

## Presentación

### Imagen y ciencias sociales: trayectorias de una relación

#### Marta Cabrera

PhD. Comunicación y Estudios Culturales. Directora de la Maestría en Estudios Culturales y directora del Departamento de Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana. Correo electrónico: marta.cabrera@javeriana.edu.co

#### Oscar Guarín

Estudiante del Doctorado en Ciencias Sociales, Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Profesor asistente del Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana. Correo electrónico: oscarguarin@gmail.com

El presente texto tiene como objetivo fundamental ofrecer un panorama comprensivo de la manera en que la imagen se ha ido constituyendo en un tema central del análisis de las ciencias sociales. Más que un balance, se ofrece una guía que identifica procesos, problemas y planteamientos realizados por las principales disciplinas que se han ocupado de ella: la historia, la antropología, la sociología y el campo emergente de los estudios visuales.

#### 1. Imagen: testimonio o representación.

##### La historia frente a la imagen

La irrupción de los estudios históricos en torno a la imagen en los últimos años se ha ido desmarcando de manera cada vez más evidente del campo de la historia del arte y sus debates, a la vez que se ha ido generando una serie de reflexiones alrededor de la amplitud y dimensión de lo visual como fenómeno cultural<sup>1</sup>. Hay una

mayor preocupación por la imagen en la disciplina histórica actual, a juzgar por la producción bibliográfica que la involucra de una u otra manera. No obstante, y a pesar de los avances analíticos y teóricos recientes, la imagen sigue siendo contemplada con sospecha e incluso con reticencia a la hora de constituirse en un punto de entrada para analizar el pasado. Haciendo a un lado los debates sobre si las imágenes pertenecen o no a la exclusiva esfera de la historia del arte, este apartado pretende ofrecer una mirada panorámica sobre la manera en que la disciplina histórica, en general, ha incorporado a las imágenes a su campo de investigación.

La imagen ha tenido una presencia de segundo orden en la historia. En términos generales, esta disciplina ha sido evasiva con respecto al problema que representan las imágenes en sí mismas—bien como productos culturales, bien como elaboraciones sociales— y ha limitado sus referencias al problema que representan como fuentes documentales al ser incorporadas al análisis histórico, cuestionando su calidad de registro válido y cierto del pasado. Antes que epistemológicas, las preguntas que la historia ha formulado a la imagen han sido principalmente de orden metodológico. Ya el *Diccionario de autoridades* de 1734 señalaba que la imagen es “figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa”, mas no la cosa en sí, se podría agregar. Esta calidad de representación fue precisamente la que estableció un sello de desconfianza profunda hacia la

1 Estos debates, abiertos por la irrupción de la historia cultural, pero también por la emergencia de los estudios visuales, disputan a la historia del arte su objeto y a la vez se desmarcan de ella en la medida en que denuncian su estrecha relación con una serie de instituciones (galerías, marchantes, críticos) que determinan su campo y lo hacen cada vez más restrictivo. Al respecto se puede ver el debate generado en torno a la emergencia de los estudios visuales y la reacción desde la historia del arte en Matthew Rampley, “La amenaza fantasma: ¿La cultura visual como fin de la Historia del arte?”, en *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, José Luis Brea (Madrid: Ediciones Akal, 2005).

validez y la veracidad de la imagen como fuente. La imagen cargó tras de sí un lastre de sospecha y su introducción en la historia fue apenas tangencial, subsidiaria de su relación con las fuentes textuales; ella en sí misma no decía nada, o casi nada, al historiador. De manera paradójica, mientras que en los últimos cincuenta años la disciplina histórica avanzó tanto teórica como metodológicamente en el abordaje de nuevas fuentes y nuevos problemas, la imagen permaneció bajo esta sombra inicuiva de la sospecha. Se esperaba de ella que ofreciese una serie de datos y de informaciones que, como aquellas de los textos escritos, pudiesen soportar una crítica y una confrontación con datos contestes. En últimas, se esperaba de ella datos positivos, como si se tratase de una toma exacta de la realidad.

La Escuela de los Annales fue la primera en ocuparse de la imagen desde sus posibilidades como fuente de una manera sistemática. Antes, el positivismo había declarado su interés por las imágenes aunque de una manera bastante restringida —se trataba de algunas cuestiones específicas sobre iconología, heráldica y otras más generales y cercanas a la historia del arte, particularmente en relación al arte medieval europeo. La Escuela de los Annales tuvo en consideración que, para alcanzar aquel objetivo de largo aliento que fuera la historia total, las fuentes debían ampliarse más allá de aquellas tradicionalmente empleadas por el historiador. No es que específicamente se plantease el problema de la imagen, pero al menos se la consideró una posibilidad entre muchas otras. Fue Lucien Febvre, quien siguiendo los pasos de su maestro Émile Malé, incorporó el análisis iconográfico de pinturas a su estudio sobre la incredulidad en el siglo XVI<sup>2</sup>. Marc Bloch hizo lo propio particularmente cuando escribió su estudio sobre los reyes taumaturgos<sup>3</sup>. Si bien estos trabajos incorporaron la imagen al análisis histórico, lo hicieron solo de manera tangencial y complementaria de otras informaciones. Más que un objeto en sí mismo, la imagen se constituyó en un repositorio de información que confirmaba a

los textos escritos. El trabajo de Michel Vovelle sobre la muerte, realizado a partir de sus representaciones en los exvotos franceses medievales, incorporó el análisis de las imágenes como representaciones sociales y les otorgó un lugar importante como fuentes para el historiador. Si bien el uso de la imagen se limitó al de ser un indicador ilustrativo de una serie de manifestaciones culturales, incorporó y validó el registro de la imagen susceptible de ofrecer información histórica. La historia de las mentalidades se valió, entonces, del uso de las imágenes para encontrar aquel registro más vago de la mentalidad y se adentró en el uso de estas con el fin de “descifrar la expresión inconsciente de una sensibilidad colectiva o de reencontrar el fondo banal de representaciones colectivas que era compartido espontánea y universalmente”<sup>4</sup>.

No obstante estos avances, la imagen se mantuvo en su calidad de fuente accesoria, y no fue problematizada ni analizada en un significado más profundo. La imagen seguía siendo pensada de manera exclusiva con relación a la pintura, de manera generalizada, y a la pintura europea y a su historia “universal” del arte, de manera específica. En años recientes, estas posturas han venido siendo superadas y nuevos elementos teóricos, junto a nuevos problemas y preguntas sobre el pasado, han ampliado la frontera de sus posibilidades. En ese sentido, la historia cultural ha sido la cabeza visible de esta revolución documental e historiográfica, y su acercamiento a otras disciplinas y campos, incluida la historia del arte, ha ofrecido la posibilidad de nuevos abordajes. De manera paradójica, sin embargo, esta renovación ha estado orientada por el rescate de un contingente de autores que estuvieron a la sombra de la historiografía y que fueron marginados en su tiempo, criticados por el uso heterodoxo que dieron a las fuentes y por su deslindamiento de los estrechos márgenes impuestos por la tradición estética. Tal es el caso de Walter Benjamin<sup>5</sup> y sus

2 Lucien Febvre, *El problema de la incredulidad en el siglo XVI: la religión de Rabelais* (México: Uteha, 1959).

3 Marc Bloch, *Los reyes taumaturgos* (México: Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 1924).

4 Roger Chartier, “¿Existe una nueva historia cultural?”. En *Formas de Historia Cultural*, ed. por Marta Madero y Sandra Gayol, 1ª ed. (Buenos Aires: Prometeo Libros/Los Polvorines/Universidad Nacional de General Sarmiento, 2007).

5 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Editorial Itaca, 2003); Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos* (Buenos Aires: Taurus, 1989).

reflexiones sobre la naturaleza de las imágenes, las cuales trascendieron su naturaleza meramente visual para instalarse en la génesis de una forma de aprehender el mundo. Benjamin contempló a las imágenes en sus relaciones con la sociedad y con el carácter masivo de la cultura contemporánea. Igual importancia ha tenido el reciente rescate de la obra de Aby Warburg –pues solo hasta 1998 se hizo la primera reimpresión de sus trabajos–, quien ha hecho más fluidas las fronteras trazadas entre la historia del arte y la historia en general, produciendo el campo que este mismo autor denominó “ciencia de la cultura”. Sus análisis sobre la naturaleza de la imagen han tenido un impacto profundo en la revaloración y resignificación de la imagen como fenómeno de la cultura<sup>6</sup>. Algo similar ha sucedido con la lectura de la obra de Jacob Burckhardt y su interpretación de la relación entre arte y cultura, y la búsqueda de aquel *zeitgeist* que descifrase las relaciones entre las producciones culturales, el contexto histórico y las formas del ver<sup>7</sup>.

