

La fotografía participativa como medio de investigación y análisis social.

Nota etnográfica sobre la experiencia con un grupo de adolescentes en el ámbito educativo.

Paula González Granados

*Depto. de Antropología, Filosofía y Trabajo Social
Universidad Rovira i Virgili (Tarragona)*

Desde su invención como medio mecánico, en la primera mitad del siglo XIX, la fotografía provocó un extenso debate que transitó entre el realismo científico de la imagen fotoquímica, de la fotografía como ventana clara en la que vemos las cosas tal cual son, hasta una nueva manera de enfocar el acto fotográfico, más bien como un cruce de miradas, que como un ejercicio solitario. Actualmente los análisis se dirigen también a situar la perspectiva desde el que toma la foto, que intencionalmente separa una parte de la realidad al inmortalizar un momento determinado. De esta manera, se pasó a pensar en la fotografía como ventana a la fotografía como espejo, que nos revela mucho más del sujeto que aprieta el disparador de lo que a primera vista parece. Otro elemento importante a tener en cuenta es el espectador. La manera de mirar una imagen se transforma a lo largo de la historia, pero igualmente varía según el público que la mire, y el contexto en que éste se inserte. La interpretación que hagan de la misma tendrá que ver con múltiples factores, relacionados con cuestiones culturales que nos empujan a interpretar de una u otra manera aquello que se posa en nuestra mirada, aunque sea por un breve momento. De esta manera, el acto fotográfico como acto comunicativo, supone una compleja trama que incluye diferentes componentes a tener en cuenta a la hora de analizar las imágenes. Tal como explica Philippe Dubois, «*con la fotografía, ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible*» (Dubois, 1986: 11, en cursiva en el original). En este sentido, el objetivo principal que me planteo en esta investigación es analizar el punto de vista del que toma la fotografía, y el proceso en que se inserta su práctica. Este propósito tiene que ver con la representación de la persona que piensa la foto, se sitúa, encuadra y presiona el disparador, sabiendo que esas imágenes serán observadas por un público determinado.

Lo que observamos al encontrar una serie de imágenes que nos relatan un hecho social determinado es el producto final, que ha pasado por varios filtros hasta que se nos

muestra como producto acabado. El proceso, todo aquello que precedió al acto en sí (la milésima de segundo en que apretamos el disparador de la cámara), no se explicita. Cuando observo trabajos fotográficos de largo recorrido¹ y leo sobre las estrategias de sus autores para acercarse a estas realidades (lo que la documentación sobre los mismos permite, aunque sigo creyendo que no es lo suficientemente profunda), me sorprende a mí misma volviendo una y otra vez sobre esas imágenes. Esta fascinación por los reportajes fotográficos no tiene que ver únicamente con la composición, con las estrategias visuales que hacen que una foto transmita un mensaje determinado, o que sea estéticamente bella, sino principalmente con la capacidad de las imágenes para contar historias, para ser transmisoras de discurso, para remover algo en nosotros que impulse un interés por saber más. Por ello, el mecanismo principal que mueve mi interés tiene que ver con el uso de la imagen fotográfica como espacio de reflexión. Dicho de manera más simple, las fotografías son buenas para pensar, de manera diferente a la reflexión a través del lenguaje escrito, «como metáforas visuales que unen ese espacio entre lo visible y lo invisible, que comunica no a través del paradigma realista, pero sí a través de la expresividad lírica» (Edwards 1999: 58, traducción propia). Las preguntas que me planteo como punto de partida tienen que ver con los mecanismos que nos llevan a «llenar» el vacío que deja la imagen, con los discursos que emanan de ella, con las representaciones que se establecen en ese acto fotográfico, que es culturalmente significativo y que tiene que ver con una preservación del momento, para uno mismo, pero también para los demás.

La finalidad principal en la etnografía que ahora pasaré a describir ha sido experimentar con la fotografía participativa como metodología de investigación social, lo que desde un principio supuso un reto y un aprendizaje, introduciendo un elemento, la cámara, que tiene una energía propia que provoca situaciones que sin ella probablemente no se darían, siguiendo el inspirador trabajo de Jean Rouch². Esta metodología ya ha sido utilizada en otras ocasiones, tanto en el campo de la acción social como de la investigación, y consiste básicamente en transferir la cámara fotográfica a un grupo de personas que quieran participar en esta experiencia, y realizar un trabajo extenso en el campo que permita registrar, observar y sistematizar este proceso que subyace al acto fotográfico. El grupo de análisis de esta investigación está compuesto por niños y adolescentes de entre 11 y 16 años, con los que he trabajado en tres talleres de fotografía participativa que han durado de 3 a 5 meses cada uno.

