



Imaginación visual y cultura en el Perú

Gisela Cánepa Koch
Editora

Capítulo 4



Bernardo **Cáceres** / Raúl **Zevallos** / Raúl **Castro** / Valeria **Biffi** / Nelson E. **Pereyra**
Julio **Portocarrero** / Lucero **Silva Buse** / Rosario **Flores** / Juan Carlos **La Serna** / Óscar **Espinosa**
Deborah **Poole** / Isaías **Rojas Pérez** / Cecilia **Rivera** / María Eugenia **Ulfe** / Rodrigo **Chocano**
Ulla **Berg** / Alexander **Huerta-Mercado** / Alonso **Quinteros** / Jeroen **Zalm** / Mercedes **Figuroa**

DEPARTAMENTO DE
CIENCIAS SOCIALES



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Imaginación visual y cultura en el Perú

Gisela Cánepa (editora)

© Gisela Cánepa, 2011

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Corrección de estilo: Juana Iglesias

Diseño de portada: Camila Bustamante

Diagramación y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: diciembre de 2011

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2011-15303

ISBN: 978-9972-42-983-5

Registro del Proyecto Editorial: 31501361101813

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

ETNOGRAFÍA: EL GIRO VISUAL
LECTURAS CRÍTICAS EN TORNO AL USO DE AUDIOVISUALES
EN LA INVESTIGACIÓN SOCIAL Y CULTURAL

Raúl Castro

Solo hay una relación social y no una formal, entre visión y verdad
Chris Jenks. *Visual Culture*, 1995

INTRODUCCIÓN

Como muchos estudios afirman (p.e. Pink, 2001; 2006; Halford & Knowles, 2004; Grimshaw & Ravetz, 2005), durante los últimos quince a veinte años un número considerable de investigadores sociales y culturales, así como de artistas y académicos de disciplinas relacionadas con las artes, las humanidades, las ciencias de la comunicación, la arquitectura y el urbanismo han incorporado diversas formas de hacer etnografía visual en su trabajo creativo o científico. Conforme pasa el tiempo, estos profesionales incluyen cada vez más fotografías, videos, películas y medios interactivos como herramientas en su quehacer disciplinario, sea a modo de «textos culturales» —o productos artísticos—, a modo de formas de representación de conocimiento etnográfico —o piezas académicas—, a modo de espacios para el intercambio cultural y la interacción social, o simplemente a modo de testimonios de experiencias individuales que ya constituyen en sí mismos parte cabal de una investigación de campo (Pink, 2001, p. 1).

Me refiero tanto a imágenes fijas o en movimiento —fotos, videos o hipertextos— como a los medios tecnológicos que las producen y contienen: inicialmente cámaras analógicas, a las que se suman ahora las cámaras digitales, los dispositivos móviles celulares con registro visual, las memorias externas y los sistemas en línea o multimedia; todos los cuales en conjunto configuran los escenarios contemporáneos habituales de la investigación etnográfica.

Estamos, pues, inmersos en un nuevo panorama de prácticas sociales signado por el amplio uso y disponibilidad de tecnologías audiovisuales, las cuales a su vez han

servido como instrumentos para generar nuevos entornos sensoriales, así como para formular marcos teóricos asociados a temas y epistemologías propios de estos nuevos campos de visualidad. A partir de estas tendencias, el uso de elementos visuales en el trabajo de campo no solo ha sido extensivo, sino que se ha caracterizado por un expresivo optimismo e incluso por un apasionado fomento de sus prácticas, no exento de cierta retórica encantada. En palabras de James Faris (1992, p. 171), «hay un optimismo curioso, sobre todo distinguido, así como un aura de excitación explícita, esencialmente una confianza, incluso una idea de progreso —casi júbilo» en el avance de la etnografía visual.

Son estos, consecuentemente, los temas del presente ensayo. En la primera parte bosquejaré a grandes rasgos la evolución de la visualidad en el trabajo etnográfico, principalmente desde una perspectiva histórica. En la segunda me referiré al clima favorable que acompaña su actual explosión, a partir de dos áreas contextuales distintas, ambas interrelacionadas:

Para muchos académicos, el giro hacia lo visual y el uso de nuevas tecnologías en la investigación cualitativa vuelven obsoleto el «debate de la cultura escrita» o «debate posmoderno» de la antropología y los estudios culturales, y resuelve de algún modo el problema de la «crisis de representación» en la producción académica. A partir de sus supuestos, el uso de instrumentos audiovisuales neutralizaría el sesgo del investigador y su narrativa —el producto académico, el vehículo del conocimiento— se volvería más participativa y «democrática» por automático intermedio de la tecnología, gracias a que promueve la participación de «otras» voces a través de las técnicas de edición, y la generación de textos sociológicos «multivocales».

También hay un asunto de «transparencia» intrínseca en quienes preconizan el giro visual: lograr testimonios visuales directos reduce la arbitrariedad de las interpretaciones personales y las subjetividades complejas, y transmite a los espectadores algo más cercano a la «verdad» objetiva.

En este ámbito, este ensayo busca responder a las siguientes interrogantes: ¿Qué tanto el uso de instrumentos audiovisuales *garantiza* necesariamente representaciones auténticas de los actores en el trabajo etnográfico, además de transparencia y recolección democrática en la elaboración del reporte sociológico? ¿Es suficiente con la incorporación de documentos visuales para acercarnos más al ideal de un registro etnográfico participativo, o su uso nos pone ante nuevas y distintas relaciones de poder al momento de elaborar y procesar datos y conclusiones?

Mi propuesta aquí es hacer una crítica del optimismo automático sobre estos supuestos y reflexionar sobre el contexto histórico y epistemológico en el que surgieron estas consideraciones. Sostengo además que en buena parte del trabajo académico actual existe un determinismo tecnológico *naïf* por la celebración de esta

nueva «cultura metodológica», y en especial un reduccionismo instrumental en el uso de herramientas electrónicas por investigadores que buscan prácticas y discursos más participativos. Para muchos analistas, en síntesis, la tecnología sublima las desigualdades y soluciona la subalternidad simplemente cambiando el ojo y las manos que la utilizan. Por ello resulta pertinente preguntarse: ¿hasta qué punto esta suerte de «empoderamiento del lente» transforma realmente las relaciones asimétricas de poder en trabajo etnográfico (James *et al.*, 1997)? Las conclusiones, como es lógico, estarán referidas no tanto a una nueva visibilidad del sujeto en las representaciones o a la participación interactiva de los actores en la confección de los relatos, sino más bien al «corte final» de los productos académicos que resultan de ellos y al empleo de estos por los distintos agentes en el mundo académico institucionalizado.

PRIMERA PARTE: REPRESENTACIONES DEL CONOCIMIENTO ETNOGRÁFICO

En esta primera parte situaré la creación contemporánea de etnografía visual, siempre en el marco de la investigación social y cultural, y examinaré los puntos de partida teóricos y las líneas de acción innovadoras que «lo visual» está estableciendo en la producción actual del conocimiento. La discusión sobre este presente, sin embargo, se basará en una perspectiva histórica y prestará especial atención al viejo y largo compromiso que ha existido siempre entre imágenes y producción académica. Asimismo, propongo que ni el potencial ni las limitaciones de «lo visual» en las disciplinas académicas deben sustentarse solo en el uso escrupuloso de nuevas tecnologías digitales por parte de los investigadores, sino también en el análisis crítico de los significados sociales que estas nuevas tecnologías están generando, ora en foros especializados, ora entre las audiencias que las emplean fuera del mundo académico.

