

# EL ARTE FOTOGRÁFICO COMO RECURSO PARA UN MODO DIVERSO DE CONOCER

## RESUMEN

El ensayo que presentado a continuación revela que existe una manera alternativa de abordar la realidad en la investigación social. Desde sus inicios y como testimonio fiel de lo real, la fotografía es un medio apropiado para dar a conocer hechos o acontecimientos del devenir de la humanidad. Sucesos políticos, sociales, modos de vida, costumbres y diversos eventos se registran para la comprensión de los fenómenos sociales. Pero, además, la fotografía constituye una fuente de conocimiento científico para el estudio de lo social, por lo que constituye un efectivo instrumento que, más allá de la exploración visual, intenta comprender y transformar la realidad.

**Palabras clave:** fotografía, testimonio de lo real, investigación social, comprensión de fenómenos sociales.

.....  
Autora:

**Isabel Falcón C.**

sabelfalcón@hotmail.com

iffotografa@gmail.com

Universidad de Carabobo.  
Facultad de Ciencias de la  
Educación.

Naguanagua, Edo. Carabobo  
Venezuela.

Recibido: 09-2012

Aprobado: 10-2012

*Licenciada en Educación,  
Mención: Tecnología Educativa.  
Magister en Educación, Mención:  
Investigación Educativa. Jubilada  
Ministerio de Educación.  
Fotógrafa. Docente Ordinaria  
en el Departamento de Artes y  
Tecnología de la FaCE UC en las  
Cátedras de Cultura e Imagen  
fotográfica y cine. Doctorando en  
el Programa de Ciencias Sociales,  
Mención: Estudios Culturales de  
FaCS.*

# ENSAYO

## PHOTOGRAPHIC ART AS A RESOURCE FOR A DIFFERENT WAY OF KNOWING

### ABSTRACT

The essay presented below, shows that there is an alternative way of approaching reality in social research. From its beginning and as a faithful witness of reality, photography is an appropriate way to present facts or events of the future of humanity. Political and social events, lifestyle, customs and various facts are recorded for the understanding of social phenomena. But beyond that, photography is a source of scientific knowledge for the study of the social, and thus it constitutes an effective instrument, that beyond the visual exploration, aims to understand and transform reality.

**Keywords:** Photography, testimony of the real, social research, understanding of social phenomena.

*Fotografiar es retener la respiración cuando todas nuestras facultades se conjugan ante la realidad huidiza; es entonces cuando la captación de la imagen supone una gran alegría física e intelectual.*

**Henry Cartier-Bresson**

El término *fotografía* procede del griego, *phōs*, «luz», y *graf*, «conjunto de líneas, escritura» que unidos significa “escribir/grabar con la luz”. Consideramos *arte fotográfico* todo producto visual obtenido por medio de una cámara, con una finalidad estética y comunicativa, a través de la cual se expresan ideas, emociones, en fin, una visión del mundo (Castellanos, 1999). Hasta hace poco tiempo, sólo se tenía como arte las formas de expresión escrita o hablada, sin embargo, ya el arte visual en cualquiera de sus formas, es fuente de conocimiento, por ser medio de expresión y comunicación de ideas.

El arte fotográfico, desde sus inicios, es la forma visual más rápida para la exploración y registro de acontecimientos y espacios que un usuario requiera registrar, sea aficionado, profesional o investigador. Tanto los pioneros como sus sucedáneos, venidos de la pintura u otras profesiones, se vincularon con

la realidad o contexto a través de la cámara, para conocer y entender modos de vida, características del sistema de relaciones económicas, sociales y humanas de un período histórico determinado, rasgos comunitarios, tradiciones, costumbres, etc.

En el campo investigativo, el modelo científicista empleó la fotografía como ilustración o anexo de trabajos experimentales, descriptivos y de campo, mas no le concedió carácter epistemológico. Pero con los nuevos paradigmas, el uso del dato visual adquiere otra dimensión. Sin embargo, la comunidad científica no ha llegado a un acuerdo general sobre si el acto fotográfico puede constituirse en un modelo científico, que le permita establecerse como método adecuado para acceder al conocimiento. A pesar de ello, expondremos el empleo oportuno de la fotografía en diversas áreas de la investigación social.

Desde la antigüedad, griegos y árabes conocían los principios del fenómeno de la cámara oscura, que utilizaban para observar los eclipses de sol. Este hecho puede ser considerado un antecedente clave para el posterior descubrimiento de la cámara y fijación de imágenes perdurables.

Cámara proviene de la voz griega *Kamára*, que alude a espacio o habitación. La cámara oscura es un cajón hermético con un pequeño orificio en la parte frontal, a través del cual penetra un rayo de luz, que permite proyectar en la cara posterior a ésta, la imagen invertida del objeto exterior. Este es el principio de las cámaras fotográficas y de instrumentos ópticos como el telescopio.

