



*Diapasón*

## **La fotografía en los estudios sociales**

Carlos Diez Salazar  
*Universidad de Colima*

*El valor de una fotografía se mide, ante todo, por la claridad y el interés de la información que consigue transmitir a título de símbolo o, mejor dicho, de alegoría... Pues... la fotografía lejos de ser percibida como significándose a sí misma y nada más, es siempre interrogada como signo de algo que ella no es.*

Pierre Bourdieu

### **Resumen**

El presente texto apunta al uso de la cámara fotográfica, no desde su historia sino desde su implementación para fines de investigación en el área de las ciencias sociales. La historia general apenas se señala. Como parte de una serie de saber a través de la historia con diversos grupos sociales, la fotografía permite reconocer características y particulares formas de ver el mundo y de organizarse social y culturalmente. El conocimiento histórico de la fotografía permite abordar, en tiempo real, las problemáticas sociales identitarias de grupos marginalizados.

### **Palabras clave**

Fotografía e identidad, representaciones sociales, comunicación y sociología visual.



Endulzante natural. Fotografía de Miguel Murillo (fragmento).

## Photography in social studies

### Abstract

The present text focuses on the use of the camera, not from its history, but from its implementation for research purposes of the Social Sciences. The general story is hardly indicated. As part of a series of studies that the author carries out with various social groups, photography has made it possible to recognize characteristics and particular ways of seeing the world and of socially and culturally organizing it. The historical knowledge of photography allows addressing, in real time, the social identity problems of marginalized groups.

### Keywords

Photography and identity, social representations, communication and visual sociology.

## Un poco de historia

Años antes del nacimiento de la fotografía, los seres humanos de clases sociales como la burguesía, la aristocracia y la nobleza, gozaron del placer de hacerse dibujar, pintar o esculpir, en la búsqueda de perpetuar su imagen en el devenir de los tiempos. De acuerdo con la época y con los gustos, muchos artistas destacaron por la similitud de sus esculturas con los modelos, otros por la calidad de sus retratos, por el toque de suntuosidad que alcanzaron las imágenes de personalidades que posaron ante su creatividad por horas y horas en función de afirmarse socialmente, de ser representadas, de ser reconocidas.

Importantes museos de Grecia, Roma o Egipto guardan las más valiosas figuras torneadas por manos creadoras que hoy permiten conocer mejor la historia de grupos humanos que trascendieron por su poderío, su inteligencia y su cultura. Sin embargo, también permiten un acercamiento al desarrollo de un arte — ¿o será mejor decir de un oficio?— de la representación. Esto, a su vez, da espacio a incipientes teorías de la percepción.

No vamos muy lejos. Baste recordar a Platón en “El mito de la caverna” y el mundo de las sombras, que en el conocimiento como en la fotografía, en este caso, no son otra cosa sino apariencias, percepciones vacías de contenido. En el juego con la luz, la fotografía es una sombra de la realidad, y la realidad está permeada no sólo por el objeto en sí —que es la cámara, y que muestra algo que fue o estuvo ahí—, en la imagen también influye el fotógrafo y en última instancia el observador con su punto de vista.

En la búsqueda de la perfección, artistas como Miguel Ángel y Leonardo Da Vinci hicieron uso de la llamada cámara oscura,<sup>1</sup> que contribuyó al conocimiento del “punto de fuga”, referencial en el trabajo de perspectiva, del cual se valieron para enriquecer sus trabajos creativos, sus representaciones. Y no sólo esas técnicas y herramientas sirvieron para pintar paisajes en perspectiva, los co-

<sup>1</sup> Para comprobar sus teorías sobre la luz, Aristóteles construyó la primera cámara oscura de la que se tiene noticia. La describió de la siguiente manera: Se hace pasar la luz a través de un pequeño agujero hecho en un cuarto cerrado por todos sus lados. De este modo, en la pared opuesta al agujero, se formará la imagen de lo que se encuentre enfrente.



nocedores admiraban ese tipo de arte que, aunque costoso, sirvió a muchos que deseaban ser representados tan *puros* como el paisaje y cuyo deseo era verse como tal, identificarse con la imagen proyectada por la percepción y embellecida por las manos del artista, más allá incluso de la verdadera imagen representada.

