sobre un trípode, no obtienes nada relevante.

Mead: No, obtienes lo que ocurre.

Bateson: Eso no es lo que ocurre.

Mead: No quiero que la gente vaya dando saltos por ahí pensando cuál es el mejor perfil en ese momento.

Bateson: Yo no quiero que sea bonito.

52

Pero Bateson no logra el ciclo completo de conocer-interpretar-publicar. El fallido intento de que la fotografía de la cultura Balinésa fuera en sí una declaración comprensible en la esfera científica la relega al plano del arte. El conocimiento obtenido en el registro es intransferible solo con fotografías: no pudo constituir un lenguaje limpio de sesgos y propiamente científico.

53

“Bateson: ¡Tomadas desde el lugar adecuado! Mead: Tomadas desde algún lugar.”(2006 {1977}, pág. 186)

Mead: Entonces, ¿para qué dar saltos por ahí?

Bateson: Para captar lo que está ocurriendo.

Mead: Lo que crees que está ocurriendo.”

(Mead & Bateson, 2006 {1977}, pág. 183)

Bateson usa la cámara como prótesis durante la investigación en terreno. Cuando Bateson dice que “si pones el condenado cacharro sobre un trípode no obtienes nada relevante” y Mead le responde que solo “obtienes lo que ocurre”, es porque para Mead lo relevante es la interpretación posterior de los datos fotográficos, y para Bateson el acto de registro fotográfico es experiencia de conocimiento, la que debe seguir los cambios de foco de atención del investigador. Y como revisamos más arriba, la reconstrucción de dicha experiencia mediante la asociación entre fotografías es interpretación.<sup>52</sup>

Para Mead, la fotografía capturada manteniendo la distancia del sujeto es un dato de “lo que ocurre”, como lo son las notas de su cuaderno de campo, mientras que para Bateson es una forma de conocimiento emocional e interpretación estética, y como tal debe permanecer. Si la ciencia no soporta la interpretación fotográfica del mundo, entonces debe mantener su estatus de interpretación en el arte.

“Mead: Creo que es muy importante, si se desea mantener una actitud científica, que otras personas accedan al material y que lo hagan, en la medida de lo posible, en las mismas condiciones que tú. Así no alteras el material. Hay un montón de directores de cine que dicen ‘debería ser arte’ y que están echando por tierra todo lo que intentamos hacer. ¿Por qué demonios debería ser arte?” (Mead & Bateson, 2006 {1977}, págs. 182–183)

Es revelador ver como Mead sostiene el mismo argumento que continuará Collier, pero pone como condición para la objetividad del dato fotográfico fijar el punto de vista de la cámara. Mantener una relación fija con respecto al objeto en estudio sería la condición para no alterar el material y así hacerlo disponible para el análisis en paridad de condiciones con quienes no presenciaron la situación registrada. Detengamos la mirada en dos de los supuestos presentes en dicha afirmación.

Primero, pareciera darse por hecho que la relación de distancia entre el dispositivo de registro —que representa una suerte de investigador no participante— y el sujeto de estudio es la manera universal de garantizar, en cualquier circunstancia, una producción de datos objetivos. Cualquier otra manera solo teñiría los datos de subjetividad, alterando fatalmente el material producido. Segundo, la traducción literal de este precepto que correlaciona distancia y objetividad en el registro fotográfico calzaría con la altura del trípode, dado que realmente no importa la posición<sup>53</sup>. Entonces si bien no existe una posición correcta, lo correcto es mantener la posición por toda la toma que debería durar al menos “tres minutos” (2006 {1977}, pág. 185).

Mead no parece aplicar la misma distancia de observadora imparcial respecto a su propio postulado metodológico, el que asume como universalmente correcto, y no lo somete a análisis como una preferencia procedimental que se acomoda a su manera de investigar. Si bien se de-

A pesar de que en el presente texto mantenemos distancia crítica del intento de Mead de hacer una ley universal para la posición de la cámara fotoetnográfica, debemos reconocer que el uso de la cámara fija, al reducir las variables del proceso de registro —como es el punto de vista de la cámara—, facilita la comparación entre las fotografías obtenidas en distintos casos o momentos del mismo caso. Un ejemplo de esto es el trabajo de la Farm Security Administration (FSA) durante la década de 1930 en Estados Unidos.

clara sorprendida porque después del Carácter Balinés nadie ha hecho un trabajo similar, no trae a colación si con el material conseguido con los procedimientos aplicados se corroboraron las hipótesis planteadas en las investigaciones en las que se aplicaron. Si aparece su desconfianza científica respecto de la interpretación subjetiva y creativa que participa del momento pudiera hacer el fotógrafo, duda del todo razonable, pero difícil de mantener hasta el absoluto, ya que sus decisiones respecto de la posición de la cámara son también subjetivas. Estas decisiones no sitúan a la acción fotográfica como una técnica precisa ni como un medio que pueda hacer disponible la experiencia en terreno a quienes no la vivieron. Para Mead, el aparato híbrido debe ser estresado para que olvide su origen artístico; este adquiere sentido como producto de la tecnología industrial moderna y siendo usado de manera rigurosa y predecible.

Una determinada relación espacial entre la cámara y el sujeto en estudio no necesariamente garantiza que el material fotográfico se hará disponible a quienes no participaron de la experiencia de campo de manera simétrica con quienes sí lo hicieron. Más bien, la asimetría en el conocimiento empírico sobre un hecho particular es evidente entre quién lo ha vivido y quién no. Esa relación con el otro, que la misma Mead prefiere asumir para tomar sus notas de campo, quizás fue la mejor posición para que ambos se coordinaran en terreno —Bateson en la cámara y Mead en las notas— pero no necesariamente contesta la pregunta respecto de cuál es la posición que universalmente debe asumir una cámara para servir mejor a la investigación social.

Mead parece asociar la cámara fija con objetividad. Correlaciona la imparcialidad que, teórica y prácticamente, la mirada del investigador debe asumir en el trabajo de campo, con una disposición física de la cámara en relación al sujeto en estudio. Pero, como argumenta MacDougall, esta relación física corresponde, en el ámbito audiovisual, al juego de lenguaje del narrador en el cine de ficción. (MacDougall, 1982, pág. 8) Mead mantiene firme durante toda su vida la convicción de que esta manifestación física de la separación entre objeto de estudio y sujeto que conoce permite que aquello que se estudia se represente tal cual es<sup>54</sup> y, consecuentemente, el material fotográfico resultante permitirá que otros investigadores accedan a él en condiciones simétricas al fotoetnógrafo.

De esta manera otros investigadores podrían iniciar nuevas investigaciones desde material fotográfico preexistente. Pero a pesar de que esta idea es teóricamente posible, el bajísimo número de casos que se inscriben en esta forma de investigación revela, para Ruby (2001), un problema de fondo: si bien reduce radicalmente el costo de iniciar una investigación, el material fotográfico no es un sucedáneo satisfactorio de la experiencia en terreno. La promesa que la fotografía le hace a Mead es producto de un análisis de las cualidades de la fotografía como objeto, perspectiva preponderante en los análisis del medio, que relega a un segundo plano cómo las prácticas efectivas definen el medio. Es en el uso de la comunidad científica (Law, 1998), como describen los Collier (1986), que la fotografía asume su posición y se constituye como tal.

Continúa: “El archivo del Museo Smithsonian sirve más como una fuente de material para la producción de compilaciones audiovisuales y para que los estudiosos del film puedan revisar el comportamiento de quienes las produjeron, que un lugar para estudiar a los sujetos filmados. Algunos pueblos indígenas han comenzado a examinar las imágenes de las películas archivadas sobre la vida ceremonial de su cultura, con la esperanza de revitalizar sus tradiciones (Juan Homiak, comunicación personal, 1997). Preservar el registro filmado de las diferencias humanas sigue siendo importante, aunque todavía no podemos encontrar la manera de utilizarlo.” (Ruby, 2001)

“A pesar que la idea de estudiar películas de archivo producidas por otros investigadores con el objetivo de obtener información sobre otra cultura es teóricamente posible, de hecho solo unos pocos antropólogos en Estados Unidos han desarrollado y publicado los resultados de este tipo de estudios. Margaret Mead, una firme defensora del rodaje en la investigación de campo, estaba convencida de que los registros fotográficos y filmados podrían ser utilizados para nuevas investigaciones por académicos que nunca hubiesen estado en el lugar de filmación, lo que explica su papel central en la creación de las instalaciones de consulta del Museo Smithsonian. De hecho, ella produjo un estudio sobre el desarrollo infantil con Francis Cooke MacGregor, en el que MacGregor usó lo filmado por Mead sin haber puesto un pié en terreno (1951). Aparte del uso que numerosas personas hicieron de las filmaciones de Alan Lomax para estudiar la danza como cultura (1968), hay escasas evidencias que respalden el potencial de una película archivada.”<sup>55</sup> (Ruby, 2001)

Al contrario, la cámara subjetiva pone al observador del material fotográfico que no ha experimentado la situación en primera persona en la posición de quien estuvo allí y participó de la modificación mutua entre investigador e investigado. Ahora obviamente, a pesar de compartir un punto de vista, la experiencia total de campo se mantiene inaccesible y el total del conocimiento tácito que aporta el estar allí de cuerpo presente sigue siendo intransferible a través del ethnographic footage. Sin embargo, la cámara subjetiva revela claves de interpretación respecto de la subjetividad del investigador y destaca las interacciones de éste con los sujetos en estudio. El construir para otros la sensación de haber estado allí ¿depende de asumir una de estas dos lógicas de registro? ¿es posible universalizar la eficacia de una táctica?

El intenso recuerdo de la experiencia en Bali hace que, para Mead, las imágenes adquieran una profundidad incomparable y promuevan certezas incuestionables. Las frustraciones de ambos respecto de los resultados y las consecuencias de la investigación del carácter balinés no serían, para ellos, producto de sus cojeras, sino que de las imperfecciones del pedregoso camino. Si el mundo no ha valorado ni dado continuidad a dicho proyecto, mal por el mundo.

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

# Ensayo fotográfico sobre el Segundo Hito

## ¿Cómo se manifiesta fotográficamente el proyecto disciplinar que impulsó la investigación de Margaret Mead y Gregory Bateson en Bali?

El siguiente ensayo fotográfico intentará, mediante texto e imágenes, relacionar algunos de los supuestos epistemológicos y metodológicos con las consecuencias fotográficas logradas durante el proyecto de Margaret Mead y Gregory Bateson en Bali. Para esto, seleccionamos 8 imágenes o grupos de ellas que, comentadas, nos permiten enunciar algunas correlaciones entre teoría y práctica.



#### FOTOETNOGRAFÍA:

#### EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

Margaret Mead es parte de la segunda generación que recibe una formación antropológica moderna. Su trabajo aporta a consolidar la interpretación boesiana de las culturas. Para quienes se inscribían en dicha perspectiva, que inaugura la antropología moderna en Estados Unidos, las etnias no son comparables entre sí. A diferencia de los antropólogos decimonónicos, los antropólogos modernos toman distancia de la idea de que los distintos tipos humanos y las culturas que constituyen sean el resultado de los distintos grados de evolución de la especie. Con esto, los intelectuales del nuevo continente desafiaban la posición que, desde Europa, se le asignaba a cada cultura en el proceso evolutivo general de la humanidad.

En consecuencia, la aproximación que esta generación de antropólogos tuvo hacia las comunidades en estudio fue, en general, de mayor cercanía y empatía que la de los positivistas, no obstante mantuvieron la posición del observador objetivo. La observación de la vida cotidiana mientras esta transcurría era condición de posibilidad para conocer, interpretar y comprender a las culturas en estudio.

#### • IMG 61

Margaret Mead con  
dos adolescentes  
en Samoa, 1926.

→



En la Imagen 61 vemos a Mead vestida como una joven nativa de Samoa, lo que nos permite inferir su voluntad de participar de la vida cotidiana. No obstante esta voluntad, sus características corporales, culturales y perspectiva disciplinar le impidieron una cabal inmersión. Físicamente, su apariencia la distingue evidentemente de los habitantes locales, a la vez que su metabolismo le impidió la ingesta de comidas nativas. Estas situaciones refuerzan el requisito de distancia que el sujeto moderno que investiga debía guardar respecto de su objeto de estudio, de manera de favorecer su objetividad. Corrobora lo anterior el que, para desarrollar su trabajo de escritura, Mead prefirió vivir en la “casa del farmacéutico jefe de la Marina de los EE.UU. (ya que) vivir en una casa de estilo occidental en lugar de una casa de paredes abiertas al estilo de Samoa le permitía a Mead contar con mayor privacidad.” (Library of

- **IMG 62**

Mead, Doemoen y su madre. Bateson, Bali, diciembre de 1936.

→



- **IMG 63**

Mead e I Madé Kalér entrevistando a Nang Karma e I Gata, en Bajoeng Gedé, Bali (Bateson, 1937).

↑

Congress USA, 2010) Una década después de su influyente trabajo en Samoa, Mead se instalaba en Bali con Gregory Bateson. Con la perspectiva moderna ya consolidada en la antropología estadounidense, la pareja trabajaba por mantener su posición en la vanguardia disciplinar. Si bien tomaban distancia de algunas de las convenciones que organizaron el trabajo de campo de “papa Franz” —como la licencia para recrear partes de la vida social fuera de su contexto habitual— siguieron la idea moderna de que el observador científico debe mantener una distancia adecuada para ser objetivo y no influir en aquello que observa. No obstante, y como ya mencionamos, conseguir la buena voluntad de la comunidad en estudio era indispensable. Una de las estrategias más usadas por Mead para ganar cercanía y lograr la confianza de las comunidades estudiadas era la de suministrar curaciones y medicinas occidentales básicas a los niños. En la Imagen 62 Margaret Mead se acerca a Doemoen, de 18 meses, con el objetivo de aliviar una fiebre persistente. Además de lograr una función social reconocible y útil, retribuían a la comunidad el tiempo y la disponibilidad para ser observados.

La fotografía de Bateson (Imagen 63) donde aparece Mead e I Madé Kalér entrevistando a Nang Karma e I Gata ilustra la posición de observador objetivo a que nos referíamos. En primer plano, vemos a los entrevistados sentados al exterior de su vivienda. Participa del primer plano I Madé Kalér, quien, por su manejo de cinco idiomas, servía como traductor, secretario, guía e investigador participante, ya que “tomaba notas en eventos, entrevistaba gente y recolectaba otra información necesaria” (Library of Congress USA, 2010). En segundo plano se observa a Mead, quien se distingue claramente del entrevistador y del informante

#### FOTOETNOGRAFÍA:

#### EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

en, al menos, tres sentidos evidentes: su aspecto físico, su indumentaria y su posición corporal. A diferencia de la manera cómo se sientan entrevistado y entrevistador, Mead usa el desnivel de la terraza para sentarse a la manera occidental. Por su parte, el orden que se observa en la foto —entrevistado/secretario/investigador— evidencia la función de interfaz que I Madé Kalér tuvo para la pareja de antropólogos en Bali, en parte porque el sesgo no verbal que adoptó su investigación los llevó a no invertir mucho tiempo en el estudio de los lenguajes de uso cotidiano en la isla (Jacknis, 1988, pág. 162). Las acciones de quienes aparecen en la fotografía son representativas de una constante: el entrevistado permite la producción de datos textuales y fotográficos, I Madé Kalér se concentra en los apuntes, Bateson en el registro visual y Mead en las notas de campo. Tanto Bateson como Mead se dedicaron a describir especialmente (pero no exclusivamente) los gestos de los balineses como un proceso. Esto permitió que en el *Carácter Balinés* se orquestaran sensiblemente las notas de campo con las fotografías.

#### • IMG 64

Gregory Bateson  
y Margaret Mead  
en Bajoeng-  
Gedé, Indonesia;  
fotografía de  
Walter Spies.

→



Como observadores objetivos Mead y Bateson buscaban observar sin intervenir. En la Imagen 64 vemos, en primer plano, una bailarina que se presenta frente a un grupo de balineses, quienes miran la danza sentados bajo techo sobre una pared baja. A un costado de la escena aparece Mead y Bateson, vestidos a la usanza occidental y equipados para el registro. Su fisonomía, su indumentaria, su equipamiento, su posición de observador no participante y su postura corporal los distinguen totalmente del resto de los presentes. A pesar de que en la imagen no hay evidencia de que llamen la atención (nadie los mira a excepción de la mujer que está más cerca de ellos), su evidente calidad de extranjeros nos permite dudar de que su presencia no haya afectado de alguna manera la conducta de los balineses y que, por lo tanto, su registro fotográfico pueda ser considerado, como era su deseo en ese entonces, objetivo.

El interés por el desarrollo de la expresión corporal en las actividades cotidianas tuvo como consecuencia fotográfica directa la masiva producción de secuencias fotográficas y películas en movimiento. Las tres fotografías que componen la Imagen 65 son parte de una secuencia capturada en 1937 por Bateson en Bali. Esta secuencia fotográfica muestra, en su primera imagen, a una mujer alegre, acariciando



• **IMG 65**

Secuencia  
fotográfica de  
madre con su  
hijo; Bali,  
Bateson, 1937.

↑

en la cabeza a un niño, mientras éste amamanta abrazado a ella; en la segunda imagen la mujer pierde la risa y deja de acariciar al niño en la cabeza; en la tercera imagen la cara de la mujer expresa desánimo, su mano aleja de su cuerpo la pierna derecha del niño, que a su vez ha dejado de amamantar. Esta secuencia es una entre las muchas que llevaron a Mead y Bateson a creer que el rápido paso de la euforia al desánimo era un patrón de comportamiento que subyacía a la organización de la cultura balinesa.

Las numerosas secuencias de fotogramas producidas durante la investigación le permitieron a la pareja de antropólogos contar con una representación del paisaje de gestos que constituía la vida cotidiana en el poblado balinés. La observación y comparación de estas secuencias fotográficas sustentó su búsqueda de patrones gestuales que permitirán revelar el carácter balinés. Para Mead y Bateson, la secuencia fotográfica, en comparación con un solo fotograma, era una forma de representación más apropiada de la cultura. Lo anterior en parte se explica porque entendían la cultura como un continuo que se resiste a la fragmentación de sus partes. Al participar de una secuencia, cada imagen deja de ser un momento aislado y se convierte en una de las coordenadas que definen un espacio temporal mayor: del registro de un gesto para comprender su desarrollo. Adicionalmente, y a diferencia de la película en movimiento, la secuencia de fotogramas es una representación sincrónica del desarrollo de los gestos, lo que permite una manera original de comparación entre datos. Este registro fotográfico, más reflejo que reflexivo, que solo se permite capturar la acción mientras ocurre, incentiva el seguimiento de la vida cotidiana como y donde ésta sucede. Este procedimiento es original para la investigación social, al tiempo que es, en parte, opuesto al de Boas.

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.



• **IMG 66**  
Láminas 29 y 17:  
“Equilibrio.” Mead  
& Bateson, *Balinésese*  
*Character*, 1942.  
↑

Otra propuesta original de Mead y Bateson fue la de producir secuencias que asocien imágenes procedentes de distintas situaciones pero que refieran a un asunto transversal de la cultura. Las dos láminas que componen la Imagen 66 incluyen 17 fotografías: 11 muestran a niños en proceso de lograr autonomía para caminar, una muestra una mujer equilibrada en dos piernas y un brazo, una muestra un niño que se sostiene en el agua, otra una niña recogiendo a un niño pequeño desde el suelo, y tres muestran figuras antropomorfas danzando (un bajorelieve y dos frescos). El hilo conductor de ambas secuencias, como su título lo evidencia, es el equilibrio del cuerpo. Una de las principales hipótesis que desarrollan Mead y Bateson es que el aprendizaje corporal temprano tiene repercusiones en la totalidad de la cultura. A través de las fotografías presentes en la imagen 58, plantean que en el origen de la particular gestualidad balinesa, reconocida como una de las cualidades distintivas de su carácter, en parte provendría de cómo sus niños aprenden a caminar. A diferencia de los niños occidentales, que pasarían de gatear a caminar, los balineses pasan de los brazos de la madre directo a caminar, dado que consideran que arrastrarse o gatear es propio de animales e indigno para las personas (Mendonça, 2010). Esta convención cultural se traduciría en un proceso particular para conseguir equilibrio y tendría como consecuencia la distintiva gestualidad balinesa, que subyace a su religiosidad, arte e interacciones cotidianas.

• **IMG 67**

Mead y Bateson  
poco después de su  
regreso desde Bali.

↓



FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

# Conclusiones

¿Qué expectativas llevaron a Mead y Bateson a romper el uso silencioso de la cámara? ¿Cuál fue el rendimiento efectivamente obtenido por ellos?

De la competencia entre las naciones occidentales poderosas y las tensiones internacionales que precedieron la segunda guerra mundial, además de la fe en el progreso científico entonces totalmente vigente, resultó un contexto que fomentó el trabajo antropológico.

La Universidad de Columbia, que contaba con antropólogos notables —entre ellos Franz Boas—, era uno de los centros más vitales y gravitantes y, para la década de 1930, el uso de cámaras estaba naturalizado. Al mismo tiempo, y como lo atestigua el trabajo en Samoa de Mead, dado que la disciplina antropológica se había despegado de la idea de que la cultura era resultado de la evolución fisiológica, una de las motivaciones de fondo de la primera camada de antropólogos modernos estadounidenses era aportar con sus investigaciones a precipitar el progreso social.

A su vez, el espíritu imperante de renovación radical de las ideas, en pos de alcanzar una sociedad comandada por el conocimiento, potenciaron la alianza entre Mead, cuyo trabajo había logrado un considerable impacto social, y Bateson, quien en Naven había articulado su idea sobre la incapacidad de la estructura lineal del texto para dar cuenta del fenómeno de la cultura. Juntos se proponen poner en crisis el statu quo de la investigación antropológica.

Para provocar el progreso de la antropología, toman el proyecto de investigación en Bali como una plataforma para reformular los

métodos, los instrumentos y, más importante, el lenguaje con se desarrollaba la investigación de las culturas. Después de más de tres décadas de uso silencioso de la cámara, Mead y Bateson visualizan y auguran, con un entusiasmo similar al de los antropólogos decimonónicos, que la fotografía promete revolucionar el conocimiento antropológico en cuanto a la forma de obtenerlo, comunicarlo e intercambiarlo.

Con el objetivo de tensionar la práctica antropológica, apuntan a develar las cualidades características de Lo Balinés, que se manifestaría en los gestos, los movimientos y las relaciones corporales, y que, por lo tanto, sería especialmente difícil de describir mediante texto. Designan a las fotografías como dato primario y estructura de la investigación, permeando el método científico con procedimientos asociados al arte moderno. El foco en los gestos estaría al centro del proyecto disciplinar, al tiempo que se acopla al marcado sesgo no verbal, evidente dado que ninguno de los dos estudia en profundidad los lenguajes de uso cotidiano en Bali.

Sinteticemos en tres puntos lo dicho por ellos respecto al uso del lenguaje cotidiano nativo del antropólogo para la descripción antropológica de otras culturas:

- (1) estaría contaminado con las prácticas culturales de la comunidad de origen, por lo que describir otra cultura con él sería, en gran medida, una proyección de la propia;
- (2) su estructura es lineal, por lo que no sería apto para dar cuenta de fenómenos en los que la simultaneidad y la interdependencia de sus partes hacen del todo una unidad de trama indivisible; y
- (3) sería problemático para representar los patrones estéticos perceptibles y emocionales subyacentes en cada una de las manifestaciones de una cultura, lo que es especialmente crítico ya que en estos asuntos estarían las claves de su carácter.

Contrariamente, la fotografía se entiende como un medio que:

- (1) está libre de las connotaciones que el habla cotidiana lleva consigo y de los sesgos culturales que obligan descripciones artificiales que crean áreas ciegas que impiden conocer el fenómeno cultural en su propia naturaleza;
- (2) los datos fotográficos, fijos o en secuencias, son una huella que, al ser expuesta en conjuntos, no imponen una linealidad particular de lectura y permiten tanto la libre asociación entre las partes como una visión sincrónica de ciertos aspectos de la cultura en estudio, lo que presenta una distancia menor con la estructura del fenómeno representado que la “artificial” linealidad del texto; y
- (3) la fotografía hace una síntesis del fenómeno en estudio que mantiene presente y disponible la dimensión estética de aquello estudiado —en el caso de Bali, gestos y expresión corporal— de manera que no es necesario que el investigador que

narra su investigación recurra a figuras literarias de alto grado de abstracción para dar cuenta de los factores emocionales y estéticos que subyacen al carácter de una cultura.

Además, construyendo un lenguaje para la ciencia basado en fotografías, el conocimiento sensible de la experiencia de campo, difícilmente traducible hacia etapas posteriores de la investigación, podría ser gatillado durante todo el proceso, jugando el rol de articulador de la narración etnográfica y su interpretación. La memoria sobre el envolvente estético y emocional de la experiencia de terreno es revivida por las fotografías en las etapas de análisis, publicación (Berger & Mohr, 2007) —como de hecho lo hicieron— y, por qué no soñarlo, en el debate entre académicos. A la luz de lo planteado en la introducción de Naven (Bateson, 1936), la operación que plantean Mead y Bateson se propone reducir la pérdida de complejidad del fenómeno social, a la vez que la riqueza emocional y estética en la documentación de los gestos de la cultura Balinesa destinados a la comunidad científica. Para Bruno Latour, la investigación social es una forma de traducción, no de predicción (Latour, 2008). Entendida así, la fotoetnografía serviría para hacer disponible al conocimiento de otros las manifestaciones culturales, transformando así el saber tácito en conocimiento explícito (Nonaka & Takeuchi, 1995). En este caso, en un conocimiento adecuadamente documentado para la ciencia. Este acto de traducción (Law, 1998) implica tanto hacer énfasis sobre ciertos aspectos de lo investigado como también reducir otros.

Pero Mead y Bateson obviaron en su revolucionaria propuesta el costo y esfuerzo que para los investigadores sociales tendría el acceder a esta nueva forma de conocimiento, ya que, una vez fuera del fenómeno estudiado, este conocimiento se resiste a la traducción: fotografiar sería una experiencia de conocimiento que aportaría un saber profundo a quien registra, pero difícil de transmitir a otros investigadores a través de las fotografías resultantes. A pesar de que, para quienes participan de la experiencia de fotografiar, cada foto obtenida gatilla la memoria del conocimiento ganado durante la experiencia misma, quienes no han participado en el registro fotográfico gatillarán memorias distintas a las de quienes fotografiaron. Para quién ha participado al momento de tomar las fotografías, cada fotografía y secuencia detona en la memoria un envolvente estético y emocional de conocimiento (Collier & Collier, 1986, pág. 16) que las transforma en un poderoso instrumento de registro. Por lo anterior, es crítico reconocer y manejar el diferencial entre el conocimiento que el material fotográfico revela al equipo de investigación que produjo las fotografías y el conocimiento que las fotografías, en el contexto de un documento que informe de la investigación, le comunica a los lectores.

Para quien no ha vivido la experiencia de registro las imágenes pueden solo ser gatillos que reviven otras situaciones, otras memorias, distintas de las registradas por la imagen fotográfica y que se enraízan en el saber del sujeto que interpreta (Berger & Mohr, 2007), lo que hace de una fotografía un índice que refiere a contenidos que están

Una breve y útil descripción es la que da Dino Felluga en su glosario online “Términos Usados por el Marxismo” de los conceptos “Valor de Uso” y “Valor de Cambio.” “La utilidad de un commodity versus la equivalencia que se le asigna con otros objetos para ser transado en el mercado. Marx distingue entre el valor de uso y el valor de cambio de la mercancía. El valor de uso está inextricablemente atado a ‘las propiedades físicas de la mercancía’; esto es, los usos materiales a los cuales el objeto puede ser efectivamente sometido, las necesidades humanas que satisface. Sin embargo, el intercambio de bienes en el mercado capitalista está dominado por el valor de cambio: dos mercancías pueden ser intercambiadas en el libre mercado porque ellas son siempre comparadas con un tercero que funciona como su ‘equivalente universal,’ una función que ha sido finalmente abarcada por el dinero. El valor de cambio debe ser siempre distinguido del valor de uso, porque ‘las relaciones de intercambio de mercancías se caracterizan precisamente por abstraerse de su valor de uso.’ En el capital, el dinero toma la forma de esta equivalencia; sin embargo, el dinero esconde el real equivalente detrás del cambio: el trabajo. Mientras más trabajo implique producir un producto, mayor es su valor. Por lo tanto, Marx concluye que ‘como valor de cambio, todas las mercancías son meramente cantidades definidas de tiempo de trabajo congelado’.” (Felluga, 2011) Las citas en el texto de Felluga provienen de “Marx, Karl. Capital: A Critique of Political Economy. Vol. 1. Trans. Ben Fowkes. New York: Penguin, 1990.”

dentro de la memoria de quien la observa. Esto último cambia el alcance de los datos fotográficos y favorece que quienes quieran usar fotografías para sustentar una hipótesis, fijen el alcance de los significados de una fotografía a través del texto, dando al dato fotográfico el carácter de ilustraciones del contenido verbal que las mismas fotos han, en parte, motivado.

A pesar de que obtuvieron y documentaron un conocimiento original sobre la cultura Balinesa, no pudieron traducirlo para que dicho conocimiento fuera transado en la esfera de la ciencia. Así, el “valor de uso” de la fotoetnografía producida durante la investigación en Bali, es decir la utilidad que el dato fotográfico tuvo para la producción del conocimiento obtenido por la pareja de investigadores, no se condice con su escaso “valor de cambio” en el mercado del conocimiento al interior de la esfera de las ciencias sociales:<sup>56</sup> ni con la relevancia que las imágenes tuvieron en la reflexión y el debate de los temas planteados por las preguntas de investigación y las hipótesis presentes en el Carácter Balinés, ni fueron usadas para nuevas investigaciones, ni tampoco hubo otros ensayos fotográficos que dialogaran con el suyo, más bien revisiones críticas que hicieron oídos sordos a los planteamientos de fondo.

¿Podrían Mead y Bateson contestar con fotografías estas críticas? Uno de los problemas que está al origen de la “innovación experimental” de Bali, a saber, el de la baja fiabilidad de la traducción que el lenguaje cotidiano del investigador hace de culturas que no son la propia, se hace imposible de solucionar, ya que el éxito de un nuevo sistema de lenguaje requiere sortear un problema infranqueable para Mead y Bateson: imponer un nuevo lenguaje. Las expectativas que motivaron este trabajo invisibilizaron el costo de hacer operativo un nuevo lenguaje de trabajo, es decir el esfuerzo necesario para modificar las prácticas efectivas de investigación y debate para acoger este nuevo lenguaje y así constituir una nueva cultura de investigación. Antes de franquear esta barrera, para participar en las ciencias sociales con fotografías se debe explicar y precisar con palabras las connotaciones de cada fotografía publicada.

De la misma forma, podríamos interpretar que la negativa percepción que, en 1977, la pareja de investigadores tiene de las investigaciones fotográficas que otros han desarrollado posteriormente al Carácter Balinés (Mead & Bateson, 2006 {1977}), se basa más en el mencionado carácter polisémico de la foto —o deíctico (Barthes, 2003) (Green & Lowry, 2007)— que en las cualidades mismas de las investigaciones realizadas. También, el mismo comportamiento deíctico permite explicar, al menos en parte, la fragmentada y fría recepción de la primera edición de su trabajo en Bali.

La estrategia de publicar los resultados de la investigación enfrentando fotografías unidas por una “línea emocional”, con el objetivo de dar cuenta de los hallazgos y corroborar hipótesis, no tuvo, en su primera edición, ni buena recepción ni un eco trazable en la comunidad científica. Esto explica en parte que lo que se rescata del “proyecto esquizofrénico” —comolo llamó Bateson (Mead & Bateson, 2006 {1977}),

Mead y Bateson, entre otros asuntos, anticipan la elicitación con material fotográfico como método de investigación, ya que solían compartir sus fotografías y películas con los mismos Balineses que investigaban. El concepto de foto elicitación sería posteriormente acuñado por John Collier en su artículo de 1957 "Photography in Anthropology: A Report on Two Experiments."

pág. 182)— sea sobre todo la actitud de desafiar, teórica y empíricamente, tanto los límites de la antropología como su forma de operar, en una época de profundas crisis e inmensas esperanzas de cambio.

Inmersos en el espíritu de su tiempo, aplican al extremo aquellos sesgos que profesaban sus contemporáneos. Su fascinación por los medios fotográficos los lleva a entender que una investigación donde las notas de campo gravitan alrededor de los datos visuales es un hecho de indagación total. La pregunta sobre cómo interactuará con las fotografías un lector ajeno al equipo de investigación y que desconoce el ámbito que se investiga es, en apariencia, obvia, pero implica que quien la hace sale del paradigma que considera la fotografía como una toma de muestra del objeto que retrata. La obtención de conocimientos a través de fotografías depende más de la mirada del sujeto que interpreta que de las cualidades objetivas del medio fotográfico. Esto es especialmente relevante en el caso del Carácter Balinés, cuya estructura requiere del lector un rol activo para asociar e interpretar las fotografías publicadas. En parte, como los mismos autores declaran, el trabajo de Bali fue hecho para una cultura de la investigación que aún no existía.

Otro de los aportes de este seminal trabajo es la implementación de un modo de registro fotográfico reflejo, que automatizaba la captura, evitaba la producción de la escena y la composición del cuadro. Para Bateson, la automatización en el registro fotográfico aportaba veracidad a los datos, ya que así estos serían más dados que producidos, por lo tanto más objetivos, más propios del objeto de estudio. La simpatía por el dato sobre el factum (Flusser, 1986, pág. 329) es transversal en la historia de la ciencia.

Pero a pesar del descalce entre propósitos y resultados, este trabajo de investigación tiene sustancia para marcar presencia. Si bien los antropólogos fisiologistas habían desarrollado investigaciones propiamente fotográficas al tiempo que una reflexión y discusión teórica sobre la fotografía como dato de investigación, la construcción de una metodología de investigación fotográfica basada en los principios epistemológicos de la antropología moderna norteamericana es original de este proyecto de investigación. También lo son el rigor y la exhaustividad en la aplicación de su método de investigación con datos visuales, como también el mantener un sesgo no verbal durante todo el ciclo de indagación. Por lo anterior, este trabajo es un hito entre hitos.<sup>57</sup>

¿Fue el de Mead y Bateson un uso eficaz para la fotografía como medio de conocimiento? La relación entre el esfuerzo invertido en el proyecto en contraste con el impacto sobre la comunidad científica de la época nos sugiere que no. ¿Por qué entonces se conserva este trabajo como un hito entre hitos? ¿Es que representa el espíritu de una época? ¿Es veneración a una utopía fallida? ¿Es que, a pesar de todo, prevalece la certeza de que quienes participaron de dicha experiencia obtuvieron un conocimiento imposible de alcanzar con los métodos tradicionales de la ciencia? De los tres objetivos originales del proyecto, ninguno se cumple de la manera planificada. Al parecer solo la exhaustividad del método y la calidad del registro fotográfico le han dado un lugar en la desmembrada historia de la investigación visual.

¿Es pertinente considerar como un hito entre hitos una investigación que ni en ese entonces ni posteriormente ha conseguido ni consolidar una tendencia ni hacer verosímiles y comprensibles sus hipótesis? Lo difícil que es conseguir un ejemplar impreso de *Balinés Character* o el material fílmico producido y los escasos exámenes directos a que ha sido sometido, al tiempo de contar una gran reputación, son un lapidario testimonio de que el trabajo de la pareja de antropólogos se inscribe más en la mitología de la antropología visual que como piedra angular de una tradición de investigación: “mito de origen” (Márquez, 2008) de la investigación visual de las culturas. Este trabajo de investigación es como una heroica batalla en la que no se consiguió la independencia de la propia nación, pero que marca el espíritu que se percibe como necesario para conseguirla. En la búsqueda del *Carácter Balinés* se reconoce un intento original de la antropología moderna por articular epistemología, metodología y medio fotográfico. “El trabajo *Balinés* de Bateson y Mead fue como la imagen de una puesta de sol vívidamente coloreada. Podemos conocer la puesta de sol muy bien porque, desde los registros, conocemos la agudeza de su visión y la distorsión de sus lentes.” (Janknis, 1988, pág. 173)

La “innovación experimental”, cuyo propósito era constituir una metodología, basada en tecnologías propiamente modernas, que permitiera renovar el lenguaje con que las ciencias describen la cultura, resultó en una descripción, clara como pocas, de los propios sesgos de sus autores. Sin embargo, este logro de Mead y Bateson es más bien una consecuencia colateral del rigor, la exhaustividad, la honestidad y el convencimiento con que operaron, lo que hizo posible que su indagación se convirtiera en un aporte y un referente inevitable de la fotoetnografía, a pesar de que sus objetivos originales no se cumplieran. Al igual que una buena y sugerente fotografía encontrada en un baúl que ha estado cerrado por años, “*El Carácter Balinés*” motiva a cada nuevo lector a reinterpretarlo.

Lo que trasciende de la investigación en Bali no son ni sus hipótesis ni sus hallazgos, sino que el rigor y la exhaustividad en el uso y manejo de los medios audiovisuales. Motivado lo anterior, por un lado, por la voluntad de crear un sistema para la investigación del carácter de una cultura y, por otro, de superar el monopolio del medio escrito con los ya naturalizados medios de registro fotográfico. El intento, plasmado en el *Carácter Balinés*, de desarrollar una investigación antropológica estructurada fotográficamente y así producir un nuevo y limpio lenguaje descriptivo de las prácticas cotidianas, fracasó.

Nueva ciencia, progreso tecnológico, revolución en el conocimiento. Se declaran comprometidos con una “nueva ciencia” que, sin considerar la inercia operacional de la institución científica, asumen como destino histórico inevitable. Esta nueva ciencia, construida por sus trabajadores, supone que el progreso en las tecnologías de registro está directamente relacionado con el progreso del conocimiento: por lo tanto, una revolución en las tecnologías de registro y exposición está vinculada con una revolución en el conocimiento. La referencia a los medios tradicionales como “más imperfectos” es una evidente adhesión

al optimismo por el progreso. El nuevo lenguaje sería entonces un efecto inevitable del progreso de la cultura. La idea de Mead, inspirada por Boas, publicada en *Coming of Age in Samoa* (Mead, 2009 {1928}), de que se puede construir una nueva sociedad que sintetice lo mejor de todas las culturas, sigue subyacente a estos discursos.

Paradójicamente, estos mismos antropólogos que profesaban ideas sociales de avanzada adormecieron su aparato crítico respecto de las estructuras que soportaban su trabajo. La invisibilidad de los sistemas subyacentes del quehacer científico, producto de su naturalización, no es exclusiva de la dimensión político económica, sino que también ocurre con la poderosa red de prácticas cotidianas que constituye la investigación, de la misma forma que, como observadores objetivos, suponían su propia transparencia.

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

## Tercer Hito

# La Antropología Visual de John Collier Jr.: Por la validación de la foto etnográfica como dato.

“¿Puede la fotografía ser un recurso para la investigación de campo en antropología? Esta pregunta motiva el estudio de las propiedades y métodos a través de los cuales la fotografía podría apoyar la investigación en ciencias sociales.”  
(Collier, 1957, pág. 843)

La sola pregunta respecto de la validez de los datos fotoetnográficos, después de 100 años de uso ininterrumpido, habla, al menos, de una relación no formalizada y una posición difusa. Corroborando la larga data de la “bruma” epistemológica y metodológica que cubre la investigación social con medios visuales (Hernández, 2006). El territorio sobre el que cae esta bruma no es uno regular, ya que si bien el uso ha sido constante, los intentos por incorporar discursivamente en las ciencias sociales norteamericanas las cualidades irreductibles de la fotoetnografía son puntuales y no constituyen, propiamente, una línea de pensamiento, sino más bien un archipiélago variopinto que, si bien se hace cada vez más denso, no manifiesta un orden obvio. John Collier Jr. asume este desafío y enfrenta lo que considera una pregunta no resuelta.

Collier es uno de los fotoetnógrafos más brillantes del siglo XX. Su obra evidencia rigor técnico, procedimental y gran expresividad estética. Es ampliamente reconocido por su capacidad de retratar vívidamente escenas de la vida cotidiana como un observador participante. Ahora bien, su incorporación a la presente revisión historiográfica se debe a que no solo usa la fotografía, sino que rompe el silencio. Para

Queda pendiente una comparación entre las maneras de considerar la fotografía de Collier, Mead y Bateson (quienes usan como base una concepción epistemológica) y MacDougall. Este último si bien comparte con Collier una reflexión basada en casos, se diferencia de éste ya que acota su discurso a un ámbito preciso de la antropología visual, a saber, el documental y se aleja del paradigma objetivista que Collier, en parte, comparte con Mead y Bateson.

dar cuenta de cómo Collier aboga por un mayor y más profundo uso de la fotoetnografía en las prácticas de investigación social, revisaremos dos textos clave: "Photography in Anthropology: A Report on Two Experiments" (1957) y la redición ampliada en 1986 de "Visual Anthropology: Photography as a Research Method", cuyo original es de 1967. A pesar de los 30 años que separan ambos textos, los postulados de Collier se mantienen. Douglas Harper (2002) destaca la estabilidad del discurso de Collier sobre la foto-elicitación, el que primeramente "fue publicado en 1957 en *American Anthropologist*. El texto de Collier sobre antropología visual, que describe éste y otros experimentos de entrevistas con fotos, fue publicado diez años más tarde (Collier 1967) y se convirtió en la introducción estándar a la antropología y sociología visual, y luego republicado de manera ampliada dos décadas más tarde (Collier y Collier 1986)" (Harper, 2002, pág. 14)

A diferencia de los postulados del Carácter Balinés, cuyo propósito declarado era el de subvertir las prácticas de investigación social, Collier primeramente articula sus trabajos fotográficos, provenientes de investigaciones de diversa naturaleza, con el objetivo de aumentar el alcance de la fotoetnografía. Es desde sus logros participando de equipos de investigación que propone incorporar la investigación visual a la ortodoxia metodológica. De hecho, Collier solía planificar grupalmente el "trabajo de campo, para lograr así selectividad sistemática, definiendo cómo y en qué orden registraríamos el entorno, el comportamiento y otros fenómenos culturales." (Collier & Collier, 1986, pág. 162) Lo anterior va en sentido contrario al de Mead y Bateson, quienes construyeron una nueva concepción epistemológica para luego rearticular el proceso de investigación alrededor de los datos fotográficos.

El artículo de Collier de 1957 en *American Anthropologist* es inaugural a la vez que representativo de sus cinco décadas de promoción de la fotoetnografía como dato de investigación.

"Esta investigación, desarrollada durante más de tres años, examina modos prácticos con los que la fotografía podría ampliar el rango de reconocimiento de la ciencia y acelerar su proceso de investigación. Las áreas examinadas incluyen: registro fotográfico de observación directa; levantamiento rápido de patrones ecológicos, tecnológicos y socioculturales; el uso de fotografías como ayuda para entrevistas; y las posibilidades para la investigación que ofrecen las técnicas para coordinar fotografías con notas de campo."

(Collier, 1957, pág. 843)

En este artículo, Collier presenta un discurso más táctico que estratégico o epistemológico, el que se basa en casos y experiencias prácticas.<sup>58</sup> Su relato describe investigaciones particulares con fotografías. Los proyectos a los que refiere usan, en general, metodologías ortodoxas, las que son complementadas fotográficamente. Consecuentemente, no construye una epistemología propiamente fotográfica desde la cual derivar principios metodológicos originales, como es el caso de la

59

Por ejemplo, el método de registro usado en Bali por Bateson extrema esta idea, al sumar la automatización del mecanismo de la cámara con una práctica automatista al tomar la foto. La relación entre programa automatizado y objetividad fue cuestionada por Vilem Flusser (1986), quien entiende que toda automatización conlleva la lógica de sus programadores.

investigación de Bali. Su trabajo se propone aumentar el alcance y el conocimiento producido durante la indagación de campo y sus argumentaciones buscan ganar un lugar estable para la fotografía en la práctica etnográfica. Inserto en la lógica de la antropología moderna, basa sus razonamientos en las características propias de los artefactos y procesos fotográficos y en los indicadores objetivamente verificables de sus resultados.

Su relato parte destacando la paradójica posición de la fotografía en la investigación. Por una parte, el uso de la fotografía en la ciencia en general no es ninguna sorpresa, dado que “es una herramienta ya largamente establecida en la investigación científica, y es ampliamente usada por los antropólogos.” (1957, pág. 843) Sin embargo, a pesar de que su uso en antropología está ya muy difundido, los antropólogos toman una mayor distancia respecto del dato fotográfico que otros investigadores.

La imposibilidad de algunas ramas de la física, como la astronomía, para observar directamente su objeto de estudio, convierte a las fotografías en uno de sus datos primarios. Este uso se enlaza con la confianza que tiene la ciencia —y la sociedad en general— respecto de que un dispositivo manejado por un programa, el que automatiza el registro y que prescinde de la subjetividad de un operador para producirse, es más objetivo. Pero para los antropólogos la fotografía no es un punto de paso obligado, ya que estos pueden acceder e interactuar directamente con sus sujetos de estudio.

“Hay, eso sí, una diferencia entre usarla, por ejemplo, en astronomía, que en etnografía, ya que el físico, directamente, considera a la fotografía como dato primario de investigación, mientras que el antropólogo generalmente ha usado la cámara como una ilustración de apoyo a sus hallazgos. (El trabajo de Bateson y Mead en Bali (1942) es una clara excepción (...))”  
(Collier, 1957, pág. 843)

### **30 años de trabajo, las mismas reivindicaciones se mantienen vigentes.**

“Desde el principio de este estudio, se enfrentaron dos preguntas teóricas: ‘¿Cómo pueden funcionar las fotografías de otra manera que como ilustración?’ y ‘¿Cómo se pueden aplicar las imágenes fotográficas en la investigación directa?’ Sentimos que estos problemas emergen de una tendencia imperante en la antropología moderna: una profunda desconfianza de la observación con medios visuales.”  
(Collier, 1957, pág. 843)

Siguiendo a Collier, la fotografía carga con el estigma de haber sido usada como estandarte de progreso disciplinar por los antropólogos fisiologistas del siglo XIX, en su intento por catalogar las etnias desde la apariencia física de sus miembros. Los antropólogos modernos, em-

peñados en sacudirse dicho estigma, declaran que la apariencia y los significados son dimensiones independientes de la realidad, por lo que requieren medios de investigación distintos. Esta desconfianza tiene consecuencias en el uso de la fotografía en investigación, ya que la antropología “moderna, quizás como reacción a los primeros etnógrafos tipo-explorador, considera que la observación visual provee nada más que de una impresión y no proporciona una medición fiable del medio ambiente.” (Collier, 1957, pág. 843)

Collier luchó durante toda su vida profesional contra la desconfianza respecto de lo visual. La consideraba injustificada, ya que, para él, el orden perceptible de las cosas aportaba claves de interpretación sobre asuntos profundos del ser humano, a la vez que, como en la foto-elicitación, la presencia de fotografías en una conversación vitaliza el intercambio y hace emerger información que, sin las fotografías, no se obtendría. Esta reivindicación se enfrentaba a la hegemonía que lo simbólico había alcanzado en la antropología moderna: este sesgo, mientras avanzaba el siglo XX, se hacía cada vez más sólido. Esta tendencia ya se podía observar en la distancia que Alfred Kroeber cultivaba respecto de su mentor, Franz Boas, sobre el uso de la fotografía en investigación. El discípulo, a diferencia de su maestro, “no estaba interesado en los detalles, porque ‘en la mayoría de los casos, el detalle no es simbólico.’” (Jacknis, 2002, pág. 526)

#### **La primacía de las tácticas en la investigación fotográfica de John Collier**

“Un factor que ha desalentado el uso de la fotografía en antropología es la tendencia a tomar distancia de la apariencia de la sociedad en favor de las expresiones emocionales, psíquicas e intelectuales humanas. ‘No nos preocupa demasiado cómo luce el hombre, sino lo que piensa.’ ¿Podemos aproximarnos a través del análisis gráfico a otra materia, distinta de la forma exterior de las cosas?”

