

HACER (LO) VISIBLE
LA IMAGEN FOTOGRÁFICA EN LA INVESTIGACIÓN SOCIAL
[Sección: Artículos de reflexión, debates contemporáneos en el campo
de las Ciencias Sociales]

MAKING (IT) VISIBLE
QUESTIONS AND POSSIBILITIES OF PHOTOGRAPHIC IMAGES
IN SOCIAL RESEARCH

Agustina Triquell¹
atriquell@gmail.com

Fecha de recepción: 4 mayo 2015 - Fecha de aceptación: 19 noviembre 2015

Resumen

El presente artículo desarrolla un recorrido propositivo de metodologías de trabajo con imágenes fotográficas en el marco de la investigación social. Compuesto por las reflexiones metodológicas elaboradas en el marco de la investigación de mi tesis doctoral, se propone pensar la imagen a partir de diversos prismas, que combinados permiten potenciar las posibilidades analíticas de la imagen fotográfica para las ciencias sociales en general y para los estudios de comunicación en particular. Se desarrollará así cuatro modos de abordar diferentes imágenes en función de su origen: a) las provenientes de archivos –más o menos institucionalizados, con mayores o menores referencias más por fuera de su contenido representacional– pero que se definen como acervos existentes que referencian a una temporalidad previa a la del inicio de la investigación, b) aquellas que tienen la capacidad de despertar relatos en los sujetos que las miran, c) aquellas que circulan en el espacio público con distintas finalidades y por último, d) aquellas elaboradas dentro del marco mismo de la investigación, en instancias de talleres o actividades de producción de imágenes. Se parte de la convicción de que trabajar con imágenes implica un desafío y una serie de decisiones que exceden la mera ilustración de las ideas, por lo cual requieren ser colocadas en el centro de la discusión. Se propone aquí entonces algunas notas y posibilidades para llevar adelante este desafío.

Palabras clave: cultura visual, sociología visual, fotografía, estudios visuales, metodología cualitativa.

Abstract

This paper develops a purposeful path of methodologies for working with photographic images in the context of social research. Composed by methodological reflections drawn up under the research for my PhD, we propose to consider the image from several prisms, which combined may enhance the analytical possibilities for Social Sciences in general and Communication Studies in particular. Then we will visit four different and complementary ways of working with images, which can suit for different objectives and research questions. Working with images involves a challenge and a series of decisions that exceed mere illustration of ideas, but rather needs placing the image in the center of discussion. We propose here then some notes and possibilities to carry out this challenge.

Key words: Visual culture, visual sociology, photography, visual studies, qualitative research.

1 Centro de Investigaciones Sociales, Instituto de Desarrollo Económico y Social (CIS-IDES-CONICET), Buenos Aires, Argentina.

Hacer(lo) visible

Preguntas y recorridos posibles con imágenes fotográficas en la investigación social.

Hay diversas maneras de trabajar con imágenes fotográficas en el campo de la investigación social, no del todo exploradas por las sociologías contemporáneas. Esto es realmente paradójico, ya que vivimos en un mundo en el que la visualidad adquiere cada vez más protagonismo y el aspecto visual de los fenómenos sociales es dejado de lado por la mayoría de las disciplinas de las ciencias sociales. No solo se omite *la construcción visual de lo social*, sino también *la construcción social de lo visual* (Bericat Alastuey, 2011:113). El objetivo de este artículo es señalar algunos de los modos de trabajo en el campo de la investigación social según la procedencia y posibilidades de las imágenes, proponiendo un correspondiente marco interpretativo y analítico para abordarlas. No toda imagen se vincula con su referente de la misma manera, y no toda imagen puede ser de utilidad a los fines de cualquier investigación. El desafío es elegir las imágenes adecuadas –en los lugares adecuados– y hacerles las preguntas adecuadas. En lugar de encontrar en ellas respuestas cerradas, ilustrativas, que clausuren la argumentación, apostar a que la imagen habilite una complejidad del campo de trabajo, que permita un ejercicio creativo y creador, que sea a su vez un instrumento y una herramienta válida para conocer más sobre cierto aspecto del mundo social mediante el análisis de (sus) representaciones visuales. Este será nuestro punto de partida epistemológico: como bien señala Bericat Alastuey (2011), consideramos no solo que las imágenes son un objeto de estudio importante para las ciencias sociales, sino que constituyen también un recurso metodológico muy útil para el estudio de la realidad social.

Plantearemos aquí un recorrido que no pretende ser exhaustivo, sino que buscará señalar cuáles son algunas de las preguntas pertinentes para cada tipo de imágenes fotográficas según su origen, en función de sus posibilidades para hablar sobre la realidad que referencian y sobre el modo en que lo hacen según los objetivos de cada investigación.

Desarrollaremos así cuatro modos de abordar diferentes imágenes fotográficas en función de su uso dentro de la investigación: a) las provenientes de archivos públicos o privados –más o menos institucionalizados, con mayores o menores referencias por fuera de su contenido representacional– pero que se definen como acervos existentes que pertenecen a una temporalidad previa a la del inicio de la investigación, b) aquellas que tienen la capacidad de despertar relatos en los sujetos que las miran, ya sea porque pertenecen a sus repertorios visuales privados o porque representan algún aspecto identitario que los(as) interpela, c) aquellas que circulan en el espacio público con distintas finalidades –de publicidad y propaganda, de activismo político o de proyectos artísticos– y por último, d) aquellas elaboradas dentro del marco mismo de la investigación, en instancias de talleres o actividades de producción de imágenes.

Por último, abordaremos una reflexión final en torno al lugar de la imagen fotográfica en el marco de nuestras investigaciones. El planteo girará en torno a la posibilidad misma de una escritura *en* imágenes, a modo de ensayo visual, buscando pensar si efectivamente es posible crear una gramática como la planteada por John Berger (1972) en los capítulos visuales de su libro *Ways of seeing* y el consecuente debate en torno a la ontología de la imagen fotográfica como lenguaje. Comencemos entonces por las primeras, las imágenes de archivo.

