

A LA LUZ DE LA PROPIA SOMBRA. INCORPORACIONES DE LA FOTOGRAFÍA A LA SOCIOLOGÍA
UNDER THE LIGHT OF THE OWN SHADOW. ADDITIONS OF PHOTOGRAPHY TO SOCIOLOGY

Andrés Davila Legerén

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), España.
andres.davila@ehu.es

Resumen:

Trabajar sociológicamente con fotografías y sobre fotografías nos invita a abordar las representaciones, prácticas y discursos sociales, pero asumiendo los discursos, las prácticas y representaciones de la propia sociología al respecto. En el presente artículo se plantea un breve recorrido por la inconstante relación mantenida durante casi dos siglos entre sociología y fotografía, rastreando no sólo los vestigios sino también las lagunas que le son características. A lo largo de estas páginas se pretende poner en perspectiva la incorporación de la producción fotográfica, como objeto y como práctica, por parte de la investigación social cualitativa de orientación sociológica; dejando de lado, en este caso, las incorporaciones de la sociología por parte de la fotografía.

Palabras clave:

imaginaria sociológica; imaginarios; socio-fotografía; sociología visual; investigación social cualitativa

Keywords:

Sociological Imagery; Imaginary; Social Photography; Visual Sociology; Qualitative Social Research

Abstract:

Working sociologically with photographs and about photographs invites us to approach the representations, practices and social discourses, but assuming the sociological discourses, practices and representations on the issue. In this article a short review is raised through the fickle relation maintained during almost two centuries between sociology and photography, tracing not only the vestiges but also it's characteristical blanks. Throughout these pages we aim to put into perspective the addition of the photographic production, as object and as practice, by the sociologically oriented qualitative social research; set aside the additions of sociology by photography in this case.

“Para saber hay que imaginarse”

(Georges Didi-Hubermann)

1. Presentación

La cita que aquí se reproduce, a modo de encabezamiento, vincula imaginación y saber (poniendo en relación una y otro), pero al mismo tiempo apunta que el imaginarse no se agota en una acción transitiva (alguien imagina algo, sea al figurárselo, concebirlo, etc.) sino que también comporta una acción reflexiva (un sujeto –sea individual o colectivo– se imagina a través de aquella imagería que propone, sustenta, contesta...) A fin de cuentas, (nos) imaginamos a tenor de saberes localizados y de las relaciones de poder que los conforman, tanto como de disposiciones socio-técnicas y de predisposiciones culturales e ideológicas. Baste recordar lo que supuso, hace poco más de un siglo, la invención del cine en términos de una nueva experiencia del tiempo (Doane, 2013), y lo que a su vez supuso medio siglo antes el advenimiento de la fotografía respecto a la percepción del mundo mediante la considerable mutación de la representación que entrañó la imagen analógica (Sorlin, 2004). Repárese, por ejemplo, en el proceso que ya caracterizara, allá por los años treinta, Walter Benjamin en su artículo: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, y sus consecuencias para la Historia del Arte, sin ir más lejos: “Ahora, en el momento en que se digitalizan las colecciones de arte, nos damos cuenta de hasta qué punto había sido mediatizada la Historia del arte por la imagen fotográfica, permitiendo al arte ser mostrado como sucesión de imágenes” (Buck-Morss, 2005, p. 149), con su consiguiente destrucción del sentido de la presencia material, su aplanamiento de las texturas, su distorsión de la escala... de los objetos y espacios artísticos.

Por lo que se refiere a estas páginas, nos ocuparemos de unas hechuras disciplinares bien distintas al considerar la fotografía en tanto práctica y objeto de la investigación social, en particular de aquella de carácter sociológico. Al respecto, uno de los objetivos del presente artículo consiste en pasar revista, siquiera someramente como se pretende, a distintas modalidades de relación entre sociología y fotografía. Empezar dicha tarea

justo en este momento, cuando se insiste una y otra vez que asistimos a una liquidación anunciada de la fotografía (Ritchin, 2008 y Fontcuberta, 2010), quizá pudiera antojarse un ejercicio de melancolía; doble, por ende, si además aceptásemos que no sólo ha pasado el tiempo de la fotografía sino también aquél de la sociología, expresiones ambas de la sociedad industrial, al fin y a cabo. Aunque también cabría entenderlo como un mínimo acto de resistencia ante la generalización de unas “ciencias sociales [tanto epistemológica como metodológicamente tecnocratizadas] que no dejan de inventar nuevas formas de perseguir su sombra” (Freitag, 2002, p. 106); un acto que comienza por tomar en consideración aquella declaración programática que hiciera el filósofo, sociólogo, fotógrafo¹ Jean Baudrillard acerca de cómo desenvolverse en una sociedad tan intensamente visual y a la vez dependiente de la imagen cuando, al ser preguntado por Ima Sanchís: “¿No teme el aislamiento?”, respondía: “Sí, al que se da sobre todo en la sobre-exposición a todo lo que nos rodea. Perdemos nuestra propia sombra porque nos volvemos transparentes, y yo quiero conservar mi sombra. Mi fuente luminosa y mi sombra. Lo que más temo es perder esa dimensión irónica” (Baudrillard, 2004). De ahí el objetivo de asumir a lo largo de estas páginas las propias implicaciones disciplinares, esto es, con sus luces y sus sombras, a la hora de poner en perspectiva distintos modos de la incorporación de la fotografía a la actividad sociológica, tratando así de contribuir a la tradición de preguntarse por la utilidad de la sociología y del uso de la imaginación sociológica. Una tradición que cuenta con ilustres referentes, si bien adolece de un interés continuado a la hora de reconocer e incorporar la intervención del proyecto fotográfico en la conformación socio-histórica de la propia disciplina, tanto antaño como hogaño.

¹ Triple yuxtaposición con la que presentó en Alemania su exposición fotográfica del período 1985-98.

2. De una sociología iconoclasta a la visual: fotografía e imaginaria sociológica

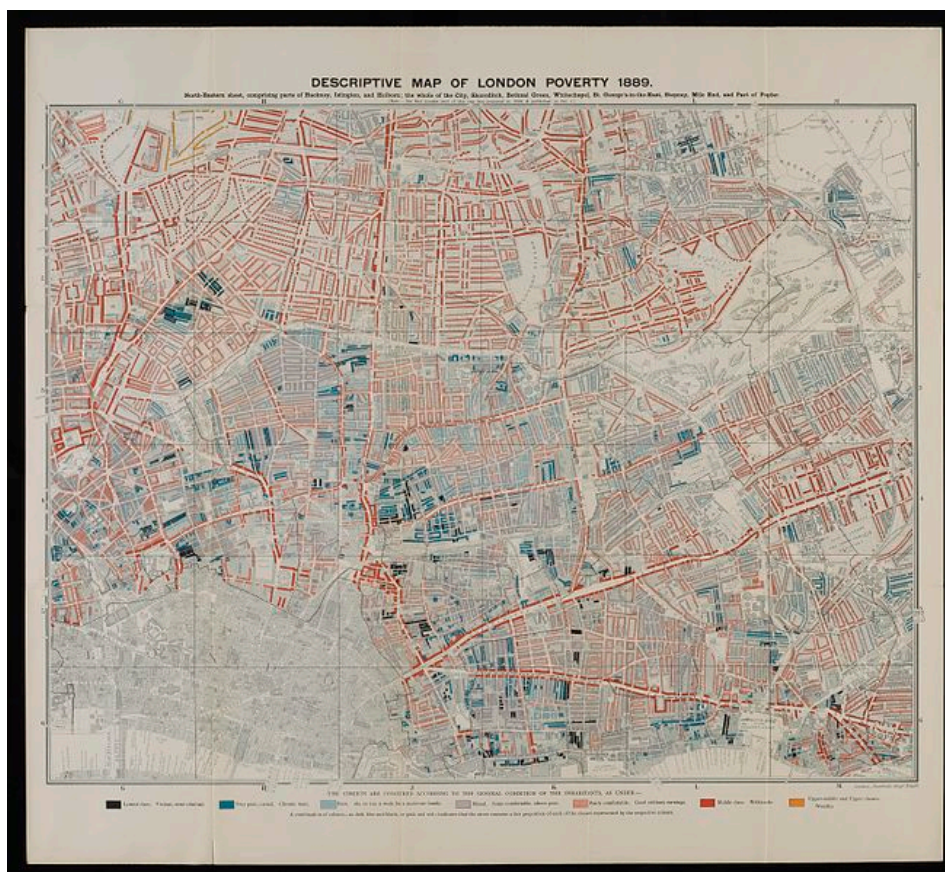
Al respecto de la intervención de las imágenes en la conformación de un razonamiento científico por parte de las ciencias sociales, Jean-Paul Terrenoire publicaba a mediados de los años ochenta un artículo titulado: “Images et sciences sociales: l’objet et l’outil”, en el cual trataba de hacer un balance de dicha relación, en términos tanto proyectivos como retrospectivos. Su primer párrafo nos situaba ante una particular puesta en escena: “A millares, las imágenes nacen, se responden unas a otras y mueren en un tan potente como generoso oleaje que a su paso todo lo sumerge, dejando a cada cual estupefacto, fascinado o confundido. Sin embargo, hay islotes que resisten a la invasión, confinando todavía el flujo icónico en sus márgenes. Las ciencias sociales es uno de esos lugares protegidos” (Terrenoire, 1985, p. 509). En este sentido, el autor subraya la relevancia de algunos trabajos pioneros así como la importancia de su falta de continuidad, con el resultado de que las imágenes hayan sido descalificadas como “datos” y también como “instrumentos” de investigación. Si bien se muestra optimista hacia un reconocimiento de las particulares “potencialidades heurísticas” de las imágenes, achaca tanta reticencia ante las mismas a que, “en gran medida, la institución científica comparte la actitud que la sociedad establecida ha mantenido, incluso a día de hoy, ante todo lo que provenga del ojo o de instrumentos que pretenden prolongarlo”; lo que se traduce, en el caso particular de las ciencias sociales, en “privilegiar siempre las fuentes escritas”, llegando a “marginar e incluso excluir a las otras fuentes, y sobre todo aquellas que provienen del universo sonoro o visual” (Terrenoire, 1985, p. 510-511). No cabe duda que se trata de un eficaz alegato a la hora de poner de manifiesto la preponderancia de lo escrito en la investigación social (bien se trate de escritos que estén disponibles bien de escritos que son provocados, suscitados o derivados); sin embargo, desde ese mismo alegato se niega a la fotografía la consideración de ser parte integrante de esa cultura escrita, ni en tanto práctica de escritura (Garrigues, 2000) ni como objeto gráfico (por cuanto es generada y manejada según las reglas de dicha cultura), y por tanto sin preguntarse acerca de la generación de la propia imaginaria ni de la posible participación de la fotografía en la misma .

En este punto conviene traer a colación los planteamientos del paleontólogo Stephen Jay Gould y su insistencia en que deberíamos ser conscientes de las consecuencias de la elaboración y circulación de cada imaginaria. Al respecto, Gould

expresaba su apuro cuando en distintas ocasiones que había acudido a dar alguna conferencia “ante un grupo de humanistas” se había encontrado “en salas sin pantalla y sin posibilidad de cubrir las ventanas”, o en las que ni tan siquiera había proyector, mientras que las diapositivas eran “indispensables” para su exposición; una situación que había visto reproducida incluso tratándose de “charlas humanísticas sobre temas explícitamente visuales”, a las que había asistido muy sorprendido ante el hecho que casi en ninguna de ellas “se mostró una sola imagen”, llevándole todo ello a preguntarse acerca de “¿por qué los científicos comprenden la importancia de las imágenes mientras que la mayoría de los humanistas acepta sin más la hegemonía de la palabra? En el terreno de las humanidades, las publicaciones académicas desprecian por lo general la imaginería de muy diversas maneras. (...) Pero las imágenes son vitales para nosotros. (...) Muchos de nuestros juicios acerca de cuestiones sociales, especialmente nuestras emociones, están basados en imágenes (...) Desde el punto de vista académico es mucho lo que se puede aprender del estudio de la imagen (incluso de su desprecio)” (Gould, 1996, p. 126-127). Dado que en su planteamiento Gould amalgama humanidades y ciencias sociales, se diría que dicho dictamen no hace sino abundar en el mencionado alegato de Terrenoire respecto a estas últimas, estableciéndose en ambos casos una identificación de quienes las practican con la figura del iconoclasta (quien reniega de las imágenes), mientras que a quienes practican otras ciencias se les identificaría con la del iconódulo (quien venera las imágenes). Aunque conviene recordar respecto a tales denominaciones que la controversia que les dio origen (en el imperio bizantino, durante los siglos VIII y IX) versaba acerca del uso de las imágenes y su derivación en iconolatría; por tanto, no se trataba del rechazo genérico de la imagen sino de la legitimidad otorgada a cierta imaginería. De ahí nuestro interés en aceptar la invitación de Gould para considerar aquella que ha sido generada por la propia disciplina (al igual que hace él respecto a su especialidad), atendiendo en nuestro caso a la sociológica.