La técnica del retrato se siguió perfeccionando con el tiempo, desde el famoso *El hombre del turbante* de Jan van Eyck's (1433),<sup>2</sup> pasando por Rembrandt, Delacroix y Goya, sólo por nombrar algunos representantes de diferentes épocas y corrientes pictóricas. Francia fue a su vez el país donde más se valoró esta forma artística de representación que, incluso, alcanzó formas miniaturizadas, pagadas por quienes deseaban llevar consigo, entre sus pertenencias, la imagen de alguien amado, o de sí mismos. Y podría decirse que entre estas miniaturas la silueta fue la más popular, guardada en cameos que se lucían en medio del pecho en los bailes más frecuentados por las clases altas.

Con este tipo de técnicas "el artista podía expresar en su obra lo que se le antojaba como rasgo más característico de su personaje y dar así, a la vez que el parecido externo, un cierto parecido moral" (Frèund, 1993: 18). Con las siluetas y fisonotrazos no ocurría lo mismo, puesto que con estos aparatos prefotográficos no podían dársele toques distintivos a la imagen contorneada del modelo. Ese afán de ser y parecer no quedó ahí. La fijación de la imagen por largo tiempo y la búsqueda del mayor parecido con el modelo seguían siendo norte de investigadores y estudiosos de la época.

Estos datos resumen los antecedentes más directos de lo que, para principios del siglo XIX, se convierte en uno de los sucesos más importantes de la historia, el invento del físico francés Joseph Nicéphore Niepce: la fotografía. Aunque años más tarde Louis Daguerre perfeccionó el invento de Niepce y lo presentó en 1839 ante la Academia Francesa de Ciencias como daguerrotipo. De ahí, el invento se popularizó alcanzando cada día nuevos adeptos, tanto que, hacia 1840, la mayoría de los innumerables miniaturistas se habían hecho fotógrafos profesionales (Benjamin, 1931). Invento del nuevo siglo, sus definiciones científicas más populares la reconocen como el arte y ciencia de obtener imágenes visibles de un objeto y

<sup>2</sup> Nacional Gallery, Londres

fijarlos sobre una capa material sensible a la luz. También la podemos definir como la reproducción, por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas de las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura.

La primera oposición al invento surgió de los sectores más conservadores de la sociedad alemana, de acuerdo con Benjamin (1931), quien destaca que el periódico de este país *Der Leipziger Stadtanzeiger* manifestó que querer fijar fugaces espejismos no es sólo una cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una investigación alemana concienzuda, sino que desearlo meramente es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir —en un instante de bendición suprema, bajo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna— los rasgos humano-divinos.

En este recorrido intenso de las formas de representación se abre paso la técnica, que —sin dejar de lado a la creatividad— arrastra a decenas de pintores y escultores tras el visor de la cámara, convencidos del poder de esta novedosa máquina. Baudelaire, el escritor de *Las flores del mal* (1857), no pasó por alto la incursión de la fotografía en el ámbito social francés y entre sus preocupaciones la consideró una locura, un fanatismo extraordinario (que) se apoderó de todos estos nuevos adoradores del sol. Pese a las críticas de algunos sectores, en especial religiosos y artísticos, la industria conquistó por primera vez terreno con las tarjetas de presentación (Benjamín, 1931).

La fotografía, entonces, de acuerdo con Fontanella (1992: 27-45): “Despegó y se popularizó con intenciones relativamente más utilitarias que artísticas, debido al carácter pragmático de la fotografía documentalista”. Frèund considera el carácter documentalista de la fotografía desde su mismo nacimiento. Poco tiempo después de patentar el invento, las calles de París tuvieron un fotógrafo en cada esquina, en cada parque. Es así que, según expresó Tristan Tzara y nos lo recuerda Benjamin (1931: 10) en su maravillosa *Pequeña historia de la fotografía*, que:



Cuando todo lo que se llamaba arte quedó paralítico, encendió el fotógrafo su lámpara de mil bujías, y poco a poco el papel sensible absorbió la negrura de algunos objetos de uso. Había descubierto el alcance de un relámpago virgen y delicado, más importante que todas las constelaciones que se ofrecen al solaz de nuestros ojos.

La noticia de la fotografía recorrió el mundo entero, tan lejos se supo de este maravilloso invento que en Estados Unidos se interesaron por él y autores como Lara (2005: 5) mencionaron que:

Ya en las misiones científicas de la segunda mitad del siglo XIX, viajaban en los equipos expedicionarios fotógrafos que tomaban placas para documentar plantas (la botánica), personas (la antropología), animales (la zoología), paisajes (la geografía), monumentos (la historia del arte), etcétera.

