REVISTA INCLUSIONES M.R.
REVISTA DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

CUADERNOS DE SOFÍA EDITORIAL

ISSN 0719-4706 - Volumen 8 / Número Especial / Abril – Junio 2021 pp. 181-201

FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL Y ANTROPOLÓGICA EN LA ENCRUCIJADA DEL SIGLO XXI

DOCUMENTARY AND ANTHROPOLOGICAL PHOTOGRAPHY AT THE CROSSROADS OF THE 21ST CENTURY

Dr. José Muñoz-Jiménez
Universidad de Málaga, España
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-7765-0974
josemunoz@uma.es

Fecha de Recepción: 7 de enero de 2021 – **Fecha Revisión**: 12 de febrero de 2021

Fecha de Aceptación: 15 de marzo de 2021 – **Fecha de Publicación**: 01 de abril de 2021

Resumen

La historia de la fotografía sigue presentandose a menudo de forma artificial y reduccionista de forma dicotómica entre fotografía artística y fotografía documental. Aparentemente resuelto este debate en lo teórico en 1931 por Walter Benjamin, sigue sin embargo vigente este reduccionismo de los universos conceptuales del gran público, de entusiastas amateurs y otros tantos profesionales de la fotografía.

¿Cual es el motivo real de mantenerse esta obcecación en presentar la fotografía mediante esta dicotomía cuando existe otra más importante? A esta respuesta pretende responder parte del presente artículo, para lo cual es necesario plantear un segundo objetivo, realizar una revisión de algunos de los momentos históricos de la fotografía y de sus metodologías de investigación en las ciencias sociales.

Como resultado se han observado proyecciones heredadas de imaginarios sociales que implican sentimientos con alta carga emocional, según adhesión o desafección personal a estas supuestas orientaciones, alternandose dos en el tiempo sin que prevalezca definitivamente una por encima de la otra. Aumentan además la confusión afirmaciones sobre el origen de cada una de estas aproximaciones, obviando que la clave de la realización fotográfica es la creatividad y su comunicación, no la supuesta artisticidad u objetividad que de forma identitaria se les pretende atribuir a cada una de estas prácticas.

Palabras Claves

Antropología visual – Ciencias sociales – Fotografía – Identidad cultural – Memoria colectiva

Abstract

The history of photography is often presented in an artificial and reductionist way in a dichotomous way between artistic photography and documentary photography. This debate apparently resolved theoretically in 1931 by Walter Benjamin, nevertheless this reductionism of the conceptual universes of the general public, of enthusiastic amateurs and many other photography professionals remains in force.

What is the real reason for maintaining this stubbornness in presenting photography through this dichotomy when there is a more important one? Part of this article aims to respond to this response, for which it is necessary to propose a second objective, to carry out a review of some of the historical

moments of photography and its research methodologies in the social sciences.

As a result, projections inherited from social imaginaries have been observed that involve highly emotionally charged feelings, according to personal adherence or disaffection to these supposed orientations, two alternating in time without one definitely prevailing over the other. In addition, assertions about the origin of each of these approaches increase, ignoring that the key to photographic realization is creativity and its communication, not the supposed artistry or objectivity that is intended to be attributed to each of these practices in an identity way.

Keywords

Collective memory – Cultural identity – Photography – Social sciences – Visual anthropology

Para Citar este Artículo:

Muñoz-Jiménez, José. Fotografía documental y antropológica en la encrucijada del siglo XXI. Revista Inclusiones Vol: 8 num Especial (2021): xx -xx.

Licencia Creative Commons Atributtion Nom-Comercial 3.0 Unported
(CC BY-NC 3.0)
Licencia Internacional

Sobre el problema creativo y científico de la fotografía

Tomamos aquí a la fotografía como la planteó Walter Benjamin, sin la dicotomía basada en su artisticidad, y centrándonos en la fotografía a secas, especialmente desde el interés que suscita el medio en las investigaciones científicas. Tratar el problema de la fotografía en el contexto de este trabajo, por tanto, es hacerlo necesariamente cambiando el marco visual a las ciencias sociales y de comunicación, en los que el método científico dirige dicha práctica. La fotografía puede ser también un medio de investigación aplicado a diferentes metodologías, en el campo de las ciencias naturales, de las ciencias sociales o de las ciencias humanas, donde el medio artístico quedaría englobado, aunque en estos últimos las metodologías empleadas mayoritariamente se encaminen a la lectura de las imágenes más que a su realización, y en muchas ocasiones aún se siga utilizando la fotografía como mera ilustración de textos[1].

La fotografía es una imagen registrada, con *alto grado de iconicidad*[2] (Villafañe y Mínguez, 1996; 41), que testimonia el referente físico del que parte. Según la convención definitoria, la fotografía es el "*procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor*" (DRAE 2020) [3]. Nos referimos evidentemente a la imagen fotográfica que reproduce la imagen natural y de alguna manera queda limitada por la definición de la RAE[4], no nos referimos por tanto a la imagen fotográfica de síntesis, que puede ser creada sin referente físico directo, y en la que no media la cámara fotográfica, ni tampoco a las imágenes en soporte fotográfico que prescinden del moldeamiento directo de la luz sobre el referente registrado. Por otra parte, tampoco consideramos fotografías que aún manteniendo un alto grado de iconicidad, hayan podido ser manipuladas. Las imágenes por las que nos interesamos son aquellas que mantienen el *principio de atestiguamento fotográfico* (Dubois, 1986; 67).

Esta ratificación y certificación del referente que reproduce, atendiendo a la descripción de que "*toda fotografía es un certificado de presencia*" (Barthes, 1990; 151), y que unida a su esencia, la emplaza en lo que podríamos denominar metafóricamente, espejo de la realidad[5], aprehendiendo todo aquello que refleja. Su esencia física capta la «huella de luz» más allá del espejo que la invierte, en esa mágica destilación de la luz en la oscuridad de la cámara fotográfica,

En este caso nos interesamos por la fotografía como documento en el amplio sentido de la palabra. Documentos de época, incluso de aquellas en la que el estilo denominado documental no existía como tal (Lugon, 2001). Documentos que con el paso del tiempo permiten extraer datos. Documentos que representan una mirada cultural que

---

[1] Aparte del uso que se hace de la fotografía como ilustración del texto, con mayor o menor vinculación a este, no es habitual que se expliciten todas las cuestiones referentes a su nivel básico de realización, como la tecnología empleada, la técnica desarrollada; o en referencia a niveles superiores, todas las cuestiones que tienen que ver con su capacidad comunicativa, el lenguaje visual empleado, las "narraciones visuales", etc. Tampoco se suele mentar las condiciones materiales de su realización en cuanto a las negociaciones necesarias para su realización.

[2] Villafañe y Mínguez la sitúan en el siete y ocho, según se refiera a la fotografía en banco y negro o en color, estando el número uno reservado a la representación no figurativa y el once, el nivel máximo, a la imagen natural.

[3] https://dle.rae.es/fotograf%C3%ADa

[4] Real Academia Española de la Lengua.

[5] Espejo de la realidad, ventana de la realidad, ya lo significamos anteriormente.

debemos interpretar, y en la que a su vez se dan matices individuales que tienen que ver con la autoría. Documentos depositados al fin y al cabo, como hemos podido comprobar en su mayor parte, en los estratos del olvido de la historiografía fotográfica. En definitiva, nos interesamos por la fotografía como documento histórico, incluso en la posibilidad de ser el inicio de técnicas de contraste temporal.