(Collier, 1957, pág. 844)

El primer caso expuesto por Collier en su influyente artículo “Photography in Anthropology: A Report on Two Experiments”(1957) describe cómo la fotografía facilitó un consenso preciso de un equipo de etnógrafos sobre los criterios de calificación de su objeto de estudio antes de comenzar el trabajo de campo—en el caso mencionado el objeto de estudio eran viviendas de trabajadores y lo que había que calificar era su estado de conservación. La discusión del equipo alrededor de una muestra fotográfica, representativa del universo a investigar, reemplazó eficazmente un extenso y costoso proceso de inducción y coordinación. A su vez, la rapidez y la discreción con que Collier tomó la muestra fotográfica redujo el roce inicial entre grupos de investigadores y los sujetos de estudio, ya que para lograr el mismo acuerdo sin usar fotografías era necesario organizar visitas colectivas a terreno antes de comenzar el trabajo.

60

Collier completa el párrafo diciendo que “Bateson y Mead (1942) hicieron exactamente esto en Bali. Diversos tipos de diseños sociométricos pueden ser mejor entendidos a través del foto-análisis.” Cita el trabajo de Bali como ejemplo de la capacidad de la fotografía para dar cuenta de dimensiones no evidentes del comportamiento humano, pero lamentablemente lo revisa de manera superficial. Sería interesante comprender, por ejemplo, a qué se refiere al decir que “en teoría” se puede llegar más lejos y luego citar a Mead y Bateson. ¿Será que entiende que en la práctica no lo lograron? O quizás, a pesar de eso, para Collier es posible interpretar el trabajo fotográfico de Bali dado que para él la fotografía es un lenguaje propio. Ahora, queda la duda sobre cómo Collier interpreta las fotos de Bali y si su aproximación es la esperada por Mead y Bateson, ya que las fotografías, en la práctica, permiten interpretaciones divergentes de los contenidos de un informe de investigación, muchas veces sirviendo de soporte a los argumentos que refutan las hipótesis de los autores de las mismas.

61

La idea inicial de foto elicitación, como la entienden Collier, Becker o Harper, implica la producción de fotos originales tomadas por el investigador visual, y no el usar fotos de archivo ni fotos tomadas por el mismo investigador. Estas últimas formas de indagación se han denominado foto voz o foto novela, justamente para distinguirlas de la foto elicitación (Warren, 2005). Es por eso que, en el presente trabajo, consideramos a la foto elicitación como parte de la fotoetnografía, ya que las fotografías son producidas por un miembro del equipo de investigación y las entrevistas en las que dichas fotos se usan, como el mismo Collier lo plantea, permiten aumentar el conocimiento que la foto como dato entrega al investigador. Además, vale la pena destacar que la foto-elicitación, si bien es una idea original de Collier, tiene antecedentes en la investigación de Bali, ya que Mead y Bateson la desarrollan de hecho, ya que organizan sesiones de exhibición y comentarios de su material visual con los balineses. Ahora, no hacen lo que Collier: ni describen su práctica como método, ni lo comparan sistemáticamente con las entrevistas sin fotografías, ni lo nombran de alguna manera.

“Ésta fue una demostración práctica de la capacidad de la cámara para registrar impresiones visuales tan exactas como para ser llevadas al laboratorio para un análisis refinado. Después de definir la escala de clasificación, los equipos fueron capaces de completar el levantamiento de datos sin confusiones. En esta instancia, la fotografía fue usada solo para establecer la tipología y los trabajadores de campo completaron la indagación haciendo observación directa de las casas. (...) En teoría, no sólo los estudios de las propiedades físicas se pueden apoyar en los registros gráficos, sino que también los estudios de situaciones sociales.”<sup>60</sup>  
(Collier, 1957, pág. 846)

Si bien Collier es optimista respecto del rol que la fotografía puede tener en investigación, también es consciente de que sin procedimientos explícitos para el tratamiento del material fotográfico su uso seguirá siendo superficial o ilustrativo. Describe como fuentes de conocimiento tanto la experiencia de registrar fotográficamente como la de observar el material resultante. Sin embargo, “una situación que no se entiende mientras se fotografía puede que no llegue a ser más entendible por estar impresa. (...) Uno de los (etnógrafos) que hicieron el trabajo de campo en Stirling había descubierto, un año antes de la investigación, que los habitantes locales podían leer gran cantidad de información en los mapas y que usándolos en las entrevistas aprendía mucho del lugar sin tener que recorrerlo. ¿Por qué no podemos considerar a la fotografía como un mapa cultural que podría ser leído con igual claridad por los informantes clave? ¿Nos permite este proceso analizar el contenido de fotografías —y por lo tanto de situaciones— que no habíamos podido comprender anteriormente? (...) Decidimos hacer test controlados a esta técnica semi-proyectiva.” (Collier, 1957, pág. 846)

Este segundo caso, publicado en 1957 por la revista *American Anthropology*, describe el aporte metodológico más renombrado de Collier a la investigación social: la foto-elicitación<sup>61</sup> (Harper, 2002, pág. 14). Se compone de cuatro series de entrevistas a familias originalmente francoparlantes vecindadas en Bristol, área canadiense de habla inglesa: dos a familias que habitan en el centro de Bristol y dos a familias que habitan en zonas periurbanas. Se entrevista usando fotografías a una familia del centro y a una del área periurbana. Los resultados, tanto en cantidad como en profundidad y precisión, corroboraron la capacidad de la fotografía para provocar en los entrevistados descripciones enfocadas y precisas respecto a lo que las fotografías muestran: los entrevistados tienden a partir de aquello que ven en la imagen para luego agregar detalles que enriquecen la escena fotográfica, revelando a su vez su propia posición sin que el investigador tenga que presionarlo para que mantenga la conversación en el ámbito de interés de la investigación.

William Collins, comentando el libro “*Visual Anthropology: Photography as a Research Method*” diez años después de la publicación del artículo, considera que “el uso más interesante que Collier hace de

sus fotografías es en entrevistas. Toma fotografías en una comunidad y las muestra a sus informantes para conseguir 'feedback.' Las respuestas de los informantes a sus fotografías, descubrió, añade una nueva dimensión a los datos obtenidos mediante cuestionarios. Con la ayuda de sus informantes compone un ensayo fotográfico que usa como marco para entrevistar otros informantes." (Collins W. A., 1969, pág. 556) En la misma lógica, cuando las fotografías muestran una escena que el entrevistado no conoce personalmente, este tiende a declarar su ignorancia. Al contrario, en las entrevistas sin fotografías los entrevistados no suelen limitar sus declaraciones, por lo que resulta difícil saber qué es lo que la persona realmente sabe y qué es lo que no: el entrevistado da opiniones sobre aquello que no conoce, haciendo analogías que producen una cortina de incertidumbre respecto al límite entre su conocimiento efectivo y la proyección de su propia biografía e imaginario.

"Cada una (de las entrevistas) cubre el mismo material, pero desde una perspectiva y con una profundidad diferente. Las entrevistas que usan fotografías obtuvieron una cantidad considerablemente mayor de información concreta sobre la estructura y los procesos de la fábrica de Morris, expresiones más empáticas de disgusto por algunos aspectos de su trabajo industrial y mucha más información específica sobre los otros trabajadores. Las entrevistas sin fotografías tendían a desviarse del tema de la investigación para incluir datos y asociaciones más distantes; el informante habló más acerca de sí mismo y la mayor parte de la entrevista fue semi-autobiográfica." (Collier, 1957, pág. 849)

Por otro lado, las fotografías funcionaron como vínculo y lugar de encuentro entre investigador e investigado. Consecuencia de esto es que "el cuaderno de notas (del etnógrafo) no llamó la atención de Plenn (entrevistado con fotografías), mientras que aparentemente ofuscó a Chiasson (entrevistado sin fotos). Sentimos que esto fue producto de que las fotografías sirvieron a un segundo propósito; tanto el entrevistador como el entrevistado fijaron su atención en las imágenes, las que aliviaron la tensión de ser cuestionado directamente. Con un ánimo común, ambos cuestionaban las fotografías." (Collier, 1957, pág. 849) La evidente asimetría que la posesión del cuaderno de notas produce entre investigador e investigado —análoga a la del psicoanalista y su paciente— en parte se diluye con la foto como espacio de referencia común y sobre el cual el entrevistado puede desplegar su superioridad de conocimiento respecto del investigador.

"Las entrevistas sin fotografías no produjeron un retrato claro; nos dejan con una imagen brumosa del conocimiento e interacción de Chiasson con Bristol. Muchas de sus verbalizaciones fueron impresionistas, y no tenemos manera de chequear si él sabe de primera fuente la información que ofreció." (Collier, 1957, pág. 849)

## 62

Para Peirce la indicialidad de la fotografía la hace pertenecer al tipo de signos vinculados físicamente con su referente. Afirma que “sus condiciones de producción son tales que está forzada a corresponder punto por punto a la naturaleza” que registra. (Peirce, 1894, §4) Casi un siglo después de Peirce, intelectuales del arte y la semiótica como Barthes (2003), Berger(2007), Krauss(2002) y Green & Lowry(2007) han retomado fuertemente esta idea, aplicandola, eso sí en un marco conceptual post moderno.

## 63

“El número de fotografías, la velocidad con la cual se presentan, el tamaño de la ampliación, la cualidad de sus detalles, la familiaridad e intimidad de los sujetos e incluso la calidad fotográfica son variables que pueden afectar la calidad de una entrevista.” (Collier, 1957, pág. 858)

## 64

Ahora, no hay que engañarse y sublimar la estética en sí. Al talento artístico de Collier –que éste esconde– y su contagioso entusiasmo por la fotografía, se suman que desde pequeño convivió con grupos étnicos minoritarios, que desde la adolescencia recibió instrucción formal e informal en el uso de la fotografía, que tuvo un entrenamiento no formal pero sistemático en antropología y una participación estable y desde temprano en grupos universitarios de investigación.

El que las entrevistas hechas con fotografías produzcan referencias más precisas a los asuntos tratados apunta a su carácter indicial<sup>62</sup> (Peirce, 1894; Barthes, 2003; Green & Lowry, 2007). Por otro lado, la correlación que los entrevistados hacen entre las fotografías de paisajes urbanos y su propia vida podría servir como ejemplo de la cualidad deíctica de las fotos (Barthes, 2003, pág. 30). La anterior asociación se refuerza cuando la secuencia fotográfica expuesta llega a las imágenes del espacio privado de los entrevistados.

“Uno tiene la impresión que mientras ellos observan las escenas hogareñas, la dureza del ambiente de la industria se manifestaba en sus cabezas. Era como si ellos estuviesen inconscientemente comparando su granja, que les brinda una gran satisfacción, con el ambiente industrial que, mientras progresa la entrevista, es descrito, cada vez más, como desagradable para todos ellos.”

(Collier, 1957, pág. 851)

El que el entrevistado se vea como personaje de su propia narración promueve su entusiasmo. Al mismo tiempo, el que la foto no imponga una línea narrativa permite que el informante adapte cada fotografía a sus rasgos, estados e imaginario. Collier compara cómo en las entrevistas con fotografías se mantiene, con un menor esfuerzo para el entrevistador, el ritmo y la dirección de las respuestas del entrevistado. Destaca el “rendimiento decreciente” en las entrevistas sin fotografías, y explica que a pesar que “la primera entrevista pueda ser buena, la segunda puede ser indiferente y la tercera repetitiva o imposible. Una entrevista puede provocar que la mente derrame sus preocupaciones más absorbentes, por lo que reunir nuevos sentimientos puede requerir tiempo. Las fotografías pueden estimular la restitución de la expresión. La imaginación abre las puertas de la memoria y libera emociones acerca de circunstancias olvidadas, las que permiten que una segunda entrevista sea tan gratificante como la primera.” (Collier, 1957, pág. 853)

Esta interesante y acertada observación, que hace del objeto su centro descriptivo, anestesia la reflexión sobre la influencia que la expresividad de las fotografías tiene en las reacciones y respuestas de los informantes. A pesar de que Collier se plantea la pregunta por la influencia de las cualidades estéticas de las fotografías en la intensidad y el ritmo con que se desarrolla una entrevista<sup>63</sup>, ni él ni otros investigadores consultados en el presente estudio han profundizado o investigado empíricamente las diferencias en los resultados entre una entrevista con fotografías expresivamente vívidas y con fotografías simplemente descriptivas. La adopción acrítica de la idea de objetividad refuerza la indiferencia respecto de las consecuencias de la localidad formal de los datos fotoetnográficos. Esto oscurece la reflexión sobre la influencia de esta variable a la vez que idealiza las consecuencias de la aplicación de toda fotografía. Collier asume que el impacto de sus magníficas fotografías en las investigaciones en las que participa es extrapolable a todas las fotografías que se produzcan usando la misma metodología<sup>64</sup>.

“Cada vez que las fotografías cubrían un área distinta, obtuvimos consistentemente respuestas compactas y definitivas. (...) ninguna información de las entrevistas sin fotos se compara con el flujo de datos obtenidos con la encuesta de hogares. (...) Otro punto que emergió del análisis fue que, mientras las dos segundas sesiones de las entrevistas sin fotos fueron menos completas que la primera y mostraron un declive en la capacidad de respuesta de los entrevistados, las entrevistas con fotografías revirtieron la tendencia y produjeron más material. Esto puede interpretarse como indicador de que las fotografías pueden ser estimulantes y ayudar a superar la fatiga y repetición que a menudo encontramos en las entrevistas verbales. Es también saludable asumir que las fotografías fueron una ayuda a la interacción, al facilitar la apertura de la discusión, mientras que en las entrevistas que sirvieron como ‘caso control’ muchas veces tuvimos que presionar contra la resistencia y la apatía.”

(Collier, 1957, pág. 857)

El desarrollo del experimento se traba en la última entrevista sin fotografías, ya que el entrevistado exige que, al igual que a su vecino, se le muestren fotografías. Dado el tono de la demanda hecha por el entrevistado, se podría afirmar con seguridad que éste percibía como más completa y deseable una entrevista en que pudiera ver y comentar fotografías sobre su familia y entorno. En todas las entrevistas los entrevistados parecen alegres de ver fotografías de su propia vida y entorno cercano, comentándolas entusiasmados.

El que la fotografía sea una forma de interactuar con el sujeto en estudio es una práctica que ya está presente en los diarios de Boas, el que utilizaba la cámara en su trabajo de campo como táctica de aproximación a los habitantes locales. Se sabe también que Mead y Bateson desarrollaban sesiones en las que mostraban su material visual a los Balinéses, de las que obtenían nueva información y profundizaban el rapport. Sin embargo nadie antes de Collier había usado sistemáticamente las fotografías como una plataforma de encuentro entre investigador e investigado, las que aceptaban las interacciones y el ambiente.

Llama la atención que en sus textos, Collier no construya una interpretación del rol de la fotografía en la investigación integrando su canto sobre las ventajas del medio y las concepciones que el mismo tiene sobre la investigación, en su mayoría ortodoxas. En los documentos revisados conviven párrafos que exaltan lo visual y sus ventajas sobre lo verbal con párrafos políticamente correctos respecto a los métodos de investigación tradicional. A pesar de que Collier observa que la foto tiene un “irresistible efecto sobre el informante, (dada) su habilidad de provocar la memoria latente, de estimular y liberar declaraciones emocionales acerca de su vida (...) encontramos que una fotografía dirige el interés, disminuye la digresión y ayuda de manera significativa al desarrollo de la entrevista” (Collier, 1957, págs. 858–859), compensa su entusiasmo diciendo que las “cualidades encontradas en las

La paradoja se profundiza, cuando en la misma publicación de 1986 escribe lo siguiente: “El lenguaje no verbal del realismo fotográfico es uno especialmente entendido intercultural y transculturalmente. Esta afluencia de reconocimiento es la razón básica por la que la cámara puede ser de gran importancia en la comunicación y el análisis antropológico.” (Collier & Collier, 1986, pág. 9)

entrevistas con fotografías no necesariamente hace de estas un mejor método que las entrevistas sin fotos, pero muestran que las fotografías pueden influenciar el color y la estructura de una entrevista.” (Collier, 1957, págs. 857–858) Y al comparar las herramientas tradicionales de trabajo de campo, como el cuaderno de notas, con el proceso fotográfico, destaca, en la misma línea que Mead y Bateson, que “la memoria de la película reemplaza al cuaderno de apuntes y asegura una completa notación en las condiciones más adversas.” A momentos pareciera adscribir a la idea de que la tecnología fotográfica interpelará la hegemonía de la producción escrita de datos, mientras que en otros, especialmente cuando describe casos de investigación, adopta una postura metodológicamente conservadora.

A pesar de que Collier comenta con entusiasmo que los entrevistados describan, interpreten y se apropien de las imágenes fotográficas, declara que la fotografía antropológica, fuera del ámbito de la antropología, pierde contexto y, por lo tanto, también los significados que se le atribuyen en una investigación particular. “Solo en los ámbitos especializados vemos precisamente y sin distorsión. No somos generalistas, y las imágenes fuera de nuestra disciplina tienden a ser periféricas y con frecuencia distorsionadas proyectivamente.” (Collier & Collier, 1986, pág. 5) Al aplicar a las fotografías etnográficas esta consideración, apropiada para las notas de campo en su estado crudo, pone en duda la posibilidad de articular una interpretación propiamente fotográfica, lo que en parte socaba las bases de uno de sus objetivos: la inclusión de fotografías en la publicación de los resultados de investigación. Lo anterior porque si bien una publicación disciplinar está orientada a los miembros de la misma disciplina, no es obvio que los antropólogos posean consensos disciplinares para la lectura de los datos fotográficos. Al mismo tiempo, en el dominio de la investigación social interactúan científicos de diversas disciplinas, por lo cual un medio que no es adecuado para ser visto fuera de la antropología tampoco es adecuado para ser publicado<sup>65</sup>.

#### **Definiendo una línea de acción**

Ni en las conclusiones del artículo de 1957 ni en la redición de 1986 de su libro *Visual Anthropology*, Collier sugiere que quienes hacen investigación fotográfica o usan fotografías como dato para investigar deban constituir una subdisciplina que se distinga de la antropología tradicional. A pesar de que algunas de sus declaraciones podrían entenderse como un llamado a la independencia de la fotoetnografía como vía de investigación, en sus textos, a fin de cuentas, se impone la idea de que la fotografía es un medio tecnológico que, incorporado a la producción del corpus, aumenta su riqueza y eficacia. Por ejemplo, Collier ve “a la fotografía más como una ayuda a la entrevista que como una técnica infalible. Las fotos pueden ser de utilidad clave en un momento de la entrevista y entorpecer otros.” (Collier, 1957, pág. 858) Destacamos esto ya que, al tiempo de la reedición de *Antropología Visual*, la comunidad de investigadores visuales, tanto en antropología como en sociología, comenzaba a organizarse en asociaciones independientes. Su argumento

era que su práctica presentaba diferencias suficientes con la investigación tradicional como para que fuera necesario constituir una subdisciplina y, muchos de ellos, nombran el trabajo de Collier como un hito de partida.

Más en la línea de la integración que de la independencia, Collier destaca la asimétrica penetración de la fotografía en las distintas esferas de la cultura –siendo la de las ciencias sociales una de las más impermeables. Sostiene que esta técnica de registro tiene la potencia para compensar este desequilibrio, reflatando esta percepción que, desde el siglo XIX, emerge periódicamente. A ese respecto, John y Malcolm Collier plantean que “el efecto de la fotografía como parte de la realidad se siente en toda la vida moderna. De cierta forma pensamos y nos comunicamos fotográficamente. El lenguaje no verbal del realismo fotográfico es uno especialmente entendido intercultural y transculturalmente. Esta afluencia de reconocimiento es la razón básica por la que la cámara puede ser de gran importancia en la comunicación y el análisis antropológico.” (Collier & Collier, 1986, pág. 9)

Pero Collier no es ciego respecto de las dificultades que presentan, para el avance de la investigación visual, las prácticas imperantes en las ciencias sociales. Entiende que lograr con éxito que los investigadores decodifiquen eficazmente los datos fotográficos “va más allá que simplemente colocar la evidencia fotográfica en la literatura científica. Implica la abstracción de la evidencia visual de manera que podamos definir intelectualmente lo que hemos registrado y lo que la evidencia visual revela. Esto libera a la fotografía de las limitaciones de ser documentos o ilustración y le permite constituirse como base para el conocimiento sistemático. En la medida que profundicemos en la comprensión de la evidencia fotográfica a través del análisis, su carácter de evidencia primaria otorga a la imaginaria fotográfica una vida independiente. La condición de experiencia primaria de las fotografías separa el registro de los procedimientos teóricos de análisis.” (Collier & Collier, 1986, pág. 170)

En parte, muchas de las tensiones que se producen al contrastar algunas de las afirmaciones presentes en el libro provienen de que en el texto coexisten, sin llegar a articularse, asuntos prácticos con afirmaciones teóricas: los primeros provienen del trabajo del autor en equipos de investigación, mientras que las consideraciones teóricas parecen motivadas por la expectativa de que se incorpore a la investigación asuntos propiamente fotográficos. Sus ideas generales sobre la fotografía parecen ser, más bien, un intento por universalizar alguna situación o hallazgo particular, proveniente de alguna de sus destacadas investigaciones, y no el resultado de una reflexión inductiva sistemática. En ese sentido sus postulados parecen más títulos para las partes del libro que una conceptualización sistemática. Por ejemplo, cuando asevera que el foco de la “antropología visual es la búsqueda de patrones culturales” (Collier & Collier, 1986, pág. 35) y que la fotografía es una evidencia que puede llevar a una pregunta de investigación, lo hace como antesala a un caso particular de utilización de fotos aéreas en zonas pobladas, que demuestran cambios en el tiempo dados los

distintos estados de conservación de sus construcciones y que, cuando se contrastan dos fotografías tomadas desde el mismo punto de vista pero distantes en el tiempo, esto se hace especialmente claro. No obstante, a esta aseveración —hecha en un afán más promocional que analítico— no se le aplica rigurosamente a un análisis crítico ni el procedimiento aparece en otro caso que lo corrobore.

Collier argumenta a favor de la utilidad de contar con investigadores-fotógrafos en todas las fases de una investigación. Porque además de que lo fotográfico “puede ser una ayuda para preservar viva la primera impresión de manera rigurosa y útil” (Collier & Collier, 1986, pág. 16), es también clave para el catastro general de un ámbito de estudio, para participar dentro de un colectivo desde un rol reconocible y activo —y así evitar ser percibido como un mirón—, para retribuir al colectivo en el que se participa con algo de valor y así recibir descripciones y relatos respecto de lo registrado, elemento clave del rapport y propio de la foto-elicitación. Reseñando la segunda edición de *Visual Anthropology*, Evans-Pritchard celebra la sugerencia de Collier de que la fotografía “puede incluso mejorar la buena relación con los informantes, tanto por el feedback que aporta como porque el investigador con una cámara aparece trabajando, no solo vagabundeando (este es uno de los argumentos más ingeniosos del autor)” (Evans-Pritchard, 1987, pág. 221). Ahora, mientras Collier se incorpora activamente como parte de la comunidad en estudio e interactúa con ella de manera empática (Collier & Collier, 1986, pág. 24), Bateson en Bali operó camuflando su registro en su metabolismo y desde un paradigma de comunicación no verbal. La experiencia de conocimiento fotográfico es, al contrario de la de Bateson, un “abrelatas” que depende de la empatía.

#### **Un artista en defensa de la objetividad: las ventajas objetivas de la fotografía**

“Antes de la invención de la fotografía, la concepción del mundo, la humanidad, la flora y la fauna era más bien fantástica. Por esto es que la cámara, con su visión imparcial, ha sido, desde su origen, un clarificador y modificador del entendimiento ecológico y humano.”

(Collier & Collier, 1986, pág. 8)

El libro de Collier trata de las características ventajosas de lo fotográfico y de sus potenciales aportes a la investigación. Presenta numerosos casos desde los que deriva una serie de tácticas para usar fotografías en distintos momentos del proceso de investigación y en distintos tipos de investigaciones sociales. En este sentido, continúa la lógica moderna de argumentar respecto de las ventajas de la fotografía como objeto y proceso técnico. Este sesgo omite una mirada etnográfica sobre la fotoetnografía, es decir invisibiliza la mirada y las vicisitudes de quien investiga. Una de las consecuencias de esta omisión es que las habilidades, competencias y talentos de quien investiga desaparecen como variables.

66

Una cosa es fotografiar para aumentar mis capacidades de observación, registro y conocimiento en terreno y otra es editar los datos fotográficos para exponer fotográficamente mis interpretaciones y lograr que la comunidad de investigadores sociales debata dichas interpretaciones fotográficamente. La interpretación fotográfica de la realidad social tiene principalmente valor de uso en el mercado del conocimiento científico. Esto a diferencia del mercado del arte, en el que la interpretación fotográfica del mundo tiene tanto valor de uso como valor de cambio.

67

De hecho, Collier da el ejemplo que confirma la regla: Naomi Togashi es descrita como capaz de combinar admirablemente el rigor en el arte y en la investigación, indagando sobre la cultura material en habitaciones de japoneses en San Francisco, comparando las tendencias de los de primera, segunda y tercera generación. (Collier & Collier, 1986, pág. 200)

En el desarrollo de sus relatos, Collier se mueve fluidamente desde la experiencia de campo al análisis del registro fotográfico, tratando estas etapas como un continuo<sup>66</sup>. Y mientras recorre este continuo le va asignando cualidades generales a la fotografía, que si bien son evidentes en sus propios trabajos de investigación, no son obvias para el grueso de los científicos sociales<sup>67</sup>. Por ejemplo, cuando declara que el mecanismo de la cámara no se agota y permite que el investigador le imponga un ritmo, olvida mencionar que esto depende, en gran medida, del oficio, que no va incluido en el objeto-cámara.

Collier describe las cualidades objetivas de la máquina y las consecuencias esperadas de su uso en el proceso de investigación. Esto lo hace mediante comparaciones teóricamente justas entre las cualidades de las partes que constituyen el proceso fotográfico (película, lente, mecanismo fotográfico, impresión en papel, etc.) y las de otros medios visuales de conocimiento ya validados en la ciencia, como son, por ejemplo, los mapas. Este modo de argumentación objetiva —es decir centrada en el objeto— aboga por una suerte de acceso universal a las bondades de la fotografía, ya que, siguiendo a Collier, dichas bondades serían propias del dispositivo fotográfico: “Sentimos que la estimulación de una fotografía proviene de su propia naturaleza” (Collier, 1957, pág. 859). Así, Collier invisibiliza sus extraordinarias habilidades para capturar y editar fotografías, escondiéndolas bajo argumentos que dejan fuera el peso de su propio talento para producir las imágenes. Evans-Pritchard apunta en esta dirección al final de su favorable reseña a la segunda edición de *Visual Anthropology*, diciendo que el libro, si bien es “admirable por el vasto terreno que cubre, termina reduciendo el significado de la antropología visual.” (Evans-Pritchard, 1987, págs. 221–222)

Casi como un termómetro, la cámara fotográfica es descrita como “un sistema óptico que carece de un proceso selectivo y, por sí misma, no ofrece medios para evadir la sensibilidad perceptiva.” (Collier & Collier, 1986, pág. 1) El foco de Collier sobre las variables mecánicas de la fotografía arroja algunas ventajas operativas, como es la comparabilidad de los datos fotográficos. Collier incorpora el requerimiento de comparabilidad durante su trabajo en el *Farm Security Administration* (1941–1943). Dicho equipo trabajaba con un protocolo que describía los lentes, cámaras y películas a usar como también recomendaba la posición y distancia del fotógrafo respecto de la escena a fotografiar. Esta normativa de registro crea un continuo que integra el programa de la máquina y los procedimientos del fotógrafo, lo que hizo posible coordinar en una sola estructura de catalogación el registro de diversos fotógrafos trabajando en distintos contextos.

La cámara se celebraba como un instrumento libre de sesgo y de las oscilaciones que, en su rendimiento, tiene una persona al investigar. “Los mecanismos de la cámara nos permiten ver sin fatiga; la última exposición es tan detallada como la primera.” ¿Qué es lo que se automatiza, la mirada o el mecanismo de registro? ¿Es posible trazar un límite entre el fotógrafo y su prótesis fotográfica? Para Collier el objeto-cámara y el sujeto-fotógrafo serían entes posibles de entender por

Evans-Pritchard considera que esta observación es el pilar filosófico de Collier, del que deriva su misión. Los Collier “sienten que las formas de comunicación visual y verbal (escrita) han sido culturalmente separadas en la sociedad occidental, en detrimento del uso de visualidades en el análisis científico. La Antropología Visual, argumentan, tiene el potencial de reducir la brecha que ha surgido y este libro se propone convencernos de esto.”(Evans-Pritchard, 1987, pág. 221)

separado, como partes con una lógica propia que se juntaran sin mezclarse. Solo desde esta perspectiva objetivista se explica una defensa de la fotografía como la de Collier, que narra las características propias del medio e ignora al sujeto que registra, que en su caso fue uno de extraordinario talento. Incluso la evidente verosimilitud de sus fotos y su capacidad para conmovir es puesta en segundo plano, dada la dificultad para incorporar estas variables en una descripción metodológica.

“Como artefactos fuera de contexto, las imágenes estéticamente satisfactorias pueden no ser una fuente fiable para el conocimiento. Esta crítica no debe desalentar el registro ‘extra sensorial’ o ‘artístico’ hecho para obtener el envoltivo de una circunstancia cultural, pero enfatiza que tales registros deben ser hechos en el contexto de un proceso de investigación más grande que provea de las asociaciones contextuales necesarias para permitir que dichas fotografías se transformen en significativas.”

(Collier & Collier, 1986, pág. 165)

Collier pasa por alto la distancia entre la potencialidad de un medio y las capacidades necesarias para que ese medio despliegue toda su potencialidad. Sostiene que “el ojo mecánico del lente y la memoria automática de la película son valores activos que la cámara pone al servicio de un registro exacto. Esta documentación automatizada parece ir más allá de la imagen literal del medio ambiente. Las fotografías también capturan muchos elementos que manifiestan los flujos emocionales de las situaciones registradas al capturar las reacciones humanas a las circunstancias culturales.” (Collier, 1957, pág. 844) Entonces, a pesar de que declara que las fotografías pueden capturar asuntos que van “más allá de la imagen literal del medio ambiente,” sus descripciones de los procedimientos fotográficos saltan por sobre lo necesario para superar la literalidad de una foto.

#### **La permeabilidad de la fotografía como amenaza a la afirmación científica**

Collier argumenta que la incapacidad de los científicos sociales para acceder a las bondades de la fotografía proviene de una atrofia cultural<sup>68</sup>: estamos acostumbrados a aislar lo particular, y la riqueza de detalles que coexiste en una fotografía sería una amenaza para el control sobre el discurso que un investigador requiere al publicar su trabajo. Su uso es comparable a un investigador que, para sustentar una interpretación, en lugar de extraer los párrafos representativos de una larga entrevista, pegara toda la entrevista y solo destacara con marcador amarillo los párrafos en cuestión. Esta observación de Collier es especialmente lúcida, ya que apunta al tipo de traducción para la comunidad científica (Law, 1998) que la fotografía le permite hacer al investigador social. Sin embargo, no profundiza en el asunto ni desarrolla una estrategia para asignarle valor a la fotografía en las transacciones al interior del mercado de la ciencia.

Destaca que si bien los investigadores sociales saben “que muy pocas de las cosas que revisamos están libres de sesgo o de proyección personal (la falta de control sobre la interpretación del texto provoca una) ansiedad que se extiende, por supuesto, tanto a los registros fotográficos como a todos los productos de la observación directa” (Collier & Collier, 1986, pág. 10). Pero, ¿por qué esta ansiedad cae con especial fuerza, en forma de escepticismo, sobre la fotografía e impacta con menos rigor a, por ejemplo, las notas de campo? Collier propone una explicación que, desde nuestra perspectiva, evidencia el carácter de extranjero de la fotografía en la ciencia: la necesidad de traducir las fotos mediante texto, para su integración formal al conocimiento científico, corrobora que la lengua materna de la ciencia es el verbo.

“El análisis de las fotografías incluye la decodificación de sus componentes visuales en formas verbales de comunicación (usualmente escritas). Ningún análisis de fotografías puede ignorar este proceso crucial de traducción, a pesar de que algunas reflexiones y conocimientos obtenidos durante la investigación no pueden ser traducidos a formas verbales. Decodificar y traducir sirve como puente entre lo visual, que en la cultura occidental asociamos con intuición, arte y conocimiento tácito, y lo verbal, que hemos llegado a asociar con la razón, los hechos y la información objetiva. La promesa de una investigación visual sistemática es que puede proveer medios para combinar estas diferentes fuentes de inteligencia de manera responsable y así superar nuestra separación cultural entre el registro visual y el escrito. En antropología visual, hasta que logremos cruzar este vacío con nuestro conocimiento fallaremos en aprovechar el potencial de la fotografía y otros medios visuales como herramientas de documentación e investigación.”

(Collier & Collier, 1986, págs. 169–170)

La complejidad y exhaustividad de detalles propia de todo registro fotográfico, científico o no, se contrapone a la lógica moderna de aislar las variables que constituyen un problema de investigación. La coexistencia de asuntos que impone la fotografía es difícil de manejar y, por lo tanto, de incorporar controladamente en un documento que se propone afirmar, clara y sistemáticamente, supuestos, preguntas, hipótesis y conclusiones: esta incompatibilidad estaría incrustada en lo fotográfico. Por un lado, el procedimiento científico le asigna a la foto un significado unívoco; por otro lado, la riqueza de detalles de la fotografía, una vez publicada, permitiría lecturas encontradas, hasta contradictorias. “Ciertamente que la sobreabundancia de información que presenta una fotografía trae problemas al análisis controlado. Citando a un antropólogo, ‘las fotografías son solo más realismo crudo. Contienen todo. Hemos desarrollado maneras de digerir los datos verbales, pero ¿qué podemos hacer con las fotografías?’” (Collier & Collier, 1986, pág. 13).

Sin embargo, esta sobreabundancia, que dificulta la participación de la fotografía en el debate científico, es una cualidad irre-

ductible, una marca que distingue el medio fotográfico de otros medios. Su calidad de huella es parte sustancial del valor y la “autoridad” que, como dato, poseen “las fotografías, películas y videos (...) para la investigación de las prácticas humanas. La posibilidad de revivir los procedimientos en terreno durante el análisis es una oportunidad para hacer emerger todo el potencial de la fotografía para enriquecer la reflexión y entregar información. Esta autenticidad puede obscurecerse si solo usamos la reducción y la codificación para aproximarnos a la fotografía. Cuando coartamos el flujo de los datos visuales destruimos su estímulo al trabajo conceptual, ya que si los detalles no trascienden corremos el peligro de eliminar de nuestra perspectiva el contexto de aquello que investigamos.” (Collier & Collier, 1986, pág. 170)

Collier se propone enfrentar el desafío que presenta el análisis e interpretación de una fotografía. A pesar de que cada foto puede ser vista como un dato, por contener innumerables detalles puede también entenderse como una constelación de datos. Esta constelación permite establecer una red de asociaciones que vincula entre sí el conjunto de las partes de una fotografía. Como red, no impone una secuencia de lectura, sino que permite al lector construir su propia narración. “Mientras los investigadores de campo no sepan qué fotografiar —y por qué— los antropólogos no encontrarán formas productivas de usar la cámara. Finalmente, si los investigadores no poseen claves de interpretación fiables para el contenido fotográfico, si no saben distinguir responsablemente entre las evidencias positivas y lo que es intangible y estrictamente impresionista, la antropología no será capaz de usar la fotografía como dato, y no habrá manera de traducir la imaginaria fotográfica cruda en una declaración sintética.” (Collier & Collier, 1986, pág. 13)

#### **Procedimientos versus teoría**

Disciplinadamente, inscribe parte de sus declaraciones en un paradigma objetivista, mientras que en otros párrafos emerge su sensibilidad respecto de asuntos que van más allá de la racionalidad y de los datos. De hecho, pareciera que su adscripción al rigor científico es un rasgo adquirido en la experiencia, no poco traumática, de ser el artista del equipo de investigación:

“Quitar las fotografías del producto final puede ser un duro ataque para muchos fotógrafos, cuyo objetivo profesional está en la imagen como producto. Ciertamente que fue un golpe para uno de los autores de este libro cuando, durante su primer proyecto de investigación antropológica, Alexander Leighton le dijo: ‘Tú sabes John, cuando tu publicas formalmente los resultados de tu investigación el documento probablemente no lleve fotografías.’”

(Collier & Collier, 1986, pág. 171)

A pesar de que Collier padece las consecuencias de la posición secundaria de la fotoetnografía, en la práctica asume que, en su calidad de datos, el texto y la fotografía son comparables. Más aún, supone que

La hipótesis de la conspiración será repetida en el contexto de la sociología por fotoetnógrafo Douglas Harper (2011).

es posible proyectar el alcance del texto a los datos fotográficos basado en un análisis de las cualidades operativas de ambas tecnologías. Pero un dato –de cualquier tecnología– no se define solo por sus cualidades como objeto, sino que especialmente por el sentido que adquiere al ser usado y por su penetración en la cultura de quienes lo usan. El aprovechamiento del potencial de una tecnología no depende solo de que sus posibles usuarios estén informados de sus ventajas. Depende, principalmente, de su evaluación respecto de la relación entre el costo de incorporar prácticamente dicha tecnología al ejercicio cotidiano de la disciplina y las oportunidades de ganancia que este esfuerzo promete.

Con *Visual Anthropology*, Collier se propone lograr una evaluación favorable de la relación entre el costo y la oportunidad de incorporar la fotoetnografía. Mediante la exposición de procedimientos fotoetnográficos con resultados felices, ensaya una forma de entender y utilizar la fotografía que invite a la comunidad científica a superar su discapacidad visual. Pero ¿no existen antecedentes previos de propuestas epistemológicas y metodológicas para el uso de la imagen en investigación? ¿qué tendría de original esta propuesta que permitiría solucionar este conflicto? El prologoista, E. T. Hall, hace visible que la estrategia de Collier encierra una paradoja: por un lado sería un “manual”, y por otro sería una “declaración consistente.” Para Hall, la relación entre ambas figuras se define finalmente a favor de lo práctico –elemento original y de mayor valor en éste libro. De cierta forma reduce la teoría a un conjunto de fragmentos que gravitan alrededor de los casos expuestos.

Pero romper la inercia de las costumbres es, en cierta forma, enfrentarse a la “microfísica del poder” (Foucault, 2009). Es ese sentido, los consensos epistemológicos y metodológicos que blindan la hegemonía del texto en la antropología estarían asentados primeramente en la naturalización de los procedimientos de investigación y, en segunda instancia, en el sistema de creencias que los orquesta teóricamente.<sup>69</sup> Al contrario, la estrategia de Collier confía tácitamente en que los modos de producción de conocimiento provienen de la búsqueda de un procedimiento óptimo. Es desde esa perspectiva que construye la expectativa de que, haciendo disponible información contundente sobre las ventajas de la fotoetnografía, conseguirá permear el statu quo de la antropología.

Respecto a la resistencia de la antropología moderna a la fotoetnografía, en la edición de 1986 Collier agrega el siguiente párrafo: “Más allá del desafío de complejidad informacional encontramos una resistencia aún mayor. La antropología es ya un campo clásico con sistemas de creencias establecidos acerca de los nativos no blancos. La imaginería fotográfica puede revelar una sensibilidad y humanidad de los pueblos nativos que desafía los textos, métodos y conceptualizaciones clásicas.” (Collier & Collier, 1986, pág. 13)

Insinúa una conspiración top-down contra la fotografía: para mantener el statu quo de la antropología, los comités científicos, conscientemente o no, se opondrían a la evidencia que los datos fotográficos presentan, ya que estas podrían socavar las bases de la catedral de la ciencia del hombre. ¿Están amenazados los textos clásicos de la antro-

pología, probablemente producidos con metodologías revisables desde el presente estado del arte, por la evolución de procedimientos y tecnologías de investigación? La amenaza no cae sobre el texto clásico, sino sobre el sistema de creencias que lo nombra como tal. El valor de los textos clásicos no está tanto en la obra como en las discusiones que ésta precipita. Como plantea Latour respecto a *El Capital* de Marx, la obra original y los comentarios posteriores son inseparables (Latour, 2009).

La controversia sobre la validez del texto de Mead acerca de la adolescencia en Samoa, encendida por Derek Freeman en 1983 (BBC, 2007), es un ejemplo interesante de mencionar. El ataque de Freeman a la obra de Mead cuestionaba la validez de los datos que sustentaron su investigación. Pero por sobre la contundencia de los alegatos de Freeman, las ideas publicadas por Mead representaron el espíritu de su época, y su éxito editorial sirvió para socializar una tradición de pensamiento en vías de consolidación. En este caso, la comunidad antropológica estadounidense mayoritariamente se articuló por la defensa de la antropóloga, ya que el ataque iba dirigido hacia una de las piedras angulares de su disciplina. Sin embargo, es probable que si un trabajo recibe, al momento de su publicación, una crítica a su metodología como la que recibió, 55 años después de su publicación, “Adolescencia, sexo y cultura en Samoa”, no consiga una defensa gremial.

Efectivamente, una innovación metodológica, como es la incorporación de la fotoetnografía a la médula de los procedimientos de investigación, es percibida, probablemente, como una amenaza a la disciplina, como un dispositivo exógeno que invade, más allá de lo deseable, la estructura operativa de la investigación social.

### **Herramienta o prótesis**

En su esfuerzo por dar cuenta de la posición secundaria de la fotoetnografía en la ciencia, Collier esgrime argumentos de diverso origen. Para este autor, la vida en sociedad ha tenido como una de sus consecuencias la atrofía de algunas de nuestras capacidades. Nuestros antepasados, que vivían en entornos naturales, dependían de sus sentidos periféricos para sobrevivir. Collier deduce que, en esas circunstancias, los seres humanos eran capaces de obtener mediante la visión conocimiento detallado del mundo. Para él, hoy ya no somos buenos observadores, dado que no podríamos sobrevivir en un entorno no diseñado. Esto supone que nuestra cultura, esfera inmunológica (Sloterdijk, 2003) que nos protege de la naturaleza hostil, favorece el que nuestra supervivencia ya no dependa de nuestra percepción y, por lo tanto, tampoco de nuestra capacidad de observación.

“La cámara es otra extensión instrumental de nuestros sentidos, una que puede registrar en una baja escala de abstracción. La cámara, por su carácter óptico, produce una visión de conjunto. No importa cuán selectivo queramos ser con algo que queremos fotografiar, la cámara registra fielmente este sujeto particular y también otros elementos asociados por el foco y el ángulo del lente. Esta capacidad hace de la cámara

“Any number of analysts can read the same elements in exactly the same manner.”

una valiosa herramienta para el observador.”  
(Collier & Collier, 1986, pág. 7)

En este proceso de adaptación de la capacidad de observar, producto de la transformación de nuestro entorno, la cámara funcionaría como una ortopedia moderna. Su mecanismo nos permitiría compensar nuestra menor capacidad de indagar con la vista nuestro entorno, entregándonos la oportunidad de una segunda revisión del mundo: la cámara sería una prótesis de reflexión visual.

Como extensión entraría en la categoría de las prótesis, lo que implica una modificación de las capacidades corporales de quien la usa. Pero dado que esta prótesis incorpora programas que, una vez activados, se ejecutan de manera independiente del fotógrafo, parte del proceso escapa a su control. El que la fotografía sea una prótesis con un cierto grado de autonomía respecto del cuerpo que aumenta, es visto por Collier —y por todos quienes lo antecedieron— como un avance hacia la objetividad y no como una extensión de la subjetividad.

La perspectiva modernista nuevamente hace la vista gorda respecto de las capacidades del cuerpo que portala prótesis fotográfica. La ventaja de este sesgo sería que con la fotografía “cualquier número de analistas puede leer los mismos elementos exactamente de la misma manera.”<sup>70</sup> Esto recuerda ciertos supuestos detrás de la idea de Mead sobre la potencialidad de los archivos fotográficos para, de manera análoga a las bibliotecas, alimentar proyectos de investigación distintos del que produjo el material y, de pasada, hacer de la visita a terreno algo prescindible. La esperanza de que la montaña vaya a Mahoma emerge periódicamente desde el siglo XIX.

En lugar de referirse a la cámara como un instrumento que proyecta la subjetividad de quién registra, los Collier la describen como “muy sensible a las actitudes de los usuarios.” Declara la cualidad protética de la fotografía, pero esconde la interdependencia entre la prótesis y el organismo aumentado por ella. Así, la idea de prótesis que plantea Collier conversa con el método fotográfico de Bateson, pero solo en principio. Se distancian por la adscripción de Bateson a un procedimiento automatizado al fotografiar que se suma a la automatización del mecanismo de la cámara. Consideremos nuevamente a Flusser (1986) y su idea de que la automatización de la cámara no hace que sus resultados refieran más objetivamente al objeto fotografiado (no es más objetiva), sino que, en la síntesis visual, el programa de la cámara es un agente que impacta el resultado. Esto tiñe el registro con el sentido y la agenda incorporada en su modo de producción y con los objetivos de los programadores. Es dentro del campo prefijado por los programadores del aparato que parte del registro fotográfico se inscribe.