Definiciones

Para empezar es importante resolver asuntos matrices propios de definiciones teóricas. Y el primero, por supuesto, es la definición misma de «etnografía». Probablemente la afirmación vigente más abierta, y al mismo tiempo precisa, sobre ella es la que Norman Denzin dio a conocer en su libro *Interpretative Ethnography*: «Es aquella forma de investigación y de escritura que produce descripciones y explicaciones sobre el modo de vida del escritor y de aquellos sobre quienes escribe» (1997, p. xi).

A partir del trabajo de autores como Derrida (1981) y Clough (1992), Denzin nos recuerda que en la actualidad una teoría de lo social es también una teoría de la escritura, así como una teoría del trabajo interpretativo. Eso significa que teorizar sobre lo social no es solo producir un texto académico sobre poblaciones específicas, sino es también hacer una reflexión profunda sobre el proceso en el cual el escritor

se ve involucrado durante toda la investigación; más aún, es también tomar conciencia sobre la arbitrariedad personal que representa la «edición final» del texto, incluso con los controles metodológicos más rigurosos. Todo esto hay que considerarlo desde el análisis del producto discursivo, o contenido, resultante: hacer etnografía hoy es elaborar sistemas de organización lógica de la evidencia, desplegar desarrollos deductivos y ensayar propuestas interpretativas, expresados en una «forma reflexiva de escribir que haga que los registros etnográficos y los marcos teóricos se reviertan ‘uno al otro’» (Denzin, 1997, p. xii).

Coincidentemente, Sarah Pink define la etnografía como una metodología reflexiva que «antes que ser un método de recolección de data, [...] es un proceso de creación y representación de conocimientos (sobre la sociedad, la cultura y los individuos) basado en las propias experiencias del etnógrafo» (2001, p. 18). Desde un punto de partida común, Denzin y Pink van más allá de las afirmaciones tradicionales que presentan a la investigación etnográfica como una combinación de entrevistas y observación participante. Para ellos la etnografía implica también análisis y reflexión sobre una diversidad de «textos culturales»: cultura material (utilería, vestimenta, decoración), prácticas de representación (artes, *performances*, música, relatos), experiencias individuales (testimonios) y, por supuesto, documentación visual (fotografías, videos, hipermedios). Ambos entienden que los «textos» mencionados son espacios de relaciones sociales que deben estar comprendidos «en relatos que se mantengan en lo posible lo más fieles al contexto, a las negociaciones y a las intersubjetividades por medio de las cuales se produjo el conocimiento» (Ibíd.). Por consiguiente, no afirman producir reportes de la «realidad» objetivos o «positivistas» —en el sentido de «científicos». Concretamente, promueven que los etnógrafos sean capaces de ofrecer abiertamente versiones de los diferentes niveles de experiencias que viven en sus trabajos de campo, ya sea involucrando informantes en diversos momentos de la investigación, o promoviendo representaciones sociológicas que dialoguen con las fuentes cada vez que la reflexión así lo requiera.

Métodos visuales + etnografía: contexto histórico

A menudo las discusiones sobre el presente se construyen de acuerdo a legados del pasado. Este es precisamente el caso de la relación entre etnografía y métodos visuales de investigación: se trata de un compromiso académico con una historia larga y críticamente documentada. Por ejemplo, Elizabeth Edwards propone que la fotografía colonial británica (1860-1920) es «evidencia de los primeros años» de lo que es hoy el uso de métodos visuales con propósitos académicos (1992, p. 3). Durante dicho período, llamado «victoriano», algunos investigadores emplearon medios diversos para recolectar material etnográfico, y se dio el caso de académicos que

combinaron la exposición oral con películas, fotografías y grabaciones en sus conferencias públicas (Pink, 2006, p. 5). En este contexto destacó lo visual, especialmente porque las imágenes eran un elemento central para el análisis cultural especulativo sobre el «hombre primitivo». Las imágenes sirvieron como información etnográfica para grandes teóricos de la sociedad humana —como Sir James Frazer—, quienes nunca se aventuraron a dejar la seguridad de sus gabinetes de investigación para «experimentar de primera mano la vida indígena» (Grimshaw & Ravetz, 2005, p. 4).

Sin embargo, los métodos visuales sufrieron una progresiva marginación en los años siguientes, debido al surgimiento de las disciplinas sociales profesionales. Especialmente entre las guerras mundiales, académicos como Bronislaw Malinowski empezaron a concebirse como científicos modernos y buscaron ansiosamente distanciarse de sus homólogos victorianos, cuyos usos de las representaciones visuales estaban asociados a clasificaciones raciales y exhibiciones en los museos. Aun siendo un fotógrafo de campo entusiasta —cerca de 1100 de sus fotografías se encuentran archivadas en la London School of Economics (Young, 1998)—, Malinowski rechazó los principios de las representaciones «antropométricas» y trabajó con imágenes solo como evidencia de gente «viva», lo que sugiere una forma de «romanticismo» pictórico vinculado con la sensibilidad humana o la pasión artística (Pink, 2006, p. 7). Quizás fue esta la razón por la cual las representaciones visuales se volvieron incompatibles con la investigación etnográfica: la fotografía y las películas fueron consideradas demasiado subjetivas para el proyecto científico de las ciencias sociales de la época.

Como sugiere Anna Grimshaw: «nada era tan amenazador para las afirmaciones de autoridad etnográfica como un antropólogo con una cámara» (Grimshaw & Ravetz, 2005, p. 5). Esto podía aplicarse a todos los investigadores sociales: las imágenes visuales fueron limitadas en ese período solo a propósitos objetivos y estandarizados, como si fueran instrumentos de laboratorio sometidos a exámenes y reexámenes; y las cámaras fueron consideradas como equipos análogos al telescopio o al microscopio en las ciencias naturales (Henley, 1998). La estética de representaciones se volvió «realista» y las cámaras solo se consideraban útiles si podían producir registros de actividades humanas de una manera más confiable que cualquier imagen registrada únicamente por el ojo humano¹. Sarah Pink resume este período como uno en el que la investigación social rechazó los sentidos, la tecnología y las prácticas aplicadas, y también como uno en el que: «La corriente dominante social y cultural se fue estableciendo como una disciplina teórico-científica, diferenciada de otras

¹ Una aproximación más general a estos temas dentro de la cultura intelectual europea fue desarrollada por Martin Jay (1994) en *Downcast Eyes: The Denigration of the Vision in the 21st-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.

por su énfasis en un trabajo de campo de largo plazo y en su proyecto relativista y comparativo» (Pink, 2006, p. 9).

Como parte de este clima, los usos etnográficos de lo visual fueron marginados hasta la década de los sesenta, cuando algunos académicos iniciaron un debate en torno de si las imágenes visuales y las grabaciones podían ser útiles para respaldar un nuevo «proyecto observacional» de las ciencias sociales (Grimshaw & Ravetz, 2005, p. 21). La corriente académica dominante rechazó la iniciativa «afirmando que como método de recolección de información era demasiado subjetivo, poco representativo y poco sistemático» (Pink, 2001, p. 7). No obstante algunos académicos importantes de la época, como Margaret Mead (1975), se propusieron demostrar lo contrario, tanto en sus argumentos teóricos como en sus aplicaciones prácticas de películas, video y fotografía. Para ella el valor de estos materiales radicaba en el hecho de que «las fotografías —así como las películas o videos— tomadas por un observador pueden ser sometidas a un constante análisis y reanálisis por otros» (citado por Scherer, 1990, p. 134) «[...] y a análisis y reanálisis contradictorios» también, según precisan Marcus Banks y Howard Morphy (1997, p. 10).

