

## 2

# El lugar de los datos visuales en la investigación social: Una breve historia

### Contenido del capítulo

### Pág.

Introducción	41
Primeros usos de la fotografía en la investigación social	42
Primeros usos del cine en la investigación social	47
Usos posteriores de la fotografía y del cine en la investigación social	50
Otros tipos de usos de la imagen	52

### Objetivos del capítulo

Después de leer este capítulo, usted debería:

- conocer la historia del uso de la imagen en la investigación en ciencia social, especialmente en la antropología social y la sociología;
- ver la amplitud y la variedad de proyectos que se han basado en el análisis de la imagen, y
- entender que las imágenes no son documentos neutrales, transparentes, sino textos contruidos.

### Estudio de caso: A. C. HADDON y la representación del pasado

En la antropología y, en menor medida, en la sociología ha habido siempre un interés en el pasado, inicialmente en el sentido de reconstruir las formas sociales del pasado de las personas estudiadas y, más recientemente, en el de entender las formas de

(Continúa)

comprensión del pasado por esas personas (véase, por ejemplo, DAVIS, 1989). Sin embargo, en los proyectos que utilizan métodos de investigación visual, es posible que no se pueda distinguir siempre ambas cosas con tanta claridad.

En 1898, el biólogo marino reconvertido en antropólogo Alfred C. HADDON (véase más adelante, la sección sobre primeros usos de la fotografía, pág. 42) dirigió una expedición etnológica a las islas del Estrecho de Torres, un grupo de islas que está entre el extremo norte de Australia y la isla de Nueva Guinea. Su objetivo era registrar las costumbres, la lengua y otros rasgos distintivos de los isleños tal como habían sido antes de tener contacto con los europeos, unas tres décadas antes. La expedición fue importante por muchas razones, pero una de ellas radicaba en el extenso uso de la fotografía y el uso más limitado de la cámara de cine, que se había inventado hacía muy poco.



**Figura 2.1.** (Estrecho de Torres) A. C. HADDON (cortesía del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de Cambridge/ Marcus BANKS).

La secuencia de fotogramas de la Figura 2.1 está tomada de los primeros segundos de los aproximadamente cuatro minutos de película rodados y muestra a tres isleños realizando una danza asociada con un rito de iniciación. Hay que advertir dos cuestiones sociológicas muy importantes: en primer lugar, el culto en sí había sido abandonado cuando los isleños se convirtieron al cristianismo; en segundo lugar, como consecuencia de esto, las máscaras originales se habían descartado hacía mucho tiempo y las que los isleños llevaban en la película se hicieron la noche anterior a la filmación a partir de material de embalaje de cartón. No hay datos de que HADDON coaccionara a los isleños para hacer las máscaras o para ejecutar la danza (aunque les pagó), y sí hay algunos datos que reflejan que éstos, a pesar de permanecer fieles a la fe cristiana, vieron la recreación de la danza como una forma de vincularse de nuevo con su pasado y, en consecuencia, con su futuro. De alguna manera, la acción de HADDON facilitó un cambio en las relaciones sociales de los isleños del Estrecho de Torres.

Así, un método visual aparentemente sencillo —una representación social y su recogida por un aparato tecnológico de grabación de imágenes en movimiento como forma de traer el pasado al presente para estudiarlo— es al mismo tiempo un medio por el cual se puede traer a primer plano la vinculación de las personas con el pasado, incluidas las ramificaciones políticas de la acción social anterior (en este caso, la conversión al cristianismo). Aunque hay pocos datos que indiquen que HADDON tuviera

*(Continúa)*

algún interés sociológico en este último punto, se han hecho trabajos de recuperación de este tipo (véase, por ejemplo, los ensayos en HERLE y ROUSE, 1998). Más significativamente, el ejemplo indica que en cualquier caso en que un investigador social pida a un sujeto de investigación que ejecute una acción social para la cámara —y pretendo que “ejecute” se entienda aquí en el sentido más amplio posible— abre al mismo tiempo otra línea de indagación y debe preguntar cómo se vincula el sujeto de investigación con su yo histórico u otros yoes “distintos”.

## **Introducción**

Habiendo considerado las posibles justificaciones para incorporar métodos de investigación visual en los proyectos de investigación social en el capítulo anterior, el paso lógico siguiente podría ser describir algunos de estos métodos. Esto se hace en el Capítulo 4, pues en este capítulo y en el siguiente quiero esbozar algunos antecedentes, conceptos clave e ideas analíticas centrales. Aunque la importancia de tener claros los conceptos clave y las ideas principales debería ser obvia, la necesidad de un debate histórico puede parecerlo menos. Hay un par de razones por las que incluyo una breve historia aquí. En primer lugar, cuanto más sepamos sobre lo que ha pasado antes, mejor situados estaremos para idear o desarrollar nuevos métodos que no repitan lo que ahora sabemos que han sido los errores del pasado. Igualmente hay un principio de economía que es preciso considerar: ¿por qué reinventar la rueda ideando nuevos métodos o enfoques si todo el trabajo duro se ha hecho ya?

Pero hay también otra justificación. Desde la postura analítica ligeramente reflexiva que adopto en este libro (véase el Capítulo 3), es un axioma que, como investigadores sociales, adoptamos una postura sociológica e intelectualmente, lo mismo que aquellos a los que tratamos de investigar (véase BECKER, 1998). Aunque algunas disciplinas de las ciencias sociales se han desarrollado de manera relativamente reciente y, por tanto, tienen una historia relativamente corta, mi propia disciplina —la antropología social— tiene al menos un siglo y medio de historia y desarrollo tras de sí. La fuerza que motiva cualquier investigación antropológica en la actualidad, junto con los métodos utilizados y el análisis aplicado, refleja implícita o explícitamente esa historia. A continuación, me voy a ceñir principalmente en los momentos o avances clave del uso de los materiales visuales en la antropología y la sociología, con algunas breves miradas a la psicología. Como éstas son las disciplinas de las ciencias sociales más antiguas, parece razonable suponer que disciplinas más recientes, como los estudios de comunicación de masas y los estudios culturales, recurran a ellas hasta cierto punto.