En particular, las primeras décadas del siglo XX estuvieron acompañadas de transformaciones sociales y económicas profundas hacia la industrialización, el firme asentamiento del capitalismo y los sistemas democráticos en los países europeos. La industria fotográfica —legado de Francia al mundo— creció no sólo en Europa, también en América, impulsada por Samuel Morse (científico estadounidense que visitó a Daguerre en Francia para conocer su invento) y por Eastman Kodak (empresario fundador de la primera industria de este tipo en el continente americano).

Las formas de representación ya no serían lo mismo. Lo que fue no es más, no está más, por lo menos igual a su *copia fiel de la realidad*, ni personas ni objetos ni lugares. ¡Existe la fotografía! Al respecto, Bourdieu (1979: 39) dice que:

La imagen fotográfica, esa invención insólita que hubiera podido desconcertar o inquietar, se introduce muy temprano y se impone muy rápidamente (entre 1905 y 1914) porque viene a llenar funciones que preexistían a su aparición: la solemnización y la eternización de un tiempo importante de la vida colectiva.

Con los años la fotografía ha llegado a ocupar un distinguido papel en las sociedades y ha sido herramienta y lenguaje fundamental para la transmisión de la historia visual, porque de manera objetiva, la historia la ha contemplado en sus métodos de recons-

trucción de la realidad. Tan es así, que existe una ciencia llamada fotohistoria, y se erige como *una especialidad historiográfica* que, para Lara (2005), centra su análisis en los fenómenos puramente fotográficos —que, junto con otros elementos— reconstruirá la intrahistoria de una fotografía en concreto; así como la técnica empleada, la biografía de su autor describirá la temática reflejada y valorará estéticamente el resultado.

Claro está que la fotografía no es sólo, ni muchos menos, algo que se pueda enclaustrar en definiciones científicas o demasiado técnicas, como se mencionó previamente; visto desde los estudios sociales y culturales, ha sido y “es primordialmente un rito social, una defensa contra la ansiedad y un instrumento de poder” (Sontag, 1974: 14). Bourdieu (citado por Thompson, 1982: 46) le da un peso específico al lenguaje y lo dota de características que tienen que ver con la fotografía, tanto así que “el lenguaje no sólo es un instrumento de comunicación o incluso de conocimiento, sino también un instrumento de poder”. Pero es también un documento, un registro visual de un acontecimiento desarrollado en un momento y en un tiempo concreto (Lara, 2005).

Para los últimos años del siglo XIX ya se tiene registro de algunos trabajos desarrollados por fotógrafos documentalistas en Estados Unidos y Gran Bretaña, que muestran las condiciones de vida de sectores sociales marginalizados y que se utilizaron para hacer tomar conciencia a la población sobre diversos problemas o con fines publicitarios. Tal es el caso de John Thompson (1877), quien publicó *Vida en las calles de Londres*, y donde exponía la vida cotidiana de los trabajadores. Jacob August Riis, en tanto, fotografiaba en Estados Unidos a los habitantes de los barrios bajos neoyorkinos.

He ahí parte de la discusión en torno a los muchos significados atribuidos a una imagen, representada incluso por el trabajo de quienes, podría decirse, iniciaron la fotografía social o sociológica. La fotografía —esparcida por gran parte del mundo gracias a la fabricación en escala comercial de cámaras para sus tomas— se convirtió en pasatiempo de la burguesía, que era quienes podían adquirir una. En pocos años el invento del rollo fotográfico volvió a revolucionar el campo, especialmente el económico, de los vendedores de estos artefactos que agilizaban el trabajo de impresión con su nuevo invento.



En el siglo XX el desarrollo de la fotografía fue vertiginoso y se logró un estadio de vital importancia en su historia: pasar del formato analógico al formato digital. El teléfono celular ha dado por su parte un vuelco a la estadística de la fotografía, puesto que se han tomado más fotografías en la corta historia del celular que en la centenaria historia de la imagen fija (analógica). Y no sólo eso, la tecnología también contribuye a nuevos usos de la imagen, basta recordar el escándalo que generaron las fotografías de soldados americanos torturando a sus prisioneros. Algo que hasta el día de hoy no se había visto con tanta frivolidad, según afirma la siguiente cita de Sontag (2004: 18):

Las fotografías que hicieron los soldados estadounidenses en Abu Grahیب reflejan un cambio en el uso que se hace de las imágenes: menos objeto de conservación que mensajes que han de circular, difundirse. La mayoría de los soldados poseen una cámara digital. Si antaño fotografiar la guerra era terreno de los periodistas gráficos, en la actualidad los soldados mismos son todos fotógrafos —registran su guerra, su esparcimiento, sus observaciones sobre lo que les parece pintoresco, sus atrocidades—, se intercambian imágenes y las envían por correo electrónico a todo el mundo [...] estas fotografías ilustran la cultura de la desvergüenza como la reinante admiración a la brutalidad contumaz.