Pasado(s) en la imagen

Las imágenes de archivo, más o menos sistematizadas, lejanas o cercanas en el tiempo, han sido entendidas como una fuente para la investigación histórica, aunque no siempre se piense un abordaje reflexivo en torno a ellas. En algunas investigaciones históricas, la imagen aparece desde su condición indicial, señalando que *esto ha sido*, como ilustración que da testimonio de cierto acontecimiento. Ante esta situación, Peter Burke (2005) sistematiza modos y problematiza cómo utilizar y justificar la utilización de fuentes fotográficas en la investigación histórica, dado el creciente interés por la imagen

en investigaciones en torno a temáticas tradicionales del campo histórico, sin necesariamente tener un abordaje crítico de las mismas. Al respecto señala:

Cuando utilizan imágenes, los historiadores suelen tratarlas como simples ilustraciones, reproduciéndolas en sus libros sin el menor comentario. En los casos en los que las imágenes se analizan en el texto, su testimonio suele utilizarse para ilustrar las conclusiones a las que el autor ya ha llegado por otros medios, y no para dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones (Pp. 12).

Faltaría entonces preguntar, antes de ubicar la imagen indiscriminadamente dentro del texto, una serie de cuestiones en torno a su contenido y contexto de producción: ¿qué nos muestra?, ¿quién nos muestra?, ¿cómo nos muestra? Es imprescindible someter a la imagen a estas preguntas. Sin ellas, se vuelve pura superficie, puede ser todo y nada a la vez.

Es necesario entonces poner en marcha un aparato analítico que despliegue todas las herramientas necesarias para significar no solo el acto de tomar la imagen, sino también una puesta en perspectiva sobre el contexto en el que fueron producidas. Sin retoques ni reencuadres, sin estetizaciones ni alteraciones, sino más bien tomando y asumiendo el desafío que la imagen nos presenta, tal como nos interpela desde su superficie.

Una fotografía, además de ser el contenido representacional del momento y el lugar al que refiere, es también un objeto, posee una materialidad que constituye también una dimensión analítica (Edwards y Hart, 2004). El desafío con este tipo de imágenes es el de reconstruir la trama de relaciones con lo real que la imagen propone. Para ello, es importante reconstruir también las lógicas de conservación en las que se inscribe, las instituciones que la preservan y el modo en que estas imágenes son sistematizadas por sus custodios y puestas en relación con otras imágenes. Todo archivo posee lógicas particulares de construcción, que responden a los intereses de las instituciones y organismos que los albergan.² Será un problema inseparable de toda investigación con imágenes la necesidad de mapear y rastrear a qué intereses responde cada uno de los archivos con los que trabajamos, qué imágenes están y qué imágenes quedan fuera así como también las categorías utilizadas para organizar su contenido. Habrá que atender a la estructura del archivo, a sus categorías y contenidos en cada una de ellas, a la cantidad y orden en unas y otras, a las lógicas de visionado que proponen, a las distintas pistas al dorso de la imagen, en algunos casos escritas, tachadas y vueltas a escribir, en diversos momentos de su historia.

Se trata de partir de la superficie de la imagen, de la descripción minuciosa de sus elementos, de la búsqueda detectivesca, que abre más preguntas en vez de clausurarse en definiciones de lo representado. Estas preguntas serán sobre el mundo social al que refieren pero también sobre su construcción visual, sobre el modo en que la imagen, como recorte y fracción de un espacio-tiempo, fue elaborada. Al respecto Didi-Huberman (2006) señala:

La imagen de archivo no es más que un objeto entre mis manos, un revelado fotográfico indescifrable e insignificante mientras yo no haya establecido la relación –imaginativa y especulativa– entre lo que veo aquí y lo que sé por otro lado (Pp. 169).

En este sentido, es relevante pensar en las condiciones de producción de estas imágenes: quién es el autor o la autora de la imagen y cuál era o es su relación con el dispositivo fotográfico son un aspecto por considerar frente a lo que las fotografías nos presentan. Sin olvidar que la fotografía es una mediación técnica, los modos en que los sujetos tenían (y tienen) acceso a la producción de imágenes habla también de una inscripción en cierta clase social, a cierto modo de vincularse con la fotografía. Un buen ejemplo de este tipo de reconstrucciones es parte del cine del realizador alemán Harun Faroki.

2 Existe una extensa bibliografía sobre la institucionalización del archivo, sobre las lógicas y disputas que nombrar y catalogar conllevan. Para un ejemplo de un trabajo en la región véase Caggiano, S. (2012). *El sentido común visual: disputas en torno a género, raza y clase en imágenes de circulación pública*, Miño y Dávila, Buenos Aires.

Allí, la imagen de archivo audiovisual aparece interpelada, sometida a una búsqueda minuciosa y en detalle que le permite saber quiénes son los sujetos allí representados, sujetos que al comienzo de su búsqueda son seres anónimos, adquieren en su pesquisa una identidad.³ Como observador e intérprete, mediante un trabajo detectivesco e interdisciplinario, Faroki logra, a partir de imágenes fílmicas sin demasiadas referencias, definir fechas precisas de su elaboración, quiénes fueron y qué devino después para los sujetos representados en la imagen.

Realizar esta tarea con cada imagen que consideramos de interés para nuestras investigaciones es imprescindible. Lo que las imágenes muestran adquiere entonces otra trascendencia, incluso –si fuera necesario– para que estudios posteriores lleven estas interpretaciones más allá, las refuten o complejicen.