#### La imagen en el taller del historiador: la fotografía

La emergencia, o más bien la reactualización de las perspectivas anteriormente mencionadas, ha potencializado análisis históricos en torno a la imagen que no habrían tenido cabida en los estándares más tradicionales y conservadores de la disciplina, de los cuáles aún hoy lucha por desprenderse. Esta nueva “disposición” ha permitido la aparición de valiosos aportes en áreas en las que la imagen cumple un papel central en el análisis, ya no solamente como fuente secundaria informativa e ilustrativa, sino como hecho social y como fenómeno cultural. La fotografía se ha constituido, por ejemplo, en una fuente privilegiada para los estudios sobre la memoria. Los álbumes y las colecciones, por ejemplo, han permitido un giro en el análisis de la imagen, no ya como reservorio de datos fidedignos y verificables, sino como fuentes de estudio de una

“psicología de la expresión humana”, en términos de Warburg<sup>8</sup>. Una serie de trabajos en torno a la relación de cómo se recuerda y cómo se materializan o desintegran los lazos afectivos tiene lugar en este valioso trabajo sobre la relación entre las sensibilidades y la historia. Un trabajo representativo es el de Cornelia Brink en su análisis del proceso de iconización –casi canonización– de los campos de concentración nazi, en el que establece un contraste entre las pinturas religiosas y dichas fotografías<sup>9</sup>. Un ejemplo local de estos abordajes es el que ha hecho cierto campo de la disciplina histórica argentina, que ha tenido importantes desarrollos en esta relación entre fotografía y memoria y que, si bien surgió de manera coyuntural en la respuesta civil al rescate de una memoria de la dictadura, prontamente se ha extendido a otros escenarios y contextos históricos: la historia obrera, la memoria urbana de la migración, la expansión colonizadora a las pampas, la historia de género, etc<sup>10</sup>. De manera similar, se destacan algunos trabajos realizados en Brasil y enfocados en los álbumes familiares, elementos útiles en la reconstrucción de memorias de la migración y la colonización, o en trabajos sobre las narrativas espaciales y geográficas<sup>11</sup>.

#### Imagen en movimiento, historia en representación

Si la fotografía ha empezado a ser integrada como una narrativa visual en sí misma, el cine ha presentado mayores obstáculos para los historiadores. No hablamos de la historia del cine como tal, sino más bien de trabajos cuyos objetos de análisis son el cine y el lenguaje cinematográfico. En el desarrollo historiográfico se podrían hallar entonces tres tendencias relativamente definidas: la primera, referida a la historia del cine como estudio de la técnica, de los protagonistas, de las producciones, etc.; la segunda, la historia en el cine,

6 Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (Madrid: Alianza, 2005); Aby Warburg, *El ritual de la serpiente* (Madrid: Sexto Piso, 2008).

7 Jacob Burckhardt, *Reflexiones sobre la historia universal* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999).

8 Warburg, *El renacimiento del*, 307.

9 Cornelia Brink, “Secular icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration camps”, *History & Memory* 12, no. 1 (Spring/Summer 2000): 135-150.

10 Mirta Zaida Lobato, “Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual”, *Anuario* 5 (2004): 25-38.

11 Alcides Freire Ramos et al., *Imagens na História* (Sao Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2008).

donde se toma como fuente para analizar las formas de representación del pasado, y la tercera, el cine en la historia, en el cual se intenta comprender las relaciones entre el cine y su contexto político y social, y la manera en que este crea efectos de realidad en un momento dado<sup>12</sup>. Estas perspectivas han abierto nuevas posibilidades para la disciplina histórica en su abordaje: bien desde sus contenidos y formas de representación, o bien desde su materialidad como fenómeno social, político o económico.

En este campo es ya clásico el trabajo de Marc Ferro, *Cine e historia*, y su propuesta por entender el cine como producto, como imagen-objeto “cuyas significaciones no son solamente cinematográficas”<sup>13</sup>. En su trabajo, Ferro intentó acercarse a una metodología que permitiese extraer del cine, fuese este de ficción o no, informaciones que pudiesen dar cuenta del pasado. No obstante, el camino metodológico trazado por Ferro fue mirado con sospecha por los historiadores. En 1988, *American Historical Review* dedicó un número al análisis de las relaciones entre el cine y la historia, donde se evidencia esta desconfianza, representada en el debate en torno a la imposibilidad de que las imágenes animadas fuesen un soporte idóneo para vehicular la historia, toda vez que sus representaciones no serían susceptibles de ser criticadas ni de ofrecer unas herramientas metodológicas claras para advertir al espectador sobre posibles problemas o discusiones sobre la interpretación de los hechos históricos representados<sup>14</sup>. Las informaciones producidas por el cine serían tan escasas y su capacidad discursiva tan frágil que no habría manera de hacer historia con él, señalaría otro de los argumentos. Este debate, de fecha relativamente reciente, llama la atención, pues puso en evidencia un problema de fondo: la hegemonía absoluta del texto escrito y la manera en que para los historiadores las estrategias de análisis de una fuente deberían plegarse de manera casi exclusiva a este. El debate generó ciertas respuestas interesantes que apuntaron a esclarecer el

problema metodológico del abordaje de la historia en el cine, pero también de la manera en que el cine debería ser interrogado por la historia. En 1990, el historiador James O'Connor publicó un libro en donde señalaba que los problemas con la imagen obedecían a un analfabetismo visual por parte de los historiadores<sup>15</sup>. Este autor fue enfático en señalar que los avances en el campo provenían de disciplinas diferentes a la historia, tales como la antropología, la comunicación y los estudios cinematográficos mismos. Los historiadores, entonces, tenían la necesidad de acudir a la teoría cinematográfica para entender el fenómeno de la producción de imágenes y deconstruir el fenómeno visual a partir de una metodología que les permitiese ahondar en el análisis del montaje de las escenas, de la manera en que se crea la gramática cinematográfica y así entender precisamente aquello que denominó “discurso visual”. La idea, si bien resultó sugerente, no era nueva. Ya Ferro la había expresado en 1975, y buena parte de las sugerencias metodológicas de O'Connor habían sido recogidas con antelación por historiadores tales como Pierre Sorlin<sup>16</sup> y Robert Rosenstone<sup>17</sup>. Las propuestas de estos autores, a pesar de sus diferencias, podían resumirse en tres: la historia representada en el cine, al igual que un libro de historia, no es la historia sino una forma de representación de esta; según eso, es posible entonces indagar por esas formas en que el pasado es representado. En segundo lugar, al ser un medio de acceso masivo, el cine es una herramienta a través de la cual se genera una idea y una consciencia particular sobre el pasado, por ello es fundamental contemplar las audiencias y la circulación de las representaciones. En tercer lugar, el lenguaje del cine es audiovisual y, por lo tanto, resulta un absurdo entenderlo, analizarlo y explicarlo como si se tratase de un texto.

Si bien, en cierta forma el panorama se ha aclarado, la producción en torno al tema sigue siendo muy escasa. El cine continúa siendo, en buena medida, un territorio propio de los estudios

12 Antonio Costa, *Saber ver el cine* (Barcelona: Paidós, 1988).

13 Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona: Ariel, 2000).

14 David Herlihy, “Am I a Camera? Other Reflections on Films and History”, *AHR* 93, no. 5 (December, 1988): 1186 y ss.

15 John, O'Connor, ed., *Image as Artifact: the Historical Analysis of Film and Television* (Malabar, FL: Krieger Pub Co., 1990).