La cámara “es, al mismo tiempo, una herramienta de extrema selectividad y sin ninguna selectividad.” (Collier & Collier, 1986, pág. 9) Por un lado, su mecanismo está diseñado para registrar solo aquello que el lente proyecta sobre la superficie fotosensible, que a su vez posee rangos limitados de sensibilidad a la luz. Pero a su vez, a diferencia del sentido de la vista, este mecanismo no discrimina. Pero el programa de

Ya que, por ejemplo, de todo el espectro de luz que reflejan los objetos podemos elegir registrar rangos acotados, como en el caso de la fotografía infrarroja.

la cámara impone un rango de lo posible. Y dado que todo programa es una construcción cultural y que ningún programa es el único posible<sup>71</sup>, podemos entender que la mirada del fotoetnógrafo es biomecánica, en el sentido que en su acción incorpora variables del sujeto y de la máquina. La ecuación que subyace al discurso de Collier es que la automatización programada es correlativa a la objetividad del registro, a la vez que la objetividad de los datos es condición en la investigación.

#### La investigación visual aumenta la ciencia

“Descubrir es un acto de creación. (...) Es la oportunidad para combinar aproximaciones creativas y científicas, y esto es la promesa particular de la antropología visual. De esta combinación puede emerger entendimiento y conocimiento basados en una aplicación más completa de la inteligencia y observación a los problemas y las promesas de nuestro tiempo.”  
(Collier & Collier, 1986, pág. 205)

El que los datos fotográficos puedan “preservar vívida la primera impresión de manera rigurosa y útil” (Collier & Collier, 1986, pág. 16), tiene consecuencias que no solo aportan al procedimiento de investigación textual, sino que inculca con nuevas lógicas, perspectivas e intensidades a la producción de conocimiento. La relación física que tiene la fotografía como índice (Peirce, 1894) favorece una reconstrucción estéticamente rica de la experiencia de campo, lo que a su vez permite que algunas experiencias que quedaron en el trabajo en terreno vuelvan a emerger durante el análisis.

“Al igual que el buen trabajo de campo, el análisis debería incluir una fase de libre descubrimiento. (L)a observación abierta puede aportar hallazgos importantes o, al menos, definir direcciones nuevas, no accesibles mediante modos de análisis más estructurados. En esta fase, cedemos el paso a la real expresión de nuestros datos. Los datos fotográficos son los que más nos aproximan a la experiencia original y nos importa llevar esta autenticidad fotográfica del terreno al análisis. Frecuentemente, el análisis de los datos visuales es un diálogo entre el investigador y la imagen, una comunicación de ida y vuelta similar a la del trabajo de terreno.”  
(Collier & Collier, 1986, pág. 171)

A pesar de la naturalidad con que Collier describe esta relación triangular, no ignora las dificultades que rodean esta forma de investigar. Sabe que “esta autenticidad se puede oscurecer si solo usamos la reducción y la codificación para aproximarnos a la fotografía” —que ciertamente es el modo imperante. Al mismo tiempo, es consciente de que “si no tenemos esquemas acumulativos que dirijan nuestras exploraciones analíticas podemos quedar atrapados en interminables círculos de confusos detalles de los cuales nunca saldremos. Algunas veces

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.



- **IMG 68**

Misa en la iglesia  
del pueblo.

Peñasco, Taos,  
Nuevo México;

Collier, enero  
de 1943

←

las raíces de estos procesos caóticos pueden ser rastreadas hasta un registro de campo inadecuado, pero usualmente la causa está en la falta de comandos coherentes para los procedimientos y técnicas de investigación durante el análisis.” (Collier & Collier, 1986, pág. 171)

Uno de los aportes de los datos visuales al proceso de investigación proviene del bajo grado de abstracción de la fotografía. Al gatillar la memoria respecto de asuntos que el registro textual o los datos numéricos han dejado fuera de su síntesis, la imagen desafía el avance lineal. La interacción entre la imagen y el verbo aporta al análisis un nuevo dinamismo. Esta forma de enriquecimiento del análisis, resultado del conflicto entre la fotografía, que despierta la memoria de una experiencia vivida, y el texto, que mediante códigos y categorías permite una representación abstracta del mundo, es un propósito menos radical y más cercano a la práctica que, por ejemplo, el esgrimido por Bateson en Naven. La visión de Bateson consistía en alejarse de la linealidad de la narración antropológica y avanzar hacia una representación multidimensional y multidireccional que espejara más fielmente el fenómeno de la cultura. En cambio, para Collier el “proceso ideal de análisis permite que los datos produzcan sus propias conclusiones a través de una interacción dinámica entre los procedimientos abiertos y estructurados” mientras transcurre la investigación. (Collier & Collier, 1986, pág. 172)

Por otro lado, la propuesta de Collier empata con la que Mead y Bateson desarrollan a partir de su investigación en Bali, en cuanto a que ambas evitan llevar a cabo el análisis aislando las partes del fenómeno. Collier propone que el proceso analítico incorpore, desde el principio, una reconstrucción fotográfica del ámbito en estudio, para así impactar la inducción sin descuidar una mirada crítica hacia ella. Así, “el análisis implica una pregunta en dos partes: ‘¿Qué es lo que veo?’ y ‘¿Cómo puedo verlo?’ o mejor ‘¿Qué puede ser identificado en los registros visuales que me produce esta impresión?’ Combinaciones deliberadas de procedimientos abiertos y estructurados durante el análisis nos permiten descubrir, usando todas nuestras capacidades perceptivas, mientras definimos y chequeamos estas percepciones a través de cuidadosas referencias a la evidencia visual específica. De cierta manera, este es un proceso de arte, pero está blindado de caer en el impresionismo por el procedimiento científico.” (Collier & Collier, 1986, pág. 172)

Finalmente, percibimos que en el origen de la distancia entre las descripciones de Collier y sus consideraciones teóricas, está el que, por un lado, habla de la fotografía como una unidad y, por otro, describe una multiplicidad de aplicaciones que hacen que la técnica fotográfica produzca objetos solo vagamente comparables. A pesar de que el grueso de las fotografías coincide en ser una representación bidimensional de bajo nivel de abstracción, la que resulta del impacto de la luz proveniente de una situación sobre una superficie fotosensible, la palabra fotografía es una categoría amplia. Los objetos que considera son tan distintos entre sí como los que entran en la categoría instrumentos de metal. Ni una flauta transversa es comparable con una pala mecánica, ni una fotografía satelital es comparable con el retrato de mi hija Amanda en su primer día de clases.



• **IMG 69**  
Retirándose de  
la iglesia el  
domingo. Peñasco,  
Taos, Nuevo  
México; Collier,  
enero de 1943.  
↑

# Ensayo fotográfico Hito Tercero

## ¿Qué resulta de clasificar las fotografías de Collier usando categorías que emergen de las distintas formas expresivas que se observan en su obra?

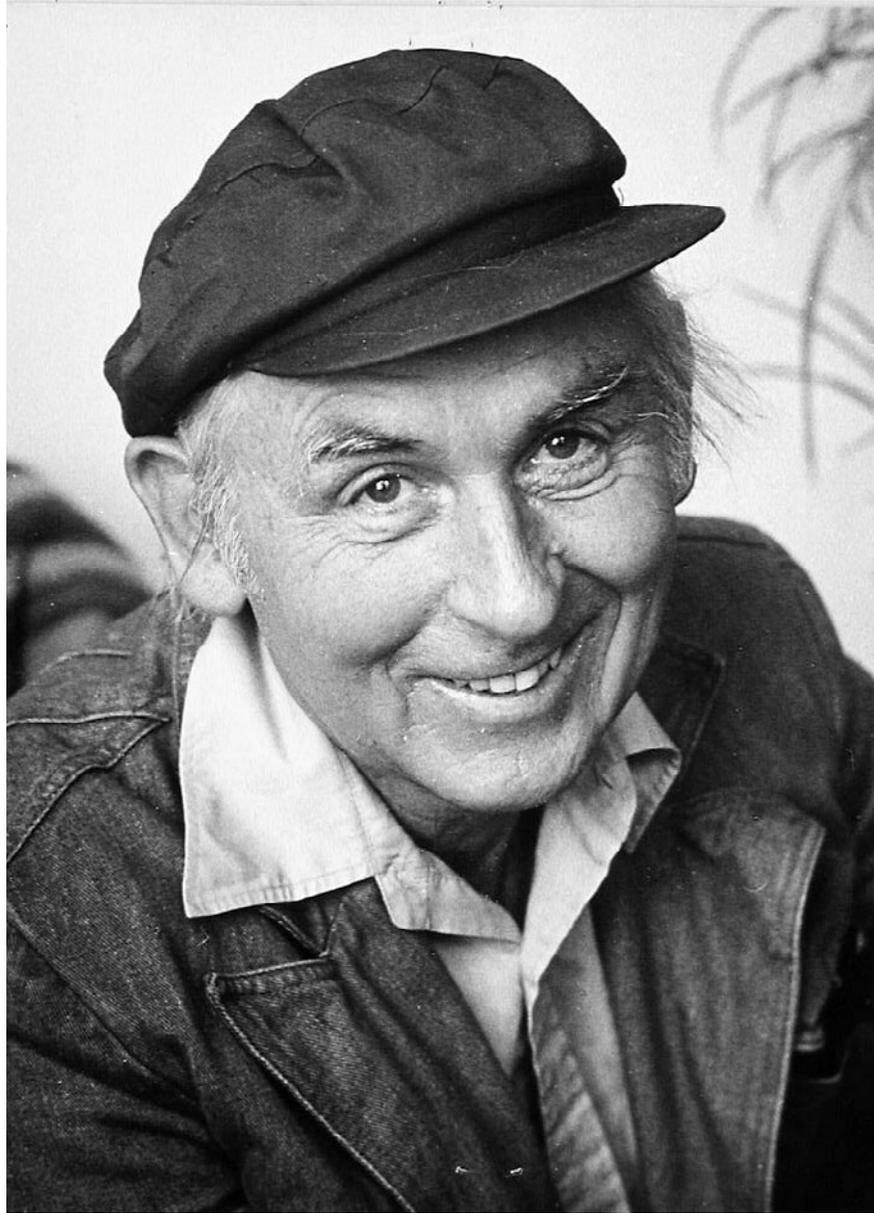
Collier defiende la fotoetnografía por su dimensión técnica objetiva, cuyos resultados aportan funcionalmente al proceso de investigación social. Este modo de descripción invisibiliza la dimensión expresiva de su investigación visual. El presente ensayo fotográfico es una reacción a esta omisión. Describimos y analizamos la expresividad estética de un conjunto de fotografías etnográficas producidas por Collier entre la segunda mitad de los años 30 y la primera mitad de los 40. Levantamos e incorporamos información que no está explícita en las fotografías, para complementar las imágenes. Partimos con la entrada de Collier a la fotoetnografía, para luego analizar comparativamente dos versiones de un mismo negativo. Luego, revisaremos cuatro imágenes que evidencian el encuentro entre distintas formas culturales. A continuación revisaremos tres imágenes, en donde el conflicto que guía su lectura queda dentro de la forma de vida descrita. Las imágenes anteriores podrían ser consideradas como indagaciones fotoetnográficas que incorporan dato, pregunta e interpretación. Finalmente, revisamos tres imágenes que no interrogan, sino que invitan a observar y aprender. Una cualidad transversal del trabajo fotoetnográfico de Collier es su capacidad de crear, en quien lo observa atento, la sensación de haber estado allí.



• IMG 70

Retrato de John  
Collier Jr., por  
Paul Strand.

→



John Collier Jr. es hijo de un destacado reformista social que, durante la primera mitad del siglo XX, luchó por la conservación de las formas de vida de los pueblos originarios norteamericanos. En consecuencia, Collier crece participando de la vida social de los pueblos originarios de Nuevo México, lo que redundó en incorporar a su naturaleza la capacidad de participar de formas de vida distintas a la suya. Por otro lado, y si bien la fotografía era familiar para John, no entra de lleno en ella inmediatamente. A principios de la década de 1930 el joven Collier conoce a Paul Strand en Taos, Nuevo México. Éste le sirve de guía al famoso fotógrafo mientras permaneció en dicho pueblo, donde vivía Collier. Pero no sería hasta la segunda mitad de esa década que Collier

72

Como "American Image: The Photographs of John Collier Jr." (<http://americanimage.unm.edu>)

73

<http://www.loc.gov/pictures/item/fsa2000055030/PP/resource/>

se decide a entrar de lleno en la fotografía y abandona sus aventuras con la pintura y la escritura. En 1939, a sus 26 años, Collier instala su primer estudio y laboratorio fotográfico en Taos, usando las instalaciones que Paul Strand dejó allí. La influencia de Strand y, ciertamente, la de Dorothea Lange, impulsan el ingreso de Collier a la FSA, experiencia que definiría su carrera como fotoetnógrafo.



• **IMG 71**

Dos versiones de la misma fotografía del Dance hall, Richwood, West Virginia; Collier, 1942.

↑

Las dos versiones de la fotografía tomada en 1942 en un Dance Hall de Richwood, West Virginia, (Imagen 71) nos permiten reflexionar sobre la relación entre expresividad fotográfica y objetividad del dato fotoetnográfico. Esta fotografía fue producida por Collier mientras trabajaba para la FSA, durante una campaña de reclutamiento de mano de obra del Ministerio de Agricultura para apoyar las cosechas en el Estado de NY. Las dos versiones de esta fotografía difieren en la luminosidad y el contraste de grises obtenido al hacer las copias desde el negativo. La más oscura es la versión dada a conocer por el mismo Collier y la que mantienen disponible sitios dedicados a exponer su obra<sup>72</sup>. La más clara se encuentra en el archivo online de la Library of Congress<sup>73</sup>, desde donde pueden solicitarse copias de la misma.

Primero describiremos la escena para luego comparar ambas versiones. El primer plano lo compone una joven en actitud de estar bailando, un Wurlitzer y dos jóvenes que miran hacia el interior de la máquina, probablemente a la espera del cambio de disco. Otros elementos de la imagen son la mano del probable compañero de baile de la joven, que aparece a la derecha del cuadro a la altura de su cintura; una joven cuya nuca y hombros se asoman a la derecha del encuadre; las ventanas, cuyos vidrios están abiertos pero sus postigos cerrados, lo que permite combinar la ventilación con el control de la luz y el sonido; dos paredes y una puerta, que al carecer de señales que los vinculen simbólicamente a un ambiente de música y baile, entregan al Wurlitzer, sus motivos Art Nouveau y a la performance de los jóvenes la caracterización del lugar.

Si bien al ampliar la imagen podemos afirmar que los títulos de las canciones disponibles en el Wurlitzer están escritos a mano, algunos con capitulares y otros con altibajos, a la vez que los letreros usan dos líneas para sus textos, probablemente una para el nombre de la canción y la otra para el intérprete, no es posible leer los textos. La ropa y los cortes de pelo corresponden al estilo esperado para la época.

Entrando a la comparación entre ambas versiones, si consideramos la cantidad de objetos y detalles que cada una de las versiones revela, la versión más clara lleva la ventaja: en ella son visibles la puerta, los listones de madera de las paredes y la joven bailando entre la puerta y el borde derecho de la fotografía. Respecto al dibujo fino de la fotografía, si bien la versión más clara permite el reconocimiento de un número mayor de detalles que la más oscura, quienes componen el primer plano presentan mucha menos riqueza de texturas y volúmenes. En jerga fotográfica, su expresión parece quemada por el flash. No obstante la versión más clara sería mucho más eficaz para un catastro general de la escena, las posiciones se invierten cuando evaluamos la capacidad que cada versión tiene para crear la sensación de haber estado allí. Dado que en ninguna de las dos versiones se evidencia otra fuente lumínica que el mismo Wurlitzer y que el cierre de los postigos parece estar dirigido a aislar el Dance Hall del exterior, podemos suponer que el ambiente del lugar era más bien oscuro, lo que calza con el contraste aplicado en la primera copia para representar la relación entre el primer plano iluminado y el fondo del lugar, que tiende a perderse hacia el negro. Refuerza esta percepción de oscuridad el que la primera copia evita en todo momento llegar al blanco. Entonces, si bien no tenemos la certeza de que alguna de las dos versiones reproduzca la iluminación del ambiente tal y como la percibían quienes estaban en ese lugar, la versión más clara homogeniza la escena mientras la más oscura extrema las diferencias lumínicas al interior del recinto.

La versión más clara de la fotografía revela y congela la totalidad de la escena, convirtiéndola en una vitrina inmóvil. Al contrario, la expresividad fotográfica de la versión más oscura mantiene el foco sobre el primer plano de la escena del Dance Hall. Al oscurecer las partes de la escena que no están en el primer plano se construye fotográficamente un espacio para la interpretación, que por haber sido limpiado de información invita a que el observador lo complete. Si siguiéramos la perspectiva de Collier de que el valor del dato fotoetnográfico es su objetividad en la captura y despliegue de las características del objeto retratado, entonces la copia clara del negativo sería más apropiada que la oscura para la investigación. La más oscura, al contrario, dirige la atención sobre la situación que motivó el disparo de la cámara, haciendo que el momento y la mirada fotográfica se convierta en una forma de interpretación: el arte del fotógrafo transforma los procedimientos técnicos en reflexión y lenguaje. Las diferencias entre estas dos copias del mismo negativo sugieren que la expresividad del dato fotoetnográfico es una forma singular de interpretación. Esto interpela la pertinencia del argumento con que el mismo Collier defiende la fotoetnografía: a saber, la objetividad de su mecanismo y de su resultado.

Ahora comentaremos cuatro fotoetnografías: tres capturadas en Nuevo México y una en Nueva Jersey. Las cuatro imágenes tienen en común el que las personas que componen el primer plano están en tensión con elementos del segundo plano o de segunda lectura, y que esta tensión revela situaciones sociales complejas. No obstante, el arte de Collier logra que esta tensión aporte dinamismo narrativo a la escena, sin imponer una denuncia evidente, como suele suceder en la foto-denuncia periodística o documentalista. En este sentido, la expresividad fotográfica de Collier se inscribe dentro de la mirada de las ciencias sociales, en cuanto evita los juicios valóricos binarios.



• **IMG 72**  
Navajos, Fruitland,  
New Mexico;  
Collier, 1950  
(aprox.).

↑

FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

Alrededor de 1950 Collier produjo cerca de 1000 fotografías de los habitantes de distintas comunidades de Nuevo México y de su vida cotidiana. La mayoría de ellas tenía el estatus de “no-incorporada” (esto es dependiente del gobierno central y libre de impuestos por su precaria actividad económica) y su población era casi exclusivamente navaja.

La Imagen 72 retrata a una familia de navajos —un hombre, una mujer, un niño de +/- 8 años y una niña de +/- 5— trabajando la tierra en Fruitland, Nuevo México. El hombre y el niño usan sombrero y manejan un instrumento para remover la tierra, mientras la mujer y la niña cosechan. Mientras el hombre mantiene la mirada atenta en su labor, el niño, por la posición de sus hombros y su cabeza, parece atento a la acción del hombre. Esta foto entrega información sobre el modo y las condiciones de producción de pequeños agricultores, la familia navajo como unidad productiva, la segmentación de roles por género, la transferencia de conocimiento por imitación, la indumentaria y los instrumentos de trabajo, entre otros asuntos. Pero la tensión entre esta escena costumbrista —que de cierta forma recuerda la pintura de Jean-François Millet—, el árido paisaje que enmarca esta labor productiva y el básico equipamiento de trabajo con que se desarrolla esta labor —en un país que en ese entonces gozaba de una prosperidad galopante— crean la sensación de una actividad económica vulnerable, de subsistencia. Si consideramos además que la creciente privatización del territorio que habitaban constreñía su libre desplazamiento en busca de recursos, la árida topografía que rodea esta labor se transforma en un límite no solo geográfico sino que político y cultural.



• IMG 73  
Concejal y familia  
en el porche de su  
casa. Campamento  
de Trabajadores  
Agrícolas, FSA.  
Bridgeton,  
Nueva Jersey.  
Collier, 1942.

←

La expresividad fotográfica de Collier logra crear una atmósfera que, antes de analizar los detalles de la escena fotografiada, sugiere una sensación general certera respecto del estado de cosas que describe. Esta atmósfera es una dimensión tácita pero ineludible, por lo que se transforma en el punto de entrada al análisis. Tanto en este caso como en otros, Collier logra como resultado una fotografía verosímil, que sin avasallar, invita al observador a interpretar dentro de un rango y un sentido.

En la Imagen 73 el concejal de un campamento de trabajadores agrícolas, su esposa y su hija lucen ropas que, sin ser elegantes, poseen una expresiva formalidad, la que podría estar motivada por la asistencia a un evento social —como el servicio religioso dominical— o directamente por el aviso de que serían fotografiados: cualquiera sea el caso, la indumentaria de la familia delata coordinación. El hombre luce una camisa blanca impecable, zapatos gastados pero lustrados, pantalón de vestir y un sombrero que lleva en su mano izquierda, la misma con que sujeta un cigarrillo y en la que luce un vistoso anillo con una piedra encajada; está sentado con las piernas abiertas, en actitud expansiva. Su espalda erguida sostiene la expresión de gran orgullo con que mira a su hija. Por su parte, la niña tiene puesto un primoroso vestido blanco que parece recién limpio, ciertamente más apropiado para presentarse directa o fotográficamente en sociedad que para jugar en el exterior; sentada entre sus padres, posee una expresión corporal y facial que sin duda concentra lo que Barthes (2003) denominaría el “punctum” de la imagen: con su mano izquierda apoyada en la pierna de su padre, su espalda derecha como la de un prócer y una mirada adulta y segura sobre el horizonte, crea la ilusión de tener consciencia respecto a que jugará un rol trascendente en la historia familiar; lo anterior, sumado a sus pies descalzos, hace un guiño a la manera como se representa en la tradición pictórica al niño Jesús.

Finalmente, la actitud y el atuendo de la madre —vestido, medias y zapatos— responden a la idea burguesa de la época respecto de lo que debía ser una mujer de familia. Su disposición corporal difiere a la de su esposo e hija: la posición de su cabeza y la dirección de su mirada refieren a una feminidad tranquila y disponible, propia de la cultura patriarcal; a su vez, corrobora su voluntad de participar de los ideales de la clase media protestante estadounidense al aparecer, como una dueña de casa incansable, remendando ropa, una de las actividades promovidas por la economía doméstica de corte higienista para la mujer en Estados Unidos. No obstante, la importancia de su rol en la familia se manifiesta fotográficamente en que es la primera de izquierda a derecha, la más cercana a la cámara (por lo que encabeza el primer plano) y porque su cabeza está más arriba que la de los otros dos retratados.

Pero la escena recién descrita entra en tensión con el contexto en el que se emplaza: las virtudes de la familia trabajadora pasan de ser un deber cumplido a un logro heroico, ya que se logran a pesar de las condiciones materiales del entorno. El suelo de tierra donde la familia se muestra no tiene tratamiento ni presenta evidencias de ser parte de un terreno urbanizado; los tres usan como sillas objetos pro-

FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

pios del trabajo agrícola temporero —como son el balde para recoger la cosecha y la caja para guardarla—; las paredes de su casa están hechas de un material que, por sus uniones y sinuosidades, demuestra —a pesar de su buen estado— precariedad; el sistema de cierre de la puerta de la casa no es una chapa, sino que un candado a la manera de una bodega; y la ventana que se deja ver parcialmente y fuera de foco a través de la puerta de la casa parece no tener vidrio sino que un material opaco, a la vez que demuestra un sistema de bisagras y apertura propio de viviendas de emergencia.

El contraste descrito entre la familia —que expone una dignidad formal con alcances morales y se esfuerza por cumplir las convenciones de la clase media— y el precario entorno material en el que se sitúan, podría entrar en franco choque. Sin embargo, el arte fotográfico de Collier articula los opuestos en la escena. La expresividad fotográfica austera pero clara orienta una interpretación del cuadro que apunta hacia el discurso de inspiración higienista que estaba detrás de los programas del FSA: de que las instalaciones del Migratory Camp Program aportaban no solo a mejorar las condiciones materiales de vida de las familias de trabajadores temporales del agro, sino que prometían una oportunidad de progreso moral.



Uno de los objetivos declarados para esta fotografía era reducir la estigmatización social de los trabajadores agrarios itinerantes. Dado que la estigmatización del otro emerge en la consciencia antes de cualquier análisis, la expresividad estética con que se describe fotográficamente esta situación es clave a la hora de invitar a quienes observan la escena a poner en cuestión sus preconcepciones. Si damos credibilidad a esta interpretación de la fotografía de Collier, se hace más paradójica la centralidad que en su discurso le asigna a la objetividad de la fotografía. Este sesgo oculta no solo su talento como una poderosa variable en el grado de efectividad de la fotografía, sino que su capacidad para hacer de la fotografía no solo una captura sino que una interpretación de la experiencia de campo, capaz de dialogar con el marco teórico y los propósitos de un proyecto particular.

Taos es el asentamiento continuamente habitado más antiguo de Estados Unidos: sus casas de adobe tienen 1000 años de uso ininterrumpido. En Taos, el comienzo del otoño está marcado por festividades cuyo origen se pierde en el tiempo. Desde la conquista española que el fin del verano se conoce como la fiesta de San Gregorio, en referencia a la iglesia construida originalmente en 1619. Al mirar la fotografía de Collier (Imagen 74), destacan las personas que, elegantemente vestidas, van en el vehículo: las notas de Collier nos dejan saber que quien conduce es Alberto Suazo, acompañado de Socorro y Federico Romero, padrinos del matrimonio entre Esmel Salazar y Domitila Martínez Salazar, ambos en el asiento de atrás. Remitiéndonos a la foto, podemos suponer que van en una carreta y no en un automóvil antiguo, por el tipo de ruedas y porque el conductor lleva una varilla y riendas. El uso de una carreta da pistas respecto a las preferencias locales en la elección de artefactos para este tipo de celebración, ya que en los Estados Unidos de la época el uso del automóvil estaba ya extendido. Parecen venir de vuelta de la celebración del matrimonio en iglesia de San Gregorio, ya que novio y novia van juntos. Tanto el tipo de cruz que cuelga del cuello de la madrina como el traje de la novia sugieren un matrimonio católico, lo que enraíza a los protagonistas de la escena con la dominación española y luego mexicana de la región, a la vez que los inscribe en la historia y contexto de la festividad local. Al celebrar el matrimonio el día de la fiesta de San Gregorio, no solo hace memorable el evento para quienes son protagonistas de él, sino que este evento, en principio privado, aporta al ambiente general de celebración: mientras pasa, el grupo es observado por la muchedumbre (la que se asoma entre la pierna y el brazo de conductor) lo que diluye el límite entre lo privado y lo público. Ahora, si bien el primer plano de la fotografía, que muestra un momento clave de una práctica cultural que refiere a la influencia hispánica en Taos hacia finales de la década de 1930, las edificaciones que se asoman detrás de la novia hacen explícitas otras dos dimensiones de la milenaria historia del lugar: por un lado su estilo de construcción se asemeja al desarrollado en adobe por quienes fundaron este asentamiento hace mil años y, por otro lado, el letrero dice en inglés (hasta donde se puede leer) "ILFELD HARDWARE IMPLEMENTS", evidencia del dominio estadounidense sobre este territorio. Una vez reconocidos verbalmente

• **IMG 74**

Fiesta de San  
Gerónimo, Taos.  
John Collier Jr.,  
septiembre de 1939.

←

los elementos y las partes que componen esta fotografía es posible hacer cada vez más densa la descripción. Pero ¿podemos considerar que la misma imagen y la composición de los elementos que aparecen en la imagen —estén completos y a foco o aparezcan solo parcialmente, en segundo plano o borrosos— como parte de una interpretación fotográfica del autor? En palabras de Collier, si queremos “usar fotografías en el análisis de situaciones sociométricamente complejas debemos encontrar una manera de leer desde la fotografía evidencias que no fueron comprendidas por el camarógrafo-observador.” Esta aseveración, que llevará a la formulación de la “foto-elicitación”, abre el análisis de los datos fotoetnográficos más allá de aquello que fue el objeto de registro del fotógrafo. Pero a diferencia de las afirmaciones verbales científicas, sometidas a un desarrollo argumental lineal que se mueve sistemáticamente desde el dato hasta la interpretación, la expresividad estética de la fotoetnografía concentra de una vez conocimiento y declaración. ¿Es esta unidad indisoluble entre conocer e interpretar —entre la producción del dato y la declaración— compatible con los modos de producción de conocimientos en las ciencias sociales?

En la Imagen 75 vemos un grupo de 9 hombres, compuesto por seis niños, un joven y dos adultos. Se reúnen en una habitación cuyos muros probablemente son de adobe, material con el que el pueblo de Taos fue edificado hace ya 1.000 años. Los elementos que ambientan el lugar (Advancement Chart, banderín con búho, bandera de E.E.U.U. y dos carteles instructivos) corresponden al material oficial de Boy Scouts of America. Entre estos elementos destaca por su tamaño y complejidad el Advancement Chart. Está enmarcado con una madera gruesa, en la franja izquierda e inferior despliega los símbolos y emblemas de la organización scout, un recuadro de texto titulado “Usa tus insignias correctamente” y en la franja derecha una ilustración del Boy Scout ideal. En el centro del panel encontramos una tabla de doble entrada que en su columna izquierda lista los miembros de la tropa divididos en dos grupos (Eagle Eye y Owl), y en la fila superior los grados jerárquicos por los que pueden avanzar los miembros de la tropa. La tabla parece recién puesta, ya que ninguno de los seis inscritos en la tropa de Taos tiene marcado ningún avance. Los niños reunidos probablemente son los 4 miembros del grupo Owl (Eduardo Leyba, Eloy Ortiz, Joe Vásquez, Alejandro Vigil), dado que no solo el número listado coincide con los presentes sino que el banderín que observamos apoyado sobre el panel exhibe la cabeza de un búho.

Quizás por la novedad, quizás por su reciente llegada, quizás por la precariedad económica de Taos, lo descrito en el panel sobre lo que debe ser formalmente un Boy Scout contrasta con la precaria indumentaria de los niños. La imagen del Boy Scout ideal presenta a un niño de expresión alegre y rasgos anglosajones, vestido de manera impecable; por su parte, solo 3 de los 4 niños del grupo Owl llevan el pañuelo atado al cuello; el resto de su ropa es distinta entre sí y presenta un aspecto bastante ajado, lo que destaca por contraste el sombrero que usa el niño sentado entre los dos adultos por estar en perfecto estado. El joven que está a la izquierda de la escena está cuidadosamente peinado y afeitado, y



• IMG 75

Tropa de Boy  
Scouts, Taos,  
Nuevo México.  
Collier, 1943.

↑

por lo que se ve sus ropas están en buen estado: lo anterior lo distingue de los niños. Por su parte, el adulto que se encuentra en el medio de la escena viste como sacerdote. Dada la ausencia de símbolos o señales religiosas, nos es imposible saber si es católico o protestante, lo que nos permitiría reconocer si este grupo Scout se inscribe con mayor fuerza en la iglesia católica local o en sistema de gobierno estadounidense.

Los ocho personajes recién descritos escuchan atentamente a quien parece ser el adulto de mayor edad. Dado que está sentado en un piso o silla baja y el resto se dispone como público atento y lo escucha sentado en el suelo, en cuclillas o de pie, este personaje parece ser quien conduce la reunión. Esta escena corrobora cómo en la vida cotidiana de esta región se trenzan la cultura precolombina —representada en el tipo de edificación— la influencia hispánica —los apellidos de los niños— y el dominio estadounidense —la cultura Scout, el lenguaje inglés y la bandera—. Los elementos de la cultura Scout constituyen el ideal a cumplir, tanto mediante a las formas que impone como por los valores y reglas que presenta, como en el cartel con emblema de los Boy Scouts of America que versa “Deje su Campamento Limpio y el Fuego Apagado” o el que está a su lado, que despliega la ilustración de un adulto

**FOTOETNOGRAFÍA:**

**EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.**

arquetípico de la clase media estadounidense y cuyo estilo recuerda la obra de Norman Rockwell, que contiene un texto que, si bien no se puede leer, muestra un título elocuentemente disciplinante: "How To...".

Esta fotografía retrata el conflicto cotidiano entre dos modelos culturales que, en este caso, se evidencia en la penetración del modelo económica y políticamente dominante dentro del imaginario de los niños de Taos. La participación de estos niños en los Boy Scouts of America incorpora en su imaginario valores y costumbres que interactúan con los heredados de lo pueblo originarios (representados fotográficamente por la arquitectura de adobe que los cobija) y los adquiridos durante la dominación española (evidentes en la fotografía por sus nombres escritos en el panel Scout en idioma inglés). La atmósfera de la fotografía es de un espacio íntimo, secreto, de cofradía. La construcción de lazos simbólicos, emocionales y prácticos de pertenencia a esta institución es, por un lado, una oferta deseable para que, quienes viven dentro del territorio de Estados Unidos pero fuera del alcance de su progreso económico, sean parte de su estructura social; pero al mismo tiempo, la inscripción de los niños de Taos a las redes valóricas de la sociedad estadounidense se puede ser vista como un dispositivo disciplinante y, por lo tanto, de anulación de las formas culturales originales. Collier conocía de cerca este conflicto, ya que su padre luchó toda su vida por la conservación de los modos de vida de las culturas originarias. La mencionada atmósfera de cofradía uniformada y la expresión atenta y expectante de los niños son claves fundamentales para entender, a la distancia, cómo operaba este dispositivo de penetración cultural. La fuerza expresiva de esta fotografía crea una sensación de haber estado allí que nos parece difícil producir por otros medios, o por otras fotografías que carezcan de la viveza que la mirada de Collier le imprime.

A continuación revisaremos tres imágenes que describen e interpretan fotográficamente escenas cotidianas capturadas por Collier en distintas comunidades norteamericanas: Trampas, Nuevo Mexico (1943); Montes Navajo, Utah (1948); y Ojo Sarco, Nuevo México (1943). A diferencia de las cuatro fotografías anteriores, cada una de las imágenes que componen esta serie revela un conflicto o tensión particular de una práctica cotidiana, inscrita dentro de un entorno cultural.

Trampas es un pequeño caserío parte de una red de reducidos asentamientos (separados entre sí por aproximadamente 4 kilómetros) dentro de un área que hasta hoy es absolutamente rural. Las casas que aparecen entre el portal de la iglesia y los cerros representan casi la totalidad de las casas del lugar. Las temperaturas de invierno oscilan entre los -12 y los 6°C. Al estudiar el lugar y la iglesia San José de Gracia podemos establecer que Collier capturó esta fotografía parado al costado de su portón de entrada y debajo del balcón que protege esta área.

• **IMG 76**  
 Congregación  
 partiendo  
 después de la  
 Misa. Trampas,  
 Nuevo Mexico.  
 Collier, 1943.  
 →



En la fotografía (Imagen 76) podemos observar dos grupos de personas: uno que transita entre la iglesia y el portal y otro que se encuentra debajo del portal abriendo una de sus dos puertas. De las tres personas que conforman el primer grupo, dos parecen ser mujeres y el tercero un hombre, esto por la ropa que usan. A pesar del viento que sopla desde la derecha hacia la izquierda de la escena, las dos mujeres llevan un traje formal, lo que incluye sombrero y abrigo, pero también falda hasta la rodilla (un desafío al clima) y zapatos de taco (un desafío al terreno). Tanto la mujer que sujeta su sombrero como la que cruza sus brazos para protegerse del frío viento corroboran con la posición de

FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

sus propios cuerpos el conflicto entre las ropas que usan y el clima que habitan. Lo que Barthes llamaría *punctum*, es decir aquello que (para mí) da vida a la foto y empuja a entrar en ella, está en el abrigo al viento de la mujer que cruza sus brazos para luchar contra el frío. Por otro lado, a pesar de que el camino pasa frente a la iglesia, no hay evidencias de ningún medio de transporte que espere a la congregación, lo que permite la hipótesis de que los asistentes a la misa viven en Trampas. Si damos crédito a la nota de Collier respecto de que salen de un servicio religioso periódico, esta indumentaria nos aporta una clave para evaluar la importancia de la misa para los miembros de esta comunidad. El conflicto entre las formas sociales y las condiciones del entorno es el motor del presente relato fotográfico.

• IMG 77

Niña Navajo aprende cómo tejer por observación; Montes Navajo, Utah. Collier, 1948.

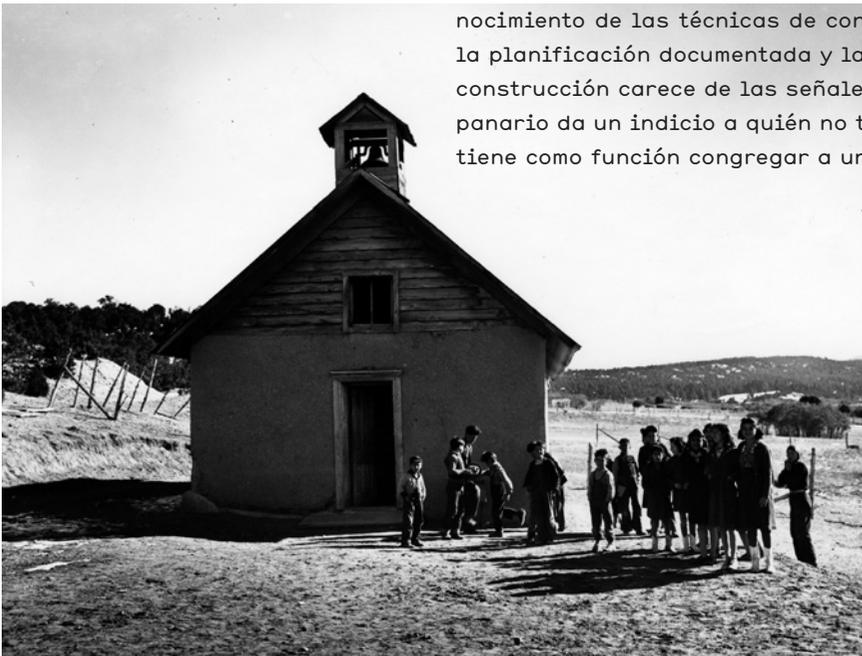
→



La fotografía (Imagen 77) retrata una mujer navajo mientras usa el telar al tiempo que la acción de sus manos es observada atentamente por una niña navajo. La mano en la boca da una expresión analítica a la niña la que parece estar siguiendo y aprendiendo la secuencia de movimientos de la mujer. Detrás del telar se asoman las caras de otros tres aprendices que, al igual que la niña en primer plano, miran atentos el proceso de producción. La presencia de un segundo telar, el que se muestra parcialmente detrás de las cabezas de las protagonistas de esta escena, permite la hipótesis de que el lugar es uno donde es habitual el tejido. La fotografía nos presenta innumerables evidencias de la cultura material, la indumentaria y las técnicas de producción, en el contexto de la transmisión de la cultura navajo de adultos a niños, de los gestos y posición corporal con que se desarrolla y de la disposición con que los

niños navajos enfrentan el aprendizaje. No obstante la multiplicidad de entradas y caminos de lectura de la imagen, la tensión entre la mirada de la niña y la acción de las manos de la mujer —el punctum de la escena— sugiere enfáticamente un punto de partida. Si bien el recorrido por la imagen no está escrito, parece difícil evitar la invitación del autor a comenzar el relato desde allí. Es la manifestación de esa tensión la "declaración sintética" de la imagen, demostrando al arte de Collier como capaz de hacer que convivan el dato y su interpretación. El texto actúa como una segunda capa de interpretación, en este caso ni más sintético ni menos crudo que el mismo dato que se propone interpretar. El que las fotografías no se reconozcan como síntesis o interpretaciones, ¿se debe, como dice Collier, a la ignorancia de los antropólogos respecto de un método que les permita construir una síntesis desde el dato fotográfico crudo o podría pensarse que la fotografía ofrece una síntesis, especialmente una fotografía con arte como la de Collier, pero a pesar de ser estéticamente evidente, no es ni traducible a texto ni sujeto de transacción y debate como las palabras?

Observamos un grupo de niñas y niños frente a lo que Collier describe en sus notas como una escuela de una sola sala, levantada en un paisaje rural (Imagen 78). Es así, ya que a pesar de que no se observan ni plantaciones ni ganado, las divisiones de madera y alambre son límites que marcan propiedad o permiten organizar el territorio para funciones complementarias en el proceso de crianza del ganado. A su vez, en el amplio paisaje cubierto por la fotografía solo se observan dos construcciones: la escuela y una edificación pequeña de techo bajo y plano que se asoma al costado de la casa, entre el techo y el grupo de alumnos. Por su parte, el edificio de la escuela delata su ruralidad por estar emplazado en un suelo plano pero sin mayor tratamiento ni programa, por la técnica constructiva de adobe y madera. La ventana está levemente descentrada respecto de la puerta, lo que revela un conocimiento de las técnicas de construcción más práctico que basado en la planificación documentada y las medidas exactas. A su vez, la básica construcción carece de las señales propias de una escuela: solo el campanario da un indicio a quién no tiene referencias de que la edificación tiene como función congregar a un colectivo.



• IMG 78

Estudiantes frente a su escuela de una sola sala. Ojo Sarco, Nuevo México. John Collier Jr., 1943.

←

**FOTOETNOGRAFÍA:**

**EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.**

No obstante, en la fotografía de Collier los que evidencian el uso educacional del edificio son los mismos alumnos que esperan. A su vez, salvo porque Collier nos señala que se trata de estudiantes esperando afuera de su escuela, el grupo no presenta una indumentaria que obviamente corresponda a escolares: solo uno de ellos lleva en su mano derecha un cuaderno o libro. La baja densidad de población que el paisaje evidencia nos permite entender que un grupo de edades tan distintas comparta al mismo tiempo la sala. Las sombras extendidas y la actitud despierta de los retratados nos permiten pensar que es de mañana, y que están a la espera de empezar su jornada de estudio. La percepción de que la jornada de clases aún no comienza, se refuerza por la oscuridad del interior del edificio ya que a pesar de que dos marcos evidencian la presencia de ventanas en la pared que recibe de lleno el sol, estas parecen estar aun totalmente cerradas. Este registro fotográfico rebalsa los aspectos de la escena que el fotógrafo se propuso capturar –que suponemos son aquellos que pueblan evidentemente el centro del encuadre, encaran la cámara y entran dentro del área que la profundidad de campo deja a foco.

El conflicto que Collier manifiesta fotográficamente es entre los asistentes a la escuela y la ausencia de los dispositivos simbólicos y materiales que acompañan la presencia de la institución educacional. Esta escuela rural emerge como tal desde la performance de quienes asisten, ya que carece de sustento estructural.

74

De hecho, al revisar más de las fotografías capturadas por Collier en esa misma comunidad, corroboramos que los pescadores viejos coinciden en el uso de la boina mientras que los más jóvenes tendían a usar jockey con visera.

Finalmente, revisaremos tres imágenes que describen fotográficamente escenas cotidianas capturadas por Collier en la caleta de pescadores del Cabo St. Mary, Canadá (1950).

A diferencia de las cuatro fotografías anteriores, las tres imágenes que componen esta serie son eminentemente descriptivas. Son ejemplos de una expresividad fotográfica que no parece interrogar, sino más bien observar, recordar y conocer.



• **IMG 79**

Ernie Haines repara sus trampas para langostas en la bahía de St. Mary. Collier, Cabo St. Mary, Canadá, noviembre de 1950.

↑



• **IMG 80**

Capitán Bennett Comeau pinta los flotadores para pescar langostas. Collier, Cabo St. Mary, Canadá, noviembre de 1950.

↑

La Imagen 79 y la Imagen 80 muestran a pescadores realizando tareas de mantenimiento del equipamiento para la pesca de langostas. El atuendo de ambos pescadores coincide en el tipo de bota y de boina. Si bien el uso de botas podría ser considerado como obvio para quienes trabajan en este rubro en climas como el de esta locación, la coincidencia en el tipo de boina sugiere una convención que excede lo funcional<sup>74</sup>. Tanto la reparación de las trampas como la restauración de los flotadores ocurre en el mismo lugar donde estos objetos se almacenan, al tiempo que son los mismos pescadores los que llevan a cabo la tarea: la ausencia de lugares y técnicos especializados para estas labores evidencia una estructura más bien artesanal de trabajo.

El trabajo de restauración de los flotadores corrobora la su calidad no industrial: usa un baúl como asiento y una caja como mesa de trabajo. Sin embargo, el hecho de que estos objetos sean usados para fines distintos de los originales no implica necesariamente improvisación:

**FOTOETNOGRAFÍA:**

**EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.**

la pintura chorreada y ya seca que cubre la caja-mesa evidencia que el actual es ya su rol estable; por su parte, si bien el baúl no parece muy acogedor para las asentaderas de Bennett, pone al capitán a una altura perfecta, en relación a la caja-mesa, para apoyar y sujetar cómodamente el flotador con la mano izquierda, mientras lo pinta con la maño derecha. La caja-mesa soporta además el tarro de pintura a una altura que antropométricamente parece cómoda. El saber hacer conlleva el saber apropiarse.

Por su parte, la descripción fotográfica que Collier hace de los lugares, los instrumentos de trabajo y las disposiciones corporales constituye un relato. En la mitad de la bodega, el puesto de trabajo del capitán Comeau divide la escena entre los flotadores aún no restaurados y los que sí lo están, dando cuenta del proceso de producción que se lleva a cabo: leyendo la imagen de izquierda a derecha vemos los elementos ordenados según esta simple línea de restauración.

Finalmente, el punctum de la Imagen 81 es la familiaridad con que el sujeto fotografiado despliega el gesto técnico de medición. Si bien en principio es un gesto técnico sin más pretensiones que la de mostrar cómo se mide una braza, la apertura de los brazos sin ningún pudor demuestran la existencia de un espacio de confianza entre el fotoetnógrafo y Rennie. En sus publicaciones, Collier no reflexiona explícitamente sobre su habilidad para penetrar en las comunidades que registra, adjudicándole a la fotografía, y no a sus propias capacidades, la potestad de abrirse paso para participar del espacio privado de los sujetos estudiados. La narración que emerge del conjunto de las fotografías de Collier en Bahía St. Mary no evidencia una interpretación fotográfica de conflictos generales o particulares, sino un vívido registro participante que trasparenta la empática subjetividad del fotoetnógrafo mientras interactúa con los miembros de esta comunidad.



• **IMG 81**

Rennie Prime mide en brazas la cuerda para trampas de langostas. Bahía St. Mary, Collier, Noviembre, 1950.

←

# Conclusiones

¿Qué expectativas llevaron a Collier a romper el uso silencioso de la cámara? ¿Cuál fue el rendimiento efectivamente obtenido por él?