Empero, impulsada por Mead y otros autores influyentes, durante la década de los setenta la antropología creó una subdisciplina inicial como el primer campo académico en el que la investigación visual podía ser desarrollada según los dictados positivistas: las tomas largas de una cámara fija conservan el necesario realismo que debe tener un proyecto observacional. De hecho se creó una etnografía visual en cierto modo «alternativa», o quizás «de moda», que se instituyó como un «método objetivo de registro» (Pink, 2006, p. 7); y libros como *Principios de antropología visual* (Hockings, 2003) delimitaron sus intereses y actividades. Una práctica «glamorosa» de la filmación etnográfica de películas predominó en este período, experimentada de forma muy diversa como una excitante serie de festivales internacionales en pocas ocasiones acompañados por textos reflexivos o teóricos (Pink, 2006, p. 12). Películas documentales de largas tomas quietas (Grimshaw & Ravetz, 2005, p. 19) y fotografías de lo «real» (Grundberg, 1990) caracterizaron las representaciones de los científicos sociales hasta mediados de la década de los ochenta, cuando los propulsores de la llamada «nueva etnografía» presentaron sus ideas sobre la construcción «ficticia» de los estudios sociales y destacaron el papel central de la subjetividad en la producción de conocimiento. Fue este el momento en el que se necesitó desafiar al paradigma realista: la agudeza dialogante de lo visual se encontraba a la vanguardia del debate recién estrenado sobre los dilemas de la «cultura escrita» y la «crisis de representación» en los textos sociológicos (Banks & Morphy, 1997, p. 26).

Ya en los noventa, los propulsores de la «nueva etnografía» enfilaron también contra otra corriente metodológica de trabajo de campo que, como la observacional, centraba sus acciones en el uso de cámaras fotográficas y de video en la comunidad, aunque no con las mismas pretensiones de objetividad científica que las de los filmes etnográficos. La corriente, dispar por cierto, con experiencias y versiones distintas a lo largo del tercer mundo, fue englobada en el rótulo de «*indigenous media*» o «medios de comunicación indígenas», e implicó precisamente la entrega de herramientas audiovisuales a los sujetos bajo investigación para la generación de sus propios relatos, sin intermediarios en el registro y la edición. Experiencias como la de Terence Turner con los kayapó (Turner, 1992, 2002) o la de Vincent Carelli con el proyecto denominado «Video en las aldeas» (Carelli, 1988), ambos en Brasil, fueron paradigmáticas, ya que se utilizaron como «nuevos vehículos para la comunicación interna y externa, así como para la autodeterminación y la resistencia ante la dominación foránea» (Ginsburg, 2002, p. 210).

Esta corriente despierta hasta hoy el entusiasmo de los investigadores, sobre todo de los más jóvenes, por su gran potencial de retórica política y su capacidad para construir representaciones de conflictos desde dentro de las comunidades, así como para ofrecer «testimonios de identidad» que medien en contextos de negociaciones interétnicas. Fue este el caso de los mencionados kayapó, quienes utilizaron los videos que hicieron como argumento ante el estado brasileño de su legitimidad para habitar el territorio que tradicionalmente dominan (Turner, 1992). Frente a este entusiasmo, sin embargo, los «nuevos etnógrafos» hacen notar que, con frecuencia, los proyectos van más allá del apoyo o la promoción, produciendo «situaciones de autoría que se revierten» (Ginsburg, 2005, p. 21), y en las cuales «la voz de los antropólogos complementa a la de los indígenas» (Marcus, citado en Palattela, 1998, p. 50)². En este clima, los relatos de «medios indígenas» afrontan serios cuestionamientos por la «complicidad» en que cae el investigador visual con las causas que son retratadas (Ginsburg, 2005), aunque en «la más alentadora de las interpretaciones» sus imágenes ofrecen «innovaciones tanto en sus representaciones como en los procesos sociales que se generan con su realización, procesos muy expresivos de las transformaciones políticas y culturales que —en el camino— afectan a sus identidades» (Ginsburg, 2002, p. 211).

² Faye Ginsburg recoge estas citas en el balance de la antropología de los medios de comunicación que realiza en el libro *Media Anthropology* (2005), editado por Eric Rothembuhler y Mihai Coman. Ofrece asimismo un ensayo previo sobre el tema en *The Anthropology of Media: A Reader* (2002). Para conocer una encendida polémica sobre esta materia cabe revisar los textos de Terence Turner (1992) y James Faris (1993), ambos publicados en la revista *Anthropology Today*.

Lugares para lo visual en la actualidad

Desde la década de los noventa hasta la actualidad los investigadores sociales y culturales han trabajado con tecnologías en constante cambio, y sus metodologías de investigación se transformaron de la misma manera y con la misma complejidad que sus supuestos teóricos³. Como mencionamos en párrafos anteriores, la importancia central de la experiencia (personal) y la introducción de la «subjetividad» en distintos órdenes de las nuevas propuestas etnográficas allanaron el camino para la creciente aceptación de lo visual en los procesos de investigación. En la medida en que los medios interactivos —correo electrónico e internet—, así como las cámaras de fotografía y video digital, se han convertido en instrumentos cotidianos para el hombre y la mujer urbanos de clase media, los investigadores lógicamente los han incorporado no solo en sus sistemas de documentación sino también en sus formas y lenguajes de representación de conocimiento etnográfico. Las nuevas tecnologías además son fáciles de usar, portátiles e incluso económicas, y su uso casero integrado a las computadoras personales facilita su aplicación en el trabajo académico (Pink, 2006, p. 19). Todos estos nuevos entornos tecnológicos permiten el surgimiento de lo que Anna Grimshaw ha llamado «prácticas basadas en imágenes» —*image-based practices*— en la producción académica social y cultural.

Relacionados con estos cambios —y con el hecho de que el uso de las metodologías visuales se está extendiendo ampliamente entre académicos de diferentes subdisciplinas y en una diversidad de formas empíricas—, las corrientes dominantes de las ciencias sociales enfrentan hoy la creación de sólidos marcos que permiten combinar la teoría y la práctica. Al respecto, Sarah Pink señala: «Es crucial que se genere una conciencia de las bases teóricas que tienen los ‘métodos de investigación visual’ para entender cómo las imágenes y los procesos mediante los cuales son creadas se utilizan para producir conocimiento etnográfico» (2001, p. 3).

Según Pink, en la actualidad coexisten y compiten diversas metodologías visuales dentro de estas subdisciplinas, cada una de ellas vinculada a su respectivo enfoque teórico. Aunque en general todas están guiadas por un conjunto polarizado de afirmaciones que van desde el esquema científico-realista hasta las nuevas formas reflexivas de investigación sociocultural, estas subdisciplinas emplean la etnografía visual para cumplir con sus propios objetivos epistemológicos y empíricos. Por ejemplo, artistas que se refieren a sus prácticas estéticas como el «estudio» de sistemas visuales de grupos humanos particulares y de la interpretación de sus «sentidos sociales»; o investigadores culturales que se acercan a los «textos visuales» como una manera de

³ También han sido trabajados con nuevos paradigmas críticos, que revisaremos en la siguiente sección de este ensayo.

«experimentar» narrativas sensoriales y lograr un entendimiento más profundo de las relaciones sociales de quienes los produjeron.