Es en los comienzos de la fotografía cuando se interpreta la imagen producida como una copia de la realidad, esta "*es percibida por el ojo natural como un análogo objetivo de lo real*" (Dubois, 1986; 20), por tanto en completa mímesis con lo real. Dubois insiste aquí en la denominación de "fotografía como espejo de lo real", en la que el efecto de semejanza existente entre la fotografía y su referente, es lo más importante. Como veremos igualmente, el concepto de espejo referido a la fotografía es un viejo conocido en la literatura fotográfica, bien por su antagonismo al otro marco, la ventana, como por su significación metafórica de la propia fotografía.

Continuando en esta línea, en el origen de la confusión de géneros existen muchas teorías que intentando clasificar la fotografía, incluyen categorías que a menudo pueden resultar erróneas. En este caso nos interesamos por el marco de conocimiento creado mediante metáfora por John Szarkowski[6] en la que clasificó a las fotografías según dos categorías, teniendo en cuenta ¿qué mostraban?, y ¿como lo hacían?. De esta forma las fotografías para Szarkowski (1978) eran espejos o eran ventanas[7]. Esta clasificación basada en la metáfora fue posteriormente recogida a su vez por el sociólogo Jesús M. de Miguel para explicar como ya lo hiciera Szarkowski:

> "La ventana representa una foto que está abierta a la realidad. Al abrir una ventana se ve el exterior. El objetivo de la foto es mostrar el mundo visible a la luz, reproducirlo exactamente, mejor que en un cuadro. (...) Las fotos son muy exactas, y el paisaje o escena que se fotografía es una visión real, empírica, detallada de la realidad. [...] Los espejos reflejan los sentimientos del propio fotógrafo/a. Las fotos-espejo representan una estrategia de expresión, proyectan lo que el fotógrafo/a siente ante una realidad social" (de Miguel, 2002; 54-57)

Esta explicación pretende crear una clasificación fotográfica, aunque resulta algo simplista, ya que en realidad no diferencia entre la intención y/o actitud del fotógrafo y el producto de su trabajo, solo lo hace en apariencia al no contemplar los procesos creativos. Tampoco es útil para comprender que el punto de vista[8] fotográfico no se refiere únicamente al lugar espacial donde situamos la cámara para hacer una fotografía, sino también a un compendio de condicionantes culturales o, como nos gusta llamarlo en

---

[6] (1925-2007) Fotógrafo, conservador, historiador y crítico de arte estadounidense. Entre 1962 y 1991 fue director de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

[7] Esta dicotomía surge de tomar como reflejo de ambas expresiones, espejo o ventana, a dos fotógrafos: Minor White y Robert Frank. Ambos con una amplía presencia en la exposición que Szarkowski comisario en el año 1955 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y que se tituló: *The family of man*.

[8] Entendemos que esta clasificación de espejos o ventanas hace más alusión al lector que al creador, puesto que cualquier intento de reconstrucción de las «intenciones» fotográficas, nos obligaría a investigar la arqueología de esa génesis. Tenemos gran interés en este tema pero es algo que por su complejidad, extensión y oportunidad, escapa en este momento al trabajo de esta investigación, que sin embargo deseamos poder continuar en un futuro no muy lejano y una vez construidos otros pilares del conocimiento que consideramos necesarios, y que si ocupan en este momento el centro de nuestro interés.

sentido amplío, ideológicos, que condicionan el resultado fotográfico. Sobre lo que se consideran espejos y ventanas ya tratamos el tema (Muñoz Jiménez, 2020), invirtiendo el sentido de estas definiciones, significando en cada caso lo contrario de lo propuesto por Szarkowski/de Miguel.

Sin embargo, esta teoría creada en gran parte para acercar al público *el hecho fotográfico*, siempre me ha producido una gran aversión por el inmovilismo que produce habitualmente en los adoradores de la teoría de Szarkowski, sobre la pertenencia de tal o cual fotografía a la clasificación de *espejos y ventanas*. "... en términos de sus concepciones de lo que es una fotografía: es un espejo, que refleja un retrato del artista que lo hizo, o una ¿Ventana a través de la cual uno podría conocer mejor el mundo?" (Szarkowski, 1978, p. 25). Aunque verdaderamente Szarkowski no establece estas categorías como estancas, si lo hacen la mayoría de los que la utilizan, reduciendo y simplificando a un pequeño mundo teórico toda la riqueza que exibe el propio Szarkowski en su texto que prologa la exposición del MOMA de Nueva York (Szarkowski, 1978, p. 11-26). Véase por ejemplo Doctor (1994), o de Miguel y Ponce de León (2001).

Personalmente, incluso siento que las categorías están invertidas en el sentido de que un espejo produce una imagen que es un reflejo, y las características del espejo (su forma física, constitución, fabricación, influyen en como percibimos a través de él, que no deja de ser el reflejo que devuelve la *realidad*, con todos los condicionantes que tiene esa *realidad*. Incluso a nivel fotográfico, el funcionamiento de la cámara tiene muchas similitudes en la forma en que el espejo construye la imagen, sea plano, cóncavo o convexo, arroja diferentes efectos parecidos a los producidos por las ópticas fotográficas. Incluso los productos utilizados en su fabricación tienen similitud con los utilizados en la química fotográfica analógica: nitrato puro de plata, sales de Rochelle y agua destilada. En cuanto a la ventana, no las interpreto como ese hueco por el que uno mira a la calle, ni tampoco como aquel espacio que sirve para ver lo que fotografía el fotógrafo, cómo el fotógrafo invalido de la película de Hitchcock, *La ventana indiscreta*. No, para mí la ventana es el marco, es equivalente a aquellos marcos teóricos que nos sirven en las ciencias sociales para construir una herramienta teórica a partir de la que poder construir las visiones del mundo, y que desde hace ya mucho tiempo nos ha ayudado a distanciarnos de esos elementos también teóricos como el de la presunta objetividad. Por tanto, comprendo que en el espejo tenemos el reflejo más simple que obtiene la fotografía y la ventana es todo aquel marco teórico e instrumental que elaboramos y del que nos servimos para construir nuestra mirada del mundo. Como se ve, ninguno de los dos está exento de complejidad. Crear y mirar son dos actos inseparables, las diferencias están en las personas que lo ejercen, en su compromiso intelectual o vital, por tanto no se hacen fotografías ventanas o fotografías espejos por dedicarse el fotógrafo a uno u otro genero fotográfico (Muñoz Jiménez, 2020, 426-427).

Lagunas fotográficas y ciencias sociales

Al margen de las disquisiciones anteriores, es en el ámbito privado del coleccionismo postal donde hemos encontrado un nicho apenas investigado de producción de fotografías, y naturalmente de fotógrafos, aparentemente olvidados por la historiografía oficial. A estas fuentes fotográficas, tarjetas postales, solo se han acercado algunos autores y/o estudiosos sobre todo desde el ámbito postal, como es el caso del intento enciclopédico de clasificación de las tarjetas postales a nivel mundial de las guías Neudin (1980/1982/1983/1987/1992), en las que el interés por las fotografías solo existe en contadas excepciones.