A diferencia de los antropólogos decimonónicos —a quienes se les apareció la fotografía y sobre la cual proyectaron sus esperanzas disciplinares—, Franz Boas —que consolidó el uso de la cámara como medio de registro etnográfico— y Mead y Bateson —quienes se aproximan teóricamente al registro visual con el fin de revolucionar la antropología—, Collier es un fotoetnógrafo de origen. Crece en una familia de reformistas sociales, se forma en los distintos asentamientos donde sus padres hacían su labor y tempranamente adopta la fotografía como medio de trabajo y vida, por lo que aquello que llegará a llamarse antropología visual le es absolutamente connatural.

Por lo tanto, no es sorpresa que una de las cualidades que distingue a Collier es que su discurso sobre la fotografía es consecuencia de su quehacer práctico, y el propósito de su relato es proyectar incrementalmente su trabajo para aumentar la riqueza de las investigaciones antropológicas. Su relato es práctico y procedimental, no epistemológico y revolucionario. Ahora, y en coincidencia con Mead y Bateson, observa con inquietud el predominio del uso silencioso de la fotoetnografía: si bien ha sido largamente “usada por los antropólogos” (1957, pág. 843), éstos mantienen una considerable distancia conceptual hacia ella.

Inserto en el espíritu de su tiempo, articula su razonamiento alrededor de las características del objeto en sí, es decir de las potencialidades objetivas de la cámara y del dato fotoetnográfico. Por ejem-

75

Para Berger (2007, pág. 287), la película en movimiento, que mantiene la atención sobre la acción y somete al espectador a una línea y a un ritmo narrativo, es en este sentido opuesta a la narración fotográfica, ya que al congelar la escena ésta se hace disponible por completo y da libertad de recorrido al observador.

plo, basado en su experiencia empírica, destaca que la tarea fotográfica facilita que el etnógrafo entre a la comunidad en estudio, ya que, a diferencia del etnógrafo que transita con una libreta de notas, quien fotografía tiene un rol reconocible, a la vez que las fotografías de las personas y los lugares indagados son una adecuada forma de retribución e interacción con la misma comunidad.

La aplicación experimental de esta externalidad de la fotoetnografía se convierte en el aporte metodológico más reconocido de Collier: la foto-elicitación. Sus fotografías son usadas en entrevistas, logrando un mayor foco en las conversaciones y aportando claridad de manera eficaz sobre asuntos que, normalmente, demandan gran cantidad de tiempo y recursos para ser dilucidados. Las consecuencias de lo que Berger llamará “narrativa fotográfica” se hacen sentir en la foto-elicitación. Cada foto tiene “la terea de reanudar continuamente una vida vivida en el mundo” (Berger & Mohr, 2007, pág. 287). Apoyados en las fotografías para provocar la manifestación de la memoria y del imaginario, las que como índices apuntan a situaciones precisas a la vez que, como coordenadas, sugieren un vasto paisaje imaginario que se construye en los intervalos entre fotos. Así, los entrevistados desarrollan su narración usando las imágenes como puntos de apoyo disponibles, que no imponen un orden ni una secuencia<sup>75</sup>. De esta manera un grupo de fotografías “puede asistir a un informante que carece de la necesaria fluidez de palabra para hacer declaraciones claras acerca de procesos y situaciones complejas.” (Collier, 1957, pág. 858)

Es destacable que el tipo de información entregada por los entrevistados al comentar fotografías se hace más precisa, comparable y complementaria, lo que se explica, en parte, por la focalización en el referente de la fotografía y en que la atención de los entrevistados se concentraba ya no en los instrumentos de registro de los entrevistadores, que pasaban a segundo o tercer plano, sino que en comentar las fotos. Ahora, y a pesar de ser considerado un método fotográfico, su penetración en la investigación social es consecuencia de su capacidad para producir declaraciones verbales. Los modos de traducción a texto que los entrevistados hacen de las fotografías es un asunto que ha sido escasamente tratado por científicos sociales.

El conjunto de sus aportes y recomendaciones procedimentales, sumado a su espléndido y abundante trabajo fotográfico, han servido de hecho para vitalizar el reconocimiento y la presenciade la fotoetnografía. El carácter táctico del discurso de Collier proyecta a la fotografía no como una revolución para el conocimiento científico, sino que como una posibilidad de expansión. De hecho, la foto-elicitación emerge más de la oportunidad y la inteligencia práctica de Collier que de un proceso reflexivo.

Afanado por lograr que la fotoetnografía reciba el reconocimiento que considera merece, Collier contrasta la afluencia de información que producen las fotografías en los informantes clave con la escasa mención a su uso durante el análisis científico y su aun más escasa aparición en la publicación de resultados. Esta situación es, en parte, una manifestación del contraste entre la alta penetración de la imagen

“Una fotografía es una abstracción. No importa cuán familiar sea el objeto o la situación retratada, una fotografía es una reinterpretación de la realidad; presenta la vida que nos rodea a través de dimensiones nuevas, objetivas y fascinantes, y puede estimular al informante a discutir sobre sí como si se observara por primera vez.” (Collier, 1957, pág. 859)

en casi todos ámbitos de la cultura y su discreta participación en las ciencias sociales.

El mencionado carácter polisémico del dato fotográfico atenta contra la linealidad argumentativa de la retórica científica, cuya voluntad es producir argumentos inequívocos. La polisemia, con su permeabilidad a nuevas e inesperadas interpretaciones, llevaría a que, si existiese tal cosa como un lenguaje propiamente fotográfico, éste entrara en conflicto con las prácticas usadas por los científicos sociales para socializar su conocimiento. Este último conflicto, padecido por la propuesta de Mead y Bateson, si bien se manifiesta a través de las declaraciones de Collier, no es evaluado sistemáticamente es sus consecuencias ni conducido al nivel de la teoría.

Lo anterior, en cierta medida, es consecuencia de que el discurso sobre la fotografía articulado por Collier es de carácter propiamente fotográfico, en cuanto es fiel a la expresión y comportamiento de la fotografía: sus afirmaciones son, como sus trabajos fotoetnográficos, subsidiarias de aquello a que se refiere. Esta fragmentación se manifiesta en afirmaciones que, si bien son acertadas para los casos y ámbitos particulares a los que se refiere, entran en tensión cuando se los intenta coordinar como un discurso general sobre el rol de la fotoetnografía en la investigación. Por ejemplo, contrastando las ideas de Collier, la fotografía sería en sí objetiva, pero esta objetividad dependería del contexto en el que se interpreta y del sujeto que la mira<sup>76</sup>. Por un lado, una fotografía no lograría congregarse respecto a su significado; fuera de un ámbito disciplinar —como la antropología— la fotografía perdería el significado que en dicho contexto se le asigna, por lo que dependería de la traducción del texto; por otro, favorecería el que personas sin entrenamiento etnográfico alguno, al ser entrevistadas usando fotografías, mantengan el foco en el asunto referido por la fotografía, se extrañen respecto de sí, y se observen con cierta objetividad, destacando la “afluencia de reconocimiento” que la imagen convoca.

En una descripción teórica de la fotografía en investigación, donde se reconozca que cada uno de sus diversos usos produce objetos fotográficos absolutamente distintos entre sí y se describan dichos usos y objetos en pos de su diferenciación, ambas afirmaciones podrían coexistir complementariamente. Pero en sus textos, si bien Collier evidencia la diversidad de usos de la fotografía cuando expone el rico espectro de su trabajo, hace esfuerzos por vincular sus ejemplos particulares mediante consideraciones excesivamente simplificadas. La fotoetnografía, dado el amplio espectro de los casos con que Collier la describe, se presenta como una categoría amplia sin un hilo conductor preciso entre sus partes.

Complementariamente, sus descripciones, que asumen sin crítica la objetividad como propósito desarrollando un análisis centrado en las cualidades del objeto fotográfico y en las potencialidades propias del dato fotoetnográfico, invisibiliza en su reflexión la influencia de quien fotografía y el alcance de su mirada, adjudicándole a la fotografía como medio, y no a la expresividad lograda por el fotógrafo con su arte, la potestad de, por ejemplo, precipitar la memoria de quienes

Coincide con esto en su reseña Evans-Pritchard, quien destaca los aspectos que considera actualizados: “Esta edición revisada del respetado libro sobre el rol de la película en la investigación antropológica cubre un gran territorio. En esta versión actualizada del original de 1967 de *Antropología Visual*, se otorga un lugar equivalente, por un lado, a la fotografía fija y, por otro, al video y la película en movimiento. Están también actualizadas las consideraciones sobre ética, estética y ‘audiencias proyectadas’, tópicos actualmente debatidos entre académicos que producen films y cineastas que trabajan en el mundo de la academia.” El comentarista considera que “‘manual’ describe este libro acertadamente, ya que provee información práctica sobre la relación entre el trabajo de cámara y el trabajo de campo” (Evans-Pritchard, 1987, pág. 220)

se entrevista. Tampoco reflexiona sobre la influencia que la expresividad estética de una fotografía puede tener en su capacidad de evocar la memoria y de elicitar significados, ni en los sujetos estudiados ni en el equipo de investigación durante el análisis de los datos.

Al obviar el arte fotográfico y la importancia de conseguir resultados estéticamente expresivos, hace que los casos de uso exitoso de la fotografía parezcan solo el producto de las cualidades propias del medio: hace un esfuerzo “para tranquilizar a los antropólogos respecto de que esta forma de fotografía está a su alcance” (Hudson, 1968, pág. 329), cubriendo con bruma las dificultades y desafíos que efectivamente tendrá un investigador visual que no posea las extraordinarias competencias y talento de Collier.

Evans-Pritchard llama la atención sobre el hecho de que en una publicación de investigación visual la “estética y creatividad, si bien son aspectos reconocidos, tienen una importancia secundaria, a pesar de que las impecables fotografías incluidas en este libro deben haber sido escogidas tanto por ser hermosas como porque ilustran algún asunto. Realmente, muchos antropólogos visuales jóvenes quieren hacer películas y fotografías hermosas y satisfactorias paralelamente con hacer buena etnografía y ¿por qué no? De hecho, esperamos que los escritores demuestren estilo y personalidad en su prosa. Entonces ¿por qué deberíamos limitar la película en tanto medio y a los usuarios de la película a desarrollar documentación objetiva? Y por supuesto, como todos sabemos, la documentación visual objetiva es tan susceptible al sesgo, las preferencias y la personalidad como otras formas de documentación.” (1987, pág. 221)

Como insinuamos antes, el hilo teórico que une a los casos expuestos no logra protagonismo. En el prefacio a la edición de 1986 de *Antropología Visual*, Edward T. Hall, si bien plantea que en ésta publicación hay “una declaración coherente respecto de lo que puede ser la antropología visual” (1986, pág. xvii), describe el libro como “un manual sobre dos procesos de observación entrelazados: cómo guardar información en el film y cómo obtener información desde el film.” (Hall, 1986, pág. xiii) La idea de manual previene sobre el carácter práctico de esta publicación, cuyo valor está principalmente en las experiencias de investigación descritas<sup>77</sup>. De hecho Hall termina dicho prefacio destacando que la contribución de los autores “a este campo poco conocido y pionero podría, si las cosas funcionan, ser muy significativa. Los Collier creen —y yo también— que la antropología visual es un ámbito legítimo de la observación antropológica en su propia ley. -Edward T. Hall” (Hall, Foreword to *Visual Anthropology*, 1986, pág. xvii)

¿De lo que “puede ser (...) este campo poco conocido y pionero (...) si las cosas funcionan”? No deja de sorprender esta declaración, proviniendo de un antropólogo de renombre como Hall que, contando 70 años a la salida del libro, no solo había sido testigo del uso de la fotoetnografía, sino que él mismo llevaba años usándola para sus propios estudios. La investigación que lo condujo a acuñar el concepto de proxémica incorporó abundante material fotográfico y su libro “*La Dimensión Oculta*” (Hall, 2009) despliega un considerable número de fotografías y

Reseñando la primera edición del libro, W. Collins destaca el constante empeño que Collier pone en promover la idea de que un futuro esplendor esperaba a la fotografía en el futuro próximo de la investigación. “Persuasivamente, demuestra la posibilidad de una ‘antropología visual’, en dónde la mayoría de los antropólogos en el futuro considerará la cámara como una parte indispensable de sus instrumentos de trabajo.” (Collins W. A., 1969, pág. 555)

esquemas. Entre líneas, Hall parece corroborar que la constitución de un “campo” disciplinar para la fotoetnografía requiere no solo de que el medio fotográfico participe de hecho y silenciosamente en la investigación, sino que exista un cuerpo de reflexiones escritas que lo valide: las fotografías no se validan en la ciencia por el solo hecho de ser usadas, lo que corrobora la distancia entre su valor de uso y de cambio.

Entonces, después de un siglo y medio de fotoetnografía, lo “poco conocido y pionero” respecto de esta práctica sería la reflexión escrita sobre este medio, ya naturalizado en el trabajo de campo. En la misma lógica, comentando la primera edición de *Visual Anthropology*, S. Hudson (1968) describe esta forma de investigación como “una aproximación que muchos investigadores de campo ignoran, desanimados tanto por la técnica como por el aire de misterio que rodea los datos fotográficos” (Hudson, 1968, pág. 328). También William Collins, reseñando esta misma edición del libro, señala que “John Collier describe una herramienta de investigación que solo unos pocos antropólogos han usado extensamente.” (Collins W. A., 1969, pág. 555)

En este libro, a diferencia del proyecto de investigación de Mead y Bateson en Bali, la “propia ley” de la investigación visual no incluye ni una revisión sistemática de las consideraciones epistemológicas, ni un método visualmente estructurado para la interpretación de los datos, ni un modo propiamente fotográfico para exponerlos. Como ya hemos mencionado, la voluntad de Collier está puesta en lograr la titularidad de la fotoetnografía dentro de los equipos de investigación, no en la creación de un nuevo juego. Sin embargo, este objetivo, a tres décadas de que Collier acuñara el método de foto-elicitación, sigue pendiente. Diecinueve años después de la primera edición del libro, en su segunda edición actualizada, se sigue sosteniendo la misma visión de la fotografía en la investigación: que es medio de potencialidades inmensas pero incomprendido, que presenta grandes posibilidades para el conocimiento de la sociedad y que en el futuro podría contribuir significativamente a la investigación, “si las cosas funcionan.”<sup>78</sup>

Si, como Hall, creemos que en el libro hay una “declaración coherente” respecto de la antropología visual, ¿está dicha coherencia en el marco teórico o en el epistemológico? Parece haber acuerdo en que está en el tono cercano y práctico con que Collier narra sus experiencias usando la fotografía para investigar, a la vez que dichas experiencias parecen estar conectadas por su talento, entusiasmo y capacidad de adaptación a los contextos que investiga y a los grupos con que trabaja. Y, por supuesto, por sus espléndidas fotografías. A pesar de que asume explícitamente que “la razón principal por la que la antropología no ha aprovechado bien los medios visuales es que los investigadores, mayoritariamente, no han sido capaces de traducir lo visual en verbal” (Collier & Collier, 1986, pág. 170) poniendo a la escritura como un punto de paso obligado para que la fotoetnografía participe de la investigación, al describir a Jacob Riis como antropólogo urbano (Collier & Collier, 1986, pág. 9) reconoce tácitamente la autonomía de la obra fotográfica para aportar al conocimiento disciplinar. Si bien Riis hizo una descripción fotográfica magistral de las miserables condiciones de vida a finales

El éxito del libro no depende de su escritura, como si de sus imágenes. Hudson, destaca que “el estilo del autor frecuentemente oscurece lo que tiene que decir. (...) escribe, ‘Nuestro desarrollo cultural, por otra parte, ha estado orientado a comandar la naturaleza con súper-tecnología manejada colectivamente por súper-organizaciones de funciones fragmentadas’ (p. 6). Dicha fascinación con la complejidad y la mística de la parafernalia verbal (y técnica) es de hecho un obstáculo.” (1968, págs. 328-329) No obstante, reseñando su segunda edición, Evans-Pritchard destaca que los Collier presentan “ideas bien escritas y bien argumentadas, consejos prácticos y gran sensibilidad hacia el proceso de trabajo de campo y análisis.” (Evans-Pritchard, 1987, págs. 221-222)

del siglo XIX en los tugurios de Nueva York, sus textos y presentaciones respondían a la estructura retórica de la prédica y del periodismo y nada a la lógica de la antropología o de las ciencias sociales. (Hermansen, 2008) No obstante, en la práctica, la moneda de cambio para participar de la red de flujos de conocimientos en las ciencias sociales parece ser el texto, no la imagen: a pesar de que el trabajo de Riis sea ampliamente considerado como el punto de partida de la antropología visual urbana, su rescate provino de la esfera del arte, no de las ciencias sociales.

La insatisfacción respecto a cómo se considera a la fotografía en la investigación se mantiene en el cuerpo del libro. Si bien los autores de la segunda edición actualizan los casos que constituyen su breve genealogía de la fotografía en investigación, sostienen exactamente la misma idea general que en la primera edición: la posición de la fotografía en las ciencias sociales es injusta. En ambas ediciones del libro se afirma que “refinados fotógrafos e investigadores de terreno han realizado investigaciones organizadas con cámaras, películas y video en antropología. Pero en la antropología como un todo, la fotografía continúa siendo un método de investigación inusual” (Collier & Collier, 1986, pág. 13). Lo anterior no refleja una actualización incompleta del texto, sino la vigencia en la percepción de este problema. Al día de hoy, tanto la investigación social basada en medios visuales como la publicación visual de investigaciones, siguen siendo descritas como promesas.

Más allá de la celebrada aparición de la foto-elicitación en la investigación cualitativa, las reflexiones teóricas de Collier no han resultado en una línea de pensamiento. Esta suerte guarda similitudes con la experiencia en Bali: los procedimientos de producción y organización de datos del Carácter Balinés son referidos constantemente como un hito en la investigación visual, a pesar de que las conclusiones de dicho estudio se obvian y su metodología de registro visual exhaustivo no fue nuevamente utilizada, solo parcialmente por Mead.

La consolidación de la fotoetnografía reclama una masa crítica de reflexión escrita. Pero para que las cualidades distintivas de la fotografía enriquezcan el ciclo completo de investigación, dichas reflexiones deben acompañar la práctica fotográfica, no someterla. En ese sentido, las publicaciones de Collier son, sin duda, un gran aporte. Sin embargo, si bien la estructura de sus reflexiones refleja cualidades distintivas de la fotografía y sus consejos procedimentales son pertinentes y útiles, visto como propuesta teórica, el conjunto de sus textos es uno discreto, no continuo<sup>79</sup>.

## Cuarto Hito

# La fotoetnografía como documento social: su revisión desde la sociología.

“El tipo de trabajo que (el presente texto) se propone hoy animar apenas existe, a pesar de que la convergencia de intereses entre científicos sociales y fotógrafos, muchas veces la misma persona, sugiere que no tendremos que esperar mucho su proliferación.”

(Becker, 1974, pág. 23)

### Introducción

Después de revisar las expectativas que emergen del encuentro entre la antropología decimonónica y la fotografía, el uso silencioso de Boas, el revolucionario programa que Mead y Bateson conciben para la renovación del lenguaje de la ciencia a través de medios visuales y el entusiasta llamado de Collier para que la antropología incorpore estructuralmente a la fotografía de campo en la investigación y posterior publicación de los resultados, es y no es una sorpresa que los pioneros de la sociología visual en Estados Unidos emprendan la empresa de conquistar un espacio disciplinar para su práctica desde un ánimo ciertamente reivindicativo.

No es una sorpresa, ya que el reconocimiento de la fotoetnografía en la investigación social había sido y seguía siendo percibido por sus practicantes como insuficiente en relación a su potencial. En la misma línea, quienes cultivaban la indagación visual hacia el último cuarto del siglo XX, vieron en el diferencial entre el uso efectivo y el potencial de la imagen para aportar conocimiento original un campo de oportunidades a conquistar.

“Although ethnographic photography shares some affinity with the documentary, the aesthetic and political intent of most documentary images separates them from ethnographic photography. Bateson and Mead's *Balinése Character* (1942) and Gardner and Heider's *Gardens of War* (1968) are among the exceptional attempts at publishing a photographic ethnography.” (Ruby, 1996)

Lo que sí sorprende es que en el discurso fundacional de la sociología visual, a un siglo y medio de haber incorporado la fotografía para el estudio de la sociedad, se retome la idea de que lo que entonces planteaban “apenas existe”, que (por fin) las condiciones están dadas para una inflexión en el rol de la imagen en investigación social, y que la fotografía como medio de registro no solo es complementario, sino que comparable al texto –y superior a éste en muchos aspectos.

#### Documentalismo versus antropología visual

“Cuando los documentales sociales se etiquetan como antropológicos, nuestro campo se confunde con el liberalismo/reformismo político, dado que esos films están generalmente hechos desde uno de esos puntos de vista. A pesar de que muchos antropólogos pueden simpatizar con los sentimientos expresados en dichos films, la confusión entre la estética política y la antropología no ayuda a nadie. Solo ayuda a arruinar las intenciones sociopolíticas de los documentalistas y los deseos académicos/educacionales de los antropólogos.”

(Ruby, 1986, pág. 11)

El destacado antropólogo visual Jay Ruby promueve enérgicamente la distancia entre el film antropológico y el documentalista. Lamenta que al consumir los medios audiovisuales de comunicación e información, el sentido común no haga una distinción espontánea entre ambas manifestaciones. Para Ruby, como para muchos otros antropólogos, la vecindad entre las fotografías y películas documentalistas y el film antropológico es fuente de confusión, es distractora y tiene como consecuencia, en la práctica, la expropiación de un asunto que debería estar dentro del dominio de la antropología visual.

“Festivales internacionales, supuestamente dedicados al material antropológico, organizan sus comités sin antropólogos. Generalmente las películas seleccionadas son producidas por documentalistas independientes que no parecen tener ni investigación ni pregunta antropológica. De hecho, algunos de estos cineastas son abiertamente hostiles al enfoque de las ciencias sociales y lo consideran como ‘ideológicamente incorrecto.’”

(Ruby, 1986, pág. 10)

Fuera de la academia, el encuentro de la palabra antropológico con la idea de documental tiene usos y connotaciones que rebalsan lo deseable para Ruby, así como para muchos de los antropólogos que usan instrumentos visuales para sus trabajos de campo<sup>80</sup>. Pero no solo desde el documentalismo es que se traza como límite de la antropología uno que deja a la producción visual etnográfica en un terreno ambiguo. Algunos destacados antropólogos aportan para asentar esta posición periférica. Ruby se refiere críticamente a este asunto tomando como punto de referencia a Sol Worth.

“On a formal level, photographs taken by anthropologists are indistinguishable from the snapshots or artistically intended images taken by tourists—that is, there is no discernible anthropological photographic style.” (Ruby, 1996)

“Sol Worth (Gross 1982) ha sugerido que los films son acerca de la cultura a la vez que hechos por una cultura, y que por lo tanto todos los films pueden ser considerados como etnográficos. Desafortunadamente, esta idea de Worth ha sido entendida por Heider (1976), DeBrigard (1975) y otros como una licencia para considerar a todo film como etnográfico. El problema evidente es que cuando una definición abarca todo y nada queda fuera de los límites de su dominio, pierde todo valor crítico. Si es que existe un cine antropológico, debemos definirlo de manera que podamos distinguirlo de otras formas de cine.” (Ruby, 1986, pág. 11)

Al crear una categoría amplia y homogénea para los datos visuales, éstos son simultáneamente bienvenidos y declarados como extranjeros. Las interpretaciones de Heider y DeBrigard empatan con los modos operativos de la disciplina antropológica, especialmente si recordamos que, para incorporar la fotoetnografía en la antropología, es condición hacer una traducción de ésta a palabras. La médula de la antropología son las palabras; las imágenes, al contrario que en el documentalismo, no constituyen autónomamente un discurso. La consecuencia directa de la hegemonía del texto es que todas las imágenes tienen en común el estar fuera de los límites del núcleo de la antropología, a menos que sirvan a la producción y estructura del verbo. Si bien, como dice Ruby, las etnografías visuales, sean filmadas o fotografiadas, “son declaraciones antropológicas acerca de la cultura –sustentadas por una ideología y basadas en la teoría antropológica” (Ruby, 1986, pág. 11), en el mainstream antropológico no se ha dedicado el esfuerzo necesario para distinguir finamente entre los distintos tipos de imágenes, ni tampoco ha demostrado competencias para contestar visualmente las “declaraciones” visuales.

Por su parte, el público lego, que lee las imágenes usando las claves del sentido común, conversa mucho mejor con la lógica del documentalismo (como argumentaremos más adelante) ya que “los argumentos que comparecen en las publicaciones de muchos trabajos (documentales) con evidente importancia social (...) indican que las teorías sobre las que los fotógrafos trabajan, sin sorpresa, provienen del conocimiento general, de los lugares comunes que se transan en la vida cotidiana.” (Becker, 1974, pág. 11) Al mismo tiempo, el grueso de los antropólogos no despliega las competencias para entrar en diálogo con quienes cultivan la antropología visual, ya que “las imágenes que los antropólogos toman en terreno son realmente fotografías de vacaciones, equivalentes a las que tomarían en cualquier vacación o que cualquier otro vacacionista podría tomar, concentrándose en lo que consideran exótico y extraordinario. El pensamiento antropológico no afecta las imágenes.” (Ruby, 1972; en Becker, 1974, pág. 11)<sup>81</sup>

Como mencionamos más arriba, la incorporación formal de la fotografía de terreno como dato de investigación no es obvia. A diferencia del texto, donde las convenciones de escritura científica hacen menos probable confundir un relato periodístico con uno de investigación, ni el grueso de la sociedad ni el grueso de los científicos sociales

cuentan con acuerdos retóricos que permitan distinguir claramente una fotografía documentalista o periodística de una propiamente etnográfica, lo que aumenta la confusión entre investigadores, documentalistas sociales y quienes directamente lucran con las imágenes de lo exótico. “El diccionario del lenguaje expresivo de la fotografía aún no ha sido compilado; actualmente solo encuentro discusiones ocasionales ad hoc.” (Becker, 1974, pág. 22)

Su similitud con el rival documentalista dificulta a los antropólogos visuales el control de lo que se consideran un dominio propiamente disciplinar. Al mismo tiempo, esta similitud redobla las sospechas que los antropólogos abocados a los datos verbales tienen respecto de la fotografía como dato, lo que favorece una crítica exacerbada sobre ella. La libertad vigilada que las fotos padecen en la discusión antropológica dificulta sus movimientos. Hace que su uso sea mucho más voluntarioso de lo que se podría pensar si solamente hacemos foco, como Collier, en sus cualidades como objeto.

La dificultad de los espectadores no adiestrados visualmente para distinguir el origen de los datos se deja explicar, en parte, por la evolución del soporte de exhibición. Originalmente, la asentada institución del Museo Antropológico servía de contexto para el material presentado. Ya el formato del edificio del museo disciplina al público, el que, una vez dentro, se predispone a una forma de exégesis y adopta claves de lectura que se manifiestan en un tipo particular de acercamiento mental y corporal a lo exhibido. El Museo como escaparate de la ciencia impone modos de interpretación, a la vez que sus curadores se encargan de clasificar lo expuesto según el método científico: en el Museo Antropológico la producción científica juega de local. Por su parte, las publicaciones científicas impresas hacen lo suyo, distinguiéndose generalmente de las revistas comerciales por su relativa austeridad de medios y densidad de contenidos. Pero el despliegue de material visual y audiovisual llama otro tipo de asociaciones, como lo hace la “fotografía en blanco y negro, que carga con las convenciones visuales que asimilamos en un mundo de revistas y periódicos ilustrados, de la misma manera como aprendimos a hablar.” (Becker, 1974, pág. 6)

En el caso del cine ocurre lo propio. Comparativamente con el material audiovisual que proviene de los medios de información, del comercio o de la industria de la entretención, nuestra exposición a material visual propiamente etnográfico es mínima. Por lo tanto, los investigadores visuales deben reflexionar y “reconocer la cantidad de fotografía no-sociológica que estamos acostumbrados a ver,” (Harper, 1998, pág. 29) ya que es altamente probable que aquello que sea visto dentro de una pantalla de televisión o en una sala de proyección sea evaluado con una vara no constituida por parámetros científicos, por lo que el cumplimiento de dichos parámetros por un film o una fotografía no es, en general, relevante.

La tensión entre documental, espectáculo e investigación antropológica se extiende, desde la década de 1950, desde las salas de cine a la televisión. En un principio la transmisión de documentales etnográficos por TV prometía instituirse como “la mejor forma de llegar

al público general. La relativa prosperidad de la televisión durante la década de 1950 hizo posible aumentar los fondos para el cine etnográfico, a la vez que formalizó la relación entre antropología y televisión.” (Marks, 1995, pág. 341)

Pero en la medida que la televisión se constituye como industria, definiendo un carácter y una lógica propia, se distancia de los criterios y modos operativos de los antropólogos, los que en su origen “actuaron como consultores para los proyectos de films documentales producidos por organizaciones comerciales.” (Marks, 1995, pág. 341) No obstante la relevancia estructural de este cambio, para los televidentes no es perceptible: si bien los antropólogos se ven gradualmente excluidos de la producción de documentales para el público masivo, éstos siguen siendo presentados bajo las mismas categorías y, probablemente, los cambios en su estilo son percibidos como una evolución natural del medio. El siguiente texto de Ruby es testimonio de la percepción de haber sufrido una suerte de expropiación:

“Para el público en general, una película antropológica es cualquier documental acerca de cualquier pueblo ‘exótico’ en el cual las personas son retratadas de manera empática. La formación o competencia antropológica de los productores no es tema. De alguna manera, cuando se usa una cámara, no es necesario saber nada de antropología. Es curioso que esta identificación no se produzca cuando alguien escribe. Periodistas de medios impresos, a pesar de conducir ‘observación participante’ entre pueblos del tercer mundo, difícilmente son llamados etnógrafos.” (Ruby, 1986, págs. 10–11)

A pesar de que para Ruby las diferencias entre el documentalismo y la etnografía visual —como también entre la bitácora de un capitán de barco y un diario de campo etnográfico— estarían principalmente “en las intenciones de quienes las producen” y, por lo tanto, requerirían de distintos “criterios analíticos para (...) aplicar sobre ellas” (Ruby, 1986, pág. 11), ni las intenciones de los investigadores visuales son obvias para un lector no entrenado ni los criterios analíticos de las ciencias sociales son parte del sentido común. Además, tal y como los criterios que un etnógrafo aplica en su diario de campo no permean necesariamente su producción de imágenes, tampoco los “criterios analíticos” pertinentes de aplicar sobre un corpus visual son obvios para un investigador sin familiaridad con el medio. Lo que se intercambia entre antropólogos son las palabras que describen e interpretan las imágenes y no las imágenes como declaraciones o contra argumentaciones. Consecuentemente, aquello que vincula a los investigadores sociales y los hace parte de una red es la palabra, quedando las imágenes como eventos discretos, soportados por la firme trama de los intercambios verbales.

Ruby parece abandonar la batalla por un público más amplio, dejando ese terreno a los documentalistas, y a cambio se propone la reconquista de sus propios colegas, ya que si “consideramos que nues-

tra producción de imágenes es una actividad antropológica, es hacia la comunidad de antropólogos donde debemos poner nuestra atención. Debemos buscar un diálogo crítico con otros antropólogos y tratarlos como nuestra audiencia primaria. Empeñarnos en cualquier otra cosa tiene como consecuencia que permanezcamos en la periferia, y en términos económicos duros ese no es un buen lugar para estar.” (Ruby, 1986, pág. 12)

Pero ¿cómo hacer foco en la comunidad antropológica para conseguir un lugar en el mainstream disciplinar? ¿Cuáles son los puntos de encuentro y los de distinción entre la antropología escrita y la visual? ¿Cómo se inserta la indagación visual en el ejercicio de la antropología? Ruby se detiene, antes de contestar estas preguntas, para describir la marginalidad de la investigación visual en antropología como el producto de la desconfianza de los antropólogos en la capacidad de la imagen para transmitir ideas abstractas y de la consecuente falta de métodos y teorías que articulan el trabajo visual. Destaca también cómo las producciones visuales cuyo sujeto de estudio es propio de la antropología, tienden a posicionarse en los márgenes de la disciplina o, derechamente, fuera de ella (Ruby, 2002).

Queda la percepción de que el autor describe una situación injusta, una resistencia basada en la desconfianza histórica y el desconocimiento de las potencialidades del material visual. Desde cierta perspectiva, tanto Ruby como muchos otros investigadores visuales a lo largo de la historia insisten en extrañarse de que una comunidad de sujetos racionales, como debería ser la de los científicos sociales, no incorpore la fotografía a sus prácticas de investigación a pesar de contar con información bien articulada y fundamentada sobre las ventajas de estos medios. Sin embargo —y no solo en la antropología— prima la resistencia a cambiar el comportamiento habitual, a menos que éste se demuestre como ineficaz para interactuar exitosamente con la comunidad a la que se pertenece y ganarse la vida. Y ¿existe hoy una forma más eficaz de producir, publicar e intercambiar conocimientos que a través de la escritura? La respuesta parece ser, hasta ahora, que no.

La hegemonía del texto no es una sorpresa para nadie. De hecho Ruby cree que “el avance de la antropología visual en el campo de la antropología depende de que critiquemos nuestros films de manera similar a como criticamos una etnografía escrita —esto, para desarrollar cánones de crítica para los films etnográficos que asuman que los films deben ser considerados primeramente como contribuciones al ‘arte’ del film (Ruby 1975).” (Ruby, 1986, pág. 12)

Pero de la misma manera que es improbable dar una descripción satisfactoria del impacto que un determinado grupo de datos fotográficos tiene en una investigación describiendo su uso solo a través del método científico —sin incorporar como variable la fuerza expresiva, la belleza o el oficio del material— es problemático afirmar que por tratar los datos visuales según procedimientos propios de los datos verbales vamos camino hacia una relación más simétrica entre el texto y la imagen. Los modelos analíticos que sirven al procesamiento e intercambio de conocimiento verbalmente estructurado tienen cualidades en las que el texto se asienta bien, pero que pueden vestir incómodamente

a la imagen y, por lo tanto, distorsionar sus atributos.

La reflexión de Ruby sobre el arte del registro etnográfico hace referencia a una manera de entender la escritura etnográfica, en la que cada relato escrito es primariamente una contribución a dicho arte. Uno de los productos de toda investigación antropológica es, a fin de cuentas, una narración, la que se compone, en buena parte, de una serie de narraciones etnográficas. El conjunto de las narraciones etnográficas constituye una red continua, dinámica, diversa y compleja de conocimiento. Por lo tanto, la escritura etnográfica es sobre todo una ejecución (play), que se inserta e interactúa con esta red de narraciones. Cada narración define, a la vez que se define, según el estado del arte de esta red.

Para aplicar esta consideración al film —o a las fotografías—, no basta con que, después de una comparación acuciosa, probemos que los datos visuales merecen paridad con los datos escritos y que vistamos los datos visuales con las categorías que cubren los textos: si los datos visuales no constituyen su propia red, ni el conjunto de sus ejecuciones espeja el dinamismo y la periodicidad de las narraciones textuales, las cualidades del medio en sí han probado ser insuficientes como argumento para lograr que la investigación visual acceda a una mejor posición en la antropología.

#### **De la antropología a la sociología visual**

“El campo de la antropología visual parece estar en un constante estado de flujo —sin encontrar un nicho o base de dominio razonablemente seguro. Como consecuencia, ocupa una sombría posición marginal entre las esferas de la antropología académica, el cine independiente y la televisión educativa.”

(Ruby, 1986, pág. 9)

La oscura fotografía con que Ruby describe la antropología visual contrasta con la proyección optimista que, al mismo tiempo, hace Douglas Harper sobre la pertinencia y el futuro de la sociología visual. Ambos se diferencian, además, en la descripción de sus destinatarios: el antropólogo, a pesar que declara su voluntad por hacer foco en sus colegas, expresa su preocupación respecto de la recepción que la antropología visual tiene en el público general, mientras que el sociólogo ni siquiera hace mención al tema. ¿Requieren las publicaciones científicas en general y las de investigación social en particular de publicación masiva? ¿Están preocupados, por ejemplo, los psicólogos sociales de construir una imagen clara de lo que es el cuerpo de su conocimiento en el imaginario social o en el sentido común?

Podemos especular que los antropólogos norteamericanos, acostumbrados a contar con una escena como fue el Museo, el Cine o la Televisión Antropológica, con amplia presencia social, reclaman, frente al declive en la influencia de este tipo de instancias, una escena equivalente. Por su parte, los sociólogos —que nunca contaron con un Museo Sociológico— no parecen considerar la llegada a un público amplio

82

“Bateson and Mead's Balinese Character (1942) and Gardner and Heider's Gardens of War (1968) are among the exceptional attempts at publishing a photographic ethnography.” (Ruby, 1996)

83

“Such ethnographic sociologists as Douglas Harper and others in the International Visual Sociology Association are extending the tradition of photo ethnographies.” (Ruby, 1996)

como un asunto a tratar. Además, y como veremos a continuación, para los sociólogos el documentalismo de corte social representa más un norte magnético hacia el cual avanzar que un prójimo indeseable respecto del cual distinguirse.

Después de referirse a los trabajos de Bateson y Mead (1942), Collier (1957), Danforth y Tsiaras (1982), Cancian (1974), Gardner y Heider (1968), Norman (1995), Frese (1992), Schwartz (1989), Dohm (1992) y Cheung (1996), Harper sentencia que “el uso que los antropólogos le han dado a la fotografía fija en etnografía no se ha desarrollado mucho más allá.” (Harper, 1998, pág. 27)<sup>82</sup>

¿Por qué el uso de la foto en etnografía antropológica no se ha desarrollado más allá de algunos experimentos y personajes brillantes? Como ya comentamos, el desconocimiento del medio, la dificultad para controlar sus connotaciones, la estigmatización de la fotografía por su rol estelar en la antropología colonialista, junto con la expandida percepción de que el dato fotográfico es connatural al relato realista de la ciencia moderna, son algunas de las razones esgrimidas para explicar la incorporación marginal de la fotografía en el discurso antropológico, lo que paradójicamente no significa que la cámara fotográfica no sea profusamente usada en etnografía. Pero a pesar de que la filmación y la fotografía estática podrían compartir esta negativa carga simbólica, “la sub-disciplina de la antropología visual ha tendido mayoritariamente al uso del film y el video, con textos escritos a su servicio.” (Harper, 1998, pág. 27)<sup>83</sup>

¿Por qué los antropólogos que trabajan con medios visuales tienden naturalmente al uso de la película en movimiento o del video? ¿Es posible entender este sesgo? Harper intenta una explicación, esgrimiendo que el film acoge mejor la voluntad antropológica de entender y usar “las imágenes como mediación entre el antropólogo y el sujeto en estudio” ya que el registro de la acción en el tiempo permite reconstruir el ritmo y el desarrollo de la interacción investigador-investigado. De esta forma, se ha “problematizando la naturaleza de la representación visual,” especialmente de la fotográfica. Ésta, asociada al “‘relato realista’ se ha desacreditado como forma de etnografía visual, por lo menos entre las publicaciones auspiciadas por la disciplina antropológica.” (Harper, 1998, pág. 27)

Si bien desde una perspectiva postmoderna esta descripción hace total sentido, no explica por qué los antropólogos inscritos en el “relato realista” se inclinaban por la película en movimiento. Para Margaret Mead, por ejemplo, la película en movimiento permite una reconstrucción de la experiencia de campo que favorece la profundización en el análisis y el desarrollo de nuevas consideraciones. En diálogo con Bateson, contrasta los alcances de la película fija y en movimiento:

“En algunas ocasiones, he hecho trabajo de campo sin filmar, y, por consiguiente, no he podido subordinar el material de registro a una teoría más o menos cambiante, como pudimos hacer con el de Bali. Así, cuando regresé a Bali, no vi nada nuevo. En cambio, cuando volví a Manaos, de donde sólo tenía fotogramas, sí que vi asuntos nuevos. Cuando tienes una pelí-

cula puedes, a medida que se desarrolla tu propia percepción, volver a examinarla a la luz del material.”

(Mead & Bateson, 2006 {1977}, págs. 186–187)

A pesar de que parece poco probable desarrollar una explicación concluyente respecto a la posición secundaria de la investigación visual entre antropólogos y sobre la preferencia de los antropólogos visuales por el film, parece claro “que la antropología le ha dado la espalda a la etnografía visual” y especialmente a la fotoetnografía. No obstante, y quizás por esa misma subutilización, para Harper y su proyecto de una sociología visual, esta “tradición sigue ofreciendo un modelo para los sociólogos visuales contemporáneos que se involucran en la visualización de la vida social a través de la investigación de campo.” (Harper, 1998, pág. 27)

Por su parte, y a diferencia de los antropólogos —quienes cargan con una historia arraigada en el trabajo de campo y con un uso constante [generalmente silencioso pero con excepciones estruendosas] de la fotoetnografía—, los sociólogos mayoritariamente han mirado la vida social desde una distancia estratégica y se han mantenido, al menos formalmente hasta la década de 1970, ajenos a la práctica fotográfica en el marco de la sociología. Esto a pesar de que “fotografía y sociología comparten, aproximadamente, la misma fecha de nacimiento, si consideras el nacimiento de la sociología como la publicación del trabajo de Comte en que le da nombre, y el nacimiento de la fotografía como la fecha en que Daguerre hizo público su método para fijar una imagen en una placa de metal. Desde el comienzo, ambas disciplinas trabajaron en proyectos diversos. Entre estos destacaba, para ambos, la exploración de la sociedad.” (Becker, 1974, pág. 3)

A pesar de que, mientras pasaban los años, los caminos de la sociología y la fotografía se fueron separando —y quizás por lo mismo— no han faltado las menciones al carácter sociológico del trabajo de muchos foto-documentalistas. Estas menciones no parecen producir ni urticarias ni pánico identitario entre los sociólogos: a diferencia de los antropólogos, para los sociólogos el documentalismo es una fuente de inspiración y no un tipo de vecino cuyos modos desperfilan el barrio donde se habita.

“Quienes aspiran a ser sociólogos visuales se inspiran en la tradición humanista liberal de la fotografía documental, que data del trabajo de Jacob Riis (1971 [1890]) sobre la pobreza urbana de los inmigrantes (a EEUU). (...) Los fotógrafos documentalistas no eran sociólogos, pero a pesar de que sus libros carecían de un marco sociológico o teórico, tenía mucho que ofrecer a los sociólogos que buscaban una sociología más directa y crítica. Los sociólogos en búsqueda de un método visual reconocieron que los fotógrafos documentalistas frecuentemente estaban conectados en profundidad con sus sujetos de estudio y, por lo tanto, poseían el conocimiento íntimo que debería tener un sociólogo respecto de su terreno.”

(Harper, 1998, pág. 28)

Dentro de la antropología visual, Collier menciona el carácter foto etnográfico de Riis. Sin embargo, esta actitud permeable es una excepción.

El trabajo de los documentalistas presentaba el valor de operacionalizar en terreno la voluntad de conocimiento y cambio social imperante en las décadas de 1970 y 1980 en Norteamérica. A cambio del influjo de vitalidad que el documentalismo aporta a la sociología, sociólogos como Becker y Harper plantearon que su disciplina puede aportar a la fotografía social un aparato crítico que permita coordinar las emociones con la reflexión sistemática. Los documentalistas, por carecer de una teoría que soporte una metodología sistemática, suelen lanzarse desde grandes postulados —principios basados en el sentido común— directamente a la denuncia, describiendo e interpretando casos de una manera que se presenta como la única correcta.

Pero la crítica que estos sociólogos hacen de los supuestos teóricos con que trabajan los documentalistas, no se propone el reforzamiento de los límites, sino que promover la interacción. El que los fotógrafos sociales no trabajen sobre un marco teórico que cumpla con los estándares de la sociología, no los lleva a negar la dimensión sociológica del material —como en el caso de los antropólogos. En ese sentido, y a diferencia de Ruby que entiende que un film es antropológico por “las intenciones de quienes lo producen” (1986, pág. 11), la calidad sociológica de un material fotográfico podría provenir de la intención de quienes lo interpretan. Esto es especialmente evidente cuando los mismos sociólogos, al igual que Collier, caracterizan como sociológicas a las fotografías de Jacob Riis<sup>84</sup>, dado que el discurso con que Riis enmarca sus imágenes puede ser caracterizado como un sermón protestante, un relato periodístico o una arenga política, pero jamás como un texto sociológico (Hermansen, 2008).

A pesar de que el ingreso a la categoría de lo sociológico podría venir no solo de la intención de quién produce y publica los datos visuales, sino que de quien como observador los interpreta, esto no implica la adscripción a la idea de que todo film, por ser producido desde y acerca de una cultura, es etnográfico, como lo plantean los intérpretes de las ideas de Sol Worth. Si, por ejemplo, la fotografía de Riis puede ser considerada como sociológica, es porque la voluntad de documentar la realidad social es evidente, revela situaciones que nadie antes había revelado y promueve tanto el conocimiento como el cambio social. La consideración, por parte de los sociólogos, del carácter sociológico de la fotografía documental, se desarrolla “especialmente a comienzos del siglo XX, cuando sociólogos y fotógrafos coincidían en la necesidad de exponer las malignidades de la sociedad a través de texto e imágenes.” (Becker, 1974, pág. 3)

Como revisaremos más adelante, alrededor de este mismo espíritu la fotografía social y la sociología se encontraron, desde la segunda mitad de la década de 1960, período en el cual los fotógrafos vieron renovado su rol de testigos y relatores de la efervescencia social. Al mismo tiempo, “algunos sociólogos se abocaron principalmente a describir lo que aún no había sido descrito, a la manera de un etnógrafo, para contar grandes noticias, al estilo del periodismo, combinando sus hallazgos (...) con el afán de rigor y teoría general.” (Becker, 1974, pág. 3)

Vale la pena recalcar que esta inclusión de la fotografía en la esfera de la sociología no solo se manifiesta en las declaraciones, sino que se concreta formalmente con la asignación de fondos institucionales de investigación para la documentación fotográfica de la sociedad. “Lewis Hine, por ejemplo, fue patrocinado por la Russell Sage Foundation en concordancia con las investigaciones tempranas de la vida urbana (Gutman 1967). La American Journal of Sociology periódicamente usaba fotografías coordinadamente con sus llamativos artículos de corte reformista al menos por sus primeros 15 años de existencia (Oberschall 1972:215). (...) La voluntad de exploración fotográfica de la sociedad encontró una nueva expresión en el trabajo producido por los fotógrafos que Roy Stryker juntó en la unidad de fotografía de la Farm Security Administration durante la década de 1930 (Hurley 1972, 1973; Stryker and Wood 1973). Dorothea Lange, Walker Evans, Russell Lee, Arthur Rothstein y otros hicieron su trabajo registrando la pobreza y los duros momentos de la depresión en Norteamérica, con un trabajo enmarcado por varias formas teóricas provenientes de las ciencias sociales.” (Becker, 1974, pág. 3)

#### **La revolución: el espíritu de la época**

“Los fotógrafos participaron activamente en el movimiento por los derechos civiles durante la década de 1960 y consiguieron fotografías que efectivamente movilizaron a las personas, de la misma manera que las fotografías de Hine sobre el trabajo infantil. Usaron sus habilidades en ensayos que eran no tan literalmente políticos —explorando comunidades, ocupaciones, subculturas, instituciones— sino con cierta intención sociológica.” (Becker, 1974, pág. 5)

En la década de 1970 se vivía un espíritu experimental en todos los ámbitos de la cultura. Esta voluntad de renovación, que implicó un cuestionamiento estructural sobre el sentido de las convenciones imperantes en instituciones y disciplinas, asentó en muchos una mirada escéptica sobre los límites entre las que hasta ese entonces se consideraban actividades distintas, a la vez que un optimismo sin filtros empíricos respecto de la potencia de las nuevas ideas. En el caso de las ciencias sociales y, en particular, de la sociología, estos “ensayos combinaban un estilo periodístico y etnográfico con propósitos artísticos, de manera consciente y deliberada” (Becker, 1974, pág. 5), ya que uno de los límites favoritos de problematizar era la separación entre arte y ciencia. ¿Por qué habría que mantener aisladas dos formas de conocer e interpretar el mundo que podrían ser complementarias en lugar de incompatibles?