Hasta este punto considero básico hablar de la historia de la fotografía, pues el eje que nos interesa se relaciona con su aporte al desarrollo de las ciencias sociales. De ahí que no se abone a la discusión sobre el desarrollo técnico y tecnológico de la misma. Ahora bien, el rumbo de presente trabajo, aunque se acerca a la historia, pretende una mirada diferente. Aquí cabe destacar que:

Desde una perspectiva sociológica, la fecha realmente significativa es 1925, año en el que aparecen las cámaras de 35 milímetros, y tanto Kodak como otros fabricantes ponen al alcance de la cultura de masas la posibilidad de reproducir lo que ve el ojo humano de un modo barato y eficiente (Sarabia, 2004).

Hacerse pintar ya no es rentable. La fotografía, testimonial, da fe de nosotros. Desde que Verónica plasmó a Jesús —tan real que es imposible no creer en la imagen suya— hasta nuestros días, cuando

reina la imagen digital “el Santo Sudario de Turín realiza la síntesis entre la reliquia y la fotografía” (Dubois, 1986: 76).

## Breve historia sociológica de la fotografía

En Estados Unidos particularmente se han desarrollado trabajos fotográficos con un interés social predominante, lo cual hace considerar el estudio de dicho material desde una perspectiva sociológica, en parte, y sobre todo, por la riqueza en que se convierte cuando tratamos de conocer a algunos sectores sociales en medio de su propia ecología. De ahí también se desprende que dichas imágenes, por su carácter testimonial, hacen parte de la comunicación de las culturas. Aunque a partir de los años sesenta del siglo XX que se asocia la cultura o los estudios culturales a la visualidad, partiendo si así pudiera decirse que, desde la antropología cultural desarrollada por Margaret Mead y Gregory Bateson, los trabajos hacen visual lo visible.

Ya se mencionaron los nombres de Thompson y Riis como fotógrafos documentalistas sociales, sin embargo, también dejaron un legado importantísimo de imágenes que plasman al ser humano en las más disímiles circunstancias de la vida cotidiana o laboral; otros fotógrafos como Lewis Wickes Hine, sobre los oprimidos, o el trabajo realizado a lo largo de Estados Unidos por Dorotea Lange y Walkers Evans, entre otros fotógrafos contratados por Farm Security Administration para trabajar sobre los más afectados por la gran depresión económica de 1929.

Baste recordar las fotografías de Diane Arbus, con un toque del alemán Sanders en su estilo personal, imágenes que resaltan las miradas. Miradas que se encuentran en su momento con la de la fotógrafa y, a través de ésta, con el espectador. Agrede rompe con la permisividad de lo hasta entonces fotografiable; sus imágenes ya no muestran la belleza de la gente de clase alta sino que abren las puertas al conocimiento de una sociedad altamente intransigente; la mirada de otros, en especial de aquellos otros que habitan el submundo humano: enanos y travestis, feos y deformes, fenómenos de circo y prostitutas.

Aquel trabajo de Arbus, cuyo objetivo fue generar temor y vergüenza entre sus espectadores, se conoció poco después de su



suicidio en 1971, y marcó un hito en cuanto a la interpretación de las imágenes visuales, no por la exaltación de los defectos de manera intencional ni por el enfrentamiento entre los ejes de las miradas, sino porque permitió presenciar estéticamente *algo* que siempre ha estado ahí y que es, quiérase o no, parte del conglomerado social. Desde un punto de vista científico se considera que las imágenes: "Son estructuras cognitivas activas en busca de información en ambientes posibles, tienen la capacidad actancial de provocar reacciones emotivas, deseo y llanto, así como de activar creativamente el imaginario" (Buxó, 1999: 17).