Es importante tener en cuenta que las tarjetas postales debemos incluirlas dentro de la producción de fotografía profesional, aunque dirigida al consumidor doméstico, donde los imaginarios sociales asociados al viaje estaban presentes y han servido para desplegar «ficciones» de alteridad exotista. Fotografía impresa, que en muchos casos circuló como postal entre dos civilizaciones, la colonial y la colonizada, aunque en el caso de las imágenes del colonizado solo fluyera en dirección hacía la metrópolis. Dadas a su vez las características de documentos personales de estas tarjetas postales, sería posible desarrollar una sociología de la vida cotidiana tanto en base a la fotografía postal como al uso doméstico de esta. En este caso, la fotografía colonial de las tarjetas postales, cómo ya hemos dicho, sería fotografía profesional convertida mediante el uso ciudadano en documentos personales, tomando como referencia la vida de unos en la "construcción" del imaginario, de los otros. Pretendemos en el futuro ampliar este campo visual en el que estamos trabajando.

Por otra parte, el interés y la utilización de la fotografía en las ciencias sociales se ha incrementado considerablemente en los últimos años, de hecho, a mediados de la década de 1990 las investigaciones en este campo se centraban en el vídeo como herramienta y/o método de investigación, y poco a poco irían apareciendo diferentes artículos que tímidamente trataban el tema de la fotografía como método de investigación (Brandes, 1996; Lisón Arcal, 1999; González Alcantud, 1999; Muñoz Jiménez, 1999).

Es cierto que en otros contextos universitarios como el francés, el inglés, el brasileño o el norteamericano, por citar algunos ejemplos, existió, con anterioridad, un interés por este tipo de metodologías más heterodoxas, tomando posturas ciertamente más eclécticas que las peninsulares. Investigadores como Milton Gurán (Brasil) pasaron por el CIE[9] Ángel Ganivet de Granada y allí pudimos discutir sobre estos temas, siendo el contacto con Guran claramente enriquecedor. Milton Gurán era a mediados de los años ochenta un reputado reportero gráfico que comenzó a investigar sobre los usos de la fotografía en la antropología visual, y fruto de este interés fue la tesis doctoral que defendió en la Universidad de Marsella a mediados de los años noventa (Gurán, 1996). En esa época se produjeron diferentes aproximaciones y enfoques que poco a poco fueron esclareciendo nuestros intereses por esta disciplina.

Paralelamente Stanley Brandes se había centrado en la mirada fotográfica y la importancia de la fotografía en las ciencias sociales, planteando dos cuestiones sobre ella: por un lado le interesaba la vida y aspectos creativos relacionados con la obra de reputados fotógrafos dentro de la historiografía fotográfica oficial, como puede ser el caso de Eugene Smith (Brandes, 1998), y por otro lado su línea de trabajo le llevó a cuestionar cual era el uso que la antropología había hecho de la fotografía (Brandes, 1996). En ello desarrolló dos metodologías de trabajo, por un lado el método histórico que le llevó a consultar los archivos y los documentos personales de estos fotógrafos, además de la producción profesional, y por otro lado la metodología comparada propia de la antropología, comparando las publicaciones de un mismo libro de antropología en diferentes países y analizando el uso de la fotografía en los mismos. En este sentido Brandes intenta definir esa fotografía antroplógica a partir de sus usos, no de sus intencionalidades.

Paralelamente, José Antonio González Alcantud también se interesó por la fotografía, pero no la oficial, sino aquella que surgió alrededor de la empresa colonial,

[9] Centro de Investigaciones Etnológicas.

interés que compartimos, y en gran medida como documentos que invocaban los hechos históricos de los que habían partido, y con una pregunta que siempre me ha parecido de una gran elocuencia: *¿Por qué los antropólogos suelen hacer buena teoría y malas fotografías y los fotógrafos buenas fotografías y mala teoría?*. En su respuesta reflexionaba González Alcantud sobre el hecho fotográfico (1999, p. 51). Modestamente hicimos una revisión de esa misma pregunta veinte años después de su formulación (Muñoz Jiménez, 2021, p.322-342), llegando a la concusión de que seguía siendo pertinente su panteamiento.

Breve historia de la fotografía en la antropología y en las ciencias sociales

En origen, podemos plantear el año 1922 cuando el antropólogo Bronislaw Malinowski publicó la primera edición de Los argonautas del pacifico occidental, en el que se incluían fotografías a modo de ilustraciones. Margaret Mead y Gregory Bateson, antes de la década de los cincuenta, desarrollaron un método de trabajo con la fotografía, señalando lo importante que era para un antropólogo conocer su metodología. Claude Levi-Strauss también publicó fotografías en su libro de reflexiones autobiográficas, *Tristes trópicos*, de 1955. No contamos dentro de esta historia trabajos conocidos como el de Jacob A. Riis o de Lewis Hine por estar hechos al margen de la disciplina, unque sus metodologías pudieran ser parecidas.

Milton Gurán planteó como, aproximadamente a partir de 1920 y gracias a los avances técnicos de la fotografía, la relación entre fotografía y ciencias sociales se hizo más estrecha El inicio del siglo XX coincide con el momento en que:

> "El antropólogo empezó a salir del gabinete para ver, personalmente, lo que pasaba en el campo. La investigación de campo se impone definitivamente como una condición esencial de la reflexión antropológica con la larga investigación de Malinowski en las Islas Trobriand. En este trabajo Malinowski registró fotográficamente, de forma sistemática, ciertos aspectos de la cultura estudiada que el tenía dificultades para describir por las palabras. De esta forma incorporó definitivamente el aparato fotográfico como uno de los instrumentos de trabajo para el antropólogo en su investigación de campo. Pero fue solamente veinte años después, con el celebre trabajo de Bateson y Mead en Bali, que la fotografía se impuso como un método indispensable de la investigación de campo" (Gurán, 1999; 140).

John Collier publicó en 1967 junto a su hijo Malcon Collier, el libro *Visual Anthropology, Photography as a Research Method*, siendo este una de las más importantes propuestas a nivel teórico y metodológico que se ha hecho. Su trabajo se centra en la fotografía y sus diferentes métodos de utilización dentro de las ciencias sociales, importante propuesta por la complejidad y extensión de sus investigaciones.

Durante el siglo XX se ha producido una lenta evolución en las reflexiones asociadas a estas metodologías visuales, tanto en los aspectos teóricos como en los trabajos de campo desarrollados. En estos últimos años la evolución de este tipo de estudios visuales con orientaciones predominantemente fotográficas ha visto incrementar los estudios de manera progresiva. La profesora de ciencias sociales de la Universidad de Loughborough (Inglaterra), Sarah Pink, especialista en la investigación realizada mediante metodología visual, realizó recientemente la siguiente reflexión:

> "Fue seguramente casualidad que justo al comienzo del siglo XXI se publicaran cuatro libros sobre metodología visual: Visual Methods in Social Research (2001) de Marcus Banks, el mío: Doing Visual Ethnography (2001), Gillian Rose's publicó el manual Visual Methodologies (2000) y, Theo van Leeuwen y Carey Jewitt editaron The Handbook

> of Visual Analysis (2001). Esto marcó un punto de inflexión en las ciencias sociales y humanas por una serie de razones donde lo visual es cada vez más aceptado, más viable y más orientado a la práctica de la investigación cualitativa. (...) Es, además, un área de investigación académica y aplicada a diferentes disciplinas que se muestra particularmente poderosa, relacionando la teoría, la tecnología y el método, que no debe separarse. Metodología de la comprensión se refiere a comprender los mecanismos del conocimiento, así como los entornos en que se produce este saber; como tal, implica comprometerse con una filosofía del conocimiento y de práctica del lugar y del espacio. Métodos de investigación y las contrataciones prácticas que conllevan son inseparables de este proceso. Por lo tanto, es importante participar con ambos simultáneamente y al hacerlo para evitar la brecha de la teoría y los métodos. En el caso de la metodología visual esto significa comprender y participar no sólo con los acontecimientos teóricos más recientes, sino también con las formas que se implican en los desarrollos tecnológicos y las prácticas de los medios de comunicación" (Pink, 2012; 3).