### Recuadro 2.1. Enfoques positivistas e interpretativistas

A lo largo de todo este capítulo y en el resto del libro hago referencias ocasionales a los enfoques "positivistas" o "interpretativistas" en la ciencia social. Un enfoque positivista —conocido algunas veces de manera más precisa como naturalista y otras de manera poco precisa como empirista— toma como modelo el de las ciencias naturales: los datos existen "ahí fuera", independientemente de la observación, y el trabajo del investigador es recogerlos y estudiarlos, sin tener en cuenta lo que los sujetos que proporcionan los "datos" pensaban de ellos o incluso si los reconocían siquiera como tales, como en el caso de los datos generados por encuestas y análisis estadísticos a gran escala (véase HAMMERSLEY y ATKINSON, 1983, págs. 4-6). Los enfoques interpretativos —conocidos también a veces como constructivistas— que se desarrollaron en las ciencias sociales a finales de la década de 1960 desafiaron la idea de que la acción social humana estaba sujeta a leyes análogas a las de la ciencia natural que se sostenían con independencia de dicha acción.

Se argumentaba en cambio que tanto los participantes como los investigadores sociales interpretaban la acción social con arreglo a un conjunto más amplio de contextos y significados. Acciones sociales como la conducta ritual se deberían ver, en la famosa expresión del antropólogo estadounidense Clifford GEERTZ, como una historia que la sociedad se cuenta a sí misma sobre sí misma (GEERTZ, 1973, pág. 448). Precisamente el que esa "historia" se actuara y no meramente se entendiera o se mantuviera como una representación mental, significaba que los investigadores tenían que considerar la "ejecución" completa de la acción social —oral, visual, gestual—, incluidos los sentimientos y las emociones de las personas implicadas.

Parece obvio que las imágenes, o al menos imágenes fotomecánicas como el cine y la fotografía, tienen un papel pequeño que desempeñar con un enfoque positivista para la investigación social. Por ejemplo, uno no puede hacer una fotografía de "clase", de "parentesco", de "la economía" o de cualquier otra abstracción de esta índole, aunque una fotografía de una pareja en sus mejores galas denota una boda (o, más particularmente, la boda de Paul y Mary, o de quien sea) y también connota cualquier significado que tenga "boda" para el espectador (véase BARTHES, 1964, para la diferencia entre denotación y connotación). Aunque algunos investigadores abogan con vehemencia por un enfoque u otro (por ejemplo, "si hemos de creer a muchos, muchos manuales sobre el método de la ciencia social, el positivismo está vivo y disfruta de buena salud dentro de las ciencias sociales. Pero no, no lo está. Está muerto", WILLIAMS: 2002, pág. 12), es sensato tratar las afirmaciones extremas con precaución. Este libro aboga por un enfoque en gran parte interpretativista, pero reconoce el valor de algunos procedimientos cuantitativos que dependen a menudo de una postura naturalista hacia la recogida de datos, por ejemplo, algunas formas de análisis de contenido y semiótico (véase el Capítulo 3).

### ***Primeros usos de la fotografía en la investigación social***

La sociología y la antropología se desarrollaron (en su forma profesional) y alcanzaron la madurez con el auge de las técnicas fotomecánicas de producción de imagen, primero la fotografía y después la cinematografía. La fotogra-

fía, con su aparente verosimilitud, se ligó rápidamente a varios proyectos sociológicos y gubernamentales diseñados para objetivar y, en ocasiones cuantificar, las diferencias entre las personas individuales y entre grupos de personas. Dentro de la antropología, tenemos el auge de la fotografía antropométrica en el siglo xix; aproximadamente en la misma época, en la psicología —al menos en el dominio popular— tenemos los primeros experimentos para capturar estados de la mente; dentro de la sociología, no aparece el uso disciplinar de la fotografía hasta la mitad del siglo xx, pero la utilización de la fotografía para investigar y documentar el bienestar social se retrotrae al menos hasta la década de 1930.

## Antropología visual temprana

La fotografía antropométrica fue un proyecto relacionado estrechamente con las ideas antropológicas victorianas acerca de la correlación de la evolución social y la biológica. Para los antropólogos victorianos estaba claro que las diferentes sociedades con las que estaban familiarizados, tanto dentro de Europa como fuera de ella, diferían en sus formas de organización social, su utilización de cultura material, etc. También estaba claro que los miembros de algunas sociedades diferían morfológicamente de los de otras sociedades, desde el punto de vista de su altura, el color de su piel, sus proporciones corporales, etc. Inspirándose en ideas predarwinianas de la evolución biológica, algunos de los primeros antropólogos trataron de hacer una tipología de las sociedades humanas en una escala evolutiva, alegando que algunas estaban más cerca de una forma de organización social original o “primitiva” que otras. Con la rápida divulgación de la fotografía, creció la idea de que sería posible hallar una correlación entre estas diferencias sociales y las diferencias morfológicas individuales<sup>1</sup>. El exponente más notable de este método fue Thomas Henry Huxley, un biólogo que diseñó en la década de 1860 un método para fotografiar a los súbditos de las colonias de tal manera que se pudiera comparar morfológicamente las imágenes de los súbditos de todo el Imperio Británico. Los individuos, un hombre, una mujer y un niño de cada, se debían fotografiar sin ropa, de frente y de perfil, de pie al lado de una escala métrica (EDWARDS, 2001, págs. 137-138). Si esto se completaba satisfactorisamente, sería posible ver —y, por consiguiente, en un sentido foucaultiano, “conocer”— las diferencias entre lo que se denominaba a menudo las “razas” de la humanidad.

---

<sup>1</sup> Esto es un resumen tremendamente superficial de sólo una parte del proyecto antropológico victoriano. Para panorámicas críticas de la noción (espúrea) de que hay una progresión evolutiva social desde la sociedad “primitiva” hasta la “civilizada”, véanse FABIAN (1983), KUPER (1988) y STOCKING (1982). EDWARDS (1992, 2001) proporciona más información sobre el papel de la fotografía en estos proyectos.