Durante el Renacimiento, se aprovecha el principio de la cámara oscura como recurso para realizar dibujos a partir de proyecciones. Por su parte, Leonardo Da Vinci elabora un manuscrito y hace una descripción completa, que acompaña con ilustraciones, del funcionamiento de la cámara oscura.

Con la llegada del siglo XIX, la humanidad vive un período de grandes cambios en la ciencia, en la economía, en el arte, en la concepción del mundo. Se producen dos revoluciones industriales, el afianzamiento de la burguesía y el enfrentamiento con la masa trabajadora, dando lugar a la lucha de clases. En esta etapa de industrialización hubo un desarrollo significativo de la ciencia y el surgimiento de una serie de inventos. En el transporte, dos grandes iniciativas: la locomotora y el avión, además, el

fonógrafo, el telégrafo, el teléfono, la lámpara incandescente, la fotografía y más tarde del cinematógrafo, entre otros.

La fotografía surge luego de una serie de investigaciones en diversos momentos y países. Como señalamos, griegos y árabes hicieron sus aportes a la óptica, cuyo desarrollo fue progresivamente acelerado. En el afán de fijar la imagen, hubo también un tratamiento gradual. En Francia se da un paso trascendente. Joseph-Nicéphore Niépce en 1826, utilizando una cámara de madera, basándose en descripciones y diagramas de unas pequeñas cámaras que dejó Johann Zahn en 1685, logra fijar la que se considera la primera fotografía de la historia: “Vista desde la ventana de Le Gras”, pequeño pueblo francés, donde tenía su casa y en la que se muestra los edificios cercanos que pudo observar desde el tercer piso del inmueble. En cuanto a temática, lo urbano es la primera motivación del nuevo invento, para luego convertirse en un fructífero negocio a través del retrato fotográfico, que pasó a sustituir el retrato pictórico, por su auténtico realismo y como símbolo de prestigio y estatus social.

Casi simultáneamente a los descubrimientos de Niepce, otro francés, Louis Jacques Mandé Daguerre, desarrolla una técnica que permite una expansión rápida de la fotografía por el mundo, por producir una imagen más duradera, en comparación con el hallazgo de Niepce. En 1838, Daguerre transitó las calles de París, fotografiando sus rincones, con toda la dificultad que implicaba trasladar el pesado equipo fotográfico de entonces. Hizo público su proceso para la obtención de fotografías sobre una superficie de cobre recubierta de plata que se pulía y sensibilizaba después con gas de yodo, que denominó daguerrotipo. (Sougez, 1999).

Por su parte, William Fox Talbot, en 1834, comenzó el desarrollo de un método diferente. Obtuvo una especie de negativo sobre soporte de papel, y con ellos, copias positivas, también sobre papel, que llamó dibujos fotogénicos. Este procedimiento negativo-positivo fue conocido con calotipo o talbotipo, invención que será el principio de la ulterior película fotográfica.

Hoy, es acertado afirmar que el invento de la fotografía es un relevante acierto para la humanidad, sin embargo, no todo ha sido halagos. En su “Pequeña historia de la fotografía”, Benjamin (2007), explica que el invento no contó con la anuencia de todos los sectores sociales de la época. Cita al periódico Der Leipziger Stadtanzeiger como uno de sus detractores:

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 humanos divinos.

La “investigación alemana concienzuda” se equivocó y la satanización del invento no prosperó, todo lo contrario, su uso se extendió y, a partir de 1888, George Eastman y la casa Kodak sacan al mercado una cámara que utilizaba carrete de película enrollable, en lugar de placas planas y frágiles. Este hecho dio lugar a la democratización de la fotografía (Sougez, 1999).

A partir de entonces y en expresión de Moles (2007), el *homo photographicus* vaga por las calles metiendo dentro de una cámara un fragmento del mundo, lo cual ha permitido que se considere un fenómeno cultural occidental de gran envergadura. A raíz del significativo aporte de Eastman a la fotografía, autores como Moles le confieren a ésta un carácter “dominante”, ya que se trata de una conquista del mundo mediante la imagen. El hombre se “apropia” de la naturaleza, de las cosas por medio de la fotografía. El “alimento de la cámara”, es decir, la película fotográfica permite la aprehensión de la realidad a millones de hombres y mujeres usuarios del recurso. Se puede lograr la captura del espacio/tiempo en una superficie de 24mm x 36 mm (tamaño del negativo), para así “remirar”, “reobservar”, evitar el olvido, para “tratar de remediar la fugacidad de la memoria visual”.

