

# ¿Ver para creer?

**Trabajo Crítico 2**

**Alumno: Tony Robles**

**Profesoras: María Eugenia Ulfe y Mercedes Figueroa**

**Curso: Metodología: la etnografía y la metodología visual**

**28 de octubre de 2017**

## **Observar, delimitar y representar.**

La mirada se constituyó como la herramienta privilegiada para aprender y conocer. A través de ella, uno podía “estar allí” (Geertz, 1989) observando e inscribiendo símbolos, significantes y significados que terminaban en escritos. En el trabajo etnográfico, estos textos eran acompañados de registros fotográficos, que se caracterizan técnicamente por fijar e inmovilizar un hecho. Las imágenes se “fijaban”, al contacto de la luz con los haluros de plata presentes en las emulsiones de los distintos soportes. Estos objetos, al ser “revelados”, evidenciaron una sola verdad, que permaneció “inmovilizada” en placas, vidrios y negativos de los cuartos oscuros traídos de occidente.

La mirada, nos dice Erlmann (2005), ha sido utilizada para producir un monopolio occidentalizado sobre el conocimiento. Desde esta posición privilegiada, se crearon representaciones que al ser acompañadas de textos, fijaron e inmovilizaron, la visión hegemónica de occidente. Esta supremacía del sentido visual, creó las bases de las relaciones y tensiones sociales de poder coloniales y poscoloniales. Al jerarquizar los sentidos, el ojo, se inscribió en el período moderno mientras que subordinó al oído al período pre-moderno, deslegitimando todo tipo de conocimientos orales, que a partir de ese momento se silenciaron, ridiculizaron y permanecieron clandestinos.

El paradigma objetivista y realista, concebido por el conocimiento occidental se caracteriza por concentrar en el producto final el principal objetivo. Para Bunn (2016), esta manera de aprehender el conocimiento invisibiliza “la acción del hacer”, el contexto y a los demás sentidos. El sentido del tacto se restringió sólo a las manos, mientras que en realidad, podemos incluir a todo el cuerpo como instrumento para percibir nuestro entorno. Bunn cita al escultor Andy Godsworthy cuando afirma: “mi arte es una forma de aprendizaje en la que los instintos guían mejor...necesito el impacto del tacto, la resistencia del lugar, los materiales y el clima...es una colaboración, un punto de encuentro entre la mía y la naturaleza de la tierra” (2016:xxx ) No es la cosa en sí, sino la acción, las cosas son presentadas ante nosotros y es nuestra capacidad que tenemos para relacionarnos con ellas, las que determinan el resultado final.

Esta manera de clasificar el conocimiento, legitimó objetos como la fotografía, que convirtió el registro fotográfico en la única manera objetiva y realista de conocer el mundo. A la materialidad del objeto se le atribuyeron usos y funciones sociales, que fueron incorporadas a principios objetivos que definieron el “juicio del gusto”. Estas atribuciones, determinadas por las características técnicas del artefacto, establecieron su uso social. (Bourdieu 2003) La Enciclopedia Francesa definió que: “la placa fotográfica no interpreta nada, solamente registra. Su exactitud, su fidelidad no pueden ser puestas en cuestión” (citado en Bourdieu 2003:135)

Esta subordinación a la función, creó clasificaciones por géneros que buscaron identificar la finalidad, significación y valor de la imagen. En palabras de Bourdieu: “la fotografía, lejos de ser percibida como significándose a sí misma y nada más, es siempre interrogada como signo de algo que ella no es” (2003:159)

## “El pueblo es una nostalgia que algún día vencerá”

-Nicolás Torres (fotografías extraídas de la primera exposición del fotógrafo como parte de la Bienal de fotografía de Lima 2014 )



Utilizaré la recuperación del archivo del fotógrafo Nicolás Torres para ejemplificar, que la estética es funcional a la imagen ya que ésta puede distinguir sus usos y determinar los posibles públicos. (Bourdieu, 2003) En febrero de 2014, Torres quien desde los años ochentas se desempeña como fotógrafo de eventos en el barrio de Cajamarquilla, en el distrito de Chosica, recibe la visita del coleccionista francés Alexis Fabry quien le ofrece comprar 100 imágenes de su archivo. Torres negocia la venta de cada imagen por 5 soles, un precio mayor al que usualmente le pagan sus clientes por obtener la foto del “recuerdo”, aumentando el valor de su mercancía. Fabry paga lo estipulado y al mes siguiente las fotografías se exhiben en el Centro de la Fotografía de Nueva York como parte de la exposición *Urbes Mutantes*. En el mes de abril del mismo año, las fotografías tenían una sala propia en la Bienal de Fotografía de Lima .