Ahora bien, si nos situamos en la línea que se acepta, marca el inicio de los estudios fotográficos desde una perspectiva sociológica, quiero decir que, si la pretensión es referirnos a un campo específico como es la sociología visual, entonces debemos remitirnos a Howard S. Becker (1928), quien a partir de la publicación en 1974 de su artículo *Photography and Sociology* y posteriormente del libro *Doing Things Together* (1986), plantea en ambos textos la sociología visual como un instrumento destinado a la obtención de datos, pero a la vez afirma la posibilidad de utilizar las imágenes en sí mismas para el análisis a la sociedad actual; es decir, la sociedad de la época. Y en este campo la comunicación juega un papel protagónico.

Becker, cuando analiza la fotografía sostiene que, al igual que un cuadro o una canción, ésta "encuentra su razón de ser en la manera cómo aquellos que están implicados en su elaboración la comprenden, utilizan y le atribuyen un sentido". Estudiar una fotografía —o un corpus de imágenes cualquiera que sea— requiere levantar preguntas sobre la construcción social donde la foto juega un rol, los actores implicados, los usos, etcétera, pues "las fotos, como todo objeto cultural, extraen su sentido del contexto" (Suárez, 2008).

Sin embargo, no sólo es la toma de la fotografía el ámbito de interés de la sociología visual, Aguilar (2003: 6) considera que hay tres modalidades integradas en el tratamiento de lo visual:

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.

Para estos autores mencionados, la formación de lo que hoy se llama sociología visual y que antes, en algún momento, sólo fue considerado por la comunicación, se dio cuando ese reconocimiento del potencial informativo de las fuentes visuales fue capaz de tomar conciencia de su naturaleza discursiva. Felix Louis Reinault, por su parte, era uno de los que consideraban ante todo el valor documental de la cámara fotográfica y su potencial para generar *evidencias o pruebas* científicas, y cuya posibilidad de ser analizadas una y otra vez era considerado esencial para su legitimidad “como representación de lo real” (Lipkau, 2007: 104).

Claro que un aspecto es el análisis de la fotografía, y otro el hecho fotográfico, porque una fotografía —por compleja que sea— puede ser tomada por cualquiera, mas no así analizada técnica o racionalmente; porque para Bourdieu (1979: 21):

A diferencia de actividades culturales más exigentes, como el dibujo, la pintura o la práctica de un instrumento musical, a diferencia incluso de la frecuentación de museos o de la asistencia a conciertos, la fotografía no supone ni la cultura transmitida por la escuela, ni por los aprendizajes y el “oficio” que confieren su precio a los consumos y a las prácticas culturales corrientemente consideradas como las más nobles, prohibidas a un recién llegado.

No obstante, si la mirada es sociológica, ésta implica ver el proceso fotográfico como tal, desde la intencionalidad y el posicionamiento social del fotógrafo, el acto fotográfico mismo, el instante de la toma, y lo que la foto misma produce en quien la ve y, en éste, como y desde dónde la ve. Entonces, señalan De Miguel y Ponce (2003: 91) que:

La sociología enseña dos cosas: a mirar fotos y a construir-las. Cuando se dedica tiempo a observar y analizar una foto, el significado de esa foto cambia, a veces radicalmente. Basta con observar una imagen o una foto con ojo sociológico para que el significado (y el placer) de mirar una foto se transforme.

La fotografía —me refiero aquí tanto al acto fotográfico como al objeto y su recepción— va más allá de la mera representación. Desde una mirada sociológica es imprescindible reconocer que la



foto, hablo de una imagen o de la imagen fotográfica en general, es una imagen-acto; es decir, "trabajo en acción, algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias, fuera del juego que la anima" (Dubois, 1986: 11). Es el mismo autor quien hace un recuento del significado de la fotografía, de acuerdo con la tendencia de quien la mira, así la fotografía puede verse como un espejo, una transformación o una huella de lo real, dice. Aunque, igualmente, desde la perspectiva en que se mire, la imagen fotográfica siempre comunica una intencionalidad.

Susan Sontag recopila en seis ensayos, publicados bajo el nombre *Sobre la fotografía*, su posición frente a esta forma de representación, revisa y ejemplifica sus significaciones como carga social e ideológica, pues asegura que "aun cuando los fotógrafos se proponen sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por imperativos tácitos de gusto y conciencia" (Sontag, 1974: 16). La misma autora analiza algunas obras de autores reconocidos, la intención de sus registros y los resultados de dicha actividad para plantear que "las imágenes fotográficas no parecen tanto afirmaciones sobre el mundo cuanto fragmentos que lo constituyen, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir" (Sontag, 1974: 14).