La voz de las imágenes

En numerosas ocasiones a lo largo de investigaciones anteriores (Triquell, 2011; 2012) nos hemos centrado en la capacidad que posee la imagen fotográfica para despertar relatos, en el modo en que se habilita un “mirar narrado”, donde la fuente de investigación es tanto la imagen como el relato oral que en su encuentro cada persona despliega. Estas narraciones pueden surgir tanto a partir del encuentro con imágenes de archivos personales como también a partir de imágenes de archivos públicos sobre los cuales cada sujeto puede narrar lo que allí ve, las categorías sociales a través de las cuales entiende y aprehende el contenido de las imágenes. La pregunta aquí sería por el “qué dice la gente de” las imágenes con las que se encuentra, cómo cada imagen los(as) interpela, los(as) punza y los(as) moviliza. Este tipo de abordaje nos permite atender a las categorías y jerarquizaciones que distintos sujetos elaboran al encontrarse con ciertas imágenes, propias o ajenas, pero que en cualquiera de los dos casos habilitan un despliegue de visiones y perspectivas sobre lo real que el sujeto enuncia como propias.

En cuanto al análisis narrativo de estos relatos (orales o escritos) es importante atender a la relación que se establece entre la imagen y lo que el sujeto vuelve significante de la misma (el relato en sí): el análisis se ubica en el intersticio entre lo que la imagen muestra y describe y lo que el sujeto mira y significa a partir de allí. La riqueza de este tipo de abordaje es que permite poner en relación el contenido de la imagen con la perspectiva del actor (Guber, 2005) y los vínculos que establece con su propia mirada de mundo.

La especial capacidad de la imagen de despertar relatos es un terreno sumamente fértil para pensar una diversidad de problemáticas propias de las ciencias sociales a partir del análisis de la particular relación que se establece entre imagen y palabra. Es relevante tener en cuenta aquí que esta relación no se agota una en la otra, sino que es una relación cambiante: por momentos, el relato se apoya más en la imagen; por otros, se aleja de lo allí representado para dar lugar a otras derivaciones de la experiencia subjetiva.

(...) en cada producción testimonial, en cada acto de memoria los dos –el lenguaje y la imagen– son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación (Didi-Huberman, 2006: 49).

3 Gran parte del trabajo de este realizador está atravesado por esta cuestión. Pienso puntualmente en *Respite* que parte de una película muda blanco y negro con imágenes filmadas en Westerbork, un campo de refugiados instalado en 1939 para los judíos deportados de Alemania. A partir de 1942, su función se invirtió en manos del nazismo y se convirtió en un campo de tránsito. En 1944, el comandante del campo encargó al fotógrafo Rudolph Breslauer que realizara un film sobre el lugar. Con estas imágenes, Faroki rastrea, edita y compone una nueva pieza, que pone en relación las pacíficas escenas retratadas por Breslauer para construir un relato del horror y logra reconstruir –a partir de huellas en fechas, rastros, marcas– quién es una mujer que allí aparece y qué sucedió con ella después. Para acceder a textos y filmografía del autor véase su web: <http://www.harunfarocki.de>

Imagen e imaginación, dos procesos presentes en cada uno de los relatos desplegados a partir del encuentro con el material visual. Se pueden narrar incluso imágenes que no están presentes físicamente en la mesa, pero que son evocadas por los sujetos, así como también pueden aparecer imágenes que no están efectivamente materializadas como fotografías, sino que “podrían haber sido imágenes”.

El desafío que presenta este tipo de abordaje para el investigador o la investigadora es evitar clausurar este tipo de derivaciones pensando que se alejan del objeto de su investigación, sino más bien habilitar un espacio para que los/as entrevistados/as proyecten allí su propia mirada tanto sobre lo allí representado como sobre la mediación fotográfica en general. Estos comentarios pueden resultar de gran importancia para dar cuenta de otro tipo de relaciones con las condiciones de producción de las imágenes, no siempre presentes en la imagen misma, sino que se ubica en otros territorios, en particular en las imágenes que potencialmente se podrían hacer o en las que forman parte de otros repertorios que –sin estar materialmente presentes en el encuentro– operan sobre los sentidos que se le otorgan a las imágenes propias.

Las imágenes no constituyen un relato unívoco que clausura cualquier tipo de ensoñaciones y derivaciones del sujeto sino que, por el contrario, habilitan el despliegue de toda una serie de imaginarios y proyecciones que lo amplían, complejizan y lo convierten en materia “narrativizable”. Pensar en una instancia de trabajo en la que las fotografías guían y estructuran una entrevista abre muchos más sentidos que aquella que se estructura alrededor de una pregunta, lo que hace que muchas veces los entrevistados se “corran” de la interpelación inicial asumida y empiecen, ya sea a mirar las fotos desde otra trama narrativa o personaje identitario o, algo también bastante común, dejen de prestarle totalmente atención a la foto y comiencen a discutir temas que la foto muy mediadamente gatilla (Vila, 1997 en Jelin 2010:173). Las fotografías funcionan aquí como un espejo que, mediado por la técnica fotográfica, hacen que el sujeto se encuentre con una imagen de sí mismo que no es siempre igual: establece distancias temporales, proximidades afectivas, habilita la reflexión sobre sus giros biográficos y a la vez pone de manifiesto una serie de valoraciones morales en torno a sí mismo y a los demás.

Como señalábamos en un trabajo anterior, cuando nos encontramos con imágenes del pasado, la memoria busca representar la ausencia, construyendo imágenes en la que se ponen en juego lo irreal –lo fantástico, la utopía– y lo anterior –la ausencia de lo que antes existió– (Ricoeur, 1996). La fotografía se convierte entonces en testimonio visual de lo vivido, limita el universo de lo irreal a un espacio más pequeño, en relación al contenido de su referente, con lo que establece desde el contrato social de verosimilitud propio del registro la reconstrucción más fehaciente de la propia historia (Triquell, 2011b).