El planteamiento de Gould nos pone sobre la pista del reconocimiento de determinada imaginería como canónica, en la medida que la misma está conformada por “un tipo de imágenes [que] son un reflejo de nuestras preferencias sociales y de nuestras esperanzas psicológicas, más que de los datos, (...) [toda vez que] el carácter coercitivo de las imágenes estándar reviste una especial importancia en el terreno de la ciencia” (Gould, 1996, p. 128). Y en este orden de cosas, preguntarse acerca de los modos en que se ha incorporado la fotografía en la

objetivación sociológica comporta el tomarla en cuenta junto a imágenes de otro tipo que también intervendrán en la conformación de una imaginería derivada de distintos esfuerzos objetivadores, en cada momento, y con las cuales la misma fotografía ha debido de vérselas en un momento u otro.



F1. Sección del mapa descriptivo de la pobreza en Londres, 1889 - Charles Booth

Repositorio: *Wikimedia commons*. Accesible y ampliable para su consulta en la URL:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Descriptive_map_of_London_poverty,_1889._Wellcome_L00744_39.jpg

Este enfoque nos permite poner en perspectiva la incorporación sociológica de la fotografía, fallida en apariencia o cuando menos tenida por tardía, por cuanto habríamos de ponerla en relación a la de otros objetos gráficos de gran interés para el análisis sociológico, a pesar de lo cual bien hayan podido ser minorizados (si no olvidados por completo) a tenor de la tradición dominante o bien siendo aceptados en la misma devienen minoritarios. En las próximas líneas comentaremos, a este respecto, un par de ejemplos de imaginería en términos de cartografía sociológica, separados entre sí por un siglo de distancia.

El primer ejemplo, y más reciente, sería aquel del “grafo socio-técnico”, propuesto por Bruno Latour y su equipo del Centre de Sociologie de l’Innovation en la École de Mines de Paris, durante los años ochenta y noventa del siglo XX, como parte de su proyecto de renovación de la cartografía para la comprensión de las innovaciones, mediante el método de seguir cada una de las distintas traducciones que se producen en las redes a través de las que se conforma una innovación en lugar de establecer aquella trayectoria seguida por la misma hasta su culminación. Un ejemplo de imagería que asimismo lo es de tratamiento sociológico de la fotografía pues una de las aplicaciones formales de dicho grafo da cuenta de su institucionalización a través de las asociaciones entre humanos y no humanos que en cada momento la hacían posible bajo hechuras bien distintas durante el período comprendido entre 1830 y 1891 (Latour, Mauguin & Teil, 1991, p. 444-454), siguiendo para ello el relato que en los años setenta hizo el historiador de la ciencia y la tecnología Reese V. Jenkins acerca de la implantación de la Eastmann Kodak Company.

Por su parte, el ejemplo elegido como el más antiguo de los dos, pues su elaboración data de finales del siglo XIX, no es otro que el trabajo de cartografía de “la condición social y las ocupaciones de los habitantes de Londres”, llevado a cabo en un estudio impulsado por Charles Booth a lo largo de 17 años con la intención de que sirva para orientar racionalmente la acción pública hacia los pobres (tratando de establecer, según palabras, un “socialismo limitado” capaz de prevenir la revolución socialista). Entre los años 1886 y 1903 se fue produciendo su publicación bajo el título: “Life and Labour of the People in London”, en sucesivas ediciones, teniendo la última 17 tomos. Varias son las derivaciones de dicho estudio (en términos tanto de reforma social como de políticas públicas), pero entre ellas se cuenta la generación de una imagen de la ciudad que la muestra como nunca antes se había visto, a través de sus *Maps Descriptive of London Poverty* (F1). No en vano, el propio Booth declaraba al respecto de su obra: “lo que he intentado presentar a mis lectores es una imagen o una manera de mirar a las cosas, más que una doctrina o un argumento”, planteando para ello toda una novedad en la forma de trabajo: combinar las fuentes de información que habían sido reunidas por la administración de la ciudad (estadísticas sociales y económicas que a su parecer necesitan muchas y sustanciales mejoras para su explotación efectiva) con un ejercicio de investigación empírica (mediante un equipo de investigación sobre el terreno del que formaron parte Beatrice Webb y Clara Collet, por ejemplo, en colaboración con las instituciones ya

asentadas en él, como es el caso de distintas congregaciones o del Toynbee Hall en el East End), lo que se traduce en continuas visitas a los lugares de trabajo y de habitación así como de culto y de socialidad urbana, registrando aquello que se obtiene a través tanto de observaciones pormenorizadas como de frecuentes entrevistas, para sistematizarlo a través de todo tipo de documentos: listados, cuadernos, tablas, diagramas o mapas... aunque no fotografías².

Curiosamente la razón de ello se encuentra en su propia afirmación de la necesidad de plantear, a través de dicho estudio, “una ruptura radical con ciertos usos establecidos en materia de observación de la pobreza urbana. Para Charles Booth el experto (...) debía dejar de ser un paseante o un explorador y centrarse en descubrir aquello que los ojos no ven y los oídos no escuchan –proporciones desapercibidas y estables, relaciones regulares entre fenómenos, en otras palabras, leyes empíricas. Tal ambición nomológica le obligará a afrontar un problema nuevo: ¿Cómo operar la conversión científica de la observación social ordinaria?” (Topalov, 2004, p. 107). En efecto, en aquella época, la propia fotografía se sumaba a una tradición de exploración social que era reconocible en “una práctica y un género literario que causaban furor en la Inglaterra victoriana y eduardiana, particularmente es ese fin de siglo, agitado, reformador e imperial: el viaje de exploración en la otra nación, la de los pobres” (Topalov, 2004, p. 109). De esta manera, a las novelas de Charles Dickens o de Elizabeth Gaskell, se suman los reportajes de Henry Mayhew, John Hollingshead, James Greenwood o George Sims; crónicas que se le ofrecen a quienes leen los diarios y las revistas a modo de relatos de viaje por un mundo extraño e inquietante. Curiosamente, la intervención de la fotografía no hace sino reforzar dicho imaginario, aportando visiones pergeñadas por fotógrafos que se han entrenado en el paisajismo y la representación del exotismo. Una clara muestra de ello lo constituye el proyecto: “Street Life in London”, emprendido por Adolphe

² Al igual que sucede en otra investigación de referencia para la sociología empírica, que dio lugar a la monografía: “Los parados de Marienthal. Sociografía de una comunidad golpeada por el desempleo”, y fue llevada a cabo durante 1933 en dicha localidad, cercana a Viena, por un equipo integrado por: Paul Felix Lazarsfeld, Marie Jahoda y Hans Zeisel (a la sazón, sociólogos y a la vez socialistas), al objeto de estudiar la incidencia del paro en una localidad donde la mayoría de su población estaba desocupada, tras el cese de la actividad industrial que la sostenía, como consecuencia de la onda expansiva de la quiebra bursátil del 29. Dicho equipo se rigió por una doble orientación: etnográfica y documental, analizando tanto las informaciones oficiales existentes como aquellas aportadas por los propios habitantes a través de su participación en las distintas actividades promovidas por el propio equipo, desde talleres y cursos (de deportes, dibujo, etc.) hasta un consultorio médico, además de otros encuentros... sin hacer uso alguno de la fotografía (ver Lazarsfeld, Jahoda & Zeisel, 1996).

Smith –periodista- junto a John Thompson –fotógrafo, y que dio origen a una revista mensual entre 1876 y 1877, así como a un libro en 1878, ya que en el mismo se reproducen no sólo los distintos oficios y grupos sociales que pueblan sus calles sino también aquellos modos exóticos con que daba forma a sus reportajes de Asia para británicos, fijando y neutralizando así la alteridad sociocultural en ambos casos.

Este notable afán por inventariar a través del registro ejemplar que permite la novedad de la imagen mecánica (con sus constricciones tanto técnicas como simbólicas³), ya había dado lugar desde fechas bien tempranas a no pocos encargos fotográficos por parte de distintas instituciones; pero también a otras iniciativas, tanto individuales como colectivas, que emprendieron una exploración fotográfica sistemática, sin duda con ideas y por motivos bien diferentes, entre cuyos ilustres conocidos podría citarse los trabajos de: Charles Nègre (1820-1880) o Eugène Atget (1857-1927) en Francia; Jacob Riis (1849-1914), Lewis Hine (1874-1940), Aaron Siskinden (1903-1991) o Walker Evans (1903-1975) en EEUU; Hermann Drawe (1867-1925) en Austria; August Sander (1876-1964) en Alemania o el de Humphrey Spender Worktown (1910-2005) en Gran Bretaña, por ejemplo. Cada uno de ellos, con sus respectivos proyectos de catálogo social, contribuirá a la conformación de toda una imagería documental, a tenor de su inscripción en la distinta generación de imágenes realistas con contenido social que suponen las diferentes corrientes que se suceden en el tiempo; se trata de aportaciones como la que se produce –entre 1890 y 1920- por parte de la “fotografía social” o el “documentalismo social” (Stange, 1989), y –entre 1926 y 1939- por el movimiento de “la fotografía obrera” (Ribalta, 2004), a la vez que viene a sumarse –entre 1920 y 1945- la fotografía de “estilo documental” (Lugon, 2001), o a lo largo del segundo tercio del siglo XX –entre 1930 y 1960- el movimiento denominado “fotografía humanista”.

Pero, a pesar de tal profusión –o quizá debido a ella, como veremos-, durante todo ese tiempo la incorporación de la fotografía a la objetivación sociológica es prácticamente inexistente. De hecho, hemos de acudir a uno de los primeros estudios, elaborado bajo el modelo ya clásico de los *surveys*, para encontrarla formando parte de la estrategia visual del mismo, en combinación con mapas,

³ En este sentido, conviene no olvidar que el propio “ejercicio del mirar se ejerce desde conocimientos, presupuestos, esquemas previos: no sólo involucra condiciones perceptivas y sensomotrices (la mirada exige movimiento corporal frecuentemente: alzar o bajar los ojos, girarse, etc.), sino también condiciones técnicas y estructuras simbólicas determinadas” (Abril, 2007: 42-43). Esto conlleva no perder de vista que la fotografía documental también está pre-textualizada (ver ejemplo de la pobreza en Goujard, 2009).

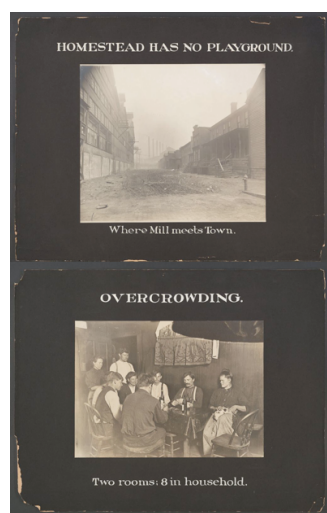
diagramas, tablas, gráficos, posters... Se trata del conocido como *Pittsburgh Survey*, que fue llevado a cabo entre los años 1907 y 1914 por iniciativa y con el sostén financiero de la RSF o The Russell Sage Foundation, que eligió el estudio de la siderúrgica Pittsburg, Pensilvania, para documentar cuáles eran las condiciones de vida en la sociedad industrial. La investigación, que se realizó bajo la dirección de Paul U. Kellog y cuyos resultados se publicaron en seis volúmenes (cuatro de distintas monografías y dos de ensayos), constituye “uno de los primeros proyectos sociológicos en EE.UU. al combinar investigación social académica con el activismo político que caracterizó a la Progressive Era⁴”. En efecto, la esquematización de la realidad mediante el uso de la fotografía ya no se realiza aquí según el estilo periodístico, como herramienta de denuncia (al modo en que lo hiciera veinte años antes Jacob Riis en su celeberrimo *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*), sino en términos de investigación social, esto es, integrada en la lógica de la investigación como herramienta de trabajo y de reflexión así como de relación con los sujetos cuyas condiciones de vida eran objeto de estudio; pero también con aquel público –amplio- al que se dirigían dichas observaciones, tratando así de incidir en la realización efectiva de las reformas que fuesen necesarias para modificar el estado de cosas que a través del mismo se daban a ver (F2)⁵.