Surge un usuario común que concibe el recurso como un receptor de lo real visual del lugar y hechos donde se encuentra presente y, al mismo tiempo, de los momentos y espacios que más le sorprenden o interesan. Asimismo, florece el artista que la emplea como forma de expresión y concepción del mundo, metaforizando sus inquietudes espirituales. Todo ello se incluye en lo fotografiable, que en el aficionado es producto del impulso emotivo personal. La fotografía nace con la modernidad y responde a las exigencias positivistas científicas, es decir, a la objetividad, la “exactitud científica” para la fiel reproducción de la realidad, sobre todo en las ciencias naturales. También nace ligada a la burguesía, ya que la

primera clientela del fotógrafo retratista se recluta de este sector, nacido del desarrollo industrial del cual emerge el invento. Sin embargo, es igualmente válido para revelar las más crudas escenas, producto de enfrentamientos bélicos, migraciones, miseria, abandono, segregación, protestas, denuncias, como dan muestra los trabajos de los primeros documentalistas y reporteros, todo ello consecuencia de grandes conflictos y desigualdades sociales. Las guerras son los primeros insumos mediáticos desde la etapa incipiente del medio en función documental, pues en la guerra de Crimea, Roger Fenton, considerado el primer reportero gráfico del mundo, realiza en 1855 una serie de crudas imágenes por las que, abrumado, abandona la fotografía. Durante la Guerra de Secesión (1861-1865) se dan a conocer otros reporteros: Mathew Brady, y sus colaboradores, Alexander Gardner y Timothy O'Sullivan, quienes registran el horror de la guerra: tierra quemada, casas incendiadas, familias deprimidas, miles de muertos, documentos de valor excepcional, si tomamos en cuenta que son daguerrotipos, con equipos pesados y largos períodos de exposición de las placas sensibles a la luz (Freund, 1976).

Desde lo documental social, se considera como uno de los primeros trabajos el realizado por Jacob August Riis, quien en 1890 hizo un registro fotográfico sistemático de la realidad de los barrios pobres de la ciudad de Nueva York, habitados por inmigrantes, que se tituló: "Cómo vive la otra mitad del mundo". Uno de los de mayor impacto es "Nido de bandoleros" efectuado en una peligrosa calle neoyorkina. Más tarde, Lewis Hine, quien deja la pluma para dedicarse a la fotografía, utilizaba el recurso para denunciar la explotación de los niños trabajadores. Es conocido su imagen "Niña trabajando en una hilandería de algodón" de 1908. También registró la llegada de los inmigrantes a Ellis Island, sus viviendas insalubres, sus hijos jugando en la basura y sus crueles trabajos. Tan trascendental como las otras es "Workers" de 1931, en la que obreros de la construcción del Empire State se observan sentados sobre una viga en su lapso de descanso y al fondo, la ciudad como un abismo, la cual nunca dejará de turbarnos.

En 1902 se funda el movimiento Photo-secession inspirándose en el movimiento secesionista de los pintores en Munich. Este grupo reúne a notables fotógrafos, todos ellos liderados por el norteamericano Alfred Stieglitz. Para ese entonces, la fotografía aún está ligada estrechamente a la pintura. La finalidad del movimiento fue desprenderse de la tendencia

pictorialista e imponer la idea de una foto pura y libre. Es la liberación de los cánones pictóricos, que conducirá a tomar un camino propio, que permita transmitir sentimientos, para una expresión personal del mundo (Sougez, 1999).

Por esa época, Eugène Atget, fotógrafo francés, documenta las calles de París entre 1895 y 1900. Sus motivos son vendedores ambulantes, artistas, prostitutas, calles, monumentos, etc. (Castellanos, 1999). Walter Benjamín (2007) lo califica como precursor de la fotografía surrealista, ya que también reporta rincones parisinos en plena desolación: “Vacía la Porte d’Arcueil de los paseos de ronda, vacías las fastuosas escaleras, vacíos los patios, vacías las terrazas de los cafés, vacía, como es debido, la Place du Tertre”, enfatiza que “en tales fotos la ciudad está desamueblada como un piso que no hubiese todavía encontrado inquilino”, tan solitaria como la propia vida del fotógrafo Atget. Es menester señalar que Benjamín introduce el concepto de “aura”, espacio/tiempo lejano, por lo que el arte es auténtico por su condición de aquí y ahora, siendo genuino como acontecimiento exclusivo, por lo que la obra de arte con aura es irrepetible. Por más real que parezca una obra artística representada por una fotografía y reproducible infinitamente, ésta no es la verdadera creación del artista.

Henry Cartier-Bresson inicia su carrera fotográfica en 1932. Caracterizado por el uso, de la para entonces novedosa cámara Leica de pequeño tamaño, recorre y registra las barriadas parisinas. Transita varios países, haciéndose notable por sus imágenes en perfecto contraste blanco y negro y buen uso de la composición. Co-fundador de la Agencia Magnum, cooperativa que permitía a los fotógrafos independencia en la elección de los temas a documentar, su edición y publicación, procesos que estaban en manos de los medios de prensa, como sucedía con los fotógrafos contratados por diarios y revistas de la época, por lo que se convierte en hito de la fotografía del siglo XX.

Dorothea Lange se hizo mundialmente conocida con su serie de fotografías titulada “Madre Migrante”, tomadas en California en 1936, que contribuyen al análisis del fenómeno migratorio en Estados Unidos. En ellas se ve a Florencia Owens Thompson y a sus tres hijos, duros retratos que definen claramente la personalidad del trabajo de Lange. Toma sus fotografías de manera cercana, clara, concisa y, al mismo tiempo, de forma

muy tierna. En ellas refleja la situación por la que están pasando las personas que retrata, pero sin hacerles perder un ápice de dignidad.