Contexto de los talleres de fotografía participativa

Aunque la etnografía realizada para esta investigación se conforma de dos casos de estudio, en estas páginas me centraré en uno de ellos, realizado en Tarragona, para así poder profundizar mucho más en su análisis. Eso sí, cuando lo crea necesario realizaré algún comentario o apunte complementario sobre el otro caso, desarrollado en México Distrito Federal.

¹ Pongamos por ejemplo el trabajo de la fotógrafa Cristina García Rodero sobre las festividades populares religiosas, recogidas en su libro *España Oculta* (1989).

² En su cotidiano estilo poético y apasionado, Jean Rouch explica de esta manera su punto de vista: «El observador, por fin, sale de su torre de marfil; su cámara, su cinta de video, le han llevado —por el camino de un extraño proceso de iniciación— al verdadero corazón del conocimiento y, por primera vez, su trabajo no está siendo juzgado por un tribunal de tesis, sino por la gente a la que ha venido a observar» (1974: 96, traducción propia).

El trabajo de campo tuvo lugar en una Unidad de Escolarización Compartida, recurso educativo dirigido a alumnos de educación secundaria que por razones de inadaptación social³ han sido expulsados de sus centros educativos de referencia. Este centro está coordinado por el Ayuntamiento de Tarragona, y por la Fundació Casal l'Amic, una Organización No Lucrativa (ONL) que trabaja en la zona donde está ubicado el centro desde hace más de 25 años. Esta fundación tiene como objetivo principal la acción educativa con niños y jóvenes, destinada a la prevención de situaciones de riesgo social en estos grupos de población. El grupo con el que trabajé estaba formado por diez chicos cuyas edades estaban comprendidas entre los 13 y los 16 años⁴ y que se encontraban en diferentes cursos de secundaria.

En cuanto al contexto urbano, hay que decir que la UEC se encuentra situada en la zona Ponent, esto es, en la periferia sur de la ciudad de Tarragona; una zona que comienza a desarrollarse principalmente en torno a los años 50 a partir del asentamiento de la industria petroquímica en la ciudad y de la consecuente llegada de trabajadores y de sus familias desde varios puntos de la Península ibérica. A lo largo de las décadas fueron naciendo los diferentes barrios que hoy en día conforman esta parte de la ciudad, cada cual con una historia y características diferentes. Su nacimiento y desarrollo han estado relacionados con factores que tienen que ver con intereses urbanísticos que crearon conflicto a causa de la mala planificación urbanística inicial y con la histórica segregación urbana que esta parte de la ciudad ha arrastrado en relación a otras zonas de la ciudad de Tarragona.

A continuación pasaré a desarrollar las ideas principales sobre las dos técnicas de investigación utilizadas durante el trabajo de campo, y que han sido esenciales para la recogida y análisis posterior de los datos: los paseos fotográficos y la entrevista con fotografías.

Los paseos fotográficos, la práctica fotográfica en grupo

Una de las actividades que ha vertebrado el taller de fotografía ha sido el recorrido en grupo por espacios urbanos que son cotidianos para los informantes, con la finalidad de documentar fotográficamente su entorno de referencia. Antes de salir a dar estos paseos, pactábamos el itinerario, haciendo que fueran ellos mismos los que decidiesen qué lugares eran buenos para fotografiar, desde su propio punto de vista. Los objetivos principales de estos recorridos son, por una parte, conocer esos lugares que para ellos son referencia en el espacio que habitan y, por otra, que es la que en este momento nos interesa para el análisis, observar las interacciones en el medio a través del uso de la cámara, en referencia a los momentos en que decidían qué parte de la realidad encuadrar y qué relaciones se establecían dentro del grupo. La cámara, de esta manera, propicia una serie de comportamientos que están intensamente relacionados con su presencia. Es una cámara provocativa, libre, que más allá de documentar hechos objetivamente, provoca situaciones que quedan registradas visualmente. No es entonces la

³ Las denominaciones sobre el centro provienen de un documento generado a partir de un Seminario gestionado por el Instituto de Ciencias de la Educación de la Universitat Rovira i Virgili: Les Unitats d'Escolarització Compartida (UEC): Un recurs extraordinari per a l'atenció de la diversitat en l'ESO (curso 2000-2001).