La construcción de esta identidad narrativa (Ricoeur, 1996) es entendida aquí como el punto intermedio entre historia y ficción, sobre el cual el sujeto se narra a sí mismo y en ese acto interpreta su propia biografía y la vuelve significativa. Esta perspectiva le otorga centralidad a la dimensión temporal de los procesos de construcción de identidad, que necesariamente se despliegan a lo largo del tiempo de la experiencia vivencial.

La imagen fotográfica funciona aquí como disparador de la experiencia de recordar(se) y constituirse como sujeto desde el presente mismo de la contemplación. Sus relatos son una manera de narrar su propia identidad –tanto individual como colectiva–, señalando en ellos relaciones con los demás y con otras historias. Este es el principal potencial en este tipo de abordaje. Pasemos entonces a nuestro próximo punto, en el que trabajaremos con las imágenes que circulan en el espacio público.

Las imágenes en el espacio público

Otro de los orígenes posibles para analizar imágenes son aquellas que han sido producidas para ser puestas en circulación en el espacio público, no solo material, sino también virtual. El desafío para las investigaciones que trabajan con este tipo de materiales radica en pensar no solo en el contenido, sino en las estrategias mediante las cuales son elegidas (entre muchas otras imágenes), reproducidas y distribuidas. El foco en este tipo de investigaciones no se limita al carácter representacional de la

imagen, sino que atiende también a los contextos en los que se significan. La pregunta central aquí es por el “dónde”: ¿qué hace(n) esta(s) fotografía(s) aquí?, ¿de dónde proviene(n)?, ¿cuántas hay? ¿con qué otras imágenes dialogan?

Nos proponemos aquí pensar estas imágenes enmarcadas en la lógica de lo que denominaremos, siguiendo a Deborah Poole (2000), una economía visual: esto es, pensar en las imágenes visuales como parte de una comprensión integral de las personas, las ideas y los objetos.

Para hacerlo, resulta imprescindible atender a la materialidad específica que estas imágenes van adquiriendo en cada una de las instancias de su reproducción gráfica y virtual, las trayectorias y técnicas con las que tal operación se lleva a cabo así como los recursos gráficos y textuales que las acompañan. Las imágenes son algo más que “reflejos” de otros discursos, de otras imágenes anteriores; en ellas también se expresan las relaciones se manifiestan relaciones de poder y negociaciones de sentido (Verón, 1992).

Las imágenes de la publicidad dispuestas en las calles de nuestras ciudades dialogan y se redefinen al momento de su emplazamiento urbano. Por momentos son apropiadas e intervenidas por sus ciudadanos, y se constituyen así como una trama de sentidos –y también física, material– en constante disputa. Las fotografías publicitarias presentan y muestran modos de ser y estar, muchas veces distantes con las realidades de los/as ciudadanos/as con los/as que salen al encuentro. Esto produce redefiniciones e intervenciones, como lo produce también el contexto visual en el que se emplazan. Las imágenes de propaganda política deben ser entendidas de igual modo, como parte de esta trama de sentidos más amplia que es el espacio público urbano. Es importante entonces recorrerlas, leerlas en su enclave espacio-temporal: ¿quiénes las miran?, ¿quiénes las ignoran?, ¿quiénes y cómo son intervenidas? La constante observación de estos diálogos y disputas poseen una riqueza analítica esencial para cualquier análisis.

Cuando pensamos en esferas públicas de circulación, es importante considerar también el espacio público virtual por el cual circulan estas imágenes. Pensar el espacio público virtual como un modo particular de hacer público, considerando también quiénes son los propietarios de las imágenes. Que las fotografías estén disponibles *online*, no quiere decir necesariamente que puedan ser descargadas y utilizadas para la investigación o que esto habilite la colocación de la imagen en otro contexto público de divulgación científica, como pueden ser congresos o presentaciones.

Otro aspecto fundamental en este tipo de investigaciones es la manera en que la imagen dialoga con el texto escrito y no exclusivamente en términos de contenido. Se trata entonces de atender a los recursos visuales y elementos de diseño gráfico elegidos para llevar adelante esta relación. Historizar estos recursos y advertir los modos de relación entre fotografía, texto y diseño es uno de los desafíos principales de este tipo de investigaciones. No se trata de pensar cada imagen de manera aislada, sino dentro de una trama de relaciones e intertextualidades con otras imágenes anteriores o contemporáneas –así como cualquier otro elemento gráfico o textual– con las que cada imagen se encuentra en una disputa de sentido.

Para terminar, es necesario señalar que la fotografía también es una técnica de recolección sumamente trascendental. La cámara fotográfica se vuelve aquí un instrumento de recolección: fotografiar el lugar en el espacio público en el que la imagen se emplaza, logrando en ese encuadre incorporar los elementos que la rodean, será una efectiva manera de recolectar, ordenar y posteriormente analizar los materiales que sean de nuestro interés. Esta recolección, constituye también un sistema, un modo de apunte visual que es mucho más que un mero registro.

Hacer imágenes: la cámara como herramienta y como mirada al mundo

Llevaremos la propuesta más allá: generar, en el marco mismo de la investigación, las imágenes que serán insumo de nuestros desarrollos. Desarrollaremos este apartado en mayor profundidad, ya que la riqueza y complejidad de este tipo de abordajes requiere ser pensada más detenidamente. La potencialidad de las imágenes fotográficas radica en que constituyen una materialidad específica de

la experiencia discursiva, en las que se condensan miradas sobre la experiencia personal, mediante la utilización de un recurso técnico particular –la cámara fotográfica– orientadas a ser vistas por un otro.