La fotografía se ha utilizado para la exploración de diversos tópicos o temas, que han devenido en géneros, tales como, el paisaje rural y urbano, el retrato, la reproducción de obras de arte, el fotoperiodismo, las confrontaciones bélicas, la investigación policial, instrumento político, entre otros (Freund, 1976).

En los medios masivos contemporáneos, que toman auge después de la Segunda Guerra Mundial, estos temas son mostrados como parte del espectáculo audiovisual. Adelantándose a esto, y a finales de los años 60, Guy Debord hablaba de la sociedad de la imagen por ejercer un papel dominante; afirmaba igual que había que desconfiar de lo visual, pues decía que la imagen servía a los gobiernos (a través de los medios) para la dominación y opresión del ciudadano. Relacionó espectáculo con ideología porque expone y manifiesta en su plenitud la esencia de todo sistema ideológico: el empobrecimiento, el sometimiento y la negación de la vida real. El espectáculo es materialmente la “expresión de la separación y el alejamiento entre el hombre y el hombre” (Debord, 1967).

Momentos trascendentes de la humanidad han sido motivo obligado del hecho fotográfico. ¿Quién no recuerda la guerra civil española en el lente de Robert Capa; las imágenes de los ghettos nazis, el holocausto judío y de otros grupos sociales en la Alemania de entonces; la cruenta guerra de Vietnam como marco para la funesta imagen de la niña quemada con napalm, del fotoreportero Nick Ut o la bomba atómica contra Japón?. En Latinoamérica, las fotografías históricas de la revolución mexicana; de los actos en memoria de los desaparecidos y víctimas de guerras civiles, dictaduras fascistas o conflictos armados en Argentina, Guatemala, Chile, Colombia, Nicaragua o Cuba; de masacres a poblaciones indígenas y devastaciones ambientales. Sería inexcusable obviar las imágenes del fotógrafo brasileiro Sebastiao Salgado, con su impactante estética, integrada a la feroz verdad de inmigrantes, trabajadores explotados y en riesgo o la hambruna del mundo, que no deja de conmovernos. En Venezuela, la célebre foto de Héctor Rondón del sacerdote sosteniendo a un soldado caído en la insurrección conocida como portañazo, las imágenes del movimiento cívico-militar del 23 de enero, y más tarde, en 1989, los sucesos

del caracazo, por nombrar algunos de los hechos notorios del devenir de los pueblos. En fin, de miles de sucesos que aquejaron y aún avasallan a la humanidad. Sontag (2007) afirma que las fotografías “aspiran a la condición de ser memorables; es decir, inolvidables”. Las imágenes de los fotógrafos históricos y fotoreporteros ostentan esa particularidad.

En la relación de lo visual con lo real, toma sentido lo testimonial, creándose un compromiso con la situación vivida por sus protagonistas. Así, el hecho fotográfico adquiere una fuerte responsabilidad con la verdad del hombre, lo que Del Valle (2002) refuerza con la idea de que la fotografía tiene un papel trascendente para la transmisión, preservación y visualización de eventos políticos, sociales, científicos y culturales, por lo que constituye un efectivo documento social.

En su trayecto, el fotógrafo pasa por innumerables escenas, separadas y discontinuas, ante las que desarrolla un conocimiento intuitivo de su valor, guardándolas éstas en su memoria visual o materializada (película o tarjeta de memoria digital). Barker (citado en Moles, 2007) nos habla de las *ideoescenas*, que son “las escenas ‘cristalizables’ de la vida, situadas en la *línea del universo* del ser, o también, a todo aquello que puede dar lugar a un cuadro visual identificado” (p. 183).

En este orden de ideas, examinaremos un horizonte distinto del recurso, que además de lo testimonial, sirve para conocer y reconocerse entre individuos, grupos sociales, instituciones, comunidades, tribus urbanas, etc., que contribuye a destapar lo oculto, reflexionar ante verdades o problemas, construir teorías, proponer soluciones o estrategias, actos consecutivos al uso de lo visual como paradigma epistemológico. La fotografía es una fuente de primer orden para el estudio de costumbres, ritos, creencias, tradiciones, y en general, de diversos temas en las ciencias sociales. Brisset (2010) afirma que es un importante medio para “el estudio físico de los *otros*” y que es a partir de 1968, cuando la Antropología Visual se erige como un nuevo campo de estudio fundado en que “la cultura se manifiesta mediante signos físicos, y por lo tanto, visibles”. Las imágenes, según este autor, contienen una gran riqueza de datos que resultan de “su carácter de representación por semejanza con el objeto al que sustituyen”. Además del significado manifiesto, conduce a otro *latente* que tiene que ver con su estructura profunda o simbólica, por lo que Brisset habla de una *imagen-laberinto*, que

se puede vincular con lo onírico o con imágenes mentales de recuerdos visuales. Pero el mismo autor aporta datos significativos sobre el uso de la fotografía en el estudio de lo antropológico-cultural.