Sarah Pink puso el acento en el método de investigación visual asociado a los métodos de investigación cualitativa. Esta asociación metodológica no siempre fue así. En la década de 1930 Marcel Mauss había comprendido la importancia de la fotografía en la investigación, y en las lecciones de Introducción a la Etnografía[10], planteaba cinco métodos de observación material entre los que incluía el morfológico y cartográfico, el fotográfico, el fonográfico, el filológico y el método sociológico (Mauss, 1971: 24-29). La inclusión que Marcel Mauss hizo del método fotográfico significa un importante planteamiento inicial en las ciencias humanas y un modo de situar el debate inicial sobre la importancia de esta. La diferencia principal con la actualidad radica en el cambio del paradigma en referencia a las metodologías cuantitativas, muy en boga en aquellos años en las ciencias sociales, y que fueron las que acogieron inicialmente en su seno a la fotografía, al contrario de lo que sucede en la actualidad, que priorizan la fotografía entre las metodologías cualitativas. Esto puede comprobarse en la elección de Mauss del teleobjetivo como óptica principal a utilizar. El problema que actualmente se asocia a la elección de esta óptica es que elimina el contexto y por tanto la «interpretación» del mismo:

> Todos los objetos deben ser fotografiados, preferentemente sin pose. El teleobjetivo permite obtener conjuntos considerables. No deben utilizarse iguales aparatos en los países cálidos y en los fríos, ni siquiera las mismas películas, y, en principio, debe procederse al revelado cuanto antes.
>
> En realidad, nunca sobran las fotos que se hacen; pero a condición de que cada una lleve su comentario y este exactamente situada en cuanto a hora, lugar y distancia. Estas indicaciones se hacen constar, a la vez, en la película y el diario.
>
> El cine permite fotografiar la vida. No olvidar, a pesar de ello, el sonido. Se han podido filmar representaciones dramáticas en Liberia, y tribus enteras trashumantes en el Aurés argelino.
>
> La grabación de sonido, la grabación de películas sonoras, nos permiten comprobar la entrada del mundo moral en el mundo material puro. Pasemos, pues, al problema del registro moral (Mauss, 1971: 25-26).

Es importante la aportación de Milton Gurán en cuanto a su afirmación, ciertamente utilitaria, de que se debe abandonar el discurso habitual de diferenciar entre buena o mala fotografía[11], y plantear el problema real en términos de fotografías eficaces

[10] Este libro de Marcel Mauss contiene las lecciones que impartió en el Instituto de Etnografía, tomadas taquigráficamente y también ordenadas por Denise Paulme. Como se reconoce en su prólogo, no lo escribió Marcel Mauss aunque si contiene sus enseñanzas. La primera edición fue publicado en 1947, tres años antes de su muerte.

[11] Se debe abandonar el debate que en la mayoría de los casos se sitúa en el plano de la estética,

(Gurán, 1994; 99). Esta fotografía eficaz fija la discusión no en términos de valores sino en términos de utilidad, que finalmente hacen que al realizar el investigador el trabajo de campo deba tomar una serie de decisiones que orientaran y determinarán su trabajo.

Metodología en ciencias sociales y antropología audiovisual

Por supuesto que algunas notables ventajas aporta la fotografía en el seno de una investigación social, como son en primer lugar, la fidelidad de registro que le es inherente. Esta fotografía puede contener de un modo rápido y económico gran cantidad de detalles que ni el ojo, ni otros medios podrían ser capaces de registrar. Además, la exhaustividad del registro obtenido permite una revisión en el tiempo, capaz de sortear las trampas selectivas de la memoria, y que el recuerdo puede cambiar. Ahora bien, a la par que se reconocen estas ventajas, debe encararse también un problema crucial, compartido indiscutiblemente por todos los métodos de investigación social: la objetividad. En el caso de la fotografía es imposible afirmar que, a pesar de lo que comúnmente se ha dicho al respecto, este sea un medio paradigmáticamente objetivo. Existen ya suficientes reflexiones en torno a la subjetividad que implica el acto de fotografiar, entre otras razones por la interpretación y la elección que supone el encuadre realizado, así como la técnica empleada, o el tratamiento que es posible hacer de la luz, por ejemplo. Así pues, el modo de mirar de alguien es una cuestión subjetiva e históricamente contextualizada, y el modo de registrar o la técnica utilizada, también. En este sentido seguimos abundando en lo poco afortunado que resulta hablar de *ventanas* en referencia a este tipo de fotografía, según hablabamos anteriormente de Szarkowski (1978).

Bourdieu señaló esta certeza sobre la subjetividad de la fotografía, “aun cuando la producción de la imagen sea enteramente adjudicada al automatismo de la máquina, la toma sigue siendo una elección que involucra valores estéticos y éticos” (Bourdieu, 1979: 22). Que el acto fotográfico involucre valores estéticos y éticos no quiere decir que la fotografía tenga que ser valorada de esa misma forma, de hecho remarcamos, es en términos de eficacia donde encontraremos un mejor aliado a la hora de valorarla.

Sin embargo, este no es un problema especifico de lo visual, un texto escrito no es menos un producto de su autor y de su tiempo que una fotografía. En definitiva, la subjetividad resulta una coordenada imprescindible a la hora de enjuiciar el papel de la fotografía en las ciencias sociales. Coordenada que sitúa la fotografía, aún cuando lo subjetivo haya sido prudentemente aceptado por muchos, más cerca de los métodos cualitativos que de los cuantitativos, ya que los primeros no solo reconocen lo subjetivo sino que lo utilizan con fines analíticos, según los cuales un científico social “trabaja para recuperar un sentido objetivado, producto de la objetivación de la subjetividad, que no se ofrece nunca inmediatamente, ni a los que están comprometidos con la práctica ni a quien los observa desde fuera” (Bourdieu, 1979: 18), cobrando interés la afirmación de Collier sobre las limitaciones de la cámara fotográfica, en la que asegura que sus limitaciones son las de las personas que las utilizan (Collier, 2006, 177).

No debemos olvidar el peligro del que Margaret Mead se hace eco en el año 1973, y que pone de manifiesto una excesiva limitación de la investigación:

> Si a los requerimientos técnicos del film, de la fotografía, del magnetofón, etc., se

---

incluso de la ética, para considerar la efectividad de una fotografía en función de las necesidades comunicativas implícitas a esta.

