

Retrato de mirada sociológica con cámara fotográfica (considerando los textos verbovisuales de Lewis W. Hine)

A portrait of the sociological gaze through a photographic camera (in view of the verbo-visual texts of Lewis W. Hine)

Andrés Davila Legerén

*Departamento de Sociología 2
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)*

Resumen

A pesar de la prevalencia de las imágenes en nuestra cultura, la sociología ha tardado mucho en trabajar con ellas. La mirada sociológica es un lugar común, pero sus maneras de mirar apenas tiene en cuenta a la fotografía. Desde hace algún tiempo, los trabajos fotográficos de sociólogos visuales (como Harper o Becker) han reintroducido en la disciplina el desdeñado arte de fotografiar. Con anterioridad, pocos son los sociólogos que trabajaron con la cámara; en este artículo se describen algunos de estos casos (Halbwachs, Bourdieu...), tratando de dar cuenta de por qué no suelen tomarse en consideración en términos ni de teoría sociológica ni de investigación social. Particularmente interesante es el caso de Lewis W. Hine, quien plantea la pertinencia sociológica de escribir con luz para componer textos verbo-visuales.

Palabras claves: mirada sociológica, fotografía, metaforización, textos verbovisuales.

Abstract

Despite the dominance of images in our culture, sociology has been slow to work with them. The sociological gaze is a commonplace, but its usual ways of seeing have not envisaged photography. Some time ago, the photographic works of visual sociologists (such as Harper and Becker) reintroduced into the discipline the neglected art of making photographs. Previously, few sociologists worked with the camera; this article describes some of these cases (Halbwachs, Bourdieu...), explaining why they have not received recognition in either sociological theory or social research. Of particular interest is the case of Lewis W. Hine, which suggests the sociological pertinence of writing with light to compose verbo-visual texts.

Keywords: sociological gaze, photography, metaphorization, verbo-visual texts

“Los demás nos ven como las máquinas fotográficas: al revés”
(Ramón Gómez de la Serna, *Nuevas greguerías*).

Las relaciones entre sociología y fotografía esbozan una intriga, todavía por elucidar. Desde otros ámbitos de las ciencias sociales, caso de la antropología, hace tiempo que se viene prestando atención a las maneras en que la fotografía interviene en su propia conformación disciplinaria. Sin duda, dicha atención resulta ser mucho más reciente en el caso de la sociología, de modo que la creciente proliferación de diversos e interesantes trabajos acerca de su alcance en la conformación del imaginario sociológico (como los de Becker, Harper, Maresca, Martins, Pequignot o Wagner, entre otros), aún no se ha traducido en una atención generalizada al respecto. De hecho, bien podría decirse que desde la sociología todavía hoy en día se sigue mirando a la fotografía con el rabillo del ojo, mostrando así prevención y suspicacia en el trato con ella; temiendo quizá su capacidad de alteración de la propia mirada.

Esta actitud recuerda, curiosamente, al mito protagonizado por Medusa y Perseo o, mejor dicho, a la manera en que suele resolverse el mismo, reduciéndolo a la escena en que Perseo evita el peligro de petrificación inherente a la mirada de Medusa mediante la estratagema de su reflejo en el escudo. Sin embargo puede asimismo entenderse que, en lugar de rehuir el encuentro con su mirada (como haría una sociología iconoclasta respecto a la fotografía), esa escena nos cuenta más bien la manera en que se consigue establecerlo en un plano distinto, de representación (tal y como haría una sociología visual respecto a la fotografía), plano en el que Medusa y Perseo cruzan sus miradas aunque sin mirarse directamente a los ojos. Dicho desplazamiento supone toda una llamada de atención para que tengamos presente el doble sentido que supone mirarse entre sí, más aún tratándose de sociología y fotografía: no sólo por lo que comporta el mirarse una a otra (de reojo, vacilando por no saber qué decir o pensar una de otra) sino también por lo que se desprende del mirarse una en otra (esto es, tomando así ejemplo una de otra).

Piénsese en el “realismo crítico” que cobra forma a través del trabajo fotográfico de Allan Sekula¹, inspirado en el tratamiento de la escenificación cotidiana por parte de Erving Goffman así como en la noción de “gesto social” de Bertold Brecht, al considerar “imposible repensar la tradición documental sin contraer una deuda intelectual con el pensamiento sociológico, de Marx a Durkheim y Weber” (Sekula & Beausse, 1998: 21). Otro tanto sucede con la focalización de la obra y la práctica fotográfica de Antoine d’Agata² en tanto trabajo de escritura de vida, como propone Christine Delory-Momberger desde la problematización del diario íntimo y la condición biográfica, para ser desarrollada conjuntamente (d’Agata & Delory-Momberger, 2010). Se trata tan sólo de dos ejemplos, traídos aquí a colación para subrayar el hecho de que si tales casos u otros similares apenas se frecuentan por parte de quienes practican la sociología es debido precisamente al desdén hacia la fotografía por parte de una mirada sociológica en la que aún sigue primando la transitividad sobre la reciprocidad.

¹ Entre los interesantes proyectos fotográficos de Allan Sekula (Erie, Pensilvania, 1951) se cuentan: *Untitled Slide Sequence*, 1972; *Aerospace Folktales*, 1973; *Fish Story*, 1995-96; *Dead Letter Office*, 1996-97; *TITANIC's wake*, 1998-99; *Waiting for tear gas*, 1999 o *Polonia and Other Fables*, 2007-09.

² Antoine d’Agata (Marsella, 1961) propone proyectos tan excepcionales como: *Vortex*, 1988-2003; *Mala noche*, 1991-97; *La frontera-The border*, 1999; *Hometown*, 1998-2000 o *Psychogéographie*, 2004-05.

Sin perderse de vista. De encuentros y desencuentros entre sociología y fotografía.

“Das formas de expressão visual da realidade social, a fotografia é aquela que ainda procura o seu lugar na sociabilidade contemporânea. (...) Do mesmo modo, a fotografia ainda procura o seu lugar na Sociologia. (...) Ou, melhor dizendo, procura a Sociologia um lugar para ela no elenco dos recursos metodológicos que possam enriquecer os seus meios de observação e registro das realidades sociais”.

(José de Souza Martins, *Sociologia da fotografia e das imagens*)

La colaboración entre practicantes del periodismo y de la fotografía, habitual, apenas se prodiga si se trata de fotografía y sociología. Al respecto, resultaría difícil señalar otro ejemplo tan emblemático como el de aquella colaboración establecida entre el periodista James Agee y el fotógrafo Walker Evans durante julio y agosto de 1936 en Alabama, aunque su resultado no se publicara hasta 1941 (Agee & Evans, 1993). Pero esto no quiere decir, sin embargo, que no puedan indicarse ciertos exponentes de dicha tradición en el propio campo de la sociología, caso del análisis llevado a cabo por Bruno Latour acerca de las (in)visibilidades urbanas a partir de las fotografías realizadas por Émilie Herma en París (Latour & Herma, 1998), o bien de la más reciente colaboración emprendida por la fotógrafa Rita Scaglia y el sociólogo Jean-Claude Kaufmann acerca de siete familias francesas “a la mesa” (Kaufmann & Scaglia, 2007), sin ir más lejos.

Cierto es que en tales ejemplos, y otros similares, la fotografía adquiere un papel en el proceso mismo de la investigación, cambiando por tanto su consideración de fuente secundaria (en la medida en que las fotografías manejadas han sido realizadas para otros fines al margen del proceso de investigación) a la de fuente primaria (en cuanto que aquéllas son observaciones originales realizadas para o a través de la investigación sociológica concreta de que se trata). Pero esto no supone necesariamente que por ello se acabe de dar el paso que va de trabajar *sobre* fotografías a hacerlo *con* fotografías, pues, en esta relevante distinción propuesta desde la sociología visual (Faccioni & Losacco, 2003: 32 y ss.), la diferencia estriba entre la delegación y la asunción de la práctica fotográfica misma cuando de construir tal o cual objeto sociológico de investigación se trata. De ahí tanto lo reducido del número de sociólogos y sociólogas que asuman la práctica fotográfica en su trabajo, así como que la sociología todavía adolezca de una mayor y mejor integración de dicha práctica en la conformación de sus representaciones, incluyendo aquéllas que dan cuenta de su propia actividad.

Sin duda que, para dar cuenta de ello, deberíamos remontarnos a los primeros (des)encuentros entre fotografía y sociología en tanto que modalidades de exploración de lo social (Becker, 1981); comienzan éstos ya con la coincidencia de su respectivas fechas de nacimiento (Becker, 1974: 3) y continúan con su aparente desafección posterior a tenor del status adquirido por la práctica fotográfica en otros campos científicos en comparación con el sociológico (que en este punto parece alinearse con disciplinas como la economía en vez de con la antropología). No es de extrañar, por tanto, que a la hora de reconstruir retrospectivamente ciertos encuentros entre la práctica fotográfica y la sociológica a menudo se recurra a una sociologización de proyectos fotográficos tales como los emprendidos por August Sanders entre 1910 y 1950 o aquellos que aglutinara la FSA³ –realizados por Walker Evans, Dorothea Lange, etc. –

³ La sección fotográfica de la *Farm Security Administration* (o FSA) estuvo dirigida por el economista Roy Emerson Stryker (1893-1975), quien incorporará en dicho equipo a Arthur Rothstein (fotógrafo

entre 1935 y 1944, o bien los llevados a cabo por Robert Frank entre 1955 y 1958; ejemplos todos ellos que hoy en día han devenido clásicos de la denominada fotografía documental⁴.

Ahora bien, esta profusa sociologización e incorporación de proyectos fotográficos ajenos se ha acompañado de una desatención hacia aquellos elaborados desde la propia disciplina, por exiguo que pudiera parecer su papel en la configuración socio-histórica de la misma. Al respecto, caber recordar junto a Clarice Stasz que solemos buscar los orígenes de una sociología visual en la antropología y la fotografía documental, y en cambio omitimos que ya “entre 1896 y 1916 (volúmenes del 2 al 21 del *American Journal of Sociology*), 31 artículos utilizaron 244 fotografías como ilustraciones y evidencia en sus debates [siéndoles] a menudo reservada la ubicación principal a ensayos con fotografías. Aunque cuando Shanas (en 1945) pasó revista a los primeros 50 años del *Journal* no hizo referencia alguna a su presencia” (Stasz, 1979: 120), en clara consonancia con el criterio dominante aún hoy en día por parte de la sociología de cierta inhibición visual para la comprensión social.

No es de extrañar, por tanto, que la obtención de aquellas imágenes se realizara en la mayoría de los casos recurriendo a la externa competencia profesional de fotógrafos⁵, prefigurando el hecho de que no hayan abundado los casos de practicantes de la sociología que incluyesen la cámara fotográfica entre sus herramientas de trabajo, al menos con anterioridad a los años setenta del pasado siglo, precisamente cuando la sociología visual comienza a tomar cuerpo. De ahí que no estará de más que a la hora de

científico), Carl Mydans y Walker Evans (periodistas), Ben Shahn (pintor e ilustrador), Dorothea Lange (documentalista) y, más tarde, a Jack Delano (diseñador gráfico e ilustrador), Russell Lee (ingeniero químico), Marion Post Wolcott (maestra), John Vachon (quien entró como mensajero y se hizo fotógrafo), así como Gordon Parks, John Collier o Edwin y Louise Rosskam (ya profesionales de la fotografía). Equipo integrado por personas de muy variada procedencia y formación que coincidían en la adopción de la fotografía como medio de expresión, entrando así a formar parte de un dispositivo de propaganda gubernamental que pretendía hacer ver los resultados del *New Deal* entre los contribuyentes norteamericanos. Curiosamente, Stryker consultó para la elaboración de sus directrices a Robert Lynd (coautor junto a Helen Lynd del estudio sociológico *Middletown* en 1929), pero en ningún caso consideró enrolar en la FSA a Lewis Hine –a la sazón, sociólogo–, a pesar de haber incluido fotografías suyas en el libro *American Economic Life* (1925) y de participar después activamente en pos de la exposición organizada en 1939 como reconocimiento al trabajo sociofotográfico del propio Hine. Tras el cierre de la FSA, durante la segunda guerra mundial, Stryker pasó a trabajar durante siete años en la *Standard Oil*, para cuyo departamento de relaciones públicas encargó diversos proyectos de documentación fotográfica no sólo a ex integrantes de la FSA (caso de Russell Lee, John Vachon y Gordon Parks) sino también a figuras de la fotografía tanto emergentes –Elliot Erwitt– como ya consagradas –Berenice Abbott– por aquel entonces. Al respecto, resulta de interés releer las entrevistas con el propio Stryker realizadas por Richard Doud a mediados de los sesenta (Doud, 1965) y por Robert J. Doherty a principios de los setenta (Doherty et al., 1975) acerca de aquellos proyectos fotográficos en los que estuvo involucrado.

⁴ La amplia difusión de este tipo de fotografía, cuya significación social se explicita desde la asunción de que “la intervención de la fotografía en el campo del saber cuando menos habrá servido para hacer un poco más compleja nuestra idea de lo real” (Didi-Hubermann, 1986: 71), ha contribuido sin duda a que cada vez resulte menos infrecuente la presencia de lo fotográfico en las publicaciones e investigaciones de carácter sociológico, aunque ésta aún sea claramente minoritaria y complementaria. Un ejemplo reciente que puede dar una idea de esta mejor consideración cabe señalar la reedición del estupendo estudio: *Paris: Quinze promenades sociologiques* (Payot, 2009), pues en realidad éste ya había sido publicado por Michel Pinçon y Monique Pinçon-Charlot bajo el título de *Paris mosaïque* (Calman-Levy, 2001), sólo que sin las fotografías de los lugares transitados que ahora sí se incluyen en la misma (fotos, por cierto, que son realizadas por su hijo Clément Pinçon, al igual que en otros de sus textos).