El mismo autor afirma que desde los inicios mismos de la fotografía, y a raíz de la divulgación del invento, se creó en 1841 el Real Instituto Antropológico de Londres. También se aprovechó el recurso para el estudio de otros grupos sociales como los chinos (1843), los aborígenes norteamericanos (1847), así como a esclavos negros de California del Sur (1850). La Asociación Británica para el Avance de la Ciencia, publicó en 1854 el *Manual para informes etnológicos*, dirigido a cónsules, políticos y viajeros, donde se hacen recomendaciones para recopilar información de grupos sociales a través de la fotografía. La confianza en la objetividad de la fotografía hace que se incluya en sustitución de medios de registro como los dibujos de campo.

Brisset agrega que en 1862, en España, se crea la Comisión Científica del Pacífico que organiza una expedición por Latinoamérica, a lo largo de los ríos Napo y Amazonas, Se encarga a un fotógrafo-dibujante el retrato de diversas etnias, incluido en ello viviendas, utensilios y otros aspectos de interés, con el objeto de ilustrar la historia de los considerados “salvajes o semisalvajes”, estigmatizando a los naturales como bárbaros irracionales, dando muestra de su xenofobia.

A raíz de estas investigaciones foto-antropológicas, surgen los llamados *álbumes etnológicos*, que recogen características físicas y humanas de los países. Brisset da cuenta de que Watson y Kaye organizan en 8 tomos, a partir de 1868, la colección de imágenes “Pueblos de la India”. Igualmente, la Sociedad Berlinese de Antropología en Alemania se interesa por la realización de estos álbumes y encarga la tarea a Carl Dammann. Éste recopila fotos de diversos autores que publicó en el “Álbum de fotografías sobre antropología-etnología”, editado entre 1873 y 1874 con 642 fotos de personas de diversas edades y razas de los cinco continentes. En España, el francés Laurent se aboca al registro de temas populares fotografiando a gitanos de Granada.

En la etapa finisecular del XIX, comienzan las teorizaciones y Im Thurn publicó el artículo “Usos antropológicos de la cámara” en 1893, criticando el método de aislamiento del sujeto de su entorno natural.

Portman en 1896 publica “Fotografía para Antropólogos” donde defiende la descontextualización de los tipos étnicos. Estas dos posturas opuestas propician el debate “naturalismo contra intervencionismo o manipulación científica”. En 1898, la Universidad de Cambridge auspicia el trabajo de A.C. Haddon quien realiza una expedición al Estrecho de Torres, donde se realizan registro fílmico y fotografías de los modos de vida de sus habitantes. Por su parte, en 1901 B. Spencer empleó fotografía, cine y grabación de audio para el estudio de aborígenes australianos. En 1922, Bronislaw Malinowski hace uso de la imagen fotográfica para estudios antropológicos en la Islas del Pacífico, en particular sobre la vida sexual de los nativos. Ya en el nuevo siglo surgen investigaciones en Norteamérica de la mano de Franz Boas. Con la tutela de Boas, Margaret Mead, su alumna, desarrolla “una de las más ambiciosas experiencias jamás realizadas para tratar de aprovechar antropológicamente la fotografía”, todo ello con la participación de su esposo, Gregory Bateson.

Para concluir con la síntesis de los inicios de la fotografía en la investigación antropológica, Brisset señala que sus las referencias fueron empleadas desde la fuerza del poder colonial y como muestra de superioridad tecnológica del mundo occidental, adonde llegaban los “datos brutos” procesados en las metrópolis “apropiándose del tiempo y el espacio de los individuos estudiados”, desde la perspectiva del fuerte sobre el débil, pero también como prueba testimonial de la presencia del antropólogo *in situ*, siendo prueba de veracidad o autenticación del contacto de amos mundos.

Hernández (2006), también resume la evolución del uso de la fotografía en ciencias sociales desde diversas disciplinas, citando a los mismos investigadores. En primer lugar afirma que comenzó en la Antropología cuando Alfred Haddon, Baldwin Spencer y Franz Boas utilizan el cine en investigaciones de campo desarrolladas en pueblos no occidentales. Luego, dos discípulos de éstos, Gregory Bateson (ex alumno de Haddon) y Margaret Mead (ex alumna de Boas), usaron el cine y la fotografía en etnografías. A ellos se les atribuye el inicio de la Antropología Visual, que se vio influenciada por la corriente del *cinema observacional*, filmaciones para analizar “la participación activa en la vida social de los protagonistas”. Pero la Antropología no fue la principal disciplina que utilizó la fotografía y el cine (más tarde, a partir de los años setenta, se incluirá el video). La Psicología o ciencia del comportamiento aprovechó estos recursos como

sustento de la metodología experimental. Pero en el campo psicológico, la escuela alemana de la Gestalt desarrolló un estudio particularmente notable relativo a los modos de percepción visual. Más tarde, a partir del boom de los medios de difusión masiva, se desarrolló la semiótica y la comunicología para el estudio de las funciones de la imagen.