16 Pierre Sorlin, *The Film in History: Restaging the Past* (New Jersey: Totowa/Barnes and Noble, 1980).

17 Robert Rosenstone, *Visions of the Past: the Challenge of Film to our Idea of History* (Cambridge: Harvard University Press, 1995).

cinematográficos e incluso de otras disciplinas como los estudios literarios, culturales y de la antropología, más que de la historia. Pareciera ser que el mensaje de Ferro y sus seguidores sigue sin ser atendido. Un intento de ello podría ser el texto *Cinematógrafo. Um olhar sobre a História*, publicado en Brasil en 2009. Esta antología recoge una serie de trabajos en la línea de Ferro, que pretenden repensar las relaciones entre el cine y la historia tomando como ejemplo el caso concreto de las representaciones de la Segunda Guerra Mundial en el cine y su correspondencia con el discurso histórico<sup>18</sup>.

### Historia y pintura

En contraste con el cine, la pintura ha tenido una presencia más consistente y permanente en la historia y, por lo mismo, es más conocida. Patrimonio estratégico y fundamental de la historia del arte, ha sido también objeto de disputa con otros campos de la historia. En la actualidad es quizás el lugar teórico donde la imagen ha conseguido ganarle más batallas a la sospecha y a la duda de los historiadores. En este proceso ha sido fundamental que campos como la historia de las mentalidades, o la llamada nueva historia cultural, hayan acudido a ella (la pintura) de manera menos prevenida, pero también al hecho de que estos campos disciplinares compartan matrices teóricas comunes con la historia del arte, sin mencionar aquella creciente cercanía académica y administrativa en muchas universidades entre los departamentos de historia y de historia del arte que se registra en la actualidad.

Es numerosa la producción historiográfica en torno a la historia urbana que se ha servido de pinturas para entender y comprender las transformaciones en la ciudad, por ejemplo, o su papel en los nuevos objetos de la historia cultural, donde ha jugado su rol de fuente de manera más evidente. Las pinturas de viajeros son, en los últimos años, un objeto preciado de los historiadores y los avances en temas tales como la historia del cuerpo o las representaciones étnicas han sido

18 Jorge Nóvoa; Soleni Fressato y Kristian Feigelson, eds., *Cinematógrafo: um olhar sobre a história* (Salvador, Sao Paulo, Brasil: EDF-BA/UNESP, 2009).

conseguidos gracias al análisis de las pinturas<sup>19</sup>. Igualmente cabe mencionar otros trabajos que empiezan a ser incorporados en los balances historiográficos. Se trata de avances en el análisis teórico de la representación a partir de la pintura y su profundización en otros fenómenos culturales tales como el de la mirada y el ver<sup>20</sup> o en problemas como el de la estrecha relación entre pintura, paisaje y representación<sup>21</sup>. Adicionalmente, las conexiones de estos trabajos con las dinámicas culturales del ver, los convierte en textos fundacionales de los estudios visuales.

No obstante este despliegue de usos variados de la imagen, las disputas teóricas siguen siendo manifiestas y a pesar de aceptar con reticencia a la pintura como una fuente, este no es un convencimiento profundo y no se extiende a la imagen en general. No se explicaría de otra manera la publicación en 2001 de *Visto, no visto*, de Peter Burke, en donde de manera cordial y excesivamente pedagógica, se le hace una invitación a los historiadores a perder el miedo a trabajar con la imagen y a paso seguido se les presenta, a manera de práctico manual, las formas en las que se puede abordar a las imágenes sin arriesgar en el análisis histórico. Este trabajo sería recogido posteriormente en un artículo en el cual Burke presentaría de manera esquemática un decálogo para el historiador que pretenda trabajar con imágenes<sup>22</sup>.

### Imagen en representación: la historia pública

Se ha inaugurado recientemente un campo de la historia que ha tenido un impacto importante en el uso y gestión de la imagen. Se trata de la llamada Public History, cuyo principal objetivo es reflexionar e intervenir en la manera en que la historia y la consciencia histórica,

19 Rebecca Parker, *Visions of Savage Paradise. Albert Echout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006); Jaime Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño/Alcaldía de Bogotá, 2012).

20 Jonathan Crary, *Techniques of Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Massachusetts: MIT Press, 1992).

21 Svetlana Alpers, *The Art of Describing* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

22 Peter Burke, "Cómo interrogar a los testimonios visuales", en *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi, 29-40 (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispana, 2008).



en particular, es vehiculada a través de medios masivos de comunicación y de instituciones de memoria (museos, exhibiciones y colecciones). Estos usos estratégicos de la memoria en las exhibiciones públicas y los museos han generado una serie de nuevos enfoques sobre la imagen, que derivan principalmente en sus posibilidades pedagógicas y sus usos como dispositivo de memoria. Más que un campo teórico, la Public History se configura a partir de las necesidades de los historiadores por hacer pública y colectiva la historia<sup>23</sup>. En este sentido, se trataría más de una estrategia que de un campo disciplinar en sí mismo. Por ello, apela a todas las formas de comunicación posibles, desde las tradicionales exhibiciones de museos, hasta las vallas publicitarias; es decir, las imágenes en todos sus soportes, incluyendo, por supuesto, la Red. En ella, los usos de la imagen se encuentran articulados a procesos que tienen que ver principalmente con la generación de una reflexión que conlleve a cuestionar e indagar por la memoria pública<sup>24</sup>. En este sentido, la imagen es un vehículo, un instrumento de cuestionamiento, más que un objeto de análisis en sí mismo. No intenta realizar una reflexión particular sobre ella, sino más bien de ampliar sus dimensiones comunicativas y operacionales, insertándola en una construcción narrativa particular –el guión museográfico, por ejemplo– en donde la contextualización determina su comprensión e interpretación. En la actualidad son más los historiadores que asumen como curadores de exhibiciones y exposiciones públicas, gracias en parte a un cuestionamiento profundo de la naturaleza misma del museo como dispositivo de poder sobre la memoria colectiva<sup>25</sup>. Allí los usos estratégicos de la imagen han generado una reflexión que empieza a ahondar en la naturaleza de la imagen y en sus efectos comunicativos.

## A manera de epílogo

Si bien se han dado pasos importantes en la incorporación de la imagen a la investigación histórica, aún son más los problemas de fondo que aún no se resuelven. Mientras en otras disciplinas se ha avanzado en la problematización de la imagen como fenómeno social y cultural, en la historia aún se lucha por trascender la discusión de su validez como fuente. La preeminencia de los aspectos metodológicos y formales ha impedido avanzar en aspectos claves del análisis epistemológico. Los límites del abordaje han quedado supeditados a la habilidad particular del historiador para elucidar las relaciones –sociales culturales– de las imágenes y a si estas son más o menos coherentes en su mensaje con otras series discursivas, particularmente textuales. Las imágenes han recibido el sospechoso título de “textos visuales”, lo que revela, a su vez, una inseguridad profunda por parte de los historiadores de desprenderse de cierta ansiedad positivista en la que el documento, su grafía y su gramática siguen teniendo un peso fundamental en la validez de sus informaciones. Hablar de “texto visual” reduce la dimensionalidad de la imagen y su dinámica simbólica y comunicativa –polisémica y multidimensional– a cierta especie de causalidad determinista. Por otra parte, significa pasar de largo sobre otros problemas epistemológicos importantes, tales como el de la amplitud conceptual misma del término imagen –no solo referido a su manifestación visual–, el análisis de la naturaleza del “ver” y, en general, de la mirada como fenómeno cultural, el de los lugares de producción de la visualidad y el de sus relaciones estrechas con otras cuestiones tales como el imaginario, la representación, la alteridad y las formas de estar en el mundo.

Es inevitable que en la actualidad, la historia tiene el reto de encarar, de manera más profunda, el análisis del problema. Es urgente una reflexión teórica que trascienda lo estrictamente formal, pues la ausencia de referentes suficientes están siendo procurados en otros campos. Una evidencia de esto es la bibliografía que los historiadores interesados en imagen emplean y cuya procedencia disciplinar es tan diversa y amplia que contrasta con la precariedad producida por la disciplina misma.

23 James Gardner y Peter LaPaglia, eds., *Public History. Essays from the Field* (Malabar, FL: Krieger Publishing Company, 1999).

24 Gardner y LaPaglia, *Public History*, 124-125.

25 Tony Bennett, *Past Beyond Memory. Evolution, Museums and Colonialism* (London: Routledge/Taylor & Francis Group, 2004).