### Estudio de caso: Ver la diferencia social en la India colonial

Desde sus primeros encuentros con la sociedad india, los observadores europeos advirtieron una forma de división social que parecía no tener equivalente con nada que se hubiera encontrado en ningún otro lugar: la "caste" (del castellano y del portugués *casta*, algo no mezclado). Lo más cerca que los observadores pudieron llegar en un principio a describir este fenómeno fue comparando las castas con "razas" (un término común y bastante impreciso en los siglos xvii y xviii, que carecía de las asociaciones biológicas específicas y sumamente inexactas de finales del siglo xix y del xx), basándose en que sus formas de organización social parecían diferir y en que el matrimonio entre ellas, en lo general, no estaba permitido. Se produjeron descripciones escritas de estas "razas" desde el siglo xviii en adelante, pero estas descripciones se acompañaban cada vez más a menudo primero por dibujos (por ejemplo, de "nativos" en trajes típicos) y después por fotografías. Se esperaba que, mediante la fotografía de "tipos" de la casta, los atributos visuales de morfología corporal, ropa y artefactos asociados revelaran verdades sociológicas internas. La fotografía se empleaba a menudo en intentos académicos y administrativos para juzgar la diferencia social humana, y en ningún lugar más que en la India, donde las fotografías de "tipos" alineadas una al lado de la otra ayudarían al visitante y al estudioso a distinguir entre tipos diferentes de indios (PINNEY, 1997, págs. 28-29; véase también PINNEY, 1992).



**Figura 2.2.** Postal sin fecha, con la leyenda "Tipos de mujeres indias. Las chicas cachemir" (fotógrafo desconocido).

(Continúa)

Pero, a medida que se aprendía más y más sobre la India y sus pueblos, las imágenes (literal y metafóricamente) se volvían más confusas, no menos. En particular, a finales del siglo XIX había al menos dos visiones europeas contrapuestas sobre las castas indias. Una sostenía que las castas diferían las unas de las otras sobre la base de la ocupación que los miembros de una casta seguían de hecho o tradicionalmente, mientras que la otra sostenía que eran grupos "raciales", separados por sangre y ascendencia, cuya vocación profesional era secundaria. Como Christopher PINNEY advierte, se utilizaba la fotografía casi-antropométrica (esto es, no necesariamente conforme a los estrictos requisitos de Huxley) en apoyo de ambos argumentos y, en un caso —de forma reveladora—, se utilizaron las imágenes del mismo fotógrafo en publicaciones que PINNEY afirma que apoyaban dos evaluaciones opuestas (PINNEY, 1992, pág. 168).

Más o menos al mismo tiempo que los funcionarios coloniales y los etnólogos exploraban el uso de la fotografía como herramienta para documentar y entender otras sociedades, profesionales y aficionados de Europa y Norteamérica volvían la cámara hacia su propia sociedad. En particular, dos proyectos relacionados se encuentran en las raíces de la psicología y la criminología contemporáneas. A finales del siglo XIX, el médico y criminalista italiano Cesare LOMBROSO defendió una teoría de fisonomía criminal comparando docenas de fotografías de criminales detenidos y tratando de determinar entonces si ciertos rasgos faciales se asociaban con ciertos tipos de actividad delictiva (LOMBROSO, 1887; véase también GOULD, 1981).

Éste era sólo uno de varios proyectos de esta índole en los que se utilizaba la cámara para conseguir una mayor comprensión del "malo", del delincuente. El investigador criminalista francés Alphonse Bertillon había ideado en la década de 1880 lo que ahora es el omnipresente sistema de fotografiar a los delincuentes de frente y de perfil, aunque el interés era más pragmático en este caso: pretendía ayudar a la policía de París a identificar a los reincidentes. Al mismo tiempo, se mostraba un interés fotográfico similar en el "loco", en el demente. Empezando con la investigación etológica de Charles DARWIN sobre las emociones (1872), que estaba ilustrada con fotografías de personas que mostraban miedo, asombro, etc., diversos investigadores trataron de definir, de forma similar a LOMBROSO, el "aspecto" de la locura (véase ROSE, 1990, citado en BARRY, 1995, pág. 52). Se ha dicho que el trabajo de DARWIN fue pionero metodológicamente en el estudio de la emoción y de la expresión facial (POIGNANT, 1992, pág. 56), aunque evaluaciones posteriores de estos proyectos, especialmente las que implican a criminales y enfermos mentales y se inspiran en FOUCAULT, son a menudo negativas (pero véase BARRY, 1995, pág. 51). Sin embargo, Peter HAMILTON y Roger HARGREAVES señalan que estas prácticas fotográficas se deben ver en contexto: al mismo tiempo que, por ejemplo, la cámara captaba y, en cierto sentido, creaba al loco y al malo ("al maldito"), estaba captando y creando también la celebridad ("lo bello") (HAMILTON y HARGREAVES, 2001).



## **Sociología visual y la *Farm Security Administration* (Administración para la seguridad agraria)**

Como se ha advertido anteriormente, el uso sistemático de la fotografía, estática o en movimiento, no fue parte del proyecto de la sociología hasta bien entrado el siglo XX; Douglas HARPER, por ejemplo, alega que la “sociología visual” no se formó como subdisciplina hasta la década de 1960 (aunque, en un sentido nominal, lo mismo se podría decir de la antropología visual) y los estudios pioneros que cita de las décadas de 1960 y 1970 se inspiraban en el trabajo de fotógrafos de documentales más que en el de sociólogos (HARPER, 1998, pág. 28). HARPER argumenta en otro lugar que la falta de uso (supuestamente inocente) de la fotografía en la escuela de sociología de Chicago en la década de 1920 en sus investigaciones de campo, marcó el tono de lo que iba a seguir; el auge posterior de la investigación basada en encuestas y en entrevistas no hizo nada por contrarrestar esta ausencia de métodos visuales (HARPER, 1989, citado en PROSSER, 1998, pág. 103). La comparación con la antropología es elocuente. Aunque los proyectos antropométricos descritos anteriormente cayeron en desgracia con relativa rapidez, como lo hicieron finalmente las teorías evolutivas sociales que los justificaban en parte, la antropología como disciplina había comenzado con imágenes y continuó produciéndolas y consumiéndolas como “ilustraciones”, incluso durante las áridas décadas de 1930 a 1960, cuando dominaban la disciplina las inquietudes —y, en consecuencia, los métodos— intelectuales, para las que los datos visuales no se consideraban necesarios. Sin embargo, algunos de los precursores visuales periodísticos que HARPER cita para la sociología visual posterior a la Segunda Guerra Mundial son esencialmente sociológicos en su propósito y algunos usaban métodos sistematizados. Es muy notable el trabajo de los fotógrafos empleados por la *US Farm Security Administration* (FSA) [Administración para la seguridad agraria de EE.UU.] en la década de 1930.