Pierre Bourdieu (1979: 22), particularmente, también abordó el tema de la fotografía desde una perspectiva sociológica y concluye:

El análisis de la significación subjetiva u objetiva que los sujetos confieren a la fotografía como práctica o como obra cultural, aparece como un medio privilegiado de aprehender en su expresión más auténtica, las estéticas (y las éticas) propias de los diferentes grupos o clases y, particularmente la "estética" popular que puede, excepcionalmente, ponerse de manifiesto en ella.

Gisele Frèund, por otra parte, enfocó sus estudios de la fotografía como documento social y cómo las técnicas de la fotografía han influido en nuestra visión del mundo, asimismo evidenció la realidad de una sociedad y de los individuos que la componen, dando cuenta, comunicándonos, acerca de la vida de un pueblo, según manifiesta en *La fotografía como documento social*. Para Frèund, la importancia que adquiere la fotografía para la sociedad le da ese carácter documental como una fiel representación de la vida misma. Esta fotógrafa y socióloga alemana propone que:

La importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestros comportamientos (Frèund, 1993: 8).

En *La cámara lúcida*, Barthes (1991: 12-20) estudia la fotografía desde la producción de sentido; es decir, le da una mirada semiótica, como signo expresivo, y la revisa desde el nexo que existe entre ésta y la reacción experimentada por el sujeto ante ella. Ve a la fotografía como reproducción de la realidad, en consecuencia, carente de signo en tanto que, dice, es el estilo lo que hace que la foto sea lenguaje.

Otras líneas, con una perspectiva jurídica pero relacionadas con la sociología visual y el uso de la fotografía en procesos de identidad, fueron escritas por John Tagg (2002) en una serie de ensayos, en los cuales rechaza la idea de la fotografía como registro de la realidad y el concepto de una tradición documental, y analiza meticulosamente una historia que nunca antes ha sido estudiada pero que tiene profundas implicaciones, no sólo para la historia y la teoría de la fotografía sino también para comprender la función que los nuevos medios y modos de representación jugarían en los procesos de regulación social modernos.

Por supuesto, el marco de la sociología visual implica echar un vistazo a la antropología visual, subcampo de la antropología cultural, que no sólo estudia sino que produce fotografía etnográfica, películas y, desde mediados de los noventas, otros medios más novedosos, pero también incluye el estudio antropológico de representación y de áreas como su funcionamiento, el papel de los museos, el arte y la producción-recepción de medios de comunicación.

El profesor Eric Margolis, editor de *Toronto Sun* y colaborador del *New York Times* y *CNN*, especializado en el tema, aborda la sociología visual desde una amplia perspectiva de estudio e intereses y dice de ella que:

La sociología visual procura estudiar las imágenes visuales producidas como parte de la cultura. El arte, fotografías, película, vídeo, fuentes, anuncios, iconos de la computadora, paisaje, arquitectura, máquinas, moda, maquillaje, estilo del pelo, expresiones faciales, tatuajes y así sucesivamente, como parte del sistema de comunicación visual complejo producido por



los miembros de las sociedades. El uso y entendimiento de las imágenes visuales es gobernado por códigos simbólicos socialmente establecidos. Las imágenes visuales se construyen y pueden ser deconstruidas. Pueden ser leídas como textos de varias maneras. Pueden ser analizadas con las técnicas desarrolladas en diversos campos de la crítica literaria, teoría y crítica del arte, análisis del contenido, semiótica, deconstructivismo o las herramientas más mundanas de la etnografía. Los sociólogos visuales pueden categorizarlas y contarlas; preguntar a la gente acerca de ellas; o estudiar su uso y los ajustes sociales en los cuales se producen y se consumen. Respecto al segundo significado de la sociología visual, es una disciplina que estudia los productos visuales de la sociedad, su producción, consumo y significado [traducción propia].<sup>3</sup>

En la actualidad ha tomado tanta fuerza la sociología visual como una más de las sociologías, que existen organismos en diversos países dedicados a la investigación y la difusión de estudios sobre la disciplina o ciencia y que consideran, a la manera de Alfred Stieglitz, que “la función de la fotografía no consiste en ofrecer placer estético sino en proporcionar verdades visuales sobre el mundo” (Fontcuberta, 2004: 12). De ahí que sean tantos los organismos que, en ámbitos como la sociología, la antropología y la comunicación, se hayan abocado a su análisis de manera profunda y sistemática.