Por consiguiente, sostiene Pink, podemos ver el surgimiento de un «contexto interdisciplinario contemporáneo» que apoya métodos de investigación basados en imágenes, contexto en el que lo sensorial es tan interesante para las ciencias sociales dominantes en la actualidad como lo es para las artes, las humanidades y otros campos relacionados de las ciencias aplicadas como la arquitectura, las ciencias de la comunicación o el trabajo social (Pink, 2006, p. 19). Todas ellas enfrentan una encrucijada crítica en la cual los investigadores, cada vez que analizan evidencia, se ponen al día con las evoluciones de la etnografía, e impulsan trabajos experimentales en tanto desarrollan su propia producción (Denzin, 1997, p. xi).

Por otra parte, la relación cercana entre la etnografía visual y el «cine observacional» que caracterizó estas prácticas en los últimos años del siglo XX se encuentra en retroceso. Las representaciones visuales producidas por investigadores, como sugiere David MacDougall, se están volviendo más participativas, y buscan «agencia social» y «patrones reconocibles de interacciones sociales» de los sujetos en la pantalla (1997, p. 256). El interés progresivo en las aproximaciones teóricas a la encarnación o personificación de caracteres, o roles, así como a la *performance* y a la fenomenología de las prácticas culturales, además de una reflexión sobre la experiencia sensorial que implica su vivencia, alienta la construcción participativa de representaciones, y también el uso de nuevas formas de expresión académica, como los sitios *online*, las intervenciones sociales, las instalaciones y las exposiciones artísticas mediante el uso de una amplia gama de tecnologías (Pink, 2006, p. 14). De acuerdo con Sarah Pink (p. 16), el desarrollo amplio de la cuestión podría consistir en remitirse a las tres olvidadas definiciones de etnografía visual planteadas en la revista pionera *Studies in Visual Communication* (1974-1975), dirigida por Larry Gross y Jay Ruby:

- Estudio de comunicación no verbal.
- Análisis de productos visuales o «textos culturales».
- Representación visual en fotografías o filmes de conocimiento etnográfico.

En tales contextos lo visual puede ser tanto el sujeto de investigación como un medio para la producción de conocimiento. Del mismo modo, este no solo incluye películas y fotografías, sino también engloba video digital, dibujos, arte, *performance* e hipermedios. Por ejemplo, Marcus Banks y Howard Morphy, editores de uno de los más recientes intentos por definir el campo, presentan un audaz argumento a favor de límites más amplios e inclusivos en su libro *Rethinking Visual Anthropology* (1997). En esta obra, a los temas de fotografía documental y filmación de películas les siguen los de análisis de programas de televisión en Japón y en Bali, *performances*

rituales en Melanesia, pintura corporal de aborígenes australianos, jardinería formal en Japón, y notación visual en programas musicales para computadora en París.

Unos años después, Anna Grimshaw y Amanda Ravetz hicieron lo mismo en su recopilación *Visualizing Anthropology* (2005), en la que distinguidos académicos del Reino Unido revisan la cultura de los medios masivos, autorretratos de niños de la ciudad, las bellas artes, instalaciones de video y películas indígenas, junto a una joven investigadora escénica que explora su condición de «artista-etnógrafa». En este proceso, «la etnografía se ha vuelto a poner de moda», afirma Paul Henley, «aunque con un nuevo giro subjetivo de autorreflexión» (1998).

En tiempos recientes, asistimos al surgimiento de nuevos usos convergentes de los distintos medios, en parte porque los científicos sociales buscan formas más integradas de combinar imagen y texto en sus representaciones. Ciertamente, desde que los investigadores realizan su trabajo de oficina usando computadoras, los medios digitales se han convertido en elementos normales dentro de sus tareas cotidianas, sobre todo cuando toca hacer tareas de escritura y comunicación de resultados. Con el objetivo de buscar lo visual más allá de los límites normales de los materiales impresos, algunos investigadores están trabajando en formatos «en línea» para hacer posible una relación más continua entre imágenes y textos, e incluso los reúnen en unidades de movimiento y sonido. En este campo se llevan a cabo en la actualidad algunos experimentos de vanguardia, como las diversas exploraciones en CD-ROM realizadas por Sarah Pink (2006) y páginas *web* como *Sociological Research Online*. En una revisión de trabajos multimedia efectuada en este sitio *web*, Susan Halford y Caroline Knowles (2004) presentan una especie de declaración teórica acerca del conocimiento etnográfico, a la que han llamado *Working visually* (*Trabajando visualmente*):

Working Visually (apunta a) trascender la discordancia entre los teatros vivos que experimenta el investigador social en sus labores cotidianas y las superficies apagadas e inanimadas sobre las cuales se suele presentar el trabajo sociológico. No se trata solamente de la metodología —aunque la mayoría lo ve en esos términos—, se trata de asumir una perspectiva más amplia sobre cómo «hacer» sociología.

Su revisión hace referencia a «artículos» (trabajos de etnografía visual, en realidad) que intentan «capturar una sociología viva de *performances* que no existiría sin fotografía o video». Entre estos «artículos» hay escenas del sur de Londres en fotografías de personas frente a las puertas de sus casas —«puntos de acceso a mundos privados», como «instantes detenidos en el tiempo para su comentario y análisis»— o un video que explora el «trabajo» de un diseño paisajístico en la construcción de una explanada urbana en Edimburgo, una especie de reflexión sobre «aspectos poco representados

en la sociología laboral». Para Halford y Knowles, estos trabajos implican un giro significativo que se aleja de las «descripciones usualmente carentes de vida y mecánicas de la vida cotidiana en la representación textual, para acercarse a compromisos sociológicos que son contextuales, kinestésicos y sensoriales: que tienen vida».

Al margen de evaluaciones personales de los resultados —siempre subjetivas—, el público interesado podría entender el intento como: primero, en efecto, un giro epistemológico y empírico en lo que respecta a prácticas basadas en imágenes y, segundo, como una importante reflexión sobre las formas contemporáneas de construcción y transmisión del conocimiento. También proveen un giro novedoso hacia la fenomenología de la representación, tema que hasta épocas recientes se encontraba dominado por los enfoques antropológicos. Como destacan Katz y Csordas (2003) tales enfoques se han usado para brindar representaciones de primera mano de la experiencia de otras personas (como en la propuesta del «*indigenous media*»), en tanto que los nuevos esfuerzos sociológicos buscan hacer una crítica a las formas en las que la comprensión de la experiencia —a partir del «sentido común»— es construida dentro de la propia cultura del investigador, sea esta tanto su entorno personal como su subcultura académica (Pink, 2006, p. 143)⁴.

Situados y produciendo en ambientes altamente saturados por los medios, y conectados mediante redes sociales digitales —*social media*— con amigos y colegas de todo el planeta, tanto los científicos sociales interesados en la investigación etnográfica visual, como artistas y académicos en diversos campos de investigación humana, se encuentran aparentemente insertos en un tranquilo y flamante mundo de pantallas interactivas, mientras formulan una serie de desafíos profesionales que tracen líneas de acción ciertamente novedosas. En resumidas cuentas, podemos decir que todos ellos comparten una cristalización de certidumbres sobre cuatro temas capitales:

Hay acuerdo sobre el sujeto de la investigación, que pasa de «el otro» a un «yo interactuando con ellos».

Está clara la epistemología, que hoy es experimental y reflexiva.

Las metodologías han devenido en altamente interdisciplinarias y participativas.

Está planteada una cuestión sobre el conocimiento, que debe ser elaborado y transmitido atendiendo a «registros realistas de experiencia vivida» y a medios acordes con el nuevo entorno sensorial y kinestésico.