En la investigación de mi tesis doctoral⁴ trabajé analizando la experiencia en talleres de fotografía –como espacio no solo de producción, sino también de reflexión sobre la práctica fotográfica– con diversos grupos en distintos campos. La instancia del taller se propuso como una dinámica que habilita a) la producción de discursos visuales por parte de los participantes y b) el trabajo con los acervos de imágenes que los participantes poseen, sus fotografías familiares y personales que consideren relevantes. En el marco de los talleres se desarrollaron, además, entrevistas grupales con las imágenes allí producidas así como también con las imágenes que los participantes del taller aportaron. De esta manera, la entrevista permitió poner en relación las imágenes con las significaciones y sentidos otorgados. Los talleres tuvieron lugar en tres contextos de trabajo bien diferentes: una unidad penitenciaria de máxima seguridad para varones, un grupo de adolescentes de sectores populares de la ciudad de Buenos Aires que forman parte del programa de capacitación del Sindicato de Empleados de Comercio⁵ y las vecinas –mujeres mayores– de la Biblioteca Popular de la Asociación de Fomento de Los Morteritos (Anisacate, Sierras de Córdoba).

El hecho de dar lugar a la producción de imágenes en las diversas instancias de la investigación, implica un posicionamiento epistemológico alineado con los abordajes que se proponen reafirmar la perspectiva del actor (Guber, 2005), la voz del sujeto –en este caso, su propia mirada– plasmada en las imágenes realizadas y las reflexiones que en el visionado colectivo suscitan.

Muchas investigaciones y producciones audiovisuales contemporáneas utilizan la técnica del video participativo –brindar la herramienta y socializar su modo de uso a los grupos a estudiar– con el fin de obtener producciones “de primera mano” que plasmen la mirada de los sujetos ante sus propios contextos. La posibilidad de trabajar con imágenes producidas en los contextos mismos de investigación permite acceder a la genealogía completa de la imagen: las relaciones con la técnica y las decisiones estéticas en el proceso de elaboración de la imagen, las negociaciones sobre su entorno de circulación inmediato y las reflexiones colectivas que en la instancia de edición y visionado se producen. Las imágenes constituyen una discursividad específica, dan cuenta de una estética determinada y cristalizan –mediante las convenciones propias de la representación visual fotográfica– su modo de entender y mirar el mundo.

Los talleres mencionados se propusieron como un espacio de reflexión sobre los usos de la imagen fotográfica en sus diversas esferas de circulación y de producción, utilizando toda una serie de técnicas y tecnologías disponibles (cámaras construidas, analógicas y digitales). En este marco, se impartieron los conocimientos mínimos de manejo de cámara, para dar lugar a una búsqueda personal –expresiva– a través de la imagen.

La potencialidad de la propuesta de cada taller radica en intentar establecer un modo diferente de vinculación con la imagen fotográfica, acercando las herramientas necesarias para generar otros discursos visuales y elaborar a su vez una lectura crítica de los discursos hegemónicos.⁶ En este sentido,

4 La tesis se titula “El juego de los espejos. Imagen fotográfica, relatos y experiencia subjetiva” y versa sobre los modos en que diversos sujetos, emplazados en distintas tramas de lo social, utilizan la imagen fotográfica como soporte y discurso de su subjetividad, en especial en aquellas imágenes que definí como “repertorios fotográficos autorreferenciales”, aquellas imágenes que poseen la capacidad de habilitar para cada sujeto la operación fundante discursiva de decir “este/a soy yo”.

5 El Programa de Capacitación Contable del Sindicato de Empleados de Comercio convoca a jóvenes que han completado el programa de alfabetización en distintos barrios de la ciudad. Si bien no equivale a un secundario, contiene a los jóvenes en un espacio educativo hasta tener la edad necesaria para ingresar a un secundario acelerado para adultos, a los dieciocho años. En algunos acelerados de la ciudad de Buenos Aires, provenir de este espacio se corresponde a un primer año, con lo cual en vez de tener que cursar tres años, cursan sólo dos.

6 Entendemos la noción de hegemonía desde la perspectiva gramsciana en general y los desarrollos específicos sobre la misma que realizaron Raymond Williams (1997) y Chantal Mouffe (1978).

la posibilidad de habilitar espacios alternativos de producción de imágenes permite la creación de otros discursos visuales. Para comprender el rol de las imágenes en la construcción de las hegemonías culturales y políticas es necesario abandonar aquel discurso teórico que ve “la mirada” –y por tanto el acto de ver– como un instrumento singular y unilateral de control (Poole, 2000) y pensar en intersticios en los cuales es posible producir otros modelos, otros paradigmas de visualidad diferentes a los hegemónicos.

Quizás el objetivo más pretencioso que los talleres tuvieron fue el de plantear una reflexión que permitiera develar el carácter doblemente construido de la imagen fotográfica: como construcción técnica y como tecnología del orden social (Triquell, 2013).

La fotografía como tal se completa al momento de su contemplación, al momento en que es presentada, compartida, exhibida a otro. En esto se funda la importancia del taller como espacio de producción y discusión colectiva. No se trata sólo de aprender una técnica, de elaborar imágenes mediante su utilización, sino más bien de ejercitar la mirada, desplegando saberes previos, condensados y vueltos conscientes en el encuentro de esa mirada particular con la mirada del otro. Allí, en esa confrontación de puntos de vista, se desnaturaliza el modo de ver, se vuelve evidente que los actos de visión son complejos y socialmente construidos. A partir de este punto –y a lo largo de un sostenido proceso en los sucesivos encuentros del taller– se busca lograr una puesta en valor del modo particular en que cada uno de los sujetos participa de la experiencia mira y construyen en imágenes su realidad.

La riqueza de este tipo de abordajes radica en que el investigador accede a todo el proceso de construcción de esa imagen: las negociaciones con la técnica, los criterios de edición y selección y, por último, las valoraciones y categorizaciones que de esa imagen se pueden elaborar.