Barthes (citado en Santaella, 2003) explica, en su libro “La cámara lúcida”, que hay dos categorías en la fotografía: el *studium*, el interés que una fotografía es capaz de despertar, una especie de compromiso general. Tiene que ver con la cultura y el gusto. Una fotografía produce una emoción impulsada por lo racional, cultural, moral y hasta político. El *punctum* que asocia con algo como picadura, mancha, corte que hiere, que mortifica, que apuñala, “surge de la escena como una flecha que viene a clavarse”, y puede ocupar toda la foto o encontrarse en algún detalle, en algo íntimo o innombrable. Conecta la imagen con lo emocional. No obstante, y a nuestro entender, algunas veces el *punctum* incita a sumergirse en el *studium*.

En el extenso y divergente contexto de la epistemología de la imagen fotográfica, se acentúa el significativo potencial cognoscitivo que tienen las fotografías para la investigación social. Desde esta perspectiva, el *studium* tendrá mayor relevancia, tal como afirma Angulo (2008) pues “como *studium* el poder documentalista de la fotografía nos ofrece información directa de ceremonias, escenas cotidianas, tatuajes, máscaras, agrupamientos, formas de vida, etc. que de otra manera hubiera sido bastante complejo de captar”. Asevera que la cámara puede confirmar la propia existencia de culturas, mucho más que otros registros visuales, como el dibujo o la pintura, que son más afectados por la subjetividad y que las “imágenes están para documentar, para hablar a su manera de los espacios, las relaciones y las acciones que investigamos”. Asumen el sentido de la ideoescenas de las que habla Moles. Continúa Angulo explicando que el uso de la fotografía en la investigación tiene diversos enfoques:

La Etnografía Visual: para su explicación cita a Prosser quien manifiesta que la investigación debe ser un proceso versátil, flexible en su aplicación y “utilizar sus habilidades en un amplio espectro de cuestiones y posiciones analíticas y metodológicas”. Este autor sugiere utilizar cuatro aspectos para la investigación visual: a) datos encontrados o fotografías existentes, creadas en el pasado; b) datos creados para la investigación: imágenes del

contexto indagado, relacionado con su episteme; c) datos suministrados por el informante: éstos realizan las imágenes, como estrategia de colaboración y participación de los sujetos implicados en el objeto de investigación; y para finalizar, d) representaciones o formas gráficas que los investigadores emplean para expresar datos, interpretaciones y hallazgos; también, los recursos gráficos o representaciones de los informantes para comprender su realidad o acontecimientos de sus vidas: graffittis, dibujos, mapas conceptuales.

La Foto Elicitación que consiste en dialogar sobre el material fotográfico; extraer datos de las imágenes elaboradas por los sujetos implicados o por los investigadores, para recordar lo que ellas muestran, “enlazando con recuerdos, con experiencias (pasadas y presentes), con sensaciones y emociones”. Las imágenes han de ser significativas para los informantes y actúan como un “médium” de comunicación entre investigador e investigado.

La Foto Voz, explicada por Angulo quien afirma que según Wang es una estrategia de participación de la etnografía visual para que los sujetos informantes puedan expresar sus ideas, concepciones, pensamientos, relaciones e interacciones. Se emplea en dos sentidos: 1) para registrar y reflejar las preocupaciones personales de los sujetos y 2) para promover el diálogo crítico y el conocimiento a través de la discusión grupal de la fotografía.

Roca y Aguayo (2005) sostienen que a pesar de que hay sucesos y fenómenos de los siglos XIX y XX que no pueden ser explicados íntegramente sin el uso de la fuente visual, hablan de la existencia de un desequilibrio entre el protagonismo de la fotografía en la sociedad de hoy y la escasa importancia que se le confiere la comunidad científica para hacer la investigación social, ya que se priorizan las fuentes tradicionales: libros, textos, revistas, periódicos, registros orales, entre otras. Las potencialidades de la fotografía como documento científico de investigación son considerables, ya que es una representación icónica mucho más codificada de lo que habitualmente se admite (Roca, 2004).

La Investigación Acción Fotográfica (IAF) es una aplicación de la Investigación Acción Participativa, que gestiona el Colectivo de Fotografía Documental “Octoacto” de Colombia. Pretende conjugar la metodología IAP con el uso de la fotografía documental, para que poblaciones comunidades o grupos sociales tengan el control de la cámara en conjunto con los

investigadores/fotógrafos, para realizar una aproximación a los eventos cotidianos y la problemática propia. El acto fotográfico y las fotos resultantes servirán como herramientas para transformación de la realidad. También enriquecerá la percepción del investigador/fotógrafo sobre su propia actividad y ayudará a la sociedad en la comprensión de su diversidad.