Con relación a *The Visual Sociology Study Group of the British Sociological Association*<sup>4</sup> es importante resaltar que algunos de sus principales objetivos buscan proporcionar un contexto de organización, en el cual se puedan reunir académicos e investigadores de diversas áreas de la sociología con interés primordial en la representación visual. Asimismo, proporcionar un foro para desarrollar, construir y elaborar críticas sobre teoría sociológica visual y discursos relacionados, pero igualmente intenta desarrollar nuevas metodologías sociológicas y refinar las metodologías visuales existentes. Otro de sus objetivos es desarrollar los protocolos profesionales de la práctica ética en la investigación sociológica visual e igualmente pretende crear un contexto, en el cual el establecimiento de una

<sup>3</sup> Margolis, Eric (2005). *Visual Ethnography of Education* [en línea]. Disponible en: <http://courses.coe.asu.edu/margolis/visual.pdf>.

<sup>4</sup> Consúltese: <http://www.britisoc.co.uk/specialisms/Visual+Sociology.htm>.

red profesional y la comunicación interdisciplinaria constructiva puedan concurrir.

En cuanto al International Visual Sociology Association (IVSA) su propósito es promover el estudio, producción, uso de imágenes, datos y materiales visuales en la enseñanza, la investigación y en actividades aplicadas; además de fomentar el desarrollo y el uso de fotografías fijas, películas, vídeos e imágenes electrónicamente transmitidas en sociología y otras ciencias sociales, disciplinas y usos relacionados, a través de estudios documentales de la vida diaria en comunidades contemporáneas; análisis interpretativo del arte y las representaciones visuales populares de la sociedad; estudios de los mensajes, de los significados y del impacto social de la publicidad y del uso comercial de imágenes; el análisis de imágenes de archivo como fuentes de datos sobre sociedad y cultura; el estudio del propósito y el significado de la imagen-fabricación, tales como fotografías y vídeos recreacionales y de la familia.

Asimismo, debemos reconocer los últimos estudios sociológicos ingleses que parten de la fotografía como herramienta u objeto mismo de investigación sociológica; se trata de las publicaciones de Elizabeth Chaplin (1994), *Sociology and Visual Representation*, documento que analiza algunos textos que han aportado históricamente elementos al desarrollo del análisis social de la representación visual. También cabe destacar el interesante texto de Anna Grimshaw (2001), *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Anthropology*, el cual relata algunos pormenores de diversos trabajos realizados con imagen visual en Gran Bretaña.

Grimshaw considera que la perspectiva visual nace de una visión antropológica hacia necesidades sociales, que se arraigan en la fenomenología para explicar experiencias. Aunque su estudio está más enfocado al cine observacional, que diferencia tangencialmente del cine participativo,<sup>5</sup> manifiesta que la cámara es una extensión del

<sup>5</sup> El cine observacional está dado por una técnica que consiste en ubicar la cámara en un lugar específico, lo que permite grabar el performer de cierto grupo social, su vida cotidiana. Se le considera registro fiel del acontecimiento filmado. Está dirigido hacia el análisis del comportamiento. El cine participativo, por su parte, entrega la cámara a los propios actores sociales quienes se representan a sí mismos. Propone la intervención del sujeto filmado en la composición de la imagen que se construye sobre su propia forma de vida.



cuerpo que funciona creando un nuevo conocimiento de lo no verbal, de movimiento, gesticulación, postura y reenfocando la atención alrededor de los detalles, texturas y materialidad del mundo social.

Un aporte de España a esta discusión la hacen los investigadores Jesús De Miguel y Carmelo Pinto con la publicación del libro *Sociología visual* (2003). En el texto, los autores abordan “los primigenios (anglosajones) debates sobre sociología y fotografía, y ponen el acento en cuestiones epistemológicas interesantes relacionadas con el uso de la cámara como herramienta para documentar la realidad social” (Aguilar, 2003: 11).

Desde donde se mire, la fotografía tiene campo de investigación en la ciencias sociales: antropología, comunicación, sociología; en fin, en tantas áreas como aristas se le busquen. Por esta razón, Aguilar (2003) dice:

Cada día son más los estudios sobre las culturas contemporáneas que manifiestan la necesidad de integrar los documentos visuales y audiovisuales como fuentes primarias de investigación, ya que sin ellos no podemos acceder ni analizar numerosos fenómenos característicos de las sociedades de los siglos XIX y XX que no siempre encontramos en los documentos escritos.