⁴ Las edades de los alumnos de estos centros oscilan entre los 12 y los 16 años, y todos ellos son varones. Hay que decir que se procura preferentemente que ingresen a partir de los 14 años, aunque no siempre es así.

cotidianeidad la que aparece, sino una recreación de ésta, una interpretación del entorno a través de su propia mirada.

En estos paseos, a cada cual le parecía bueno fotografiar uno u otro momento, pero cuando teníamos que ponernos de acuerdo era en las fotos de grupo. Dónde ponerse, en qué orden y al lado de quién colocarse, quién quiere salir y quién no, quién toma la foto. Toda una serie de decisiones que mostraban sus preferencias en cuanto a la pose, el escenario y la posición ocupada. Tanto la elección del espacio a fotografiar, como del momento elegido para hacerlo y las decisiones que esto conllevaba, suponían una manera de registrar a través de las imágenes los puntos culminantes de nuestro paseo. Pongamos como ejemplo estas dos primeras imágenes. En ellas encontramos plasmadas en una sola imagen las jerarquías del grupo informal y la posición de cada uno de los miembros. En la imagen 1 se plasma el encuentro con una chica (situada en el centro, con sandalias y pantalón de chándal) a la que me describieron como «la más dura del barrio porque se peleó con tres gitanos y les ganó». La fotografía la tuve que tomar yo, ya que todos querían aparecer en ella. En ésta, el líder del grupo se sitúa a su izquierda, y los líderes menores a los lados de éste. El que sustentaba la figura de «pringao» aparece solitario en una segunda fila, levantando mucho la cabeza para que se le pudiera ver, ya que era de una estatura menor que los que tiene delante, pero no se le permitió que se colocara en la primera fila. Con respecto a la fotografía número 2, encontramos al líder de pie, rodeado por los líderes menores, y en este caso el «pringao» fue excluido de la foto y obligado a ser él quien la tomara.



Imagen 1



Imagen 2

Otros momentos muy fotografiados durante los paseos fueron aquellos momentos de rebeldía, de acción, de transgresión, ya que de alguna manera el hecho de registrarlos fotográficamente confería importancia al momento vivido y dejaba una huella que probaba que aquello había sucedido. Esto pasó, por ejemplo, en un paseo realizado a una fábrica abandonada, a la que habían querido ir porque allí «había yonquis» y querían tomarles una foto. Este fue uno de los paseos mejor valorados, ya que era un lugar que utilizaban para juntarse con sus amigos lejos de la mirada de los adultos y por ello lo consideraban como un lugar propio que querían mostrarme. El hecho de que los sujetos conociesen el espacio, y yo no, fue el elemento más significativo del paseo, pues de este modo tenían el «poder» de elegir dónde retratarse,

de guiar la actividad, de decidir a qué lugares ir y qué fotos querían hacer. Esa decisión, y la experiencia que vivimos, son los elementos que subyacen en sus fotos.

Ya casi a punto de finalizar este paseo, uno de los participantes prendió fuego a unas hierbas secas y rápidamente éste se esparció por todo el terreno (imagen 3). Antes de salir rápidamente, lo que quisieron fue registrar visualmente ese momento, aunque yo insistía en que saliéramos rápido de allí, como podemos ver claramente en dicha imagen, en la que estiro del brazo a uno de ellos que se resiste para poder aparecer en la foto.



Imagen 3

Otro de los momentos más significativos de estos talleres tenía que ver con las poses en las fotografías individuales. Los participantes rechazaban los retratos “robados”, ya que no consideraban que el resultado se adecuaba a la imagen que querían dar de sí mismos (imágenes 4 y 5). La seriedad, la mirada directa, los gestos de las manos, aparecían automáticamente cuando veían que iban a ser retratados. Este comportamiento tiene que ver con una práctica asimilada cuando se da la presencia de una cámara de fotos, y tiene que ver con la autorrepresentación asociada a la idea de hombría y dureza, inherente al imaginario de los participantes.