## 2. Alteridad, imagen y representación: la antropología y la imagen

A diferencia de la historia, que vio con reticencia a la imagen, la antropología creció y ha andado con ella un largo camino. Las ilustraciones fueron parte importante de los estudios etnológicos y, en el siglo XIX, el uso de la fotografía fue rápidamente cooptado por los estudios comparados de las culturas y razas. Los propósitos científicos de estas imágenes fueron defendidos de manera sostenida y buena parte de los avances técnicos en fotografía, e incluso aquellos referidos al desarrollo del cine, se deben precisamente a la antropología. En la famosa Exposición Universal de París, en 1895, Félix-Louis Regnault presentó los sorprendentes avances que la técnica fotográfica daba al registro del comportamiento de las distintas razas humanas. Allí se instaurarían y legitimarían los futuros usos de la fotografía y del cine como registro científico y etnográfico<sup>26</sup>. Los primeros registros de campo, realizados por etnógrafos, son sorprendentemente tempranos. Para el caso de América Latina, se tienen los filmes y registros sonoros realizados entre los taupán de la guayana venezolana hechos por Koch-Grunberg en la temprana fecha de 1911. Los años veinte marcarían un apogeo particular de los registros filmicos con fines etnográficos. De más está mencionar los filmes de Flaherty, pero también es importante destacar los trabajos de Silvino Santos acompañando la expedición de Alexander Hamilton Rice de 1924, por ejemplo<sup>27</sup>, o los desarrollados por el teniente Thomas Reis hacia la misma época, y aquellos posteriores hechos por el Servicio de Protección al Indio en Brasil, cuyo acervo fotográfico y filmico es realmente gigantesco<sup>28</sup>.

En los años treinta, el trabajo ya legendario de Margaret Mead y Gregory Bateson, *Trance and Dance in Bali*, sugirió las posibilidades de que el filme etnográfico se constituyera en un registro válido

para el estudio de las culturas<sup>29</sup>. Los años cuarenta vieron emerger los estudios etnográficos a distancia, condicionados por la guerra, y el uso de los registros filmicos y fotográficos se instituyeron de manera frecuente en la práctica etnográfica. A partir de los años cincuenta, Jean Rouch daría un nuevo impulso con la incorporación de nuevas técnicas de grabación, nuevos equipos y nuevas posturas: el llamado *cinema verité*<sup>30</sup>.

### Hacia la antropología visual

Todo este acervo documental y gráfico generado por la práctica de la etnografía originó nuevas preguntas. En los años setenta, el cuestionamiento por la posición hegemónica del antropólogo frente al “otro” removió los esquemas de la disciplina y la mirada, de manera literal, se trasladó a la práctica misma. El impacto del giro lingüístico se manifestó con fuerza en una revisión de la práctica disciplinar y de la producción discursiva antropológica; uno de sus resultados fue la emergencia de un nuevo campo dedicado a la reflexión sobre los registros visuales: la antropología visual. De acuerdo con Jay Ruby, el campo de la antropología visual se puede clasificar en tres grandes bloques: la antropología visual dedicada a la producción de filmes etnográficos y educativos, la antropología visual orientada al análisis y estudio de los medios de comunicación y producción audiovisual, y la antropología visual orientada de manera específica a la comunicación como problema<sup>31</sup>.

El desarrollo del nuevo campo disciplinar tuvo un impulso importante con el trabajo de Sol Worth sobre los indios navajos y la manera en que fueron registrados. *Studying Visual Communication*<sup>32</sup> marcó el inicio de una reflexión sobre la naturaleza de los registros y la interpretación y recepción de las imágenes; asimismo, puso en duda la ob-

26 Virgilio Tosi, *El cine antes de Lumiere* (México: Unam, 1993).

27 Luciana Martins, “Illusions of Power: Vision, Technology and the Geographical Exploration of the Amazon, 1924-25”, *Journal of Latin American Cultural Studies* 16, no. 3 (2007): 285-307.

28 Fernando de Tacca, *A imagética da Comissão Rondon: etnografias filmicas estratégicas* (Campinas: Editorial Papirus, 2001).

29 Margaret Mead y Gregory Bateson, *Balinese Character: A Photographic Analysis*, vol. 2, Special Publications of the New York Academy of Sciences. 1942.

30 Jean Rouch, *Ciné-ethnography*, ed. Stephen Felt (Baltimore: University of Minnesota Press, 2003).

31 Jay Ruby, “Los últimos 20 años de antropología visual—una revisión crítica”, *Revista Chilena de Antropología Visual* 9 (junio 2007): 13-36.

32 Sol Worth, *Studying Visual Communication* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981).

jetividad de los registros fílmicos y fotográficos y adelantó cuestionamientos en torno a la mirada etnográfica. El trabajo de Worth inició una serie de reflexiones que serían recogidas por Ruby en un artículo fundacional de la antropología visual: “Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology and Film”<sup>33</sup>. En dicho texto, Ruby ahondó en lo que denominó la reflexividad de la práctica etnográfica, una manera crítica de entender el trabajo mismo del antropólogo y de exponer de manera clara los supuestos teóricos con los que el etnógrafo confronta sus objetos de investigación<sup>34</sup>. El trabajo de Ruby abrió el camino a la emergencia de una reflexión profunda en torno no solo al trabajo etnográfico, sino también a los productos visuales elaborados por su práctica.

### Reflexividad e imagen

Los años noventa encontraron a un nutrido grupo de antropólogos cuestionando y preguntándose por el fenómeno visual, no solo como producto de la práctica de la investigación, sino también por su naturaleza, su desarrollo y sus efectos. En este sentido, dos trabajos centrales inauguraron una nueva etapa de reflexión sobre la práctica etnográfica en sus productos visuales, pero también sobre aspectos estructurales de la formación de la disciplina antropológica, como el colonialismo y el racismo. El trabajo de Fatimah Tobing Rony titulado *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*<sup>35</sup> mostró cómo la producción visual realizada por la etnografía estaba atravesada por un mirar generado desde lugares discursivos específicos: el colonialismo y el racismo. Tobing problematizó las tecnologías visuales empleadas por los estudios etnográficos y las definió como máquinas de significación que ayudan a determinar y establecer el lugar de los sujetos en una taxonomía racial global<sup>36</sup>. Es así como los medios audiovisuales, más que registros objetivos y neutros de una realidad determinada, son la extensión de un discurso que define y determina la forma

de ver al “otro”. En este sentido, el análisis de los medios visuales lleva a una pregunta que va más allá de la materialidad misma de lo visual e indaga por la naturaleza de la mirada. En 2001 apareció el trabajo de Ana Grimshaw, *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*, donde ahondaba, más que en lo visual, en el problema mismo de la mirada, aquello que denominó el “oculocentrismo” de las ciencias en occidente, el cual es definido como aquella relación entre el discurso que describe y la representación que crea del mundo<sup>37</sup>. Grimshaw, basándose en el trabajo de Rony entre otros más, desentraña la relación existente entre el registro visual propio de los etnógrafos y la construcción de una interpretación particular del mundo del “otro”. Así, las formas del ver se referirían de manera particular a una interrelación entre el discurso de la ciencia y la práctica de sus observaciones. Sarah Pink da un paso más allá en *Doing Visual Anthropology*<sup>38</sup>, al involucrar la reflexividad del trabajo del antropólogo en la selección y edición de su material visual, y cuestionar la forma en que se crean e interpretan las imágenes etnográficas –que trascienden lo visual–, y cómo estas han creado una virtualidad de la alteridad.

Estos avances teóricos han alimentado una producción más amplia de análisis sobre los registros visuales. Trabajos como el de Jennifer Lynn Peterson<sup>39</sup> sobre las representaciones populares de la etnografía y de los paisajes exóticos, o el de Amy J. Staples<sup>40</sup> sobre la circulación de documentales de exploración (etnografía safari) y su relación con la circulación de imaginarios de exotización son producto de este impulso fundamental en este campo. En el ámbito de América Latina se destaca el trabajo de Deborah Poole, *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean World*<sup>41</sup>, en donde a partir de un amplio repertorio de imáge-

33 Jay Ruby, “Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film”, *Semiotica* 30, no. 1-2 (1980): 153-179.

34 Ruby, “Exposing Yourself”.

35 Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* (Duke University Press, 1996).