La FSA se creó tras la Gran Depresión y la transformación de muchas de las tierras de labranza de la región central norteamericana en un terreno semidesértico sometido a la erosión por el viento. Como parte de su estrategia de recoger la mayor cantidad de información posible sobre la situación de los granjeros y hacer todo lo que pudiera para promover la confianza en una época de incertidumbre social y económica, la FSA encargó a equipos de fotógrafos que documentaran la vida en las granjas y las ciudades pequeñas. El proyecto no carecía de inspiración sociológica; como Charles SUCHAR señala, el sociólogo Robert LYND (coautor de una obra clásica sobre los efectos de la Depresión [LYND y LYND, 1937]) ayudó a idear los “guiones de rodaje” que emplearon los fotógrafos de la FSA (SUCHAR, 1997, pág. 36). Estos “guiones de rodaje” no eran solamente listas de temas que los fotógrafos debían intentar captar (“producción de alimentos... recogida, transporte, selección, preparación... operaciones en el campo: sembrado, cultivo, fumigación”, etc.) sino también declaraciones sobre el resultado



deseado (“Personas —*debemos tener inmediatamente*: imágenes de hombres, mujeres y niños que parezca como si realmente creyeran en EE.UU... Demasiados [fotógrafos] de nuestro archivo pintan ahora a EE.UU. como un hogar de ancianos y que casi todo el mundo es demasiado viejo para trabajar o está demasiado desnutrido para preocuparse de lo que ocurre”). Sin embargo, las propuestas particulares de LYND fueron más lejos que esas ingenuas listas y de la burda propaganda. Por ejemplo, después de una lista de lugares propuestos donde el “pueblo” se podría reunir, él añade: “¿Tienen las mujeres tantos lugares de reunión como los hombres? Es probable que las mujeres en los niveles de ingresos más bajos tengan muchas menos oportunidades de reunirse con otras mujeres que aquellas de los grupos de renta más alta”, en otras palabras, una hipótesis sociológica que se podría probar fotográficamente <sup>2</sup>.



**Figura 2.3.** Chicos mirando películas en una máquina de monedas, 1938, Donaldson, Louisiana (fotografía de Russell Lee, cortesía de la Biblioteca del Congreso).

### **Primeros usos del cine en la investigación social**

Cualquier afirmación de que la antropología fue la mayor consumidora y productora de fotografía a finales del siglo XIX y principios del XX probablemente requiera una investigación más detenida para verificarlo. Sin embargo, pienso

<sup>2</sup> Las citas de los guiones de rodaje de la FSA se han tomado de los apéndices de una versión inédita más amplia del artículo de SUCHAR, que se dio como presentación en una reunión de la *International Visual Studies Association* [Asociación Internacional de Estudios Visuales] en 1989 (véase FLAES, 1989). Es posible encontrar más información sobre el trabajo fotográfico de la FSA en TRACHTENBERG (1989), mientras que el trabajo temprano de COLLIER y COLLIER sobre métodos de investigación visual (1986, originalmente 1967) surgió del de John COLLIER para la FSA en la década de 1940.

que es incuestionable que la disciplina era —y continua siendo— la mayor consumidora y productora de películas en las ciencias sociales. Aunque hay algunas reivindicaciones de la categoría de precursora (véase los ejemplos de 1894 en adelante enumerados por JORDAN, 1992), el primer fragmento de película antropológica, una secuencia de cuatro minutos, fue filmada por el biólogo marino reconvertido en antropólogo, A. C. HADDON en 1898 en las islas del Estrecho de Torres, en el extremo norte de Australia (véase el estudio de caso al principio del capítulo, pág. 39), sólo tres años después de que se desarrollara la primera cámara portátil de filmación de imágenes en movimiento.

Para 1901, el antropólogo Baldwin Spencer filmaba danzas aborígenes en Australia, y durante aproximadamente las dos décadas siguientes, varias expediciones antropológicas se equiparon con una cámara de cine para documentar las costumbres y los hábitos de los nativos sobre los que investigaban. Para esta época, el vínculo entre la teoría evolucionista social y la fotografía se había abandonado mayoritariamente, y el ímpetu para la producción de cine antropológico y, por tanto, su uso como método de campo era documental y, quizá, pedagógico. También continuó una práctica establecida con la fotografía de permitir que imágenes de personas y lugares lejanos circularan entre eruditos que nunca visitarían esos lugares (EDWARDS debate este proceso para las fotografías en el Capítulo 2 de su *Raw Histories* ["Historias en bruto"], 2001). Muchas películas de este período estaban realizadas por o en asociación con museos etnográficos, o se distribuían a ellos, y se ocupan de aspectos de la cultura material y, aunque esta tradición cayó en desuso en el Reino Unido en la década de 1930 (bastante más tarde en EE.UU.), continuó siendo un modo dominante en la tradición del cine etnográfico europeo, en especial en los países de habla alemana y del este de Europa, hasta hace relativamente poco.