> añaden otras exigencias de tipo metodológico (adecuada selección de un problema, de un lugar y otros por el estilo) podría muy bien ocurrir —de hecho, aseguraba, está ocurriendo— que los postgraduados limiten de tal modo los objetivos de su investigación que sus resultados terminen siendo más que incompletos. Se olvida, señala Mead, que hay que estudiar, ante todo, la cultura (Luque, 1990: 220).

Desde este punto de vista, el objetivo metodológico de la investigación social, y por extensión, de la investigación social que utiliza la fotografía, sería básicamente la objetivación de lo subjetivo, es decir, la extracción de sentidos sociales asignados a acciones con el objeto de hacerlos visibles y, por tanto, analizables. Antes de empezar a hablar de cómo este proceso toma forma en el caso de la fotografía conviene insistir una vez más en que pese a que los productos procedentes del acto fotográfico puedan resultar extraordinariamente objetivos en el sentido del medio de registro, incluso por encima de la voluntad del mismo fotógrafo, el acto en si de fotografiar algo como proceso de objetivación esta sujeto a determinados valores o condicionantes, de todo tipo.

Pierre Bourdieu señaló certeramente algunos de estos condicionantes, entre los que se encuentran aquellos que tienen que ver con el canon estético, con la norma de estilo, necesarios en cualquier comunicación: “la estética no es sino una dimensión del sistema de valores implícitos, es decir, del ethos, correlativo de la pertenencia a una clase” (Bourdieu, 1979: 24); y no solo la estética forma parte de un sistema de valores, sino también la manera de ordenar elementos compositivos, seleccionar la parcela de acción social que acotamos en el encuadre, además del proceso implícito en la construcción de la imagen en un tiempo que ni siquiera es perceptible para quien realiza la fotografía. Todas estas son operaciones que llevan en ese mínimo instante toda la carga cultural del que mira, observa y registra.

Una segunda cuestión que se abre tras el proceso de objetivación de la subjetividad y registro fotográfico, sería la referida a qué es lo que registramos, es decir, los datos, en este caso, visuales. A este respecto nuestra posición apuesta activamente por considerar la propia fotografía como un documento compuesto de diferentes datos, el principal motivo que nos conduce a ello es considerar la noción de dato como una función de la investigación. En este sentido tal función puede ser desempeñada tanto por números o palabras, como por imágenes, siendo todos ellos capaces de servir como soporte de la noción o constructo que, a fin de cuentas, es el denominado dato. Por más que se pueda o se quiera discutir en este sentido, lo cierto es que honestamente nadie esta en condiciones de afirmar lo que a priori pueda ser o no considerado como dato, puesto que defender de modo excluyente una última ontología o preexistencia del dato es imposible. El dato es, por definición, una cristalización, una tabula rasa sobre la cual hay que leer e interpretar. Por lo tanto, en este sentido, el dato no tendría existencia en el seno de la investigación hasta que no lo construyéramos para los fines de ésta (Muñoz, 1999; 158). A fin de cuentas, el dato es aquello que, como diría Marcel Mauss, es «mirado, observado, registrado» al objeto primordial de entender.

En consecuencia, la manera de entender esta visión del dato fotográfico da lugar a distintos intentos de incorporar la fotografía a la investigación social, caracterizados por diferentes supuestos que dan como resultado la tipología facilitada por la International Visual Sociology Association[12], en cuanto a los modelos de utilización de la fotografía en ciencias sociales, a saber:

[12] http://www.visualsociology.org/about.html

1. Estudios documentales de la vida cotidiana en comunidades contemporáneas.
2. Análisis interpretativos del arte y representaciones visuales populares de la sociedad.
3. Estudios de los mensajes, significados y del impacto social de la publicidad y del uso comercial de imágenes.
4. Análisis de las imágenes de archivo como fuentes de datos sobre la sociedad y la cultura.
5. Estudio del propósito y significado de la producción de imágenes tales como fotografías familiares y de ocio o vídeos (documentos personales).

Nos interesa señalar la importancia del papel que desempeña inicialmente en esta investigación el cuarto modelo propuesto (el de análisis de las imágenes de archivo sobre la sociedad y la cultura como fuentes de datos), sobre todo si planteamos el método comparativo entre las imágenes de archivo y las realizadas por el investigador a partir de las anteriores, mediante metodología refotográfica. Es importante recordar que aunque temáticamente nuestro interés es parcial, por estar interesados para esta cuestión principalmente por las fotografías de arquitectura más que por las fotografías del primer modelo, sobre la vida cotidiana en comunidades contemporáneas.

De acuerdo con estos modelos propuestos por la International Visual Sociology Association, si esta recopilación de datos se realiza siguiendo, en la medida de lo posible, los principios de intensidad y exhaustividad del método científico, no será nada arriesgado aventurar que en un tiempo diferente estos mismos datos o imágenes posibilitarán lecturas de esas mismas imágenes que el propio autor no será capaz de establecer, ver y relacionar, al estar constreñido por unas miras concretas y por un tiempo histórico concreto, siendo posible que otros investigadores en el futuro si sean capaces de "*mirar/ ver/ comprender/ contar*" (Gurán, 1999: 139) con otras interpretaciones. El investigador que revise en un futuro estos materiales producidos puede reconstruir tanto la mentalidad del autor inicial como la de la época de este.

A finales de los años noventa del siglo XX se podían considerar cuatro propuestas de utilización de la fotografía en las ciencias sociales dentro del ámbito académico. Todas estas propuestas seguían siendo externas a nuestros usos metodológicos, agravados académicamente por cierta ignorancia sobre sus posibilidades. Creemos que en España los marcos interpretativos nunca fueron los adecuados, el desconocimiento de los procesos fotográficos y el encasillamiento hacía otras corrientes y disciplinas hizo el resto. Únicamente se aceptaron algunos usos, pero con importantes restricciones.

Cuando se han revisado nuestros seculares métodos de investigación, gracias al respaldo de investigadores que han avalado estos otros métodos que hemos recogido, se ha podido avanzar y orientar la utilización de la fotografía dentro de las ciencias sociales. Aunque algunas de las propuestas hayan tenido un carácter más intencional que real, con reiterados guiños a celebres frases de la historia de la fotografía, que de alguna manera muestran que algo está cambiando.

Desde el presente, resulta al menos curioso el aparente desconocimiento dentro de España de diferentes iniciativas coetáneas, por otra parte cercanas, entre los protagonistas de estas iniciativas en la temática de fotografía y ciencias sociales, en la década de los noventa, en ámbitos principalmente académicos e institucionales. Muchas de estas contribuciones han estado asociadas a las Universidades de Madrid (a través de diferentes iniciativas entre las que destaca la de José Carmelo Lisón Arcal) y Barcelona (por medio de Elisenda Ardevol que anteriormente había recalado en el CIE Ángel

Ganivet de Granada, o Jorge Grau más afín al medio audiovisual), o al Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet de Granada por las iniciativas que durante más de una década impulsó José Antonio González Alcantud (entre las que podríamos considerarnos). En torno a la Universidad Autónoma de Barcelona proliferaron estudios teóricos como los de Jesús M. de Miguel, Carmelo Pinto y Omar G. Ponce de León (todos ellos asociados a Stanley Brandes) y que han publicado entre los años 1998 a 2003 un libro editado por el CIS y otros tantos artículos.