Este trabajo quizá podría haber marcado el inicio de una incorporación habitual de la fotografía en la sociología y, en cambio, supondrá una piedra de toque en relación a la condena sociológica de la imagen fotográfica. Resulta clarificador a este respecto el análisis de Clarice Stasz acerca de la presencia de la fotografía en el *American Journal of Sociology* (volúmenes del 2 al 21), pues a través del mismo se revela que entre 1896 y 1916 “[se] utilizaron 244 fotografías como ilustraciones y evidencia en sus debates en 31 artículos, y [que] a menudo se reservaba a ensayos con fotografías la ubicación principal” (Stasz, 1979, p. 120); pero también se revela el abandono tanto puntual (entre 1905 y 1909) como definitivo (a partir de 1916) de la utilización de la fotografía por parte de la revista. La interpretación de Clarice Stasz contextualiza dicha decisión a tenor de una búsqueda de legitimidad disciplinar en

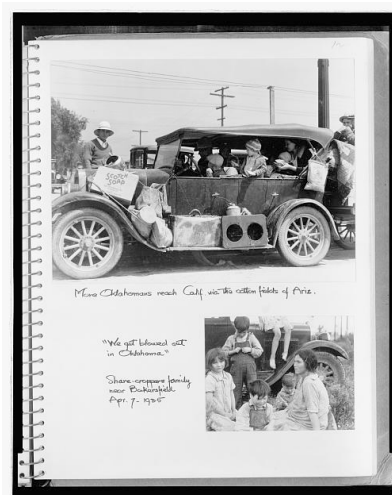
⁴ Y como tal se presenta en la web dedicada al papel de dicha Fundación en relación a la inmigración en los EE.UU. por parte de la Universidad de Harvard. Ver: <http://ocp.hul.harvard.edu/immigration/rsf.html>

⁵ En las siguientes URL: <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/158301?position=41> y <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/157779?position=43>, se puede acceder a las dos fotografías que aquí han sido unidas en la figura 2, respectivamente.

el análisis causal y una afirmación de autonomía respecto al movimiento reformista (Stasz, 1979, p. 131-132), toda vez que los artículos que integraban la fotografía tenían en común su orientación de denuncia reformadora. De esta manera, si en el plano estético son artistas que se adscriben a movimientos como el simbolismo quienes pondrán en cuestión la aparente objetividad de la fotografía (al tratar de hacer ver, a través de las distintas posibilidades de su uso experimental, una nueva manera de ver), por lo que respecta a la investigación son científicos sociales adscritos al campo de la sociología quienes renegarán de la propia fotografía por meramente descriptiva y no aportar nada en el plano de la explicación (vinculando así dicho uso al proyecto social del reformismo)⁶.



F2. Lewis W. Hine, 1907-1908
(Repositorio: *Harvard Art Museums*.
Social Museum Collection –ver n. 5-)



F3. Paul Schuster Taylor y Dorothea Lange, 1935
(Repositorio: *Library of Congress*)
<http://loc.gov/pictures/resource/cph.3c31588/>

La atribución de insuficiencia heurística a la fotografía, a tenor de su lastre descriptivo, se hará presente en la Vulgata sociológica durante décadas y habrá que esperar hasta los años setenta para que la incorporación de la fotografía a la sociología comience no sólo a tratarse sino también a producirse. De esta época

⁶ Y aún hoy en día, la literatura sociológica encuadra estudios como los emprendidos por Lewis Hine, a la sazón sociólogo además de fotógrafo, en el ámbito del trabajo social, al igual que así suele obviar los muy estrechos vínculos entre figuras pioneras como las de Jane Adams (Hull House) y William Isaac Thomas (Chicago University). Un ejemplo más de esa indiferencia sociológica: las fotografías realizadas por Hine (como son las incluidas en la figura 2) para: *Homestead: The Households of a Milltown*, un estudio de caso de 90 familias dirigido por Margaret Byington, integrando el 4º volumen del Pittsburgh Survey pueden hoy consultarse en la Ohio State University, pero a través de la web dedicada al mismo por su Departamento de Historia. Ver: <http://ehistory.osu.edu/exhibitions/PittsburghSurvey/Homestead/default>

datan algunas legitimaciones de la investigación visual en sociología tanto en Europa (Ferrarotti, 1974) como en Estados Unidos de Norteamérica (Becker, 1974 y 1981; Wagner, 1979) y asimismo comienzan a plantearse investigaciones donde “las fotos son seleccionadas sistemáticamente por medio de una teoría tácita: [Bruce] Jackson observa la vida en la cárcel (1977, 1978) y [Douglas] Harper a los vagabundos (1978). Estas obras se asemejan a etnografías que, en lugar de recurrir a la palabra escrita, se organizan en torno a imágenes visuales. En este enfoque, la tarea consiste en teorizar a través de la fotografía (cf. Becker, 1974)” (Plummer, 1989, p. 33-34). Y al mismo tiempo se revisan y retoman aquellos trabajos de exploración en los que hubiera estado involucrada la fotografía durante todos esos años a pesar de no formar parte de la tradición sociológica (como es el caso de la fotografía documental por parte de Howard Becker, por ejemplo).

Entre tales trabajos se cuentan los realizados para la *Farmer Security Administration* (o FSA) como parte del programa fotográfico emprendido entre los años 1935 y 1944 por su División de Información; responsable de generar tanto materiales pedagógicos como informaciones de prensa con la intención de motivar y movilizar a la ciudadanía norte-americana dándole a conocer el alcance de la política de *New Deal* para salir de la Gran Depresión, el proyecto fotográfico emprendido dio lugar a una imaginería de referencia, aún hoy en día, de dicho período (F3)⁷. Dicho proyecto fue llevado a cabo bajo la dirección del economista Roy Stryker y mediante un equipo de trabajo del que formaron parte nombres hoy tan conocidos como Walker Evans, Dorothea Lange, Gordon Parks, Jack Delano, Russell Lee, Marion Post Wolcott, John Vachon, Arthur Rothstein, Carl Mydans, Theo Jung, Ben Shahn o John Collier. Éste último, por cierto, no sólo trabajó entre 1941 y 1943 para la FSA, sino que en los años 50 comenzó a colaborar con el Departamento de Antropología de la Cornell University realizando varios proyectos de etnografía visual, e impartiendo clases de fotografía durante las tres décadas posteriores en el *San Francisco Art Institute* así como de antropología en la *San Francisco State University*. A raíz de todo ello, publicó una obra de referencia: *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, en 1967, en la que plantea los fundamentos teórico-metodológicos de la foto-entrevista, donde la fotografía no sólo se muestra como consignación sistemática de fenómenos sociales y material para el análisis sino también como estímulo y objeto de comentarios.

⁷ Página de un álbum acerca de los refugiados que viajan a California, propuesto a la FSA en 1935, y cuyo material formaría parte del libro: “An American Exodus. A record of human erosion”, publicado en 1939 por Dorothea Lange y Paul S. Taylor.

Pero entender cuándo y cómo se produce este tipo de incorporación de la fotografía por parte de la sociología (lo que supone plantearse un trabajo sociológico *con* fotografías), primero ha de abordarse el alcance de una sociología *de* la fotografía así como *sobre* fotografías. Una triple distinción de la que nos ocupamos en los siguientes apartados.

3. Sociología de la fotografía: prácticas y representaciones

Si tomamos como referencias históricas tanto la realización en 1827 de aquella que es la fotografía más antigua del mundo (*Point de vue pris de la fenêtre*, resultado del pionero procedimiento fotográfico puesto a punto por Nicéphore Niépce), como asimismo la propuesta que realizara Auguste Comte en 1830 del neologismo “sociologie” a la hora de identificar su proyecto de “physique sociale”, cabe reconocer la contemporaneidad de la fotografía y la sociología, al menos por lo que a su nacimiento se refiere (Becker, 1974, p. 3). Y a pesar de ello, no será hasta pasado un siglo desde esa doble emergencia que se plantea la primera investigación sociológica que se ocupa de la fotografía, y en forma de tesis, la realizada por Gisèle Freund y publicada en 1936 (por Adrienne Monnier en su *La Maison des amis du livre* y tan sólo recientemente reeditada en facsímil –ver F4–), con el título: “la photographie en France au XIXe siècle. Essai de sociologie et d’esthétique”. Aunque si hacemos caso a Walter Benjamin, el manuscrito de esa obra (al que tenía acceso dada la estrecha relación que le unía con Freund), llevaba por título otro menos preciso, a saber: “la fotografía desde un punto de vista sociológico”, y así se refiere al mismo en las distintas anotaciones escritas por aquel entonces para su proyecto *Libro de los pasajes*, tal y como ha sido denominado posteriormente (Benjamin, 2007, p. 121 y siguientes).



F4. (ed. 2011)

F5. (ed. 1974)



F6. Tumba de G.F. en Montparnasse, 2012
(Repositorio: *Wikimedia Commons* –ver n. 8-)

Sin duda, el caso de Gisèle Freund (1908-2000) resulta particular habida cuenta que durante los primeros años de la década de los 30 cursa estudios de sociología tanto en Friburgo como en el Instituto de Sociología de Frankfurt (donde coincide con Kalr Mannheim, Max Horkheimer y Theodor Adorno, así como con Norbert Elias quien le orientaría en la concepción de su tesis doctoral). Practicante de la fotografía desde la adolescencia, Freund la utilizará de manera activa en su militancia política durante su época universitaria (de la que data uno de sus primeros reportajes, acerca del 1º de mayo de 1932 protagonizado por estudiantes anti-fascistas en Frankfurt).

Ante el ascenso del nazismo, se exilia en París a partir de mayo de 1933, inscribiéndose en la Sorbonne, donde tres años después presenta finalmente su tesis. Un período en el que prosigue con su actividad fotográfica, ya sea cubriendo la celebración del Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura, celebrado en París en 1935, ya sea elaborando un reportaje sobre la situación social en zonas deprimidas de "Northern England" en 1936, para *Life Magazine*. En los años posteriores completará una serie de retratos (pues la estudiosa del retrato devendrá afamada retratista de la intelectualidad: James Joyce, Virginia Woolf, Walter Benjamin, Colette, Bertold Brecht, Norbert Elias, Simone de Beauvoir, Samuel Beckett, Frida Khalo... así como auto-retratista); colaborará con otras publicaciones además de *Life* (caso de *Time*, *Vu*, *The Sunday Times*, *Weekly Illustrated*, *Paris-Match*...); pasando por un segundo exilio (éste en América latina) que le llevará a integrarse en la agencia Magnum (y de la cual dejará de formar parte en 1954 por sus desavenencias con Capa tras haber sido declarada persona non grata en USA). Todo ello hará de ella una conocida foto-reportera y reconocida fotógrafa, como hoy lo atestigua la lápida de su tumba en el cementerio de Montparnasse (F6)⁸. Sin embargo, ha de subrayarse que durante esas décadas Gisèle Freund compaginó su actividad fotográfica con la reflexión sobre la misma a través de libros, entrevistas y artículos –como, por ejemplo, el dedicado a la Exposición Internacional de 1937 en París (Freund, 1938)-, y sin abandonar nunca la tarea de actualizar el análisis sociológico emprendido en su tesis doctoral⁹, resultando de todo ello una nueva publicación en 1974: “Photographie et société” (F5)¹⁰.

⁸ A la fotografía original, aquí alterada para que pueda leerse mejor la inscripción, se accede en la URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cmentarz_Montparnasse_Gisèle_Freund_fot._Mateusz_Palka.jpg

⁹ Análisis que la propia autora sintetiza al plantear que su “estudio versa acerca de la enorme importancia de la fotografía en tanto que procedimiento de reproducción y, en particular, sobre el papel que en sus distintas fases ha jugado en la evolución del retrato. Estudiando un momento de la historia de la fotografía tratamos de arrojar luz sobre la historia de la sociedad burguesa de la época correspondiente, con el fin de mostrar –a través de un ejemplo concreto- las relaciones que hacen al arte y la sociedad dependientes. La fotografía ha adquirido carta de naturaleza en la vida cotidiana, contándose entre sus características el ser adoptada por todas las clases sociales. En ello reside su gran importancia política” (Freund, 2011, p. 8).