⁵ Entre quienes cabe recordar a R.R. Earle así como a Wallace Kirkland, que a la sazón trabajaba como fotógrafo para la *Hull House* en Chicago (al igual que por un tiempo lo haría Lewis W. Hine para la *Russell Sage Foundation* en Nueva York, como veremos).

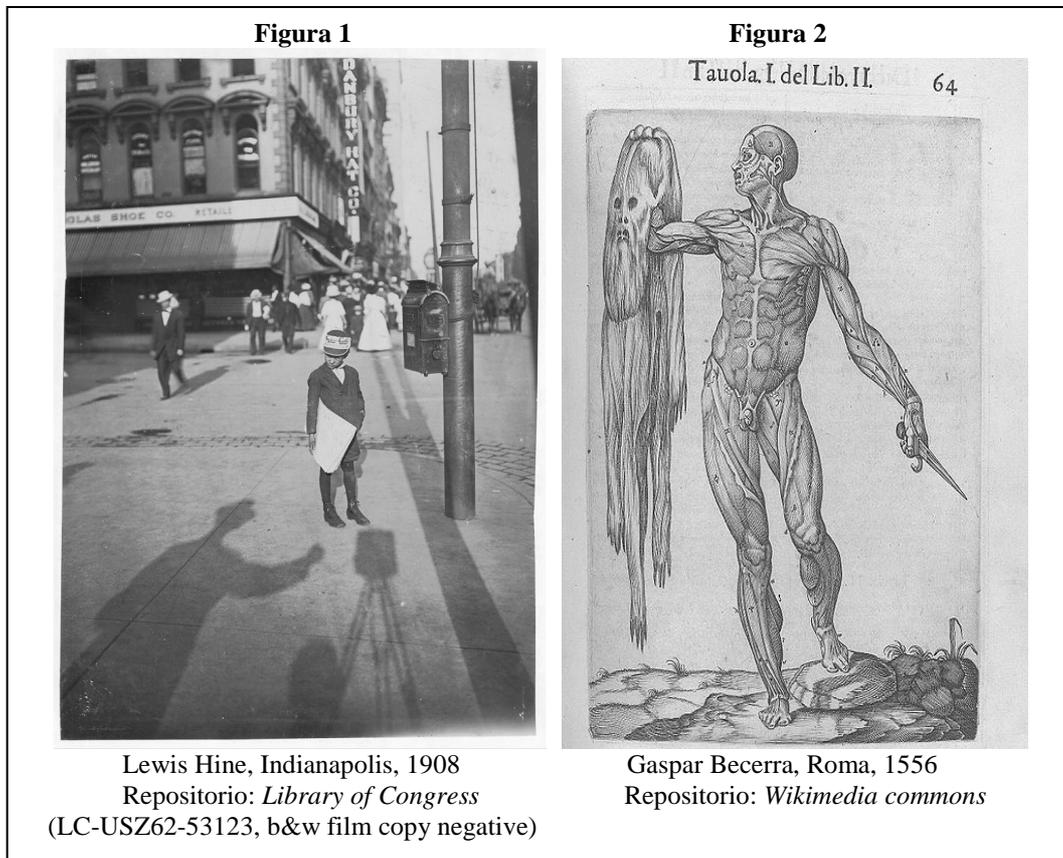
plantearnos un retrato de la mirada sociológica con cámara fotográfica recordemos en estas páginas los casos de algunas figuras de la disciplina cuya obra es de sobra conocida, si exceptuamos de ella su producción socio-fotográfica, apenas considerada. En el mejor de los casos, ésta ha sido tardíamente descubierta –en Maurice Halbwachs– o reconocida –por Pierre Bourdieu–; cuando no ha sido claramente contestada como tal mediante su exclusiva identificación a tenor de las tradiciones fotográficas, pero no de las sociológicas –como en el caso emblemático de Lewis W. Hine–, promoviendo así una ignorancia sistemática acerca de la doble filiación mantenida por algunas de estas figuras, en lugar de interrogarse acerca de sus modos y maneras –tan disímiles como puedan haberlo sido en casos como los de Gisèle Freund o Jean Baudrillard, por ejemplo– a la hora de manejarla y resolverla. Tratar de ocuparnos sucintamente de todo ello supone un intento por restablecer el contacto, cuando menos, con una tradición hasta hace poco tan desaparecida de aulas y manuales de sociología que incluso aún llega a pasar por inexistente, a pesar de que a la misma se incorpora –a la vez que la redefine– quienquiera que se plantea integrar dicha práctica en el proceso que da forma a una investigación concreta.

Al respecto, conviene recordar que ya se ha cumplido un siglo desde que comenzara la andadura pionera de dicha tradición como son los trabajos del sociólogo y fotógrafo Lewis Wickes Hine quien, en 1908, llevando a cabo una investigación social acerca de la situación y condición de la infancia trabajadora en los Estados Unidos, realiza un autorretrato singular (ver figura 1). Esta imagen se inserta en una de las series realizadas para sus informes a la NCLC (o *National Child Labor Committee*) durante el primer tercio del siglo XX, que se completa con los siguientes datos: “John Howell, un vendedor de periódicos [o *newsboy*] en Indianapolis, ganando \$.75 algunos días. Comienza a las 6 a.m., los domingos (Vive en el 215 W. de Michigan St.) Localidad: Indianapolis, Indiana”. Una fotografía que se distingue de aquellas otras integradas en dichas series no sólo a tenor de su encuadre o composición respecto a lo que podría ser habitual en las mismas, sino por su voluntad expresa de darnos a ver además las condiciones de producción de éstas⁶.

En realidad, Hine procede a plantear un desdoblamiento por demás habitual en todo autorretrato fotográfico puesto que, quien se fotografía, lo hace en el acto mismo de fotografiarse. Lo cual se pone de manifiesto a través de la recurrente presencia tanto del espejo como de la propia cámara fotográfica en los autorretratos de fotógrafas y fotógrafos. En este sentido, la composición del mentado autorretrato resuena en la de aquellos hoy tan admirados, pero que se hicieran dos décadas después, como puedan serlo los de Kerstész (de pie ante la puerta, en 1927) o de Umbo (tumbado en la playa, hacia 1930), al incorporarse en ambos el acto de retratarse a sí mismos a través de la proyección de la propia sombra y la de su cámara, con la que se fotografían. En el caso de Hine, retratándose en la calle en el transcurso de su propia investigación, nos expone ante su desdoblamiento como actor de un mundo sociológico de cuyas actividades se muestra asimismo escrutador, dando así lugar a toda una declaración de principios que,

⁶ Lewis W. Hine se entrevistará con cada una de las personas que fotografía para conocer directamente su situación; pero Hine no sólo fotografía para sus propios informes sino también para los de otros agentes de la NCLC, a quienes en ocasiones incluso fotografiará desarrollando tales tareas, caso de Edward F. Brown, con quien colaboró en algunos casos (firmando entre ambos informes tales como el titulado: “An Investigation of the Street Trades of Wilmington, Delaware”, mayo 1910, por ejemplo). William A. Link nos recuerda que entre 1910 y 1913, Hine y Brown, junto a Harry M. Bremer, visitan los estados de la Gulf Coast, en particular el de Mississippi, dando cuenta del precario sistema del que se nutren las conserveras de marisco habida cuenta que “familias migrantes que recogen fresas y tomates pero también desbullan ostras durante los meses de verano en los estados de la cuenca del Chesapeake como Delaware y Maryland, se desplazan a Mississippi para la temporada invernal de embalaje” (Link, 1992: 179).

dirigida a sus colegas tanto en el campo fotográfico como en el sociológico, trae a las mentes aquella otra expresada por Juan Valverde Amusco en la conocida lámina VI de su “Historia de la composición del cuerpo humano” (1556), y atribuida a Gaspar Becerra⁷ (ver figura 2).



Representación gráfica excepcional, más allá de su valor técnico y artístico, por no limitarse a la exposición canónica de la estructura muscular del cuerpo (que da forma al tratado en el que se da cuenta de los músculos a través de sus claves) pues se muestra a través de la misma tanto los modos y medios utilizados a tal fin (representándose aquí mediante el cuchillo como instrumento del tratamiento efectuado), así como la acción y el efecto de tal uso (representado el resto de la operación por el pellejo o resultado del cuerpo desollado), integrándose todo ello narrativamente en la elaboración de una escenografía. Al igual que en el caso de la fotografía de Lewis W. Hine, en dicho grabado se nos muestra la articulación de las tres dimensiones que conforman el tratar (sociológico y anatómico, en cada caso): el tratar sobre/de (o tratado); el tratar para (o

⁷ Gaspar Becerra (1520-1570) se basa aquí en la figura de San Bartolomé, habitualmente representado en relación a su desollamiento. el momento del martirio, siendo desollado. Como resultado de su tormento, en ocasiones se le representa despellejado, bien mostrando su propia piel entre las manos como si se tratara de una prenda (caso de Miguel Ángel, en la Capilla Sixtina de Roma desde 1535-1541) o echada al hombro a modo de vestimenta (caso de Marco d'Agrate, en la catedral de Milán desde 1562), aunque desde el barroco se le representa como apóstol, siendo un cuchillo como signo alusivo a su martirio que le hace el patrón de quienes trabajan en curtidos y con pieles, en/con carnicerías, encuadernan libros o hacen prendas para vestir. Lo curioso de la versión de Becerra es que traslada la realizada por Miguel Ángel, con el que trabajó y quien pintó en el fresco sobre el altar mayor de la capilla Sixtina al santo sosteniendo en su mano derecha un cuchillo y, en la izquierda, la piel de su cuerpo, haciendo figurar en la misma su autorretrato.

tratamiento) y el tratar con (o trato). Dicho en otras palabras, en ambas se plantea una representación que no sólo atiende a la idealidad de la mirada en cuestión sino también a sus formas materiales, permitiendo así abordar sus modos de legitimación.

Mirada sociológica y metaforización fotográfica.

“La photographie fait désormais partie de la vie quotidienne. Elle s’est tellement incorporé à la vie sociale qu’on ne la voit plus à force de la voir.”

(Gisèle Freund, *Photographie et société*).

El alcance de la práctica fotográfica en la conformación de la mirada sociológica en modo alguno puede ser ajeno a la consideración de la mirada misma. No olvidemos que, a pesar de haber transcurrido más de cien años desde que Georg Simmel señalase el “valor sociológico del ojo” (Simmel, 1991: 224), las investigaciones sociológicas acerca de la mirada aún siguen resultando más bien escasas⁸. Por el contrario, la mención a una mirada sociológica en modo alguno puede tildarse de inusual en la literatura de la disciplina, pródiga por lo demás en expresiones auto-referentes de este tipo, como lo atestiguan las tan conocidas de “método sociológico”, “imaginación sociológica” o “razonamiento sociológico”, por ejemplo. La profusión tanto en el uso como en el abuso de cada una de ellas aún no ha borrado la impronta de determinadas obras de referencia que sin duda darían cuenta de su alcance: *Les Règles de la Méthode sociologique*, de Émile Durkheim (1894); *The Sociological Imagination*, de Charles Wright Mills (1959); y *Le raisonnement sociologique-Un espace non-poppérien de l’argumentation*, de Jean Claude Passeron (1991), respectivamente. Pues otro tanto sucede en relación a la acostumbrada “mirada sociológica” y la obra de Everett C. Hughes, *The sociological eye* (1971); cuyo subtítulo: *Selected papers on Work, Self & the Study of Society*, resume bien la serie escogida de ensayos y estudios que la componen. Ninguno de los cuales hace referencia a su título, sino que éste apunta al espíritu que guía el trabajo de décadas que en el mismo se recoge, tal cual lo expresa el propio autor al final del prefacio a dicha recopilación en los siguientes términos:

“Nunca me he planteado ciertamente escribir de forma sistemática acerca de cómo estudiar la sociedad. Desconfío de cualquier método que se tenga por primero y único. Pero de entre los distintos métodos recomendaría la mirada intensa y penetrante a tenor de una imaginación tan vivaz y sociológica como lo pueda ser. Uno de mis supuestos básicos radica en que si se ve con claridad que algo ocurre en una ocasión, a buen seguro que habrá de ocurrir una y otra vez. El peso de la prueba recae en quienes declaran que una cosa vista una vez es una excepción pues cuando miran detenidamente habrán de encontrarla por todas partes, si bien con algunas interesantes diferencias en cada caso” (Hughes, 1984: xix).

Esta vindicación metodológica de la mirada (en el sentido del mirar/ir a ver) resulta tan sucinta como pertinente al provenir de alguien avezado en la observación *in situ* de comportamientos y situaciones sociales, que aboga por la especificidad del trabajo de campo a la hora de generar conceptos e hipótesis; que impulsa en este sentido

⁸ Señalar entre ellas las clásicas realizadas por David Sudnow (1972) y su sociologización del “vistazo” u “ojeada”, así como por Erving Goffman acerca de la “competencia social del ojo” (Goffman, 1977: 35); y más recientemente tanto la de Richard Sennett (1990) sobre la “conciencia del ojo” así como el “esbozo de una sociología de la mirada” por parte de Anne Sauvageot (1994), pero también el estudio empírico dirigido por Jean-Claude Kaufmann (1998) “cuerpos de mujeres, miradas de hombres: sociología de los senos desnudos”. Asimismo, y a modo de visión de conjunto, puede consultarse la recopilación a cargo de Jean-Paul Thibaud (2002): *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics*.

el seminario *Field Training Project* (experiencia de reflexión y sistematización acerca del trabajo *in situ*) en la Universidad de Chicago a principios de los años cincuenta del pasado siglo, además de abordar tanto teórica como empíricamente objetos de estudio como el trabajo y las profesiones, las instituciones, las relaciones entre grupos étnicos, así como los métodos y la historia de la sociología, a lo largo de su amplia actividad investigadora⁹. Conviene en este punto resaltar que la vindicación de Hughes acerca de la dimensión metodológica de la mirada adopta un tono anti-dogmático, sin primar ningún método respecto a otros a la hora de mirar o ir a ver, considerando la mirada transversal a todos ellos en lugar de circunscribirla a alguno en particular. Por tanto, la cuestión está lejos de resolverse mediante el expediente de evacuar la mirada del orden metodológico –al precio de situarla en “un espacio teórico previo al del método” (Alonso, 1998: 16 y ss.)–; por el contrario, la misma se nos plantea desde el interés por saber cómo se da cuenta de la mirada a tenor de cada planteamiento metodológico.