Ese ambiente es el que rodea al seminal artículo de Howard S. Becker “Photography And Sociology” (1974). La idea que pone en movimiento la reflexión de Becker es que la sociología requiere incorporar formas de trabajo que le permitan recobrar la cercanía con la realidad social, que le inyecten una nueva dinámica y que impregne sus métodos con el entonces imperante afán de cambio: para Becker, la práctica fotoetnográfica con inspiración en el documentalismo, permitiría movilizar este proyecto.

Como ya habíamos mencionado, Becker destaca que si bien fotografía y sociología son contemporáneas y que originalmente rodearon los mismos asuntos, con el transcurso del tiempo se fueron separando (la sociología se hizo más científica y la fotografía más artística) y a pesar de estar, en muchos casos, observando las mismas cuestiones, por hacerlo desde puntos de vista opuestos (o complementarios) no se veían, sino solo esporádicamente. Y es que a pesar de compartir un centro de atención, “los fotógrafos que tempranamente participaron de esta tradición comprendieron que lo que hacían tenía un componente artístico. Trabajaron duro para producir imágenes que entraran en los estándares del arte. El elemento artístico de esta fotografía se mantuvo a una distancia considerable de la usada para propósitos más mundanos, como el periodismo.” (Becker, 1974, pág. 5)

En este siglo y medio de rutas divergentes, fotografía social y sociología habrían constituido formas de conocimiento del mundo que, de compartirlas, les permitiría a los practicantes de ambas disciplinas expandir y fortalecer su propio ámbito. Los fotógrafos aportarían su tradición de trabajo inmersivo en terreno, empatía con el sujeto de estudio y técnica fotográfica capaz de producir una síntesis visual expresiva del fenómeno observado; mientras que los sociólogos aportarían su teoría, capacidad analítica y un método para productivizar el trabajo fotográfico de campo, a través de preguntas de investigación e hipótesis de trabajo. Dicho por Howard Becker, “cada fotografía es una respuesta a una pregunta, si sabemos cuál es la pregunta.” (Rieger, 1986, pág. 7)

#### **Algunas fotografías son más iguales que otras**

Becker, sociólogo a la vez que fotógrafo, reconoce las diferencias que distinguen las distintas formas de uso de fotografías en investigación social. Consecuentemente, se preocupa de precisar el tipo de fotografía al que se refiere. Se resguarda de aplicar abusivamente sus ideas sobre la fotografía, acotando su alcance a las imágenes capturadas por quien investiga mientras el fenómeno en estudio transcurre. Así evita la tentación del gran saco (des)clasificadorio, donde fotos muy distintas quedan juntas sin distinguir ni sus condiciones de producción, ni la voluntad de su autor, ni las connotaciones que se desprendan del contexto cultural en el que la foto se inserta e interpreta. Precisa que sus dichos sobre la investigación fotográfica no son aplicables a “tres grandes áreas de trabajo a las cuales los científicos sociales se han dedicado: (1) el uso de película para preservar datos no verbales para su posterior análisis (...); (2) el análisis de la producción visual de ‘observadores nativos’ para conocer sus significados sociales y culturales (...); (3) el uso de fotografías como documentos históricos, sean estos tomados por aficionados sin oficio y conservados en álbumes familiares o por fotógrafos profesionales (...).” (Becker, 1974, pág. 5)

Más allá de su aspiración por ser preciso, lo que da continuidad a las tres fronteras puestas por Becker es su voluntad de definir un territorio donde (1) la fotografía etnográfica es producida por el investigador, (2) esta producción es una experiencia de conocimiento que se inscribe en la teoría sociológica, (3) cada una de las imágenes produci-

das es una parte y manifestación de dicha experiencia, y (4) todas y cada una de las fotos adquiere sentido en relación a dicha experiencia y no de manera aislada. Para Becker las fotografías no son un dato que se pueda transferir sin pérdida, como las fechas de nacimiento de los habitantes de un edificio, ni menos archivar, como los huesos de animales ya extintos y, al igual que cada una de las páginas de la libreta de notas de un etnógrafo, cada foto producida en una investigación carece de sentido en sí misma, es decir escindida de su contexto.

Sin embargo, para que el registro fotográfico de la realidad social pueda ser considerado como una forma sociológica de conocimiento, no basta que quien toma las fotografías consiga conocer nuevas cosas, ya que “lo irónico en la práctica de la sociología visual es que uno puede tomar un extraordinario número de fotografías en poco rato (...) y caer en la trampa de pensar que al crear tanta información estamos creando conocimiento.” (Harper, 1998, pág. 34) El que un fotógrafo logre obtener conocimiento original sobre su “referente” (Barthes, 2003) no implica que este saber sea conocimiento válido para las ciencias sociales. “Muchos fotógrafos han acumulado un inmenso número de negativos de una ciudad, como Eugéne Atget (Abbott 1964) en su intento de registrar todo París o Berenice Abbott (1973) o Weegee (1945), los grandes fotógrafos periodísticos que lo hicieron, cada uno a su modo, con Nueva York; pero solo una pequeña selección de su gran cuerpo de trabajo está disponible y usualmente solo vemos unos pocos negativos a la vez.” (Becker, 1974, pág. 7)

Entonces, ¿es posible distinguir/construir al interior del conjunto de los fotoetnógrafos líneas de sentido que trasciendan el interés por la imagen y se apliquen hacia especificidades temáticas, metodológicas y teóricas? Al día de hoy, Harper no cree que la relación con un marco teórico o la adscripción a una línea de interpretación sea una obstrucción para avanzar la investigación visual.

“Todo sociólogo sabe que si, por ejemplo, tu eres un funcionalista, verás que el fenómeno social está relacionado con ciertos asuntos y que, si eres un marxista, estará relacionado con otros asuntos. Por lo tanto, la teoría es, obviamente, un ámbito para la interpretación. Puedes decir ciertas cosas si eres un marxista o un funcionalista, incluso si eres un sociólogo devorador de cuestionarios y números puedes afirmar ciertas cosas. Como sociólogos extraemos aspectos de la realidad. Si investigas desde la sociología visual puedes decir ciertas cosas que no son posibles de decir de otra forma.”  
(Harper, 2011)

Las estrategias desplegadas por los investigadores visuales para articular sus declaraciones fotográficas, especialmente desde finales de la década de 1960 en adelante, toman distancia de los principios revolucionarios de Mead y Bateson, de que los medios visuales modernos renovarían el lenguaje de la ciencia. Las aspiraciones de Collier, Becker y Harper son pragmáticas: favorecer la incorporación de

## 85

Esta idea de Becker se deja comparar con la perspectiva de Rudy, en cuanto el film etnográfico es un aporte al arte del film etnográfico, y con la referencia al documentalismo y a ciertas formas de arte conceptual que Harper enfatiza. Si bien Rudy se quiere distinguir, sigue teniendo presente —por la naturaleza del medio audiovisual— que el formato visual conserva la dimensión de espectáculo.

los datos fotográficos y contar con una escena de trabajo con estándares comparables al resto de las sub disciplinas de las ciencias sociales. Como lo atestigua Jon Rieger, Becker estaba lejos de abogar por la independencia de la imagen y, más bien, se proponía promover tácticas efectivas de articulación de secuencias fotográficas y de fotografías con texto, con el objetivo de lograr afirmaciones propiamente sociológicas, pero visualmente “aumentadas” (Hermansen & Chilet, 2010):

“La posición de Becker es que ‘las fotos por sí mismas no son tan útiles para la sociología como cuando están acompañadas de textos al pie y comentarios. (...) Una sola fotografía, por sí misma, puede tener muchos significados diferentes. Cuando otra foto es puesta a su lado, el significado de la primera es desafiado y precisado. Mientras más fotos, mayor es el grado de precisión en la interpretación a hacer respecto de cualquiera del grupo.’”

(Rieger, 1986, pág. 7)

Si bien, en principio, lo dicho podría describir el trabajo de Mead y Bateson en “El Carácter Balinés” en la práctica se orienta en la dirección contraria: mientras que la pareja de antropólogos usa la imagen para desafiar el texto —por ser una narración lineal y diacrónica que refiere a un fenómeno no lineal y sincrónico, como es la cultura— el sociólogo usa la fotografía para aumentar el alcance y la potencia del relato secuencial que empata con la lógica del texto, los métodos y los “conceptos sociológicos, los que se desarrollan mientras uno revisa su propia teoría.” (Harper, 1998, pág. 29)

En ese sentido, y a diferencia de las expectativas que enciende a los antropólogos decimonónicos y la empresa de Mead y Bateson, lo que prima no es la voluntad de construir una nueva plataforma de postulados metodológicos propiamente fotográficos, sino que la adaptación de los métodos de la ciencia para incluir la práctica fotográfica. Dicho de otra forma: la idea imperante en quienes inauguran la sociología visual es la de hacer trabajos propiamente sociológicos usando datos fotográficos.

#### Arte, oficio, conocimiento y verosimilitud.

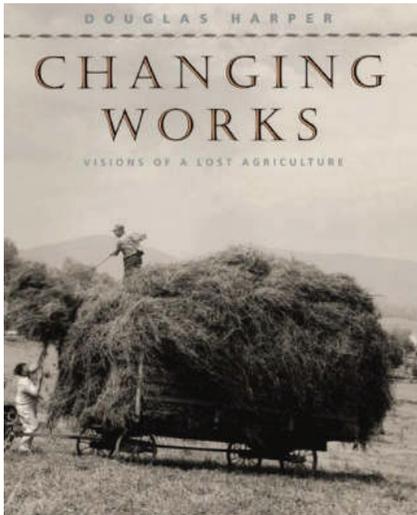
“La respuesta de Howard [Becker] fue inequívoca: Mira, el científico —es decir, el sociólogo— tiene su propia perspectiva estética y su solapamiento con la ‘estética del arte’ es incidental: La estética del arte es irrelevante o sin sentido para la empresa sociológica.”<sup>85</sup>

(Rieger, 1986, pág. 7)

Es herencia de la asociación de la fotografía con el relato realista el que se le perciba como un instrumento de toma de muestras, como podría ser un termómetro. Desde esta perspectiva, la cámara funcionaría maquinalmente, es decir de manera objetiva, idea que soporta en gran medida las expectativas que los científicos sociales positivistas se hicieron

86

Esto a diferencia de, por ejemplo, la representación gráfica de datos estadísticos, los que se estructuran sobre convenciones de lectura precisas; o a diferencia de una representación cartográfica, la que supone un mayor grado de abstracción que una fotografía y, por lo tanto, una más estricta edición de su contenido.



- **IMG 82**

Portada del libro  
"Changing Works."  
Harper, 2001.

↑

respecto de la fotografía como dato de investigación. "Dado el persistente mito que la cámara simplemente registra lo que sea está frente a ella (...), las personas suelen creer equivocadamente que la cámara, para un usuario diestro, está disponible de la misma forma que la máquina de escribir y, por lo tanto, puede servir para las mismas cosas, a su propio modo." (Becker, 1974, pág. 3)

Pero no solo la cámara no está disponible de la misma forma que la máquina de escribir, sino que las destrezas necesarias para obtener rendimiento de cada una de estas máquinas son distintas. Ni es obvio describir, analizar e interpretar la realidad social con texto ni lo es con fotografías, pero la relación que cada tipo de registro tiene con la teoría requiere de una distinción importante. Respecto al texto, quienes producen conocimiento sociológico describen el mundo desde un marco teórico y estresan su oficio narrativo para traducir su experiencia a conceptos, de manera que su conocimiento se incorpore a través de dichos conceptos en el mismo marco que les sirvió de referencia. De las palabras vienes y en palabras convertirás lo que ves.

Por su lado, quienes fotografían ordenan la luz que proviene de su entorno a través de un sistema óptico que, en parte, emula el del ojo humano; esto con el objetivo de grabar con esa luz ordenada una superficie fotosensible. La representación resultante es subjetiva, ya que evidencia el punto de vista de quien fotografía, a la vez que captura el encuadre y el momento que el sujeto decide capturar. El resultado es una imagen de bajo nivel de abstracción y, por lo mismo, continente de innumerables detalles y es posible de recorrer libremente, sin un orden prefijado<sup>86</sup>. Como arte de representación y medio de conocimiento, la foto resiste una única y plena traducción a conceptos —de hecho en esa dificultad está radicada su irreductibilidad como medio— lo que dificulta su inscripción en cualquier teoría sociológica, inevitablemente construida por y para el verbo. Entonces, el oficio del sociólogo visual no termina en la captura de una imagen pertinente por su oportunidad y verosímil por su arte, sino que exige a su cultor la capacidad de insertar lo fotográfico en un contexto extraño para la imagen, como es la teoría. Harper nos recuerda "que tanto Bateson como Mead pasaron muchos años en terreno y completaron sendos estudios etnográficos antes de apuntar a sus sujetos de estudio con cámaras. Las teorías que ellos exploraron fotográficamente se enraizaban en un saber antropológico." (Harper, 1998, pág. 29)

No obstante el indudable conocimiento teórico y práctico de Mead y Bateson, este no fue base suficiente para construir un relato propiamente fotográfico que se validara como parte del juego de la ciencia. Como se ve, y a pesar de que ambos tipos de datos, texto y fotografía, son formas de conocimiento, los oficios mediante los cuales se producen difieren radicalmente y su potencialidad de participación en las redes de conocimiento de las ciencias sociales no son equivalentes. Por lo tanto, y a pesar de haber recibido una intensa formación teórica en sociología, esto "no necesariamente mejorará el contenido de ciencias sociales de tus fotografías. El conocimiento no configura automáticamente lo que haces, sino que funciona cuando es deliberadamen-

te puesto en acción, cuando es conscientemente puesto en juego. (...) El pensamiento antropológico no afecta las imágenes. Un oficio fotográfico sofisticado sí. Un fotógrafo no sofisticado producirá un montón de imágenes aisladas mientras que uno sofisticado alcanzará una secuencia de acción. (...) De la misma manera, dictar a los fotógrafos un curso de sociología o sugerir un listado de lecturas no hará que sus fotografías sean sociológicamente más sofisticadas.” (Becker, 1974, pág. 11)

### **¡Investigadores visuales del mundo, uníos!**

Para quienes investigaban fotográficamente la vida social durante las décadas de 1970 y 1980, la tecnología fotográfica era un hecho incuestionable de la ciencia y, usando como bandera de lucha la revitalización de la teoría sociológica, entonces alienada de la vida social, se organizan para contar con un espacio apropiado a su ejercicio disciplinar. Su pragmático programa de demandas, fundado en un creciente interés y suscripción social a la visualidad, fue una nueva manifestación de la longeva sensación de que la fotografía no ocupa el lugar que merece en las ciencias sociales, y del eterno retorno de la percepción de que estamos en el momento adecuado para que la producción de datos fotográficos re-evolucione el conocimiento sobre la vida social.

En paralelo a esta centenaria percepción de novedad y promesa de futuro esplendor, más allá de las disquisiciones teóricas, el uso efectivo de la fotografía en investigación social no hacía más que aumentar. Ya en la década de 1980 los dispositivos para el registro fotográfico se habían masificado enormemente y la entrada del video casero democratiza radicalmente la producción de películas. Consecuentemente, el número de científicos sociales que incorporan estas tecnologías a sus prácticas de indagación también aumenta.

Es en este contexto que las reivindicaciones de los investigadores visuales cambian de foco sin cambiar su origen. El ensalzamiento de las cualidades esenciales de la cámara y de las fotografías y las repercusiones teóricas de sus potencialidades pierde centralidad frente al argumento de que la investigación visual es una práctica establecida, de hecho distinta de la convencional, que requiere de una infraestructura y de protocolos propios de exposición, y que, por lo tanto, es necesario organizarse para solucionar asuntos prácticos que favorezcan la interacción productiva entre los investigadores que utilizan medios visuales.

Estas ideas son el motor original de la IVSA, cuyo propósito es el de consolidar, al interior de las ciencias sociales, un lugar adecuado a la práctica de la investigación visual: de, con y mediante imágenes. Evitando condicionar su trabajo por la reflexión epistemológica sobre las condiciones de producción de la imagen —discusión que se instalaría en los estudios culturales—, manteniendo la tradición beckeriana de la fotoetnografía y asumiendo de hecho la legitimidad de lo visual en la investigación social, los primeros miembros de esta comunidad de cultores de la imagen se articularon convocando a un intercambio “tanto a nivel formal como informal” entre los participantes de sus conferencias.

87

La que posteriormente se transformaría en la revista "Visual Studies."

88

International Visual Sociology Association.

La "Visual Sociology Review"<sup>87</sup> (en adelante VSR) hace eco de esta apertura y la adopta como criterio editorial. Douglas Harper, su creador y primer editor, "llama a todos los lectores a enviar artículos, sean o no miembros de IVSA." En la VSR recibían contribuciones de la más variada especie, las que incluían "reportes de conferencias; reseñas de películas, libros, videos y exhibiciones de fotografías; artículos cortos sobre la enseñanza de la sociología visual; declaraciones de principios sobre el desarrollo de la investigación visual; reportes de workshops; y discusiones sobre las dificultades de publicar. Por favor contribuyan y no se sientan constreñidos por las presiones y estándares de la mayoría de las publicaciones profesionales." (Harper, 1986, pág. 3)

Harper lo plantea claramente en su primera editorial, declarando que la revista nace "simplemente, para llenar los vacíos que dejan otras formas de comunicación entre el grupo de científicos sociales, documentalistas, fotógrafos y expertos en comunicación visual que han estado trabajando juntos, de una u otra manera, por una década y media." (Harper, From the Editor, 1986, pág. 1)

El sesgo en asuntos prácticos se confirma en los temas a tratar. "Dado el creciente interés (en lo visual) y la gradual intención de agruparse, muchos de nosotros hemos sentido, por un tiempo, que una publicación orientada a las noticias, comentarios, estrategias de enseñanza y temas visuales varios podría ser útil e interesante." (Harper, From the Editor, 1986, pág. 1) De esta manera, el uso silencioso de la fotografía se transforma en uno cada vez más "socializado" (Nonaka & Takeuchi, 1995). Lo que se quiere compartir principalmente no son ni principios generales ni marcos teóricos, sino que asuntos útiles para la práctica de la investigación visual. Gravitando alrededor de su pasión común por la fotoetnografía, este grupo ejerce la investigación visual con cierta independencia de las nuevas disquisiciones epistemológicas que se imponían en la investigación social, y se aboca a la obtención de las condiciones adecuadas para desarrollar su trabajo.

La diversidad del colectivo que sostenía la VSR y la IVSA<sup>88</sup> incluyó también a quienes eran críticos de esta generosa apertura de convocatoria. Frente a la participación de visualistas provenientes no solo de las ciencias sociales, sino que del documentalismo, el cine o el arte, algunos sociólogos advertían que una convocatoria numerosa y entusiasta no asegura —y hasta podría poner en riesgo— la consolidación de la Sociología Visual como disciplina.

"Todo emprendimiento científico (cuantitativo o cualitativo) debe, o empezar desde una teoría desde la cual deducir sus hipótesis, o terminar con una teoría inducida desde las observaciones empíricas. La sociología visual, como sea la concibamos, puede lograr el rigor y la credibilidad solo prestando atención explícita a la teoría."

(Getz, 1986, pág. 9)

Getz le exige a la sociología visual lo que otros le han continuado exigiendo después y que no han logrado formular con precisión:

una definición de lo que es —y, sobre todo, de lo que no es. Originalmente, quienes declararon que el documentalismo social era una de las raíces de la Sociología Visual se propusieron renovar los medios de indagación e inocular con vocación de realidad a los sociólogos. Sin embargo, esta operación incorpora un programa complejo, el que incluye, entre otras cosas, la vocación de independencia que los documentalistas ejercían respecto del método científico.

En su artículo “A Brief History of the IVSA” (1986) Tim Curry corrobora y profundiza las ideas con que Harper explica la creación de la VSR, pero las usa para dar cuenta de los móviles que llevaron a la creación de la Asociación Internacional de Sociología Visual (IVSA en inglés), ratificación de su cercano parentesco. Además de relatar cronológicamente el establecimiento de la IVSA, explicita los conflictos que llevaron a la creación de esta asociación. Es de destacar que, como Harper, lejos de abundar en declaraciones teóricas o epistemológicas para respaldar su escisión desde la Asociación de Sociólogos de América (ASA), esgrime justificaciones del todo prácticas.

Curry reclama que, si bien las secciones que, en seminarios y congresos, desarrollan quienes cultivan la investigación social con medios visuales tienen una convocatoria evidentemente exitosa, sus sesiones atraen un público numeroso —comparativamente con otros paneles— y las discusiones son vivas, “los sociólogos visuales consideramos frustrante el proceso para obtener espacios en el programa del encuentro nacional de la ASA (...) dada la excelente asistencia a nuestras sesiones (especialmente si la comparamos con la pobre asistencia a la mayoría de las sesiones del ASA) parece injusto que tengamos que rogar, argumentar y complotar constantemente por un lugar en el programa del siguiente año.” (Curry, 1986, pág. 3)

Habiendo intentado —inútilmente— obtener una sección oficial de Sociología Visual dentro del ASA, en 1981 deciden “constituirse en una asociación independiente de sociólogos visuales y mantenerse vinculados al ASA como un ‘grupo de interés.’” (Curry, 1986, pág. 3) Ahora, si bien una sección oficial dentro del ASA habría significado un reconocimiento y asegurado un lugar en las conferencias, no se habría superado el problema de que los lugares usados para esta conferencia no estaban preparados para desplegar material audiovisual y que “un programa de dos horas no es mucho tiempo para mostrar una gran cantidad de presentaciones visuales”(Curry, 1986, pág. 3).

A la fecha del primer número de la VSR, la IVSA contaba en su historia con tres conferencias —una en Windsor (Canadá) y dos en Nueva York (EEUU)— y se alistaba para su cuarta en Bielefeld (Alemania). El autor celebra el que los lugares para la quinta, sexta y séptima conferencia ya estén seleccionados, ya que esta muestra de independencia de lo visual en sociología permite a la “Asociación la posibilidad de proyectarse de manera más precisa, más de lo que nunca había sido posible en el pasado.”(Curry, 1986, pág. 4)

Sin discriminar los temas tratados, los métodos usados o la inscripción teórica de los trabajos, la IVSA se propone “promover el estudio, producción y uso de material visual como herramienta educativa,

dato científico e imágenes en la enseñanza, investigación y actividades aplicadas de los sociólogos. Más allá, la Asociación promoverá el desarrollo y uso apropiado de fotografía, film y video en cualquier otra rama de la sociología." (Curry, 1986, pág. 4)

Sin definir lo que es el "uso apropiado" de las imágenes, los organizadores y pioneros de la IVSA se reúnen alrededor de su pasión por un tipo de registro y un modo de indagación, no por un método, tema, o perspectiva teórica particular. En consecuencia, los problemas a resolver colectivamente son la falta de espacio, infraestructura y tiempo de exposición disponible. Este entusiasmo, como describe Greg Getz, se traduce en que "los encuentros (en el congreso IVSA) me recordaron por qué elegí una carrera en la academia, con bajas expectativas de ingreso, en una sociedad que le asigna una connotación peyorativa a la palabra 'intelectual.' Me recordaron lo que una escuela universitaria debería ser –unagemeinschaft de pensadores entusiasmados acerca de las ideas, trabajando alegremente y sin pretensiones para construir la verdad. (...) Antes de asumir fríamente que este tipo de ambiente pueda ser considerado obvio, recuerde por un momento la última convención ASA a la que asistió o las relaciones académicas en su propia institución de trabajo. El compromiso intelectual que caracteriza a las reuniones de la IVSA es algo de lo cual nutrirse. Este es el punto central de mis consideraciones." (Getz, 1986, pág. 8)

A esta altura, la precisión de Becker para definir un ámbito de interés yace cubierta por el espectro variopinto que la investigación visual convoca. La amplitud de la convocatoria que ha caracterizado históricamente a las asociaciones, eventos y publicaciones de investigación visual parece corroborar la percepción de vaguedad que, según Ruby, impera en el público general y en muchos antropólogos respecto a lo que es y lo que no es antropología visual. Esta diversidad ha marcado el carácter y su dinámica interna desde las primeras versiones y, al día de hoy, no muestra señales de disminuir. Tim Curry deja en manifiesto la tensión entre el entusiasmo por la imagen en general y el requerimiento propiamente científico de distinguir modos de producción y tópicos de investigación. Las palabras de Curry (1986), publicadas en el primer número de la *Visual Sociology Review*, que prometían un —modesto— futuro esplendor, siguen siendo una descripción válida para quienes asistimos periódicamente a los congresos IVSA:

"Una división natural que parece estar emergiendo es entre los interesados en métodos visuales de trabajo de campo, la semiótica de la comunicación visual (particularmente avisos comerciales) y las aplicaciones de enseñanza de la sociología visual. Quizás en una de nuestras futuras conferencias podamos sostener sesiones simultáneas en los tres tópicos. ¡Qué deliciosa sobrecarga de estímulos sería esa!"

(Curry, 1986, pág. 4)

Que esta afirmación siga siendo una descripción adecuada del congreso IVSA 2011 (25 años después), hace de ella una condena digna de Sísifo, como la del cliente insolvente que todos los días llega al al-

De hecho la presente tesis trata principalmente de la investigación social que usa fotografías capturadas por los mismos investigadores.

macén a encontrarse con el letrado “hoy no se fía, mañana sí.” Esto es relevante para entender una relativa falta de espesor en la discusión disciplinar, ya que si bien la experiencia de participar de un entorno temático y metodológicamente variopinto es interesante y un aporte en sí, no favorece la profundización en conocimientos específicos. A pesar de que los participantes coinciden en su interés en lo visual, investigar una cultura, por ejemplo, a través de las imágenes religiosas que producen sus miembros implica un procedimiento similar al que se usaría para investigar una cultura a través de los chistes que en ella se cuentan, y tiene poco que ver con los procedimientos necesarios para investigar las prácticas de consumo a través de su registro fotográfico directo.

Más allá de la “bruma” teórica (Hernández, 2006) y a pesar de las precisiones originales de Becker —y otros antes y después de él— la investigación social basada en datos visuales sigue siendo un conjunto relativamente pequeño y temáticamente variopinto. No obstante el relativo consenso en las categorías que permiten distinguir las distintas formas de hacer investigación social a través de fotografías<sup>89</sup>, las organizaciones de cultores de la indagación visual tienden a abrir la convocatoria a sus congresos (no tanto a sus publicaciones) a formas de investigación que no tienen demasiado en común. En parte se busca conseguir el número crítico de participantes que permita lograr un tamaño visible dentro de la esfera de las ciencias sociales.

Por otro lado, el que las asociaciones de investigación visual sean temáticamente híbridas no viene solo de la necesidad práctica de agruparse para obtener visibilidad, espacio propio e infraestructura. Como lo plantea Becker, quienes practican la fotografía comúnmente lo hacen no solo en el ámbito disciplinar, sino que también cultivan personalmente el oficio como técnica y arte. “Arte y exploración social describen dos formas de trabajo, no dos tipos de fotógrafos.” (Becker, 1974, pág. 5) No solo eso: como comentamos más arriba, el carácter sociológico de las fotografías puede estar no en la trayectoria o la intensión sociológica o artística de quien registra, sino que en la interpretación de quién mira, “dado que muchas fotografías hechas por una persona cuyo trabajo es predominantemente de un tipo tienen fuertes matices del otro.” (Becker, 1974, pág. 5)

Pero dentro de los ámbitos de trabajo de quienes se inscriben en el amplio territorio que marcan los conceptos investigación y visual, no solo podemos distinguir entre (1) el análisis de las imágenes de los medios de comunicación, información y propaganda, (2) la lectura de fotografías históricas, (3) la interpretación del registro visual que los mismos sujetos de investigación producen, y (4) las imágenes producidas por los mismos investigadores en terreno. Dentro de la última categoría (4) se incluyen condiciones de producción muy distintas entre sí, por ejemplo, la fotografía en organizaciones, el registro de prescolares jugando en su guardería o de la cultura material presente en habitaciones de adolescentes. Sin embargo, sea por historia, escala o estructura, no importa ni el tipo de práctica de registro ni la manera en la que un investigador usa la imagen: es siempre bienvenido al IVSA, donde puede circular libre de categorías clasificatorias. ¿Qué otras

coincidencias hay entre los trabajos o las personas que usan medios visuales y que perciben que su posición relativa en las ciencias sociales es injusta? ¿Es que al articular datos visuales juegan un “juego de lenguaje” (Cordua, 1997) ajeno al de las ciencias sociales? ¿Saben algo que el resto no?

Las divergencias parecen, para este grupo que recién se definía como tal, mucho menos importantes que la convergencia de sus reivindicaciones gremiales, las que sirven de base a la independencia recién lograda. Pero toda moneda tiene dos caras, y la inclusividad de la convocatoria original conllevó una debilidad en la definición disciplinar que se arrastra hasta hoy. Como mencionamos, ya en el segundo número de la VSR Getz manifiesta su preocupación respecto de las consecuencias de esta “deliciosa sobrecarga de estímulos.” La voluntad de absoluta inclusividad para todas las interpretaciones posibles del concepto de sociología visual, y desde puntos de vista tan diversos como “la sociología, antropología, psicología, comunicación masiva, cine comercial, fotografía, et al.” impediría hacer “foco según la usanza tradicional, i.e., considerando la disciplina académica, teoría o metodología. Las presentaciones a las que asistí en Bielefeld reflejan una multitud de posturas metodológicas y teóricas –a veces de manera implícita. El estímulo intelectual que me ofreció valió la pena, a pesar de la falta de coherencia temática entre las presentaciones. (...) Los beneficios de esto están en el encuentro de ideas y, especialmente, en la interacción entre ellas. Sin embargo, aquellos a quienes les enerva el caos, pueden considerar que esto es una provocación a la ansiedad.” (Getz, 1986, pág. 8)

Un ejemplo de la actitud predominante en IVSA hacia la discusión epistemológica es la referencia que Harper hace de la publicación de Becker “Estética y Verdad.” A pesar de que quienes trabajaban en este grupo tendían a aplicar una metodología empirista más bien ortodoxa en sus investigaciones, a la hora de reflexionar sobre la fotografía se abren a incorporar sus métodos en marcos teóricos que interpelan la foto como huella, como cuando Harper comenta la “aproximación de Becker a la ‘verdad’ en fotografía que se resume en la siguiente declaración: ‘...no hay una respuesta general a la pregunta respecto si la fotografía es verdad: solo podemos afirmar si la respuesta que da a un asunto particular es más o menos verosímil, considerando que distintas preguntas pueden ser hechas a la misma imagen.” (Harper, 1986, pág. 4) Esta operación, que se proponía mantener aspectos procedimentales de la fotoetnografía en el marco de la, entonces emergente, nueva etnografía, se entiende porque aquello que convoca a los pioneros de la IVSA no es ni una ideología ni un tema en particular, sino que principalmente la afición a la práctica fotoetnográfica.

Veinte años después, John Grady se refiere a la Sociología Visual evitando definirla explícitamente. La describe como “un extenso continuo de intereses y aplicaciones sustentadas en fundamentos teóricos diversos, una amplia gama de programas y objetivos de investigación, orientados a la sociología como disciplina.” (Grady, 2006, pág. 7) Es decir, el conjunto de todos los caminos que, dentro de la esfera de las ciencias sociales, puedan unir los conceptos sociología y visual.

#### FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

Contrapone a esta escena, eso sí, que “habría un amplio consenso en tres grandes proposiciones” que inscriben la sociología visual en el giro post moderno: “las imágenes sería construcciones icónicas, (...) contendrían tanto información simbólica como conductual. (...) Finalmente, las imágenes son parte de estrategias de comunicación.” (Grady, 2006, pág. 7)

Salvo por una de las interpretaciones posibles de la afirmación de que las fotografías contendrían información “conductual”, no comparece teóricamente el uso de las foto como dato desde el cual se pueda obtener conocimiento de aquello que fue retratado, lo que de cierta forma corrobora la supremacía de la teoría crítica y en parte explica por qué, a pesar del extendido uso de fotografías en terreno, éstas se mantienen en los márgenes del discurso.

#### VSR-IVSA, motivaciones y autoría editorial

“Mientras este número se iba a la imprenta, yo retornaba de los Encuentros de Sociología de la Costa Este, en Nueva York. Nuestra sesión de sociología visual tuvo buena asistencia; de hecho las personas rebalsaban la puerta de la pequeña sala donde nos reunimos. En las conclusiones de nuestra sesión un asistente destacó su pertinencia en una conferencia dedicada al futuro de la sociología: vio un gran potencial en un área respecto de la cual nunca antes había pensado. Sus comentarios indican el nivel de interés expresado por una audiencia que en su mayoría parecía estar viviendo la sociología visual por primera vez.” (Harper, From the Editor, 1986, pág. 2)

La tensión entre las expectativas que despierta, cada cierto tiempo, una posible inclusión profunda de la imagen en la investigación social y la percepción de que la investigación visual ocupa injustamente la posición de un actor secundario, se ilustra en la corta historia de la primera revista que incluye las palabras visual y sociología en su nombre: la “International Journal of Visual Sociology.” Esta iniciativa, a cargo de John Grady, que en 1983 se propuso ser “inmediatamente una revista académica grande” (Harper, 2011) alcanzó a publicar solo tres números. En ese entonces Douglas Harper, pionero en incorporar “fotografías en su defensa doctoral sobre los vagabundos” (Grady, 2006, pág. 9), observaba con inquietud que muchas organizaciones abocadas a la investigación visual no superaran los tres años de duración. Para Douglas Harper, el fracaso de esta empresa fue una oportunidad para corregir los errores:

“Entonces dije, ¿qué pasa con esto? ¿por qué no funciona? Teníamos algo de dinero para la organización y otro poco aportado por los miembros; más o menos 3 mil dólares, que no era demasiado pero era algo. Los organizadores de esta primera revista requerían de dinero para terminar lo que habían comenzado, lo que yo apoyé, pero planteé que la revista estaba

llena de errores, no estaba bien publicada, no era profesional, era un problema... propuse 'mejor hagamos un newsletter que se llame Visual Sociology Review.' Todo lo que necesitábamos era comunicarnos entre nosotros, reseñar libros y films, hablar sobre la experiencia de enseñar y, por qué no, publicar uno que otro artículo corto. Yo podía hacer eso. Y los otros dijeron 'bien, hazlo, es lo que necesitamos.'"

(Harper, 2011)

El camino marcado por Harper en el arranque de la sociología visual es producto de la combinación poco abundante de audacia, constancia y sentido práctico. La VSR se caracterizó por el paso-a-paso con que su primer director avanzó, procurando conservar su propósito original, a la vez que producir un espacio que haga eco de la potencia de los datos fotográficos. Como director de la VSR, estresa los recursos disponibles para obtener de ellos todo lo posible: solo se expande en la medida que las oportunidades se presentan o, más bien, en la medida que las descubre. Para Harper, como para Becker, la fotoetnografía era la fuente de entusiasmo para su proyecto y, probablemente, habrían buscado aplicarla en cualquier ámbito disciplinar en el que hubiesen trabajado. De hecho Harper, al volver a EEUU desde la India, donde había pasado un período evitando el reclutamiento para la guerra de Vietnam, no se pregunta de qué manera hacer sociología —materia de sus estudios de pregrado—, sino que cómo vivir de la fotografía:

"Tenía que decidir qué hacer: ¿foto reportero? no, porque tus fotografías desaparecen al día siguiente... y es posible que tengas que ir a la guerra y fotografiarla y no quería eso. ¿Fotógrafo documentalista? Sí, pero ¿cómo vives de eso? Entonces pensé, ¿por qué no tratar de hacerlo en sociología? Afortunadamente estaba en una magnífica escuela de grado, muy experimental, y ellos me dijeron 'cool, hazlo.' Creo que dicté el primer curso con el nombre de 'Sociología Visual,' pero para una sola persona, Steve Gold. Él quería trabajar en la materia y yo quería enseñarla, podíamos hacerlo juntos siendo yo su tutor, ya que él estaba en la escuela de pregrado; estoy seguro que yo aprendí tanto de él como él de mí."

(Harper, 2011)

Pero si en antropología la investigación visual era una práctica marginal, en sociología lo era aún más. A pesar de que en la academia norteamericana de la época corrían fuertes vientos de revolución y reforma, y en los departamentos universitarios de sociología "había grandes batallas respecto al marxismo, al funcionalismo... batallas respecto a la ciencia o preguntas sobre la investigación," los sociólogos en general seguían buscando la obtención de resultados que fueran comparables a los de una ciencia exacta. Esto mantuvo fuera del debate una problematización del tipo de datos con que era pertinente revitalizar la disciplina. Sin embargo, y a pesar de que "el modelo de la disciplina

**FOTOETNOGRAFÍA:**

**EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.**

marginaba la investigación cualitativa y ni mencionar lo visual!,” ya entrada la década de 1980, “sucedió que el trabajo visual y cualitativo se constituyó como un credo propio,” los investigadores visuales se congregan sin problematizar su legitimidad, movilizadas por asuntos prácticos y emocionales que los empujan a conformar un grupo articulado, “y entonces repararon en nosotros.” (Harper, 2011) Con un nombre y una práctica descriptible, se hacen reconocibles.

Con el entusiasmo de quienes ven convertirse su pasión en sustento, los participantes de los congresos IVSA se reconocían e interactuaban como un grupo de compatriotas que se encuentra en un país lejano, unidos por la marginación de su “juego de lenguaje” (Cordua, 1997) respecto del mainstream de la sociología. Esta voluntad de cohesión no se explica solo por los beneficios efectivos que la IVSA aporta a sus miembros. Para John Grady, 20 años después, sigue siendo “un adecuado centro de intercambio para la transacción multidisciplinaria de ideas, asunto necesario para mejorar los métodos de investigación visual y de interpretación de imágenes.” (Grady, 2006, pág. 25)



• **IMG 83**

Vista de Hong Kong. (Harper en Knowles, 2011, págs. 143-144).

←



• **IMG 84**

Trabajadoras filipinas en el Distrito Central. (Harper en Knowles, 2011, págs. 143-144).

←

**Tensiones en la diversidad: el primer volumen de la VSR.**

Como ya habíamos comentado, el carácter ecuménico de la IVSA, en cuanto a plataforma de encuentro entre distintas formas de uso de la fotografía para aproximarse a la vida social, se hace manifiesto al contrastar las perspectivas y expectativas de quienes eran sus colaboradores. Un ejemplo de estas voces en tensión se evidencia al contrastar los artículos de investigadores como Ruby o Getz con los textos del colectivo Interfoto o de Paulgaard y Jenssen. Mientras la primera dupla aboga por acotar los parámetros y promover una mayor coherencia en la convocatoria a participar de las publicaciones y congresos de investigación visual, los segundos abogan por el desarrollo de una experiencia más bien subjetiva de conocimiento a través de la imagen, en detrimento de la sistematización de este conocimiento para incorporarlo en una línea de conocimiento particular. De hecho, tanto Interfoto como Paulgaard y Jenssen ignoran las definiciones disciplinares y eligen favorecer la experimentación por sobre la teoría, aunque esto signifique habitar la periferia de las disciplinas tradicionales, la misma periferia que Ruby considera como un lugar poco deseable. (Ruby, 1986, pág. 12)

En la lógica del documentalismo, Paulgaard y Jenssen relatan su experiencia en la Universidad de Tromsø, Noruega, formando un colectivo de investigación visual. Como en muchos otros momentos de la historia y lugares del mundo, comienzan con el entusiasmo de percibirse en una actividad experimental, poco común, sin referentes locales y que interpela la ortodoxia disciplinar. Además, esta práctica les permite desarrollar redes y actividades en las que incorporan grupos del tercer mundo, y cuyos procedimientos y resultados parecen trascender las metodologías establecidas y los criterios de evaluación convencionales. Interpretando la “foto elicitación” (Collier, 1957) en un sentido más performativo que metodológico, exponen su uso de este instrumento como prueba de la horizontalidad entre observadores y observados durante su trabajo. Los autores destacan especialmente el que, como investigadores, desarrollan un encuentro simétrico con el otro (sujeto de estudio) y que su material etnográfico es, en cierta medida, una creación colectiva. Asuntos como su método para documentar e interpretar, sus observaciones más relevantes, los hallazgos de la investigación o las estrategias para traducir este conocimiento a otros investigadores quedan relegados a un segundo orden.

“Los proyectos de investigación que incluyen el uso de cámaras participativas podrían operar como una contribución estimulante tanto al debate científico general como al análisis de los procesos de mediación entre culturas, instituciones y grupos.”  
(Paulgaard & Jenssen, 1986, pág. 18)

Haciendo un guiño al antecedente surrealista del *cinéma vérité*, se concentran en el auto-examen durante el proceso de investigación/creación. Dado que el foco está puesto en la autoconciencia, la experiencia científica y la artística son comparables, en cuanto son modos de provocar y mantener en movimiento el conocimiento. Las distinciones

y precisiones que exigen Ruby o Getz son, para los noruegos, una molesta distracción que no ayuda mucho ni a la riqueza experiencial de la investigación como performance, ni a la ideología que sostiene que la simetría entre investigador e investigado es el criterio de validación de una investigación. Dicho por los mismos Paulgaard y Jenssen, “el film usado en las ciencias sociales es un vehículo para diluir la separación [entre arte y ciencia] y prestar atención respecto de la manera como la dinámica de las actividades creativas en el arte y la ciencia están constantemente llevando más lejos al entendimiento y al pensamiento.” (Paulgaard & Jenssen, 1986, pág. 18) En ese sentido los noruegos se inscriben en una lógica documentalista y experimental moderna, a pesar de exhibir rasgos que se podrían asociar con la posmodernidad.

La tensión entre quienes se proponen participar de la lógica de la investigación y quienes quieren subvertir dicha lógica es una de las manifestaciones de la convivencia de posturas contrapuestas en pos de un fin compartido: el obtener para el dato visual y para quienes lo cultivan un lugar propio. No obstante este sentimiento compartido, la ubicación de la tierra prometida no es la misma; mientras que para Ruby o Getz ésta se ubica al interior de la esfera de la ciencia, para Paulgaard y Jenssen este lugar se halla en un territorio abierto, carente de las categorías disciplinares tradicionales.

Por su parte, el territorio a conquistar dentro de la ciencia es uno densamente poblado y lleno de convenciones, las que hay que cumplir si se quiere pertenecer activamente. Al contrario del ambiente experimental de investigación que Paulgaard y Jenssen consideran deseable, para quienes habitan el barrio de la ciencia al que Ruby o Getz aspiran llegar el conocimiento debe ser “traducido” no solo a palabras, sino que debe ser estructurado siguiendo los protocolos que evidencien la inscripción del hablante. Dicha inscripción tendería a hacer verosímiles los postulados de los investigadores visuales; o, al menos, haría que sus declaraciones fueran dignas de debate.

“Los sociólogos tratan de convencer a sus lectores que las generalizaciones que hacen desde sus hallazgos son legítimas, porque han usado técnicas convencionales aprobadas. La comunidad científica ya ha inspeccionado la lógica de dicha técnica, lo que es suficiente para indicar que ha sido usada apropiadamente. Los lectores que aceptan esta convención quedan inmediatamente convencidos.”

(Becker, 1974, pág. 15)

No obstante, hasta el momento la aplicación de las convenciones metodológicas de la investigación tradicional no ha sido suficiente para ganar la credibilidad requerida para que la indagación visual obtenga membresía de primera clase. Los métodos de la ciencia no garantizan —y ni siquiera favorecen— la producción de un material fotográfico de calidad que logre “en los espectadores de la obra fotográfica una convicción similar a la producida por los diseños de muestreo en los lectores sociológicos.” (Becker, 1974, pág. 15) Al contrario, como

mencionamos anteriormente, los investigadores visuales más referidos y recordados coinciden en haber sido reconocidos por la expresividad estética de su obra y no necesariamente por la sistematicidad de sus procedimientos o la corroboración de sus hipótesis. Quizás es esa dimensión estéticamente iluminadora la que Becker persigue cuando recomienda a los sociólogos, cuyos procedimientos “son, citando nuevamente a Campbell, ‘radicalmente sub-justificados,’” que consideren “los métodos de los fotógrafos, a pesar de que ellos puedan parecer incluso más sub-justificados para los lectores sociológicos.” (Becker, 1974, pág. 15)

Al día de hoy, la tensión entre quienes cultivan el dato visual como medio de registro y descripción de la experiencia de campo, quienes adhieren a la tradición del documentalismo y quienes interpretan imágenes en su calidad de productos culturales, sigue haciendo de los congresos IVSA un excitante mar revuelto. Al contrario, la revista *Visual Studies* (ex *VSR*) ha tendido rotundamente hacia la tercera alternativa, distinta a las ideas que movieron su creación y a los intereses de sus fundadores. En parte corrobora que, para participar a través de una revista en la red de transacciones de conocimiento en las ciencias sociales, los investigadores deben traducir su saber al verbo y que, a pesar de la tendencia a considerar que todas las fotos son iguales, las fotos que sirven al texto son más iguales que las otras.