Entre los ejes de Granada/Madrid y Barcelona no existió intercambio ni comunicación, y en ninguno de los dos ejes se hace referencia a contribuciones realizadas por autores del otro eje. La información no fluía como en la actualidad y los medios de investigación bibliográfica eran más rudimentários que los actuales, pero también pudiera ser que sencillamente no hubiera intencionalidad de reconocimiento de los otros ejes.

Los cuatro modelos que presentamos a continuación no son excluyentes entre sí, todo lo contrario, se pueden complementar y articular a su vez en diferentes propuestas metodológicas de utilización de imágenes fotográficas en ciencias sociales. Revisamos a continuación estas diferentes propuestas especificas, realizadas por diferentes investigadores de estas metodologías (Muñoz, 1999):

1) John Collier (1967)[13] :

Plantea que en un primer nivel de utilización de la fotografía en la investigación social necesitamos establecer una sistematización del contenido fotográfico, siendo esta una transición fundamental que hace posible pensar en la fotografía más en términos de datos, que en términos de imagen ilustrativa. Así se pueden observar incesantemente fotografías sin llegar a una fase factual, a no ser que se realice algún proceso sistemático de abstracción. El primer paso hacía la abstracción es obtener un inventario. Uno de los procesos más significativos sería la selección de variables que queremos investigar mediante los registros fotográficos. Un segundo paso sería, a partir de ahí, empezar a construir conjuntos categoriales sirviéndonos del material clasificado. Y el último paso consistiría en transformar la imagen visual en conclusión científica y condensar el conjunto de evidencias encontradas transformando las variables en cuadros estadísticos, tablas o diagramas. Una vez alcanzado este punto, podemos ya utilizar nuestro material fotográfico para la documentación científica de antropología.

Un segundo nivel de utilización sería aquel que se refiere al contenido intangible de las fotografías. Aquí el material no cuantificable debe ser objeto de un análisis de contenido, que a su vez habrá que situar a dos subniveles: el primero, denominado como palpable, tiene que ver con la cultura material y las dimensiones sociometricas que dan como resultado un orden de sucesos y cambios en las relaciones espaciales. El segundo, por su parte, se ocupa de los efectos de las posibilidades materiales y sociometricas, así como de los efectos de un gran número de presiones imperceptibles de la cultura o del medio ambiente en general (Collier, 1973: 105-108).

[13] Este autor fue fotógrafo antes que investigador social, al servicio del gobierno norteamericano en la *Farm Security Administration* a finales de los años treinta. Podemos considerarlo como uno de los científicos sociales que más se han dedicado a investigar la utilización de la fotografía como método en ciencias sociales. Es importante constatar que aunque actualmente la orientación que esta tomando la fotografía en estas ciencias es de carácter cualitativo, Collier, quizás determinado por la época en que vivió, creyó que su utilización sería más acorde, sin embargo, con las técnicas cuantitativas de investigación social.

La utilización de fotografías en entrevistas es una cuestión que ha de ser aprovechada al máximo. En las foto-entrevistas[14], las fotografías se convierten en un «instrumento-llave» para el investigador, que produce en los informantes un aumento cuantitativo y cualitativo del numero de declaraciones que estos efectúan. Así mismo, las fotografías son un buen material que posibilitan establecer la dirección de las entrevistas y por tanto cierta planificación de la investigación por parte del investigador, consiguiendo con ello una interpretación donde se proyecta finalmente el *ethos* de un pueblo, de una clase social o de cualquier otra categoría de nuestro interés.

2) T. Curry y A. Clarke (1977):

Según estos autores, la fotografía se puede utilizar en investigaciones sociales principalmente de tres modos diferentes. El primero y más utilizado es como ilustración, reforzando el texto que acompaña. Uso básico este, y quizás demasiado evidente, tratándose en definitiva de reforzar el texto mediante la evidencia visual. El segundo modo es como información visual. En ella, el registro visual es capaz de servir como instrumento de una investigación, siendo tan útil como cualquier otro medio para reconstruir los hechos. Esto finalmente nos conduce al tercer modo posible de utilización de la fotografía, como material para el análisis. Existe una correspondencia entre este análisis y la anterior obtención de fotografías, aunque los materiales visuales que se pueden analizar no tienen por que haber sido expresamente elaborados por el investigador. Por el contrario, en esta modalidad de utilización todo material visual es susceptible de análisis siempre que guarde relación con los objetivos de la investigación (Plummer, 1989;32).

3) J. Wagner (1979):

Este autor pone el énfasis tanto en la comprensión de las fotografías como en su posible realización. El primer modo de utilización calificado como estimulo para entrevistas, es el mismo que Collier denominara «instrumento-llave». El segundo es calificado como consignación sistemática de fenómenos sociales, es decir, realización de un inventarío de fenómenos sociales. El tercer modo de utilización de la fotografía sería el de análisis continuo de contenido, realizado tanto a nivel formal de lectura de imagen como otro referido a las estrategias comunicacionales. El cuarto modo sería posible a través de la creación de imágenes *emic*[15], en lo que Wagner denomina fabricación de imágenes «nativas». El quinto y último como desarrollo de una «teoría de la narrativa visual», para lo cual es necesario conocer ampliamente las posibilidades discursivas que otorga la fotografía (Plummer, 1989;32).

4) Howard Schwartz y Jerry Jacobs (finales de la década de 1970):

Para estos dos autores, grandes conocedores de los métodos de investigación cualitativos, la fotografía puede ser usada como fuente directa de datos, lo que nos haría preguntarnos qué es necesario abstraer. También puede ser usada como recurso para obtener declaraciones, al igual que lo que ya fue denominado como estimulo para entrevistas o instrumento-llave. Finalmente, también puede ser usada como forma

[14] Hemos conservado la expresión “foto-entrevista” de Collier, al hacer referencia a una estrategia concreta de investigación, en la que las fotografías son empleadas como reclamo para estructurar e incentivar las declaraciones de los informantes.

[15] Wagner se refiere a imágenes tomadas por los propios nativos frente a las imágenes tomadas por los extranjeros, es decir, que reflejen el punto de vista del nativo.

especial de comunicación, distinta a la oral, en la que por medio de las fotografías el investigador pueda orientar su relación con el entrevistado (Schwartz y Jacobs, 1984;115)

Memoria audiovisual y fotografía

El tiempo de la fotografía excede el tiempo de su producción, adquiriendo sentido más allá del mero ejercicio de reproducción de aquello que recoge en su soporte. Este hecho adquiere una gran importancia en cuanto soporte físico de la memoria, tanto colectiva como individual. Sin embargo, en esta función de soporte de la memoria la fotografía presenta una gran fragilidad en cuanto a la posible manipulación asociada a su utilización, coincidiendo en este hecho con la memoria en el sentido de que esta: "*es siempre problemática, usualmente engañosa, a veces traicionera*" (Yerushalmi, 2002; 1).

Una cuestión que merece nuestra atención en referencia a la lectura de la fotografía, es su abierta significación (Dubois, 1986), o como la define Barthes, su «*insignificancia fotográfica*» según la cual su significación siempre estará asociada a su código de connotación, "*la lectura de la fotografía siempre es histórica; depende del «saber» del lector, igual que si fuera una verdadera lengua, que solo es inteligible para el que aprende sus signos*" (Barthes, 1986; 24), por lo que es necesario estar iniciado en su lectura, donde siempre opera el reconocimiento de lo que se ve.