¹⁰ Título modificado asimismo con motivo de su traducción al castellano, cuyo título es: “La

Obra de factura académica, “La photographie en France au XIXe siècle” abordaba la aparición de la fotografía y su temprana utilización a la luz de la práctica social del retrato, comenzando por el hecho de que el mismo conoce diversas formas (como la miniatura o la silueta) a las que cabe atender en tanto que precursoras de la propia fotografía. Al respecto, señalaba Walter Benjamin en la reseña de la tesis que publicó en 1938: “Su descripción del fisionotrazo como un eslabón entre el retrato en miniatura y la toma fotográfica muestra de manera ejemplar cómo se pueden hacer socialmente reveladores los hechos técnicos” (Benjamin, 2007, p. 87). Sin obviar el debate sobre el estatus de la fotografía (concretado en figuras como Nadar y Disderi, representando a los artistas fotógrafos y los fotógrafos de oficio, respectivamente), ni en sus derivas críticas (analizando las actitudes de las corrientes artísticas de la época) ni judiciales (objeto del litigio: ¿la fotografía es un arte o un oficio manual?), haciéndose eco de otras cuestiones por las que ya entonces frecuentaba los tribunales (fuera debido a los derechos de autoría y de reproducción o a la fotografía de desnudos y la “espiritista”, por ejemplo), esta obra de Gisèle Freund analiza el desarrollo de la fotografía a través de las prácticas de los primeros retratistas fotógrafos y de quienes se hacían fotografiar por ellos durante dos períodos históricos conocidos como la Monarquía de Julio (1830-1848) y el Segundo Imperio (1851-1870), constatando hasta qué punto el desarrollo técnico y artístico de la fotografía estaba íntimamente ligado a la estructura social de su época: “La ascensión de amplias capas medias había provocado nuevas necesidades de auto-representación; necesidades que habían encontrado su satisfacción en el retrato fotográfico, que se había adaptado a sus exigencias económicas y a su gusto” (Freund, 2011, p. 141). Se inicia así un proceso de democratización del retrato por parte de la fotografía que se hará más acusado a través de una mayor accesibilidad provocada tanto por las sucesivas modificaciones técnicas como por las conformaciones clientelares del mercado (siendo el invento del *fotomatón*, cuya primera patente y presentación pública datan de 1889-90, un buen ejemplo de la articulación de ambas).

fotografía como documento social” (ed. Gustavo Gili); un desplazamiento que ejemplifica la manera acostumbrada en que se vincula lo fotográfico a lo sociológico.

Por su parte, “Photographie et société” es una obra divulgativa, publicándose de hecho en una colección de bolsillo desde su primera edición. En el mismo se hace una síntesis de lo ya expuesto en la tesis sobre el siglo XIX – ampliándola con casos como el de los *saloons* fotográficos en USA entre 1840 y 1860 (Freund, 1974, p. 31)-, para después abordar la transformación de la fotografía en el siglo XX –yendo así de la Comuna de Paris a la Revolución de 1917, por ejemplo-, para analizar cómo la fotografía, además de obra de arte y forma de conocimiento, se instituye en instrumento de comunicación de masas. La demanda creciente de imágenes conlleva la creación de nuevos medios (caso de las revistas con foto-reportajes), protagonistas (foto-reporteros, etc.) y prácticas (*scoop*, por ejemplo), lo que obliga a preguntarse acerca de la credibilidad de la imagen fotográfica: pues manipulable y falseable puede asimismo servir de denuncia y para la crítica social (ver Freund, 1974, p. 102, a propósito del trabajo de Lewis Hine). En la apretada historia social que plantea en esta obra, Freund retoma una categoría apenas tratada en su tesis: la “fotografía de aficionado”, que es como tituló el breve capítulo (con apenas cuatro páginas) de conclusión de aquella; apuntaba por aquel entonces que su creciente número a partir de 1860 se convertiría en una fuerza decisiva tanto para su transformación estética (alimentando movimientos de vanguardia, por ejemplo) como comercial (incidiendo en su desprestigio tanto artístico como profesional).

Años más tarde, y aunque Freund está lejos de entonar un grito del tipo: “¡Todo el mundo fotógrafo!” (con el que Lucien Laumière titulara su manual para aficionados de 1914), dado el momento de dominio *Kodak* en el que escribe le lleva a plantearse que “quizá no estén lejos los tiempos en que 800 millones de chinos blandan la *Instamatic* de bolsillo en lugar del pequeño libro rojo” (Freund, 1974: 198). Una frase que adquiere un tono particular al ser leída hoy, cuatro décadas después, en plena efervescencia de la fotografía digital y su generalización a gran escala de prácticas colectivas organizadas en torno al gesto (de captarla, compartirla, alterarla, etc.) que acompaña a la imagen electrónica. Pero a propósito de la referencia de Freund a la *Instamatic*, señalar en este punto que fue precisamente su lanzamiento, a

principios de la década de los 60, lo que animó a la multinacional Kodak-Pathé a plantearse la realización de un estudio de carácter sociológico acerca de los franceses y la fotografía. Dicho encargo recayó en un equipo dirigido por Pierre Bourdieu (1930-2002) e integrado por Luc Boltanski, Robert Castel y Jean-Claude Chamboredon, quienes (junto con la colaboración de Gérard Lagneau y Dominique Schnapper), lo llevaron a cabo entre 1961 y 1964. La publicación de sus resultados dio lugar en 1965 al libro: “un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie”. Se trata de una obra que, desde el comienzo, muestra su interés no sólo por hacer de la fotografía un objeto sociológico, sino también por incorporarla a las estrategias de objetivación que le son propias a la disciplina, planteándose de entrada la pregunta: “¿Pueden y deben la práctica de la fotografía y la significación de la imagen fotográfica proporcionar material para la sociología?” (Bourdieu, 1965a, p. 11). A lo largo de su desarrollo, la obra aporta varias y distintas respuestas a dicha cuestión, si bien aquí sólo mencionaremos algunas de ellas, de cara a dar idea del alcance de su propuesta.

La fotografía se plantea como un medio privilegiado para observar la transmisión de valores de clase en la medida que, frente a la idea de que su práctica no obedece sino a una actitud individual de satisfacción personal, aquélla permite una comprensión de las regularidades objetivas de los comportamientos¹¹. No en vano, se trata de una *praxis estructurada*, habida cuenta que “el grupo subordina esta práctica a la regla colectiva, de manera que incluso aquella fotografía menos relevante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de esquemas de percepción, pensamiento y apreciación común a todo el grupo” (Bourdieu, 1965a, p. 24). De ahí que cada grupo haga una selección de posibles temas, momentos, composiciones... que se fotografíen, esto es, de lo que resulta fotografiable; de este modo, la fotografía se revela como “índice e instrumento de integración” al ir asociada a los momentos culminantes de la vida social del grupo de pertenencia (sean bodas, bautizos, reuniones

¹¹ Dicho con sus propias palabras: “De entrada, no podemos dejar de sorprendernos por las regularidades a tenor de las cuales se organiza la práctica común: pocas actividades hay que estén tan estereotipadas y menos abandonadas a la anarquía de las intenciones individuales” (Bourdieu, 1965a, p. 39).

familiares, viajes o vacaciones, etc.) en los cuales éste se reafirma con solemnidad.

El carácter cuantitativo de la investigación de base para esta investigación (parte de cuya información se hará asimismo presente en otros trabajos de Bourdieu, como en “La distinción”), conlleva una presentación pormenorizada de cuál es la intensidad de las prácticas (caso de la de foto de familia) en función de la edad, el estado civil, la presencia de hijos, etc. Y otro tanto respecto a la práctica modal de la fotografía en términos de clase, estableciendo así diferencias entre: campesinos (distinción asociada a la vida urbana); clases populares (cumpliendo con las funciones más tradicionales); empleados (quienes son menos practicantes pero más devotos y están mejor equipados); cuadros medios (con ambigüedades muy marcadas, rechazando la estética realista y popular pero pretendiendo para la foto la dignidad de un arte); y cuadros superiores (quienes gozan de mayores posibilidades para su práctica y sin embargo ésta es menos frecuente además de estar generalmente sujeta a temas tradicionales). Y así, una vez establecido el carácter normativo de la práctica fotográfica a tenor de las jerarquías sociales y de sus representaciones, en el estudio se aborda la “definición social de la fotografía”, entendida aquí como aquella expresión legitimada desde los usos corrientes de la fotografía, que la sitúan a medio camino entre prácticas vulgares y nobles. No en vano se trata de una definición que contempla algunas de sus imágenes manifiestas a partir de distintas contradicciones puesto que: se asume que toda fotografía supone una selección arbitraria de la realidad, a pesar de lo cual se la tiene por reproducción exacta y fiable de la misma; la fotografía es considerada entre las bellas artes, sin embargo desmiente la representación popular de la creación artística como fruto del trabajo y la dedicación; la estética popular en modo alguno es ajena a las normas objetivas en el ámbito de la cultura consagrada, pero tratándose de la fotografía se suspende el juicio estético a tenor del carácter sagrado del objeto (caso de la foto de familia, por ejemplo), etc.

El estudio incluía asimismo una serie de entrevistas con campesinos, con miembros de clubs de fotografía, así como con fotógrafos tanto de prensa

como de publicidad, etc. El análisis del caso de los campesinos del Bearn, su país natal, dará lugar a un artículo de Pierre Bourdieu en colaboración con Marie-Claire Bourdieu, publicado ese mismo año bajo el título: “Le paysan et la photographie”. Se insiste aquí en que la función social de la práctica fotográfica corriente consiste en proporcionar un tipo de imágenes, aquéllas que puedan ser reconocidas y en las que poder reconocerse: se trata así de ocasiones “digna de ser fotografiadas”, de personas que tienen que “salir”, de vistas que deben “sacarse”. Se asiste, por tanto, a la conformación de un sociograma y, en tanto que tal, resulta de todo punto “natural que la fotografía sea objeto de una lectura a la que se puede denominar sociológica, donde nunca sea considerada ni en sí misma ni por sí misma, esto es, a tenor de sus cualidades técnicas o estéticas (...), [pues lo que aquí cuenta es que] nada puede ser fotografiado aparte de lo que debe ser fotografiado” (Bourdieu & Bourdieu, 1965b, p. 167).

Por lo que se refiere a los otros casos mencionados (integrantes de clubs, fotógrafos, etc.), el análisis de los mismos ocupa la segunda parte de “Un art moyen...”, habida cuenta que sus posiciones en cuanto al uso de la fotografía se distancian de la definición social dominante. Así, en el capítulo: “Ambiciones estéticas y aspiraciones sociales”, Robert Castel y Dominique Schnapper analizan el caso de quienes integran un foto-club; por su parte, Luc Boltanski se ocupa del caso de la fotografía de prensa (a través de fotógrafos de France-Soir y Paris-Match) en el capítulo: “La retórica de la figura”; Gérard Lagneau hace lo propio respecto a la fotografía publicitaria en “Trampantojo y falso pretexto”; del caso de los estetas se ocupa Jean-Claude Chamboredon en “Arte mecánico, arte salvaje”; mientras que el titulado: “Hombres de oficio u hombres de cualidad”, de Luc Boltanski y Jean-Claude Chamboredon, está dedicado a la profesión de fotógrafo.

Este último capítulo tiene un doble interés. En primer lugar, por proponer el análisis de las maneras y los gestos de quien fotografía, haciendo una correspondencia con quien se sitúa al otro lado de la cámara (y su disposición corporal, activa cada vez que alguien se siente centro de una actividad fotográfica), a tenor tanto del origen de clase y de la propia experiencia

profesional como respecto a su adaptación de cara a introducirse en un medio social que se pretende fotografiar (Bourdieu, 1965a, pp. 274-275). En cuanto al otro motivo de interés, éste radica en que dicho capítulo invita a seguir una senda de investigación muy poco transitada, ya que apenas existen estudios sociológicos de la fotografía como profesión. De hecho, el mejor exponente de este tipo de trabajos sigue siendo el que realizara Bárbara Rosenblum (1943-1988) en su “Photographers at work. A sociology of photographic styles”. Una etnografía de la producción fotográfica que se centra en las prácticas profesionales, atendiendo tanto a la división técnica del trabajo como a la organización social de la profesión y a su configuración del mercado, para lo que opta por acompañar a –y no acompañarse por– profesionales de la fotografía que trabajan diferentes “estilos”. Según sus propias palabras:

“Este estudio es un intento de conectar tipos de estructura social con estilos fotográficos. De manera más específica, explorará las diferencias entre tres estilos de fotografía –periodístico, publicitario y artístico–, definiendo las características distintivas que permiten al observador agrupar en un conjunto la variedad de imágenes bajo una sola categoría. Sostengo que la forma de organizar el trabajo afecta al estilo. Ciertos procesos sociales distintivos dominan en cada ajuste de las fotos tomadas y también afectan a lo que los fotógrafos pueden y no pueden hacer, qué tipo de imágenes pueden y no pueden sacar, qué tipo de información visual pueden incluir o excluir de las fotos. Si comparamos cómo se hacen las fotos en cada uno de las tres diferentes estilos, podemos apreciar las relaciones entre estilos fotográficos y estructuras sociales” (Rosenblum, 1978, p. 28).