Desarrollaremos aquí una serie de aspectos que se ponen en juego al momento de trabajar en talleres de enseñanza del lenguaje fotográfico, cuyos resultados serán posteriormente abordados como material empírico para la investigación social. Las preguntas que podemos plantear aquí son muy diversas, ya que, como dijimos más arriba, esta instancia nos permite reconstruir no sólo el momento de la recepción de las imágenes sino también las condiciones mismas de su producción: ¿Qué se puede decir en imágenes? ¿Cómo se elaboran y resuelven visualmente estas imágenes? ¿Qué negociaciones tienen lugar al momento de elegir unas imágenes por sobre otras? Podríamos continuar con una extensa lista de preguntas, lo cual no hace ningún sentido, ya que lo que definirá la relevancia de unas por sobre otras dependerá de las inquietudes del investigador/a y las especificidades de su campo de interés. No pretendemos aquí fórmulas ni recetas ni definiciones, ya que cada contexto de cada taller tiene sus desafíos y requerirá de unas u otras cosas. Entonces, elegimos hacer aquí algunos aspectos y problemáticas que surgieron en el desarrollo de los talleres de mi propia investigación y que pueden ser consideraciones útiles para tener en cuenta al momento de encarar un proceso de estas características.

La propiedad de la imagen

Una de las discusiones frecuentes (y necesarias) en el momento de pensar una investigación social con y desde la imagen fotográfica es qué licencias y propiedades tenemos sobre la imagen de unos y otros, qué lugar ocupan y qué significaciones le otorgamos. Muchas veces, se supone que esto debería ser un problema, pero puede ser evitable. Si se logra ser claro con los participantes desde el inicio sobre cuáles son las motivaciones personales para llevar adelante la experiencia del taller, se establecen las reglas del intercambio que allí sucede: se imparten conocimientos sobre fotografía y a su vez se genera el material para la investigación que se desea realizar. En este punto, resulta importante el trabajo interdisciplinario con fotógrafos/as profesionales, que podrán brindar herramientas y saberes técnicos que no poseemos. Lo que es importante generar es que cada participante considere lo que allí produce como propio, para que, a partir de esta puesta en valor se comprendan los sentidos que las imágenes adquieren en otras esferas, ya sean del campo académico como del campo artístico.

Sin embargo, de esta cuestión se desprende un segundo problema: las imágenes que se nos ceden, ¿pueden ser utilizadas, puestas en relación con otras y significadas en contextos académicos que desbordan las interpretaciones propias de los sujetos?

La “resignificación” de un gesto originariamente poético o expresivo construido desde esa lógica y su posterior inscripción en otros horizontes de sentido es una tensión propia de los estudios con imágenes de todas las procedencias. Sin embargo, la diferencia aquí radica en el contacto que se posee con los sujetos representados: son autores/as y participantes de los talleres, y la posibilidad que brinda este contacto sostenido en el tiempo no debería ser desaprovechada. Las imágenes son producidas en el intercambio que el taller propone, y podría pensarse (aunque no siempre se logre) cómo socializar también las reflexiones analíticas allí generadas. No pretendo aquí clausurar la cuestión, sino más bien sugerir que cada experiencia de trabajo de este tipo deberá ver de qué manera resuelve –según las especificidades y saberes propios de su contexto de trabajo– la circulación no sólo de las imágenes, sino también de, al menos, algunos aspectos de la maquinaria interpretativa generada desde la mirada del analista.

Por otro lado, la “propiedad” de la imagen se juega también en otro dominio: la propiedad sobre la propia imagen, el derecho a la intimidad del sujeto allí representado y los contextos que estas imágenes retratan, en relación con las imágenes que luego reproduciremos en las instancias de presentación y divulgación de los resultados de la investigación.

Por momentos –y planteado rápidamente– pareciera ser una cuestión legal, de derechos y obligaciones, de los cuales debemos respaldarnos para evitar problemas con los usos posteriores de estas imágenes. Pero, en realidad, el punto es principalmente un dilema ético: estas decisiones son también decisiones ético-políticas que sólo se resuelven contemplando la voluntad de los sujetos involucrados, buscando generar los marcos necesarios para que efectivamente haya una elección sobre los sentidos y circuitos por los que estas imágenes potencialmente circularían.

Poniendo en debate la cuestión sobre la propiedad de la imagen, podemos lanzar a la mesa la siguiente pregunta: ¿a quién le pertenecen tales imágenes: al fotógrafo o al fotografiado? Este no es un problema exclusivo de la producción de imágenes como insumo de la investigación, sino que atraviesa la práctica fotográfica del retrato en su totalidad. Al respecto Belting (2009) señala:

Al parecer, al dirigir su mirada al mundo el fotógrafo exige únicamente para sí mismo el derecho a ser sujeto. Su autoría radica en la disposición personal con relación a una imagen en la que se declara observador autónomo del mundo. Y no obstante, el papel autoral se encuentra en contradicción con la dependencia de un motivo y con el acto técnico de la copia en el que la reproducción del mundo se establece como programa. (...) El “hacer imágenes”, con el que normalmente los autores se asumen como artistas o narradores, se pone en duda con el carácter demostrativo indexial del medio fotográfico (Pp. 286).

El fotógrafo necesita del motivo para desarrollar su mirada, y en el caso del retrato fotográfico, requiere de un otro que pose ante la cámara. Esta paradoja –que habita todo retrato fotográfico– queda en evidencia en las instancias de producción de los talleres: la acción de retratar precisa de un otro, de un sujeto ante la cámara, que deviene objeto en su fotografía. Este objeto fotográfico, esta fotografía en papel, es materializada y poseída por el fotógrafo, pero en términos de contenido representacional, pertenece a ambos.