Igualmente podemos afirmar que su lectura es histórica, y obedecerá a estructuras interpretativas del periodo histórico y del canon asociado a la cultura que estructura ese tiempo, contribuyendo lo visible a los mecanismos de comprensión de la realidad, y pudiendo así concretar su relación con el conocimiento general, y por supuesto, en ello incluimos nuestros recuerdos. Esa memoria audiovisual es una construcción condicionada a su vez por la estructura del lenguaje y, como no, por las imágenes mentales, que guardan relación con lo mágico más allá de cualquier significado intelectual, definiéndose los conceptos al margen de las imágenes físicas, sirviendo esos conceptos igualmente para preservar los recuerdos-imágenes (Halbwachs, 2004; 325).

Barthes habló del tema recurrente de la memoria, del uso de la fotografía y de su estatus en la esfera personal, de la persistencia en la memoria de aspectos importantes para el individuo, como el recuerdo que él mismo tenía de su madre a partir de una fotografía antigua (Barthes, 1990; 116-125). De ello habla en *La cámara lucida* (1990), pero no incluye esa fotografía en el libro, al igual que hiciera con tantas otras. Fotografía esta que conserva para su intimidad y de la que solo hace participe al lector por medio de la descripción oral, manteniendo el foco de manera poderosa en el hecho de no desvelar la fotografía de su madre, imagen a través de las palabras que evoca de manera poderosa, aumentndo su influencia, la imagen mental del concepto *madre*, y operando el mecanismo por el que cada uno de los lectores concreta la imagen de su madre, y con ella también una serie de emociones personales.

Respecto a la intencionalidad comunicativa y la lectura de las imágenes, Schaeffer plantea que, "a no ser que sea codificada mediante estereotipos visuales o comunicada verbalmente, solo puede dar lugar a una reconstrucción hipotética a partir del contexto de percepción" (1990; 63). En este sentido, comprendemos que algunas tarjetas postales con fotografías son importantes. En este sentido, y por multiples ntereses personales, comprendemos que pocos son los soportes de la imagen que mejor evidencian la mirada colonial, la propia psique social y cultural del colonizador, como podemos entrever, evocando los «fantasmas» del imaginario asociado al colonizado. Para el colonizador frente al colonizado, aparentemente se mezclan realidad física e imaginada, aunque tanto

una como otra se desarrollan para ambos actantes en diferentes marcos de conocimiento, (Halbwachs, 2004; 30), en diferentes contextos de comprensión.

En el caso del colonizador, existe una mirada previa que le permite justificar su acción frente al *otro*, las tarjetas postales son ejemplo y evidencia de esa mirada, y a la vez el marco de conocimiento de una sociedad, que influye en todos sus niveles de consciencia. Al igual que Halbwachs, creemos que Bergson no admite incompatibilidad entre recuerdo y sueño, "bajo la denominación de imágenes-recuerdos, designa nuestro pasado mismo, conservado en el fondo de nuestra memoria, y hacía donde la mente, en circunstancias que ella no estaría ya orientada hacía el presente, y que la actividad de la vigilia se hubiera relajado, debería naturalmente re-descender" (Halbwachs, 2004; 53-54). Sin embargo, "no es en la memoria, es en el sueño, que la mente se encuentra lo mas alejado de la sociedad" (Halbwachs, 2004; 56) Halbwachs y Bergson coinciden en que la imaginación es memoria, y en ella la imagen es recuerdo, recuerdo reconstruido. "Fuera del sueño, el pasado, en realidad, no se manifestaba tal cual es y todo parece indicar que no se conservaba, sino que era reconstruido desde el presente" (Halbwash, 2004; 10)

Los marcos sociales son los verdaderos dispositivos de comprensión del mundo. Son los traductores intelectuales que todos usamos para leer nuestras supuestas realidades, condicionando de igual manera aquello que miramos, observamos. Este condicionamiento se pone de manifiesto tanto en la propia dirección en que dirigimos nuestro interés, aquello que miramos, como en las conclusiones a las que se puede llegar. En ello la memoria personal es la que posibilita ir más allá de la memoria social, no sin una gran dificultad. Los mecanismos de comprensión que son los marcos sociales, influyen también por completo en la manera en que apreciamos la realidad, modelandose nuestra percepción por el efecto de la memoria, y modelandose también la memoria po efecto de nuestra percepción, formando de esta forma un circulo vicioso. Tenemos por tanto que relativizar y/o cuestionar lo que pudieramos entender por realidad, en diferentes culturas, en diferentes tiempos.

> Dentro de las sociedades primitivas, no es «real» el tiempo histórico, sino solo el tiempo mítico, el tiempo de los inicios primigenios y de los paradigmáticos actos primeros, el tiempo soñado cuando el mundo era nuevo, el sufrimiento desconocido y los hombres convivían con los dioses. De hecho, en tales culturas, el momento histórico presente posee muy poco valor independiente. Adquiere significado y realidad solo cuando el mismo se altera, cuando, a través de la repetición de un ritual o la recitación o representación de un mito , el tiempo histórico se despedaza periódicamente, y uno puede experimentar de nuevo, aunque solo brevemente, el tiempo verdadero de los orígenes y los arquetipos. Y estas funciones vitales del mito y del ritual no están confinadas a los llamados primitivos. Junto con la mentalidad que reflejan, las grandes religiones paganas de la antigüedad y posteriores la comparten también (Yerushalmi, 2002; 3-4)

Para el estudio recurrente de la memoria y su reconstrucción, nos interesa toda producción existente de imágenes, a su vez condicionadas históricamente por el soporte elegido y/o conservado. Cualquier destrucción, anulación o encubrimiento que mantenga en la oscuridad estos materiales fotográficos, condenará la pretensión de revisión y comprensión de los marcos sociales del pasado. Sin memoria no podemos comprender nada (Halbwachs, 2004; 101), sin memoria audiovisual todo se simplifica, sin ese conocimiento solo podemos fabricar cuentos infantiles o arquitecturas pastiches como las que se generan en algunos lugares del mundo al estilo de ciudades como Las Vegas, Disney, etcétera. A pesar de su fragilidad ya tratada, sin imágenes corremos el peligro de perder una información valiosa del pasado.

En este sentido, la práctica de la refotografía, es decir, de fotografías hechas en las mismas localizaciones que fotografías anteriores, que en si mismas y sin el contraste refotográfico pudiera parecer que carecen de importancia, adquieren sin embargo una gran efectividad y potencia interpretativa, presentando nuevos campos de trabajo y comprensión del pasado, y por definición, del presente (Margolis y Pauwels, 2011).