Hernández (2006) no sólo bosqueja el rol que ha tenido la imagen en diversas disciplinas, sino que toma posición ante la cuestión y aprecia que “la experiencia visual como proceso cognitivo no es un asunto que se trate sólo de percepción o de interpretaciones de la realidad, sino también de su construcción”. Exalta el uso del lenguaje en concordancia con lo visual y explica que lo visual se vale de lo verbal para concretar su significado, por lo que se deben conjugar ambos lenguajes. Se ubica en el constructivismo y le confiera notable importancia a las condiciones socioculturales-cognitivas de la producción de la imagen. Propone tres horizontes para el análisis del dato visual:

1.- Ilustrativo: utilizar las fuentes visuales para ilustrar o acompañar textos. La mayoría de los documentales y todo informe que incluya imágenes puede clasificarse en este horizonte.

2.- Semiótico: se hace énfasis en la función pragmática de la imagen y en el uso de la semiótica visual.

3.- Epistémico: Incorpora el uso ilustrativo de la imagen y su análisis semiótico e incorpora reflexiones epistemológicas sobre la producción de objetos visuales. En palabras del autor, el horizonte epistémico “explora las realidades múltiples y la interacción de sistemas de cognición emergentes en torno a las cuales se construye el objeto visual”, es decir, emplear múltiples metodologías complementarias para integrarlas al estudio basado en lo visual, en términos de diálogo interdisciplinario.

Monnet y Santamaría, de la Universidad Autónoma de Barcelona, recogen en su documento distintas posturas de jornadas de trabajo y talleres desarrollados desde 2008, que titulan “Fotografía y alteridades”. El sentido del otro, la otredad, sostienen, debe signar la relación entre ciencias sociales, alteridad y fotografía, en sus palabras: “es posible dar cuenta de las alteraciones y alteridades sociales contemporáneas a través de y con la fotografía”, resultado de una relación “sociohistórica y situacional”. Sostienen

que es la antropología la disciplina que por excelencia se ha dedicado a entender el sentido del otro y la sociología, estaría dedicada a la explicación de sí mismo. Igualmente, explican que a fines del siglo XIX y principios del XX, la gran circulación de fotografías familiarizó a científicos y burgueses de la época con imágenes de los otros. Citan que en 1975, en el coloquio de antropología visual, Margaret Mead, llamó la atención sobre el dominio de la escritura sobre lo visual, lo que los autores apoyan, afirmando que treinta y cinco años después, la situación es similar. Los autores plantean o abogan por una fotografía que:

...no sea ni ilustrativa, ni repetitiva, ni tampoco el espejo de un texto o de una realidad, sino la construcción de una mirada propia, de una mirada que no busca tanto dar respuestas definitivas y explicarlo todo, sino más bien una forma de poner evidencia lo que se esconde, generando nuevas preguntas en la perspectiva de una 'empresa en pos del conocimiento.

En el relevante trabajo presentado por Brinton (2001) titulado "Artes Creativas y Fotografía en Investigación-Acción-Participativa en Guatemala", en colaboración con la Asociación de Mujeres Maya-Ixíles en la población de Chajul, explica cómo un grupo de mujeres indígenas chajulenses, organizadas en un comité, intentan demostrar que las artes y la fotografía pueden servir como recurso psicosocial, en la acción de investigación participativa con mujeres de la comunidad que buscan mejorar su calidad de vida y como alternativa para enfrentar los efectos de la guerra y la pobreza extrema. Estas mujeres sufrieron los embates de la guerra civil en Guatemala, su poder destructivo y sus terribles secuelas: miedo, traumas, separación, miseria, etc. Fueron víctimas de casos de violaciones de derechos humanos, que incluían destrucción de viviendas, torturas, la extracción de fetos de mujeres embarazadas, matanzas de menores frente a sus madres y de las madres frente a los menores, violaciones físicas y consecuente embarazo de hijos e hijas que luego eran rechazados por las propias madres y la comunidad, entre otros.

La investigación consistió en usar dramatizaciones, contar historias, desarrollar juegos, para explicar los hechos de violencia y destrucción. Hacían dibujos, collages, teatro, máscaras, para la ruptura del silencio de los sobrevivientes. Sumado a esto, las mujeres decidieron utilizar la fotografía

“para desarrollar un testimonio y documentación públicas de sus vidas, para ‘contar la historia de la violencia’ y también sus historias como mujeres que dan respuestas a la guerra y sus efectos”.