En Europa occidental y en Estados Unidos surgió una nueva dirección en 1922 cuando el explorador y cineasta estadounidense Robert Flaherty dio a conocer al público su influyente *Nanook of the North* ["Nanuk, el esquimal"]. Aunque se puede afirmar que, en algunos aspectos, "Nanuk" "documenta" aspectos de la vida del pueblo esquimal (como se los conocía entonces) de la bahía de Hudson, Canadá, lo hace en una manera guiada por la narración, el suspense, la tensión y la resolución, cualidades del cine o del teatro, no de la antropología o de la ciencia.

La producción y el uso del cine en la antropología, más aún que con la fotografía (al menos hasta hace poco), ha oscilado siempre entre dos polos, el de lo documental y el de lo cinematográfico. Esto se puede atribuir en gran parte a la importancia del cine como forma de entretenimiento: la ingente cantidad y la omnipresencia de las películas comerciales desde la década de 1920 implica que es difícil ver cómo un antropólogo u otro investigador social que cogiera una cámara de cine a partir de esas décadas podría no estar influido, al menos de forma inconsciente, por él. Las breves secuencias de HADDON, rodadas antes de que se

establecieran las convenciones cinematográficas, parecen más fotografías que otra cosa (recientemente un colega, al verlas por primera vez, las comparó con las fotografías mágicas animadas de las novelas de Harry Potter de J. K. Rowling).

Sin embargo, cuando llegamos a películas de investigación largas y sumamente “científicas”, tales como *Kukukuku o A Stone Age People in New Guinea* [“Un pueblo de la Edad de Piedra en Nueva Guinea”] (1936-37) (que trata mayoritariamente sobre cultura material) de la antropóloga oxoniense Beatrice Blackwood, no vemos un “documento” neutral sino una obra artificial y construida, que es consciente del ángulo de la cámara, del encuadre, etc. Pero *Kukukuku* parece no tener trazas de esto; está rodada en un estilo naturalista y no ha sufrido apenas edición. No me cabe duda alguna de que Blackwood estaba tratando de hacer un retrato preciso de la producción de hachas de piedra o lo que fuera, cubriendo todos los aspectos del proceso en lo que parecía la forma más obvia posible. Flaherty, por contraste, más que decidir ignorar o suprimir el potencial dramático de la película, elige trabajar con él: hacer uso de lo que se había establecido hasta entonces por la convención cinematográfica para fortalecer “Nanuk” y sus películas posteriores.

Los antropólogos profesionales fueron pioneros en el uso del cine a finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, las dificultades prácticas de la producción de películas, especialmente en regiones cálidas, húmedas y físicamente inaccesibles, combinado con una falta (en Gran Bretaña y Estados Unidos al menos) de justificación intelectual firme para su uso como método de campo, significaron que el grueso de las películas “etnográficas” en el período anterior a la Segunda Guerra Mundial (y, de hecho, después) lo produjeron aficionados entusiastas más que antropólogos. La única gran excepción es el trabajo de Margaret MEAD y Gregory BATESON en Bali en la década de 1930. MEAD sí tenía una base intelectual para su enfoque, la llamada escuela de la cultura y la personalidad de la antropología estadounidense, que tenía su origen en el trabajo del lingüista y antropólogo Edward SAPIR y estaba fuertemente influida por la psicología de la *gestalt*. La idea básica era que los elementos de la “cultura” se organizaban en un todo que se podía comparar con una “personalidad” y que, mediante los estudios de la socialización del niño en particular, se podía ver la transmisión y adquisición de esa personalidad cultural.

MEAD, que había utilizado ya este enfoque en su trabajo en las sociedades de Samoa y Nueva Guinea, y había usado los métodos antropológicos convencionales de observación participante, decidió ampliar sus métodos mediante el uso del cine y la fotografía. En total, ella y BATESON tomaron más de 25.000 fotografías (alrededor de 750 de ellas se seleccionaron para su publicación principal: BATESON y MEAD, 1942) y 6.600 metros de película de 16 mm (15 horas de duración, aproximadamente). Consideraban que las imágenes podrían transmitir aquello para lo que las palabras se demostraban inadecuadas: “las relaciones intangibles entre los diferentes tipos de comportamiento estandarizado cultural-

mente" (1942, pág. XII). Si el proyecto fue un éxito o no, es algo que evaluaré en el capítulo siguiente, pero el trabajo de MEAD y BATESON se cita incluso en los informes más breves de la historia de la antropología visual (por ej., MORPHY y BANKS, 1997, págs. 10-11) o la sociología visual (por ej., HARPER, 1998, págs. 25-26) y ha adquirido un estatus casi icónico.

### ***Usos posteriores de la fotografía y del cine en la investigación social***

En el Capítulo 4, examino una amplia variedad de usos contemporáneos de métodos visuales en la investigación social. El propósito de esta sección es simplemente evaluar de manera breve los avances significativos posteriores a la Segunda Guerra Mundial. El principal de ellos es un cambio teórico, al menos en algunas partes de algunas ciencias sociales, del positivismo hacia el interpretativismo. El segundo entre los avances importantes, de nuevo desde finales de la década de 1960, es el desarrollo del vídeo como un medio barato y práctico, aunque no fue realmente hasta la década de 1980 cuando las cámaras fueron lo suficientemente pequeñas, ligeras y baratas para que las utilizaran los investigadores. En la década de 1990, ningún investigador social que yo conociera utilizaba película de 16 mm, aunque todavía sigue siendo popular entre algunos cineastas profesionales autores de documentales.