En este contexto, y dentro de la lógica sistémica de las redes interactivas, Norman Denzin sostiene que hoy por hoy es la «cultura cinemática» la que define los códigos

⁴ La página web de *The 2007 Conference of the International Visual Sociology Association* es un buen lugar para abordar estos temas.

maestros de nuestras narrativas (1997, p. xix). Serán estos códigos y su proceso de «entronizamiento» la materia principal de la siguiente parte de este ensayo.

SEGUNDA PARTE: CONTEXTOS CONTEMPORÁNEOS DE LA CREACIÓN ETNOGRÁFICA

Teoría, etnografía y representación son actividades inseparables señala Denzin (1997, p. xii). Juntas crean las condiciones para localizar «lo social» dentro del «texto» (escrito, visual o material). Pero estos tres aspectos de la investigación no trabajan de manera aislada o en islas de historia. Por el contrario, frecuentemente se encuentran insertos en contextos caóticos y contradictorios, en los que las diversas comunidades académicas y grupos de interés hablan y discrepan al tiempo que producen representaciones de conocimiento. Siguiendo a Denzin o, más precisamente, siguiendo el juego tripartito que él señala como actividades conformantes del conocimiento etnográfico, deconstruiremos, en esta segunda parte del ensayo, el supuesto teórico de la «etnografía como ficción» —propuesto por los llamados «antropólogos posmodernos» actualmente en boga—, con el fin de entender cómo juegan los contextos que activan los estudios contemporáneos basados en imágenes. Asimismo, buscaremos entender si estos contextos realmente posibilitan metodologías para la construcción de representaciones etnográficas más democráticas, que en la práctica es también construir disciplinas de investigación sociocultural que incorporen del modo más diáfano posible el diálogo de las distintas «posiciones enunciantes» en el proceso de escritura del texto etnográfico⁵.

Empero, la búsqueda de representaciones etnográficas más «auténticas» en el quehacer académico contemporáneo no está exenta de crisis y críticas que fluyen reflexivamente mientras se redactan: existe cierta reticencia a entender las narrativas registradas «en vivo» como «verdades» etnográficas directas; en mucho porque estas narrativas se «editan» sobre una epistemología visual que cree que las herramientas tecnológicas tienen un «sublime» poder democratizador, activado automáticamente con la simple participación de voces distintas en el relato.

Así las cosas, nos ubicamos en una discusión instalada sobre un terreno desplegado entre las teorías estéticas visuales y el llamado «determinismo tecnológico». La pregunta central, entonces, cae de madura: ¿el curso de la investigación visual depende más de las herramientas intelectuales y técnicas empleadas, o de las distintas agencias que están detrás del proceso completo de pesquisa y montaje de las

⁵ El texto de Nirmal Puwar, «Speaking Positions in Global Politics», introduce el concepto trayéndolo de los estudios de subalternidad hacia su empleo en la etnografía.

representaciones etnográficas que resultan de dicha investigación? Para responder podemos ir plano por plano, secuencia por secuencia.

Deconstruyendo la etnografía en lo visual

Los enfoques reflexivos contemporáneos destacan el papel central de la subjetividad del investigador en la producción de conocimiento etnográfico. También establecen que la etnografía es una metodología que informa y es informada mediante una serie de prioridades interdisciplinarias que experimentan, interpretan y representan relaciones sociales, políticas y culturales (Pink, 2001, p. 18). Esta versión apareció a mediados de la década de los ochenta, desde que importantes trabajos académicos de los llamados «nuevos etnógrafos», como *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Clifford & Marcus, 1986) o *The Predicament of Culture* (Clifford, 1988), tomaron por asalto a las corrientes predominantes en el mundo académico con el argumento de que, básicamente, las etnografías eran «ficciones», en el sentido de «narrativas construidas».

Por ejemplo, James Clifford, quizás el más conocido de estos pensadores críticos, emplea el término «ficción» no para afirmar que estos textos socioculturales sean «opuestos a la verdad» o «falsos», sino para destacar su incapacidad para revelar o presentar informes completos sobre la realidad. A lo sumo cuentan una parte de la historia mediante «ficciones culturales que son construidas a partir de exclusiones sistemáticas y cuestionables» (1988, p. 6).

Las nuevas ideas de Clifford, Marcus y otros teóricos del «movimiento posmoderno de la antropología estadounidense» (Eriksen & Nielsen, 2001, p. 146), y la polémica que generaron en torno de la «crisis de representación» en los estudios etnográficos, ayudaron considerablemente a crear un entorno favorable para el «giro visual» en la investigación sociocultural. Más allá de su profunda crítica a textos escritos como descripciones «científico-objetivas» de la realidad, los autores comenzaron a preguntarse colectivamente sobre «a quién, qué, cómo y por qué deberían representar en sus estudios los académicos» (James, Hockey & Dawson, 1997, p. 2); preguntas que abren el campo a nuevos enfoques teóricos y especialmente a modos de crear y transmitir conocimiento.

En efecto, desde ese momento podemos comprender la preeminencia de modelos de interpretación lingüísticos, semióticos y cinematográficos en los estudios sociales y culturales; modelos que, partiendo de conceptos propios de una cultura audiovisual en ese momento en despliegue, propiciaron la aparición de experimentos crecientemente sensoriales en la investigación y prácticas etnográficas (Grimshaw & Ravetz, 2005, p. 6). De hecho, la propia Anne Grimshaw, desde el Reino Unido, anunció el fin de la «textualidad» como paradigma definitorio de las ciencias sociales, bajo los

dictados de una «erudición sensual» que virtualmente sustenta toda la perspectiva (Stoller, 1997).

A pesar de la controversia que estas proclamaciones podrían haber levantado, los problemas que presentaron los antropólogos llevaron a los investigadores a pensar más cuidadosamente sobre cómo se crea el conocimiento en nuestras disciplinas. James, Hockey y Dawson (1997) resumieron el asunto con gran precisión: su impacto «alerta a los académicos sobre la necesidad de prestar atención a los fundamentos epistemológicos de sus representaciones y, además, los ha llevado a contemplar la importación práctica de ese proceso de reflexión, tanto para los esfuerzos de la investigación como para quienes son sujetos de investigaciones» (p. 3). Hay aquí una conciencia sobre el texto, sobre quién lo produjo, sobre los sujetos de la investigación y sobre su público como elementos separados explícitamente, que negocian significados a lo largo de todo el proceso del quehacer etnográfico. También hay una subsiguiente conciencia sobre todas las agencias intrínsecas —«apoyos» («*advocacies*»), dicen los autores— que se despliegan a lo largo de la cadena completa de la investigación.

En consecuencia, hay un proceso de interrogación progresivo que podría contemplar el problema en los siguientes términos: *conocimiento*, ¿de quién es?, ¿de qué tipo es y qué lo constituye? Y por último, ¿por qué? (Moore, 1994). Como parte de esta reflexión crítica, asuntos de política y relaciones de poder aparecen por resolver como parte de una demanda por un nuevo y más amplio proyecto teórico que haga más transparente el proceso de construcción etnográfica, así como más equitativas las representaciones de las experiencias del investigador y de los otros participantes en el relato sobre la realidad social develada.