En ese difícil equilibrio de dos individualidades, en esa pugna dialógica se construye el retrato. ¿Cuánto hay de uno, cuánto del otro?, ¿cuánto hay del momento –histórico, social, cultural– en que se realiza? ¿Cuánto nos habla de esa realidad el resultado de esta negociación de sentidos? Como señalaba Barthes (2005), el foto-retrato es una empalizada de fuerzas; cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte”.

Problematizar y generar una discusión a partir de estas preguntas y trabajar sobre estos aspectos resulta siempre sumamente interesante en el contexto del taller, no sólo sobre las imágenes allí

producidas sino también sobre las imágenes con las que allí trabajamos provenientes de otros campos, realizadas en otros contextos, siendo las mismas interpretaciones en torno a este debate un material analíticamente interesante.

Autorías individuales, autorías colectivas

Al momento de pensar en producciones desde el espacio del taller se presenta otra decisión a tomar: las imágenes resultantes del proceso de trabajo en el taller, ¿son presentadas como producciones individuales o colectivas? Muchos talleres impartidos en sectores socialmente vulnerables⁷ piensan lo que allí se produce en términos de obra colectiva: en sus exhibiciones finales, no hay referencias al autor de la imagen. Lo que sucede en las inauguraciones es particular: los talleristas “señalan” a sus familiares y amigos cuáles son “sus” imágenes, cuáles han sido tomadas por ellos.

En este sentido, ¿consideramos que son autorías colectivas porque en la experiencia del taller no emergen subjetividades y miradas propias de autor? La pregunta habilita la reflexión sobre las diversas posibilidades de construcción de autorías, o bien individuales o bien, colectivas, sobre las cuales hacer hincapié en función de las necesidades de cada contexto de trabajo.

Cuando elegimos las imágenes que miramos de arriba de la mesa, o proyectadas desde la computadora se comienza a trabajar en torno a los criterios de edición, esto es, la valoración de unas imágenes por sobre otras. En estos procesos de selección y descarte resulta interesante atender a lo que allí sucede, las dinámicas de grupo y los comentarios y justificaciones en torno a las elecciones efectuadas. La definición y la elección de una modalidad de autoría es también un material analíticamente interesante a incorporar en nuestros horizontes de trabajo.

En líneas generales, estos son las notas y referencias sobre el trabajo de producción de imágenes que me interesa destacar. Seguramente hay muchos más y mucho de lo que aquí desarrollamos no es aplicable a todos los contextos. No buscamos proponer fórmulas ni recetas sobre cómo desarrollar este tipo de trabajo, sino más bien una serie de riesgos y advertencias a partir de las experiencias ya desarrolladas, en esta investigación y en instancias anteriores. Con cada experiencia de trabajo, en cada taller que inicia nos espera una serie de desafíos imprevisibles, donde seguramente surgirán nuevas dinámicas de trabajo hasta entonces desconocidas. El desafío es entonces estar alerta, abiertos a cambiar el rumbo y resolver lo que cada contexto nos proponga de la manera más creativa posible.

Hasta aquí algunos puntos que consideramos importantes a tener en cuenta para llegar a la problemática de fondo, que subyace a todos los posibles usos de las imágenes: la vieja pero aún vigente discusión en torno al carácter público y privado de las imágenes que merece ser señalada. En este sentido, cada desplazamiento entre una y otra esfera produce nuevos contextos de significación y así también merece ser considerada desde el análisis. Como señalábamos en el apartado anterior, la mirada analítica debe tener en cuenta el origen y las esferas de circulación elegidas para cada imagen, la propiedad de quien la toma pero también de quien la conserva, la guarda o reproduce, la da a conocer o la mantiene en privado.

7 Cómo definimos los sujetos con los que trabajamos y qué es lo que aglutina a experiencias en contextos diversos es siempre un punto de discusión en las jornadas y encuentros de trabajo. “PPP (pibes, presos, pobres)”, “sectores populares”, “sectores marginales”, “sectores vulnerables”, todo siempre bajo el gesto de las comillas, que señala en sí mismo el problema de nominación con el que nos enfrentamos. Si bien, claro está, que todos los coordinadores sabemos que se trata de contextos marcados por una fuerte desigualdad en las condiciones de acceso al consumo. La discusión sobre las categorizaciones resulta siempre interesante, ya que pone en juego una serie de imaginarios y relaciones entre las realidades de los/as participantes y los/as coordinadores/as.

¿Una propuesta final?: Escribir *con* imágenes

Quisiéramos concluir con una última discusión. Más allá de las modalidades de trabajo elegidas, podemos pensar aquí la posibilidad de incorporar la imagen como la materia misma de la producción académica, como una presentación en la que se articulan en una escritura visual, generando una verdadera gramática que mediante operaciones de montaje ponga en relación unas con otras y pueda así transmitir sentidos. Esta no es una tarea sencilla. El objetivo es el de encausar la multiplicidad de sentidos posibles que habitan en cada imagen hacia un sentido determinado, mediante operaciones de montaje de unas con otras. Esto ya aparece en los capítulos visuales del libro *Ways of seeing*, de John Berger (1972). Además de ser una derivación de una serie televisiva guionada por el autor para la cadena británica BBC –lo cual suma otra vinculación a la imagen diferente, la imagen audiovisual– el trabajo con las imágenes fijas en el libro posee una centralidad, constituyen un verdadero ensayo visual que reflexiona desde la imagen sobre el lugar de la imagen.

Partimos de la condición ambigua de la imagen, dada por la polisemia de sus significados. La elaboración de argumentos y enunciados sólo puede lograrse mediante la articulación de símbolos, como el lenguaje, oral u escrito que parte de la convención compartida por una comunidad específica (Peirce, 1984). Un símbolo establece con su referente una relación arbitraria, fundada en una convención establecida por una cierta comunidad que comparte este código.