#### **El dique del entusiasmo: dificultades prácticas para usar imágenes**

“Comencemos mirando el lado oscuro. En Estados Unidos, el primer intento de popularizar la antropología en una serie de televisión no atrajo suficiente audiencia para lograr continuidad. La Sociedad para la Antropología de la Comunicación Visual (SAVICOM, en inglés) —la primera organización profesional en Norteamérica para coordinar intereses de académicos y cineastas— se disolvió el año pasado. Los asociados cayeron de 1100 a 300 antes de cerrar. *Studies In Visual Communication*, la revista de SAVICOM, dejó de publicarse al final de 1985.” (Ruby, 1986, págs. 9–10)

Para Ruby la situación de derrumbe descrita en la cita anterior tiene causas coyunturales que van más allá de la falta de una descripción disciplinar académica y socialmente consensuada: para él, la crisis económica de la década de 1980 lleva al colapso a quienes, como la antropología visual, dependen de fuentes de financiamiento y no son económicamente prioritarios. Esto sería así en parte por el elevado precio que entonces tenía la producción, edición y proyección de material audiovisual. Por ejemplo, “el arriendo de una película para una clase es habitualmente superior a US \$50 y puede fácilmente exceder los US \$100 por proyección. Pocos departamentos tienen los recursos para sostener un curso donde la película es un material frecuente.” (Ruby, 1986, pág. 10)

Adicionalmente, las penurias financieras de la academia, en el contexto de una crisis económica mundial, favorecerían una actitud más bien conservadora por parte de los estudiantes de antropología a

No es parte de este trabajo la especulación respecto a qué hubiese pasado con la sociología visual sin la crisis económica de los ochenta. Pero lo que se puede afirmar es que el período que va desde la segunda mitad de la década de 1970 hasta finales de la década de 1980 es uno de los más prolíficos en cuanto a reflexión sobre la fotografía. Pertenecen a este período referencias que hasta hoy son obligadas sobre el tema, como son, por ejemplo, Sontag, Barthes, Berger & Mohr, Becker, Collier & Collier Jr., Harper, además de ser el último período de gloria de la fotoetnografía. ¿Qué hubiese cambiado si esta efervescencia hubiese contado con una gran bonanza de recursos?

la hora de escoger sus áreas de desarrollo. Quienes escogieron “una carrera en la academia, con bajas expectativas de ingreso, en una sociedad que le asigna una connotación peyorativa a la palabra ‘intelectual’” (Getz, 1986, pág. 8) tenderían a trabajar, al menos, dentro de la seguridad de las convenciones en lugar de arriesgar trabajo y esfuerzo con la investigación visual, donde los fondos de investigación son comparativamente escasos, al tiempo que su presencia en medios de comunicación masiva es también mezquina.

Ahora, sin entrar a un análisis detallado de esta argumentación sino que contrastándola con escenarios posteriores, ¿cómo explicamos que con una situación económica relativamente mejor, costos de despliegue y publicación audiovisual cada vez menores y con un aumento exponencial en el uso de cámaras, la percepción respecto a la marginalidad de los datos visuales se mantenga?<sup>90</sup>

Desde una perspectiva distinta y apuntando a trabas prácticas, consecuencia de estructuras más longevas que las fluctuantes condiciones de la economía mundial, Vito Signorile (1986) levanta un tema de gran relevancia práctica para la investigación con medios visuales: las dificultades que los derechos de propiedad imponen a la publicación de imágenes. En una descripción tan lúcida como acotada, Signorile describe la dinámica para conseguir permisos de publicación de imágenes como especialmente engorrosa y consumidora de tiempo y recursos, ya que muchas fotografías y pinturas entran en una lógica de propiedad total, y no de disponibilidad parcial como es la de cualquier texto publicado que, siguiendo ciertas convenciones, puede ser citado sin mediar ningún trámite. “Comparado con los textos académicos, el trabajo visual es una esponja de tiempo, una suerte de Hoyo Negro, absorbiéndolo todo en un santiamén.” (Signorile, 1986, pág. 18)

Su reflexión es interesante por, al menos, dos asuntos. Primero, porque pone la discusión no en el valor potencial que las imágenes podrían aportar al conocimiento, sino en las condiciones de producción que exige la publicación de imágenes. El desencuentro entre la lógica de las publicaciones científicas y los requerimientos legales para publicar imágenes —los que están diseñados para mediar entre los dueños de las imágenes y los medios comerciales de comunicación e información— se empalma con la idea proveniente de la teoría crítica de que las imágenes se inscriben con complicidad en las lógicas de los poderes hegemónicos. Segundo, porque a pesar de la relevancia que el punto levantado tiene en la práctica cotidiana de la producción académica, no ha sido debatido con la atención que merecen sus consecuencias. Signorile termina su texto haciendo un llamado a la acción:

“La cuestión que expongo a mis colegas visualistas es ¿cómo podemos convencer a la industria de la imagen que nuestro trabajo académico debería operar sobre el principio de reproducción gratuita de imágenes en la medida que el medio que las reproduce es uno sin fines de lucro?”

(Signorile, 1986, pág. 20)

Pero, ¿por qué se arriesgarían los propietarios de las imágenes a abrir nuevas posibilidades de uso gratuito? ¿No podrían ser mal usadas por terceros que, con fines de lucro, buscan evadir el pago de los derechos de publicación? ¿Por qué hacer más compleja la fiscalización de su propiedad? ¿Cuál es la ganancia para el propietario cuando una imagen se publica con fines de investigación? En el contexto del mercado de la imagen, ¿le agrega valor a una imagen aparecer en una publicación científica, de la forma que un texto y su autor se valorizan al ser citados? Estas y otras preguntas, que permanecen sin un debate sistemático, no tienen respuestas ni simples ni absolutas. Más allá de la reflexión, sus respuestas solo adquieren sentido en los casos particulares y desde la experiencia consensuada de quienes, por necesidad, presionan a través de sus “microprácticas cotidianas” (Certeau, 1988) para interpretar a su favor este tipo de marcos legales.

Pero todo marco legal es un dispositivo de mantención de un orden específico, documentado e institucionalizado por los actores preponderantes de dicho orden. Y desde la perspectiva de las ciencias sociales, ¿hay una voz consensuada respecto a la necesidad de facilitar el uso de las imágenes? Para Harper, no solo no la hay, sino que para quienes se ubican en posición de poder dentro de la sociología, habría razones para no dar libre flujo a los datos visuales.

“Creo que el asunto principal es que ellos creen que pueden controlar la obtención de datos en la medida que sea cuantitativa. La palabra permite decir el número de personas que están muy de acuerdo, de acuerdo, no les importa, en desacuerdo o muy en desacuerdo. Se puede controlar mediante una escala de cinco posibilidades. (...) Si tú crees en eso, lo que nosotros hacemos es nada. Pero creo que hay un trasfondo de temor, de que si incorporan el camino que nosotros tomamos perderán el control.”

(Harper, 2011)

Efectivamente, el reconocido carácter “deíctico” de la fotografía (Barthes, 2003; et al.) exige el desarrollo de modelos analíticos y expositivos que dirijan su lectura e interpretación en una dirección particular (Fernandez & Hermansen, 2010). Este tipo de modelos requiere de un manejo simultáneo de texto e imágenes, lo que sube los requerimientos de esfuerzo y conocimiento a invertir. Al mismo tiempo, dado el uso marginal de la imagen, carecemos de consensos prácticos o explícitos respecto a la configuración de dichos modelos como también de un número crítico de plataformas de exposición, debate y publicación de estos experimentos, lo que aporta incertidumbre respecto al destino de este tipo de trabajos. Entonces, ¿es rentable dicha inversión? Dado el limitado “valor de transacción” de la imagen en la esfera de las ciencias sociales, su rentabilidad depende del “valor de uso” (Smith, 2005 [1776], pág. 30) (Marx, 1999 [1859]) y de la importancia de la fotografía en la estrategia de “traducción” (Law, 1998).

**Repercusiones en el aula de la tradición fragmentada.**

“Una de las críticas más reiteradas a la sociología fue hecha por primera vez por C. Wright Mills mientras investigaba este campo al final de la década de 1950. Al notar la falta de material entre los polos del ‘empirismo abstracto’ y la ‘gran teoría,’ propone el desarrollo de una sociología de rango medio, que pudiese incorporar de una vez la observación, el análisis y las problemáticas sociales. Al revisar el material disponible para enseñar sociología visual, y al hacer un par de clases al respecto, he llegado a apreciar nuevamente aquello sobre lo que Mills estaba hablando.”

(Gold S., 1986, pág. 22)

Dentro de los intereses explícitos de la IVSA y de la VSR está el debate sobre los medios y métodos de enseñanza de la sociología visual. Steve Gold, uno de los pioneros en esta disciplina, al año 1986 incorporaba en su programa de estudios tanto el uso de los medios de registro visual para “explorar y documentar la sociedad” como el “desarrollo de habilidades para explorar y comprender los efectos de las imágenes en la sociedad” (Gold S., 1986, pág. 22), confirmando con su práctica docente el que la sociología visual incorpora en su espectro estas dos líneas de trabajo.

Gold plantea que respecto del primer punto —cómo hacerlo— hay disponible suficiente literatura “(Bateson and Mead 1942, Collier 1967, Barndt 1974, Becker 1974, 1981, Harper 1982, Wagner 1979, Owens 1973, Koudelka 1975)”, pero que sobre el segundo punto escasea una literatura “de rango medio.” Haciendo referencia a la necesidad de textbooks, Gold considera que aproximaciones como “‘La Sociedad del Espectáculo’ de Guy Debord, ‘La Cultura: Ilustración como decepción de las Masas’ de Horkheimer y Adorno (1972), ‘Las Contradicciones Culturales del Capitalismo de Daniel Bell, o ‘Fotografía contra la corriente’ de Allen Sekula” (Gold S., 1986, pág. 22) son, a la vez que profundas y complejas, de difícil acceso, ya que requieren de los estudiantes una cultura general que excede con mucho lo expuesto en el texto y los límites inmediatos de las bases de la disciplina sociológica.

Si bien cree que publicaciones como “‘Mundos del Arte’ de Becker” y “‘Publicidad y Género’ de Goffman” dan en el blanco en la descripción de los casos que exponen, considera que sus argumentos teóricos están oscuramente articulados y son difíciles de digerir sin reiteradas lecturas. Por otro lado, considera que libros como “‘Modos de Ver’ de Berger y ‘Sobre la Fotografía’ de Sontag son astutos y convincentes” (Gold S., 1986, pág. 23), pero los critica por su calidad de ensayos, en el sentido que los autores desarrollan su propia perspectiva.

Para Gold, la sociología visual carecía de una literatura que exponga de manera evidente y simple las conexiones entre las consideraciones epistemológicas, las metodológicas y los casos en los que éstas se aplican. Ahora, ¿cuáles son las variables que hacían (y hacen) de la petición de Gold una no tan obvia de satisfacer? Destacaremos dos.

## 91

Desde la percepción en el siglo XIX de que la aparición de la fotografía llevaría a una revolución en el conocimiento antropológico, a la esperanza de que esta tecnología precipitaria la inevitable revolución en el conocimiento que llevaría a una nueva sociedad, hasta la pragmática agrupación en asociaciones y publicaciones en busca de buenas condiciones de trabajo.

## 92

Prácticas cotidianas, cultura material, antropometría, etc.

## 93

Archivos históricos, registro en terreno, avisos publicitarios, etc.

## 94

Descontextualización de la imagen, codificación y categorización de sus partes, libre asociación, análisis crítico de sus condiciones de producción, etc.

Primero, los textbooks que demanda Gold suelen ser una manifestación de que un debate o un grupo de debates han proliferado de tal forma que ya no basta con la publicación de propuestas originales y de comentarios críticos a éstas, sino que de académicos que documenten y relaten los debates teóricos y, como curadores de arte, los comparen y ordenen en tendencias. Además, estas líneas de debate deben formar parte de los intereses de un grupo significativo de académicos, de manera que la publicación periódica de estos textos, por su demanda para dictar clases sobre el tema, sea económicamente sustentable. La acertada afirmación de Rafael Hernández (2006), 20 años después de Gold, de que existe una “bruma epistemológica” respecto del dato visual, da cuenta de que dichos debates no alcanzaron ni la contundencia ni la masa crítica necesaria para dar arranque a una literatura de rango medio.

Segundo, en su búsqueda de textbooks para enseñar la sociología visual hay una comparación tácita con otras sub especialidades de la sociología que sí ostentan estos recursos. ¿Es la sociología visual equivalente a otras ramas de esta disciplina? ¿está la sociología visual organizada como los grupos de estudios que tratan temas particulares (urbanos, religiosos, deportivos, etc.)? Siendo que los móviles que han convocado a los investigadores sociales alrededor de la imagen son tan diversos<sup>91</sup>, los temas tratados tan distintos<sup>92</sup>, las fuentes de los datos visuales disímiles<sup>93</sup>, los métodos de interpretación hasta contradictorios<sup>94</sup> y los momentos en que se ha producido una discusión teórica intensa son aislados y sin una línea explícita que los una, la sola idea de que una explicación simple y clara de la sociología visual pueda ser útil para entender lo que efectivamente ha sucedido con ella es una muestra de que los criterios con que se observa este conjunto de prácticas no provienen de su propia suerte y evolución.

A nuestro parecer, los textbooks son una consecuencia, no una causa. Para que estos textbooks de sociología visual existan no solo faltaban —y siguen faltando— publicaciones originales cuya sustancia sea visual, una descripción fina de los focos temáticos que conviven en la sociología visual, líneas de debate suficientemente prolongadas en el tiempo entre estas perspectivas como para constituirse en tradiciones de pensamiento y un mayor interés de las instituciones académicas, sino que además exige una mínima interacción entre los grupos académicos implicados en el tema. La nota del editor que aparece en el número 2 de la VSR ilustra que, a 1986, este último punto estaba lejos de cumplirse:

“Ricabeth Steiger, profesora visitante de fotografía y antropología en la Universidad de Zurich, escribió en el último número de la revista que el curso que dictaba junto a la profesora Cornelia Vogelsanger en la Universidad de Zurich era el único de antropología visual dictado a nivel universitario en Suiza. Entre tanto la señora Steiger se ha percatado que hay otros programas de antropología visual en universidades suizas.” (Harper, 1986, pág. 5)

“Para hacer las fotos ‘intelectualmente densas’, Becker sugiere que el fotógrafo debe hacerse consciente de la teoría que guía la propia fotografía. Esta teoría puede ser la del ‘sentido común’ –supuestos dados por ciertos respecto a cómo se organiza el mundo– o puede ser un ‘conocimiento profundo, diferenciado y sofisticado de las personas y prácticas que investiga.’ (1974, p. 11).” (Harper, 1998, pág. 29)

Este mal entendido, producto de la falta de redes de debate, revela más un archipiélago que un territorio continuo, no obstante la dimensión visual de las distintas esferas de la cultura ha demostrado una fuerte expansión y “que la ‘sociología visual’ es parte de un movimiento en múltiples disciplinas intelectuales. A pesar de que podemos ser una isla, existen muchas más en el archipiélago, muchas que no saben de las otras. Obviamente que la comunicación, ‘networking’ y la participación informal en las actividades de los otros servirá a nuestros propósitos comunes.” (Harper, 1987) Sin embargo, al día de hoy, las islas de investigación visual no logran aún engrosar los flujos al interior de su propia red.

### El dato fotoetnográfico bajo el juicio crítico postmoderno

“En el movimiento documentalista, si es que se daba, había muy poco debate sobre los problemas de representación, ideología o de cómo la relación con el sujeto influenciaba los estudios fotográficos. Como ya mencionamos, estos estudios se caracterizaron porque el fotógrafo debía exponer un problema social con el propósito de educar al público y así cambiar la sociedad.” (Harper, 1998, pág. 28)

Las críticas al aislamiento de la sociología respecto del mundo social no hicieron más que crecer desde finales de la década de 1960. Para los sociólogos que desarrollaron una visión crítica respecto de lo que consideraban una cuantificación exagerada de la vida social que se proponían conocer —la que los enajenaba de algunas sus cualidades fundamentales—, los documentalistas representaban una forma de aproximación e interacción deseable con sus sujetos de estudio. Vista así, la documentación fotográfica de la vida social prometía ejercer un rol complementario al sociológico, ya que, si bien sus lógicas de aproximación divergen, “los fotógrafos han estudiado muchas de las cosas que los sociólogos cotidianamente tratan, incluyendo comunidades, problemas sociales, trabajo, clases sociales, el ‘ambiente de la vida urbana’ y temas más abstractos como los tipos sociales y los modos de personalidad.” (Harper, 1998, pág. 29)

Para Becker, la coincidencia temática de fotógrafos y sociólogos era un espacio de encuentro y una oportunidad de mutuo crecimiento. El orden, el foco y la sistematización del trabajo sociológico favorecería que las investigaciones fotográficas se hicieran más densas y profundas<sup>95</sup>, al tiempo que las hipótesis y teorías sociológicas adquirirían la riqueza de la descripción fotográfica, que revela algunas cualidades que son claves de interpretación para la comprensión de los fenómenos sociales, claves que eran imposibles o muy costosas de conseguir a través de otros medios de registro y análisis.

Así, esta revisión crítica de la sociología durante la segunda mitad de la década de 1970 fue percibida como un espaldarazo por los pioneros de la sociología visual. En su mayoría inscritos en la lógica beckeriana de fotoetnografía, estos investigadores visuales socializa-

ban sus conocimientos y avanzaban en consolidar esta sub disciplina de la sociología, apegados a la lógica de la etnografía moderna, premunidos de la convicción de que su modo de investigación era la inoculación que la disciplina sociológica necesitaba para recobrar tanto la vitalidad como una relación más estrecha con la realidad social.

Pero durante la segunda mitad de la década de 1980, en las escuelas de sociología norteamericanas, la postmodernidad aparece con la introducción de las perspectivas epistemológicas de “Lyotard, Baudrillard y Foucault, y también las de Rorty y Derrida, presentados como los teóricos sociales de avanzada (Bogard 1992; Rosenau 1992; Agger 1991; Kellner 1988; Denzin 1986).” (Mirchandani, 2005, pág. 95) Poco a poco, el discurso postmoderno se impone al moderno, el que pierde gradualmente su hegemonía en la discusión epistemológica y metodológica. “El que la teoría social se había convertido en un proyecto autorreferente, cerrado, enajenado y socialmente irrelevante había llegado a ser una afirmación sociológica general (Skocpol 1986; Wolfe 1992; Sica 1989).” (Mirchandani, 2005, pág. 95)

En este contexto, los sociólogos visuales se ocuparon de argumentar a favor de los procedimientos tradicionales de fotoetnografía. Planteaban, por ejemplo, que el afán de justicia y cambio social no es exclusivo de la nueva etnografía, que la empatía y horizontalidad entre investigador e investigado ya la ejercían científicos sociales y documentalistas modernos y que los postulados en los que los postmodernos inscriben a los científicos modernos son una simplificación insuficiente, en parte por la complejidad de discursos y el espesor empírico que constituye la ciencia moderna y, por otra parte, porque las prácticas particulares de los investigadores nunca son totalmente ortodoxas y ni siquiera se someten a las descripciones publicadas por sus autores, a pesar de la verosimilitud de sus declaraciones.

Algunos sociólogos no inscritos en la investigación visual también manifestaron su escepticismo respecto de la extendida asociación entre la (re)visión postmoderna de la teoría crítica y la incorporación de la voluntad de resistencia a los poderes hegemónicos como un objetivo específico para las ciencias sociales, destacando que esta voluntad estaba ya presente en la investigación social moderna. Janet Lee señala que varios “proyectos modernistas de diversas perspectivas tenían fe respecto de que el conocimiento que ellos estaban creando proveería una comprensión o crítica de la sociedad que podría forzar la mano del poder.” (Lee, 1999, pág. 740)

Sin embargo, desde la década de 1990, los ya extendidos postulados epistemológicos postmodernos pasan por encima del programa de renovación de la práctica sociológica impulsado por los sociólogos visuales e impactan a la disciplina como un todo. Con una narrativa que implicaba la revisión crítica de las convenciones de la sociología, “la epistemología postmoderna y sus métodos se presentaron en el momento preciso para revitalizar la teoría social y así mostrar que podía volver a ser relevante para el mundo empírico. La promesa era que la epistemología postmoderna podría conducir a la teoría social de vuelta a la tierra.” (Mirchandani, 2005, págs. 95–96)

Este cambio de paradigma en las ciencias sociales tiene como consecuencia que la lógica de producción de datos fotoetnográficos, construida para participar de la etnografía moderna, se transforma en una traba para participar de la nueva etnografía, la sociología post moderna y las corrientes que se inscriben en la teoría crítica. Como disciplina, la investigación visual pasa de estar en vías de desarrollo, según los parámetros de la ciencia moderna, a que su presencia se asocie con el “relato realista”, a pesar de nunca haber podido participar plenamente de él.

**Si la distancia entre dichos es mayor que entre hechos, ¿por qué seguimos afuera?**

“Denomino como parte del estado de normalización de la relación entre postmodernidad y sociología, la pregunta planteada por los sociólogos de si hay, realmente, algo epistemológicamente nuevo en la postmodernidad, lo que es una consideración sociológica relativamente reciente y sorprendentemente generalizada. Pero si la epistemología postmoderna no es nueva para la sociología, ¿por qué se percibe de esa manera?”  
(Mirchandani, 2005, pág. 95)

Perdida su propuesta de renovación disciplinar, para hacer frente al giro de la sociología norteamericana a una epistemología postmoderna, los pioneros de la Sociología Visual defienden la fotoetnografía como una forma de conocimiento cuyo valor trasciende el cambio de paradigma en la investigación social. El registro fotográfico de la vida social, (re) plantean, sería apropiado para la nueva etnografía. Una de las consideraciones que esgrimen para la incorporación de su modo de investigación visual en este nuevo ámbito teórico es la percepción de coincidencia entre el nuevo relato etnográfico, entendido como una visión parcial de la cultura que describe, y el encuadre fotográfico que evidencia el punto de vista del investigador.

Entendida la verdad como contextual, ésta evolucionaría constantemente. Nuestra capacidad de describir verazmente lo observado dependería, en parte, de los límites que pongamos a nuestra descripción, ya que una narración etnográfica nunca cerrará un tema, sino que revelará y permitirá interpretar un aspecto acotado a la vez que inserto en la trama continua de la cultura, que de por sí no presenta límites y desde la cual emergen los significados que dan sentido a aquello que se investiga. Esta forma de ver la etnografía sería compatible con que la fotografía es producto y evidencia de la mirada del fotógrafo, y la suma de los encuadres de las fotos constituiría dicha visión parcial. “El libro o el film (u otra forma de comunicación) es una forma de representación parcial, o incompleta, de la cultura, porque la misma cultura no está precisamente delimitada y evoluciona continuamente.” (Harper, 1998, pág. 30)

La operación con que los sociólogos dedicados a la fotoetnografía se propusieron validar su modo de investigación relega a un se-

“No se propone el crecimiento del conocimiento sino la reconstrucción de la experiencia...”(Marcus and Fisher, p. 135; en Harper, *An argument for visual Sociology*, 1998)

gundo plano el argumento sobre las cualidades de la cámara y del dato fotográfico como tal, usado para validarse en el contexto de la ciencia moderna. Dan protagonismo a la dimensión “performática” de la captura fotográfica (Green & Lowry, 2007), para así evidenciar coincidencias de fondo entre la fotoetnografía y la nueva etnografía. Además, consecuentemente a lo argumentado sobre la foto-elicitación, las mismas fotos al ser socializadas favorecerían una narración coral, dado el comportamiento deíctico de la imagen fotográfica (Barthes, 2003; Berger & Mohr, 2007; Green & Lowry, 2007).

Esta forma de entender la narración etnográfica le resta importancia a uno de los objetivos principales de la ciencia moderna, que es la acumulación de conocimientos sobre el mundo<sup>96</sup>. En su lugar, se hace foco en la construcción cooperativa de una narración, configurada y compuesta por la interacción entre los imaginarios de investigador e investigado, de manera de redefinir su relación. Si el objetivo de la etnografía es un relato, y este relato será verdadero pero nunca será la verdad, sino que una descripción verosímil de una escena de la vida (Becker, 1974), a la vez que este relato no será, como tal, presentado más allá de la comunidad científica y de quienes son sus sujetos de estudio (Ruby, 1986), lo central es respetar ciertas condiciones de producción, que hacen del relato uno propiamente de investigación, a la vez que afirman la inscripción teórica de los investigadores que lo desarrollaron. Harper intenta girar de acuerdo al sentido del giro postmoderno, pero sin renunciar a la fotoetnografía, donde es el investigador quien produce los datos fotográficos.

“Entonces, desde el aventajado punto de vista de la nueva crítica, es más útil entender la etnografía como una narración creada que describe la realidad más exitosamente en la medida en que no se proponga satisfacer los imposibles e indeseables (para la etnografía) estándares de la ciencia. La etnografía debería basarse en la narrativa; enfatizando el punto de vista, la voz y la experiencia del autor.”

(Harper, 1998, pág. 31)

Si seguimos a Mirchandani, el giro de Harper no debería encontrar resistencia, ya que no habría nada realmente nuevo para la práctica sociológica en la epistemología postmoderna. En coincidencia con las observaciones de los pioneros de la sociología visual, este autor describe cómo ciertos asuntos, que suelen considerarse como propiamente postmodernos, pueden ser rastreados e inscritos en distintos momentos y tendencias de la tradición moderna. Por ejemplo, la asociación entre modernidad y universalismo como opuesta a la relación entre postmodernidad y particularismo sería una construcción postmoderna, ya que “el particularismo puede ser claramente detectado dentro de la modernidad.” Ejemplo de lo anterior son “la tradición hermenéutica de Dilthey y Gadamer, los fenomenólogos sociales y etnometodólogos como Schutz y O’Neill, Dewey y la tradición pragmatista, y los antropólogos y filósofos de la ciencia del siglo XX tardío como son Geertz y Kuhn. (...)

97

Mirchandani destaca que en la misma situación estarían otros asuntos, como la “diferencia, la pluralidad y las realidades múltiples, consideradas frecuentemente como exclusividades de la postmodernidad, han sido características propias de la modernidad, específicamente del liberalismo, cuyo foco en el pluralismo es incluso más vigoroso que la defensa postmoderna de la diferencia (Dzur 1998; Wagner 1992:468). Adicionalmente, la destrucción y fragmentación del sujeto no es nueva. La tradición crítica lleva un largo tiempo enfatizando cómo el mercado, la burocracia y la ciencia alienan, subyugan e instrumentalizan, produciendo objetos disciplinantes, serializados y sin identidad (Wagner 1992:469). Finalmente, la preocupación por lo irracional como el otro lado de la razón (otra importante cualidad postmoderna) ha sido parte de la modernidad: Rousseau, Goethe, los poetas románticos ingleses, modernos todos, ponen su atención sobre lo racional y lo irracional (Calhoun 1991).” (Mirchandani, 2005, pág. 97)

98

“From postmodernism, seen as a combination of epistemological and empirical moments, we get the ability to continue living modern lives: making hypotheses, collecting data, and drawing conclusions, given backbone and confidence by sets of new conceptual tools and also a renewed modesty about the absolute-ness of our findings or conclusions. We have always bracketed our shortcomings and our blind spots to get on with the business at hand. This combined postmodernism has given us the ability to recognize, acknowledge, and even thematize these shortcomings and still get on.” (Mirchandani, 2005, pág. 110)

De la misma forma, el uso de los métodos deconstructivos que revelan la construcción social de la realidad se consideran como ‘nada nuevo.’ La deconstrucción, un método científico relativamente normal, es simplemente ‘la común y extendida práctica de debilitar las demandas del oponente torciendo las redes sociales y cognitivas que rodean y afirman sus reclamos’ (Fuchs and Ward 1994:482)” (Mirchandani, 2005, pág. 97)<sup>97</sup>

Sin embargo, la percepción de que las declaraciones postmodernas son novedosas ha llegado a estar tan arraigada en los investigadores que incluso aquellos que trabajan en ámbitos temáticos que desde antaño han reconocido “la incertidumbre, la fragmentación y la complejidad del conocimiento social” (Mirchandani, 2005, pág. 97), como son, por ejemplo, los estudios organizacionales, insisten en describir modernidad y postmodernidad como polos opuestos, cuyos entendimientos del mundo estarían separados por una barrera infranqueable.

Un caso representativo de lo anterior es la investigadora Samantha Warren. Warren (2005) describe a quienes se inscriben, al igual que ella, en el giro postmoderno de los estudios organizacionales como “despreocupados de los premios positivistas de la objetividad y el desapego” y en su lugar “comprometidos con la práctica reflexiva, la subjetividad y la inmersión en los mundos que investigan (Travers, 2001, pp. 151–160).” De esta forma habrían “erosionado la supremacía del método científico y la noción de ‘gran narrativa’ en investigación social.” (Warren, 2005, pág. 865) Sin embargo, más adelante en el mismo artículo, haciendo referencia a sus propias prácticas de escritura, se reconoce como inscrita “firmemente” en el “legado de la tradición positivista/realista de los estudios organizacionales” por su tendencia a organizar los datos en “temas o líneas,” con el objetivo de que se “manifiesten las coincidencias entre las descripciones que los participantes de la investigación hacen de sus realidades,” aunque ponderando esta lógica con el cometido de “mantener al menos algo de la complejidad de las voces múltiples y frecuentemente en tensión sin privilegiar a unos sobre otros, llegando a reducir mi propia autoridad” (Warren, 2005, págs. 875–876). Es decir, entre dichos hay más trecho que entre hechos.

El contraste entre la tajante distinción epistemológica modernidad vs./ postmodernidad y el inmediato reconocimiento de continuidad entre las prácticas de investigación y escritura en ambos paradigmas es una de las numerosas corroboraciones para los dichos de Mirchandani (et al.) respecto de que “son las estrategias retóricas de los postmodernos y sus comentaristas las que han exagerado (y producido esta) imagen parcial (que) presenta a los postmodernistas tan nuevos como atractivos.” (2005, págs. 97–98)

Entonces, si la epistemología postmoderna es para la sociología principalmente un dispositivo vitalizador de la práctica disciplinar y de la conexión de la teoría social con la cultura, que permite tanto visitar los temas tradicionales como también incorporar “nuevos temas como el distanciamiento del espacio-tiempo, la sociedad del riesgo, el capitalismo de consumo y la ética postmoderna” (Mirchandani, 2005, pág. 109), a la vez que mantener una cierta continuidad respecto a los modos de producir investigación y publicaciones académicas<sup>98</sup>, ¿por qué

99

“Saul Warkov dice: ‘La cámara es un mecanismo maravilloso. Reproduce, exactamente, lo que está pasando dentro de tu cabeza.’” (Becker, 1974, pág. 10)

100

Más adelante Poole agraga: “Rather, my particular interest is to understand how the forms of suspicion that surround visual representations and race have shaped anthropological understandings of evidence, experience, the limits of ethnographic inquiry, and, as a consequence, our own ongoing engagement with ethnographic method and description.” (Ibid., pág. 161)

la investigación visual queda fuera del nuevo paradigma y pierde parte del terreno que había ganado hasta la década de 1980, período donde se producen los últimos grandes debates sobre la fotoetnografía?

Los argumentos de antropólogos y sociólogos visuales para incorporar el registro fotográfico en la investigación social postmoderna se estrellaban no solo contra otros argumentos, sino que contra un sistema de creencias y una interpretación generalizada de la historia de las ciencias sociales.

“Esta carga fue alimentada por las historias paralelas, al tiempo que por la supuesta homología, entre racismo y antropología como proyectos interpretativos enraizados en los ideales ilustrados de descripción y descubrimiento. Entonces, se razonó, si las razas dependen de encontrar un orden y significados clasificatorios subyacentes (o incorporados) a la superficie visible del mundo, entonces, y de la misma forma, la etnografía se trataba de descubrir los mundos culturales y morales a través de la observación de las creencias y los comportamientos que las encarnan.” (Poole, 2005, pág. 160)

Lo anterior suma complejidad a la generalizada asociación entre fotografía e ilusión de objetividad. La expandida idea de “que la imagen fotográfica es ‘verdad’ (dejando de lado las posibles manipulaciones) en el sentido que lleva una marca visible de la realidad a la que la cámara estaba apuntando” (Harper, 1998, pág. 29) entra en tensión con la médula teórica de la nueva etnografía. De poco han servido los argumentos de Becker et al., respecto de que la foto va más allá del relato realista, dada su calidad de interpretación del mundo hecha desde el punto de vista, la inscripción teórica y la “comprensión de lo que investiga” por quien documenta.<sup>99</sup>

La efervescente voluntad de tomar distancia del afán de objetividad de la ciencia moderna (afán profundamente asociado al dato fotográfico) y la temprana inscripción de la fotografía en las prácticas colonialistas tienen como consecuencia que quienes toman distancia de la objetividad y el colonialismo ven en la fotoetnografía no solo un medio problemático sino que una declaración políticamente equivocada. Casi una década después de las argumentaciones de Harper a favor de la inclusión de la fotoetnografía en la investigación postmoderna, Deborah Poole sigue preguntándose sobre las consecuencias emocionales que las connotaciones históricas de la fotografía tienen en los investigadores:

“¿Cómo la idea de raza ha configurado el registro afectivo de sospecha con el que los antropólogos han tendido a recibir la fotografía, el film y otras tecnologías visuales? Al hacer foco en la sospecha, espero llevar la tendencia de la crítica lejos de las conclusiones usuales respecto cómo la raza ha conformado la manera en que vemos el mundo y cómo, respectivamente, las tecnologías visuales han constituido la noción misma de raza.” (Poole, 2005, pág. 160)<sup>100</sup>

#### FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

Pero la sospecha a la que se refiere Poole proviene y se manifiesta en múltiples dimensiones. Una de las argumentaciones más recurrentes de la izquierda postmoderna para sostener su posición crítica respecto de la fotoetnografía es que quien registra tiene el poder de la decisión tanto respecto de las variables técnicas como del momento y punto de vista del registro. “Tradicionalmente, el conocimiento etnográfico deriva de la interacción entre el ‘sujeto’ y el ‘investigador’. La crítica postmoderna cuestiona los supuestos de normalidad que rodean esta interacción.” (Harper, 1998, pág. 31)

• **IMG 85**

Caminando por Hong Kong. (Harper en Knowles, 2011, págs. 143-144).

→



Como habíamos comentado, desde la teoría crítica la fotografía de campo impone una relación estructuralmente asimétrica entre investigador e investigado, por lo que cualquiera sea el método aplicado o el procedimiento llevado a cabo por el fotoetnógrafo, éste será sospechoso de perpetuar las injustas relaciones de poder que subyacen en el sistema social y la red de significados en los que se inscriben “el productor y el lector, quienes cargan el acto fotográfico con sus posiciones e intereses sociales. Se nos recuerda constantemente que el poderoso, el integrado, el hombre, el colonizador es quien típicamente retrata al menos poderoso, al marginal, a la mujer y al colonizado.” (Harper, 1998, pág. 32)

Pero los argumentos con que Harper intenta incorporar la fotoetnografía en el marco postmoderno son usados con éxito por quienes quieren validar métodos de investigación que, si bien coinciden en ser visuales, se articulan sobre principios divergentes a los que sostienen la fotoetnografía. En defensa de la foto-voz, cuyo valor estaría no solo en ser interpretada sino que, sobre todo, en ser producida por el investigado como un dispositivo de amplificación de su voz (a diferencia de la foto-elicitación como la entienden Collier,

Becker o Harper) Warren destaca que los “participantes en la investigación generalmente son aquellos cuyas voces han sido tradicionalmente silenciadas en la investigación social, por ejemplo niños, mujeres, ancianos, vagabundos y minorías étnicas. Como plantea Hurworth: Consecuentemente, la foto novela se propone ser un instrumento para habilitar el empoderamiento de aquellos con poco dinero, poder o estatus, de manera de comunicar a quienes hacen las políticas públicas dónde deberían ocurrir los cambios (Hurworth, 2003, p. 3).” (Warren, 2005, pág. 869)



• **IMG 86**

Working  
Knowledge, foto  
de contraportada.  
Douglas Harper,  
1987.

↑

101

“... no entender la realidad objetiva, ya que para eso está fijada por el sentido común, ni tampoco explicar cómo la entendemos, ya que eso es imposible, sino que re-asimilar, reintegrar el ser en la sociedad y reestructurar la práctica de la vida cotidiana.” (Marcus and Fisher, p. 135; en Harper, 1998)

102

La reflexión de Berger en “Otra manera de ver” (pág. 85) sobre la foto del Policía Montado es decisora.

En su intento por inscribir la fotoetnografía en el giro post-moderno, Harper argumenta que “todas las imágenes, más allá del tipo de relación que tengan con el mundo, están social y técnicamente construidas. Su credibilidad dependerá de su evidencia al sentido común, más que de los debates sobre las cualidades esenciales de la fotografía.” (Harper, 1998, pág. 29) Pero el mismo sentido común que Harper esgrime como filtro de verosimilitud para el material fotográfico es también considerado por la nueva etnografía como el parámetro de lo objetivo<sup>101</sup>. Colocar la objetividad en correlación directa con el sentido común es una forma de denostar la idea de objetividad, ya que tanto para los modernos como para los intelectuales postmodernos el sentido común es un estado del conocimiento a superar. En consecuencia, aquello que para Harper hace creíble a la fotografía, en el contexto de la nueva etnografía es una fuente de sospechas respecto del dato fotográfico. Entonces, y dado que “mientras más sabemos sobre las condiciones en que la fotografía fue producida, mejor podemos evaluar su validez” (Harper, 1998, pág. 29)<sup>102</sup>, en el marco de la teoría crítica las condiciones de producción e interpretación inherentes a la fotoetnografía la harían sospechosa de infiltrar al enemigo.

# Ensayo fotográfico Hito Cuarto

## ¿Cómo se manifiestan fotográficamente la antropología y la sociología visual desde la segunda mitad de la década de 1970?

El siguiente ensayo fotográfico se propone revisar comparativamente, mediante texto e imágenes, los criterios de producción y los resultados fotográficos de los sociólogos y antropólogos que, desde entrados los años 70 del siglo XX, hicieron etnografía usando medios visuales de registro. Para esto, seleccionamos 7 imágenes que, solas o en secuencia, nos permiten construir una breve narración.



FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.



• IMG 87

Rodaje del film "A Country Auction: The Paul V. Leitzel Estate Sale." Ruby & Machuca, 2010.

↑



• IMG 88

Escena del film "A Country Auction: The Paul V. Leitzel Estate Sale." Ruby & Machuca, 2010.

↑

El documentalismo ha sido una influencia gravitante tanto para antropólogos como para sociólogos visuales. Para los primeros, el documentalismo es un vecino invasivo, un competidor que se apoderó de un territorio históricamente antropológico. Una vez perdido el dominio sobre la representación del otro en medios de llegada masiva, los antropólogos visuales adoptan estrategias para diferenciarse de los modos narrativos del documentalismo, los que, en general, se caracterizan por desarrollar en sus relatos conflictos binarios mediante guiones de estructura tradicional (desarrollo-clímax-desenlace). De esta manera, los límites de la propia disciplina se definen en relación a este otro expansivo. Una de las formas de distinción más notoria de la antropología visual es hacer evidente, mediante un ritmo y una voz narrativa, el punto de vista del investigador, su modo operativo y su interacción con el investigado.

Por el contrario, para los sociólogos visuales el documentalismo representa, en varios sentidos, un ejemplo a seguir. Estos científicos sociales proyectaron que la inclusión en la sociología del hábito documentalista de sumergirse en terreno adoptando un punto de vista respecto de problemas sociales concretos, prometía tonificar su propia disciplina. Al mismo tiempo, la metodología sociológica tendría la potencia de fortalecer el discurso visual, dado el rigor y la sistematicidad que promueve. El resultado sería el ensamble entre teoría, fotografía y contingencia. Consecuentemente, la sociología visual revive la fotoetnografía a la manera de Riis, Hines o Collier en Nuevo México. No obstante sus fotografías formalmente documentan la vida social mientras ocurre,

cuando los sociólogos visuales comentan sus propias fotoetnografías usan criterios similares a los antropológicos, pero sin que estos criterios afecten su arte fotográfico.

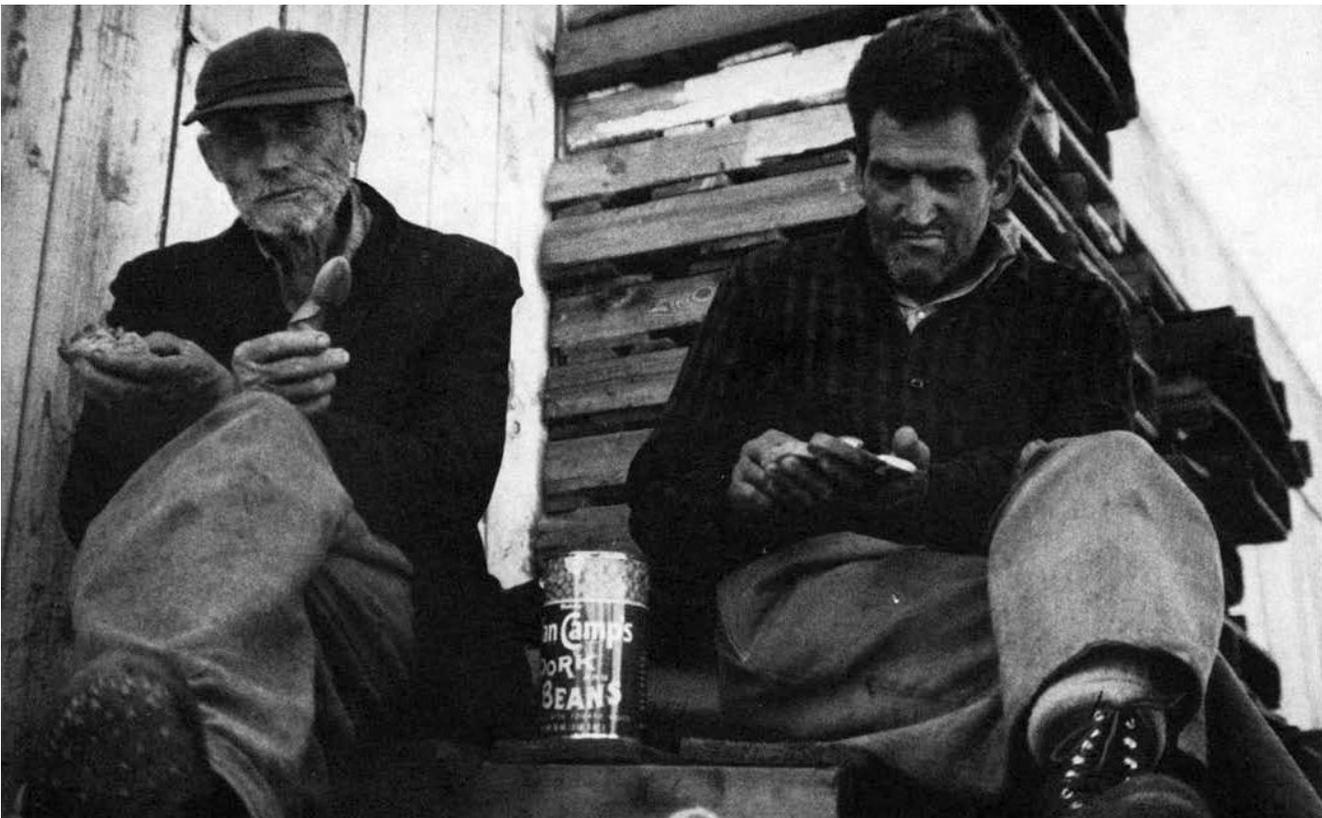
El film etnográfico "A Country Auction: The Paul V. Leitzel Estate Sale" fue producido después de que los antropólogos Ruby y Machuca realizaran un año de trabajo de campo. Solo después de lograr una interpretación densa de la vida local, "decidieron conjuntamente que una subasta estatal encarnaba los valores que ellos habían descubierto durante sus estudios." (Viscult 2010, 2010) El cineasta con que trabajaron, quien fue llamado una vez que la interpretación estaba hecha, "aportó su mirada externa y sirvió como sustrato para manifestar (audiovisualmente) un conocimiento profundo sobre la comunidad" (Viscult 2010, 2010). En ese sentido, el conocimiento antropológico que los investigadores consiguieron después de un año de investigación etnográfica se traduce a un relato audiovisual mediante la co-dirección y edición del film. Esta estrategia —opuesta al uso que Mead y Bateson dieron a la cámara en Bali, en el sentido de que lo publicado fue lo capturado en terreno durante la investigación— llevó a contratar un profesional del registro audiovisual una vez terminado el análisis para traducir el conocimiento antropológico en película según un guion compuesto por ellos. Si bien la forma de operar de Ruby y Machuca no implica la recreación descontextualizada de escenas cotidianas —como era costumbre de Boas—, al momento de filmar, Ruby y Machuca tienen una idea clara de lo que quieren representar audiovisualmente, a diferencia del método de Mead y Bateson que favorece la automatización del registro.

Consecuentemente con los escritos de Ruby, el método seguido para producir "A Country Auction" corrobora la tensión entre antropología visual y documentalismo. A diferencia de los antropólogos, los documentalistas no suelen favorecer el conocimiento sistemático, sino que, más bien, se alegran de no "tener que desarrollar ninguna racionalización" (McCullin, 2009). De hecho, Ruby y Machuca incorporaron deliberadamente a esta película etnográfica "queiebres en el flujo narrativo de los eventos, destinados a alertar a la audiencia respecto de que están viendo una pieza de investigación visual construida y no una 'tajada de realidad' documental." (Viscult 2010, 2010)

En el ámbito de la fotoetnografía, no es posible distinguir mediante la edición del flujo narrativo entre ambas formas de conocimiento, a saber, la investigación etnográfica y el documentalismo. En las secuencias de datos fotoetnográficos, el flujo narrativo es una construcción de quien observa. Al respecto, y en contraste con la narración fílmica, Berger denomina "narrativa fotográfica" (Berger & Mohr, 2007, pág. 287) al flujo narrativo que desarrolla el observador de secuencias fotográficas. Éste asume un rol activo, sin el cual la narración no evoluciona, a la vez que determina el orden y el ritmo de la narración.

En ese sentido, el amenazante parecido de una foto etnográficamente producida con una que se inscribe en la lógica documentalista se alía con el fantasma de la antropología decimonónica para alejar a los antropólogos del uso de la fotoetnografía.

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.



• **IMG 89**

Harper, At Home on the Rails: Ethics in a Photographic Research Project, 1978, págs. 66

←



• **IMG 90**

Harper, At Home on the Rails: Ethics in a Photographic Research Project, 1978, págs. 67.

←

• **IMG 91**

Harper, At Home on the Rails: Ethics in a Photographic Research Project, 1978, págs. 68.