Diversos autores han establecido conexiones entre el trabajo crítico de los «nuevos etnógrafos» y el «giro visual» en la investigación sociocultural (Henley, 1998; Marcus, 1995). Empezaron a considerar cómo las «diversas voces» o «multivocalidad» involucradas en la práctica de la investigación pueden ser integradas al diseño de estudios etnográficos. Las representaciones visuales —como fotografías y videos— ofrecen «más oportunidades de trabajo» en ese sentido, porque «permiten que las personas hablen por sí mismas, o les otorgan agencia como autores con su propia perspectiva teórica» (Josephides, 1997, p. 29). Aun cuando esta última autora, Lisette Josephides, advierte que tales representaciones «quizás no se libren de la sospecha de que el etnógrafo las está empleando para sus propios fines», ella y otros académicos reconocen que estas «estrategias de producción académica aparentemente buscaban acercar al lector a la subjetividad del informante».

En la práctica, Sarah Pink (2001) propone que una aproximación a la fotografía y al video en el trabajo etnográfico es principalmente el promover metodologías por las cuales los investigadores, informantes y otros experimenten y comuniquen

las realidades en las que viven en modos explícitamente elocuentes (p. 119). En la misma línea, propone otra razón complementaria para el uso de audiovisuales, esta vez vinculada a la comunicación del conocimiento etnográfico hacia las audiencias: «exhibición de imágenes, muestras de afiches, [proyección de] diapositivas y otras similares son formas valiosas de comunicar conocimiento (sociocultural)» (Ibíd.).

Dándole soporte a todo ello, en la lógica de la «teoría en la práctica», es pertinente traer aquí la propuesta del antropólogo George Marcus sobre la intersubjetividad entre investigadores y sujetos de estudio, y las diversas voces, perspectivas y posiciones espaciales y temporales articuladas en el trabajo etnográfico: los investigadores podrían usar la técnica narrativa de la «simultaneidad» para la elaboración de sus representaciones, una técnica que el autor plantea como una «metáfora cinemática para el montaje» de discursos. En palabras de Marcus: «la simultaneidad en las descripciones etnográficas reemplaza el descubrimiento de sujetos o mundos culturales desconocidos» (1995, p. 44). La propuesta de estas «prácticas etnográficas basadas en imágenes» podría ser entonces: la alternancia de los puntos de vista, o posiciones enunciativas, en el hilo del relato etnográfico tendría que ser el lógico sucedáneo contemporáneo de las ya fosilizadas propuestas de la «antropología del rescate», propia del proyecto museístico victoriano, al proyecto moderno de la antropología observacional o al intento romántico de darle «voz a los otros» del «*indigenous media*».

Cuestiones de autor(idad)

Sobre este terreno, el uso de metodologías visuales en el trabajo académico fue bien recibido durante los últimos quince años, lo que generó un interés optimista sobre su capacidad para recolectar, procesar y transmitir conocimiento. Además, las demandas por nuevos marcos teóricos que sustentaran su uso generaron respuestas apasionadas. Desde la década de los noventa hasta la actualidad se ha elaborado una nueva literatura y producción fílmica, en especial proveniente del campo de la antropología visual, que se ha alejado del paradigma «científico-realista» para centrarse en el desarrollo de un esquema conceptual que Sarah Pink (2001) llama «la mediación del significado» (p. 9).

Antes que tratar de encajar lo visual dentro del objetivismo observacional, en el cual las metodologías basadas en la imagen demuestran afirmaciones «científicas», académicos como David MacDougall (1997) proponen un acercamiento significativamente distinto que reflexione sobre «los principios que surgen cuando los investigadores de campo intentan repensar la antropología utilizando un medio visual» (p. 292). De hecho, pide «suspender temporalmente la orientación dominante de la etnografía como una disciplina de palabras»; y propone «repensar ciertas categorías de su conocimiento a la luz de entendimientos que podrían ser accesibles

únicamente a través de medios no verbales». En síntesis, MacDougall sugiere un cambio integral en las bases epistemológicas de la investigación, renovándolas con los modelos interpretativos de las disciplinas cinematográficas y visuales. Este es un punto importante, porque MacDougall va más allá de las cuestiones de intersubjetividad vinculadas a la relación investigador-sujeto-entorno, para analizar la cultura «cinematográfica» virtualmente predominante en la sociedad actual. Para él, emplear un medio visual constituye «un giro: de un pensamiento basado en palabras y oraciones a un pensamiento basado en imágenes y secuencias» (MacDougall, 1997, p. 292.); un cambio necesario de palabras también en opinión de otros académicos como Kirsten Hastrup (1992), para quien el pensamiento visual es un «orden cultural virtualmente (existente) en potencia» (p. 18).

Este flujo de afirmaciones que entienden lo visual como racionalidad le otorga al medio una autoridad central en la investigación, en el sentido de que adquiere un papel mucho más amplio y complejo que el de «solo» «capturar» y transmitir la realidad. Desde esta perspectiva, el medio visual permite la elaboración y la expresión de conocimiento en otro sistema lógico. El medio visual sería un «puente», una interfaz entre dos órdenes o procesos cognitivos de realidad. Es por esta razón que su mediación es esencial, porque «sus modos de representación, empleados ‘narrativamente’, trascienden la visión estrecha del registro y se convierten en recuerdos estructurados» (Hastrup, 1992, p. 18). El medio visual facilita la elaboración de relatos en órdenes, capas y acciones simultáneos, en tanto sus narrativas se transmiten también de esta manera. Así pues, en este contexto el medio visual no es solo un medio, es también un significado en sí mismo. Las «metáforas cinemáticas» aparecen aquí nuevamente con total vigencia (Denzin, 1997; Marcus, 1995).

Pero los significados se desarrollan, *in presentia*, como acontecimientos provistos de discursos y acciones sensatos (Sahlins, 1985). Y *presentia* (virtual) y discursos significativos son precisamente dos condiciones que el medio visual expresa cinematográficamente mediante sus registros. James Faris reflexiona de esta manera para afirmar que el uso de estos medios otorga especial «autenticidad» a las representaciones etnográficas visuales, porque estas podrían estar expresando formas de «inhibición» provenientes de los sujetos partícipes de la investigación. La posibilidad de desanudar estas inhibiciones y hacer explícitas sus posiciones enunciantes es un proceso que introduce también condiciones de «transparencia» en toda la cadena de producción etnográfica. Esto último es posible porque las representaciones son siempre «documentos» presenciales de lo que está a la vista y testimonios que capturan «momentos» que expresan «en directo» la expresión de los sujetos; incluso son formas claras de estimulación de «empatía» sobre las audiencias objetivo (Faris, 1992, p. 173). Estas son las razones por las que atraer la atención visual sobre algo es

otorgarle la categoría de «verdad», no porque sea «inherentemente real» sino porque está disponible para observación en estado puro, con todas las intenciones subjetivas potencialmente expresadas. Como resume Faris: «Como no puede existir una representación sin orientación, la intención debe ser potencial, con todas las posibilidades latentes que esto involucra» (Ibíd.).

Argumentos sobre prácticas de investigación novedosamente integrativas —que incluyen un pedido para redefinir la relación entre el investigador y el informante en la forma de enfoques más colaborativos (Harper, 1998, pp. 34-35)—, así como ideas posmodernas según las cuales los etnógrafos deberían hacer representaciones de acuerdo con procesos cognitivos contemporáneos para la aprehensión de la realidad («lo cinematográfico»), marcan inicialmente el contexto favorable para un uso entusiasta de métodos visuales de investigación. Esto crea un renovado entendimiento de «autenticidad» en el trabajo de investigación, el que, yendo más allá de la crítica a la autoridad etnográfica, refuerza el afán por el desarrollo de prácticas de investigación que incorporen a los nuevos medios: *presentia* virtual, discursos significativos acordes con epistemologías cinematográficas, y especialmente «transparencia» como un elemento valioso en la construcción intersubjetiva de las representaciones. Todo esto contribuye con el «giro visual» en la investigación sociocultural, lo que explica además la aparición inminente de una nueva autoridad etnográfica: el modelo «editor» detrás del montaje etnográfico, resultante de la correlación de agencias.