36 Rony, *The Third Eye*, 43.

37 Anna Grimshaw, *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology* (Cambridge: University Press, 2001).

38 Sarah Pink, *Doing Visual Ethnography* (Thousand Oaks, CA: Sage, 2001).

39 Jennifer Lynn Peterson, “World pictures. Travelogue films and the lure of the exotic: 1890-1920” (Tesis doctoral, Chicago University, 1999).

40 Amy J. Staples, “Safari Ethnography: Expeditionary Film, Popular Science and the Work of Adventure Tourism” (Tesis doctoral, University of California, Santa Cruz, 2001).

41 Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World* (Princeton: Princeton University Press, 1997).



nes visuales y representaciones de indios andinos, Poole intenta comprender el papel que estas imágenes jugaron en la constitución de las modernas interpretaciones del concepto de raza. La autora aborda igualmente la naturaleza de los proyectos de modernidad y su relación con la circulación de imágenes y de representaciones, sus transformaciones y sus efectos<sup>42</sup>. Un segundo trabajo importante es el realizado por el fotógrafo y antropólogo brasileño Fernando de Tacca, titulado *A imagética da Comissão Rondon: etnografias filmicas estratégicas*, publicado en 2001. Allí se propone un análisis de los filmes y fotografías realizados por la famosa Comisión Rondon, encargada de la instalación de la red de telégrafos, sobre los indios brasileños, entre 1914 y 1932. De Tacca profundiza en el análisis de esta etnografía visual, sus usos estratégicos —mostrar a los indios ingresando a la civilización de formas pacíficas y exitosas— y la circulación que tuvieron estas imágenes<sup>43</sup>.

Sin duda, quedan demasiados trabajos y textos por fuera de este breve inventario. Son también muchos los problemas teóricos que se escapan a estas breves líneas. No se ha tratado de un juicioso balance teórico ni disciplinar, más bien se ha querido ofrecer un suscito paneo al escenario de los estudios antropológicos y su relación con la imagen, algunos desarrollos y algunas obras que pueden dar una entrada más profunda a su estudio y su problematización. Un próximo número deberá encargarse de profundizar en estos aspectos y llamar la atención de los científicos sociales sobre la necesidad de repensar esta relación entre la imagen, el desarrollo disciplinar y la reflexión teórica.

### 3. Sociología visual y estudios visuales

Contrario a los antropólogos, fisiólogos, criminólogos y eugenicistas decimonónicos, los sociólogos hicieron un uso más bien tímido de recursos como la fotografía y la imagen en movimiento en sus agendas de investigación, limitándose a emplearlos como forma de ilustración, lo que con frecuencia los sacaba de contexto, yendo en detrimento de

la propia investigación social<sup>44</sup>. En relación con la tradición de la fotografía documental (en la que destacan, por ejemplo, los nombres de Dorothea Lange y Walker Evans), hasta la década de los sesenta, la sociología redescubre los recursos audiovisuales en la investigación. Para los años setenta, se observa un aumento ostensible de publicaciones y congresos donde aparece el tema de lo visual en la investigación social. Entre los primeros resulta emblemático el ensayo de Howard Becker "Photography and Sociology"<sup>45</sup>, donde este autor invita a estas dos áreas, la fotografía y la sociología, a unir esfuerzos y trabajar mancomunadamente.

La segunda fuente que nutre la labor de la sociología visual proviene de un largo interés histórico por la "lectura" de las imágenes, esfuerzo realizado bajo numerosos marcos interpretativos y metodológicos. Este interés proviene de los campos de la crítica e historia del arte, y será alimentado por la emergencia de los medios masivos desde comienzos del siglo xx. Frente a este fenómeno, la sociología se nutrirá de varias etapas de la teoría crítica que conducen de Benjamin y la Escuela de Frankfurt a Williams y Hall, en un tránsito que culmina en la emergencia de los estudios culturales y visuales<sup>46</sup>.

Estos dos últimos campos se relacionan con el "giro cultural" de la década de los ochenta, asociado al estructuralismo y posestructuralismo; este privilegió un modelo lingüístico que asumía que las imágenes (así como las prácticas sociales) eran equivalentes a "textos" y, por lo tanto, eran susceptibles de ser "leídas". En este campo, el trabajo de Roland Barthes resulta emblemático, al aplicar teorías y técnicas derivadas de la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure a campos no lingüísticos. Con esto Barthes hizo posible interpretar imágenes y aspectos visuales de la cultura material sin recurrir a las restricciones de las ciencias sociales; de igual forma, arrojó como resultado un número de análisis que dan cuenta de vectores como la raza, la clase y el

42 Poole, *Vision, Race, and Modernity*.

43 Tacca, *A imagética da Comissão*.

44 Fernando Aguayo y Lourdes Roca, *Imágenes e investigación social* (México: Instituto Mora, 2005).

45 Howard S. Becker, "Photography and Sociology", *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1 (1974): 3-26.

46 John Grady, "Visual sociology", en *21st Century Sociology: A Reference Handbook*, ed. Clifton D. Bryant y Dennis L. Peck (Sage, 2007), 64.

género, así como aspectos como la homosexualidad, la imagen corporal y los estereotipos<sup>47</sup>.

Sin embargo, para principios de los años noventa, autores como Gottfried Boehm<sup>48</sup> y W.J.T. Mitchell<sup>49</sup> anunciaron la emergencia de un giro pictórico que restauró un análisis de la imagen desanclado del modelo lingüístico imperante. Esto no implicó la sustitución de este abordaje por otro pictórico y figurativo, sino más bien un análisis de sus inflexiones mutuas<sup>50</sup>, así como de las lógicas intrínsecas de la imagen<sup>51</sup>, y de las relaciones complejas entre imagen, poder y conocimiento<sup>52</sup>. Esta consideración de la imagen, por fuera del ámbito de la mera textualidad y en una perspectiva crítica, constituye la base del campo interdisciplinar de los estudios visuales y es de interés para la sociología visual en tanto ejercicio analítico de las dimensiones visuales de la vida social.

Así, John Grady presenta un panorama de la sociología visual marcado por dos líneas básicas: la constituida por investigadores interesados en el desarrollo de métodos de investigación en combinación con entradas empíricas, como Marcus Banks<sup>53</sup>, Richard Chalfen<sup>54</sup>, John Grady<sup>55</sup>, Douglas Harper<sup>56</sup>, Luc Pauwels<sup>57</sup> y Jon Prosser<sup>58</sup>, y

otra constituida por investigadores interesados en la interpretación de materiales visuales que emplean recursos teóricos provenientes de las humanidades, la literatura, las artes y los estudios culturales, como Elizabeth Chaplin<sup>59</sup> y Sarah Pink<sup>60</sup>. Ambas tendencias tienen diferentes visiones sobre las posibilidades de la sociología visual: bien sea como una ciencia social más integrada o como un campo interdisciplinar dedicado al estudio de los signos y representaciones. El punto de convergencia de ambas sería su consideración de las imágenes como “conceptos”<sup>61</sup>.

Desde esta perspectiva, la sociología visual, por lo tanto, se describiría como una serie de aproximaciones visuales en las que sus practicantes emplean imágenes para retratar, describir o analizar fenómenos sociales<sup>62</sup>. Esta labor se puede organizar, a su vez, en dos áreas: en la primera, prima el uso de materiales visuales como forma de documentar y analizar fenómenos sociales. En la segunda, se emplean los medios visuales como forma de producir información. En una especie de espacio intermedio entre ambas aproximaciones es posible encontrar quienes trabajan con las imágenes producidas por una cultura y contenidas, por ejemplo, en la publicidad, los periódicos o los álbumes familiares (perspectiva que emplearía los recursos de análisis textual que se comentaban más arriba). Douglas Harper resume ambas posturas así: “algunos sociólogos *toman* fotografías para estudiar el mundo social, mientras otros analizan fotografías tomadas por otros en contextos institucionalizados o en su vida familiar”<sup>63</sup>. Harper también hace notar que estas distinciones no son excluyentes, ya que muchos sociólogos visuales transitan entre ambas áreas de acción.