↑

En la Imagen 89, 90 y 91 vemos hombres adultos blancos cuya vida transcurre y se organiza en torno al tren. Dando crédito a Harper, estos hombres sin hogar fijo obtienen su sustento de empleos informales y temporales, por lo cual los distintos espacios y partes que componen la red de trenes se transforman en su lugar de habitación. El tema que organiza el artículo donde se exponen estas y otras 9 fotografías similares no versa directamente sobre los sujetos retratados ni sobre sus condiciones de vida o prácticas cotidianas, sino que sobre la evolución del pensamiento del autor respecto de las consideraciones éticas a tener al retratar personas. Cuando en 1970 Harper comienza este proyecto, entra a él con el entusiasmo de un documentalista, “esperanzado de que el registro público o académico puede incentivar un cambio social” de las condiciones de vida que retrata (Harper, 1978, pág. 62). Pero mientras el proyecto se desarrollaba, Harper avanza en sus estudios formales de investigación social, donde incorpora la pregunta sobre las condiciones de producción de la imagen: el consentimiento del sujeto en estudio y la profundidad del conocimiento del investigador

son validadores clave del trabajo, más allá de lo vívida o reveladora que sea la fotografía.

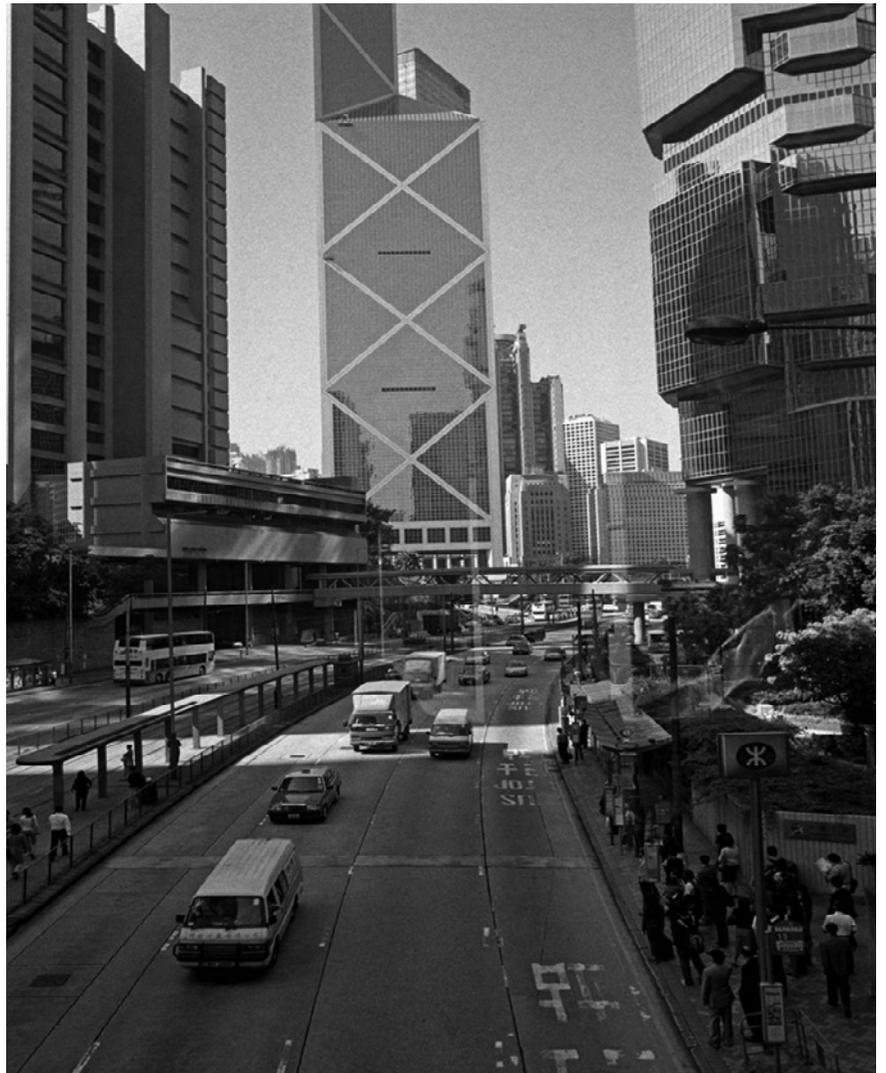
De hecho, ocho años después de comenzar este trabajo de documentación fotográfica, inserto en el ámbito académico y habiendo recibido la influencia de Howard Becker, considera que en su origen sus “objetivos y métodos de operación, al menos respecto de ciertos puntos, podrían considerarse una explotación, intrusivos y hasta éticamente mal concebidos.” (Ídem) En ese sentido, no es extraño que la pregunta que motiva el artículo donde se publican estas fotos es una interpelación que recibe Harper al mostrar su trabajo fotográfico: “¿Qué piensa esta gente acerca de ser fotografiada?” (Ídem). La producción académica que Harper desarrolla desde entonces hasta ahora, que incluye la primera tesis de doctorado en sociología en EEUU construida principalmente sobre datos fotoetnográficos, corrobora que este investigador visual no ha dejado de hacerse esta pregunta y de incorporarla en su trabajo, lo que marca una diferencia importante respecto de los otros casos que hemos tratado durante esta revisión historiográfica: el que los datos fotoetnográficos provocan principalmente la reflexión respecto al medio fotográfico y mucho menos sobre la vida social que registra. No obstante, para Harper y otros fotoetnógrafos del ámbito de la sociología, los documentalistas siguen siendo un referente: por ejemplo, no deja de considerar el trabajo de Jacob Riis como parte de la sociología visual, lo que implica de cierta forma creer en la independencia del dato visual fotoetnográfico respecto de las intenciones de quien lo produce, consideración que en parte relega la reflexión respecto a las condiciones de producción fotoetnográfica a un plano de ética disciplinar interna. Esto refuerza la idea de que, a diferencia del film etnográfico en donde la edición permite imponer una forma narrativa que marca diferencias claras entre las producciones documentalistas y las de investigación, la fotoetnografía se resiste al impacto del marco teórico. El párrafo con que Harper termina el presente artículo es decidor al respecto: “Hay un último asunto, el que considero una suerte de ironía. A pesar de que mis motivos y métodos cambiaron dramáticamente durante los 5 años en que trabajé en éste proyecto, las fotografías parecen haber cambiado poco, si algo. De alguna manera han mantenido un estilo consistente, indiferente a los métodos o motivos. Esto puede ser alentador si creemos que la consistencia artística individual es importante en la producción de este tipo de imágenes. Al mismo tiempo, puede ser desalentador si esperamos que nuestra fotografía cambie porque repentinamente se hizo ‘culturalmente informada’ producto que aprendimos a empatizar con aquellos que documentamos.” (Harper, 1978, pág. 65)

La Imagen 92 y la Imagen 93 muestran escenas complementarias de la vida cotidiana en Hong Kong: primero a dos personas que transportan una ruma de cajas amarradas entre sí y segundo observamos una vista de altura de un barrio de oficinas. En la primera fotografía (imagen 92) destaca el irregular paquete de cajas arrumadas, cuyo volumen y estructura desafía el carro sobre el que está puesto y a quienes lo empujan. El carro se desplaza sobre una calle para vehículos motorizados y por una pista que, por las franjas que tiene pintada, suponemos

• **IMG 92**  
Calles de Hong Kong. (Harper en Knowles, 2011, págs. 142-143)  
↑



• **IMG 93**  
Hong Kong corporativo (Harper en Knowles, 2011, págs. 142-143)  
↑



prohibida para todo tipo de vehículos. Esta escena muestra uno de los innumerables actos de apropiación de quienes usan la infraestructura de las ciudades modernas alrededor del mundo, las que intentan imponer un programa de uso que, como en este caso, no impone exitosamente sus reglas. El entorno de edificios modernos y la reja que separa la calle de la zona de plantas sin dejar espacio a vereda peatonal, insinúan que vemos una autopista en un área central de la ciudad. A pesar de que no manejamos las convenciones que sobre el vestuario imperan en Hong Kong, quien conduce el carro parece vestido de manera informal y quien empuja con delantal de trabajo.

La otra imagen, Hong Kong corporativo, asume una perspectiva distinta, que al contrario de la primera favorece el protagonismo de la ciudad por sobre la de las personas. Lo que sí es común a las dos imágenes es que solo podemos inducir el lugar en que fueron producidas por los ideogramas que se dejan ver en los letreros y signos de tránsito o en las cajas transportadas: ambas parecen retratar una ciudad media, global en cuanto posible de encontrar estas escenas en centenares de ciudades. Tanto el paisaje urbano corporativo moderno como el flete informal de cargas son posibles de ver globalmente. Por su parte, el artículo que contiene estas dos imágenes —complementadas por otras tres capturadas por Harper en Hong Kong y 12 producidas por Michael Tan— trata sobre el viaje como instrumento etnográfico.

Luego de narrar su experiencia en tres lugares (Hong Kong, Filipinas y Somalia), la autora concluye sosteniendo que el viaje “es una herramienta de pensamiento sencilla y efectiva, que puede ser utilizada para revelar los tiempos en que vivimos. En este trabajo se han mostrado algunas de las formas en que el viaje constituye al tiempo que revela la morfología del mundo social.” (Knowles, 2011, pág. 151). Repitiendo la escisión entre la teoría y la expresividad de los datos fotoetnográficos, en este artículo las fotografías aparecen como un relato independiente, que no toca exactamente los mismos temas del texto: de hecho no hay referencias directas del texto a las fotos ni tampoco las fotografías llevan comentarios que permitan una interpretación más allá de lo que retratan. Tanto en este artículo como en la sociología visual contemporánea en general, parece ser mejor no hablar sobre lo fotografiado.

# Conclusiones del capítulo y reflexión general

“Ethnographic photography is a practice without a well-articulated theory or method.”

(Ruby, 1996)

¿Qué expectativas llevaron a los fotoetnógrafos a romper el uso silencioso de la cámara? ¿Cuál fue el rendimiento efectivamente obtenido por ellos?

Los pioneros de la sociología visual tenían en común su interés por la fotoetnografía. En su intento por usar datos fotográficos, rompieron con el uso silencioso de la fotografía, entonces imperante en su propia disciplina y en las ciencias sociales en general. Sus motivaciones son similares a las de quienes constituyeron los hitos anteriores: (1) entusiasmo por la técnica fotográfica, (2) la percepción de oportunidad que ofrece el diferencial entre (2.a) la penetración de la imagen fotográfica en la sociedad versus su incorporación efectiva en la producción de conocimientos para las ciencias sociales, y (2.b) el potencial aporte de la fotografía para enriquecer epistemológica y metodológicamente la investigación social versus la escasa reflexión sobre éste medio y su participación marginal en la interacción disciplinar.

Pero a diferencia de los otros casos, además actúan movidos por una crisis disciplinar, en la cual se blandían argumentos contra el estado de la sociología, los que parecían ser un llamado a la incorporación de lógicas distintas, como la del documentalismo. La crisis hacía permeable el core de la sociología a nuevas propuestas que prometían

En alusión a la idea de Ruby (1986) de que el film etnográfico debe ser primero una contribución al arte mismo del film etnográfico.

revivirla al reconectarla con la vida social. Renace así la idea de que el dato fotoetnográfico es comparable al texto y, en ciertos aspectos, superior, a la vez que quienes trabajan con estos datos merecen un lugar propio y cercano a la médula de la disciplina.

Al mismo tiempo, la fotoetnografía se encontraba disponible para radicarse en la sociología, dado que no termina de asentarse en su disciplina nativa, la antropología. Collier manifiesta en *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, tanto en su publicación de 1967 como en la versión revisada de 1986, que la fotografía tiene una enorme potencialidad para aportar a la investigación social, pero que esta potencialidad no ha sido reconocida, por lo que ocupa una posición marginal en las ciencias sociales y, específicamente, en la antropología. A pesar de que la foto-elicitación (1957) —su gran aporte metodológico y uno de los más relevantes hechos desde la investigación visual— tuvo una gran acogida y uso, Collier no logró su objetivo, a saber, instituir la participación de un fotoetnógrafo en los equipos de investigación social. Tampoco logró que la producción de datos fotográficos originales durante el trabajo de campo fuese reconocida mediante la publicación de las fotografías como parte de los documentos que daban cuenta de los resultados de la investigación. Este innovador instrumento visual de investigación se llegó a consolidar solo en la medida en que fortaleció al verbo, es decir a la práctica de las entrevistas, a través de sus variantes como la foto novela o la foto voz.

Douglas Harper comenta al respecto: “Revisé 160 artículos, prácticamente todo lo que se ha hecho sobre foto-voz y foto elicitación, o al menos todo lo que pude encontrar. Los artículos que mostraban alguna fotografía eran una rara excepción: el grueso era sobre las fotos, no las incorporaba.” (Harper, 2011) Y cuando se usan fotografías, estas no suelen ser evaluadas por su impacto en la interpretación y las conclusiones. Son tratadas, más bien, como un conjunto que no suele constituir categorías analíticas (Fernandez & Hermansen, 2010).

Complementariamente, la distancia que los científicos sociales toman respecto de la fotoetnografía tiene que ver no solo con la voluntad de desmarcarse de la antropología fisiologista o con la obsesión por evitar las subjetividades y los sesgos, sino además con que la inmensurable información que contiene cada fotografía desborda el discurso escrito, amenazando el control sobre la narración textual. Consecuentemente, las fotografías tienden a ser publicadas más bien como ilustraciones de lo que se dice con palabras —es decir corroborando al verbo— que como parte estructural del discurso, ya que al incrustar una foto en una argumentación la hacemos porosa y permeable a interpretaciones disímiles. Las críticas a la primera edición del *Carácter Balinés* son un ejemplo de ello.

Queda fuera del debate la pregunta sobre la influencia de la expresividad estética de los datos fotográficos en las conclusiones de investigación, como también si su calidad y oficio aportan o no al arte de la fotoetnografía<sup>103</sup>. Comúnmente son mantenidas en las sombras, a pesar de que su uso es esgrimido —desde hace casi 2 siglos— como prueba de atrevimiento metodológico.

Pero ¿es esto extraño? No lo es, si consideramos que, en su esfuerzo por insertarse en el paradigma moderno de investigación, autores como Bateson, Collier, Becker y, en cierta medida, Harper, invisibilizaron las variables estéticas al describir su trabajo. Cuando éstos y otros fotoetnógrafos se referían a casos destacados de investigación visual, su éxito parecía ser independiente de la expresión estética con que las fotografías creaban en el lector la sensación de haber estado allí. El que los visualistas, movidos por la necesidad de formar parte de un colectivo mayor, obvian uno de los rasgos irreductibles del medio que los convoca y define, puede interpretarse como forma de adolescencia disciplinar. Este tipo de operación, destinada originalmente a lograr que la fotoetnografía entre en el relato realista, asume como supuesto que el productor de los datos debe desaparecer de su propio relato. Al ocultar sus talentos y preferencias, su contexto histórico y cultural, detrás del método y de las convenciones que le permitirán validar sus resultados con independencia de su autoría, sitúa su punto de vista en un espacio cartesiano, donde el objeto en estudio aparece sin perspectiva. Becker toca este asunto, pero en un intento por homologar la dimensión estética de los datos foto etnográficos con otros tipos de datos de investigación.

“Es interesante que los sociólogos usen una variedad de dispositivos para esconder las actitudes, evaluaciones y otros componentes personales en su trabajo. Entre estos dispositivos, es paradigmático el incesante uso de la voz pasiva y de la tercera persona del plural para ocultar lo que es obvio: que de hecho una persona es responsable por la investigación y los resultados que están siendo reportados. Incluso más interesante para mí es cómo los diversos estilos de manejo de los datos cuantitativos contribuyen al efecto retórico impersonal. ¿Cuál es la estética de las presentaciones tabuladas? Estas preguntas, para las que no tengo respuesta, delinean un área de trabajo por realizar.”

(Becker, 1974, pág. 23)

No obstante el tiempo transcurrido desde esta lúcida reflexión de Becker, la influencia que la expresión formal de los datos tiene en la recepción de la fotoetnografía tanto en investigación social como en el resto de la sociedad, no ha sido un tema discutido en profundidad. En las ciencias sociales norteamericanas inscritas en el paradigma moderno la fotografía siguió siendo evaluada usando consideraciones que provienen de medios distintos, como, por ejemplo, el texto —haciendo referencia principalmente al cuaderno de campo— o los mapas (Collier & Collier, 1986). Posteriormente, con el cambio de foco que el giro postmoderno imprime a la narración cualitativa en ciencias sociales, el otro deja de ser descrito, para ser considerado más bien el co-autor de un co-relato. Así, la expresividad estética que el autor de los datos imprime en ellos quedaría, nuevamente, relativizada y con ello la interpretación fotoetnográfica del fenómeno en estudio.

Es interesante comprobar que las necesidades de la "guerra contra el terrorismo" le han dado al "profile" criminal a la Lombroso-Galton una viva actualidad práctica —ya que no teórica— en la selección de quienes son inspeccionados a fondo en los aeropuertos—y también, por tanto, de quienes no son inspeccionados, cuyo aire de inocencia los hace inapreciables como "mulas" o bombistas suicidas.

La dilución de la autoría de la foto antropológica se remonta a los orígenes, ya que si la foto era algo totalmente objetivo y, por lo tanto, dado —como la huella petrificada de un animal—, quien la capturaba era un técnico experto en el mecanismo de captura de la máquina, pero no el autor de una obra. Extremando este mismo principio, los antropólogos de la segunda mitad del siglo XIX, orientados a la descripción fisiológica de los distintos grupos humanos, vieron en la fotografía no solo una forma de registro usable como dato primario en sus investigaciones, sino que la fotografía tenía para ellos la potencia de constituirse en una interpretación objetiva. Esto es especialmente claro en el trabajo de Francis Galton, en donde la técnica de exponer múltiples caras sobre la misma superficie arrojaba una conclusión: lo que se veía era un tipo humano. La foto no solo permitía la síntesis, sino que era la interpretación y hacía posible predecir si una persona pertenecía a la categoría de, por ejemplo, los criminales, sin otro antecedente que su parecido al modelo fotográfico<sup>104</sup>.

En las argumentaciones sostenidas por los fotoetnógrafos de la segunda mitad del siglo XX para explicar la escasa gravitación de la investigación visual, se repiten las hipótesis de (1) la baja consideración de la cámara por desconocimiento de las grandes cualidades del dato visual y (2) la extendida asociación entre la fotografía y la antropología colonialista. Los argumentos tienden a sostener que la primera hipótesis está alimentada por la segunda.

Adicionalmente, la presentación, oficio y estética de la fotografía para la investigación busca un lugar propio en un dominio que no solo está a la sombra de los fantasmas de la antropología fisiologista —y posteriormente del relato realista—, sino que además está en disputa entre actores inscritos en la fotografía documental, la fotografía periodística, la amateur, la comercial y la artística. En el afán de separar de manera simple la fotografía comercial de la desarrollada para la investigación, Tim Curry, discípulo de Becker, propone una higienización de los estándares estéticos de la fotoetnografía basado en el principio modernista de que la forma debe seguir y ser expresión de la función que persigue.

“La respuesta al ruido de los avisos y del mercadeo comercial es recordar una regla simple —en fotografía como en arquitectura, la forma sigue a la función. Tu fotografía no necesita ser mejor de lo que requiere su propósito. Tu equipamiento necesita ser solo suficiente para la tarea en desarrollo. Tu técnica debe ser adecuada para lo que tú quieres expresar. No hay tal cosa como buenas o malas fotos; las imágenes solo logran o fracasan en conseguir su objetivo.”

(Curry, 1986, pág. 21)

Pero esta manera de separar los estándares de calidad de la fotografía como dato, de los estándares de la fotografía con usos distintos, es problemática. Primero, si bien es posible encontrar en el trabajo de aficionados a la fotografía imágenes que podríamos considerar como sin función relevante para la investigación, toda fotografía analizada

105

Es pertinente recordar la paradoja entre esta voluntad de producir material fotográfico que responda al consenso social respecto de lo que es una buena retórica visual y la falta de discusión sobre los efectos de las variables técnicas y estéticas de los datos fotográficos sobre el curso de una investigación.

o expuesta adquiere su función al momento de ser interpretada, no necesariamente al momento de ser capturada. A su vez, por su ya mencionado comportamiento deíctico, adquiere distintos sentidos según las miradas que la interpreten. Es más, las fotografías presentes en publicaciones científicas comparten funciones ilustrativas y sugestivas con las presentes en publicaciones periodísticas o comerciales, lo que, desde la perspectiva de la narración, diluye este límite.

Segundo, ¿es posible separar la fotografía para la investigación de manera radical de las que se inscriben en otros ámbitos? La fotografía participa del “juego de lenguaje” (Cordua, 1997) de una cultura. En relación a sus múltiples usos es que se constituye su función simbólica y narrativa (Berger & Mohr, 2007). En la medida que los investigadores visuales son miembros de una cultura y que su voluntad es la de transferir conocimientos a terceros con los que, en mayor o menor medida, comparten un “juego de lenguaje”, la consideración de las connotaciones culturalmente consensuadas es inevitable, tanto en el registro, análisis, interpretación y, por supuesto, en su publicación. El punto crítico es que las coincidencias formales entre las distintas formas de fotografía predominan, para el grueso de sus observadores, por sobre la percepción de diferencia.

De hecho, quienes cultivan la fotoetnografía, no solo se proponen describir sistemáticamente la realidad social desde un marco teórico coherente, sino que “hacer fotos que la gente quiera ver.” (Harper, 2011)<sup>105</sup> Cuando una fotografía es reconocida como tal, su observador la ubica dentro de la constelación de las fotografías que ha visto durante su vida, adquiriendo significados que, a su vez, le dan sentido. Aunque las condiciones de producción de una fotografía la distancien radicalmente de otros tipos de fotografía, en la mente del observador cada foto coexiste con todas las otras fotografías que le son conocidas.

Tercero, es evidente que al elegir el equipamiento fotográfico para registrar una situación y al destinarle a esta operación un tiempo de producción se evalúan los recursos en relación a los objetivos del registro y a los beneficios que se espera obtener. Sin embargo, al revisar la historia de la investigación fotográfica, son recordados como paradigmáticos, como hitos disciplinares —y, por lo tanto, ejemplos a seguir— proyectos monumentales, estéticamente conmovedores, cuya calidad como expresión formal excede con mucho el mínimo funcional —aunque estos hitos hayan fracasado en lograr los objetivos de investigación para los que originalmente se produjeron— y cuyo rescate o re-conocimiento no procede necesariamente de la esfera de la investigación social. Trabajos como los de Sanders, Riis, Hines, Mead y Bateson o Vergara son claros ejemplos de lo anterior.

A pesar de que en las publicaciones científicas su uso es principalmente ilustrativo, no parece exagerado afirmar que el corpus fotográfico, a pesar de que suele enriquecer más que estructurar la publicación de los resultados de una investigación, es un aporte al conocimiento. Entonces, si en una investigación se usan datos fotográficos y estos son un aporte al conocimiento, ¿por qué su presencia es marginal en artículos e informes de investigación? Paralelamente a las

“Most current photographers merely reflect the 'objective' misery of the human condition-- a wretchedness which has apparently become a positive object of perverse desire for so many aesthetes and image racketeers. Just as there is no primitive tribe which does not have its anthropologist, soon there won't be a homeless person sleeping curled up amid his filth who doesn't find a photographer leaping out of the urban jungle to capture on film the eternal sleep of the pauper.” (Jean Baudrillard en (Durden, 2011))

consideraciones epistemológicas, las publicaciones de investigación donde predominan los datos fotográficos suelen ser más permeables a interpretaciones divergentes por parte de sus comentaristas. Dado que los científicos sociales están acostumbrados a interactuar a través del texto, aún no se incorporan las convenciones respecto a los significados las imágenes, ya que las fotografías aun no son parte constitutiva del lenguaje cotidiano de declaraciones y refutaciones. Las reseñas de los contemporáneos a la primera edición de *Balinés Character* (Mead & Bateson, 2007 {1942}) sugieren que la comunidad académica no ve los copiosos datos fotográficos presentes en este trabajo como capaces de sostener sus hipótesis ni de interactuar con claridad con las afirmaciones del texto. De hecho, los comentarios entusiastas a este exhaustivo trabajo fotográfico hacen foco en su calidad como propuesta y tienden a poner en segundo plano o simplemente ignorar los propósitos, las hipótesis y las conclusiones de la misma investigación.

Ya dentro de la postmodernidad, para quienes practican la etnografía buscando guardar distancia de las prácticas asociadas con la ciencia moderna, la sola idea de que un dato fotoetnográfico pueda ser usado como algo dado, que incrusta el relato con ilusorias esquivas de realidad, parece estar contraindicado. Desafía, además, una relación horizontal entre investigador e investigado. Lo único que un investigador consciente de su dispositivo crítico debe/puede hacer con el sujeto investigado es co-narrar el encuentro, ya que la apropiación de la imagen del otro —como una forma de toma de muestra— desde la posición de observador dominante es un abuso de poder imperdonable. Autores como Baudrillard<sup>106</sup> han atacado las consecuencias sociales de la masificación de la fotografía documental, destacando la transformación del miserable en fetiche de compasión a través de la banalización de su imagen.

A ese respecto Douglas Harper, quién se refiere a la presencia decreciente de la fotoetnografía en la investigación postmoderna, plantea la influencia de la asociación, complementaria a la extendida correlación entre foto y colonialismo, con el “relato realista” (Harper, 1998, pág. 26), que para el grueso de los antropólogos y sociólogos postmodernos estaría implícito en todo relato fotográfico.

“Las convenciones del ‘relato realista’ (...), de acuerdo a Van Maanen, definen al autor como un científico experto. El discurso científico depende del lenguaje técnico, que naturalmente excluye el relato personal y las reflexiones emocionales. En el relato realista (...) este punto de vista respecto de los sujetos de estudio se presenta en citas separadas por comillas del resto del texto, manteniendo el control de la voz de autor (Van Maanen, 1988, pp. 46–49). La fotografía, entendida como un ‘reflejo’ más que como una ‘interpretación’ de lo que fue fotografiado, tiene su posición natural en este tipo de reportes.” (Harper, 1998, págs. 26–27)

Para el relato realista la fotografía sería una huella de la realidad, un símil de lo que es una toma de muestra para las ciencias

107

“Studies that use images as a record [are] usually associated with the anthropological tradition, this category covers a broad range of documentary image making and analysis and has its roots in a realist tradition that regards photographic images as essentially representational rather than constructed.” (Warren, 2005, pág. 863)

108

En el plano del arte el uso de procedimientos no racionales, en los que lo producido emerge sin planificación, se cultivó profusamente por las vanguardias modernistas; ejemplos de ello son el “cadáver exquisito”, el “dripping” o la escritura automática. No obstante, en el mundo de la ciencia incorporar el instrumento de medida a la manera de una prótesis no parece tener muchos antecedentes ni contar con mucha aceptación por parte de la comunidad de investigadores. Sin embargo, las notas de campo juegan este juego sin que nadie las condene a la irracionalidad.

naturales. Así la entendieron los antropólogos fisiologistas del XIX y, silenciosamente, los etnógrafos modernos, que siguieron utilizando la cámara como instrumento de registro en sus trabajos de campo. Sin embargo, desde el paradigma postmoderno, ni la etnografía es una ciencia exacta (sus hallazgos más interesantes no exigen ser cuantificados), ni la fotografía es solo una huella. Por lo anterior, el relato realista con tendencia a la cuantificación es un traje que violenta e incómoda el cuerpo de conocimientos producido por la investigación social y los datos visuales como construcción cultural<sup>107</sup>.

Pero no importa cuán sólida o lúcida sea la argumentación de que el disparar la cámara para hacer una fotografía es, principalmente, la selección subjetiva de un momento, hecha desde una de las innumerables perspectivas posibles de asumir para observar una situación, y que cada fotografía sea la manifestación del punto de vista del sujeto que observa, transparentando su mirada y evidenciando su posición como investigador. La idea de que una fotografía es, antes que la manifestación de la mirada del investigador, una muestra del objeto fotografiado —como es para el geólogo un puñado de tierra tomado de un terreno— parece seguir estructurando de manera subyacente cómo los científicos sociales entienden la fotografía.

Este entendimiento, en el último cuarto del siglo XX, se asienta como estigmatización. En parte se explica por la generalizada detracción respecto de los postulados de la ciencia moderna y la creciente influencia que la teoría crítica tiene en el debate interno de las ciencias sociales: todas las prácticas que huelan a relato realista son sospechosas de caducidad teórica, de complicidad con los poderes hegemónicos y, por lo tanto, son cada vez menos defendidas.

Paralelamente a los cuestionamientos mencionados, durante el mismo período la comprensión de la tecnología se ha transformado. Se han cuestionado, por ejemplo, las ideas de que el investigador no transforma, con su mirada disciplinar, lo que se le presenta como dato en un factum, se ha minado la confianza en la automatización como motor de un registro imparcial, reconociendo que detrás de toda automatización mediada por un artefacto hay programas técnico-ideológicos funcionando (Flusser, 1986, pág. 330), y el hecho de que no los controlemos no libra al procedimiento automático de registro de estar influido por las lógicas e intereses de quienes produjeron dichos programas.

Por lo tanto, en fotografía automatización no es más sinónimo de autenticidad, al contrario de lo que argumentan las vanguardias modernistas respecto de la producción que emerge, sin filtros, desde el subconsciente y se manifiesta mediante los programas de la máquina. En este caso, el registro queda marcado por la interacción entre el investigador, el sujeto en estudio, las condiciones del entorno, las cualidades de la cámara y las cualidades de la película —estos últimos considerados como dispositivos ideológicamente contruidos—. La automatización del control de las variables técnicas no solo reduce la agencia del investigador sobre el registro, sino que también aumenta la influencia de los productores de tecnologías en la producción de datos.<sup>108</sup>

“El sujeto –o informante clave– tiene acceso constante a las filmaciones. Esto significa que los resultados del proceso de descubrimiento retornan constantemente a los actores en terreno, de manera que los supuestos y creencias de los productores puedan ser corregidos.” (Paulgaard & Jensen, 1986, pág. 17)

Las argumentaciones de investigadores como Collier y Harper, respecto de que la foto-elicitación devuelve el poder al sujeto en estudio mientras interactúa con el investigador<sup>109</sup>, tampoco han podido mermar el alcance de la asociación entre quien mira por el lente y quién detenta el poder, como tampoco la percepción de complicidad entre las poderosas industrias que publican material visual con un alto estándar de calidad en la producción (entendido como comercial) y quienes hacen fotografías que, para hacer disponible la riqueza de su potencia expresiva, requieren de dichos estándares.

En este sentido, la observación de Harper resta centralidad a la idea de que la marginación de la fotoetnografía de la práctica etnográfica en particular, y de las ciencias sociales en general, es consecuencia de la falta de manejo y conocimiento que estos científicos sociales tienen respecto de la potencia del medio fotográfico. El medio fotográfico sería un signo que representa un pasado disciplinar del cual se quiere tomar distancia, tanto en lo que respecta al compromiso de la antropología con el colonialismo como en relación con el paradigma modernista y su afán de engranar las metodologías de investigación social con las de las ciencias naturales.

Dado este estigma, que a través de la epistemología postmoderna se expande a las otras disciplinas que incorporan la etnografía, la re-significación de la fotoetnografía se haría especialmente difícil, ya que su presencia llamaría a la memoria una práctica de investigación trenzada con el racismo, el imperialismo europeo y el foco en variables fisiológicas y antropométricas, a la vez que basada en concepciones de la investigación que las revisiones postmodernas describen como simplistas e ingenuas, como es la relación entre el investigador y su objeto de estudio, que la ciencia moderna asume como obvia. Es en relación con este pasado disciplinar maldito que la fotografía es condenada al ostracismo por los antropólogos del último cuarto del siglo XX y, posteriormente, por otros científicos sociales como los sociólogos. El estigma se complica con la acusación de que la fotoetnografía impone una relación asimétrica entre investigador e investigado, transforma al otro en objeto, se inscribe en la narrativa realista y trae, como el caballo de Troya, las lógicas de producción y publicación propias de los poderes hegemónicos. Las acusaciones hechas desde la postmodernidad a la fotoetnografía “fueron etiquetas fáciles de colocar sobre muchas empresas etnográficas del pasado,” lo que lamentablemente “confina la visualidad misma dentro de la dialéctica direccional de la metafísica cartesiana, dejando poco espacio para pensar otros escenarios alternativos, en los cuales la visión, la tecnología y la diferencia puedan ser relatados de manera distinta (Benjamin 1999; Buck-Morss 1989; Connolly 2002; Deleuze 1985, 1994; Jay 1988; Levin 1999).” (Poole, 2005, pág. 160)

Además, la presencia de la fotoetnografía desafía el control del investigador como autor o coautor, al incrustar la polisemia y así abrir su narración a múltiples interpretaciones posibles. No obstante lo anterior, si bien la fotoetnografía recibe principalmente miradas de sospecha, las prácticas efectivas de obtención/producción de datos en

terreno han permanecido relativamente estables, a pesar de los cambios en la manera de describirlas.

Consecuentemente, bajo el imperio de la epistemología post-moderna, la distancia entre el valor de uso y el valor de cambio de la fotoetnografía aumenta: a pesar de que la fotografía es cada vez más usada por quienes indagan directamente las prácticas sociales, su uso para traducir el propio conocimiento a otros miembros de la comunidad científica pasa de ser engorroso y dispensable a constituirse en un elemento que pone en peligro la verosimilitud de lo publicado, dada su calidad de declaración política y epistemológicamente incorrecta.

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

# — Epílogo

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

— EpiLogo

# Fotoetnografía

## ¿Facción disciplinar, actores en lucha por “toma-de-posiciones” o emergencia aleatoria de pasiones y talentos?

“El grado de autonomía de un ámbito disciplinar específico está definido por su capacidad de rechazar las determinaciones externas y seguir la lógica propia de su campo, gobernada por tipos específicos de capital simbólico.”

(Johnson R. , 1993, pág. 15)

Que en la investigación social se usen datos fotoetnográficos, no es nuevo. Y no lo es en, al menos, dos sentidos.

El primero y más evidente es en el estrictamente cronológico, ya que las ciencias sociales usan fotografías para estudiar a los seres humanos y las culturas desde al menos 170 años, inmediatamente después de la aparición del daguerrotipo. El segundo sentido es menos evidente y más provechoso de indagar. Éste refiere a la manera cómo se han desarrollado los momentos en que la reflexión y el debate sobre la fotoetnografía y su rol en la investigación social han impulsado proyectos que se proponen definir o redefinir la posición de la primera en la segunda. Los casos analizados en la presente investigación evidencian cómo, al menos en el ámbito norteamericano y sin llegar a constituirse en un patrón estricto, los intentos de los cultores de la fotoetnografía por terminar con su uso silencioso no han logrado su cometido. Por distintas circunstancias, la fotoetnografía vuelve a participar de facto, sin constituir una tradición teórica, a pesar de que dicha participación no hace más que masificarse.

Si bien es evidente que la disponibilidad de medios de registro visual y audiovisual ha tenido un crecimiento constante, que los cos-

tos asociados a ello se han reducido y que, por lo tanto, el porcentaje de investigadores sociales que usan cámara fotográfica ha aumentado, la reflexión académica sobre los datos fotoetnográficos no responde a la penetración efectiva de “lo fotográfico” (Krauss, 2002) en la ciencia en general y a su incorporación en otras disciplinas y ámbitos sociales (Naranjo, 2007, pág. 11). En consecuencia, si entendemos la historia de la fotoetnografía como el relato, verbalmente estructurado, que describe e interpreta el uso del medio, esta historia se compone, principalmente, de momentos aislados de reflexión entusiasmada; de proyectos que se proponen sacar la fotoetnografía de una vez de su rol secundario; y de prolongados períodos de uso intenso pero silencioso. Cada una de las efervescentes reflexiones acerca del aporte que el estado del arte de la fotoetnografía promete hacer a la investigación social desarrolla su propia narración. Sin embargo, y a pesar de que su conjunto no constituye una línea continua de pensamiento sino, más bien, una serie discreta, es posible encontrar coincidencias y continuidades parciales entre los hitos.

Ya concluyendo el presente ciclo de investigación, podemos traducir la constante auto-percepción de marginalidad que los fotoetnógrafos tienen de su propia práctica, como la manifestación de una demanda que los une: obtener un valor de transacción equivalente —o que al menos haga justicia— al valor de uso de la fotoetnografía. Esta conquista, por extensión, implicaría que, como conjunto, los fotoetnógrafos logran suficiente “autonomía” como para “imponer sus propias normas y sanciones sobre el conjunto total de los productores, incluyendo aquellos más cercanos al polo dominante del campo de poder y que son, por lo tanto, más receptivos a las demandas externas” (Bourdieu, 1993, pág. 40).

Para el destacado sociólogo estructuralista francés Pierre Bourdieu, solo así este colectivo (o cualquier otro) podría asentar su propia posición en un campo mayor (para el caso de la fotoetnografía sería, primero, el de las disciplinas particulares —antropología, sociología— y luego el de la investigación social), a la vez que podría participar en la lucha por la “toma-de-posiciones” al interior de este último dominio para mantener o mejorar la propia posición (Bourdieu, 1993, pág. 34). La mencionada autonomía delimitaría un territorio propio, dentro del cual sus cultores podrían tender a conservar las prácticas que construyen el capital simbólico que define la originalidad de este colectivo, o ceder a las normas de quienes, fuera de su disciplina, detentan el poder político-económico. Bourdieu usa el concepto de heteronomía —en contraste con el de autonomía— para esta última condición.

Consecuentemente, para poder aplicar las relevantes claves que las estructuras conceptuales de Bourdieu aportan para la comprensión de los patrones que organizan las prácticas de las facciones que constituyen un campo disciplinar, debemos cerciorarnos de estar en presencia de un colectivo con la suficiente autonomía como para participar significativamente de un campo (entendido este como un espacio estructurado por actores en toma-de-posición). Así se podrá investigar su espacio propio, su estructura (las perspectivas y conflictos internos) y cómo interactúan los actores desde sus posiciones (sus prácticas disciplinares).

Revisemos los cinco hitos investigados en la presente tesis, para hacer manifiestas las normas que evidenciarían la autonomía o heteronomía del conjunto de los fotoetnógrafos.

#### **La fotoetnografía y el afán por una antropología positiva**

Quienes trabajaron para incorporarla fotoetnografía en la antropología positivista decimonónica, se organizaron alrededor de la convicción de que la fotografía era la tecnología adecuada para la construcción de un corpus de datos para sus prácticas antropométricas, el que les permitiría asimilar sus prácticas disciplinares a las empíricas de las ciencias naturales. Lo que articuló a estos científicos fue la expectativa de que esta nueva tecnología permitiría convertir al antropológico en un método positivo de trabajo. Para estos científicos, las fotografías no eran solo un sucedáneo de la experiencia de campo, sino que una muestra del objeto de estudio, que además prometía hacer prescindible el enfrentar las dificultades, costos y peligros que implicaban los viajes para recoger datos.

El programa disciplinar de estos primeros cultores de la fotoetnografía no varió con la incorporación de esta técnica. El registro fotográfico de los cuerpos y de la cultura material de los pueblos no europeos se proponía productivizar los procedimientos disciplinares, no afectar las dimensiones metodológica y epistemológica. En ese sentido, la fotoetnografía se propone para empoderar a la antropología, no para constituir un colectivo autónomo. La fotografía, epistemológicamente, se describe como una huella del objeto, se inscribe en la categoría de dato objetivo y, por lo tanto, se usa de manera similar a cómo un geólogo usaría una muestra de suelo. Sin embargo, la materia de la antropología se resistió a un análisis eficaz mediado por la fotografía, por lo que las esperanzas de quienes cultivaron la fotoetnografía nunca llegaron a ser plenamente satisfechas: la fotografía, en este contexto, no probó un valor de uso equivalente al valor con que estos antropólogos la transaban.

En ese sentido, las “normas y sanciones” que en el campo de la antropología hicieron gravitar investigaciones y debates académicos sobre la fotografía —prácticas propias de la toma-de-posición— no alcanzaron un consenso y tendieron gradualmente a diluirse, primero por ser empíricamente poco eficaces y, posteriormente, por ser consideradas como epistemológicamente incorrectas. No contamos con evidencias que nos permitan afirmar que se asentó propiamente la autonomía entre los primeros fotoetnógrafos, sino más bien que la fotografía condensó las esperanzas de transformar la antropología en una ciencia exacta. De hecho, la correlación entre la fotoetnografía y la antropología colonialista se mantiene tan estrecha que la presencia de la primera invoca, hasta el día de hoy, el fantasma de la segunda.

#### **El comienzo del uso silencioso**

El segundo período revisado durante el presente trabajo es el seminal trabajo de Franz Boas, padre de la antropología moderna en los Estados Unidos. Boas instauro el uso silencioso de la fotografía: la usa como instrumento de registro en sus trabajos de campo, inculca en sus dis-

cíbulos la práctica de fotografiar en terreno, usa sus fotografías como dato de investigación y las publica en museos y revistas de difusión, pero no publica sus consideraciones metodológicas ni epistemológicas respecto a este medio. En ese sentido, la profusa influencia del tipo de uso que Boas le dio a la fotoetnografía —y que marcó la generación de antropólogos norteamericanos que se inscribió en el paradigma moderno— queda sin un testimonio explícito. Más aun, las pocas discusiones documentadas apuntan a que los distintos discípulos de Boas adoptan el uso de la cámara en terreno, pero interpretan su uso desde perspectivas distintas, y por lo tanto llevan a cabo prácticas que solo comparten principios generales de la disciplina y su momento histórico y no particulares de la fotoetnografía.

Dado lo anterior, no podemos mensurar la influencia de la práctica fotoetnográfica en su lucha para que la antropología moderna tome posición, es imposible determinar cuál es el espacio propio de la fotoetnografía en este contexto, ni sabemos las posiciones ni el modo de interacción entre un posible colectivo de fotoetnógrafos (si es que lo hubiera) y otros grupos. Tampoco conocemos el modo de enfrentar el conflicto entre la defensa de un supuesto capital simbólico de la fotoetnografía y la obtención de capital económico o espacios de poder político. Esta falta de antecedentes nos impide determinar si la fotoetnografía aportó para que, en este caso, “el balance del poder simbólico sea más favorable a los productores autónomos” (Bourdieu, 1993, pág. 39), es decir si fue relevante en la construcción de las normas internas de este colectivo —hasta ahora imaginado— a tomar una posición en el campo de la antropología norteamericana.

### **El dato fotográfico como precipitador del progreso**

El tercer caso examinado es el trabajo de Mead & Bateson en Bali, el que rompe estruendosamente el uso silencioso. El contexto en el que Mead y Bateson trabajaban era uno en el que los medios fotográficos ya estaban silenciosamente naturalizados. Ambos investigadores son sensibles a la distancia entre el avance de la discusión metodológica y epistemológica acerca del trabajo de campo y la falta de discusión sobre la naturaleza y la potencia de los nuevos medios de registro fotográfico para la producción de conocimiento antropológico. Imbuidos en la confianza en el progreso por la ciencia y percibiendo el propio momento histórico como uno de cambios radicales, proyectan que un uso exhaustivo de la fotografía, que la considere como el dato principal del corpus, precipitará el avance de su disciplina, a la vez que el quiebre con la tradición y la constitución de una nueva ciencia.

Como ya comentamos anteriormente, las normas que Mead y Bateson intentan imponer ni obtienen un lugar estable ni se constituyen, en ese sentido, como una facción que participe de la lucha por la toma-de-posiciones en el campo de la antropología. Si bien su trabajo es referido como mito de origen de la fotoetnografía, las revisiones a este trabajo suelen ser parciales o superficiales. Al mismo tiempo, su estructura metodológica no ha sido continuada. Si bien el trabajo de Bali es una oda al arrojo y la autonomía, no pasa de ser una excepción

sin descendencia epistemológica, metodológica o procedimental. Consecuentemente, la autonomía, como la entiende Bourdieu, no se constituye.

Para Bourdieu, la resistencia de los miembros de una disciplina a las nuevas propuestas se asienta en que perciben una correlación entre el orden disciplinar y “las divisiones sociales y las jerarquías asociadas” (Bourdieu, 1994, pág. 2). Sin embargo, frente a la propuesta fotoetnográfica de Mead y Bateson, la comunidad de investigadores quedó fuera tanto de su juego de lenguaje como de su revolucionaria propuesta metodológica y de su programa de renovación de la ciencia. Esos factores fueron suficientemente contundentes como para hacer difícil el protagonismo de la lucha por conservar la propia posición en el campo disciplinar.

#### **En busca de la validación del dato fotográfico**

El siguiente hito es el trabajo del fotoetnógrafo John Collier, quien escribió uno de los textos más difundidos y comentados sobre la fotoetnografía: *Visual Anthropology*. Su aproximación a la fotoetnografía es opuesta a la de Mead y Bateson, en el sentido que la pareja de antropólogos se arroja a subvertir la jerarquía de valoración de los datos de texto-foto-film, mientras que Collier se propone validar el dato fotográfico para que conviva complementariamente con el texto.

Respecto del reconocimiento de “*Visual Anthropology*” (y de su obra en general), destacaremos tres factores. Primero, está el evidente talento de su autor y la solidez de su obra fotoetnográfica, la que no solo destaca por su pertinencia disciplinar, sino que también por la calidad de su oficio y su fuerza expresiva. Segundo, al hecho de haber concebido la foto-elicitación, instrumento de indagación que se incorpora rápidamente a las prácticas etnográficas dando pie, posteriormente, a variantes como la Foto Voz y la Foto Novela, metodologías que conservan la estructura general de la foto elicitación, pero pierden la calidad de fotoetnografía, ya que le entregan la producción de fotografías al investigado, de manera de devolverle el poder sobre el relato (Warren, 2005). Finalmente, este trabajo tiene la virtud de exponer sistemáticamente muchas de las interesantes experiencias fotoetnográficas del propio autor, y desde ese conocimiento en primera persona, reflexiona sobre las fortalezas, amenazas y oportunidades de la incorporación estructural de esta práctica en la antropología.

Indudablemente el trabajo de Collier, desde la década de 1950 hasta la segunda mitad de la década de 1980, impacta, difunde y amplía los horizontes de la fotoetnografía. Sin embargo, si bien los métodos y procedimientos de Collier son descriptibles y transferibles a otros investigadores, su talento no lo es. La imposibilidad para transferir aquello que le da a su trabajo un lugar destacado en el arte de la fotoetnografía, favorece el que, a fin de cuentas, en el contexto de la antropología, Collier no constituya una tradición ni asiente un colectivo ni una línea de pensamiento. En ese sentido el requisito de autonomía no es aplicable, por lo que su operación, destinada a que la fotoetnografía comparta el protagonismo y la continuidad de las notas de campo, no logra el impacto suficiente en las prácticas de investigación como para

Centraremos el análisis en el “capital simbólico” (Bourdieu, Chapter 93: Distinction., 2000, pág. 294), ya que en la esfera de las ciencias sociales el acceso a capital económico depende en gran medida de que los productores reconocidos reconozcan el capital simbólico de quien, por ejemplo, postula a un fondo de investigación o a publicar en una revista de alto impacto.

trascender la condición de hito. Otras dos variables que desfavorecen la operación de Collier es que (1) la fotografía pierde terreno frente a la película en movimiento entre quienes cultivan la antropología visual y (2) que la teoría crítica post moderna, con influencia creciente en los Estados Unidos a partir de la década de 1980, ve con muy malos ojos que el etnógrafo mantenga en su poder la decisión del punto de vista y el momento en que ocurre el registro.