Crítica al empoderamiento del lente

Una crítica de las prácticas de representación en este contexto debería ir más allá de las posturas puramente formales para moverse hacia compromisos inevitablemente políticos, una vez más, en toda la cadena de producción del trabajo etnográfico. Si bien es cierto que la concatenación de la etnografía con nuevas iniciativas académicas visuales y basadas en la imagen es consistente, útil e incluso atractiva para las audiencias de hoy, tanto dentro como fuera del mundo académico, debemos estar conscientes de que hay muchos entendimientos en esta concatenación que no son rigurosos en su construcción teórica y que, incluso, pueden traer a defensa a algunas ideas ingenuas.

En este sentido, Faris se da cuenta de que ni la reflexión sobre el texto, o la transparencia subjetiva, o la participación multivocal, evacuan o retan los fundamentos político-intelectuales de los proyectos detrás de los lentes (o sistemas de información digitales cuando se expresan con hipervínculos *online*). Por el contrario, mantienen intactas las clásicas tensiones y relaciones de poder entre los diversos agentes que intervienen en el proceso de investigación, ingresando a un típico escenario de negociación de significados en la construcción de las representaciones (1992, p. 173).

Es común ver esta falta de análisis político-intelectual en los proyectos de investigación, especialmente en pesquisas centradas en análisis de contenido. Y es que resulta poco responsable basar el «potencial etnográfico» de un trabajo de investigación visual en sus formas o en sus documentos en observación, mucho menos en los medios que emplean los investigadores. Por el contrario, el análisis debería centrarse en la correlación posicional de los sujetos que participan en el estudio. Como destaca Pink:

Cualquier experiencia, acción, artefacto, imagen o idea nunca es definitivamente solo una cosa, sino que puede ser redefinida de diversos modos en diversas situaciones, por diversos individuos y en términos de diversos discursos [...] En cambio, el «potencial etnográfico» de una imagen o representación está supeditado a cómo es situada, interpretada y empleada para conjurar significados y conocimiento que son de interés etnográfico (2001, p. 13).

En mi opinión, es importante afirmar estos esfuerzos teóricos por dos razones. Primero, porque hay una especie de agencia tecnológica que ha sido destacada por algunos trabajos críticos recientes, que considera a imágenes y cámaras como «piedras de toque» para nuevas interpretaciones sobre la «realidad», y como elementos clave en los relatos reflexivos sobre las relaciones sociales. Segundo, porque existe también cierta idea de que las grabaciones y registros audiovisuales personales, los archivos cargados por el investigador en los sistemas de redes y la internet, así como también la recolección biográfica de objetos culturales e imágenes personales en un reporte visual portan todos ellos, en sus actos mismos, una suerte de «democratización» automática y autosuficiente, un determinismo equalizante, como si con su sola exposición o carga en un sistema se determinase ya mayor equidad en la multivocalidad etnográfica. Aunque todas estas consideraciones contribuyen a mejorar nuestros métodos de investigación y conocimiento conceptual sobre los temas, también equiparan los criterios técnicos y formales a procesos reflexivos más profundos en la construcción de los textos etnográficos, lo cual a la postre termina minimizando las políticas epistemológicas que rodean a los proyectos académicos.

Podemos ver las preocupaciones sobre agencia tecnológica ocasionalmente en las propuestas de dos teóricos: Scott McQuire (1998) o Celia Lury (1998). Al trabajar específicamente con la fotografía, ambos piensan que su uso aparece no solo como un producto significativo de ambientes sociales y culturales particulares, sino también como una fuerza que ha promovido cambios en las formas de entender y ver lo social (Pink, 2001, p. 13). Mientras McQuire atribuye poder a la cámara como un agente de cambio que invalida el paradigma realista, destacando la «ambigüedad» de sus registros; Lury propone que estos registros —fotografías— transforman nuestro

propio entendimiento de los individuos, «contribuyendo a verlos con nuevas configuraciones de persona, autoconocimiento y verdad» (1998, p. 2). En efecto, ambos, en diferentes niveles: macroacercamientos teóricos a la realidad y preocupaciones microcualitativas sobre narrativas personales, introducen el determinismo tecnológico de los medios en sus análisis y prácticamente ignoran la diversidad de agencias e intereses de los personajes sociales que actúan en el contexto.

Siguiendo a Chris Wright (1998, p. 17), si aceptamos que la inclusión de nuevas tecnologías contribuyó a la consolidación de una nueva era conceptual equilibrada en la investigación social y cultural, caracterizada por un enfoque múltiple y equitativo a la realidad, «este elemento (debería) iniciar un cortocircuito en los procesos de representación». En realidad, este cortocircuito reflexivo en cuanto a las agencias e intereses políticos involucrados en el trabajo etnográfico visual no se ha producido. Y hay algunas razones para ello. Inicialmente, la visión siempre está directamente relacionada no solo con el ojo de quien opera la cámara, sino también con la intención del director del proyecto; e incluso con el público que espera los resultados de la investigación. Entre ellos se establece un «círculo de retroalimentación» que dispone una ópera de posiciones enunciantes, algo de lo cual los sujetos en los que se centra la investigación están perfectamente conscientes, y ante lo cual despliegan sus más estratégicas *performances* cuando participan en la elaboración de sus representaciones. Quien se ha venido negando a integrar dicha ópera como un actor más, acaso principal, ha sido el investigador.

Las perspectivas de los autores señalados nos llevan a concluir que han cedido a la tentación subliminal de adjudicar agencia autosuficiente a la tecnología. Y es que un lente nunca podrá reemplazar al ojo detrás de la cobertura, ni decidir qué asunto tiene relevancia sociológica, ni determinar por sí mismo la composición estética de la escena. La cámara o el sistema cibernético no podrán jamás discriminar qué es lo que debe mencionarse en las representaciones, ni cómo, ni podrán jamás determinar qué significados deben ser tratados o sobrecargados. La responsabilidad de esta conciencia crítica, y de sus sesgos, es la que debería aceptar el investigador y su entorno profesional en la construcción y «corte» del relato final.

Afirmar que las nuevas tecnologías facilitan o incluso determinan «usos alternativos de narrativa, estructura y estrategia textual» (Stoller, 1997) por sí mismas de manera suficiente, significa acercarse a un naturalismo ingenuo o *naif*, o a lo que Rachel Moore señala como «empirismo salvaje» (Moore, 1994). Por este motivo, es conveniente saber mucho más sobre los usos y direcciones de los procesos de investigación visual, y sobre sus consecuencias, antes de asegurar que los lentes y los sistemas digitales transforman automáticamente a los sujetos una vez que estos entran dentro de su campo de visión. ¿Qué tanto nuestras «políticas para hacer teoría» (Ibíd.)

—a quién, de parte de quién y para quién investigamos— dirigen los usos de las distintas herramientas teóricas y técnicas, y por qué, es decir, con qué intenciones, se realiza la investigación? Debemos tener respuestas claras y definidas a estas preguntas —tanto como claridad absoluta sobre las adscripciones, intereses y contribuciones políticas de los participantes— cada vez que hacemos una toma en una investigación visual. De otra manera, estaremos trabajando solo en el reino del empirismo salvaje. Y haciendo el juego a los reyes de la selva.