Al respecto, haremos bien en recurrir a la síntesis que Roland Barthes ya estableciera en “*Droit dans les yeux*”¹⁰, del siguiente modo:

“La ciencia interpreta la mirada de tres maneras (combinables): en términos de información (la mirada informa), en términos de relación (las miradas se intercambian), en términos de posesión (mediante la mirada, toco, alcanzo, atrapo, soy atrapado); tres funciones: óptica, lingüística, háptica. Pero la mirada siempre *busca*: algo, a alguien. Es un signo *inquieta*: singular dinámica para un signo; su fuerza lo desborda” (Barthes, 1982b: 279).

Y a tenor de dicho planteamiento cabe desplegar la equivalencia de tales modalidades respecto tanto al horizonte de visibilidad en que se inscriben cada una de ellas así como a la teoría de la observación adoptada por la mentada mirada sociológica en cada caso. Todo lo cual se trata de sintetizar aquí en el esquema adjunto (ver figura 3).

En efecto, la mirada informativa, aquella que “advierte e indica, informa”, sirve de fundamento a la teoría clásica de la observación y su descripción objetiva del mundo, del que se pretende un inventario, exhaustivo y detallado, por lo que las observaciones responden a una posición absoluta y abarcadora respecto a un objeto siempre previo, externo y ajeno al sujeto de la observación. Reconoceremos aquí las observaciones propias de la newtoniana mecánica clásica, dependientes de una posición privilegiada en un sistema de observación configurado en términos de sistemas observados. Ahora bien, como ya señalase Heinz von Foerster, cabe asimismo fundamentar el sistema de observación en términos de sistemas observadores; y, en el caso que nos ocupa, a tenor de las siguientes consideraciones: “1. Las observaciones no tienen un valor absoluto sino relativo al punto de vista de un observador (su sistema de coordenadas, Einstein); y 2. Las observaciones afectan a lo observado hasta terminar por anular [*obliterate*] la esperanza de predicción del observador (su incertidumbre es absoluta, Heisenberg)” (Foerster, 1974: 139). Contemplaremos así, y en ambos casos, la interacción entre quien observa y aquello que observa, si bien en dos sentidos contrapuestos:

⁹ La figura de Everett Cherrington Hughes (1897-1983) suele considerarse como una bisagra entre la primera generación de la Escuela de Chicago (William Isaac Thomas o Robert Park, quien dirigió su tesis doctoral) y la segunda (representada por Erving Goffman, Howard S. Becker o Anselm Strauss, de quienes fuera maestro). Además de sus artículos y ensayos, entre su producción cabe destacar obras como: *French Canada in transition* (1943); *Where Peoples Meet: Racial and Ethnic Frontiers* (1952) en colaboración con Helen McGill Hughes; *Men and Their Work* (1958); así como *Boys in white. Student culture in medical school* (1961) junto a Howard S. Becker y Blanche Geer.

¹⁰ Texto escrito en 1977 para una supuesta obra colectiva que, precisamente, iba a titularse *La mirada*; si bien, permaneció inédito hasta su inclusión en la recopilación *Ensayos críticos III*, ya en los ochenta.

- A) El objeto de la observación modifica al sujeto, pues los propios parámetros básicos (caso del espacio y el tiempo: orientación, perspectiva, etc.) del observador se transforman cuando observa algo (de manera que el objeto mismo dice cosas del sujeto de la observación); aquí ya no se trata de una mirada informativa (mediante observaciones con un valor absoluto) sino de relación (entre observaciones que son relativas al punto de vista del observador) por lo que el supuesto acceso al sistema observado exige entonces una conversación entre todos los sistemas observadores posibles, o dicho en otras palabras: “las miradas se intercambian” (Barthes, 1982b: 279), debiendo asumir todo sujeto de la observación que su posición, aun siendo todavía exterior, es *relativa*.
- B) El sujeto de la observación es el que modifica al objeto, pues su propia acción observadora lo altera, asumiendo esta vez que ya no hay posición exterior –sea ésta absoluta o relativa– sino que la posición se hace *reflexiva* al incluirse el sujeto de la observación en el sistema mismo que observa; la mirada se resuelve entonces en términos de apropiación¹¹, toda vez que “mediante la mirada toco, alcanzo, atrapo, soy atrapado [o atrapada]” (Barthes, *op. cit.*), de modo que aquello que se observa es la observación misma.

Este recorrido por las distintas modalidades de la teoría de la observación, que va desde la inconmensurabilidad entre quien observa y lo que observa (s/o) hasta su mutua alteración (s ↔ o), nos muestra la condicionalidad socio-histórica del propio horizonte de visibilidad (tal y como ya lo indicaran Engels y Simmel acerca de aquellas alteraciones que para la mirada supusieron tanto el telescopio como el microscopio). Un condicionamiento que se concreta en las configuraciones científicas ya destacadas de la mecánica clásica, la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica a tenor de cada una de las teorías de la observación, pero también en las configuraciones artísticas que se corresponden, por ejemplo, con las pictóricas perspectiva lineal (o paralela), cubista y abstracta, en cada uno de los casos. Configuraciones que, a su vez, en el ámbito de las ciencias sociales dan lugar a diversas perspectivas en la observación sociológica, a las que cabe denominar como distributiva, estructural y dialéctica (Ibáñez, 1986), atendiendo a su respectivo enfoque metodológico, primando cada uno de ellos una mirada bien distinta.

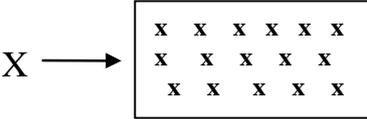
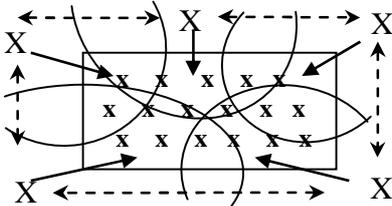
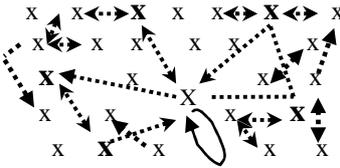
De hecho, la primera perspectiva se desarrolla metodológicamente atendiendo a los elementos y su distribución, según los requerimientos del “postulado clásico de la investigación científica de un mundo objetivo e independiente de la descripción (como si tal cosa existiese)” (Foerster, 1974: 140). Enfoque positivista que adopta la función óptica de la mirada: ver más, mejor y a distancia; pretendiendo de esta manera una observación capaz de neutralizar el sesgo del observador. Espejo en el que ha de mirarse “la sociología, concebida en adelante como mecánica social, tomando en préstamo a los físicos la totalidad de sus construcciones teóricas y una parte de sus esquemas conceptuales. Bien entendido que, en la mayoría de los casos, haciendo un uso más o menos metafórico de todo ello” (Busino, 1993: 108). Aseveración que podemos corroborar no sólo en lo que se refiere a los procedimientos (formalización matemática y técnicas estadísticas, por ejemplo) o el estatus disciplinar¹², sino también a la

¹¹ El término utilizado por Barthes es el de *possession*, en su doble acepción de “acción de poseer” y de “ser poseído”, y que es traducido en estas páginas por *apropiación* (también doble: hacer propio y hacer apropiado) tratando así de resaltar la adecuación a un uso (atribuyendo su conveniencia) y no sólo a la facultad de uso (de lo que se dispone), tal y como hoy ponen de manifiesto usuarios y usuarias de internet a través de sus avatares, sin ir más lejos.

¹² Un ejemplo clásico nos lo aporta August Comte y su tan olvidado *Traité Philosophique d'Astronomie Populaire* (1844), como conocido resulta ser su “Discurso sobre el espíritu positivo”, a la sazón el

utilización de la fotografía, cuya práctica será asimismo metaforizada por una sociología que bien podríamos tildar de iconoclasta.

Figura 3: Mirada, observación y visibilidad según la perspectiva adoptada.

MIRADAS –en términos de...	FUNCIONES DE LA MIRADA	TEORÍAS DE LA OBSERVACIÓN –posición observador–	HORIZONTES DE VISIBILIDAD
<i>información</i> (“la mirada advierte e indica, informa”)	Óptica	 <p><i>Absoluta</i> (S] [O)</p>	<i>Descubrimiento</i> Las observaciones tienen un valor absoluto;
<i>relación</i> (“las miradas se intercambian”)	Lingüística	 <p><i>Relativa</i> (S <- O)</p>	<i>Invenición</i> o más bien son relativas al punto de vista de cada observador...
<i>apropiación</i> (“mediante la mirada, toco, alcanzo, atrapo, soy atrapado o atrapada”)	Háptica	 <p><i>Reflexiva</i> (S -> O)</p>	<i>Innovación</i> ...y afectan a lo observado (de manera que se observa la observación).

Elaboración propia a partir de von Foerster, 1974; Barthes, 1982a; Ibáñez, 1986; Akrich et alii, 1988 y Davila, 2007

Baste considerar, al paso, un par de ejemplos separados entre sí por tres cuartos de siglo: el primero, debido a Gabriel Tarde en su ya clásico *Lois de l'imitation sociale* de 1890, donde presentaba la imitación como “una acción a distancia de una mente sobre otra, una acción que consiste en una reproducción quasi fotográfica de un cliché cerebral por la placa sensible de otro cerebro” (Tarde, 1933: viii)¹³; el segundo y más reciente, el aportado por Lucien Cabaniols en su *L'habitat et l'équipement collectif* de 1960, cuando plantea que el recurso a las ciencias sociales supone abordar los retos urbanos “yendo al terreno sin otra preocupación que hacer una fotografía de la realidad

“Discours préliminaire” de aquél. Y sin embargo, al emplear el término de *sociología* por vez primera, en 1838, para designar “la ciencia de observación de los fenómenos sociales”, trataba Comte de distanciarse de la *física social* que propusiera en 1835 Adolphe Quételet, astrónomo precisamente, debido a “la ‘mala costumbre’ de aplicar a los hechos sociales la teoría de la probabilidad y la ley de los grandes números, las cuales niegan, según Comte, la libertad del hombre y su libre arbitrio” (Busino, 1993: 109).

¹³ En las antípodas de la metaforización esgrimida por parte de François Simiad en su artículo: “Méthode historique et science sociale” in *Revue de Synthèse historique*, cuando advierte que “la representación del pasado que puede y quiere darnos la historia no es de ninguna manera una ‘fotografía del pasado’; en modo alguno se trata de una reproducción íntegra o un registro automático de todos los hechos pasados, ni tampoco de todos los hechos que los documentos subsistentes permitan conocer. La obra histórica más bruta, el espurgamiento de textos más amorfo, la selección de documentos más pasiva, ya es una elección, implica alguna eliminación, supone alguna vista previa de la mente» (Simiad, 1903: 141).

[...], escrutar la opinión de las familias acerca de sus condiciones de vida [...] y precisar en qué medida los equipamientos colectivos existentes estarían adaptados a las necesidades actuales y futuras de sus usuarios” (Cabaniols, 1960: 12). Ambos nos muestran el carácter pertinaz de dicha metaforización fotográfica, hasta el punto de que la misma ni tan siquiera llegue a ser percibida como tal. Piénsese en la célebre imagen propuesta por Pierre Bourdieu acerca de la encuesta, a saber:

“Lo que recoge la encuesta estadística es un momento, un estado del juego entre 2, 3, 4 ó 6 jugadores, no importa; aquélla permite así una fotografía de los montones de fichas de diferentes colores que éstos han ganado en las manos anteriores y que van a volver a utilizar en las siguientes manos. El capital obtenido en ese instante es un producto de la historia que va a producir historia” (Bourdieu, 1980: 58-59).

Todos los comentarios acerca de la misma se ocupan únicamente de la metaforización lúdica que la informa, pero no así de la fotográfica, a pesar de que dicha imagen se conforma por la articulación de ambas.

No estará de más recordar que la identificación de la fotografía con la mirada informativa como rasgo de una actividad reveladora se naturaliza, a su vez, por mediación de la metáfora del descubrimiento geográfico. Ésta se pone de manifiesto, sin ir más lejos, en la denominación de no pocas partes de nuestro cuerpo –y de sus dolencias– a partir del nombre de quien en su momento les haya dado carta de naturaleza: trompas de Falopio, síndrome de Tourette, linfoma de Hodgkin, etc., como si tratase de islas o estrechos en el globo terráqueo. Al fin y al cabo, en ejemplos como éste se compone todo un horizonte de visibilidad que responde a la percepción nueva de una realidad pre-existente, como develación o descubrimiento de algo que ya está ahí, dado de antemano, aunque todavía por revelarse. Horizonte en el que, sin duda, se inscribe la fotografía científica, desde la astrofotografía hasta la microfotografía, y su pretensión de dar a ver esa forma antepuesta que sin embargo, bien por infinitamente pequeña (sean proteínas o cromosomas) bien por infinitamente grande (sean nebulosas o galaxias), escapa al ojo humano (Roucoux & Malin, 2007). Profusión fotográfica que no sólo va a dar lugar a un sinnúmero de imágenes susceptibles de dar cuenta de la apariencia visible de seres o cosas (se trate de una nebulosa en la Vía Láctea o de un virus en el cuerpo humano) sino que al mismo tiempo va a naturalizar a la propia fotografía en tanto que reflejo preciso y copia fiel –aunque fragmentaria– de una realidad que, a su través, ya se muestra evidente. Atribución de objetividad en la que se asienta la representación social aún dominante de la fotografía como reproducción (antes que como una práctica de representación, con sus propias exigencias y potencialidades de producción), siendo asumida de manera activa en distintas formas de observación social desde fecha temprana; tal es el caso de las observaciones ya clásicas hechas tanto por el periodista Jacob A. Riis en Nueva York como por el escritor Jack London en Londres, a caballo ambas de los siglos XIX y XX, con el concurso de su propia práctica fotográfica (mediante una cámara de placas y con flash, el primero, y una Kodak 3A, el segundo)¹⁴.