Esta emergencia de la sociología visual y su organización en espacios de trabajo, a su vez, sugiere una serie de consensos sobre lo que es una imagen: primero, como una representación

47 Grady, “Visual sociology”, 64.

48 Gottfried Boehm, “Die Wiederkehr der Bilder”, en *Was ist ein Bild?* (Munich: Fink, 1994).

49 W. J. T. Mitchell, “The Pictorial Turn”, en *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

50 Martin Jay, “Cultural Relativism and the Visual Turn”, *Journal of Visual Culture* 1, no. 3 (2002): 267-279.

51 Mitchell, “The Pictorial Turn”; James Elkins, *Visual Studies: A Skeptical Introduction* (New York, NY: Routledge, 2003).

52 Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (London: Routledge, 1999); Irit Rogoff, “Studying Visual Culture”, en *The Visual Culture Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff (London: Routledge, 1998).

53 Marcus Banks, *Visual Methods in Social Research* (Thousand Oaks, CA: Sage, 2001).

54 Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life* (Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1987).

55 John Grady, “Visual sociology”, en *21st Century Sociology: A Reference Handbook*, eds. Clifton D. Bryant y Dennis L. Peck (Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage, 2007).

56 Douglas Harper, “Reimagining Visual Methods”, en *Handbook of Qualitative Research*, ed. N. K. Denzin y Y. S. Lincoln (Thousand Oaks: Sage, 2000).

57 Luc Pauwels, “Conceptualising the Visual Essay as a Way of Generating and Imparting Sociological Insight: Issues, Formats and Realisations”. *Sociological Research Online* 17, no. 1, 1. <http://www.socresonline.org.uk/17/1/1.html> (consultado el 12 de enero de 2012).

58 Jon Prosser, “The Status of Image-based Research”, en *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, ed. J. Prosser (London: Falmer Press, 1998).

59 Elizabeth Chaplin, *Sociology and Visual Representation* (London: Routledge, 1994).

60 Pink, *Doing Visual Ethnography*.

61 Grady, “Visual sociology”, 64.

62 Douglas Harper, “Visual Sociology: Expanding Sociological Vision”, *The American Sociologist* (Spring 1988): 55.

63 Harper, “Visual Sociology”, 55. Énfasis en el original, traducción libre de los autores.

significativa creada con un propósito particular en un momento dado, es decir, las imágenes son datos producidos en una cultura y se deben ver como anclados contextualmente; segundo, como el producto de un acto de representación concreto, y tercero, como estrategias comunicativas<sup>64</sup>. Trabajar con imágenes en investigación social, de otra parte, implica también una serie de desafíos metodológicos e interpretativos que han dado pie a animados debates teóricos y a interesantes desarrollos de métodos visuales y técnicas interpretativas, algunos de los cuales se comentan a continuación.

### Imagen y trabajo de campo

El sentido común asume que el ver es una práctica innata, pero el desarrollo de un “ojo sociológico” requiere aprendizaje. La captura de imágenes es, sin duda, un mecanismo clave para refinar la mirada del investigador; es un verdadero instrumento de descubrimiento. En sociología, en particular, muchas categorías se basan en fenómenos observables que se entienden con más facilidad cuando son visibles que cuando son legibles en un texto escrito, como un diario de campo, por ejemplo<sup>65</sup>. Si bien no todos los datos sociológicos pueden registrarse visualmente, hay áreas de investigación donde los recursos visuales o audiovisuales son particularmente útiles. En etnografía, por ejemplo, esto resulta evidente, dada su enorme capacidad para incluir detalles y preservar momentos de la percepción. El uso de la cámara permite, igualmente, revisitarse procesos de los que el investigador sabe poco<sup>66</sup>, esto podría contribuir a la ampliación de sus temas de investigación. Aquí se hace claro que la sociología visual no sustituye la observación, sino que es más bien un inventario de técnicas de investigación visual<sup>67</sup> que incluye no solo la etnografía, sino el

análisis de los productos visuales de una cultura<sup>68</sup>, como se argumentó anteriormente.

Otro uso de la fotografía es el relacionado con archivos históricos que permiten documentar dinámicas de cambio social: cambios en contextos urbanos o rurales; en las relaciones entre grupos humanos y en relación a su entorno material, o incluso temas situados en la esfera de la vida privada, como modificaciones en la presentación de la persona (por ejemplo, procesos de envejecimiento, como documentan Nixon o Rogovin<sup>69</sup>). La elicitación es otro uso de la fotografía que resulta particularmente útil para evocar memorias y asociaciones en los sujetos entrevistados, e incluso para “romper el hielo” en las entrevistas. A través de este método se identifican personas, lugares, objetos y procesos significativos en la imagen (que pueden ser “objetos hallados”, tomadas por el investigador o por el sujeto). Este método estimula la memoria de los entrevistados y contribuye a identificar aquello que el observador valora en una imagen<sup>70</sup>. *Podría ser yo. Los sectores populares en imagen y palabra*<sup>71</sup> es un ejemplo de una investigación realizada con este tipo de metodología, así como *Fotografía e identidad: captura por la cámara, devolución por la memoria*<sup>72</sup>, estudio en el cual se amplía el sujeto de las clases populares para incluir en la investigación a grupos indígenas del Chaco y exdetenidos o exhabitantes de un barrio donde funcionó un campo de detención durante la dictadura argentina.

Por último, se puede mencionar, como una contribución metodológica, el uso de imágenes generadas por los propios sujetos<sup>73</sup>, o bien aquellas que resultan de la coproducción de conocimiento por parte del investigador y los sujetos. En estas es importante resaltar que los datos de la investigación visual no radican tanto en las imágenes

64 Grady, “Visual sociology”, 64-65.

65 Harper, “Visual Sociology”, 61.

66 John Collier y Malcolm Collier. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986), 66; Mario Ortega, “Metodología de la sociología visual y su correlato etnológico”, *Argumentos* 22, no. 59 (2009): 165-184.

67 Jon Wagner, ed., *Images of Information* (Beverly Hills: Sage, 1979).

68 Harper, “Reimagining Visual Methods”.

69 Nicholas Nixon, *The Brown Sisters* (New York, NY: The Museum of Modern Art, 1999); Milton Rogovin, *Tryptich* (Ithaca: Cornell University Press, 1994).

70 Douglas Harper, “Talking About Pictures: A Case of Photo Elicitation”, *Visual Studies* 17, no. 1 (2002): 13-26.

71 Elizabeth Jelin y Pablo Vila, *Podría ser yo. Los sectores populares en imagen y palabra*, fotografías de Alicia D'Amico (Buenos Aires: Ediciones de la Flor/Cedes, 1986).

72 Ludmila Da Silva Catela; Mariana Giordano y Elizabeth Jelin, eds., *Fotografía e identidad. Captura por la cámara – devolución por la memoria* (Buenos Aires: Nueva Trilce, 2010).

73 Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, 290.

resultantes, como en el proceso de construcción teórica resultante de la interacción entre la orientación epistemológica del investigador, el contexto de grabación y el instrumento de registro<sup>74</sup>.

### Fuentes de la sociología visual

Las imágenes no hablan por sí mismas, es el investigador quien las interroga, quien las tensiona. En tránsito de “lo *visible* a lo *visual*”<sup>75</sup> se integran tres modalidades: “el documento visual como registro producido por el observador; el documento visual como registro o parte de lo observable, dentro de la sociedad observada; y, finalmente, la integración entre el observador y lo observado”<sup>76</sup>. En otras palabras, la labor de la sociología visual puede incluir aspectos de producción, circulación y consumo de imágenes, así como el análisis de la interacción entre el observador y lo observado. Tanto para la sociología visual, como para los estudios visuales, cobra interés el tema del poder, que emerge precisamente de la interrelación de los elementos mencionados anteriormente<sup>77</sup> y que se expresa en términos de quién es representado, cómo es representado y quién está autorizado para representar a otros, en palabras de Hal Foster, “cómo vemos, se nos posibilita o hace ver y cómo vemos este ver o no ver”<sup>78</sup>. Los estudios visuales harán un reclamo similar expresable en el término *visualidad*, “la construcción visual de lo social (no solo la construcción social de la visión)”<sup>79</sup>, noción que contiene además el análisis de los fenómenos de visión, los dispositivos de la imagen y el comportamiento de la mirada en la vida cotidiana<sup>80</sup>.