Para ello, la autora se plantea una triple aproximación, articulando el análisis de la organización del trabajo con el impacto de aquellas características institucionales compartidas junto con aquellos conceptos manejados por los participantes respecto a lo que hacen. Entre las pocas actualizaciones de esta línea de investigación planteada a partir de estos trabajos ya clásicos, cabe destacar la reciente contribución realizada por Sylvain Maresca –a tenor de un estudio realizado entre 2010 y 2012– acerca de cuáles son aquellas relevantes repercusiones de la revolución tecnológica digital en las relaciones

de cooperación entre fotógrafos profesionales así como en las relaciones de éstos con sus clientes y, por ende, en la organización de su trabajo (Maresca, 2014). Destacable tanto por el interés de la misma como por su excepcionalidad, habida cuenta la escasez de aproximaciones en este ámbito.

Lo que no sucede con otras líneas abiertas, caso de la que se ocupa de la práctica de la fotografía y sus usos sociales, sin ir más lejos, con una literatura más abundante. Entre los trabajos recientes, mencionamos aquí un par a modo de ejemplos significativos. El primero de ellos, realizado por Irène Jonas se pregunta acerca de los cambios que el advenimiento de lo digital provoca en la foto de familia; asumiendo la importancia y el papel simbólico de este tipo de fotografía, la autora trabaja con “una generación de personas, mayoritariamente progenitores, con el fin de tratar de captar cómo han vivido de manera concreta ese pasaje fotográfico y cuáles son las repercusiones de ello en su práctica por lo que se refiere tanto a la hora de hacer las fotos como de almacenarlas en el ordenador o archivarlas todavía” (Jonas, 2010, p. 19). Por su parte, el segundo de dichos trabajos lo lleva a cabo Jocelyn Lachance y aborda el papel desempeñado por la actividad fotográfica en la socialidad juvenil, mostrando hasta qué punto “los usos de los aparatos digitales revelan una relación hipermoderna consigo mismo, los otros, el cuerpo y las emociones” (Lachance, 2013, p. 9); se trata de un estudio realizado durante 2011 y 2012, en el que trabaja con jóvenes tanto franceses como quebequenses entre 18 y 24 años (inscribiéndose así en la primera generación que ha crecido con un aparato digital en las manos), a quienes da la palabra respecto a sus prácticas en la actualidad pero también durante su adolescencia.

4. Sociología mediante fotografía(s): modos de ver e imaginarios

Tal y como puede deducirse de lo ya expuesto, una sociología de la fotografía pone de manifiesto la diversidad de modos de ver que surgen con la sociedad moderna, donde la práctica fotográfica no sólo registra imágenes de lugares y situaciones sino que también les da forma, expresando el imaginario tanto de aquello que se fotografía como de quien lo fotografía y de quienes interpretan

tal fotografía, puesto que ninguna de las tres instancias está desprovista del mismo. De ahí que, como bien indica José de Souza Martins, “la relevancia sociológica de la fotografía no radica en ella misma sino en el desencuentro entre lo imaginado, la imagen y sus elementos perturbadores” (Martins, 2011, p. 162); e independientemente que trabajemos *sobre* o *con* fotografías.

Siguiendo aquella premisa de Philippe Dubois según la cual “con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible” (Dubois: 1983, p. 11), conviene precisar que la utilización que aquí hacemos de las preposiciones “sobre” y “con” no hace distingo respecto al doble papel de material sociológico y a la vez medio de investigación social que es la fotografía mediante la que se trabaja, sino que más bien introduce un matiz acerca de su producción: en el primer caso hace referencia a que las fotografías que intervienen en el estudio han sido creadas previamente y mediante una práctica fotográfica externa al proceso de investigación, al margen del mismo en todo caso; en el segundo, al contrario, se refiere a la incorporación de dicha práctica por parte del propio equipo de investigación, de manera que ya no sólo se trabajaría a partir de fotografías sino también a través de la creación de fotografías. Una diferenciación que, por otra parte, en modo alguno excluye su combinación en un mismo proyecto de investigación.

4.1. Sociología *sobre* fotografías: A vueltas (imaginarias) con el álbum de fotos

Hace años que el sociólogo norteamericano Howard Becker viene insistiendo en que, “las fotos, como todo objeto cultural, extraen su sentido del contexto” (Becker, 1995), invitándonos a abordar las maneras en que esto se efectúa en cada caso. Sin embargo, la habitual identificación del trabajo sociológico *sobre* imágenes fotográficas con ciertos campos (sociología de la comunicación¹² y sociología urbana) así como con el análisis de contenido (en

¹² Un ejemplo clásico sería la investigación de Ervin Goffman sobre imágenes fotográficas de carácter publicitario en revistas, publicada en 1976 con el título: “Gender Advertisements” en *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 3 (2): 69-154 (y de la que hay una

tanto que tratamiento específico de las mismas en cuanto mensajes) supone una reducción del potencial de articulación entre sociología y fotografía. Sin duda, José de Souza Martins expresa el alcance de esta posición de un modo más contundente y preciso, por lo que conviene cederle la palabra al respecto: “La ideología documentalista que asedia a la Antropología Visual tanto como a la Sociología Visual deforma y empobrece lo que la fotografía puede decir al científico social. Debido a lo cual, precisamente, la legitimidad de esas dos disciplinas especiales y subsidiarias del respectivo campo científico, Sociología y Antropología, depende del reconocimiento de la imagen fotográfica como documento del imaginario social, y no preponderantemente como documento de la factualidad social. Sociólogos y antropólogos necesitan mucho más que una foto para comprender lo que contiene una foto” (Martins, 2011, p. 174). La fotografía habrá de sacudirse entonces cierto conformismo fáctico para poder mostrarse como mediación imaginaria.

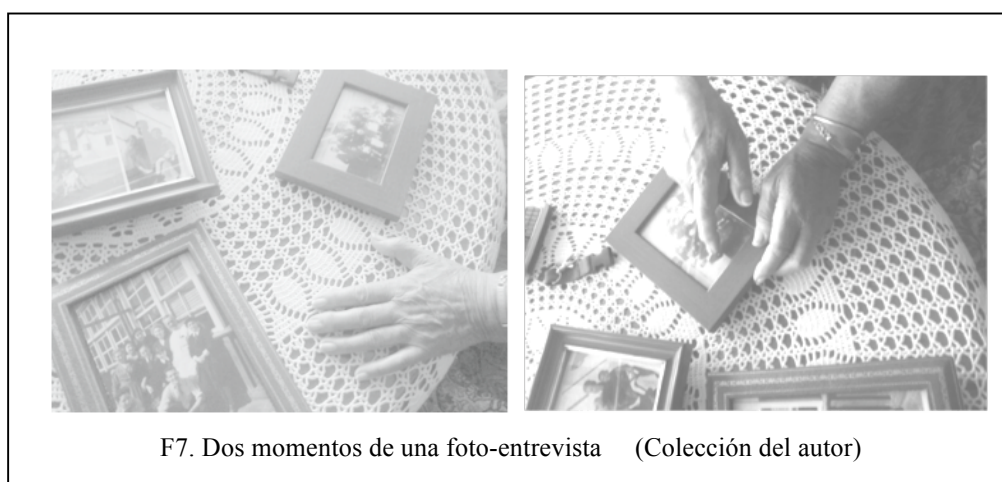
La mentada identificación del trabajo sociológico *sobre* fotografías remite a imágenes que forman parte de una colección, un fondo o archivo (y sus subdivisiones temáticas), puesto que se trata de imágenes provenientes de un repertorio documental preexistente, sea éste profesional o amateur, en lugar de haber sido producidas a tenor de un diseño de investigación social; ahora bien, éstas cobran un interés sociológico particular al ser consideradas en términos de auto-presentación, esto es, si las abordamos a tenor de la propia concepción que una sociedad tiene de sí misma, o dicho en otras palabras, de aquellas maneras en que ésta se imagina (Appadurai, 1999). Pensemos, por ejemplo, en el caso del álbum familiar, a la vez presentación de sí y relato socializado de la propia vida (Visa, 2013), cuyo interés sociológico ya señalara Pierre Bourdieu en los años sesenta, aunque no se ocupase de ello en su investigación acerca del uso de la fotografía por los franceses (Bourdieu, 1965a), y al que en los setenta Christopher Musello ya lo caracterizara metodológicamente en tanto que objeto sociológico (Musello, 1979), a tenor de su capacidad para permitir el trabajo en términos

traducción parcial al castellano en Goffman, 1991, p. 135-168).

domésticos, personales o privados (lo que el autor sintetiza con el término “home mode” de la fotografía familiar) en tanto que documentos de la vida cotidiana... de unos actores que, por otra parte, producen y además seleccionan tales documentos (observándose como familia), a través de los cuales a su vez (re)producen materialmente a la propia familia (mostrando quiénes pertenecen o no a la misma en uno u otro momento). De este modo, cada una de esas imágenes está investida de una “información que excede la particular referencia icónica de cada una de ellas. Todo lo cual tiene importantes consecuencias ante cualquier expectativa de ‘descodificar’ tales documentos fotográficos. Al hablar de ‘significado’, por ejemplo, debemos entender que el documento mismo es producto de dinámicas sociales y culturales” (Musello, 1979, p. 118). Tal y como le sucede al propio álbum en el que se ordenan y disponen.

“*Save your happy memories with a KODAK*”, rezaba un slogan publicitario de la marca en 1912; que seguía vigente en sus anuncios de prensa diez años después, tratando de promocionar sus máquinas fotográficas. Ahora bien, como tan acertadamente señala Jean-Caude Kaufmann casi un siglo más tarde, “lo que permite soñar con la vida eterna de los bellos recuerdos no es la foto sino el álbum, pues éste inscribe cada imagen en una continuidad” (Kaufmann, 2002), en términos de narración y de filiación. De hecho, en tanto que objeto ligado al género autobiográfico, por contener el rastro de muchas vidas relacionadas entre sí e incluso ser no pocas veces el único que los familiares dejan tras su muerte, la caracterización dominante del mismo lo equipara a un receptáculo sagrado, entendiéndose así que “el álbum de familia es siempre un objeto de veneración, cuidado, trabajado, mantenido como una momia, guardado en un cofre; se lo abre con emoción, en una especie de ceremonial vagamente religioso, como si se tratara de convocar a los espíritus” (Dubois, 1986, p. 75). Pero a tenor de su propia materialidad discursiva, “el álbum funciona como un libro ilustrado que cuenta la historia de la familia”, cuya intriga se organiza de manera serial y se delimita a partir de una severa selección de todos los recuerdos y acontecimientos posibles, naturalizándose así el carácter paradójico del álbum, ya que “cuanto mayor

es la reducción que establece respecto a la vida rebotante, más apta a resistir al tiempo parece la verdad futura que el mismo inscribe. [Dicho de otro modo,] cuanto más omite, más dice” (Kaufmann, 2002). Tendencioso y mitómano, hecho de lugares comunes¹³, el álbum guarda y a la vez exhibe aquellas fotografías destinadas a formar parte de los archivos familiares... aunque no todas, porque el archivo fotográfico no se atiene exclusivamente al álbum, adoptando otras formas donde las páginas en blanco se sustituyen por paredes, repisas, mesas, vitrinas... y pantallas.