En cambio, tratándose de observaciones sociológicas, son escasos los ejemplos de aquellos tiempos que aquí podríamos traer a colación en esos mismos términos. Pero quizá uno de los más interesantes pueda ser aquel compuesto por los dos artículos que publicara Maurice Halbwachs en *L'Humanité* (1908) acerca de las condiciones de

¹⁴ Jacob A. Riis en *How the Other Half Lives* (1890) acerca de las condiciones de vida en Nueva York y Jack London en *The People of The Abys* (1903) por lo que respecta a Londres.

habitación en algunas zonas de París; artículos¹⁵ que hoy sabemos incompletos tras las pesquisas de Christian Topalov, quien nos ha restituido no sólo la propia actividad fotográfica de Halbwachs sino también las fotografías que éste hiciera para la ocasión en la Cité Jeanne-d'Arc (distrito XIII de París), pero nunca incluidas en la publicación; aunque sí conservadas por el responsable de la misma, de cuyos archivos han saltado a las páginas de la revista *Genèses* con 89 años de retraso (Topalov, 1997: 131 y ss.). Dicha práctica nunca fue retomada por Halbwachs en su actividad investigadora, ni tan siquiera tras su estancia como profesor invitado en el Departamento de Sociología de la Universidad de Chicago en 1930, donde por aquel entonces algunos miembros del mismo, caso de Nels Anderson (en *The Hobo: the Sociology of the Homeless Man*, 1923) o de Frederic M. Thrasher (en *The Gang: a study of 1313 gangs in Chicago*, 1927), ya habían utilizado fotografías en sus monografías, al menos como refuerzo visual. Y es que en Estados Unidos el recurso a la fotografía se había hecho presente no solo en las ya mentadas páginas del *American Journal of Sociology* sino también en algunos estudios pioneros de la investigación social tales como *The Pittsburgh Survey* (llevado a cabo en Pittsburgh, Pennsylvania, durante 1907 y 1908), aunque tan sólo en uno de los seis volúmenes que lo integraron (4 monografías y 2 colecciones de ensayos, que fueron publicados entre 1909 y 1914); a saber, en el tercero: *The Steel Workers* (que estuvo a cargo de John A. Fitch y fue publicado en 1910), a través del trabajo del sociólogo Lewis W. Hine¹⁶, quien además constituye un ejemplo paradigmático a la hora de entender el cambio de registro respecto a la práctica fotográfica por parte de una mirada sociológica que, al querer ser relacional y no sólo informativa, desplaza su interés de la abstracta forma objetiva a las maneras concretas de objetivación.

Mirando de hito en hito.

La práctica fotográfica (propia y ajena) desde el punto de vista sociológico.

“No el que ignore la escritura sino el que ignore la fotografía, se ha dicho, será el ignorante del futuro’. Pero, ¿es que no es menos analfabeto el fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá el pie en uno de los componentes esenciales de la fotografía?”

(Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*).

Frente al postulado objetivista que servía de partida a la primera perspectiva señalada, desde las demás perspectivas en la investigación social empírica se entiende que “el mundo que nos es inexcusable tomar en consideración es un ‘mundo subjetivo’, dependiente de la descripción y que incluye al observador” (Foerster, 1974: *op. cit.*). De ahí que el desarrollo metodológico de la segunda perspectiva mentada ya no se centre en la identificación de elementos sino en la relación que se plantea entre éstos (por lo tanto ya no trabaja con agregados de elementos sino con las estructuras que se derivan de sus

¹⁵ En “La hausse des loyers. Les prix des loyers ont haussé énormément ces vingt-cinq dernières années”, in *L'Humanité*, 29 avril 1908, p. 1; y “Le problème des loyers. Les loyers ouvriers, eux aussi, ont haussé. Ils ont triplé en cinquante ans. Les salaires ont seulement doublé”, in *L'Humanité*, 4 mai 1908, p.3.

¹⁶ Debido a que para dicho volumen –reeditado en 1989 por la University of Pittsburgh Press-, se contó en su día con la participación de la Russell Sage Foundation, un centro de investigación en ciencias sociales recién establecido en Nueva York por aquel entonces y en cuyo equipo fotográfico se integraba Hine, quien finalmente realizó las fotografías que documentarían las condiciones laborales y familiares de quienes vivían del trabajo en las fundiciones de acero.

relaciones). Desde esta perspectiva se plantea articular significación e información¹⁷, de manera que el "estado positivo" de las cosas (aquel que pasaba por único) se convierte así en uno de múltiples estados posibles.

Este enfoque comprensivo adopta la señalada por Roland Barthes como función lingüística de la mirada¹⁸, revelándose contra el acrítico prestigio de lo denotativo (o de la pura descripción objetiva, mensaje sin código, imagen sin tratamiento, enunciado sin sujeto, etc.), para poner el acento sobre el carácter constitutivo de la connotación (con su imbricación de planos de expresión y contenido o de significantes y significados), al asumir que "lo que está 'atravesado' (mirado) es más real que lo que simplemente se ofrece a la vista" (Barthes, 1986b: 309). De ahí la habitual recurrencia de la "mirada sociológica" como expresión mediante la que dar cuenta de la especificidad de aquellas observaciones que le serían propias acerca de la conformación social de cualquier situación o fenómeno. En principio, esta caracterización no parecería desmarcarse de la clásica que a mediados del siglo XIX postulara Claude Bernard al distinguir entre "observaciones médicas, astronómicas", etc., a tenor en cada caso de la diferente "comprobación exacta de un hecho con ayuda de los medios de investigación y de estudios apropiados a esta comprobación" (Bernard, 1966: 19-20). Sin embargo, el recurso a la mirada modifica por completo dicha caracterización al emplazar las propias técnicas de observación en tanto que técnicas del observador –y de cuya construcción socio-histórica se ocupa Jonathan Crary tan certeramente (Crary, 2008)–. No en vano, esto supone asumir la consideración de que cualquier mirada comporta asimismo la de sus miradores, y en su doble sentido: tanto de quienes (se) miran¹⁹ como de los lugares desde donde se mira. O dicho en otras palabras: asumir que toda mirada está situada y, por tanto, no caben observaciones sin observancias (Davila, 2009: 327 y ss.); tanto unas como otras se encuentran al cabo de su acción conformadora, que no se limita a lo admirable –o digno de ser mirado– pues contempla asimismo sus miramientos²⁰.

¹⁷ No ha de extrañar entonces que tanto los documentos personales como las técnicas conversacionales se revelen pertinentes, encontrándose la fotografía entre unos y otras: en un caso, pasando a ser considerada (junto a las historias personales, los diarios, las cartas, la "vox populi", la historia oral, la literatura "basada en hechos reales", las películas y otras fuentes) integrante de los documentos personales (Plummer, 1989: 31 y ss.); en el otro, dando lugar a la entrevista con *photo-elicitation* o "entrevista con apoyo de imágenes, donde entrevistador y entrevistado se centran en las imágenes seleccionadas por el investigador" (La Rocca, 2007: 39).

¹⁸ Y que está lejos de agotarse en la tesis canónica que se planteara a comienzos del siglo XX en el transcurso del *Curso de lingüística general*, debido a Ferdinand de Saussure, según la cual: «Lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos; la única razón de ser del segundo es la de representar al primero; el objeto lingüístico no queda definido por la combinación de la palabra escrita y la palabra hablada; esta última es la que constituye por sí sola el objeto de la lingüística. Pero la palabra escrita se mezcla tan íntimamente a la palabra hablada de la que es imagen, que acaba por usurparle el papel principal; y se llega a dar a la representación del signo vocal tanta importancia como a este signo mismo. Es como si se creyera que, para conocer a alguien, es mejor mirar su fotografía que su cara» (Saussure, 1945: 72).

¹⁹ Ver, al respecto, el artículo de Véronique Nahoum-Grappe: "L'échange de regards", *Terrain*, n° 30, 1998, pp. 67-82.

²⁰ En efecto, mirar es una acción que conlleva atender o considerar algo, mientras que el miramiento se refiere a la propia atención y consideración que se observa al ejecutar una acción; de donde se deriva que se diga de alguien que obra a su antojo cuando actúa sin miramiento alguno y, por el contrario, que se anda con ojo cuando tiene demasiados miramientos ante una acción concreta. Pero también se refiere al respeto, la atención y la deferencia que se guardan a una persona; acepción ésta movilizadora junto a la anterior por Javier Marías en sus *Miramientos*, donde se enfrenta a las fotografías de una quincena de escritores, demorando su mirada en aquéllas donde figuran los rasgos de Ramón María del Valle-Inclán, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Juan Benet, Federico García Lorca, Victoria Ocampo, Pablo

Desde esta perspectiva, mentar la mirada comporta la adopción de un punto de vista, en relación a su selección de objetos e intencionalidad de objetivos (o enfoque) tanto como a su temporalidad de objetivación (o exposición). En la medida que se inscribe en esta perspectiva, la expresión misma de una “mirada sociológica” responde así a una tradición inaugurada en 1887 por el clásico de Jean-Marie Guyau: *L'art au point de vue sociologique*, refrendada sin duda con posterioridad no sólo antaño (como fuera el caso del propio Maurice Halbwachs con ocasión de su intervención en el Centre Polytechnicien d'Études Économiques acerca de "Le point de vue sociologique" medio siglo después, en 1937), sino más recientemente por muy distintos autores²¹; pero cuyo ejemplo emblemático para lo que aquí nos ocupa podría constituirlo la obra de la fotógrafa y socióloga Gisèle Freund²²: *La photographie au point de vue sociologique*, a cuyo manuscrito se refiere en repetidas ocasiones Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes* (Benjamin, 2005), aunque su autora no publicará nunca un libro con tal título sino con otro bien distinto, y cuarenta años más tarde: *Photographie et société* (Freund, 1974), desfigurado nuevamente con motivo de su traducción al castellano, donde reza: *La fotografía como documento social*. Una serie de desplazamientos que ejemplifica lo acostumbrado en la difuminación del vínculo entre lo fotográfico y lo sociológico.

En cualquier caso, desde esta perspectiva, la genérica e impersonal “recogida de datos” da paso a una situada e implicada “producción de datos” (entendidos éstos como representaciones y discursos), en la que ninguna técnica de investigación social ha de resultar neutra o inocente. De este modo, la propia representación de la fotografía como registro de lo evidente se pone a sí misma en evidencia, tal y como Lewis Mumford ha sabido plasmar con rotundidad:

“En efecto, lo que pretendía hacer el científico era dejar que la naturaleza se encargara por sí sola de la impresión directa de esa imagen de la que había eliminado al hombre, al igual que el fotógrafo permite que la luz y la química dejen un registro ‘neutral’ en un carrete. Pero, al recurrir a esta metáfora para describir un proceso aparentemente independiente de la visión humana, sus defensores revelan la falsedad de una concepción semejante, puesto que, para poner en marcha un procedimiento neutral como éste, el fotógrafo en primer lugar tiene que cargar la película, escoger el tema y enfocar la cámara; por no hablar de que, claro está, para que pueda existir esa cámara hace falta un largo proceso de descubrimientos humanos en óptica, en química y en la fabricación de lentes y plásticos. En resumen, para poder registrar y preservar la impresión de la luz en una superficie sensible hay que tener en cuenta una miríada de necesidades, intereses y decisiones. Lo mismo ocurre con las ciencias exactas. Si el hombre hubiera sido realmente capaz de mantenerse a sí mismo y a su cultura del todo apartados de la imagen, no habría habido ni imagen ni razones para producirla; ¡ni, desde luego, una cosmovisión mecánica ni una nueva generación de máquinas!” (Mumford, 2011: 111).

Se dibuja aquí lo que supone la modificación de un horizonte de visibilidad en clave de *descubrimiento* a otro bien distinto en clave de *invención*, donde ya no se plantea el

Neruda, Guillermo Cabrera Infante o Luis Cernuda, así como los suyos propios, retratando(se)los con palabras.

²¹ Por supuesto que encontraremos otras obras recientes que se inscriban en dicha tradición, pero aquí sólo citaremos *L'œil sociologue et la littérature*, de 2004, donde Jérôme Meizoz propone una mirada sociológica sobre la literatura, combinando capítulos metodológicos con otros de estudios de casos; y es que esta referencia permite no perder de vista la tesis defendida en los años noventa por Wolf Lepenies acerca del advenimiento de la sociología entre ciencia y literatura, precisamente (Lepenies, 1995).

²² Quien tras estudiar en el Instituto de Sociología de la Universidad de Frankfurt (con Theodor Adorno, Kalr Mannheim y el asistente de éste, Norbert Elias –a quien en 1935 retratará en París–), se exilia en París, inscribiéndose en la Sorbonne, donde presenta su tesis acerca de *La Photographie en France au XIX^e siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, publicada en 1936, primera tesis doctoral sobre fotografía.

inventario de una realidad antecedente sino la conformación misma de una realidad, construcción de algo a partir de lo ya existente, a la manera de máquinas y dispositivos, precisamente.