De otra parte, y para el caso de los estudios visuales, su objeto de estudio (la llamada cultura visual) está definido por el “campo expandido de

las imágenes” en sus más variadas formas de tecnologización, mediatización y socialización, que incluye también sus procedencias diversas: arte, publicidad, diseño, cine, televisión, video, etc<sup>81</sup>. De manera similar, la sociología ha incorporado crecientemente materiales visuales provenientes de diversas fuentes en su labor de investigación: archivos personales e institucionales, repositorios de documentos oficiales, álbumes familiares e imágenes producidas masivamente y consignadas en postales, tarjetas, publicidad, periódicos y multitud de objetos con distintos usos, algunos de los cuales resultan útiles, por ejemplo, para analizar la variación en el tiempo de formas de representación<sup>82</sup>.

El acceso a la imagen, de otra parte, se da según la posición que asuma el investigador. Este puede categorizar partes del mundo social para crear datos (modo científico), usar su propia experiencia subjetiva (modo fenomenológico), estructurar datos en la forma de narraciones (modo narrativo) o construir datos a partir del punto de vista de sus sujetos (modo reflexivo). Las imágenes, por su parte, pueden asumir también esas funciones dependiendo de la forma como se construyan, se presenten y se vean<sup>83</sup>. En consecuencia, los sociólogos visuales deben desarrollar ciertas habilidades para analizar el amplio rango de materiales visuales y metodologías disponibles<sup>84</sup>, incluyendo un conocimiento detallado sobre cómo se producen los materiales visuales, qué conocimientos difunden y cuáles son las formas más efectivas de comunicar a partir de materiales visuales<sup>85</sup>.

### Producción de imágenes y producción de conocimiento

Usar artefactos visuales en ciencias sociales, como hemos visto, puede incluir el análisis de información visual, su uso en entrevistas y la producción de materiales visuales. La información obtenida

74 Elisenda Ardévol y Luis Pérez, *Imagen y cultura* (Granada: Diputación de Granada, 1995), 160.

75 María José Aguilar, “Usos y aplicaciones de la sociología visual en el ámbito de las migraciones y la construcción de una ciudadanía intercultural”, *Tejuelo* 12 (2011): 117. Énfasis en el original.

76 Aguilar, “Usos y aplicaciones”, 117-118.

77 Aguilar, “Usos y aplicaciones”, 118.

78 Hal Foster, ed., *Vision and Visuality* (Seattle: Bay Press, 1988), ix. Traducción libre de los autores.

79 W. J. T. Mitchell, “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, *Estudios Visuales* I (2003): 39.

80 Nelly Richard, “Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes”, en *Fracturas de la memoria* (México: FCE, 2007), 96.

81 Richard, “Estudios visuales”, 96.

82 Erving Goffman, *Gender Advertisements* (New York, NY: Harper and Row, 1979).

83 Harper, “Visual Sociology”, 60.

84 Luc Pauwels, “Taking the Visual Turn in Research in Scholarly Communication”, *Visual Sociology* 15, no. 1-2 (2000): 7-14.

85 Grady, “Visual sociology”, 64.

en estas investigaciones se consigna usualmente en artículos (que pueden usar o no material visual) y, crecientemente, en películas o archivos multimedia.

Esta forma de presentación, llamada “ensayo visual” por sociólogos como Jon Wagner<sup>86</sup>, John Grady<sup>87</sup> o Luc Pauwels<sup>88</sup>, tiene raíces en el fotoensayo periodístico de las décadas de los treinta y cuarenta, que yuxtaponía texto e imágenes y cuyas narrativas se referían con frecuencia a temas sociales. El ensayo visual contemporáneo es un objeto complejo donde se entretienen aún imagen y texto; es un sitio de encuentro de prácticas artísticas y científicas, que debe cumplir, simultáneamente, con las exigencias de las disciplinas para las cuales es empleado. El ensayo visual es una forma exigente de investigación social que requiere competencias tecnológicas, pero también analíticas, creativas, semánticas, etc., para integrar exitosamente los elementos visuales con otros elementos expresivos (música, sonido, texto), así como para ajustarse a las normas disciplinares de producción de conocimiento<sup>89</sup>.

En términos formales, sociólogos visuales como Grady han abogado por ensayos visuales con estructuras narrativas fuertes (en el sentido del modo narrativo de Harper que se mencionó), mientras otros han apostado por aproximaciones más experimentales, cuyo valor reside en su capacidad de producir experiencias. El modo narrativo ha tenido gran influencia en la fotografía y el cine documental al expandir las convenciones narrativas que enmarcan la investigación e intentar dar vida a los factores sociales implícitos en vidas concretas. Sin embargo, se le ha criticado sobre la base que podría comprometer el compromiso científico de desarrollar teoría a partir de datos válidos y representativos. La respuesta a este dilema proviene de la antropología visual, donde se argumenta que el film etnográfico es un género particular capaz de enmarcar la teoría al exponer el rol del cineasta y desarrollar una

estrategia de filmación que puede incluir el contexto sociocultural. El documental, en particular, es un campo fértil para la investigación (para algunos más que la fotografía), ya que ha desarrollado numerosas convenciones para proveer material sobre el contexto (narración, voz en *off*, inclusión de material adicional, sonido ambiental, etc.). A su auge se suman el enorme desarrollo tecnológico en el campo, el descenso en los costos de producción, que le hace cada más accesible<sup>90</sup>.

Más que abogar por géneros particulares o por fronteras claras, podría ser más productivo revelar las áreas comunes del documental y la investigación visual en las ciencias sociales, las cuales

se distinguen menos por diferentes lógicas de investigación, y más por convenciones sociales para referirse a tres retos claves: la producción de imágenes creíbles de la cultura y la vida social, el enmarcamiento de las observaciones empíricas para resaltar nuevo conocimiento y desafiar la teoría social existente<sup>91</sup>.

Por último, es claro para los científicos sociales que el compromiso para desarrollar explicaciones comprensivas del comportamiento social y cultural es una empresa colaborativa basada en la integración de varias investigaciones que son inevitablemente parciales en alcance y método<sup>92</sup>.

## A manera de conclusión

La sociología visual puede ofrecer procesos de investigación más inclusivos, activos y participativos, y, eventualmente, un resultado de investigación más elaborado. Los recursos visuales le añaden a la investigación una dimensión sensorial que ha sido tradicionalmente ignorada en la disciplina. Además de la experiencia visual, las consideraciones sobre la representación y el significado, así como la inclusión de la recepción, son ejes que amplían la comprensión de las relaciones y los fenómenos sociales<sup>93</sup>. Esto se logra yendo más allá de las imágenes como ilustraciones, “pensando, escribiendo y hablando sobre y con imágenes no solo podemos hacer argumentos más

86 Wagner, *Images of Information*.

87 John Grady, “The Visual Essay and Sociology”, *Visual Sociology* 6, no. 2 (1991): 23-38.

88 Luc Pauwels, “The Visual Essay: Affinities and Divergences between the Social Scientific and the Social Documentary Modes”, *Visual Anthropology* 6, no. 2 (1993): 199-210.

89 Pauwels, “The Visual Essay”.

90 Grady, “Visual sociology”.

91 Jon Wagner, “Constructing Credible Images”, *American Behavioral Scientist* 47, no. 12 (2004): 1478. Traducción libre de los autores.

92 Grady, “The Visual Essay”.

93 Becker, “Photography and Sociology”.



vivididos, sino más lúcidos”<sup>94</sup>. Los métodos participativos se consideran particularmente promisorios en este ámbito, ya que confrontan un tema clave en sociología, que es acceder “al punto de vista del sujeto –el concepto de Weber de *verstehen*– de manera novedosa y efectiva”<sup>95</sup>.