CONCLUSIONES

Lo que hemos intentado hacer con estos argumentos históricos y contextuales es explicar por qué académicos de diversas disciplinas se muestran tan llenos de entusiasmo por el uso de las nuevas tecnologías audiovisuales y, posteriormente, por qué dicho entusiasmo ayuda actualmente a fomentar cada vez más el giro visual en la investigación etnográfica sociocultural. En resumen, podemos decir que el buen clima llegó con la concatenación de los siguientes antecedentes: i) el «clima» epistemológico general: asistimos al impulso de nuevos enfoques experimentales, reflexivos y sensoriales hacia los estudios cualitativos, enfoques que abren campo a discursos participativos en tiempos postcoloniales de registros multiversión y de posiciones enunciantes operáticas; ii) el carácter reflexivo de la «nueva» etnografía; es decir, la conciencia sobre la «mediación del significado» y la agencia de los ejecutantes en la producción de conocimiento, una circunstancia que empodera a los diversos actores en el trabajo empírico y destaca la polifonía de representaciones, siempre apelando a lógicas de creación y exposición cinemáticas propias de nuestra era del pensamiento «imagen-secuencia», y de prácticas basadas en imágenes.

En este nuevo entorno, tanto la etnografía como las disciplinas visuales de estudio han contribuido a enriquecerse mutuamente. Mientras que las teorías del arte, la fotografía y el cine pueden enmarcar nuestra comprensión de los elementos visuales como narrativas válidas, gracias a sus propias reglas formales, un enfoque etnográfico clásico también puede apoyar la construcción e interpretación contextual de las imágenes. No obstante, es importante observar que en el proceso de elaborar las representaciones se pueden incorporar múltiples significados, tanto como agentes hay participando en esta elaboración. Acentos, catarsis, conflictos, intereses y prioridades particulares ya no dependen de los lentes, sino que dependen, al fin y al cabo, de los involucrados en direccionar las «políticas narrativas» que portan intrínsecamente los textos.

BIBLIOGRAFÍA

- Askew, Kelly & Richard Wilk (2002). *The Anthropology of Media. A Reader*. Oxford: Blackwell.
- Banks, Marcus (2001). *Visual Methods in Social Research*. Londres: Sage.
- Banks, Marcus & Howard Morphy, eds. (1997). *Rethinking Visual Anthropology*. Londres: New Haven Press.
- Carelli, Vincent (1988). Video in the Villages. *Comission on Visual Anthropology Bulletin*, Mayo.
- Clifford, James (1988). *The Predicament of Culture: Twenty Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Clifford, James & George Marcus (1986). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Anthropology*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Clough, Patricia (1992). *The End(s) of Ethnography: From Realism to Social Criticism*. Londres: Sage.
- Crawford, Peter I. & David Turton (1992). *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- Denzin, Norman (1997). *Interpretative Ethnography: Ethnographic Practices for the 21st Century*. Thousand Oaks y Londres: Sage.
- Derrida, Jacques (1981). *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press.
- Edwards, Elizabeth (1992). *Anthropology and Photography (1860-1920)*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Eriksen, Thomas & Finn Nielsen (2001). *A History of Anthropology*. Londres: Pluto.
- Faris, James (1992). Anthropological Transparency: Film, Representation and Politics. En P. Crawford y D. Turton. *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- Faris, James (1993). A Response to Terence Turner, en *Anthropology Today* 9(1).
- Ginsburg, Faye (2002). Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity. En Kelly Askew y Richard Wilk. *The Anthropology of Media. A Reader*. Oxford: Blackwell.
- Ginsburg, Faye (2005). Media Anthropology: An Introduction. En Eric Rothenbuhler y Mihai Coman, eds. *Media Anthropology*. Thousand Oaks, Londres y Nueva Delhi: Sage.
- Grimshaw, Anna & Amanda Ravetz (2005). *Visualizing Anthropology*. Bristol: Intellect.
- Grundberg, Andy (1990). Crisis of the Real. En *Writings on Photography 1978-1989*. Londres: Aperture.

- Halford, Susan & Caroline Knowles (2004). *More than Words: Some Reflections on Working Visually*. *Sociological Research Online* 10 (1). <http://www.socresonline.org.uk/10/1/knowleshalford.html>
- Harper, Douglas (1998). An Argument to Visual Sociology. En J. Prosser, ed. *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Londres: Falmer Press.
- Hastrup, Kirsten (1992). Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority. En *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- Henley, Paul (1998). Seeing is Understanding. *Times Literary Supplement* 4692 (mayo).
- Hockings, Paul (2003[1975]). *Principles of Visual Anthropology*. Nueva York: Monton de Gruyter.
- James, Allison, Jenny Hockey & Andrew Dawson (1997). *After Writing Culture. Epistemology and Praxis in Contemporary Anthropology*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Jenks, Chris (1995). *Visual Culture*. Londres: Routledge.
- Josephides, Lisette (1997). Representing the Anthropologist Predicament. En W. James, J. Hockey y A. Dawson, eds. *After Writing Culture: Epistemology and Praxis in Contemporary Anthropology*. Londres: Routledge.
- Katz, Jack & Thomas J. Csordas (2003). Phenomenological Ethnography in Sociology and Anthropology. *Ethnography* 2003(4).
- Lury, Celia (1998). *Prosthetic Culture: Photography, Memory, Identity*. Londres: Routledge.
- MacDougall, David (1997). The Visual in Anthropology. En M. Banks y H. Morphy, eds. *Rethinking Visual Anthropology*. Londres: New Haven Press.
- Marcus, George (1995). The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage. En L. Devereaux y R. Hillman, eds. *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- McQuire, Scott (1998). *Visions of Modernity*. Londres: Sage.
- Mead, Margaret (2003[1975]). Visual Anthropology in a Discipline of Words. En P. Hockings, ed. *Principles of Visual Anthropology*. Nueva York: Monton de Gruyter.
- Moore, Rachel (1994). Marketing Alterity. En Lucien Taylor, ed. *Visualizing Theory*. Londres: Routledge.
- Palatella, J. (1998). Pictures of us. *Lingua Franca* 8(5).
- Pink, Sarah (2001, 2005). *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. Londres: Sage.

- Pink, Sarah (2006). *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Puwar, Nirmal (2004). «Speaking Positions in Global Politics». En *Multitudes* <http://multitudes.samizdat.net/article1321.html>
- Rothenbuhler, Eric & Mihai Coman, eds. (2005). *Media Anthropology*. Thousand Oaks, Londres y Nueva Delhi: Sage.
- Sahlins, Marshall (1985). *Islands of History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Scherer, Joanna (1990). Introduction. Historical Photographs as Anthropological Document: a Retrospect. *Visual Anthropology* 3(2-3).
- Stoller, Paul (1997). *Sensuous Scholarship*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Taylor, Lucien, ed. (1994). *Visualizing Theory*. Londres: Routledge.
- Turner, Terence (1992). Defiant Images. The Kayapo Appropriation of Video. *Anthropology Today* 8(6).
- Turner, Terence (2002). Representation, politics and cultural imagination in indigenous video: general points and Kayapo examples. En Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod y Brian Larkin (eds.). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.
- Wright, Chris (1998). The Third Subject: Perspectives in Visual Anthropology. *Anthropology Today*, Vol. 14, N° 4.
- Young, MW (1998). *Malinowski's Kiriwina: Fieldwork Photography 1915-1918*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.