Tal giro afecta sin duda a la representación misma de la fotografía, pasando ésta a ser entendida en tanto que cliché, esto es, un dispositivo capaz de poner en evidencia, contribuyendo por tanto a la producción de lo real en vez de permitir su mera reproducción (reteniendo las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura). La fotografía se revela así perteneciente a un tipo particular de representaciones, para las que Bruno Latour ha rescatado la denominación de “inscripciones” (Latour, 1998) a tenor de su modo de integrarse en una red intertextual de conocimiento (dada su capacidad para ser a un mismo tiempo móviles e inmutables, escalables, recombinables, superponibles, reconstruibles). Un régimen donde la imagen fotográfica ya no sólo da a ver sino que antes que nada hace ver de una determinada manera (Berger, 2000), y por tanto da forma a las maneras legítimas de hacer visible en una sociedad concreta. Dicha consideración comporta dejar de circunscribir la imagen a su concepción meramente icónico-figurativa y, en su lugar, tomar en consideración que

“la noción de imagen remite a fenómenos psicológicos (las imágenes sensibles, perceptibles o mentales) y semióticos (los ‘iconos’ visuales y sonoros), pero también al resultado de una *práctica* social (...) [pues] al hacer ver de una determinada manera, las imágenes no sólo divulgan los objetos representados, [sino que] además promocionan las reglas que rigen la representación y el poder que las imparte” (Abril, 1997: 157-158).

A todo ello remite el *cliché* mismo en su acepción tanto retórica como fotográfica²³: la retórica, que designa el discurso socialmente “aceptado” –a tenor de “lo que algunos dicen”–, por situarnos entre el nivel expresivo del “como yo digo” y el nivel ideológico del “como se dice” (Herschberg-Pierrot 1979: 88-89); y la fotográfica, que designa la tira de película fotográfica revelada, con imágenes en negativo, por colocarnos en una situación a partir de la cual se puede tirar u obtener un número indefinido de ejemplares –a tenor de su reproductibilidad técnica (Benjamin, 1973a: 17 y ss.)–. A ello responde asimismo la habitual equivalencia por analogía entre el cliché y cualquier expresión demasiado repetida o formularia, una idea que ha devenido banal, un lugar común en la conversación; aun cuando también da cuenta de los modos de ser y hacer de una sociedad en un momento dado, esto es, de la posición de locutor en el campo cultural de su época, así como en el de su disciplina. Y por lo que al punto de vista sociológico se refiere, esto se traduce en la consideración de que el cliché no sólo se refiere a la fotografía como producto sino también como producción, asomando así la práctica fotográfica tanto ajena (en cuanto que objeto de investigación) como propia (en tanto que medio de investigación).

Por lo que se refiere a la actividad fotográfica tenida por objeto de investigación sociológica, ha de distinguirse entre la actividad profesional y la vernácula. Respecto a la primera, el trabajo sociológico se centra en las prácticas profesionales, atendiendo tanto a la división técnica del trabajo como a la organización social de la profesión y a su configuración del mercado, acompañando a –en vez de acompañándose por– *photographers at work*, tal y como Bárbara Rosenblum (1943-1988) hiciera en su ya clásica (aunque poco recordada) etnografía de la producción fotográfica de “estilo” periodístico, publicitario y artístico (Rosenblum, 1978), apuntada ya en su subtítulo: *a*

²³ Metafóricamente, una y otra provienen de la acción de *clisar*, a saber: reproducir con planchas de metal la composición de imprenta, o de grabados en relieve, de la que previamente se ha sacado un molde; así, en origen, “cliché” se refería a la plancha clisada, en concreto aquella en que se representa algún grabado.

sociology of photographic styles. Y respecto a la segunda variante de la actividad fotográfica ajena, vernácula en lugar de profesional, no podemos dejar de retomar en estas páginas el trabajo sociológico realizado por Pierre Bourdieu (1930-2002) acerca de la actividad corriente de la fotografía. No en vano, le dedicó dos obras en 1965: *Le paysan et la photographie* (artículo publicado en colaboración con Marie-Claire Bourdieu) y *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (libro publicado en colaboración con Luc Boltanski, Robert Castel y Jean-Claude Chamboredon). El primero obedece al estudio de la sociedad bearnesa, su país natal, mientras que el segundo responde al encargo de estudio de la sociedad francesa por parte de la firma Kodak-Pathé (en pleno lanzamiento de su cámara *Instamatic*).

En ambos trabajos se puede reconocer un esfuerzo por hacer de la fotografía un objeto sociológico²⁴. Pero tratando de sintetizar las propuestas planteadas en uno y otro acerca de lo que en estas páginas nos ocupa, cabe retomar la pregunta que se formula al inicio del libro: “¿Pueden y deben la práctica de la fotografía y la significación de la imagen fotográfica proporcionar material para la sociología?” (Bourdieu *et al.*, 1965: 11); la misma parece encontrar buena respuesta en las siguientes líneas del artículo: “En tanto que [sociograma], es natural que la fotografía sea objeto de una lectura a la que se puede llamar sociológica y que no sea considerada nunca ni en sí misma ni por sí misma, en sus cualidades técnicas o estéticas (...) [pues lo que cuenta es que] nada puede ser fotografiado aparte de lo que *debe* ser fotografiado” (Bourdieu & Bourdieu, 1965: 167). Desde este punto de vista, el carácter que le confiere su función social a la práctica fotográfica corriente –sea ésta esporádica o devota– no es otro que el de proporcionar imágenes que puedan ser reconocidas y en las que poder reconocerse: ocasiones “fotografiables”, personas que tienen que “salir”, vistas que deben “sacarse”; de ahí que dicha práctica esté ampliamente determinada por la pertenencia social²⁵.

Ni por parte de Bourdieu ni de sus colaboradores en dichos estudios se plantea tan siquiera considerar la pertinencia, en tales términos sociogramáticos, de la práctica fotográfica en un proceso de investigación social. Lo cual resulta hoy en día aún más llamativo, cuando no podemos dejar de releer estos estudios con otros ojos una vez conocido, a través de una exposición en el Institut du Monde Arabe de París en 2003, el alcance de dicha práctica para la objetivación sociológica de un joven Pierre Bourdieu durante su estancia en Argelia, entre los años 1958 y 1961, en plena lucha por la independencia. Equipado con una Zeiss Ikon Ikonoflex²⁶ de mediados de los 50, y

²⁴ Esfuerzo objetivador al que ya apuntaron con anterioridad tanto Siegfried Krakauer como Walter Benjamin, en la década de los 30, pero que Bourdieu retoma empíricamente, teniendo mayor continuidad en los últimos años a través de diferentes trabajos, pudiendo señalarse entre los más recientes el realizado por Irène Jonas acerca de la fotografía de familia y su imaginería de ayer y hoy (Jonas, 2010).

²⁵ Expresándose en tales estudios a tenor bien de “la moral del honor labriego” bien de “las reglas del consumo turístico”, tanto de la significación que los pequeño-burgueses le confieran a dicha práctica como de la devoción que los cuadros subalternos puedan manifestar hacia la misma frente a la ambigüedad que muestran las clases superiores, etc.

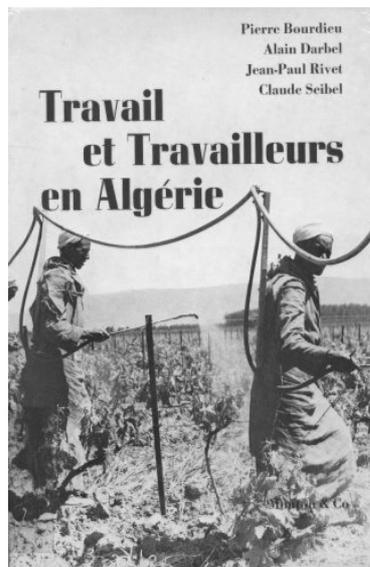
²⁶ Se trata de un tipo de cámara bióptica o réflex de dos objetivos gemelos (TLR), de pequeño tamaño aunque robusta, a lo que ha de añadirse la posición del visor en la parte superior del cuerpo de la cámara, para entender que la discreción ante el sujeto o la escena a fotografiar se cuenta asimismo entre sus virtudes. Algo que el propio Bourdieu expresaba con estas palabras: “Esto era muy útil para mí porque en Argelia había situaciones en las que resultaba delicado hacer fotografías y así podía fotografiar sin ser visto. Por ejemplo, también tuve una Leica (...) que es el aparato de los profesionales, pero que conlleva que se sitúe dando la cara a la persona fotografiada. A menudo, esto no era posible: si se fotografiaba a mujeres, por ejemplo, en un país donde no está bien visto, etc. En ciertos casos, pedí autorización (...) y evidentemente, hice muchas fotos y la gente se mostró muy contenta por ello. (...) Era un modo de introducirme y de ser bien acogido. Más tarde les enviaba las fotos.” (Bourdieu, 2003: 19-21)

arropado por “los amigos fotógrafos profesionales a quienes pedía consejo”, comienza a fotografiar de manera sistemática con dos propósitos:

“Estaba la función documental: había casos en los que fotografiaba para acordarme, y poder realizar descripciones con posterioridad, o bien había objetos que no podía acarrear y los fotografiaba; en otros casos, era una forma de mirar (...), una manera de intensificar mi mirada, miraba mucho mejor y, a menudo, después se entraba en materia.” (Bourdieu, 2003: 21-23)

A pesar de lo cual, y durante décadas, esa abundante producción visual²⁷ apenas resultará visible.

Figura 4: Portadas con fotografías de Bourdieu en Argelia.



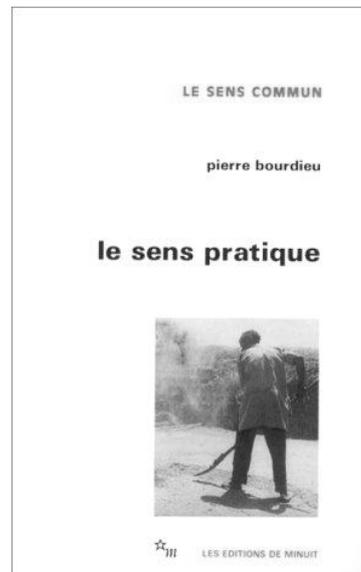
Éditions Mouton & Co., 1963.



Les Éditions de Minuit, 1964



Les Éditions de Minuit, 1977.



Les Éditions de Minuit, 1980.

²⁷ Como indica Franz Schultheis en “Pierre Bourdieu et l’Algérie. De l’affinité élective a l’objectivation engagée”, páginas de presentación al libro-catálogo de dicha exposición: “me muestra un centenar de esas fotos, pues las otras, alrededor de unas mil, se han perdido entre traslados” (op. cit., 15).

A través de la mencionada exposición²⁸ se pone de manifiesto, al acompañarse las fotografías expuestas con esquemas analíticos y fragmentos de textos publicados por Bourdieu, hasta qué punto aquella actividad fotográfica se hace presente en su obra. Sin embargo, hasta ese momento, la presencia material de dicha producción visual tan sólo había asomado en unas pocas portadas de sus libros (caso de las aquí reproducidas en la figura 4)²⁹, mostrando en éstas algunas de las fotografías realizadas en aquella época – cuando, dice, “tuve la idea de hacer fotos de situaciones que me tocaban mucho porque mezclaban realidades disonantes” (Bourdieu, 2003: 25)–. Y lo exiguo de esta muestra a lo largo de los años, cuando menos, llama la atención. Más aún si tenemos en cuenta que Pierre Bourdieu es también quien ha puesto en marcha y sostenido desde 1975 la revista *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, siendo ésta una de las pocas revistas que en dicho campo se ha significado por acordarle una presencia relevante a la reproducción fotográfica, desde su primer número³⁰. Cabe preguntarse, entonces, acerca de las razones que pudieron mover a Bourdieu para no hacer explícita su práctica de la fotografía hasta los últimos años de su vida, conservando así prácticamente inédita su producción socio-fotográfica.

Dos testimonios nos pueden ayudar a entrever una explicación. El primero, nos lo ofrece Christine Frisinghelli al describir³¹ la confianza y colaboración mostrada, hasta sus últimos días, por Bourdieu a la revista fotográfica *Camera Austria*, y respecto a este proyecto en particular: “Confrontado [en el año 2000] a la idea de publicarlas y hacer una exposición con ellas, Pierre Bourdieu era de entrada escéptico, ya que no tenía en alta estima el impacto artístico y estético de sus fotografías” (Bourdieu, 2003: 212). El segundo, nos lo aporta el propio Bourdieu cuando, respondiendo a una pregunta de Franz Schultzeis³² acerca de una crítica de Günther Grass a la excesiva seriedad de la sociología, termina por dar cuenta de la existencia de “una censura de la urbanidad académica que lleva a ni tan siquiera plantearse poder decir un montón de cosas. Y es probable que, lo que le cuento en este momento, no habría podido decirlo hace treinta años o bien lo hubiera dicho pero no de la manera que me atrevo a decirlo ahora”; y a continuación, el diálogo continúa de la manera siguiente:

F.S.: “Ahora, usted puede permitírselo, en cualquier caso la obra está ahí, y usted puede regresar a ella para mostrar la cara oculta.

P.B.: “De hecho, la preocupación por ser serio, científico, me ha llevado a reprimir la dimensión literaria: he censurado muchas cosas. A mi entender, durante todo el primer período del *Centre de Sociologie Européenne*, y sin que se deba a consigna alguna, había un estímulo tácito por censurar todo lo que fuera filosofía y literatura. Se debían respetar las reglas tácitas del grupo. Esto parecía impúdico, narcisista, complaciente. Ahora bien, hoy lamento muchas veces no haber conservado trazas útiles de esa experiencia. Es cierto que he vivido muchas cosas que me han separado de mis contemporáneos intelectuales. He

²⁸ Exposición itinerante que ha visitado diversos lugares durante estos años y de cuyas hechuras, así como de una rápida muestra de su contenido, puede hacerse una idea a través de la presentación contenida en: http://www.dailymotion.com/video/xb9a1t_images-dalgerie-pierre-bourdieu-lcm_creation

²⁹ Portadas de ediciones ya descatalogadas, salvo la última, aunque hoy accesibles en distintas webs.