Pensando en las posibilidades de construir una gramática visual, debemos atender a qué competencias requiere –qué convenciones compartidas, qué comunidades– pueden acceder a la comprensión de este tipo de mensajes. John Berger, en un texto posterior a *Ways of seeing* llamado *Otra manera de contar* concluye señalando que las imágenes pueden llegar a constituir un semi-lenguaje, es decir, que pueden transmitir ideas, significados y sentidos. Sin embargo, reconoce que, *a priori*, todas las fotografías son ambiguas (Berger, 2008:91) por lo que requieren de un esfuerzo para su sistematización y organización.

Esto se debe a que la fotografía es siempre un fragmento, una discontinuidad aislada de la realidad a la que refiere. Una fotografía es siempre una decisión de “dejar algo por fuera”, y eso que falta es lo que constituye su principal ambigüedad. Es por esto que habrá ciertas fotografías más efectivas que otras a la hora de construir una escritura en imágenes. Como dijimos más arriba, las imágenes conforman con las palabras una red de sentidos, de mutua complementariedad. El ejercicio de montar imágenes entre sí no debe definir, sino más bien poner en relación, habilitar comparaciones, partiendo de los aspectos materiales que cada imagen posee y cómo se vinculan con los de la imagen que tienen al lado.

El libro *Podría ser yo. Los sectores populares en imagen y palabra* de Elizabeth Jelin y Pablo Vila publicado en 1987, le otorga también un protagonismo a la imagen, siendo una investigación pionera en los modos de pensar la fotografía como herramienta para la producción de conocimiento sobre lo social (y sobre lo fotográfico); y esto sucede en, al menos, dos sentidos. En primer lugar, en la elección de utilizar fotografías de Alicia D'Amico, una referente del campo fotográfico de autor en Argentina al momento de realizarse la investigación. El trabajo interdisciplinario, el intercambio con profesionales del campo de la imagen potencia la mirada y las posibilidades de este tipo de abordajes. Y, en segundo lugar, en la diagramación del libro, donde imagen y palabra lejos de competir se complementan y relacionan de una manera muy efectiva.

Es un verdadero desafío entonces, para quienes trabajamos en espacios de reflexión sobre la imagen (no sólo fotográfica), otorgarle la centralidad que merece: en las instancias de divulgación académica como jornadas y congresos, pero también en la producción misma de los textos, buscando un modo de que se incorporen creativamente a nuestras investigaciones.

Hemos señalado diferentes maneras en las que pueden ser tratados los materiales fotográficos en nuestras investigaciones: como material de archivo, como disparadores de relatos, como vehículo de producción de discursos visuales. Resulta fundamental preguntar a la imagen las preguntas correctas, para no desperdiciar su potencial analítico y encontrar allí respuestas sustanciales para nuestros campos de estudio. Trabajar con imágenes es mucho más que una relación ilustrativa de las ideas contenidas en el texto escrito, implica y requiere un esfuerzo analítico de colocarlas en tramas más amplias de sentido, buscando construir una gramática propia, poniendo en relación imágenes previas y nuevos contextos de

significación, así como también pensarlas desde lo que ellas mismas producen, sus efectos de sentido, su modo de existir y ser vistas. Hacer visible es un acto de poner en evidencia aquello que no se ve a simple vista, partir de la superficie y descender hacia otras capas de significado, donde aparecerán otras preguntas, se abrirán otros caminos y, quizás, se despertarán también otras imágenes.

Referencias

- Barthes, Roland (2005). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Berger, John (1972). *Ways of seeing*. Londres: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- Berger, John (2008). *Otra manera de contar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.
- Bericat-Alastuey, Eduardo (2011). *Imagen y conocimiento: Retos epistemológicos de la sociología visual*. En EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales. No. 22, julio-diciembre, 2011, pp. 113-140.
- Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Caggiano, Sergio (2012). *El sentido común visual: disputas en torno a género, raza y clase en imágenes de circulación pública*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós.
- Edwards, Elizabeth Y Hart, Janice (2004). *Photographs Objects Histories. On the materiality of images*. New York: Routledge.
- Guber, Rosana (2005). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Jelin, Elizabeth Y Vila, Pablo (1987). *Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Mouffe, Chantal (1978). *Hegemonía e ideología en Gramsci*. Revista Arte Sociedad Ideología. México, (5), 67-85.
- Peirce, Charles Sander (1984). “¿Qué es un signo?”. En *Collected Papers of Ch. S. Peirce*, 2-281. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo y Consejería en Proyectos.
- Ricoeur, Paul (1996). *Sí mismo como otro*, Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.
- Triquell, Agustina (2013). “Saber (se) mirar. Fotografía, identidades e intercambios. Apuntes sobre un taller de fotografía en experiencia de encierro”, en Feld y Triquell: *Investigaciones sobre fotografía*, Montevideo: Editorial del Centro de Fotografía de Montevideo.
- Triquell, Agustina (2012). *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y la identidad en el álbum fotográfico familiar*. Montevideo: CdF Ediciones.
- Triquell, Agustina (2011a). “Miradas ubicuas. Repertorios visuales, identidades juveniles, periferias. Reflexiones a partir de la experiencia fotográfica en el IPEM 320”, en Fuera de cuadro. Miradas audiovisuales desde los márgenes, Villa María: EduViM.
- Triquell, Agustina (2011b). “Imágenes que nos miran. Experiencia, visualidad e identidad narrativa” en Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales, n° 7/8, agosto de 2011. Buenos Aires, disponible en: <http://www.ides.org.ar/wp-content/uploads/2012/04/artic51.pdf> [consulta: abril 2015].
- Verón, Eliseo (1992). “Interfaces. Sobre la democracia audiovisual avanzada”, en *El nuevo espacio público*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Williams, Raymond (1997). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península.