Hablando en líneas generales, la situación descrita en la sección anterior prevaleció hasta finales de la década de 1960: los antropólogos prosiguieron utilizando la fotografía en su trabajo, pero en gran parte con propósito ilustrativo en conferencias y publicaciones, continuando la práctica de presentar imágenes de aquellos a quienes se estudiaba a aquellos que nunca los visitarían, y ayudando a hacer a los primeros más familiares y humanos; en sociología, siguiendo el ejemplo establecido por los fotógrafos de documentales sociales, unos pocos sociólogos comenzaron a utilizar la cámara de fotos para documentar temas sociales como el consumo de drogas y la pobreza (HARPER, 1998, pág. 28, cita varios estudios). En el mundo del cine, sin embargo, la década de 1960 vio el auge de una generación de profesionales prácticos que tenían alguna formación antropológica o que trabajaban en estrecha relación con antropólogos pero eran también cineastas profesionales. Aunque muy pocos antropólogos continuaron usando ellos mismos el cine, muchos más empezaron a trabajar con cineastas para colaborar en proyectos. En algunos de estos proyectos los objetivos de la documentación científica y de la práctica cinematográfica creativa estaban en tensión, sin que ninguna de las dos partes apreciara realmente los objetivos de la otra. La tensión aumentaba particularmente cuando las películas se hacían por o para compañías de televisión, lo que añadía la presión competitiva de las expectativas comerciales.

mente" (1942, pág. XII). Si el proyecto fue un éxito o no, es algo que evaluaré en el capítulo siguiente, pero el trabajo de MEAD y BATESON se cita incluso en los informes más breves de la historia de la antropología visual (por ej., MORPHY y BANKS, 1997, págs. 10-11) o la sociología visual (por ej., HARPER, 1998, págs. 25-26) y ha adquirido un estatus casi icónico.

### ***Usos posteriores de la fotografía y del cine en la investigación social***

En el Capítulo 4, examino una amplia variedad de usos contemporáneos de métodos visuales en la investigación social. El propósito de esta sección es simplemente evaluar de manera breve los avances significativos posteriores a la Segunda Guerra Mundial. El principal de ellos es un cambio teórico, al menos en algunas partes de algunas ciencias sociales, del positivismo hacia el interpretativismo. El segundo entre los avances importantes, de nuevo desde finales de la década de 1960, es el desarrollo del vídeo como un medio barato y práctico, aunque no fue realmente hasta la década de 1980 cuando las cámaras fueron lo suficientemente pequeñas, ligeras y baratas para que las utilizaran los investigadores. En la década de 1990, ningún investigador social que yo conociera utilizaba película de 16 mm, aunque todavía sigue siendo popular entre algunos cineastas profesionales autores de documentales.

Hablando en líneas generales, la situación descrita en la sección anterior prevaleció hasta finales de la década de 1960: los antropólogos prosiguieron utilizando la fotografía en su trabajo, pero en gran parte con propósito ilustrativo en conferencias y publicaciones, continuando la práctica de presentar imágenes de aquellos a quienes se estudiaba a aquellos que nunca los visitarían, y ayudando a hacer a los primeros más familiares y humanos; en sociología, siguiendo el ejemplo establecido por los fotógrafos de documentales sociales, unos pocos sociólogos comenzaron a utilizar la cámara de fotos para documentar temas sociales como el consumo de drogas y la pobreza (HARPER, 1998, pág. 28, cita varios estudios). En el mundo del cine, sin embargo, la década de 1960 vio el auge de una generación de profesionales prácticos que tenían alguna formación antropológica o que trabajaban en estrecha relación con antropólogos pero eran también cineastas profesionales. Aunque muy pocos antropólogos continuaron usando ellos mismos el cine, muchos más empezaron a trabajar con cineastas para colaborar en proyectos. En algunos de estos proyectos los objetivos de la documentación científica y de la práctica cinematográfica creativa estaban en tensión, sin que ninguna de las dos partes apreciara realmente los objetivos de la otra. La tensión aumentaba particularmente cuando las películas se hacían por o para compañías de televisión, lo que añadía la presión competitiva de las expectativas comerciales.

En otros proyectos, sin embargo, la colaboración hizo uso de lo mejor de ambos impulsos con un efecto magnífico. La película de Richard Hawkins *Imbalu: Ritual of Gisu Manhood* ["Imbalu: el rito de acceso a la virilidad gisu"], un rito de circuncisión masculina de un grupo en Uganda, es un ejemplo especialmente bueno de esto. Combinando la investigación empírica de la antropóloga Susette Heald con la habilidad de cineastas como Hawkins (como director) y David MACDOUGALL (como operador de cámara), la película utiliza un convincente dispositivo narrativo (la narración en *off* de uno de los participantes) y un trabajo de cámara vigoroso, comprometido y fascinante para transmitir una comprensión analítica detallada<sup>3</sup>.

El trabajo que MACDOUGALL y otros continuaron creando en la década de 1970 y durante los años siguientes, mostraba también la capacidad del cine (y la fotografía, aunque en menor medida hasta hace poco) para explorar áreas de la investigación social que la antropología y la sociología habían ignorado hasta entonces, pero que estaban adquiriendo importancia rápidamente. Con la llegada de los enfoques interpretativistas, el poder del cine y de la fotografía para particularizar, pero también para expresar, se puso en primer plano. No hay datos sobre la frecuencia de las ceremonias de fertilidad de las mujeres en la sociedad masai (Kenia), la edad de las participantes o el número de cabezas de ganado que poseían los hombres masai que pueda llegar al núcleo de las relaciones de género entre los masai como lo hace la película *The Woman's Olamal* ["El Olamal \* de la mujer"] (1984) de Melissa Llewelyn-Davies.

Con el auge de los enfoques interpretativistas y fenomenológicos en las ciencias sociales, ha habido también un cambio de los modelos de lenguaje y otras formas de expresión lingüística de la sociedad, a estudios orientados al cuerpo, la música y el baile, y al sentimiento, la emoción y la memoria. Las descripciones escritas y los métodos de entrevista y de encuesta pueden avanzar parte del camino hacia el registro y la presentación de una investigación de esta índole, pero el cine y la fotografía no sólo enriquecen esos estudios, sino que pueden proporcionar una comprensión que llega más allá de lo que es posible sólo con simples palabras. Por supuesto, estos usos de representaciones visuales generadas por el investigador no son exclusivamente interpretativistas. Los etnometodólogos, por ejemplo, por fenomenológico que sea su modo de análisis, han generado y utilizado datos visuales de una forma esencialmente positivista, por ejemplo, en el uso de cámaras de vídeo estáticas para recoger "datos" que puedan aumentar el análisis conversacional (véase HEATH y

---

<sup>3</sup> Aunque mencionaré su trabajo de pasada en otro lugar en este libro, éste no es el sitio para debatir la enorme influencia que David MACDOUGALL ha tenido en la historia del cine etnográfico posterior a la década de 1960, tanto mediante sus propias películas (a menudo junto a Judith MacDougall) como por sus escritos sobre cine y antropología social. Véase GRIMSAW (2001) y LOIZOS (1993) para valoraciones, y además MACDOUGALL (1998) para algunos de sus ensayos.