³⁰ E incluso desde su primer artículo, a la sazón: “Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie” in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, n°1, janvier 1975. pp. 7-36, firmado por Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut. Sus portadas, sin embargo, han ido desprendiéndose de tal presencia.

³¹ En las páginas de su postfacio al libro-catálogo de la mentada exposición, tituladas: “Observations concernant les documents photographiques de Pierre Bourdieu” (pp. 203-213).

³² En la entrevista realizada el 26/06/2001 e incluida en el libro-catálogo a la exposición, bajo el título: “Photographies d’Algérie” (pp. 19-45).

envejecido mucho más rápido... Sí, es verdad, convendría que un día dijera ante un magnetofón lo que me vuelve a la mente mirando las fotos..." (Bourdieu, 2003: 40-42).

La actitud, reveladora, del sociólogo Bourdieu ante el Bourdieu fotógrafo, da una idea bastante precisa de la pertinencia que el contexto académico le concede a la fotografía en tanto que recurso para la generación de representaciones de la realidad social. No en vano, la definición organizacional de lo fotográfico que aquí se revela dice mucho acerca del propio ámbito de producción de representaciones sociológicas, en el cual parece haberse llegado a olvidar que a éstas, además de fabricarlas también se las usa, incluyendo aquellas que conciernen a la misma fotografía así como al texto en el que se inscribe. Lo contrario comporta el reconocer que se está implicado en dicha situación.

En este sentido, quizá sea el caso de Jean Baudrillard el que mejor escenifica la asunción de las propias implicaciones (tanto individuales como colectivas) entre quienes practican sociología y fotografía. En tanto que crítico, se ocupó en diferentes momentos de la presencia y alcance actual de la fotografía ("la fotografía es nuestro exorcismo"), pero asimismo desplegó una actividad fotográfica notable en las últimas décadas de su vida, reunida en una magnífica exposición (Baudrillard, 1999) con el título: "Jean Baudrillard: filósofo, sociólogo, fotógrafo"; esto es, bajo la advocación de una triple yuxtaposición, clarificadora.

A la vista de las representaciones sociológicas... vindicar la escritura, cámara en mano, de textos verbosuales.

"My child-labor photos have already set the authorities to work to see 'if such things can be possible.' They try to get around them by crying 'fake,' but therein lies the value of data and a witness. My 'sociological horizon' broadens hourly."

(Lewis W. Hine, *carta a Frank Manny en 1910*)

En este punto, resulta oportuno retomar aquel recordatorio de Jesús Ibáñez acerca de que la cámara "es un ojo, agarrado por una mano" (Ibáñez, 1990:29). Dicha expresión no sólo pone de manifiesto la combinación que le es constitutiva de órganos afectores y efectores, sino que asimismo apunta a lo acostumbrado de su disociación en la teoría sociológica:

"Tan pronto como analizamos (*theorein*) el mundo social, introducimos una desviación en nuestra percepción de éste, dado que para estudiarlo, para describirlo, para hablar de él, debemos retirarnos de él más o menos por completo. La desviación teoricista o intelectualista consiste en olvidarse de inscribir en la teoría del mundo social que construimos el hecho de que sea el producto de una mirada teórica, un *ojo contemplativo*" (Bourdieu & Wacquant, 2005: 115).

De hecho, la habitual reducción de la cámara al ojo apenas suele matizarse cuando dicha equivalencia se fundamenta en el objetivo, en la medida que éste necesite ser manipulado para corregir el (des)enfoque, si bien jugando un papel meramente instrumental. Y otro tanto sucede con la mirada, desdeñándose así toda la dimensión táctil (o de estar/poner en contacto) que le es consustancial.

En efecto, la fotografía nos enseña a tomar en consideración la intervención de las manos en la conformación de una mirada, así como de la boca y de los pies³³, pues

³³ Por lo que se refiere a los pies, recordar que están presentes desde la necesidad inicial del trípode para el uso de la cámara, formando parte sustancial de la misma. Pero en todo caso, la fotografía, tan estática

todo en la fotografía nos remite al contacto. Un contacto inscrito en la relación con la imagen, con el proceso y el contexto que le da forma, concretándose en la conminación a tocar con los ojos. De hecho, lo táctil no es exclusivo de la mano ni lo óptico del ojo (también puede verse con las manos), de ahí la función háptica de la mirada señalada por Roland Barthes, en la medida en que “mediante la mirada toco, alcanzo, atrapo, soy atrapado [o atrapada]” (Barthes, *op. cit.*). Tal denominación proviene de *haptēin*, que en griego quiere decir “tocar”, “atar”, “quedar pegado”... derivando a su vez de *haptomai*, que significa “yo afecto”; de manera que mediante el término “háptico” se pretende dar cuenta de aquello que está próximo, contiguo o en contacto, esto es: que tiene la facultad de afectar o de afectarse mutuamente. La oposición entre háptico y óptico fue introducida por el escultor Adolf von Hildebrand y el historiador Alois Riegl para establecer la distinción en el arte entre lo hecho para ser visto de cerca y lo basado en una visualidad distanciada. Distinguiendo de esta manera la visión óptica –y su seguimiento de líneas y contornos– respecto a la visión háptica –y su apego a colores y texturas: aspereza, dureza, elasticidad, etc.–, se viene a recuperar la dimensión material de la imagen, su corporeidad, frente a la dominante sensibilidad escópica. Lo que supone reintegrar su capacidad de escritura junto a la, en modo alguno exclusiva, de lectura.

En el caso de la fotografía como producción social, generalmente el contacto se ha traducido en los términos que ya expresara en un breve texto, allá por los años 20 del pasado siglo, la fotógrafa Tina Modotti (1896-1942): “La fotografía, porque sólo puede ser realizada sobre el presente, y sobre lo que existe objetivamente delante de la cámara, se afirma como el medio más incisivo para registrar la vida real en cada una de sus manifestaciones. De ahí su valor documental” (Modotti, 2009: 255). Sin embargo, ese contacto presentista, capaz de fijarlo de una vez para siempre, termina por desplegarse en los diferentes presentes que la propia fotografía conoce. Tal y como señalase Walter Benjamin en una reseña de 1936 sobre la tesis doctoral de Gisèle Freund acerca de la fotografía en Francia en el siglo XIX,

“[lo] que parece discutible no es el intento de definir el alcance [en este caso artístico] de una obra relacionándola con la estructura social de la época en que surgió; lo único que parece discutible es suponer que esta estructura aparece de una vez por todas bajo el mismo aspecto. En realidad, su aspecto podría cambiar según las distintas épocas que dirigen a la obra su mirada retrospectiva” (Benjamin, 2007: 89).

El contacto, de hecho, se produce siempre en estos términos, aunque lo olvidemos con demasiada frecuencia.

Para tomarlo en consideración deberemos asumir que nuestra propia mirada está *pretextualizada*; esto es, textualizada de antemano o inscrita en un horizonte de visibilidad determinado. Dicho de otra forma, que

“miramos objetos que han sido ya largamente acondicionados por códigos y gramáticas, y que han sido técnicamente elaborados para atraer, dirigir o conservar la mirada sobre sí. A la vez, nuestra mirada sale al encuentro de sus objetos igualmente sobredeterminada de esquemas, expectativas y modos de ver, provista de una larga experiencia visual mediatizada. Es tan cierto

ella, remite siempre a una travesía (tanto en el tiempo como en el espacio). De hecho, el modo de existencia de las fotografías es serial, a pesar de la individualización habitual a las que se les somete, dando cuenta de trayectos, de encaminamientos, de recorridos por territorios dibujados paso a paso. No en vano, la mirada está intrínsecamente ligada al desplazamiento. Infinidad de proyectos fotográficos nos lo recuerdan, pero quizá los planteados por Rip Hopkins (en particular en Asia Central) sean de los más explícitos a este respecto. Puede accederse a sus trabajos en <http://www.riphopkins.com/>

que el texto visual contiene la mirada del espectador (lo hacía ya ejemplarmente la pintura del clasicismo europeo) como que la mirada del espectador anticipa, pre-vé el texto visual” (Abril, 2007: 43).

De ahí el éxito de las etiquetas como las de fotoperiodismo, fotografía documental o sociología visual con las que habitualmente pretendemos hacer reconocible el estatus y la significación de tal o cual imagen; a pesar de que, como bien nos señala Howard S. Becker, ninguno de esos términos hablan de lo mismo en uno u otro momento, de manera que no hacemos sino proyectarlas tanto hacia su futuro (caso de la fotografía documental) como hacia su pasado (caso de la sociología visual), sin atender demasiado al hecho de que, “como todos los objetos culturales, las fotografías derivan su significación de su contexto”, pudiéndose tratar una fotografía adscrita a un género en los términos de otro (una foto de prensa como una foto documental, por ejemplo), puesto que “el contexto organizacional tanto como el trabajo complementario que los usuarios están dispuestos a hacer contribuyen a la significación de una representación fotográfica” (Becker, 2009: 199 y ss.).

A tenor de que dichas significaciones emergen de las organizaciones que las manejan, y que éstas cambian en el tiempo y el espacio, el horizonte de visibilidad que así se configura ya no se confunde ni con un descubrimiento –en tanto hecho puntual– ni con un invento –en tanto entelequia– sino que responde al de una *innovación*, esto es, al grado y tipo de movilización que sea susceptible de generar una novedad en su devenir. El (empresarial) concepto heredado de innovación (desde Joseph Schumpeter en los pasados años treinta) establece una trayectoria ideal en la cual cada producto habría de conducirse, paso a paso, desde unas premisas iniciales (concepción) hasta su conclusión final (realización), caracterizada ésta por su inserción en el circuito comercial para su difusión (lo que hoy se resume en el polinomio I+D+i). Desde los años noventa, esta definición progresiva, unidireccional, determinista y teleológica (pues en la misma se contempla que un resultado, final, determina retroactivamente, esto es, dirige y orienta de manera inevitable y lógica todo aquello que le haya precedido: planteamientos, acontecimientos, decisiones, etc.), comienza a ser contestada bajo el argumento de que

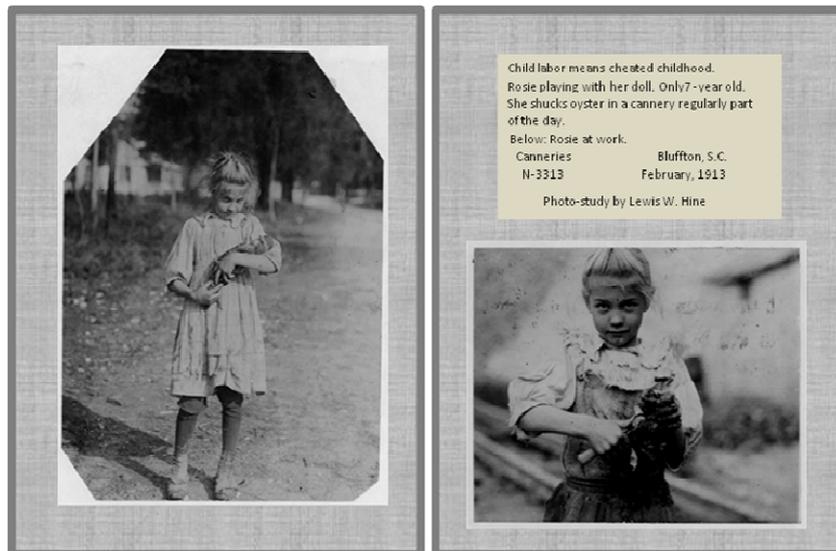
“el éxito de una innovación puede ser explicado de dos maneras diferentes según se insista bien sobre sus cualidades intrínsecas bien sobre su capacidad para suscitar la adhesión de numerosos aliados (usuarios, intermediarios, etc.). En el primer caso se remite al modelo de la difusión (la innovación se expande por contagio gracias a sus propiedades intrínsecas); en el segundo, se recurre al modelo de traducción (el destino de la innovación depende de la participación activa de todos aquellos que están decididos a hacerla avanzar). Adoptarla es adaptarla.” (Akrich, Callon y Latour, 1988: 14)

Veamos siquiera brevemente el alcance de este planteamiento en relación a la propia actividad fotográfica en términos de observación sociológica. Para lo cual hemos de retomar aquí la figura ya mentada de Lewis Wickes Hine (1874-1940), cuya actividad investigadora resulta pionera tanto por su oportunidad como por su inventiva, a través de diversos proyectos de exploración social a los que el propio Hine se refiere como “photographic investigations³⁴” (contribuyendo mediante el desarrollo de éstos durante más de tres décadas de trabajo a dar sentido a expresiones hoy habituales como las de ensayo fotográfico o fotoperiodismo, precisamente).

³⁴ Proyectos entre los que se cuentan los dedicados tanto a la inmigración –*Ellis Island, scenes and personalities* (1905-1926) y *Life and labor in America with emphasis upon racial contributions* (1905-1935)–, como al trabajo –en tres frentes: *Child labor in the U. S.: An historical record in pictures* (1905-1934), *Women at work* (ca. 1907-ca. 1933) y *Men at work* (1917-1931)–.