En efecto, la imagen fotográfica familiar contribuye a estructurar la territorialidad doméstica, y no sólo a la manera de iconos que forman parte de la colección de objetos que cohabitan en una casa sino también de relatos en imágenes que componen espacios de exposición tanto como de recuerdo, celebración, encuentro, recogimiento... De ahí que una investigación social cualitativa que verse acerca del lugar –tanto material como simbólico- que hoy en día se le otorga en los hogares al archivo fotográfico personal, habrá de atender tanto a su dimensión documental (constitución de una fototeca particular) como a la relacional (a tenor de las prácticas expositivas, narrativas, conmemorativas, decorativas...); esto es, tanto a las maneras en que se consideran, organizan y conservan las fotografías como a los modos en que se interpela, cuenta y enseña a través de la disposición de las mismas en dicho ámbito (en el que se concita lo doméstico, lo íntimo, lo familiar...),

¹³ En palabras de Pierre Bourdieu: “nada hay que sea más decente, más tranquilizador y más edificante que un álbum de familia” (Bourdieu, 1965a, p. 54).

saltando de armarios y estanterías a marcos y pantallas (Davila, 2015). De ahí la pertinencia de trabajar mediante foto-entrevistas (F7)¹⁴ para la producción de datos etnográficos (Collier, 2006), retomando el mismo principio testimonial que activara Armando Silva al realizar su investigación del retrato familiar que compone el depósito fotográfico a tenor de su distinta organización (Silva, 1998). Se trata de un abordaje etnográfico de los distintos aspectos involucrados (observación, imaginaria, biografía, materialidad, memoria, ritmo visual, auto-simbolización, etc.), que responde al criterio expresado por Irène Jonas según el cual “una fotografía de familia nunca es interpretada por sí misma sino en un contexto y a través de un proceso de sociologización de la imagen” (Jonas, 2010, p. 93).

Un excelente ejemplo de hasta qué punto toda imaginaria se inscribe a su vez en un imaginario, involucrándose en nuestras operaciones intelectuales e institucionales, nos lo proporciona el análisis llevado a cabo por Juliette Rennes en su obra: “Femmes en métiers d’hommes. Cartes postales 1890-1930”. Articulando los dos ámbitos en los que se centran sus investigaciones, a saber: la historia de los discursos y las representaciones visuales así como la sociología de género y de las profesiones, esta obra da cuenta de la traducción en representaciones visuales del persistente discurso de resistencia ante el proceso de feminización de las profesiones en Francia durante esa época. A partir de un corpus compuesto por más de 300 tarjetas postales que ha ido reuniendo al cabo de los años (conjugando colecciones propias y ajenas), así como de la puesta en relación de sus escenificaciones con aquellas que se planteaban en piezas de teatro, tribunas de prensa, novelas, ensayos, canciones, intervenciones parlamentarias... trabaja de manera muy pormenorizada los “archivos de un imaginario” que no sólo se conjuga en la figuras caricaturizadas (mediante disfraces, dobles fantasiosos, etc.) o reivindicativas sino también en la acuñación de expresiones como: “Eva futura”, “nueva mujer”, “emancipada”, “mujeres del mañana”.

¹⁴ Ambas fotografías pertenecen a un proyecto de investigación en curso acerca del archivo fotográfico personal, y han sido alteradas tanto en su cromatismo como en su iluminación para preservar mejor el anonimato de quienes aparecen en ellas.

A tenor de que imagen e imaginación se inscriben en un imaginario que comprende ciertas representaciones compartidas socialmente, resulta que una imagen no sólo nos “da a ver” algo sino que además nos lo *hace ver* de una determinada manera; o como lo condensa John Berger en la siguiente fórmula: “toda imagen encarna un modo de ver” (Berger, 2000, p. 15). En este sentido, toda imagen responde a la construcción de formas específicas de visibilidad en una sociedad o grupo social en concreto. De hecho, tal y como lo indica Hugo José Suárez, “en una imagen se puede ver al fotógrafo que ha interiorizado determinadas categorías de percepción que las reproduce como legítimas. (...) Así, una foto nunca es imparcial: opta, demarca, sugiere –y en el límite impone– una visión del mundo”; de ahí que pueda hacerse el planteamiento de que mediante “el análisis cuidadoso y sistemático de un conjunto de imágenes, no es difícil reconstruir el sistema de valorización y jerarquía que guía al fotógrafo en el momento de la toma” (Suárez, 2008, p. 24)¹⁵. Por tanto, cada imagen o conjunto de imágenes, a través de su hacer ver de una determinada manera, contribuye a dar forma a los modos legítimos de “hacer visible” en una sociedad o época específica¹⁶; modos a los que, por otra parte, en modo alguno resultará ajena la propia sociología, motivando incluso la tardía e irregular incorporación de la fotografía entre las prácticas sociológicas.

4.2. Sociología con fotografía(s): *Photo-essay*, *photo-elicitation*, *photovoice*

La fotografía, en efecto, supone una práctica minoritaria en sociología, incluso hoy en día, aunque ya no resulte extraño que en las bibliotecas figuren trabajos como los de Douglas Harper, José Souza Martins, Emmanuel Garrigues, Irène Jonas, Hugo José Suárez, Cécile Cuny, Michaël

¹⁵ Como el propio autor nos muestra a través del caso del archivo fotográfico de Julio Cordero en Bolivia, que analiza en el tercer capítulo de esta obra (Suárez, 2008, p. 49-73).

¹⁶ Modos instituidos contra los que se plantean no pocos proyectos fotográficos (instituyentes); algunos de ellos con resonancias sociológicas, bien buscadas de antemano bien reconocidas desde una sociología que los aprecia (como los de Rip Hopkins, Victor Burgin, Hortense Soichet, Allan Sekula, Stephanie de Rouge o Antoine d’Agata), aunque no nos ocupemos de tal relación en las páginas de este artículo.

Meyer o Camilo José Vergara, por mencionar tan sólo algunos pocos; todos ellos interesantes por motivos bien distintos pero que tienen en común el ser realizados por practicantes de la sociología que incorporan la fotografía en tanto que instrumento de investigación social. Mientras, los manuales de la disciplina continúan obviando aquellos trabajos pioneros por lo que respecta a tal incorporación, y a pesar de que entre ellos se cuentan nombres ilustres como puedan ser los de Lewis W. Hine, Maurice Halbwachs, Gisèle Freund, Pierre Bourdieu, Jean Baudrillard... En unos casos, considerándolos menores dentro de su probada trayectoria sociológica (Bourdieu o Halbwachs, por ejemplo) y en otros, negándoles su orientación sociológica (caso de Hine, Freund o Baudrillard, sin ir más lejos), cuando precisamente resulta ser revelador del alcance de dicha incorporación la manera en que ésta se resuelve en cada uno de los casos mencionados (Davila, 2011). Pero a lo largo de estas pocas páginas finales nos limitaremos a hacer un breve repaso por distintas modalidades en que se plantea la sociología con fotografía(s), haciendo referencia a algunos trabajos como ejemplos ilustrativos de cada una de ellas.

Una primera modalidad se caracteriza por la delegación de la producción fotográfica ya que se deja en manos de quienes la practican profesionalmente. Aunque quizá pudiera entenderse como una variante del trabajo sobre fotografías, en este caso las mismas no preexisten a la investigación sino que se generan en el transcurso de la misma. Por tanto, asistimos al planteamiento de una colaboración entre profesionales de dos campos, a la manera en que se produjo en casos ya clásicos como: *Elogiemos ahora a hombres famosos*, obra publicada en 1941 pero resultado de la colaboración entre el periodista James Agee y el fotógrafo Walker Evans, a partir de la FSA, durante los meses de julio y agosto de 1936 acerca de las condiciones de vida de tres familias de campesinos algodoneros de Alabama (Agee & Evans, 1993). Así como ha llegado a ser frecuente este tipo de colaboración entre profesionales del periodismo y de la fotografía, no sucede lo mismo cuando se trata de profesionales de la sociología y de la fotografía. De hecho, un caso de esa misma época, dado que sucede entre 1936 y 1940, y

en el que se había consignado la colaboración entre el fotógrafo Aaron Siskind y el sociólogo Michael Carter para la realización del proyecto “Harlem Document”, pasando por pionero de este tipo de trabajo documental (Entin, 2007, p. 107 y ss.), ni tan siquiera logra sostenerse como tal, una vez que se atestigua que el supuesto sociólogo afro-americano y residente en Harlem no era sino un periodista llamado Milton Smith que trabajaba para el Brooklyn Eagle cubriendo Harlem (Blair, 2007, p.19). Aunque, al menos, aquel proyecto socio-fotográfico ha sido retomado por el fotógrafo y sociólogo Camilo José Vergara en su tratamiento retrofotográfico¹⁷ del mismo barrio (Vergara, 2013). Pero a la hora de mostrar algún ejemplo reciente y logrado de la mentada colaboración, una referencia sin duda interesante es aquella de la obra que lleva por título: *Familles à table* (Kaufmann & Scaglia, 2007). Su elaboración se nos presenta, según su subtítulo, “bajo la mirada de Jean-Claude Kaufmann”; acompañado éste, en caracteres mucho más pequeños, de la acotación: “fotografías de Rita Scaglia”, se diría que editorialmente no parece ponerse en valor el tipo de colaboración que aquí nos ocupa. Pero su diseño y estructura interior desmiente esta primera impresión. De hecho, este libro aborda a través de la doble mirada, sociológica y fotográfica, la actual conformación social de la familia a través de un analizador cotidiano: la comida; o mejor, la orquestación familiar en torno a la mesa de comer, con sus espacialidades y temporalidades particulares. Las fotografías de Scaglia se revelan parte del propio texto; en el que, por su parte, Kaufmann se impone la tarea de “escuchar las fotografías” de Scaglia, y no sólo “hacerlas hablar” a partir de lo observado en la realización durante “dos años de la investigación [mediante entrevistas abiertas] acerca de la cocina y las comidas en familia”,

¹⁷ La retrofotografía que practica Camilo José Vergara desde hace décadas consiste en visitar los mismos parajes en distintos momentos, documentando el cambio social que se va produciendo en ellos a lo largo del tiempo, y así ha ido dando cuenta del South Bronx en Nueva York, de Camden en New Jersey, de Detroit en Michigan, de viviendas sociales en Chicago, etc. Guarda similitudes con la “técnica del *before and after*” o de confrontación el tiempo del contenido entre imágenes tal y como es definida por parte de la sociología visual (Mattioli, 2007, 104-110), pero con la importante diferencia que en lugar de que se contrapongan fotografías preexistentes con otras nuevas (trabajando así *sobre* unas y *con* otras), en el caso de Vergara todas son generadas por el mismo proceso de investigación y por tanto la misma mirada.

compendiada en su anterior obra: *Casseroles, amour et crises. Ce que cuisiner veut dire* (que se publicó en 2005).

Una segunda modalidad de incorporación comporta el asumir la práctica fotográfica por parte de quien(es) lleva(n) a cabo la propia investigación. Ahora bien, ésta puede verse limitada a unos momentos determinados del proceso, llegando a desaparecer incluso del resultado final, hasta el punto de parecer que la misma ni tan siquiera haya tenido lugar. Es el caso de la producción fotográfica a la que se le otorga el papel de notas de campo, permitiendo así determinadas descripciones o cierta “intensificación de la mirada”, que diría Pierre Bourdieu, a tenor de su propia práctica socio-fotográfica: “Adopté sobre gentes muy parecidas a las kabyilas, gentes con las que pasé mi infancia, la mirada de comprensión obligada que define a la disciplina etnológica. La práctica de la fotografía, primero en Argelia y luego en Bearn, ha contribuido mucho, sin duda, acompañándola, a esta conversión de la mirada que suponía –y no creo que la palabra sea demasiado fuerte–, una auténtica conversión. La fotografía es, en efecto, una manifestación de la distancia del observador que registra y no olvida que registra (lo que no es siempre fácil en las situaciones familiares, como el baile), pero asimismo supone toda la cercanía de lo familiar, atento y sensible a los detalles imperceptibles...” (Bourdieu, 2003, p. 44). El mismo Bourdieu que durante décadas ocultó deliberadamente dicha práctica, debido a la dominante censura tácita de la misma por parte de su disciplina durante ese tiempo (*op. cit.*, 40-42); el mismo que apenas dejó entrever retazos de dicha práctica a través de las portadas de sus libros (Davila, 2011, p. 76), en las que incluyó fotografías de las que sus lectores ignoraban tanto la autoría como las circunstancias de realización de las mismas hasta que, poco después de su muerte, su exposición y posterior publicación permitieron contextualizarlas, comprobando que eran contemporáneas de la investigación acerca del uso de la fotografía por parte de los franceses (Bourdieu, 1965a y 1965b). Pero en otros muchos casos, esa utilización de la fotografía como registro o notas de campo no sólo no impide sino que por el contrario pide que éstas se hagan presentes a la hora de dar cuenta tanto del proceso como del resultado de la