Es claro que la fotografía no podrá realizar cambios radicales a nivel mundial pero, por lo menos es una muestra fija de nuestra historia, una parálisis del tiempo que nos permite ver *eso* y nada más *eso* que está fotografiado y, ya sea que la miremos desde una perspectiva científica, como lo hace Bourdieu al relacionarla con sus usos sociales o a la manera de Barthes, quien sugiere que veamos las imágenes con el alma, la fotografía siempre tendrá algo que decirnos y qué despertarnos en lo más profundo de nuestro ser.

Elisa Lipkau (2007), del Goldsmiths College en la University of London, resume de mejor manera mi idea final cuando dice:

No tengo la inocente idea de que podamos cambiar la política o el sistema internacional con etnografías visuales, pero sí creo que a través de ellas podríamos al menos transformarnos a nosotros mismos para convertirnos en personas *íntegras* y que si algo necesita nuestra conflictiva realidad global, sin duda no son más pistolas, sino magia y comprensión mutua, tal como

Rouch demostró con su famoso "cine-trance" (Jean Rouch, citado por Ruby, 2000: 1).<sup>6</sup>

## Referencias bibliográficas

- Aguilar, M. J. (2003). *Nuevas fronteras teóricas y metodológicas en la investigación social: aplicaciones de la sociología visual y la investigación-acción-participativa en el campo de las migraciones*. España: GIEMIC, Instituto de Desarrollo Regional, Universidad de Castilla – La Mancha.
- Barthes, R. (1991). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Becker, H. (1974). Photography and Sociology. En: *Studies in the Anthropology of Visual Communication* (pp. 3-26). [en línea] Disponible en: <http://lucy.ukc.ac.uk/becker.html>.
- Benjamín, W. (1931). *Pequeña historia de la fotografía* [en línea]. Disponible en: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/wp-content/uploads/2013/03/Peque%C3%B1a-historia-de-la-fotograf%C3%ADa-por-Walter-Benjamin.pdf>.
- Bourdieu, P. (1979). *La fotografía: Un arte intermedio*. México: Nueva imagen.
- Buxó, M. J. (1999). Que mil palabras. En: *De la investigación audiovisual: Fotografía, cine, video, televisión* (pp. 1-22). Barcelona: Ediciones Proyecto A.
- Chaplin, E. (1994). *Sociology and visual representation*. Great Britain: Routledge.
- De Miguel, J.M. y Ponce de León, O. (2003). Para una sociología de la fotografía. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84: 83-124.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Fontcuberta, J. (2004). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Fontanella, L. (1992). Los límites de la fotografía documental. En: *Open Spain. Fotografía documental en España* (pp. 25-47). Barcelona: Lunwerg.
- Frèund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Grimshaw, A. (2001). *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Lara, E. (2005). La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: Una epistemología. *Revista de Antropología Experimental*, 5. España. Disponible en: <http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2005/lara2005.pdf>.
- Lipkau, E. (2007). La tercera mirada. Representación y performance. *Revista chilena de antropología visual*, 9: 88-119. Junio.

<sup>6</sup> La cita se refiere al antropólogo francés Jean Rouch creador de una nueva manera de hacer cine etnográfico y un nuevo estadio en la interpretación antropológica de los pueblos africanos que tanto estudió y registró en sus cintas. A este cine se le llama cine-trance o cine verdad.

**Interpretextos**

21/Primavera de 2019, pp. 87-104

- Sarabia, B. (2004). Imagen y texto como agua y aceite: La sociedad visualizada. En: *Los lunes del Imparcial*. [En línea] Disponible en: [http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article\\_id=2354](http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article_id=2354).
- Sontag, S. (1974). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara.
- Suárez, H.J. (2008). La fotografía como fuente de sentidos. *Cuaderno de Ciencias Sociales*, 150. Costa Rica: FLACSO.
- Tagg, J. (2002). *El peso de la representación*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Thompson, J.B. (1982). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: UAM Xochimilco.

Recepción: Septiembre 25 de 2018

Aceptación: Noviembre 29 de 2018

**Carlos Diez Salazar**

Correo electrónico: cardiez@ucol.mx

Colombiano, naturalizado mexicano. Doctor en ciencias sociales y políticas por la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Profesor-investigador de tiempo completo en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Sus líneas de investigación son fotografía e identidad y biografía intelectual. Ha publicado artículos y libros, además de las columnas periodísticas "En obra negra" en el *Diario de Colima*, "Colomboloquio" en el periódico *Ecos de La Costa*, "Palabras más..." del *Diario Avanzada* y "A las quinientas" del *Comentario Semanal*.