#### **Construcción y pérdida del espacio propio**

Finalmente, llegamos al último hito: la emergencia de la Sociología Visual. Este caso es el más apropiado para ser descrito desde la idea de “campo disciplinar” de Bourdieu.

Al interior de la antropología, la foto-elicitación fue asentándose cada vez más. Sin embargo, mientras su uso se expandía, iba perdiendo su dimensión fotoetnográfica. Si bien el propósito de vitalizar las entrevistas y conversaciones con informantes clave sigue siendo central, se imponen en la práctica disciplinar versiones de este método, como son la foto novela y la foto voz, en las que el material fotográfico es producido por el investigado y las imágenes resultantes son escasamente publicadas. La fotoetnografía consolida su uso silencioso.

Mientras tanto, entre las facciones más críticas de sociólogos norteamericanos durante la década de 1970, era común la percepción de que su disciplina debía volver a poner los pies en la vida social, de manera de recuperar la pertinencia, en una época de profundas convulsiones sociales. Paralelamente, el espíritu experimental de la década de 1960 creaba un ambiente favorable a la dilución de las fronteras entre disciplinas. En este contexto es que un colectivo de sociólogos que practicaban con pasión la fotografía y rendían homenaje a los documentalistas sociales, ven en la fotoetnografía un espacio de oportunidad para fortalecer la sociología y, a su vez, para que ésta ocupe un lugar en la investigación de avanzada. En palabras de Bourdieu, estarían en búsqueda de una posición desde la cual imponer la regencia de una nueva autonomía para el campo de la sociología.

En ese sentido, los sociólogos que practicaban la fotoetnografía, que en ese entonces lideraban la sociología visual, intentaron participar en el “campo” de la sociología como agentes que luchaban por la “toma-de-posiciones.” (Bourdieu, 1993, pág. 34)

Ahora, ¿cuáles aspectos de su práctica exigían autonomía, cuáles heteronomía y qué tipo de capital simbólico<sup>110</sup> querían que el resto de los sociólogos reconociera?

En el ámbito epistemológico, estos fotoetnógrafos eran totalmente heterónomos respecto a la teoría sociológica moderna. Se inscribían en ella y abogaban para que los datos fotográficos fueran reconocidos en la misma ley que las otras fuentes primarias de la sociología. Hicieron grandes esfuerzos para describir sus fotografías como si fueran una toma de muestra, es decir, se esforzaron por invisibilizar la subjetividad del investigador y la expresividad propia de la fotografía. Es de destacar que su propuesta implicaba un desafío al (des)balan-

ce imperante en sociología entre datos cualitativos y cuantitativos: se proponían que los primeros incrementaran su impacto en las investigaciones sociológicas. (Harper, 2011)

En el ámbito metodológico, intentaron inscribir los procedimientos de la fotoetnografía dentro de los postulados y métodos tradicionales de trabajo de campo. Entonces, ¿hacia dónde apuntaba su búsqueda de autonomía? Principalmente, a los procedimentales derivados de la técnica y práctica fotoetnográfica. Si los procedimientos fotoetnográficos, inscritos en las metodologías tradicionales de investigación, eran reconocidos como instrumentos válidos para la producción de datos, entonces la fotografía obtendría el valor simbólico necesario para que fuese considerada tanto un objeto de análisis e interpretación explícito, como merecedor de un espacio en las publicaciones y en los debates disciplinares. En síntesis, conseguirían que la práctica de la fotoetnografía obtuviese el capital simbólico necesario para que sus cultores participaran como actores competitivos en la toma-de-posiciones del campo de la sociología.

Sin embargo, las mismas asociaciones y publicaciones, creadas originalmente por los cultores de la fotoetnografía, cuyos objetivos eran el desarrollo de la sociología visual y la coordinación de sus miembros, fueron gradual pero irreversiblemente quedando bajo el control de quienes analizaban mediante la palabra fotografías producidas por terceras personas.

Por otro lado, la propuesta fotoetnográfica para revitalizar la sociología no llega a puerto. La facción postmoderna impone su programa de renovación del campo de la sociología, que, al contrario de los fotoetnógrafos, no implica cambiar las prácticas efectivas de investigación de la sociología, sino que propone ampliar los sujetos de estudio y aporta con un discurso que permite re-explicar el rol de los sociólogos en la cultura.

Entonces, ¿es posible, después del giro postmoderno, ejercer la fotoetnografía y mantener su autonomía procedimental? Por supuesto, siempre que no se discuta ni se publique.

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

# Valor de uso, valor de cambio y traducción del conocimiento

“Desde la década de 1890, cuando la fotografía de exterior se hizo relativamente disponible, la mayoría de los antropólogos en sus trabajos de campo han producido imágenes de las personas que estudian. Algunos etnógrafos usan las fotografías en terreno para inducir respuestas en una entrevista. La función primaria de las fotografías tomadas en terreno es la de aide-de-memoire, de manera análoga a la función de las notas de campo, como ayuda para reconstruir lo sucedido en la memoria del etnógrafo. Algunas de las imágenes se transforman en ilustraciones para publicaciones, diapositivas para presentaciones u ocasionalmente en materia prima para una exhibición. Una vez que el trabajo de campo ha sido procesado, las fotografías son depositadas o en un museo o en el archivo personal del autor junto con las notas de campo y son usualmente olvidadas.”  
(Ruby, 1996)

“El valor de uso es la entidad física inmediata respecto de la cual se expresa una relación económica definida –valor de transacción.”  
(Marx, 1999 [1859])

La pregunta que puso en movimiento la presente tesis refiere a la casi bicentenaria percepción de marginalidad y de ausencia de debate documentado respecto de la fotoetnografía en las ciencias sociales. No obs-

Entendidos como las imágenes que registran la vida social mientras ésta se desarrolla (Warren, 2005, pág. 863).

tante la validez general de esta afirmación, en los más de ciento setenta años de fotoetnografía emergen casos excepcionales que se revelan a la regla. Son personas que, motivados por distintas razones y contextos históricos, han trabajado para cambiar el statu quo. A pesar de que carecemos de los documentos necesarios para trazar una línea continua que vincule a quienes han sido agentes clave de la fotoetnografía, el levantamiento historiográfico de las cualidades distintivas y de las motivaciones de sus proyectos nos permite esbozar coincidencias. Entonces, además del ánimo reivindicativo respecto de la posición de la fotoetnografía en las ciencias sociales, ¿cuáles son las expectativas particulares que llevaron a los fotoetnógrafos a romper el uso silencioso de la cámara? ¿Cuál fue el rendimiento efectivamente obtenido por ellos?

Otras preguntas vienen con las anteriores. Dado que el problema refiere a la percepción que los fotoetnógrafos tienen de que su posición no hace justicia al potencial de su práctica, debemos preguntarnos sobre las condiciones que nos permitirían afirmar que los datos fotográficos están incorporados satisfactoriamente al cuerpo de conocimientos de la disciplina que los acoge. ¿Lo han estado alguna vez? ¿Lo estuvieron en el Carácter Balinés en el trabajo de Riis? En relación a Ruby, ¿se puede asegurar la participación del conocimiento proveniente de los datos fotoetnográficos en la ciencia considerando solo las intenciones del investigador y el método usado durante el proceso de registro, análisis e interpretación de los datos? Más allá de la revisión del objeto fotográfico, sus condiciones e intenciones de producción, limitándonos al conjunto de los datos fotoetnográficos<sup>111</sup>, ¿cuáles serían los criterios que nos permitirían distinguir el grado de incorporación de los datos fotoetnográficos en el análisis, interpretación, publicación y discusión del conocimiento en antropología o en sociología?

Este problema nos impulsó a comenzar la presente investigación revisando trabajos clave de la fotoetnografía, haciendo foco en la academia estadounidense, con el propósito de conocer las expectativas que motivaron a los fotoetnógrafos y así entender si los resultados obtenidos por los autores de los trabajos estudiados han logrado satisfacer sus propios objetivos. Uno de los asuntos que evidencia esta revisión es que, si bien la fotoetnografía no ha dejado de crecer como práctica, los intentos por lograr una posición considerada como satisfactoria por sus cultores no han conseguido su objetivo.

Para avanzar en la resolución de esta paradoja, debimos distinguir entre (1) la práctica de la fotoetnografía, (2) el uso de los datos fotoetnográficos durante el análisis y (3) su uso para traducir el conocimiento conseguido durante una investigación al resto de la comunidad científica. Este último uso es, desde la perspectiva de la presente tesis, el que define el valor de transacción de la fotoetnografía en la esfera de la ciencia.

Si el rol de la fotografía sigue siendo percibido como marginal después de más de 170 años, no es porque las fotografías no se usen, sino porque los fotógrafos y las fotografías se siguen viendo como agentes secundarios en los equipos de investigación. Corrobora esta percepción el que, al publicar los resultados de una investigación, las

fotos son más un plus que un must. Lo anterior tiene como consecuencia obvia que, al momento de constituir un equipo de trabajo, primero se garantice una línea de producción que pueda responder a los must, y luego se piense en la imagen como plus. ¿Qué es lo que falta?

Sean las cualidades de la fotografía como dato, los requerimientos propios del relato etnográfico, el estigma colonialista y objetivista de la captura fotográfica del otro, o la combinación de estos factores, la antropología —y posteriormente la sociología— le dan la espalda a la fotoetnografía o, al menos en lo que respecta a la discusión y publicación, la guardan en el patio de atrás.

¿Es su marginalidad producto de la incompatibilidad entre la estructura textual de los marcos teóricos en los que se inserta y el modo de conocimiento que la imagen propicia? ¿Es que su expresividad y polisemia hace permeables y maleables las afirmaciones del investigador y, como en el mundo del arte, permite un rol curatorial a sus lectores? Lo cierto es que de las fotos etnográficas no se habla en profundidad, sino solo para interrogar sus condiciones de producción y hacer un análisis crítico de la inscripción que conlleva el uso de este medio. Si el objetivo de los fotoetnógrafos era, parafraseando a Ruby, no habitar en los márgenes de la investigación social, este objetivo no se ha cumplido.

Collier aporta una observación clave para nuestra interpretación del problema, pero que, lamentablemente, no desarrolla en profundidad: “La razón principal por la cual la antropología no ha aprovechado bien los medios visuales es que los investigadores, mayoritariamente, no han sido capaces de traducir lo visual en verbal.” (Collier & Collier, 1986, pág. 170)

Sin intentar definir el tipo de traducción al que se refiere Collier, su afirmación tiene como supuesto que es el material verbal el que posee valor de transacción en la esfera de las ciencias sociales. Por otro lado, la constatación que hace Harper (2011) respecto del bajo número de artículos sobre foto-elicitación que usan fotografías más allá de la ilustración y la corroboración de la experiencia, evidencia que, si bien el uso de fotografías no se detiene, las referencias a las imágenes y los debates que éstas detonan no son visuales, sino textuales. Por ser la foto-elicitación un procedimiento basado en fotografías, podemos afirmar que las fotografías tuvieron valor de uso; al contrario, dada su participación marginal en las publicaciones de investigación, no nos parece atrevido afirmar que su valor de transacción es bajo. No es el mismo uso silencioso de Franz Boas y sus discípulos, sino un uso teórica y visualmente silencioso, que carece de los museos y de las publicaciones de difusión como plataformas de exposición. Las transacciones e interacciones que constituyen a la antropología y a la sociología como redes de flujo de conocimiento ocurren usando el verbo —consus conceptos, categorías y modos de argumentación— como moneda de intercambio.

Consecuentemente con lo anterior, y con el fin de aportar claridad sobre las variables que, de modo subyacente, obstruyen, entre otras cosas, el que la fotoetnografía se consolide como tradición, ensayaremos una clasificación de los datos fotoetnográficos según su participación en distintos momentos de una investigación: registro,

análisis, publicación y debate. Para esta clasificación, usaremos los conceptos de valor de uso, valor de cambio, transformación, traducción y punto de paso obligado.

Si bien durante el desarrollo de la presente investigación hemos encontrado varias categorías clasificatorias que nos permiten distinguir entre los datos fotográficos —(Barthes, 2003), (Becker, 1974), (Warren, 2005), (Collier & Collier, 1986), (Harper, 1998)— no hemos encontrado, hasta ahora, un modelo clasificatorio que distinga entre los trabajos fotoetnográficos según su relevancia en los procedimientos de “transformación” (Nonaka & Takeuchi, 1995) y “traducción” (Law, 1998) del conocimiento etnográfico. Consideramos que el conjunto de estos procedimientos de transformación y traducción —no solo los aplicados a las fotografías— constituyen la red de intercambios que llamamos, según corresponda, ciencias sociales, antropología, sociología, etc. Por lo tanto, solo es posible entender la marginalidad o centralidad de un dispositivo científico particular (como es la fotoetnografía) por el valor que le asignan y el uso que le dan los traductores y transformadores de conocimiento en cada red.

Dado que en el ejercicio de la investigación social los recursos son limitados, el valor asignado a cada dispositivo de investigación (y por lo tanto su lugar en la jerarquía) dependerá de la evaluación que cada equipo de investigadores haga respecto de su costo en relación al beneficio que aporta. Para describir este asunto usaremos los conceptos de “valor de uso” y “valor de transacción” (Smith, 2005 [1776], pág. 30) (Marx, 1999 [1859]) y la idea de “traducción” (Law, 1998) entendida desde la Teoría de la Red de Actuantes.

#### **Descripción de las situaciones tipo.**

Si una persona fotografía algún asunto de su vida cotidiana, obtiene como resultado no solo el registro mismo, sino que además un conocimiento distinto que el de la observación directa. A su vez, revisando las fotografías, puede gatillar y reconstruir dicho conocimiento después de sucedida la experiencia. En este caso la foto se mantiene en la vida privada del fotógrafo y, para la investigación, es invisible.

Ahora, si quien fotografía lo hace con vistas a participar de algún proyecto de investigación y sus fotografías le sirven para reconstruir su propia experiencia de conocimiento —o le revelan asuntos sobre los que no había reparado— con el objetivo de producir un texto que, al menos, haya sido influenciado por el material fotográfico, podemos afirmar que los datos fotoetnográficos tuvieron “valor de uso”, pero que carecen de “valor de transacción” —es decir no participan de la “traducción” de conocimiento a otros.

Si el investigador, al publicar su texto etnográfico, usa algunas de las fotografías captadas durante el trabajo de campo para ilustrar el texto, entonces la fotografía aumenta su “valor de uso” y participa del “valor de transacción” del texto (como el *side order* de un plato de comida en un restaurant). A pesar de que en este caso los datos fotoetnográficos se hacen parte de la estrategia de “traducción”, el “punto de paso obligado” (Callon, 1998) de la “traducción” sigue siendo el texto escrito, ya que

112

A pesar de que los antropólogos postmodernos que se inscriben en la teoría crítica sean escépticos respecto de la posibilidad de conocer su sujeto de estudio y de poder acumular dicho conocimiento, la activa práctica de mutuas referencias hace que cada una de sus publicaciones forme de hecho parte de una red de flujo y acumulación de conocimientos, a pesar de que éste no tenga como propósito el constituir un cuerpo de conocimiento sobre el otro, sino que de reafirmar la identidad de sus “prosumers” (Toffler, 1980, pág. 11).

113

Este tipo de transacción ocurre en la esfera del arte y en algunas redes sociales emplazadas sobre plataformas digitales, como Flickr y Tumblr. Dada la expansión exponencial del uso de estas plataformas digitales, es probable que la incorporación estructural de la imagen en la investigación social ocurra porque la nueva generación de investigadores es nativa en el intercambio de imágenes digitales y no por las cualidades propias de la foto ni por un nuevo giro epistemológico.

el “valor de transacción” del conocimiento producido depende principalmente de las referencias escritas (citas o revisiones publicadas hechas por pares) y reverberaciones orales (conversaciones) que éste genere al interior de la comunidad de investigadores. Las palabras son aquello que se intercambia, constituyendo la red de flujo<sup>112</sup> en la que el conocimiento recién publicado se inserta y adquiere valor y sentido.

También podría ser que el investigador no solo ilustre su texto con fotografías, sino que las use como parte estructural de su declaración “acerca de la cultura” (Ruby, 1986, pág. 11). Trabajos como los de Galton (2007 {1878}), Riis (1890), Mead y Bateson (2007 {1942}) o Vergara (2003) son casos donde el “valor de uso” de la fotografía es pleno. Sin embargo, las reverberaciones que la publicación de este tipo de trabajos producen son verbales, sean escritas o habladas. Entonces, si bien la fotografía forma parte estructural de la estrategia de “traducción,” carece de “valor de transacción,” ya que a fin de cuentas la red de conocimiento que une las publicaciones (como los nodos de una red) estaría constituida por el intercambio de texto.

Ahora, si el investigador hace de las fotografías parte estructural de su narración etnográfica y, en la red de flujo de conocimiento en la que participan, sus miembros intercambian conocimientos a través de imágenes, de manera similar a como lo hacen con palabras, entonces la fotografía tendrá pleno “valor de uso” y a la vez que de “transacción,” formando parte estructural de la “traducción” y entrando a formar parte del “punto de paso obligado” del conocimiento transado. Demás está decir que este tipo de red, hasta ahora, no existe en ciencias sociales<sup>113</sup>.

Ahora, ¿son comparables las fotografías que tienen solo “valor de uso” a las que participan de la estrategia de “traducción” del investigador con pleno “valor de transacción”? Si aceptamos que un listón de madera puede ser leña, un remo, o una amenaza —sin mutar físicamente sino solo porque le damos usos distintos—, o coincidimos en que una misma flor puede ser una materia prima, un producto de mercado o un símbolo político, ¿es un descriptor útil llamar fotografía tanto a una imagen que sirve privadamente como ayuda de memoria como a una que, junto a otras imágenes y trenzada con el texto, sostiene sistemática y públicamente una declaración respecto de la vida social? ¿Podríamos, por ejemplo, prescindir de los conceptos “notas de campo,” “resumen,” “cita” o “conclusiones” y describir todos estos usos del verbo con la palabra “texto”?

Ahora, por muy útil, razonable o justa que esta argumentación pueda parecer, los conceptos ni aparecen ni ganan un espacio en el “juego de lenguaje” (Cordua, 1997) de un colectivo a menos que sean percibidos como puntos de paso obligado o que, invisibles, sean parte de las prácticas cotidianas. Y de hecho, en la esfera de las ciencias sociales, “conceptualizar” (Torretti, 2009) los distintos usos de la fotografía no ha servido para motivar su práctica efectiva, al tiempo que no es obvio que el solo nombrar con un nuevo término una determinada actividad favorezca su difusión o consolide la práctica que dicho neologismo referencia.

FOTOETNOGRAFÍA:  
EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

# — Bibliografía

FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

# — Bibliografía

**(A)**

- Barthes, R. (2003). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Alland, A., Adams, A. & Riis, J. A. (1974). *Jacob A. Riis: Photographer & Citizen*. Millerton, N.Y.: Aperture Foundation.
- Bateson, G. (1936). *Naven*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Alvey, M. (Primavera de 2007). The Cinema as Taxidermy: Carl Akeley and the Preservative Obsession. *The Journal of Cinema and Media*, 48(1), 23-45.
- BBC (Dirección). (2007). *Tales From The Jungle* [Película].
- American Museum of Natural History; Division of Anthropology. (2012). *North American Ethnographic Collection at AMNH*. Recuperado el 08 de 05 de 2012, de American Museum of Natural History: [http://anthro.amnh.org/jesup\\_collection](http://anthro.amnh.org/jesup_collection)
- Becker, H. S. (1974). Becker, H. S. 1974. *Photography and Sociology. Studies in the Anthropology of Visual Communication*(1), 3-26.
- Benjamin, W. (2008 [1931]). *Pequeña historia de la fotografía*. En W. Benjamin, *Sobre la fotografía* (pág. 156). Valencia: Pre-Textos.
- Berger, J., & Mohr, J. (2007). *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Antonioni, M. (Dirección). (1966). *Blow-up* [Película].
- Blossfeldt, K. (1928). *Arts Forms in Nature: Examples from the Plants World*. Germany: Zwemmer.
- Artnet. (14 de Julio de 2007). *Allan Sekula: Shipwreck and Workers*. Recuperado el 5 de Julio de 2012, de artnet: <http://www.artnet.com/galleries/exhibitions.asp?gid=112692&cid=121946>
- Boas, F. (1889). *On Alternating Sounds*. *American Anthropologist*, A2(1), 47-54.
- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Boas, F. (1897). *The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians*. Annual Report (Smithsonian Institution. United States National Museum). Washington: Government Printing Office, Universidad de Harvard.

**(B)**

- Boas, F. (2006). *La etnografía de Franz Boas. Cartas y diarios escritos en la costa noroeste entre 1886 y 1931*. En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bailey, R. (Mayo de 1986). *From Fine Arts to Visual Sociology: A Personal Comment*. *Visual Sociology Review*, 1(1), 11-13.
- Bondaz, J. (2012). *Franz Boas and the ethnologist's techniques of the body*. *Le journal de la triennale* (4), 53-56.
- Barrachina, R. O. (28 de 11 de 2010). *CIENCIA-ARTE: Giphantie*. Recuperado el 10 de 11 de 2011, de CIENCIA-ARTE: <http://ciencia-arte.blogspot.com/2010/05/giphantie.html>

- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed*. En R. Johnson, (ed.), *The field of cultural production; essays on art and literature* (págs. 29–73). US: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (Marzo de 1994). *Rethinking the State: Genesis and Structure of the Bureaucratic Field*. *Sociological Theory*, 12(1), 1–18.
- Bourdieu, P. (2000). Chapter 93: *Distinction*. En D. B. Grusky, M. C. Ku, S. Szelenyi, & (ed.), *Social Stratification, Class, Race, & Gender in Sociological Perspective* (págs. 870–893). SocINDEX.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bouteloup, M. (2012). “You do not stand in one place to watch a masquerade.” Igbo proverb. *Le journal de la triennale*(4), 4–6.
- Brown, M. W. (1971). *The History of Photography as Art History*. *Art Journal*, 31(1).
- Burke, P. (2001). *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. Londres: Reaktion Books Ltd.
- Certeau, M. d. (1988). *The practice of everyday life*. Los Angeles: University of California Press.
- Chapman, D. E. (2009). *The Scientist and the Potter: Felix-Louis Regnault and His Imperialist Lens*. *International Journal of Critical Pedagogy*, 2(1), 88/99.
- Clarke, G. (2006). *Alfred Stieglitz*. London: Phaidon Press.
- Collier, J. J. (Octubre de 1957). *Photography in Anthropology: A Report on Two Experiments*. *American Anthropologist*, 59(5), 843–859.
- Collier, J. J. (2007 {1967}). *La cámara como instrumento de investigación*. En J. Naranjo, *Fotografía, Antropología, Colonialismo (1845–2006)* (pág. 306). Barcelona: Gustavo Gili.
- Collier, J. J., & Collier, M. (1986). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. New Mexico, USA: University of New Mexico Press.
- Collins, H. (1964). *Introducción*. En F. Boas, *The Central Eskimo* (pág. 261). Nebraska: University of Nebraska Press.
- Collins, W. A. (1969). *Review: Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. *The American Journal of Sociology*, 74(5), 555–557.
- Conduché, E. (2006 {1855}). *La fotografía en el museo de historia natural (1855)*. En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845–2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Conduché, E. (2006 {1858}). *La fotografía y la antropología (1858)*. En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845–2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (C) 
- Callon, M. (1998). *El proceso de construcción de la sociedad. El estudio de la tecnología como herramienta para el análisis sociológico*. En M. Domènech, F. J. Tirado, (comps.), *Sociología simétrica. Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad*. (pág. 304). Barcelona: Gedisa.

Conklin, A. L. (2002). *Civil Society, Science, and Empire in the Late Republican France: The Foundation of the Paris's Museum of Man*. *Osiris*, 17, 255-290.

Cordua, C. (1997). *Wittgenstein: reorientación de la filosofía*. Santiago, Chile: Dolmen Ediciones.

Crimp, D. (Verano de 1978). *Positive/Negative: A Note on Degas's Photographs*. *October*, 5, 89-100.

Curry, T. (01 de Mayo de 1986). *A Brief History of the IVSA*. (D. Harper, Ed.) *Visual Sociology Review*, 3-5.

Curry, T. (1986). *Form Follows Function in Photography*. *Visual Sociology Review*, 1(2), 20-21.

(D)

Del Pino, M., & Solís, L. (s.f.). *August Sander o el rostro como conocimiento social*. Recuperado el 15 del 01 de 2011, de fotogamia: <http://www.fotogamia.cl/articulos/august-sander-o-el-instrumento-social-del-rostro/>

Delgado, M. (2007). *Sociedades Movidizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur. (s.f.). *August Sander Archive*. Recuperado el 15 de 01 de 2011, de augustsander: <http://www.augustsander.de/>

Diffenderfer, M. (May de 1986). *Some Notes on Visual Methodology in Sociology*. *Visual Sociology Review*, 1(1), 21-22.

Durden, M. (27 de Mayo de 2011). *Mixed Messages: Disordering Documentary*. Recuperado el 30 de 08 de 2011, de Digital and Material Arts Research Centre: <http://www2.derby.ac.uk/dmarc/digital-hybridity/tags/YBA/>

(E)

Evans-Pritchard, D. (Julio de 1987). *Review: Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. *Western Folklore*, 46(3), 220-222.

(F)

Felluga, D. (31 de 01 de 2011). *Terms Used by Marxism*. Recuperado el 10 de 05 de 2011, de Introductory Guide to Critical Theory: <http://www.purdue.edu/guide-totheory/marxism/terms/>

Fernández, R., & Hermansen, P. (2009). *Aproximaciones metodológicas para una sociología visual a partir de prácticas de memoria colectiva en el espacio público de la ciudad de Santiago*. *Espacio Abierto, Cuaderno Venezolano de Sociología*, 445-460.

Fernandez, R., & Hermansen, P. (Octubre de 2010). *Dato fotográfico, edición digital e investigación social. Análisis visual y textual asistido por computador*. México DF, México: UAM.

Flaherty, R. J. (Dirección). (1922). *Nanook of the North: A Story Of Life and Love In the Actual Arctic* [Película].

- Flusser, V. (1986). The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs. *Leonardo*, 19(4), 329-332.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México DF: Siglo Veintiuno Editores.
- Freytag, G. (1900). *Freytag's Technique of the drama: an exposition of dramatic composition and art*. Chicago: SCOTT, FORESMAN AND COMPANY.
- Fritsch, G. (2006 {1874}). Álbum etnológico-antropológico en fotografías de C. Dammann (1874). En J. Naranjo, (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gold, S. (1986). Reading Materials in Visual Sociology: Where's the Middle Range? *Visual Sociology Review*, 1(2), 22-24.
- Gold, S. J. (Mayo de 1986). Photography and Field Contacts. *Visual Sociology Review*, 1(1), 13-14.
- Gold, S. J. (Mayo de 1986). Student Critiques and Teaching Visual Sociology, by Steven J. Gold. *Visual Sociology Review*, 1(1), 8-10.
- Grace, S. (1996). Exploration as construction: Robert Flaherty and Nanook of the North. *Essays On Canadian Writing* [serial online], 123-143.
- Grady, J. (Diciembre de 2006). *Visual Sociology*. Recuperado el 15 de 09 de 2011, de [www.skidmore.edu/~rscarce/Visual\\_Sociology/Visual\\_Sociology\\_PDFs/Grady--Visual-Sociology.doc](http://www.skidmore.edu/~rscarce/Visual_Sociology/Visual_Sociology_PDFs/Grady--Visual-Sociology.doc)
- Gadner, R. (Dirección). (1965). *Dead Birds - Primitive Life & Death in the Space Age* [Película].
- Galton, F. (1879). Composite Portraits, Made by Combining Those of Many Different Persons Into a Single Resultant Figure. *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 8, 132-144.
- Galton, F. (1904). EUGENICS: ITS DEFINITION, SCOPE, AND AIMS. *THE AMERICAN JOURNAL OF SOCIOLOGY*, 10(1).
- Galton, F. (2007 {1878}). Retratos compuestos. En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (pág. 306). Barcelona: Gustavo Gili.
- Getz, J. G. (1986). Reflections on Bielefeld 1986. *Visual Sociology Review*, 1(2), 8-9.
- Green, D. (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili.
- Green, D., & Lowry, J. (2007). De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica. En D. Green, *¿Qué ha sido de la fotografía?* (pág. 150). Barcelona: Gustavo Gili.
- Grepstad, J. (18 de 12 de 2003). *Pinhole Photography: History, Images, Cameras, Formulas*. Recuperado el 15 de 01 de 2011, de [photo.net/learn/pinhole/pinhole#note1](http://photo.net/learn/pinhole/pinhole#note1)

**(H)**

- Hall, E. T. (1986). Foreword to *Visual Anthropology*. En J. J. Collier, & M. Collier, *Visual Anthropology. Photography as a research method*. (pág. 255). Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Hall, E. T. (2009). *La Dimensión Oculta*. México D.F.: Siglo XXI editores.
- Harper, D. (1978). At Home on the Rails: Ethics in a Photographic Research Project. *Qualitative Sociology*, 1(2), 62-77.
- Harper, D. (1986). From the Editor. *Visual Sociology Review*, 1(1), 1-3.
- Harper, D. (1986). From the Editor. *Visual Sociology Review*, 1(2), 3-5.
- Harper, D. (1987). From the editor. (D. Harper, Ed.) *Visual Sociology Review*, 2(1), 1.
- Harper, D. (1998). An argument for visual Sociology. En J. P. (ed.), *In Image-based Research: a source book for qualitative researchers* (págs. 24-41). Philadelphia: Taylor & Francis.
- Harper, D. (2002). Talking about pictures: a case for photo elicitation. *Visual Studies*, 17(1), 13-26.
- Harper, D. (2005). What's new visually? En N. Denzin, Y. Lincoln, & (eds.), *Handbook of qualitative research* (págs. 747-762). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Harper, D. (8 de Julio de 2011). El nacimiento de la *Visual Sociology Review*. (P. Hermansen, Entrevistador) *Comunicación propia*.
- Hermansen, P. (2008). Jacob Riis: Activismo y Performance. *Bifurcaciones* (online), 1(8).
- Hermansen, P., & Chilet, M. (2010). *Ciudad Virtual, Ciudad Real: conflicto y emergencia de un nuevo entorno urbano*. *Diseña*, 40-49.
- Hernández, R. (Septiembre de 2006). Argumentos para una epistemología del dato visual. *Cinta de Moebio*(26).
- Holmes, O. W. (Junio de 1858). The Stereoscope and the Stereograph. *Athlantic Monthly*, 3(20), 738-748.
- Holmes, W. H. (Julio-Diciembre de 1902). Classification and Arrangement of the Exhibits of an Anthropological Museum. *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 32, 353-372.
- HUDSON, S. (Junio de 1968). Review: Visual anthropology: photography as a research method. *Man*, 3(2), 328-329.
- Huxley, T. H. (2006 {1869}). Carta a lord Granville (1869). En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (pág. 360). Barcelona: Gustavo Gili.

**(I)**

- Im Thurn, E. F. (2006 {1893}). Aplicaciones de la cámara en antropología (1893). En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili

**(J)**

- Jacknis, I. (Mayo de 1988). Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film. *Cultural Anthropology*, 3(2), 160-177.

FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

- Jacknis, I. (Junio de 2002). The First Boasian: Alfred Kroeber and Franz Boas, 1896–1905. *American Anthropologist*, 104(2), 520–532.
- Johnson, R. (1993). Editor's Introduction: Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture. En P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production* (págs. 1–28). US: Columbia University Press.
- Johnson, S. (2003). Sistemas emergentes: o qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades, softwares. Madrid, España: Turner.
- Jolly, W. L. (1997). Solarization Demystified. Historical, Artistic and Technical Aspects of the Sabatier Effect. California: University of California.
- Lamprey, J. H. (2006 {1869}). Acerca de un método de medición de la forma humana para uso de los estudiantes de Etnología (1869). En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845–2006)* (pág. 360). Barcelona: Gustavo Gili.
- Lasker, B. (Dec. de 1943). Review: Balinese Character: A Photographic Analysis; by Gregory Bateson & Margaret Mead. *Pacific Affairs*, 16(4), 501–502.
- Latour, B. (1998). La tecnología es la sociedad hecha para que dure. En M. Domènech, J. T. Francisco, & (comps.), *Sociología simétrica. Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad*. (pág. 304). Barcelona: Gedisa.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor red*. Buenos Aires: Manantial.
- Latour, B. (2009). La economía, ciencia de los intereses apasionados: Introducción a la antropología económica de Gabriel Tarde. Buenos Aires: Manantial.
- Law, J. (1998). Del poder y sus tácticas. Un enfoque desde la sociología de la ciencia. En M. Domènech, F. J. Tirado, & (comps.), *Sociología simétrica. ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad*. (pág. 304). Barcelona: Gedisa.
- Lee, J. (1999). The Utility of a Strategic Postmodernism. *Sociological Perspectives*, 42(4), 739–753.
- Library of Congress USA. (27 de 07 de 2010). Margaret Mead: Human Nature and the Power of Culture. Recuperado el 12 de 05 de 2012, de Samoa: The Adolescent Girl: <http://www.loc.gov/exhibits/mead/field-samoa.html>
- (K)** \_\_\_\_\_
- Knowles, C. (Abril de 2011). Cities on the move. Navigating urban life. *City*, 15(2), 135–153.
- Krauss, R. (1981). Nightwalkers. *Art Journal*, 41(1).
- Krauss, R. (2002). *Lo Fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (L)** \_\_\_\_\_
- Lacan, E. (2006 {1856}). Apuntes fotográficos a propósito de la Exposición Universal y la Guerra de Oriente (1856). En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845–2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Lobo, A. L. (Diciembre de 2010). Reflexiones teórico-metodológicas sobre uso de la fotografía en la investigación social: Identidades de clase de media y memoria piquetera en el Puente Pueyrredón (Avellaneda, 2002-2009). *Revista Chilena de Antropología Visual*(16), 95-118.
- Londe, A. (2006 {1896}). La fotografía moderna (1896). En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (M) 
- MacDougall, D. (1978). *Ethnographic Film: Failure and Promise*. *Ann. Rev. Anthropol.*, 7:405-25.
- MacDougall, D. (Junio de 1982). *Unprivileged Camera Style*. *Rain*, 8-10.
- Marcus, A. (2006). *Nanook of the North as Primal Drama*. *Visual Anthropology*, 201-222.
- Marien, M. W. (2002). *Photography: a cultural history*. New York: Laurence King Publishing.
- Marks, D. (Junio de 1995). *Ethnography and ethnographic film: From Flaherty to Asch and after*. *American Anthropologist*, 97(2), 339-347.
- Márquez, F. (Agosto de 2008). *Historias e identidades barriales del Gran Santiago: 1950-2000*. Recuperado el 21 de Febrero de 2011, de [www.antropologiaurbana.cl](http://www.antropologiaurbana.cl): [http://www.antropologiaurbana.cl/Articulos/Identidades%20Barriales\\_%20F.Marquez%202007.pdf](http://www.antropologiaurbana.cl/Articulos/Identidades%20Barriales_%20F.Marquez%202007.pdf)
- Marx, K. (1999 [1859]). *A Contribution to the Critique of Political Economy*. Recuperado el 09 de Septiembre de 2011, de [marxists.org: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1850/pol-econ/index.htm](http://www.marxists.org/archive/marx/works/1850/pol-econ/index.htm)
- McCullin, D. (2009). *Don McCullin on Social Documentary Photography. In England*. (T. N. Museum, Entrevistador) <http://www.youtube.com/watch?v=wrP7Z6FUxZQ>.
- McLuhan, M. (2011). *Galaxia Gutenberg*. Recuperado el 06 de 06 de 2011, de Scribd: <http://es.scribd.com/doc/6336844/Marshall-McLuhan-La-Galaxia-Gutenberg#archive>
- Mead, M. (2009 {1928}). *Coming of Age in Samoa; a Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilisation*. USA: Books LLC
- Mead, M., & Bateson, G. (2006 {1977}). *Sobre el uso de la cámara fotográfica en antropología (1977)*. En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (pág. 306). Barcelona: Gustavo Gili.
- Mead, M., & Bateson, G. (2007 {1942}). *Balinese Character: A Photographic Analysis*. En A. C. Robben & J. A. Sluka, *Ethnographic fieldwork: an anthropological reader* (pág. 600). Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.
- Mendonça, J. M. (Julio-Diciembre de 2010). *Margaret Mead, Bali e o Atlas do comportamento infantil: apontamentos sobre um estudo fotográfico*. *Horizontes Antropológicos*, 16(34), 315-348.
- Mirchandani, R. (Marzo de 2005). *Postmodernism and Sociology: From the Epistemological to the Empirical*. *Sociological Theory*, 23(1), 86-115.

Murphy, L. B., & Murphy, G. (Octubre-Diciembre de 1943). Review: Balinese Character. A Photographic Analysis by Gregory Bateson & Margaret Mead. *American Anthropologist*, 45(4), 615-619.

Murray, P. (1996). *Plato on Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.

## (N)

Naranjo, J. (2007). Medir, observar, repensar. Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006). En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (pág. 306). Barcelona: Gustavo Gili.

Newhall, B. (1982). *The History of Photography*. New York: New York Graphic Society.

Nonaka, I., & Takeuchi, H. (1995). *The Knowledge-Creating Company*. New York: Oxford University Press.

## (O)

Osborn, H. F. (25 de Junio de 1920). Current Research and Publication in the American Museum. *Science*, 51(1330), 636-639.

## (P)

Pasztor, E. (2009). Multiple Modernities. Recuperado el 12 de 05 de 2012, de *Paradigm Shifts in the Western View of Exotic Arts*: <http://www.columbia.edu/cu/arthistory/courses/Multiple-Modernities/essay.html>

Paulgaard, G., & Jenssen, T. (1986). Film in the Social Sciences of Tromso, Northern Norway. *Visual Sociology Review*, 1(2), 15-18.

Peirce, C. S. (1894). Wath is a Sign? Obtenido de iupui: <http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep-2book/ch02/ep2ch2.htm>

Photoclec. (01 de 2012). What is colonial about colonial photographs? Recuperado el 15 de 12 de 2012, de *Photographs, Colonial Legacy and Museums in Contemporary European Culture*: <http://photoclec.dmu.ac.uk/content/colonial-photographs>

Pollmann, T. (Abril de 1990). Margaret Mead's Balinese: The Fitting Symbols of the American Dream. *Indonesia*, 40, 1-35.

Poole, D. (2005). An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies. *Annual Review of Anthropology*, 34, 159-179.

Proposon, D. (03 de 05 de 2008). Just Regular Volks. Recuperado el 15 de 01 de 2011, de *The Wall Street Journal*: [http://online.wsj.com/article/SB120976653109863627.html?mod=weekend\\_leisure\\_arts\\_hs\\_coll\\_left](http://online.wsj.com/article/SB120976653109863627.html?mod=weekend_leisure_arts_hs_coll_left)

## (R)

Renner, E. (2000). *Pinhole Photography, Rediscovering a Historic Technique*. Burlington: Elsevier.

Rho, T.-C. & Kim, C.-G. (31 de 08 de 2001). Motsu's View of Technology and the Direction of Technology Education in 21st Century. Recuperado el 15 de 01 de 2011, de *The Australian Council for Education through Technology*: <http://www.pa.ash.org.au/ace-tech/PAPERS/RHOKYM.HTM>

- Rieger, J. (Mayo de 1986). Howard Becker's Summer Workshop in Visual Sociology: A Personal View. *Visual Sociology Review*, 1(1), 5-8.
- Riis, J. A. (1890). *How the Other Half Lives: Studies among the tenements of New York*. Obtenido de authentic history: <http://www.authentichistory.com/postcivilwar/riis/contents.html>
- Romanucci-Ross, L. (Invierno de 1976). With Margaret Mead in the Field: Observations on the Logics of Discovery. *Ethos*, 4(4), 439-448.
- Rony, F. T. (2001). *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press Books.
- Ruby, J. (1980). Franz Boas and Early Camera Study of Behavior. Recuperado el 09 de Noviembre de 2010, de astro: <http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/boas.html>
- Ruby, J. (1986). The Future of Anthropological Cinema—A Modest Polemic. *Visual Sociology Review*, 1(2), 9-13.
- Ruby, J. (1996). Visual Anthropology. En D. Levinson & M. Ember, *Encyclopedia of Cultural Anthropology* (Vol. 4, págs. 1345-1351). New York: Henry Holt and Company.
- Ruby, J. (2001). The Professionalization of Visual Anthropology in the United States - The 1960s and 1970s. Recuperado el 07 de 09 de 2010, de astro: <http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/iwf.html>
- Ruby, J. (2002). *Antropología Visual 1996*. *Revista Chilena de Antropología Visual*(2), 154-167.
- Sante, L. (2004). *Sander's Human Comedy*. *New York Review of Books*, LI(14), 14-18.
- Sekula, A. (1981). The Traffic in Photographs. *Art Journal*, 41(1), 15-25.
- Sekula, A. (2001). TITANIC's Wake. *Art Journal*, 60(2), 26-37.
- Serres, É. R. (2006 [1845]). *Antropología comparada. La aplicación de la fotografía al estudio de las razas humanas (1845)*. En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Serres, É. R. (2006 [1852]). *Fotografía antropológica (1852)*. En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sherman, S. R. (2004). *Film and the Survival of Folklore Studies in the 21st Century*. *Western Folklore*, 291-318.
- Signorile, V. (1986). With A Little Bit of Schluck. It always takes longer. *Visual Sociology Review*, 1(2), 18-20.
- Sloterdijk, P. (2003). *Esferas 1*. Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, P. (2008). *En el mundo interior del capital*. Madrid: Siruela.
- Smith, A. (2005 [1776]). *The Wealth of Nations*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.

FOTOETNOGRAFÍA:

EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.

Spitzer, S. (Mayo de 1986). Visual Sociology at Professional Meetings. *Visual Sociology Review*, 1(1), 15.

Steiger, R. (Mayo de 1986). Visual Anthropology in Switzerland. *Visual Sociology Review*, 1(1), 10-11.

Sullivan, G. (1999). Margaret Mead, Gregory Bateson, and the Highland Bali: fieldwork photographs of Bayung Gedé, 1936-1939. Chicago: The University of Chicago Press.

(T)

Taylor, L. (Junio de 1998). Visual anthropology is dead, long live visual anthropology! *American Anthropologist*, 100(2), 534-537.

The Dutch Sociological and Anthropological Association; The European Association for the Visual Studies of Man; The International Visual Sociology Association. (Mayo de 1986). Call For Papers: STATE OF THE ARTS OF VISUAL SOCIOLOGY/ANTHROPOLOGY. *Visual Sociology Review*, 1(1), 16-17.

Thomson, J. & Smith, A. (1877). *Street Life in London*. Londres.

Thomson, J. & Smith, A. (1994 {1878}). *Street Life in London*. (C. D. Publications, Ed.) Recuperado el 15 de 01 de 2011, de Google Books: [http://books.google.com/books?id=QF5DA\\_tCW6IC&printsec=frontcover&dq=street+life+in+london&hl=en&ei=QuYxTcyzO8St8AaQrP3eCA&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=3&ved=0CC4Q6AEwAg#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=QF5DA_tCW6IC&printsec=frontcover&dq=street+life+in+london&hl=en&ei=QuYxTcyzO8St8AaQrP3eCA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CC4Q6AEwAg#v=onepage&q&f=false)

Toffler, A. (1980). *The Third Wave*. New York: Bantam Books.

Torretti, R. (. (2009). *Conceptos de Gen*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Trutat, E. (2006 {1884}). *La Fotografía aplicada a la historia natural (1884)*. En N. J. (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.

(V)

Vergara, C. J. (2003). *American Ruins. USA: The Monacelli Press*.

Viscult 2010. (03 de 10 de 2010). *Viscult 2010*. Recuperado el 08 de 06 de 2012, de Country Auction & Country Auction Study Film: <http://www.pkey.fi/viscult/2010/films/CountryAuction.php>

(W)

Warren, S. (2005). Photography and voice in critical qualitative management research. *Accounting, Auditing & Accountability Journal*, 18(6), 861-882.

Wonders, K. (08 de 11 de 2008). *Fisheries: Kwakiult*. Recuperado el 16 de 12 de 2012, de First Nations: <http://www.firstnations.eu/fisheries/kwakwakawakw-kwakiutl.htm>



**FOTOETNOGRAFÍA:**

**EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE.**

<b>Tesis:</b>	Pablo Hermansen
<b>Diseño editorial:</b>	Weichi He
<b>Asistente editorial:</b>	Ignacio Perez
<b>Encuadernación:</b>	M <sup>o</sup> Teresa Heim
<b>Agradecimientos:</b>	Primero, gracias Pati, Dominga y Amanda por estar conmigo, soportarme y, sobre todo, por darle sentido a este intenso período. Con la inspiración de Edipo, agradezco a mamá su respaldo incondicional. Gracias a mis abuelos Carla y Roberto por su apoyo. Su ejemplo, cariño y preocupación me hacen querer ser una mejor persona. Gracias a toda la "red de actores" que, mediante textos conversaciones y debates, alimentaron las controversias que dieron movimiento y dirección a esta tesis. Para Roberto Fernández, compañero de viaje, un abrazo. Y en la llegada a puerto, gracias Weichi, por tu sobresaliente preocupación y oficio. Agradezco la oportunidad y el apoyo dado por los directivos y por mis colegas de la FADEU y de la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
<b>Impresión:</b>	I-Plot
<b>Tipografía:</b>	Hermes —Optimo.ch— y Source Code Pro —Adobe—

El texto de las paginas interiores fue compuesto con las fuentes Hermes —en las variantes Regular y Bold— y Source Code Pro —en la variante Regular— en el programa InDesign CC de la compañía Adobe, en la computadora Apple Macintosh, modelo Macbook Pro Retina. Las páginas interiores fueron impresas en el papel Conqueror CX22 de 100 grs. y se utilizó una encuadernación francesa con lomo. Se terminó de imprimir la cantidad de 04 ejemplares, en Febrero de 2014.

**Esta tesis se desarrolló con el apoyo de la Beca para Estudios de Doctorado en Chile del Programa de Formación de Capital Humano Avanzado de CONICYT.**