Antes del “descubrimiento” realizado por Fabry, la circulación de estas imágenes estaban circunscritas a los eventos que sus vecinos realizaban en el barrio como quinceañeros, bodas y eventos de música chicha. El mismo Torres, en entrevista a *Vice magazine* (2014) afirma que su acercamiento a la fotografía surge como una opción de trabajo y utiliza la herramienta fotográfica como medio de sustento, vendiendo cada fotografías a 2 soles. Éstas imágenes fueron utilizadas como “recuerdo” para sus usuarios, en ellas se representan momentos especiales y emotivos de sus personajes, en su mayoría migrantes en la Lima de los ochentas. Bourdieu afirma que éstas fotografías forman parte del gusto popular porque “el interés sensible, informativo o moral, es el valor supremo de la la estética popular” (2013:158) pero al mismo tiempo éstas se inspiran en elementos de la estética culta, como fotografiar los rituales y las preferencias por el gusto naturalista.

Estas fotografías son consecuencia del *ethos de clase*: costumbres y conductas reunidas en un conjunto de valores que organizan la conducta vital de una clase social (Bourdieu, 2013) Pero éstas fotografías también se “rehacen” al despojarse de la función que éstas manifiestan, cambiándose su significación y valor al ingresar treinta años mas tarde en el mundo del arte. En esta nueva clasificación de género, el nuevo público que accede a ellas las clasifican con la rúbrica de *artística*, se empiezan a utilizar categorías y principios fotográficos para legitimarlas. Como objetos de cultura material, las imágenes empiezan a circular por galerías de arte

nacionales e internacionales, blogs de cultura que buscan incorporar elementos del juicio estético culto y la creación de nuevas significaciones. La legitimación de Fabry al inscribir las fotografías como un nuevo tipo de conocimiento las reorganizan en una nueva jerarquía que consagra a Torres en una nueva categoría, para el curador Alfredo Villar Torres pertenece a : “los artistas que no están considerados como “artistas”. Este tipo de reasignación a los usos y funciones sociales de la imagen cuestiona la mirada que tienen los distintos públicos del mismo objeto, quienes otorgan distintos valores y significaciones a las mismas imágenes, éstas transitan de lo particular hacia lo general, creando en este pasaje, juicios determinantes que convertirán estos objetos en sagrados, estudiados, admirados. Se crea una nueva subjetividad del autor en beneficio de la creación de un capital artístico (Lipovetsky, 2015) subordinando la imagen a una distinta función de la que fue creada.

Al abordar etnográficamente lo visual como metodología, debemos reflexionar sobre la creación de “subjetividades” implicadas con la autoría de la imagen, ya sea por parte del etnógrafo o de parte del realizador del registro fotográfico. Pueden además, surgir problemas en la decodificación de las representaciones que se albergan en éstas, porque pueden haber sido despojadas de su primera función, cambiando sus valores y la significación. Como parte de la cultura material, debemos aprehender, los objetos no sólo como evidencia, sino que las piezas están en circulación de los objetos y de acuerdo al momento en que transitan desempeñan una función adquiriendo nuevos significados. (Appadurai, 1986) Debemos establecer la relación de los individuos con éstos objetos y comprender el vínculo que los unía a éstos, de acuerdo a los diferentes contextos identificaremos nuevos significados. (Kopytoff, 1986)

Ya Descartes argumentaba en su Discurso del Método, que “los sentidos nos engañan” y a esto se le podría añadir que cuando éstos son utilizados para representar, el engaño puede darse por partida doble. Por ello, es necesario realizar un trabajo etnográfico utilizando todos los sentidos y experimentar a través de ellos los hechos, evitando jerarquizarlos, para así eludir construir representaciones a priori que puedan engañar el proceso de nuestra investigación. Debemos contextualizar no sólo los fenómenos que estudiamos, sino también, contextualizar las subjetivi-

dades del etnógrafo y de sus informantes porque es la relación entre ambos la que produce el conocimiento etnográfico.

2. ¿Cuáles son las limitaciones/problemas, retos y posibilidades que muestra Pink sobre estos enfoques? ¿y, cuál es la propuesta que ella ofrece para el análisis y trabajo etnográfico con imágenes?

## **1. Enfoque científico / realista**

Este enfoque nos permite poner énfasis en lo visual porque construyen métodos de investigación, ya sean haciendo representaciones visuales, examinando imágenes con la finalidad de conseguir información sobre la sociedad ó cooperando con los individuos en la creación de representaciones visuales (Banks, 2001) En éstos tres casos, argumenta Pink (2011) “ las decisiones sobre las metodologías y modos de representación particulares que se utilizarán, deben prestar atención a las intersecciones entre culturas visuales locales , las formas en cómo lo visual es tratado por los usuarios o audiencias de investigación y los propios conocimientos, experiencias y sensibilidad de los etnógrafos” (2011:5)

Estas metodologías deben de comprender cómo las imágenes etnográficas podrían adquirir distintos significados, por ello es importante el conocimiento del contexto en que se plantea ejecutar la investigación, porque ello determinará el tipo de uso de imágenes y tecnologías visuales adecuadas para el hecho a investigar. El reto para el etnógrafo es conocer las prácticas visuales locales, para así determinar sus propias prácticas en investigación fotográfica o de vídeo y posibilita la co-creación , colaboración, agencia que se divide entre el investigador y el informante. (Pink 2011)

Las posibilidades se multiplican para el etnógrafo, debido a que el uso etnográfico de lo visual se realiza en la practica, se pueden plantear nuevos usos antes problemas inesperados, las mismas imágenes informan sobre el proceso de la investigación, a manera de “cuaderno visual”, el mismo instrumento audiovisual o fotográfico podría ser comprendido por los informantes algo relacionado a su propia experiencia.