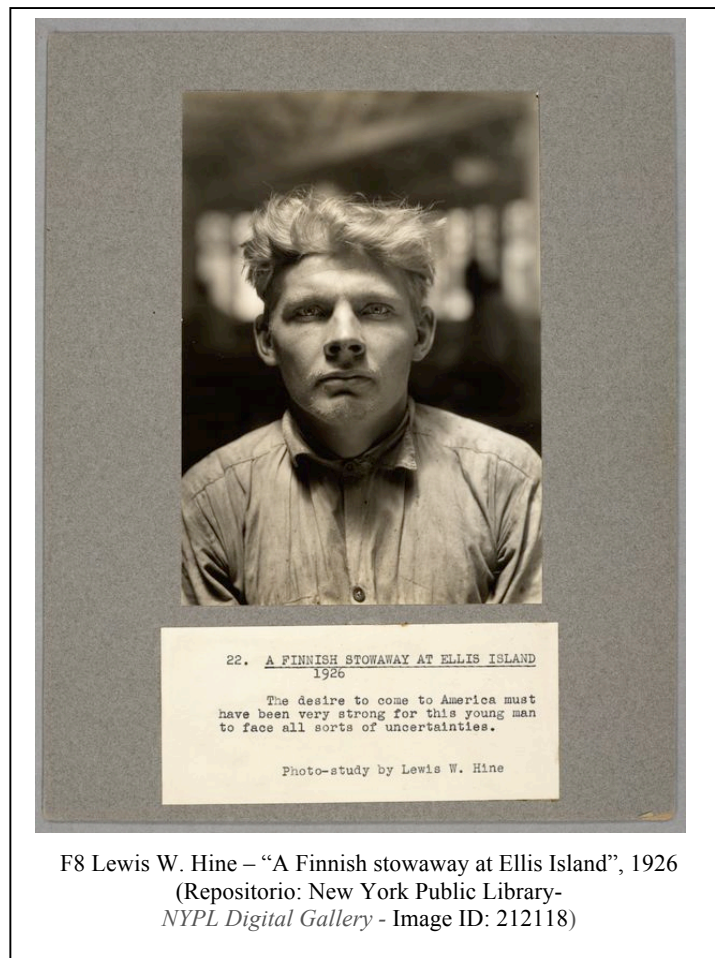
investigación en la que se integra para el desarrollo de un trabajo sobre el terreno. Dos ejemplos, referidos de manera sucinta: el primero de ellos corresponde a los cuadernos etnográficos de un aprendiz de boxeo que Loïc Wacquant consigna durante su frecuentación asidua de un club de boxeo en el gueto negro de Chicago de 1988 a 1991, y luego reelabora (habiendo completado sus observaciones mediante historias de vida con miembros de diferentes clubs, entrevistas en profundidad con púgiles profesionales, entrenadores y managers, etc.), de manera que las diferentes fotografías realizadas en el gimnasio, cada una de ellas acompañada de un breve pie relativo al momento o situación en que se realiza, puntúan y acompañan los distintos episodios que componen el texto (Wacquant, 2002); el segundo ejemplo seleccionado se refiere al trabajo llevado a cabo por Joëlle Deniot para su etnología del decorado en medio obrero, a través de una exploración sociográfica en las viviendas de 70 familias del Grand Nantes, corpus elaborado a partir tanto del conocimiento previo (por motivos personales y profesionales) como del recorrido puerta a puerta a partir de listados de dos importantes empresas metalúrgicas de la zona, donde la fotografía no sólo se moviliza en términos de inventario de formas y maneras sino que se dispone en un consciente juego de espejos entre la lógica de textos e imágenes a la hora de fijar un estado de cosas tanto como de aprender a ver contornos o detalles, así como de asociar unas y otras (Deniot, 1995). En ambos casos, la fotografía forma parte del lenguaje usado en el marco de aquellas interacciones que la propia investigación establece en uno u otro medio.

Una tercera modalidad de incorporación de la práctica fotográfica tiende a la adopción de las hechuras de lo que se denomina como “foto-ensayo”. Este formato se inicia en el fotoperiodismo con los trabajos de W. Eugene Smith¹⁸ (1918-1978) como el que retrata el día a día del médico rural Ernest Ceriani en la pequeña población de Kremmling, en Colorado (“Country Doctor”, 1948), primero de una serie que culminará con el que hace lo propio en una

¹⁸ Quien además entró a formar parte del equipo docente de la *New School for Social Research* en 1957, célebre universidad privada de Nueva York, en el Greenwich Village de Manhattan, donde también impartieron clases tanto la fotógrafa Lisette Model como el sociólogo Jurgen Habermas, por ejemplo.

villa de pescadores a raíz del envenenamiento por mercurio de la bahía de Minamata, en la prefectura de Kumamoto, Japón, por la empresa Chisso (“Minamata”, 1971-1074). En ambos casos, como en todos aquellos que generó entre uno y otro, lo que animaba tales reportajes era la reflexión que acompañaba las sesiones prolongadas de observación, otorgándole una gran importancia al conocimiento así adquirido, expresando a través de un montaje específico de texto e imagen el desarrollo de un pensamiento al respecto, que en muchos casos suponía la asunción de un fuerte compromiso por parte del fotógrafo. Dos epígonos recientes de este enfoque serían los trabajos realizados por el fotógrafo brasileño Sebastião Salgado (nacido en 1944) o el fotógrafo sudafricano Santu Mofokeng (nacido en 1956), por ejemplo. Pero en lo que respecta al campo de la sociología, dicha preeminencia de la fotografía junto con la relevancia otorgada a su acompañamiento por un texto –como mínimo en forma de leyenda- con la intención de orientar su lectura y canalizar su recepción, frente a las ideas preconcebidas que pueden hacerlas derivar por derroteros bien distintos de los planteados, puede apreciarse en muchos de los trabajos que Lewis W. Hine elaborara bajo la denominación de *photo-study* en el primer tercio del siglo XX. Se trata de un dispositivo producido en forma de un texto verbo-visual (en la manera que puede apreciarse en la F8)¹⁹, haciéndose presente tanto la interlocución que formaba parte del resultado expuesto así como la consistencia ética que animaba su trabajo socio-fotográfico.

¹⁹ A esta página del trabajo realizado por Lewis Hine en Ellis Island se puede acceder a través de <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm?trg=1&strucID=104369&imageID=212118&total=32&num=0&word=Emigration%20and%20immigration%20%2D%2D%20United%20States%20%2D%2D%2020th%20Century&s=3¬word=&d=&c=&f=2&k=1&lWord=&lField=&sScope=&sLevel=&sLabel=&sort=&imgs=20&pos=16&e=w> URL: (consultado el 29 de octubre de 2014).



En la actualidad, y siguiendo los planteamientos de Howard Becker acerca de que las representaciones de la sociedad, como las pictóricas o las fotográficas, en realidad son configuraciones cuyo sentido depende de aquellas organizaciones sociales en las que se ven involucradas (Becker, 1995), cabría preguntarse los motivos que podrían llevar a quienes practican la sociología a adoptar un formato como el del “ensayo fotográfico” habida cuenta su falta de reconocimiento por parte de la disciplina. Y ante ello, quizá no obtuviésemos mejor respuesta que la planteada por un acérrimo practicante²⁰ como José Souza Martins en esta declaración: “Como sociólogo, si lo que quiero documentar es el modo de pensar cotidiano de la persona común por medio de su modo de verse y de ver al otro, que da forma a sus

²⁰ Planteando en sus obras ensayos fotográficos como: “O café: as mediações do luxo”, “O imaginário da ascensão social pelo trabalho” o “Carandiru: a presenta do ausente” (Martins, 2011, p. 109-137).

acciones y de sus relaciones sociales, no puedo dejar de admitir que no es raro que ese ver registre algo borroso, no formas y contornos precisos. La memoria visual cotidiana no es propiamente fotográfica ni se corresponde con el alejamiento intencionado de la fotografía en relación al movimiento opuesto de la pintura” (Martins, 2011, p. 164). Al respecto, nos recuerda Martins hasta qué punto las narrativas que co-producimos a través de entrevistas, por ejemplo, están impregnadas de impresiones e imprecisiones, de irrelevancias, tanteos e incertidumbres, precisamente porque balizan el interaccionismo propio de la cotidianidad; y sin embargo, solemos preferir sustituirlas por nuestras precisiones y esclarecimientos científicos, obviando así su relevancia sociológica. De ahí su interés por la utilización de la fotografía a la hora de elaborar una interpretación sociológica, tratando de inducir en el destinatario la captación tanto de la racionalidad como de la tensión que permea cada cotidianidad, específica y concreta.

Otra de las modalidades a tener en cuenta se fundamenta en la publicación, en 1967, por parte de John Collier del ya mencionado clásico: “Visual anthropology, photography as a research method”, donde pone a punto la técnica de la “foto-entrevista”. Se trata de un tipo de entrevista abierta donde la fotografía adquiere gran protagonismo como estímulo para una conversación menos directiva y controlada, caracterizada así por una mayor libertad asociativa. La utilización de fotografía como apoyo en una entrevista se ha extendido desde entonces, aunque adquiere otra dimensión cuando es la propia práctica fotográfica la que interviene, como planteará Douglas Harper. Partiendo de la foto-entrevista, y a través de la experiencia adquirida en sus trabajos empíricos desde los años 80, Harper irá sistematizando metodológicamente la “*photo-elicitation*” (un término que quizá no sea el más adecuado en la medida que remite al sonsacamiento y la extracción además de a la estimulación). En cualquier caso, la misma se caracteriza por articular en un mismo proceso de investigación la realización de fotografías y la elucidación de éstas junto a los propios actores que figuran en ellas, lo que “redefine de forma radical la entrevista sociológica porque se centra en los objetos de una foto a la que están mirando ambas partes, intentando

comprender. (...) Por lo general, cada sujeto investigador pide al sujeto investigado que identifique, explique o se refleje en los elementos de una fotografía, bien realizada por sí mismo durante la investigación o bien encontrada en el archivo” (Harper, 2012, p. 157). En este punto, las fotografías realizadas por parte de quien entrevista no sólo juegan un papel de notas de campo (en tanto que fuentes primarias) sino que además se conjugan con las otras que provienen del entorno de la persona entrevistada (como fuentes secundarias). En un reciente trabajo empírico, titulado: *The italian way. Food & social life*, y desarrollado por Douglas Harper junto a Patrizia Faccioli, se plantea la combinación de muy diferentes registros fotográficos: por una parte, aquellas fotografías realizadas en el momento de la comida, mostrando tanto las circunstancias en que ésta se plantea así como el tipo de interacción entre comensales; por otra, aquellas fotografías - o “posados”- en las que los sujetos participantes se presentan a sí mismos; acompañadas, por otro lado, de las fotografías de los salones, las cocinas y los cuartos de estar de las casas en las que se lleva a cabo la investigación; y asimismo, aquellas fotografías que son entresacadas de archivos históricos como documentación relativa a todos estos extremos (Harper & Faccioli, 2010).

Este tipo de ejemplos nos invita a plantearnos metodológicamente la percepción visual de cada investigador(a) en cuanto que productor(a) de un “archivo” de imágenes que sin embargo suponen tanto estrategias de mediación como contextos de apropiación. Tal es el caso de la observación etnográfica que realiza Rafael Cazarin de la devoción religiosa y (audio)visual desde la experiencia en el culto Pentecostal a tenor de la producción de imágenes no sólo por parte de quien observa sino también de quienes dan forma a lo que es observado, lo que supone el cuestionamiento de un tipo de investigación social que pretenda constituirse en mero aparato de captura (Cazarin & Davila, 2014). A este respecto hemos de reseñar aquí una última modalidad en la incorporación sociológica de la práctica fotográfica, aquélla que se denomina “*photovoice*”, jugando con la doble acepción del término ‘voice’: por una parte, en tanto que sustantivo, ‘voz’, al suponer un proyecto

de fotografía participativa que busca dar voz a través de la imagen en tanto que forma de expresión y creatividad capaz de vehicular valores y emociones; por otra parte, en cuanto acrónimo de la expresión ‘Voicing Our Individual and Collective Experience’, pues dicho proyecto pretende crear las condiciones tanto para contar la propia historia como para crear sentido colectivamente al permitir reflexionar sobre sus personales condiciones de vida pero también sobre las de su comunidad. Tal y como lo subraya Douglas Harper, “la idea es colaborar: gente utilizando imágenes de una o muchas maneras para aprender algo juntos. A veces los investigadores hacen fotos en su trabajo de campo y después hablan sobre ello con la gente a la que han fotografiado (*photo-elicitation*); otras veces, los investigadores le dan una cámara a la gente para que así fotografíen su propio entorno (*photovoice*) (...) [y esto ha] emergido al investigar en salud pública, desarrollo comunitario y otras áreas relacionadas que también se han convertido en parte de la sociología y la antropología” (Harper, 2012, p. 155). Sin olvidar que, a través de su invitación a una producción subjetiva de imágenes (o “native image making”) resuena en la *photovoice* cierto espíritu del movimiento de la fotografía obrera del primer tercio del siglo XX, incluida su promoción de la cultura visual en términos de socialización, pedagógica o de otro tipo (Ribalta, 2011); no en vano, debido a su capacidad para facilitar la discusión (entre afectados y con responsables) a este tipo de producción se ve potenciada en tanto que herramienta de educación así como de sensibilización para el cambio social (a tenor del empoderamiento y la toma de conciencia)²¹. A buen seguro que la disponibilidad de la actual panoplia de formas y formatos digitales, por lo que se refiere a la producción pero también a la reproducción y distribución, potenciará la utilización de tales recursos.