En apariencia, su consideración de la fotografía apunta a una capacidad de producir fragmentos de evidencia (tanto de la injusticia social como de las condiciones de supervivencia de distintos grupos sociales), de manera que su producción se contempla a menudo en términos exclusivamente testimoniales, como ejemplo paradigmático junto a la de Jacob Riis (1849-1914) de la tradición americana de fotografía documental o “documentalismo social” (Stange, 1989), a tenor de su focalización reformista mientras sus colegas de *Photo-Secession* (con Alfred Stieglitz a la cabeza) dirigían el foco de interés hacia los asuntos artísticos. Y sin embargo, en términos de producción visual de datos sociológicos cabe señalar algunas diferencias significativas entre ambas, porque no resulta baladí, al respecto, la forma adoptada por cada uno de los mencionados proyectos: en el caso del periodista Riis, será la de “un resumen de imágenes”, aquéllas que integra en los artículos, reportajes y libros dedicados a documentar el modo de vida de las barriadas de Nueva York para denunciar “[un crimen], inseparable del sistema [pues] el hecho de que debamos admitir que es hijo de nuestros propios errores no es excusa, aunque exija y merezca nuestra máxima paciencia y nuestra más tierna caridad” (Riis, 2004: 17); pero en el caso del sociólogo Hine será, en cambio, la de “un pensamiento en imágenes”, aquéllas que en sus proyectos conforman el *photo-study* correspondiente, producido éste como un texto verbovisual, esto es, donde las imágenes participan del texto en interacción con el espacio tipográfico y la palabra escrita, en lugar de limitarse aquéllas a servir de ilustración o acompañamiento de unos argumentos lingüísticos (Abril, 2007). Texto verbovisual urdido por Hine a través de cierta disposición de fotografías y fichas, de la que se pretende dar aquí idea mediante la reconstrucción de uno de sus fragmentos (ver figura 5).

Figura 5: Dos páginas de un *photo-study* de Lewis W. Hine



Reconstrucción elaborada por el autor a partir de las fotografías que Hine tomara en *Varn & Platt Canning Co.* (1913) y que figuran –como imágenes sueltas e independientes– en el repositorio de la *Library of Congress*, Washington, como LC-DIG-nclc-01024 y LC-DIG-nclc-01015, respectivamente.

Creo de interés señalar que dicha reconstrucción –que retoma tanto las fotografías como el texto original de ambas páginas– se ha realizado mediante un montaje a partir de las fotografías que sin embargo figuran sueltas e individualizadas en el repositorio de referencia, esto es, tratadas cada una de ellas como documentos independientes, tal y como hoy en día accedemos a la gran mayoría de este tipo de productos culturales, esto es, descontextualizados, al margen de su proceso original de producción (pues si bien suele hacerse mención, e incluso exhaustiva, de no pocas de las características técnicas de su formato, en cambio poco o nada suele plantearse acerca de su forma social primera³⁵), haciendo así caso omiso al hecho de que la actual presentación y accesibilidad de este tipo de objetos constituye un nuevo avatar de los mismos.

En los repositorios, las páginas de los textos verbovisuales de Hine tienden a convertirse en meros depósitos de fotografías cuyos pies conservan trazas de los textos originales, y en las publicaciones del campo de la sociología nada se dice de éstos, mientras que tanto sus hechuras como sus maneras de hacer siguen resonando en otras publicaciones y en otros campos. Pienso en trabajos como los de Victor Burgin, en particular: UK 76 y US 77, así como el resto de los incluidos en la edición de *Between* (Burgin, 1986), donde se presentan varios de sus trabajos entre 1975 y 1984 tras haber sido expuestos en distintas galerías³⁶. Al igual que pienso en algunos de los poemarios de Leslie Scalapino, particularmente *Crowd and not evening or light* (Scalapino, 1992), cuyas imágenes fotográficas –que realizara ella misma– son una parte integral de cada poema (designados de hecho como “photo-poems”). O también en la exposición *Home & Away*, en París durante 2004, del fotógrafo Rip Hopkins, donde presentaba algunas de las fotografías que había realizado en Uzbekistán durante 2002 (la serie completa se encuentra en su libro *Déplacés*), enmarcadas con breves enunciados construidos según una construcción oulipiana³⁷. Sin embargo, esta generación de un nuevo tipo de texto sociológico que suponen los textos verbovisuales de Hine debería de tomarse en consideración a la hora de plantear el reconocimiento de su figura en tanto que “crítico social” (Sampsell-Willmann, 2009), y no sólo el contexto académico e intelectual del que parte su obra al haber trabajado con John Dewey en la Universidad de Chicago, haber estudiado sociología en las universidades de Columbia y Nueva York, enseñado en la experimental *Ethical Culture School* –donde Paul Strand (1890-1976) será alumno suyo, iniciándole así en la fotografía–, e intervenido asimismo de manera activa en varios movimientos sociales³⁸.

³⁵ La gran mayoría de las veces, las fotografías de Hine aparecen reproducidas al margen del photo-study al que pertenecen, pero a veces pueden encontrarse reproducciones de algunas de sus páginas, asimismo sueltas, en cuya composición han intervenido dichas fotografías (consúltense al respecto las páginas web de la Georges Eastman House y de la New York Public Library's Digital Gallery), pero se echa en falta un mejor acceso a los trabajos de Hine en su formato original.

³⁶ Ante la imposibilidad de reproducir aquí una muestra del trabajo desarrollado por Burgin en dichas series, y de cara a dar una idea más cabal del alcance del mismo, retomamos aquí un comentario de Elizabeth Chaplin acerca de dos textos verbovisuales de la serie US77, “Police-of-mind” y “Life demands a little give and take”, en concreto: “En ambas piezas, la yuxtaposición de imagen y texto abre un abismo entre ideologías, volviendo difícil al lector/vidente ignorar las desigualdades de clase, raza y género” (Chaplin, 1994: 107).

³⁷ Las breves leyendas que acompañan a las 99 fotografías están compuestas a su vez por 99 caracteres. Una construcción oulipiana que se añade a las demás constricciones presentes en la matriz narrativa que este fotógrafo configura al objeto de hacer proliferar historias sobre y desde el desplazamiento mismo.

³⁸ Como lo atestigua su trabajo para el NCLC-*the National Child Labor Committee*, de cuya sección de fotografía llegó a hacerse cargo. De hecho, seguiría teniendo presente ese afán a la hora de establecer su

Quizá así dejaríamos de circunscribir su trabajo tanto al surgimiento del discurso documental en fotografía como al reformismo social de finales del siglo XIX y principios del XX, para lo cual se suelen traer a colación aquellas palabras del propio Hine acerca de que “el gran peligro social radica en la oscuridad y la ignorancia. Se requiere luz. ¡Luz! ¡Luz a raudales!”; homologando así su producción socio-fotográfica a la de un Jacob Riis para quien el uso de la novedad que por aquel entonces supuso el flash le permitía “visualizar” mejor ciertos espacios de sociabilidad urbana, hasta entonces completamente ciegos para una burguesía a la que consideraba obligada a abordar la corrección social de “la cruda realidad a la que tenemos que enfrentarnos” (Riis, 2004). Sin embargo, y a tenor del proceso mismo de socialización en el que se inscriben sus producciones fotográficas –pues éstas intervienen desde temprano en la constitución de una imagería colectiva de lo social³⁹–, conviene subrayar que el propio Hine se irá convenciendo de la importancia de desnaturalizar la fotografía, a la que se presenta como evidencia, para hacerla entender como la consecuencia de un poner en evidencia aquello que es tenido por evidente.

Esta vindicación metodológica de la propia descripción como conformadora de la situación estudiada, por lo demás presente en muchas de sus fotografías⁴⁰, supone una contestación tanto de la representación social dominante de la fotografía como de la asunción de dicha representación por parte de una investigación social que pretende constituirse en mero aparato de captura. De hecho, en manos de Hine la cámara fotográfica se revela transmutación de la máquina de escribir y no sólo su complemento: “El dictum del trabajador social es: ‘¡Hágase la luz!’; y en esta campaña de iluminación disponemos de un agente que escribe con luz: el fotógrafo” (Hine, 1980: 110). En efecto, ya no se trata de representar el mundo tal y como éste se da a ver –al igual que el reflejo en un espejo– sino de hacer ver las relaciones que conforman ese mundo, representando sus alteraciones –así como en la proyección de una sombra–. Y para mostrar lo que resulta desatendido es imprescindible dotarse de una escritura, de un lenguaje otro; adoptando en el caso de Lewis Hine las hechuras del montaje, donde se hace explícita la intención de “inventar para descubrir” (Anders, 2007: 108). De ahí que, entre la producción verbovisual de Hine además de contarse con los ya mentados “foto-estudios” puedan asimismo rastrearse muy variados e interesantes paneles expositivos pergeñados mediante fotomontaje⁴¹, seleccionando para ello algunas imágenes entre las

legado pues, tras su muerte en 1940, donará su archivo al colectivo *the Photo League* –entroncado a su vez en la tradición de la fotografía obrera (Ribalta, 2011)–, activo de 1928 a 1951 gracias a la labor tanto de sus integrantes (caso de Abbot, Bourke-White, Adams o el mismo Strand) así como de sus adherentes (caso de Lotte Jacobi, Moholy-Nagy y también miembros de la FSA), con la intención de fotografiar en los espacios de la vida cotidiana, primando fondo sobre forma, al objeto de apoyar las luchas sociales que allí cobrasen cuerpo. Legado del cual, tras la disolución de *Photo League* y ante el desinterés de distintas instituciones, se hizo cargo la *George Eastman House*, custodiando sus originales.

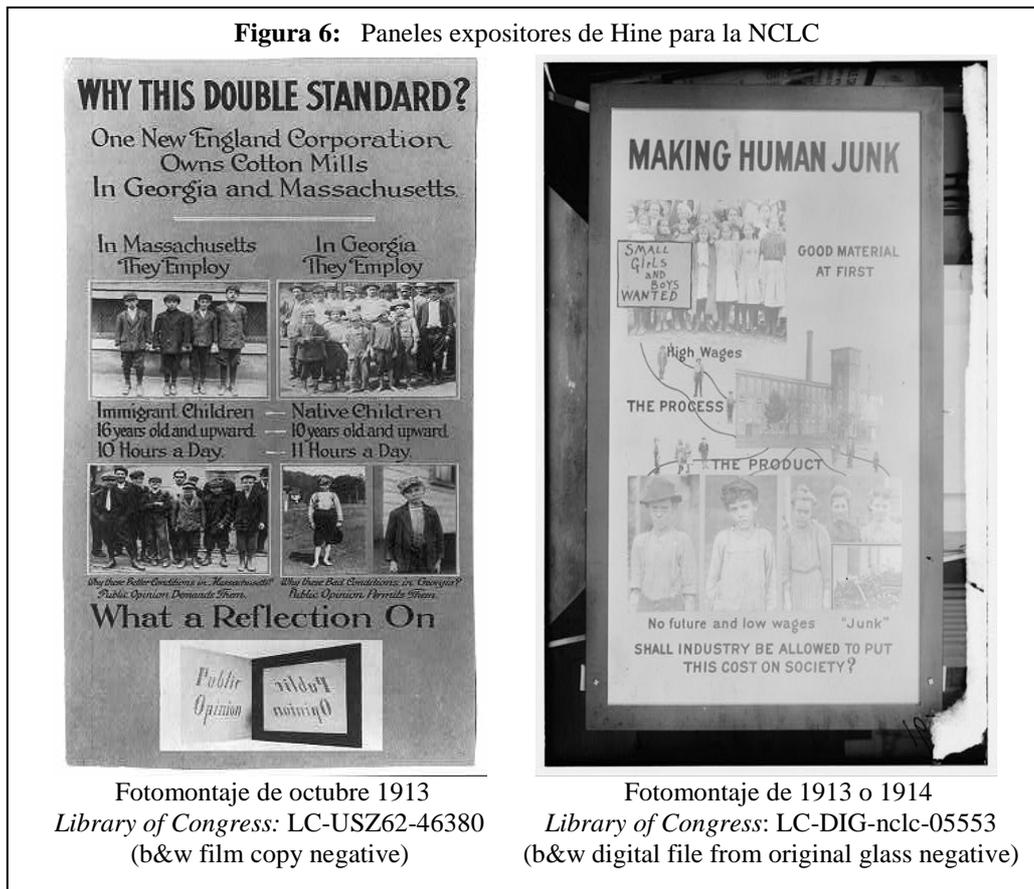
³⁹ Siendo reconocido su trabajo como pionero “in educational and sociological photography” por *The Survey* en el número del 11/12/1920, con motivo de su exposición *Life and Labour* en el National Arts Club de Nueva York.

⁴⁰ A modo de ejemplo, cabe referir aquí –sin mostrarla– una de sus fotografías, en concreto la que tomó en Boston el 24 de enero de 1917, y en la cual podemos ver de espaldas a Frank Hastings (quien “dice haber cumplido el mes anterior 14 años y que trabaja para la *Metropolitan Messenger and Mailing Co.*”) mientras se aleja caminando con un paquete o sobre grande en la mano, “por la mañana temprano, a la altura del 107 de Hampshire Street”, tras haber dejado atrás un escaparate en el que se anuncia, con grandes letras en el cristal: Dulces saludables para niños (*Wholesome sweets for children*).

⁴¹ De hecho, tales composiciones de Hine con pretensiones pedagógicas se integrarían en este género fotográfico de fuerte carga contrapropagandística, y que cuenta con exponentes tan renombrados como El Lissitzky (1890-1941), John Heartfield (1891-1968) o Josep Renau (1907-1982), por ejemplo.

generadas a través de su propia actividad socio-fotográfica⁴² (tal y como se muestra en los ejemplos incluidos en la figura 6).