El tema de la ética, que forma relaciones de poder entre etnógrafos e informantes podría presentarse como otro reto, se debe de comprender cómo pueden afectar o coincidir en los lugares que investigamos. Así como dependerá del etnógrafo, la decisión de utilizar practicas encubiertas u optar por la colaboración que propicia una mejor aproximación para la etnografía visual. Las limitaciones sobre este enfoque surgen porque el etnógrafo, sólo podrá aplicar estas estrategias hasta llegar al campo de investigación, además las representaciones visuales producidas serán interpretadas por audiencias y saldrán del control del productor y los protagonistas del material realizado.

## **2. Enfoque reflexivo**

Esta aproximación, coloca a la subjetividad en una posición central en la creación de conocimiento, interpretación y representación etnográfica. En palabras de Pink: “ al centrarse en cómo se produce el conocimiento etnográfico, sobre cómo los individuos experimentan la realidad, a través de la intersubjetividad de investigadores y sus contextos de investigación, podremos llegar a una comprensión más cercana de los mundos en los que otras personas viven” (2011)

Este señala nuevos retos a los investigadores porque deben ser conscientes que sus propias identidades son determinantes en el proceso de investigación, factores como el género, raza y clase establecen relaciones de poder y jerarquías. Para ello Don Kulik propone un enfoque “mas femenino” centrado en la negociación y la intersubjetividad, dejando atrás el modelo tradicional etnográfico, explotador y represivo.

Surgen posibilidades ya que se complementa el campo de estudio al comprender la influencia de los contextos tanto políticos, tecnológicos y materiales. Esta perspectiva abre el campo de estudio al interior del espacio doméstico, así como comprender la movilidad de nuestros informantes debido a nuevos contextos políticos y económicos, así como la investigación en línea y cómo éstas nuevas practicas sociales se vinculan y representan. En este escenario, podemos también analizar las imágenes que producimos en la imaginación y los sueños.

### **3. Trabajo etnográfico con imágenes.**

Permite reconfigurar nuestra visión de “cultura visual” que no debe sólo connotar el aspecto material y observable, sino visibles de la cultura (Jenks 1995) En palabras de Slater (1995) “lo real en términos del material, al que se puede acceder a través de lo visible”, implica que podemos representar aceptos de la experiencia que son visibles. Que nos lleva a desacreditar el carácter objetivo y observable de lo real, tratar las imágenes como fenómenos visibles y observables. (Pink, 2011)

Esta perspectiva posibilita que los elementos visibles de la experiencia reciban significados distintos dependiendo del conocimiento subjetivo de cada persona. Reemplaza la visión fija que tenemos de las imágenes, a través de la observación de éstas podemos interpretar lo que es visible y comprender los elementos de la experiencia que evocamos. (Pink, 2011)

Nos permite comprender la imagen con una multiplicidad de significados etnográficos en relación a los discursos que tienen las personas para definirlos. Ni las imágenes de videos o fotográfica tienen una sola identidad porque los informantes captados renegocian su identidades dependiendo de las situaciones. Construimos conocimiento etnográfico en coproducción con estos informantes, que es preferible llamarlos “investigadores participantes” o “interlocutores” y dejando de la lado, la antigua jerarquía de poder del modelo tradicional etnográfico.



## **Bibliografía**

### **BOURDIEU, Pierre**

“La definición social de la fotografía.” En: “Un arte medio”. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 2003

### **BUNN, Stephanie**

“Haciendo materiales” En Ingold, Tim “Redrawing anthropology: materiales, movimientos, líneas.” Abingdon, Oxon. Routledge, 2016

### **EARLMANN, Veit**

“But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound and the Senses. Hearing Cultures: essays on sound, listening and modernity. Oxford and New York, 2005

### **GEERTZ, Clifford**

“Estar allí. La antropología y la escena de la escritura. En: El antropólogo como autor. Editorial Paidós Ibérica S.A. Barcelona, 1989.

### **LIPOVETSKY, Gilles**

“El capitalismo artístico”. En: “La estilización del mundo”. Anagrama. Barcelona, 2015

### **PINK, Sarah**

Doing Visual in ethnography. Sage Publications, 2011

### **VICE magazine**

“Nicolás Torres”. Carlos Álvarez Montero. Aparecido el 11 junio 2014

[https://www.vice.com/es\\_mx/article/ex34kw/nicolas-torres](https://www.vice.com/es_mx/article/ex34kw/nicolas-torres)

hí