\* Olamal, ceremonia masai de la fecundidad de varios días de duración. (*N. de los T.*)

HINDMARSH, 2002), y áreas de investigación tales como la proxémica y la coreométrica (ambas relativas al movimiento y la posición del cuerpo humano en el espacio), que se desarrollaron a partir de la década de 1960, no eran especialmente interpretativistas ni en la creación de imágenes visuales ni en su análisis (véase LOMAX, 1975; PROST, 1975). Avances posteriores a la década de 1960 en psicología y psicoterapia han utilizado también cada vez más la fotografía de una manera que está en algún lugar entre el naturalismo y la interpretación (CRONIN, 1998).

El auge del vídeo desde la década de 1960, y especialmente el establecimiento de cámaras de vídeo digitales baratas, ligeras y fáciles de utilizar a finales de la década de 1990, ha supuesto una explosión de la producción visual por científicos sociales de todas las tendencias. Como resultado, se han realizado llamadas de atención para repensar algunas prácticas de trabajo anteriores. En primer lugar, disciplinas hambrientas de datos como la etnometodología, la proxémica y la coreométrica se han liberado de las limitaciones que imponían los engorrosos y caros rollos de 10 minutos de película de 16 mm. En el análisis de conversación, por ejemplo, el uso anterior de conversaciones telefónicas grabadas para proporcionar datos sobre la interacción lingüística informal se puede enriquecer ahora estudiando grabaciones de vídeo para claves no verbales (véase GOODWIN, 2001, para ejemplos). En segundo lugar, a medida que las propias personas filmadas tienen un acceso cada vez mayor a las tecnologías de vídeo (por ej., GINSBURG, 1994), se ha puesto en duda el estatus del cine etnográfico como una empresa que “nosotros” les hacemos a “ellos”. Por último, y siguiendo con el cine etnográfico, algunos han argumentado que ha llegado la hora de que los antropólogos y otros que colaboraron con cineastas profesionales en el pasado rompan la relación y retomen el control de la cámara (por ej., RUBY, 2000, pág. 239). Vuelvo a todas estas cuestiones en el capítulo siguiente. Por supuesto, hay muchos otros cambios teóricos y metodológicos que han tenido lugar desde la década de 1960, pero el párrafo anterior intenta meramente esbozar algunos principios generales; se tratan ejemplos específicos en capítulos siguientes.

### ***Otros tipos de uso de imágenes***

Hasta aquí, he limitado en gran parte el debate a la creación y estudio posterior de las imágenes producidas fotomecánica y fotoelectrónicamente —fotografías, cine y cintas de vídeo— por el investigador social. Sin embargo, una gran cantidad de investigación social ha supuesto el uso, y a veces la creación, de otros tipos de imagen. Por diversas razones que se analizan en el Capítulo 3, el análisis de las imágenes preexistentes no forma una parte importante del debate de este libro, con algunas excepciones. Del mismo modo —de nuevo con algunas



excepciones— se excluye la creación de imágenes que no sean fotografías, cine o cintas de vídeo <sup>4</sup>. Por supuesto, los investigadores sociales han utilizado y creado representaciones visuales desde el comienzo del proyecto sociológico formal: tablas, diagramas, gráficos, diagramas de barras, etc. Todas ellas son formas de representación que tienen generalmente una cualidad reduccionista. Las sutilezas y la textura fina se eliminan o suavizan, los “datos” se agregan. A menudo, esto es muy útil, permitiendo al investigador encontrar patrones y tendencias de importancia sociológica. Al mismo tiempo, se debe tener cuidado porque si se eliminan los elementos equivocados o se adopta el criterio equivocado para el agrupamiento, por muy ordenada que sea la representación visual final (un diagrama de barras, un diagrama de tarta), puede esconder más de lo que revela.

Termino este capítulo con un ejemplo particularmente bueno de esto, tomado del trabajo de Edward TUFTE. En su *Visual Explanations* [“Explicaciones visuales”] (1997, uno de sus tres volúmenes bellamente producidos dedicados a la visualización de datos estadísticos y otros datos cuantificables), TUFTE cuenta de nuevo la famosa historia del Dr. John Snow y el brote de cólera de Londres en 1854. Durante el mes de septiembre de 1854, más de 600 personas murieron de cólera, la gran mayoría de ellas dentro de una pequeña área del centro de Londres; fue el peor brote de la época moderna. Snow, un médico que había investigado brotes de cólera anteriores, llegó a la escena de los hechos rápidamente e intentó proporcionar una teoría de la transmisión de la enfermedad examinando la información sobre las muertes. Para la historia de la ciencia médica, ése fue el gran avance de Snow: no suscribió la idea popular entonces de que el cólera lo transmitían, incluso lo causaban, el aire o vapores viciados, sino que sospechó que el agente infeccioso se transmitía por el agua. Desde el punto de vista de TUFTE, el gran avance de Snow fue utilizar métodos visuales para precisar la fuente exacta de agua responsable.

Como muestra TUFTE, hay formas de presentar visualmente los datos de mortalidad que son reveladoras en apariencia pero que, en realidad, son meramente descriptivas, no explicativas. Por ejemplo, calcular las muertes diarias y las muertes acumuladas en el mes revela la velocidad y la agresividad del brote.