La fotografía constituyó un importante recurso para el trabajo en común, pues eran mujeres Ixil hablantes, y muy pocas dialogaban en español o sabían leer o escribir en cualquier idioma. El proyecto desarrollado utiliza el método “Voz-Fotografía”, similar a la Foto Voz, estrategia de la Etnografía visual. Las maya-ixiles fotógrafas documentaron su historia personal, a través de cámaras automáticas. El tópico inicial fue el trabajo. Cada fotógrafa seleccionó de cinco a siete imágenes y en grupos pequeños “narra la historia” de cada fotografía. Ann Caba, participante del proyecto que denominaron “Voces e Imágenes” explica que “es muy importante para nosotras porque, como su nombre implica, es fotografía y voz, la voz que explica las fotografías, por lo tanto es una guía, un camino que nos guía en la búsqueda de una solución a nuestras necesidades como mujeres”. Continúa afirmando que “esto es muy importante porque hay muchos que están naciendo ahora y que no vivieron ese sufrimiento y piensan que no hubo nada porque no lo vivieron”. Este trabajo busca, al estilo de la Investigación Acción Fotográfica, facilitar la capacidad de los participantes, a fin de lograr cambios de orden personal y comunitario y con una mirada propia, libre de influencias o sujeciones.

En la entrevista que realizó Amador Fernández Savater (2010) a Jacques Rancière sobre el valor de la imagen, el filósofo afirmó que el hacer una imagen implica decidir sobre la capacidad o incapacidad de los espectadores para llegar a ser personas con una visión emancipada ante el mundo, sin imposiciones, por lo que afirma:

Hay quien se decide por la capacidad, por suponer a los espectadores la capacidad de percibir la complejidad del dispositivo que proponen y dejarles libres para construir por sí mismos el modo de visión y de inteligibilidad que supone el mutismo de la imagen. La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada.

La fotografía como modelo investigativo, constituye una nueva forma de analizar los fenómenos sociales. La interrelación entre investigación y

fotografía, otorga a ambas disciplinas la oportunidad de plantear nuevas maneras de conocer, de develar modos de vida, dar cuenta de otras formas de relaciones sociales y novedosas perspectivas descriptivas e interpretativas propias y de otros. Como afirma Rancière la imagen debe propiciar en el espectador una visión libre, sin ataduras, ni predispuesta a enfoques sesgados o inducidos, de tal modo que pueda analizar el devenir propio y ajeno con autonomía.

## REFERENCIAS

- Angulo, F. (2008). *El uso de la fotografía en la Investigación Educativa*. Disponible en <http://www.juntadeandalucia.es/averroes/averroes/impe/web/contenido?pag=/contenidos/B/InnovacionEInvestigacion/InvestigacionEducativa/MaterialesInvestigacionEducativa/Seccion/InvestigarEnEducacion/T203UsoFotografia#2> [Consulta: 2012, enero 21].
- Barker, R. (1968). *Ecological Psychology: Concept and Methods for studying the environment of human behavior*. California: Stanford University Press.
- Benjamín, W. (2007). *Pequeña historia de la fotografía*, en *Obras*, II, 1, pp. 377-402. Madrid.
- Brisset, D. (2010). *Fotos y Cultura. Usos expresivos de las imágenes fotográficas*. España: Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Brinton, L. (2001). *Artes Creativas y Fotografía en Investigación-Acción-Participativa en Guatemala*. En colaboración con la Asociación de Mujeres Maya-Ixíles. Nuevo Amanecer, Chajul, Guatemala. Disponible en <http://www.librospdf.net/artes-creativas/1/> [Consulta: 2012, marzo 3]
- Castellanos, P. (1999). *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Ediciones Istmo S.A.
- Colectivo OctoActo. En <http://www.octoacto.org/htm/iaf.htm> [Consulta: 2012, enero 22].
- Del Valle, F. (2002). *Dimensión documental de la fotografía*. Conferencia magistral leída el 29 de octubre de 2002 en el Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social, celebrado en México D.F. del 28 al 31 de octubre de 2002. Instituto de Investigaciones José Luis Mora.

- Fernández, A. (2010). *La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada*. Entrevista realizada a Jacques Ranciére en Público.es, el 14 mayo 2010. Disponible en <http://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado> [Consulta: 2012, febrero 6]
- Freund, G. (1976). *La Fotografía como Documento Social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A,
- Hernández, R. (2006). *Argumentos para una epistemología del dato visual*. Revista Cinta de Moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales. Universidad de Chile. Chile. Disponible en: <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/26/hernandez.htm> [Consulta: 2012, enero 18].
- Moles, A. (2007). *La Imagen, comunicación funcional*. Mexico: Editorial Trillas S.A.
- Monnet, N. y Santamaría, E. (2011). *Fotografía y Alteridades. A vueltas con los usos de la fotografía y el sentido de los otros*. Disponible en <http://www.antropologia.cat/quaderns-e-171> [Consulta: 2012, marzo 4]
- Roca, L. y Aguayo, F. (2005). *Imágenes e investigación social. Estudios introductorios*. México: Instituto Mora.
- Roca, L. (2004). *La imagen como fuente: una construcción de la investigación social*. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n37/iroca.html> [Consulta: 2012, enero 21].
- Santaella, L.y Nöth, W. (2003). *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*. Ediciones Reichenberger.
- Sontag, S. (2007). *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. Caracas: Editorial RandomHouseMondadori.
- Sougez, M. (1999). *Historia de la Fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedras S.A.