Conclusiones

Al inicio de este texto nos preguntábamos en primera instancia sobre cuales eran los motivos de esa continua posición dicotómica que encontramos entre fotografía documental y fotografía artística, siendo ambas manifestaciones de la propia fotografía que no cierra espacios de consumo ni tampoco metodologías en los procesos de trabajo. El producto del trabajo no evidencia realmente esta posición dicotómica, quizás lo que más se acercaría sería una cuestión ética en cuanto a su aproximación al sujeto, pero ni siquiera esta sería una posible causa de posicionamiento de una frente a la otra. Es por ello que al igual que Walter benjamin, preferimos resolver la encrucijada llamando a toda producción fotográfica, fotografía. Creemos que en muchos casos esta diferenciación se sigue produciendo por una cierta ignorancia de los procesos internos de la propia fotografía, también al estereotipado conocimiento de algunos de sus generos, y como no, al interés en justificar un tipo de resultados frente a otros en el mercado artístico, pervirtiendo los supuestos resultados por cuestiones unicamente monetarias.

Sí existe, pero solo en cuanto a la justificación/utilización que se pueda hacer de dichas fotografías, diferencias entre fotografías realizadas dentro del medio científico, como medio de investigación, donde el objetivo de la investigación dirige su metodología, frente a otro tipo de fotografía de ejecución más libre, asociada más o menos a las poéticas.

Observamos también como un avance en ese posicionamiento dicotómico, que se empieza a hablar de un subgenero fotográfico en el comienzo del siglo XXI, el de la *Fotografía de calle* o el de el *Nuevo documentalismo*, siendo etiquetas producto del marketing, que sin mayor fundamentación trata de anular por obsoleta toda una tradición fotográfica, que de buenas a primeras pretende anular por ser *vieja*.

En este sentido encontramos una fotografía que se inicia y se utiliza tanto en el espacio comunicativo de las poéticas audiovisuales como en el terreno científico, asociado a la memoria y que se vale mediante procesos refotográficos en el contraste temporal de escenarios urbanisticos, edificaciones y paisajes, tanto naturales como urbanos.

Bibliografía

Academia Española, Real. Diccionario de la Real Academia Española. 2020 https://www.rae.es/

Barthes, Roland. Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós. 1986.

Barthes, Roland. La cámara lúcida. Barcelona: Paidós. 1990.

Bourdieu, Pierre (comp.). La fotografía, un arte intermedio. México: Nueva Imagen. 1979.

Brandes, Stanley. "La fotografía etnográfica como medio de comunicación", En Las diferentes caras de España. Perspectivas de antropólogos extranjeros y españoles, editado por José Antonio Fernandez de Rota y Monter- A Coruña: Universidade A Coruña. 1996.

Brandes, Stanley y De Miguel, Jesús M. "Fotoperiodismo y etnografía: el caso de W. Eugene Smith y su proyecto sobre Deleitosa". Revista de Dialectología y Tradiciones Populares Vol.LIII, 2 (1998): 143-174.

Collier, John. Antropologia visual: a fotografia como metodo de pesquisa. Universidade de Sao Paulo. 1973.

Collier, John y Collier, Malcon. Visual anthropology, photography as a research method. Albuquerque: University of New Mexico Press. 1992.

De Miguel, Jesús María y Ponce de León, Omar G. "Para una sociología de la fotografía". En Revista REIS: Revista Española de investigaciones Sociológicas, 84 (2001). Centro de Investigaciones Sociológicas.

De Miguel, Jesús M. Sociología Visual. Madrid: CIS. 2002

Doctor, Rafael. Miradas y visiones. Madrid: Comunidad de Madrid. 1994

Dubois, Philipe. El acto fotográfico. Barcelona: Paidós. 1986

Fontcuberta, Joan. El beso de Judas. Barcelona: Gustavo Gili. 2000

González Alcantud, José Antonio. "La fotoantropología, el registro gráfico y sus sombras teóricas". Revista de Antropología Social, 8 (1999), 37-55.

Guran, Milton. À propos de la photographie efficace. Xoana: Imatges et Sciences Sociales, 2 (1994).

Guran, Milton. "Agouda: Les “Bresiliens” du Bénin". Tesis Doctoral en Ecole des Hautes ‘Etudes en Sciences Sociales, 1996.

Guran, Milton. "Mirar/ver/comprender/contar/ la fotografía y las ciencias sociales". En Segunda Muestra Internacional de cine, vídeo y fotografía. Granada: Diputación Provincial de Granada. 1999.

Halbwachs, Maurice. Los marcos sociales de la memoria. Barcelona: Anthropos. 2004.

Levi-Strauss, Claude. Tristes trópicos. Barcelona: Paidós. 1992.

Lisón Arcal, José C. "Problemas recurrentes en el desarrollo de una antropología visual española: perspectiva crítica". En Segunda Muestra Internacional de cine, vídeo y fotografía. Granada: Diputación Provincial de Granada. 1999

Lugon, Olivier. El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 2001.

Luque, Enrique. Del conocimiento antropológico. Madrid: CIS. 1990.

Margolis, Eric y Pauwels, Luc (Ed.). The handbook of Visual Research Methods. Londres: SAGE. 2011

Mauss, Marcel. Introducción a la etnografía. Madrid: Itsmo. 1971 [Edición recopilada por Denise Paulme]

Muñoz, José. "De la fotografía social a la fotografía antropológica: Un intercambio metodológico". En Segunda Muestra Internacional de cine, vídeo y fotografía. Granada: Diputación Provincial de Granada. 1999.

Muñoz Jiménez, José. "Contracultura y fotografía, reflejo del cambio e inspiración del movimiento". En Europa y la contracultura, editado por José Antonio González Alcantud, Felipe Aranda y Adriana Razquin. Madrid: Abada. 2020.

Muñoz Jiménez, José. “Fotografía Documental y Antropología en la encrucijada del siglo XXI”. En Antropología y Orientalismo. Homenaje a José Antonio González Alcantud. Lisón Tolosana, Carmelo, Calatrava, Juan y Rojo, Sandra. Granada: Universidad de Granada. 2021.

Plummer, Ken. Los documentos personales. Madrid: Siglo XXI. 1989.

Neudin, Gérard. La photographie dans la carte postale. Paris: Maury-Imprimeur. 1992.

Neudin, Joëlle y Neudin, Gérard. L’Argus international des cartes postales. Paris: Imprimerie de Montligeon. 1980.

Neudin, Joëlle y Neudin, Gérard. L’officiel international des cartes postales de collection. Paris: Imprimerie de Montligeon. 1982.

Neudin, Joëlle y Neudin, Gérard. L’officiel international des cartes postales de collection. Paris: Imprimerie de Montligeon. 1983.

Neudin, Joëlle y Neudin, Gérard. L’officiel international des cartes postales de collection. Paris: Imprimerie de Montligeon. 1987.

Pink, Sarah. Advances in visual methodology. Loughborough: Sage publications. 2012.

Schaeffer, Jean-Marie. La imagen precaria. Madrid: Cátedra. 1990.

Schwartz, Howard y Jacobs, Jerry. Sociología cualitativa. México: Trillas. 1984.

Szarkowski, John. Mirrors and Windows. American photography since 1960. New York: The Museum of Modern Art New York. 1978.

Villafañe, Justo y Mínguez Arranz, Norberto. Principios de teoría general de la imagen. Madrid: Pirámide. 1996.

Yerushalmi, Yosef Hayim. Zajor. La historia judía y la memoria judía. Barcelona: Anthropos. 2002.

REVISTA INCLUSIONES M.R.
REVISTA DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

CUADERNOS DE SOFÍA EDITORIAL

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la **Revista Inclusiones**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo debe hacerse con permiso de **Revista Inclusiones.**