---

<sup>4</sup> En pocas palabras y en anticipación del debate del Capítulo 3, estoy excluyendo, por tanto, en primer lugar los muchos estudios de publicidad y otras imágenes que se consumen en la sociedad euro-norteamericana. Lo hago así porque esos estudios prestan escasa atención a los agentes humanos implicados en la producción de tales imágenes, atribuyéndolas generalmente a la “sociedad” en un sentido bastante vago; es decir, la “sociedad” produce de alguna forma imágenes que emplean códigos que los euro-norteamericanos interpretan o que reflejan las normas o valores de la “sociedad” euro-norteamericana. Estos estudios comienzan, por consiguiente, el trabajo de análisis sociológico en un punto demasiado avanzado del proceso, por muy valioso que el análisis semiótico siguiente pueda ser. En segundo lugar, excluyo las publicaciones de diseño que debaten la “mejor” manera de presentar el material visual, de nuevo, orientada mayoritaria e incuestionablemente hacia una comprensión euro-norteamericana esencialmente a-histórica de la sociedad. Estas publicaciones son interesantes y además valiosas para los implicados en las industrias pertinentes pero, de nuevo, no me dan la impresión de ser especialmente sociológicas, excepto en los presupuestos que hacen.

Visualmente, los diagramas de barras que muestran estos datos dicen con toda seguridad algo sobre la tasa de la transmisión del cólera, pero nada en absoluto sobre su causa. El acierto de Snow, en cambio, fue combinar representaciones visuales icónicas y simbólicas (los gráficos solos son simbólicos), colocando símbolos que representaban muertes (en cualquier momento) sobre un mapa del área local. En este mapa (reproducido en TUFTE, 1997, págs. 30-31), se colocan las barras pequeñas que representan las muertes en relación con direcciones particulares en las calles. Es evidente visualmente que la concentración más alta de muertes se produjo en y alrededor de Broad Street (actualmente Broadwick Street, en el Soho). Combinado con la hipótesis de que el agente infeccioso se transmitía por el agua (lo que se verificó por el descubrimiento y aislamiento de la bacteria unos treinta años después), los datos cartografiados parecían indicar que la bomba de agua de Broad Street era la fuente. Otros datos que confirmaban la hipótesis procedían también de lo que no se veía: por ejemplo, el asilo \* densamente poblado y casi ciertamente insalubre al norte de la bomba de agua en Poland Street tuvo muchos menos casos de los que cabía esperar, sólo cinco, por la sencilla razón de que contaba con su propio abastecimiento independiente de agua. Obviamente, hay mucho más que decir sobre el trabajo de Snow y la importancia de los métodos visuales combinados con otros métodos, pero el argumento es tan claro y sencillo como que: la representación visual de datos cuantificables arroja un resultado que apoya una hipótesis que puede someterse a prueba más adelante.

Sin embargo, TUFTE cita también el artículo de un matemático, Mark MONMONIER, autor del libro de intrigante título *How to Lie with Maps* ["Cómo mentir con mapas"] (1991). Tomando los mismos datos de los que dispuso Snow, MONMONIER traza de nuevo el mapa del área del Soho, agregando las muertes en grupos por barrios. Dependiendo del criterio elegido para asignar los límites entre los barrios, los grupos de muertos se agregan de forma diferente, ¡hasta el punto de no tener en absoluto una asociación visual obvia con la bomba de agua de Broad Street! En este caso, el método visual puede esconder lo que se supone que tiene que revelar. El escenario opuesto es quizá más común: los métodos visuales pueden revelar lo que se supone que está escondido, o lo que no se ha previsto.

En el capítulo siguiente considero diversas perspectivas analíticas que se pueden adoptar hacia los materiales visuales, que van desde la perspectiva formal (como las interpretaciones de TUFTE y MONMONIER del trabajo de Snow) hasta otras mucho más imaginativas.

---

\* *Workhouse*: Un tipo de establecimiento para pobres en el que éstos trabajaban a cambio de comida y alojamiento. (N. de los T.)

### Puntos clave

- Los métodos visuales se han utilizado en la investigación social antropológica y sociológica durante muchas décadas; los investigadores deberían tratar de ver el mayor número posible de ejemplos previos —películas, ensayos fotográficos y similares— para familiarizarse con la gama de posibilidades.
- El significado de las imágenes cambia con el tiempo, cuando audiencias diferentes las ven; del mismo modo, el significado que el investigador social pretende cuando crea una imagen puede no ser el significado que el espectador “lee”.
- Los investigadores que adoptan un enfoque interpretativista o uno naturalista para el estudio de la sociedad utilizan de modo bastante diferente las fotografías, el cine o el vídeo; los investigadores deberían dejar clara su propia orientación teórica antes de tomar una cámara.

### Lecturas adicionales

DE BRIGARD y BECKER ofrecen una panorámica de las explicaciones sobre el papel que las imágenes y su realización desempeñan en la historia de la investigación de la ciencia social; GRIFFITHS y los colaboradores en los volúmenes de EDWARDS y de SCHWARTZ y RYAN presentan análisis modernos de imágenes históricas que no se pretendía que fueran necesariamente sociológicas pero que es posible leer ahora con ese propósito. Mientras tanto, PINNEY y PETERSON (2003) proporcionan una perspectiva transcultural importante sobre la historia de la fotografía.

- BECKER, H. S. (1974) “Photography and sociology”, *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1: 3-26 [publicado de nuevo en *Doing Things Together: Selected Papers*, de H. S. BECKER (1986), Evanston. Northwestern University Press; disponible también en la red en [lucy.ukc.ac.uk/becker.html](http://lucy.ukc.ac.uk/becker.html).]
- DE BRIGARD, E. (1995 [1975]) “The history of ethnographic film”, en P. HOCKINGS (ed.), *Principles of Visual Anthropology* (2.<sup>a</sup> ed.). La Haya. Mouton, págs. 13-43.
- EDWARDS, E. (ed.) (1992) *Anthropology y Photography 1860-1920*. New Haven. Yale University Press en asociación con The Royal Anthropological Institute, Londres.
- GRIFFITHS, A. (2002) *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and Turn-of-the-Century Visual Culture*, Nueva York. Columbia University Press.
- PINNEY, C. y PETERSON, N. (eds.) (2003) *Photography's Other Histories*, Durham, NC. Duke University Press.
- SCHWARTZ, J. M. y RYAN, J. R. (eds.) (2003) *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, Londres. I.B. Tauris.