## Bibliografía

- Aguayo, Fernando y Lourdes Roca. *Imágenes e investigación social*. México: Instituto Mora, 2005.
- Aguilar, María José. “Usos y aplicaciones de la sociología visual en el ámbito de las migraciones y la construcción de una ciudadanía intercultural”. *Tejuelo* 12 (2011): 100-135.
- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Ardévol, Elisenda y Luis Pérez. *Imagen y cultura*. Granada: Diputación de Granada, 1995.
- Banks, Marcus. *Visual Methods in Social Research*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2001.
- Becker, Howard S. “Photography and Sociology”. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1 (1974): 3-26.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003.
- Bennett, Tony. *Past Beyond Memory. Evolution, Museums and Colonialism*. London: Routledge/Taylor & Francis Group, 2004.
- Bloch, Marc. *Los reyes taumaturgos*. México: Publicaciones de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 1924.
- Boehm, Gottfried. “Die Wiederkehr der Bilder”. En *Was ist ein Bild?*, 11-38. Munich: Fink, 1994.
- Borja Gómez, Jaime. *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño/Alcaldía de Bogotá, 2012.
- Brink, Cornelia. “Secular icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration camps”. *History & Memory* 12, no. 1 (Spring/Summer 2000): 135-150.
- Burckhardt, Jacob. *La cultura del renacimiento en Italia*. Madrid: Edaf, 1999.
- Burckhardt, Jacob. *Reflexiones sobre la historia universal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Burke, Peter. “Cómo interrogar a los testimonios visuales”. En *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi, 29-40. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispana, 2008.
- Chalfen, Richard. *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1987.
- Chaplin, Elizabeth. *Sociology and Visual Representation*. London: Routledge, 1994.
- Chartier, Roger. “¿Existe una nueva historia cultural?”. En *Formas de historia cultural*, editado por Marta Madero y Sandra Gayol, 1ª ed. Buenos Aires: Prometeo Libros/Los Polvorines/Universidad Nacional de General Sarmiento, 2007.
- Collier, John y Malcolm Collier. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986.
- Costa, Antonio. *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós, 1988.
- Crary, Jonathan. *Techniques of Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Massachusetts: MIT Press, 1992.
- Da Silva Catela, Ludmila; Mariana Giordano y Elizabeth Jelin, eds. *Fotografía e identidad. Captura por la cámara – devolución por la memoria*. Buenos Aires: Nueva Trilce, 2010.
- Elkins, James. *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York, NY: Routledge, 2003.
- Febvre, Lucien. *El problema de la incredulidad en el siglo XVI: la religión de Rabelais*. México: Uteha, 1959.
- Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 2000.
- Freire Ramos, Alcides et al. *Imagens na História*. Sao Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2008.
- Foster, Hal, ed. *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- Gardner, James y Peter LaPaglia, eds. *Public History. Essays from the Field*. Malabar, Fla.: Krieger Publishing Company, 1999.
- Goffman, Erving. *Gender Advertisements*. New York, NY: Harper and Row, 1979.
- Grady, John. “Becoming a Visual Sociologist”. *Sociological Imagination* 38, no. 1-2 (2001): 83-119.

94 John Grady, “Becoming a Visual Sociologist”, *Sociological Imagination* 38, no. 1-2 (2001): 84. Traducción libre de los autores.

95 Harper, “Visual Sociology”, 66. Traducción libre de los autores.

- Grady, John. "The Visual Essay and Sociology". *Visual Sociology* 6, no. 2 (1991): 23-38.
- Grady, John. "Visual Sociology". En *21st Century Sociology: A Reference Handbook*, editado por Clifton D. Bryant y Dennis L. Peck, 63-70. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage 2007.
- Grimshaw, Anna. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge: University Press, 2001.
- Harper, Douglas. "Reimagining Visual Methods". En *Handbook of Qualitative Research*, editado por N. K. Denzin y Y. S. Lincoln, 717-732. Thousand Oaks: Sage, 2000.
- Harper, Douglas. "Talking About Pictures: A Case of Photo Elicitation". *Visual Studies* 17, no. 1 (2002): 13-26.
- Harper, Douglas. "Visual Sociology: Expanding Sociological Vision". *The American Sociologist* (Spring 1988): 54-70.
- Herlihy, David. "Am I a Camera? Other Reflections on Films and History". *AHR* 93, no. 5 (December, 1988): 1186 y ss.
- Jay, Martin. "Cultural Relativism and the Visual Turn". *Journal of Visual Culture* 1, no. 3 (2002): 267-279.
- Jelin, Elizabeth y Pablo Vila. *Podría ser yo. Los sectores populares en imagen y palabra*, fotografías de Alicia D'Amico. Buenos Aires: Ediciones de la Flor/Cedes, 1986.
- Lobato, Mirta Zaida. "Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual". *Anuario* 5 (2004): 25-38.
- Martins, Luciana. "Illusions of Power: Vision, Technology and the Geographical Exploration of the Amazon, 1924-25". *Journal of Latin American Cultural Studies* 16, no. 3 (2007): 285-307.
- Mead, Margaret y Gregory Bateson. *Balinese Character: A Photographic Analysis*, vol. 2, Special Publications of the New York Academy of Sciences. 1942.
- Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge, 1999.
- Mitchell, W. J. T. "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual". *Estudios Visuales* I (2003): 19-40.
- Mitchell, W. J. T. "The Pictorial Turn". *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, 11-34. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Nixon, Nicholas. *The Brown Sisters*. New York, NY: The Museum of Modern Art, 1999.
- Nóvoa, Jorge; Soleni Fressato y Kristian Feigelson, eds. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador, Sao Paulo, Brasil: EDFBA/UNESP, 2009)
- O'Connor, John, ed. *Image as Artifact: the Historical Analysis of Film and Television*. Malabar, FL: Krieger Pub Co., 1990.
- Ortega, Mario. "Metodología de la sociología visual y su correlato etnológico". *Argumentos* 22, no. 59 (2009): 165-184.
- Parker, Rebecca. *Visions of Savage Paradise. Albert Echout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Pauwels, Luc. "Conceptualising the Visual Essay as a Way of Generating and Imparting Sociological Insight: Issues, Formats and Realisations". *Sociological Research Online*, 17, no. 1. <http://www.socresonline.org.uk/17/1/1.html>
- Pauwels, Luc. "Taking the Visual Turn in Research in Scholarly Communication". *Visual Sociology* 15, no. 1-2 (2000): 7-14.
- Pauwels, Luc. "The Visual Essay: Affinities and Divergences between the Social Scientific and the Social Documentary Modes". *Visual Anthropology* 6, no. 2 (1993): 199-210.
- Peterson, Jennifer Lynn. "World pictures. Travelogue films and the lure of the exotic: 1890-1920". Tesis doctoral, Chicago University, 1999.
- Pink, Sarah. *Doing Visual Ethnography*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2001.
- Poole, Deborah. *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Prosser, Jon. "The Status of Image-based Research". En *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, editado por J. Prosser, 97-112. London: Falmer Press, 1998.
- Rampley, Matthew. "La amenaza fantasma: ¿La cultura visual como fin de la Historia del arte?". En *Estudios visuales: la epistemología de la visibilidad en la era de la globalización*, José Luis Brea, 40-43. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- Richard, Nelly. "Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes". En *Fracturas de la memoria*, 95-106. México: FCE, 2007.
- Rogoff, Irit. "Studying Visual Culture". En *The Visual Culture Reader*, editado por Nicholas Mirzoeff, 14-26. London: Routledge, 1998.
- Rogovin, Milton. *Tryptich*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

- Rony, Fatimah Tobing. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Duke University Press, 1996.
- Rosenstone, Robert. *Visions of the Past: the Challenge of Film to our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Rouch, Jean. *Ciné-ethnography*, editado por Stephen Felt. Baltimore: University of Minnesota Press, 2003.
- Ruby, Jay. "Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film". *Semiotica* 30, no. 1-2 (1980): 153-179.
- Ruby, Jay. "Los últimos 20 años de antropología visual—una revisión crítica". *Revista Chilena de Antropología Visual* 9 (junio 2007): 13-36.
- Staples, Amy J. "Safari Ethnography: Expeditionary Film, Popular Science and the Work of Adventure Tourism". Tesis doctoral, University of California, Santa Cruz, 2001,
- Sorlin, Pierre. *The Film in History: Restaging the Past*. New Jersey: Totowa/Barnes and Noble, 1980.
- Tacca, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon: etnografías filmicas estratégicas*. Campinas: Editorial Papirus, 2001.
- Tosi, Virgilio. *El cine antes de Lumiere*. México: Unam, 1993.
- Wagner, Jon, ed. *Images of Information*. Beverly Hills: Sage, 1979.
- Wagner, Jon. "Constructing Credible Images". *American Behavioral Scientist* 47, no. 12 (2004): 1477-1506.
- Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005.
- Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso, 2008.
- Worth, Sol. *Studying Visual Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