²¹ Tal es el caso de su utilización en campos como el urbanístico o el sanitario desde fechas recientes. Por lo que se refiere a este último, por ejemplo, la misma data de mediados de los años noventa, a raíz de un estudio sobre participación en promoción de la salud por parte de C. C. Wang y M.A. Burris; de hecho, Caroline C. Wang es la principal autora de artículos sobre esta práctica durante varios años en revistas como *Health Education Quarterly* (1994), *Social Science Medicine* (1996), *Health Promotion International* (1998), *Journal of Women's Health* (1999) o *Health Promotion Practice* (2000).

5. A modo de balance o conclusión

A tenor del recorrido tanto lógico como cronológico que aquí se ha abordado cabría plantearse el reconocimiento de la incorporación de la actividad fotográfica en la investigación sociológica como una manera de renovación de la propia disciplina (contribuyendo a alterar tanto la inercia académica como la razón instrumental que hoy la caracterizan, por ejemplo). Al respecto, convendría que desde la disciplina misma no se perdiera de vista lo que sucede cuando dicha incorporación se realiza en sentido contrario, esto es, la sociología en la fotografía, dando así lugar a proyectos socio-fotográficos de gran interés; de todo lo cual, sin embargo, no nos hemos ocupado en estas páginas, por habernos centrado en aquellos modos que se han llegado a configurar tras asumirse la pertinencia de la intervención de la fotografía a la hora de generar representaciones sociológicas. Por otra parte, si la intención de este texto no ha sido la de establecer algún tipo de inventario de las posibilidades documentales ofrecidas por la fotografía sino la de remarcar su (mayor o menor) participación en la conformación socio-histórica de la imagería sociológica, esto se debe a un intento por contrarrestar la habitual identificación de la fotografía en tanto que evidencia informativa tratando de hacer hincapié en su carácter narrativo y conversacional. No en vano, al integrarse entre las técnicas de una investigación social ya no puede suponerse ni neutra ni inocente.

Referencias bibliográficas

- Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.
- Agee, J. & Evans, W. (1993) *Elogiemos ahora a hombres famosos*. Barcelona: Seix Barral,
- Appadurai, A. (1999) Mondialisation, Recherche, Imagination. *RISS/ISSJ* 160, 257-268.
- Baudrillard, J. (2004) “No somos responsables de nuestra vida”- Entrevista con Ima Sanchís en la contra de *La Vanguardia*, el 30/04/2004. Consultado el 19/07/2014 en:

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2004/04/30/pagina-76/33662831/pdf.html>

- Becker, H. S. (1995) Visual sociology, documentary photography, and photo-journalism: It's (almost) all a matter of context. *Visual Sociology* 10 (1-2), 5-14.
- Becker, H. S. [ed.] (1981) *Exploring Society Photographically*. Evanston-Illinois: Mary and Leigh Block Gallery/Northwestern University.
- Becker, H. S. (1974) Photography and Sociology. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1, 3-26.
- Berger, J. (2000) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili (Edición original 1972).
- Benjamin, W. (2007) *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Benjamin, W. (1982) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: *Discursos interrumpidos-I. Filosofía del arte y de la historia* (pp. 15-60). Madrid: Taurus (Edición original 1936).
- Blair, S. (2007) *Harlem Crossroads: Black Writers and the Photograph in the Twentieth Century*. New Jersey: Princeton University Press. Princeton.
- Bourdieu, P. (2003) *Images d'Algérie. Une affinité élective*. Paris: Actes sud/Sindbad/ Camera Austria/Institut du Monde Arabe.
- Bourdieu, P. [Dir.] (1965a) *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, P. & Bourdieu, M.-C. (1965b) Le paysan et la photographie. *Revue française de sociologie*, 6, 164-174.
- Buck-Morss, S. (2005) Estudios visuales e imaginación global. En José Luis Brea (ed.): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 145-159). Madrid: Akal.
- Cazarin, R. & Davila, A. (2014) Religiosidad y (re)producción audiovisual. Representaciones sociales en sonidos e imágenes de un culto pentecostal africano. *Gazeta de Antropología*, 30 (1), artículo 06. Accesible en: <http://hdl.handle.net/10481/30312>
- Collier, J. (2006) Antropología visual. La fotografía como método de investigación. En J. Naranjo (ed.): *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (pp. 179-180). Barcelona: Gustavo Gili.
- Davila, A. (2015) Observación y documentos personales: Una etnografía del archivo fotográfico. En M. Ispizua y A. Iraola (eds.): *Métodos y técnicas de investigación en Ciencias Sociales* (en prensa). Valencia: Tirant lo Blanch.
- Davila, A. (2011) Retrato de mirada sociológica con cámara fotográfica (considerando los textos verbosuales de Lewis W. Hine). *Quaderns-e*, 16 (1-2), 60-88, ICA-Institut Català d'Antropologia, Barcelona. Consultado el 14/06/14 en la siguiente URL:

<http://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/247111/331561>

- Doane, M. A. (2013) *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: CENDEAC. (Edición original EEUU: 2002).
- Dubois, Ph. (1986) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós. (Edición original francesa: 1983).
- Entin, J. B. (2007) *Sensational Modernism: Experimental Fiction and Photography in Thirties America*. Chapel Hill: The University of North Carolina (UCN Press).
- Faccioli, P. & Losacco, G. (2003) *Manuale di sociologia visuale*. Milano: Franco Angeli.
- Ferrarotti, F. (1974) *Dal documento alla testimonianza. La fotografia nelle scienze sociali*. Napoli: Liguori editori.
- Fontcuberta, J. (2010) *La cámara de Pandora: La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freitag, M. (2002) *L'oubli de la société: pour une théorie critique de la postmodernité*. Rennes/Québec: PUR (Les Presses Universitaires de Rennes) / PUL (Les Presses de l'Université de Laval).
- Freund, G. (2011) *La photographie en France au XIXe siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*. Paris: Christian Bourgois éditeur/IMEC. (Edición facsimil de la primera edición, publicada en 1936 por La Maison des amis du livre).
- Freund, G. (1974) *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil.
- Freund, G. (1938) La photographie à l'exposition. *Arts et Métiers graphiques*, 62, 37-41
- Garrigues, E. (2000) *L'écriture photographique. Essai de sociologie visuelle*. Paris: L'Harmattan.
- Goffman, E. (1991) La ritualización de la femineidad. En Erving Goffman: *Los momentos y sus hombres. Textos seleccionados y presentados por Yves Winkin* (pp.135-168). Barcelona: Paidós. (Edición original norte-americana: 1976).
- Goujard, L. (2009) Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté. *Apparence(s)*, 3. Consultado el 18/07/2014 en la URL: <http://apparences.revues.org/1052>
- Gould, S. J. (1996) Escalas y conos: La evolución limitada por el uso de iconos canónicos. En R. B. Silvers (ed.): *Historias de la ciencia y del olvido* (pp. 123-154). Madrid: Siruela. (Edición original norte-americana: 1995).
- Harper, D. (2012) *Visual Sociology*. New York: Routledge.

- Harper, D. (2002) Talking about pictures: a case for photo elicitation. *Visual Studies* 17(1), 13-26.
- Harper, D. & Faccioli, P. (2010) *The Italian Way. Food and social life*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jonas, I. (2010) *Mort de la photo de famille? De l'argentique au numérique*. Paris: L'Harmattan.
- Kaufmann, J.-C. & Scaglia, R. (2007) *Familles à table*. Paris: Armand Colin.
- Kaufmann, J.-C. (2002) Secrets d'albums. Introducción a *Un Siècle de photos de famille*. Paris. Textuel.
- La Rocca, F. (2007) Introduction à la sociologie visuelle. *Sociétés*, 95, 33-40.
- Lachance, J. (2013) *Photos d'ados. À l'ère du numérique*. Québec: Presses de l'Université de Laval (PUL)/Hermann.
- Latour, B., Mauguin, Ph. & Teil, G. (1991) Une méthode nouvelle de suivi socio-technique des innovations: le graphe socio-technique. En Vinck Dominique (coord..) *Gestion de la recherche. Nouveaux problèmes, nouveaux outils* (pp. 419-478). Paris: Armand Colin.
- Lazarsfeld, P., Jahonda, M. & Zeisel, H. (1996) *Los parados de Marienthal. Sociografía de una comunidad golpeada por el desempleo*. Madrid: La Piqueta. (edición original alemana: 1933).
- Lugon, O. (2001) *Le style documentaire: D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris: Éditions Macula.
- Maresca, S. (2014) Nouvelles relations de travail en régime numérique. Le cas de la photographie professionnelle. *Réseaux* 186, 199-220.
- Maresca, S. & Meyer, M. (2013) *Précis de photographie à l'usage des sociologues*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Martins, J. de S. (2011) *Sociologia da fotografia e da imagen*. São Paulo: Editora Contexto (2ª edición).
- Mattioli, F. (2007) *La sociologia visuale. Che cosa è, come si fa*. Roma: Bonanno.
- Musello, Ch. (1979) Family photography. En J. Wagner (ed.) *Images of information. Still Photography in the Social Sciences* (pp. 101-118). Beverly Hills-London: Sage.
- Plummer, K. (1989) *Los documentos personales. Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista*. Madrid: Siglo XXI (Edición original inglesa: 1983).
- Rennes, J. (2013) *Femmes en métiers d'hommes. Cartes postales 1890-1930*. Siant-Pourçain-sur-Sioule: Bleu autour.
- Ribalta, J. [ed.] (2011) *El movimiento de la fotografía obrera [1926-1939]. Ensayos y documentos*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Ministerio de Cultura/ TF editores.
- Ritchin, F. (2008) *After Photography*. New York: W.W. Norton & Co.

- Rosenblum, B. (1978) *Photographers at work: a sociology of photographic styles*. New York: Holmes & Meier.
- Rouillé, A. (1991) Le document photographique en question. *L'Ethnographie*, 109, 83-96.
- Silva, A. (1998) *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Santafé de Bogotá: Norma.
- Sorlin, P. (2004) *El 'siglo' de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca editora. (Edición original francesa: 1997).
- Stange, M. (1989) *Symbols of Ideal Life: Social Documentary Photography in America, 1890-1915*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stasz, C. (1979) The early history of visual sociology. En J. Wagner (ed.) *Images of information. Still Photography in the Social Sciences* (pp. 119-136). Beverly Hills-London: Sage.
- Suárez, H. J. (2012) *Ver y creer. Ensayo de sociología visual en la colonia El Ajusco*. México D.F.: Ed. IIS-UNAM-Quinta Chilla.
- Suárez, H. J. (2008) *La fotografía como fuente de sentidos*. San José, Costa Rica: FLACSO (Cuaderno de Ciencias Sociales 150)
- Terrenoire, J.-P. (1985) Images et sciences sociales: l'objet et l'outil. *Revue française de sociologie*, 26-3, 509-527.
- Topalov, (2004) Raconter ou compter? L'enquête de Charles Booth sur l'East End de Londres (1886-1889). *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 22, 107-132.
- Vergara, C. J. (2013) *Harlem: The Unmaking of a Ghetto*. Chicago: University of Chicago Press.
- Visa, M. (2013) *L'àlbum fotogràfic familiar. Un relat socialitzat de la pròpia vida*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Wacquant, L. (2002) *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Marseille: Agone. (2ª edición revisada y aumentada).
- Wagner, J. [ed.] (1979) *Images of information. Still Photography in the Social Sciences*. Beverly Hills-London: Sage.

Cómo citar: Davila Legerén, A. (2015). "A la luz de la propia sombra. Incorporaciones de la fotografía a la sociología". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10, pp. 285-326. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=index>