Durante los últimos años de actividad, Hine firmaba el dorso de sus fotografías con la siguiente inscripción: “Lewis W. Hine / Interpretive photography / Hastings on Hudson, New York”, al considerar éstas como “fotointerpretaciones”. A pesar de lo cual, la retrospectiva que se le dedicó a su obra en el *Riverside Museum* un año antes de su muerte, desde el 11/1 al 26/2 de 1939, abundaba de nuevo en la catalogación de la misma como “Documentary Photographs”. La insistencia en adscribir la producción fotográfica de Hine al surgimiento del discurso documental en fotografía, así como en el reformismo social de finales del siglo XIX y principios del XX, no resulta baladí ya que entre sus consecuencias no menores se cuenta la de considerar dicha producción como un *factum*; en el doble sentido de entenderla bien como un hecho en sí misma (en cuanto que obra o realidad dada de una vez por todas y para siempre) bien como relativa a un hecho (por cuanto la misma remite a una realidad social dada de antemano). Lo que supone, en ambos casos, dar cuenta de la misma a tenor de la naturalidad de la imagen fotográfica, que permite el reconocimiento de lo dado a ver o representado; una representación sin imaginación, en definitiva, capaz de dar cuenta de una época a través del testimonio de un imaginario más o menos estable.



La reivindicación interpretativa de Hine apunta, por el contrario, al trabajo de representación llevado a cabo a través de la actividad socio-fotográfica, entendida así

⁴² Al igual que haría Alexander Rodchenko (1891-1956) configurando los fotomontajes a partir de 1924 con sus propias fotografías.

como mediación. Una entre otras, aunque más bien deberíamos decir que se trata de una capaz de hacer ver otras mediaciones, socialmente opacas. Baste retomar los distintos proyectos de Hine acerca del mundo del trabajo teniendo presentes los términos en que Günther Anders caracteriza nuestra (in)capacidad de percepción y de representación:

“nuestra capacidad de fabricación –dado que el aumento de los logros técnicos es incontenible– es *ilimitada*, mientras que nuestra facultad de representación es, por naturaleza, *limitada*. (...) Y, naturalmente, no sólo es la desmesurada magnitud de nuestros logros lo que excede nuestra facultad de representación, sino también la ilimitada *mediación* de nuestros procesos de trabajo. [A tenor de la serie de tareas aisladas que en estos se nos asigna] se nos arrebató la capacidad de crearnos una representación de todo ello. Una vez sobrepasado cierto grado máximo de mediación –y esto es la norma en la forma actual del trabajo industrial, comercial y administrativo–, renunciamos, o mejor dicho, ya no sabemos siquiera que renunciamos a lo que sería nuestra tarea: contar con una representación de lo que hacemos. Y lo que es válido para la representación, vale en la misma medida para nuestra *percepción*: en el momento en que los efectos de nuestro trabajo o de nuestra acción sobrepasa cierta magnitud o cierto grado de mediación, comienzan a tornarse oscuros para nosotros. Cuanto más complejo se hace el aparato en el que estamos inmersos, cuanto mayores son sus efectos, tanto menos tenemos una visión de los mismos y tanto más complica nuestra posibilidad de comprender los procesos de los que formamos parte o de entender realmente lo que está en juego en ellos” (Anders, 2001: 28-29).

En este sentido cabe interpretar, a su vez, las consabidas palabras del propio Hine abogando por mostrar aquello que cabría cambiarse: “Quiero fotografiar lo que necesita ser apreciado, quiero fotografiar aquello que precisa ser corregido”. Repetida una y otra vez a la manera de un credo, esta cita suele traerse a colación para ratificar la dimensión reformista de su actividad socio-fotográfica. El problema surge cuando mediante esta inscripción se esencializa lo representado a través de dicha actividad, para dejar a continuación de abordar el trabajo de representación (esto es, de inteligibilidad) mediante el que aquello cobra forma. Para ello, habremos de considerar que, al margen de la etiqueta de “fotografía documental” que siempre le acompaña, Hine entendía la práctica fotográfica como su manera de hacer sociología por otros medios o, como él mismo lo expresara, de ensanchar sus propios horizontes sociológicos; generando representaciones de la sociedad a partir de la asunción, por su parte, de la capacidad socio-fotográfica para intervenir en el contexto mismo en que se mira.

Bibliografía

- ABRIL, Gonzalo (2007) *Análisis crítico de textos visuales. Mirara lo que nos mira*, Madrid: Síntesis.
- (1997) *Teoría general de la información. Datos, relatos y mitos*, Madrid: Cátedra.
- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson (2004) *L'homme sur la photo. Manuel de photoethnographie*, Paris: Téraèdre.
- AGEE, James & EVANS, Walker (1993) *Elogiemos ahora a hombres famosos*, Barcelona: Seix Barral.
- ANDERS, Günther (2001) *Nosotros, los hijos de Eichmann: carta abierta a Klaus Eichmann*, Barcelona: Paidós.
- (2007) “Sur le photomontage”, *Tumultes*, n° 28-29, pp. 105-123.
- BARTHES, Roland (1982a) “Droit dans les yeux”, in Barthes, R. *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, pp. 278-283.

- (1982b) “Le message photographique”, in Barthes, R. *L’Obvie et l’obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, pp. 9-24.
- (1980) *La chambre claire: Note sur la photographie*, Paris: Gallimard.
- (1963) “La métaphore de l’œil”, *Critique*, vol.8, n° 195-196, pp. 770-777.
- BAUDRILLARD, Jean (1999) *Photographies 1985-1998*. Graz: Neu Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum. [Catálogo de la exposición].
- BECKER, Howard *et al.* (1981) *Exploring Society Photographically*, Evanston, Illinois: Mary and Leigh Block Gallery/Northwestern University.
- (1974) “Photography and Sociology”, *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 1, pp. 3-26.
- BENJAMIN, Walter (2007) *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-Textos.
- (1973a) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, in *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: Taurus, pp. 17-57.
- (1973b) “Pequeña historia de la fotografía”, in *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: Taurus, pp. 63-83.
- BERGER, John (2000) *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BOURDIEU, Pierre & BOURDIEU, Maire-Claire (1965) “Le paysan et la photographie”, *Revue française de sociologie*, n° 6, pp. 164-174.
- BOURDIEU, Pierre *et al.* (1965) *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris: Minuit.
- BOURDIEU, Pierre & WACQUANT, Loïc (2005) *Una invitación a la sociología reflexiva*, Buenos Aires: Siglo XXI Argentina.
- BOURDIEU, Pierre (2003) *Images d’Algérie. Une affinité élective*, Paris: Actes sud/Sindbad/Camera Austria/Institut du Monde Arabe.
- (1980) *Questions de sociologie*, Paris: Minuit.
- BURGIN, Victor (1986) *Between*, Oxford-New York: Basil Blackwell.
- BUSINO, Giovanni (1993) “Pavane pour l’histoire de la sociologie”, *Revue Européenne des Sciences Sociales*, n° 95, pp. 95-123.
- CHAPLIN, Elizabeth (1994) *Sociology and Visual Representation*, London-New York: Routledge.
- DAVILA, Andrés (2009) “Encerrando fuera a los demás (de más): segurización urbana, observancia biopolítica y fotografía”, in Mendiola, I. (ed.) *Rastros y rostros de la biopolítica*, Barcelona: Anthropos, pp. 313-342.
- (2007) “Representaciones sociales e investigación social cualitativa”, in Cerrato, Javier y Palmonari, Augusto (dirs.): *Representaciones sociales y psicología social: Comportamiento, globalización y posmodernidad*, Valencia: Promolibro, pp. 185-204.
- DIDI-HUBERMANN, G. (1986) “La photographie scientifique et pseudo-scientifique, ou les avatars de l’aura”, in Lemagny, J.-C. & Rouillé, A. (dirs.) *Histoire de la photographie*, Paris: Bordas, pp. 71-75.
- DOHERTY, Robert J. *et al.* (1975) “Roy Stryker on FSA, SONJ, J & L”, *Image (Journal of Photography and Motion Pictures)*, vol. 18, n° 4, pp. 1-18.
- DOUD, Richard (1965) *Oral history interview with Roy Emerson Stryker, 1963-1965*. Archives of American Art, Smithsonian Institution (puede ser consultada en: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-roy-emerson-12480#transcript>).

- FACCIOLI, Patrizia & LOSACCO, Giuseppe (Pino) (2003) *Manuale di sociologia visuale*, Milano: Franco Angeli.
- FOESTER, Heinz von (1974) “Notes pour une épistémologie des objets vivants”, in Morin, E. y Piattelli-Palmarini, M. (eds.), *L'unité de l'homme, 2: Le cerveau humain*, Paris: Seuil, pp.139-155.
- FREUND, Gisèle (1985) *Photographie et société*, Paris: Éditions du Seuil.
- GOFFMAN, Erving (1977) “La ritualisation de la féminité”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 14, pp. 34-50.
- GUIMOND, James (1991) *American photography and the American dream*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- HARPER, Douglas (1998) *Les vagabonds du Nord-ouest américain*, Paris: L'Harmattan [trad. de *Good company*, 1982, pero revisada y puesta al día por el autor].
- (1979) “Life on the road”, in Wagner, J. (ed.) *Images of information. Still Photography in the Social Sciences*, Beverly Hills-London: Sage, pp. 25-42.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne (1979) “Clichés, stéréotypie et tragédie discursive dans le discours de Lieuvain (Madame Bovary, II, 8)”, *Littérature*, vol. 36, pp. 88-103.
- HINE, Lewis W. (1980) “Social photography”, in Trachtenberg, A. (ed.) *Classic essays on photography*, New Haven, Conn.: Leete's Island Books, pp.109-113.
- HOPKINS, Rip (2004) *Déplacés*, Paris: Editions Textuel.
- HUGHES, Everett C. (1984) *The Sociological Eye: Selected Papers*, New Brunswick: Transaction Publishers.
- IBÁÑEZ, Jesús (1990) “Introducción”, in Ibáñez, J. (coord.): *Nuevos avances en la investigación social*, Barcelona: Anthropos, pp. 7-39.
- JONAS, Irène (2010) *Mort de la photo de famille? De l'argentique au numérique*, Paris: L'Harmattan.
- KAUFMANN, Jean-Claude & SCAGLIA, Rita (2007) *Familles à table*, Paris: Armand Colin.
- KRAKAUER, Siegfried (2008) *La fotografía y otros ensayos*, Barcelona: Gedisa.
- LA ROCCA, Fabio (2007) “Introduction à la sociologie visuelle”, *Sociétés*, n° 95, pp. 33-40.
- LEPENIES, Wolf (1995) *Les Trois cultures: Entre science et littérature l'avènement de la sociologie*, Paris: Maison des Sciences de l'Homme.
- LINK, William A. (1992) *The Paradox of Southern Progressivism, 1880-1930*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- MODOTTI, Tina (2009) “Sobre la fotografía”, apéndice a de la Calle, Á. *Modotti. Una mujer del siglo XX*, Madrid: Ediciones Sinsentido, p. 255.
- MUMFORD, Lewis (2011) *El mito de la máquina, vol.2 (El pentágono del poder)*, Logroño: Pepitas de calabaza.
- PÉQUIGNOT, Bruno (2008) *Recherches sociologiques sur les images*, Paris: L'Harmattan.
- PINTO, Louis (2004) “Otra manera de mirar”, in Alonso, L.E., Martín Criado, E. & Moreno Pestaña, J.L. (eds.) *Pierre Bourdieu: las herramientas del sociólogo*, Madrid: Fundamentos, pp. 375-396.
- PLUMMER, Ken (1989) *Los documentos personales. Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista*, Madrid: Siglo XXI.

- PUELLES ROMERO, Luis (2011) *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*, Madrid: Abada editores.
- RIIS, Jacob (2004) *Cómo vive la otra mitad*, Alba: Barcelona.
- RIBALTA, Jorge (ed.) (2011) *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939)*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (2008) *Arxiu Universal. La condició del document i la utopia fotogràfica moderna*, Barcelona: Guia de l'exposició MACBA-Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- ROSENBLUM, Barbara (1978) *Photographers at work: a sociology of photographic styles*, New York: Holmes & Meier.
- ROUCOUX, Katherine & MALIN, David (2002) *Heaven & Earth: Unseen by the Naked Eye*, London: Phaidon.
- SAUVAGEOT, Anne (1994) *Voirs et savoirs. Esquisse d'une sociologie du regard*, Paris: PUF.
- SENNETT, Richard (1990) *The Conscience of the Eye: The design and social life of cities*, New York: Knopf.
- SIMMEL, Georg (1991) "Essai sur la sociologie des sens", in Simmel, G. *Sociologie et épistémologie*, Paris: PUF.
- SAMPSELL-WILLMANN, Kate (2009) *Lewis Hine as Social Critic*, Jackson: University Press of Mississippi.
- SCALAPINO, Leslie (1992) *Crowd and not evening or light*, Oakland: Sun & Moon and O Books.
- STASZ, Clarice (1979) "The early history of visual sociology", in Wagner, J. (ed.) *Images of information. Still Photography in the Social Sciences*, Beverly Hills- London: Sage, pp. 119-136.
- STOICHITA, Victor (2005) *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, Madrid: Siruela.
- SUDNOW, David (1972) "Temporal parameters of interpersonal observation", in Sudnow, D. (ed.) *Studies in Social Interaction*, New York: Free Press (p. 259-279).
- TARDE, Gabriel (1993) *Lois de l'imitation*, Paris: Editions Kimé.
- TAYLOR, Charles (2006) *Imaginarios sociales modernos*, Barcelona: Paidós.
- THIBAUD, Jean-Paul (2002) *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics*, Bernin dans l'Isère: Ed. À la croisée.
- TOPALOV, Christian (1997) "Maurice Halbwachs, photographe des taudis parisiens (1908)", in *Genèses*, n° 28, pp.128-145.
- WAGNER, Jon (2002) "Contrasting images, complementary trajectories: sociology, visual sociology and visual research", *Visual Studies*, vol. 17, n° 2, pp.160-171.
- (1979) "Photography and social science process", in Wagner, J. (ed.) *Images of information. Still Photography in the Social Sciences*, Beverly Hills-London: Sage, pp. 283-295.