Imagen 4

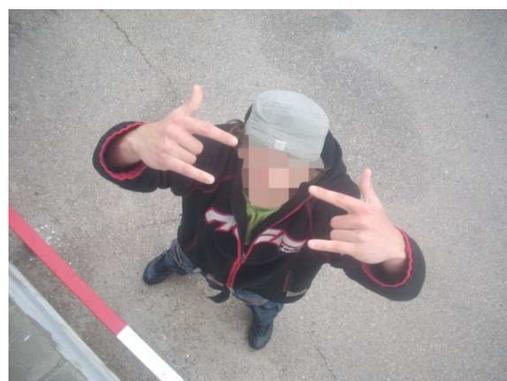


Imagen 5

El uso de la cámara estaba en todo momento dirigido por las normas internas del grupo. Como no contábamos con cámaras para todos los participantes, tenían que gestionar su uso y a partir de las observaciones pude determinar de qué manera querían

mostrarse, al igual que los lugares que para ellos eran significativos en el barrio, y por ello «buenos para fotografiar». Si bien hasta aquí hemos analizado la práctica fotográfica en grupo, ahora pasaremos a analizar la práctica individual, cuando se llevaban las cámaras a sus casas.

Las entrevistas con imágenes, la práctica fotográfica individual

Cuando alguno de los participantes se llevaba la cámara a casa durante unos días, lo único que le sugería era que fotografiasen aquello que les pareciese más significativo de sus vidas, aquello que mostrase su cotidianidad y que les definiera ante los demás. Cada cual destacó unos u otros aspectos, y en este caso las diferencias culturales entre los chicos de Ponent y Xochimilco fueron especialmente obvias en cuanto a temática. En Ponent se fotografió mucho más a los amigos y lo que se hacía con ellos, así como los territorios significativos (sobre todo la calle). La familia aparecía raramente, y en algunos casos no se fotografía nunca. En Xochimilco, por el contrario, se fotografiaron mucho más los temas relacionados con la familia y con la escuela, aunque el tema de los amigos también apareció de manera significativa, pero de manera más equilibrada con respecto a los otros dos.

Una vez «reveladas» las fotografías en el ordenador, las analizábamos conjuntamente utilizando la técnica que algunos autores han denominado como «foto-elicitación», y que en este proyecto se basa en la idea de que las imágenes evocan un discurso que es significativo para entender cómo los informantes se representan en relación a las fotos que ellos mismos, u otras personas de su entorno, han tomado. Malcom y John Collier, en el primer libro dedicado a la fotografía como herramienta metodológica en el trabajo de campo antropológico, lo expresan de la siguiente manera:

«Las fotografías pueden ser puentes de comunicación entre extraños que pueden devenir caminos hacia lo desconocido, hacia los entornos y sujetos extraños. El carácter informal del imaginario fotográfico hace posible este proceso. Ellas pueden funcionar como punto de partida y de referencia para discusiones de lo lejano y desconocido, y su contenido literal puede incluso ser leído dentro del cruce de fronteras culturales.» (Collier y Collier 1986: 99)

Los autores entienden la imagen como objeto portador de recuerdos que siempre hace referencia a algo que ya pasó, pero que ha quedado grabado en una imagen, que Roland Barthes (1990: 32) ha denominado muy acertadamente «espejo con memoria».

A la hora de recibir las imágenes que los chicos tomaban también tuve que tener en cuenta los sesgos intrínsecos al contexto de estudio, que tienen que ver con el hecho de trabajar en el ámbito educativo, y asumir el rol de profesora. La fotografía supuso aquí un puente de comunicación que limó las barreras que representan las diferencias de edad, y de autoridad, en un ámbito delimitado de estudio. Ahí se fundamenta también el hecho de que se llevaran las cámaras a casa, y retratasen lo que quisieran. De esa manera, se sentían mucho más libres para moverse, y decidir ordenar a su manera todos los elementos que conforman una imagen. Incluso en alguna ocasión me hablaban de fotografías que no estaban allí, pero que habían imaginado, o hecho y después borrado, por miedo a que fueran vistas por los profesores, o por sus padres. En una ocasión, pregunté a uno de los informantes por qué no tenía más fotografías. Me explicó que había hecho más, pero que la mayoría las había borrado porque tenía miedo de que las pusieran en algún sitio donde las pudiera ver su madre, ya que en el barrio le conoce todo el mundo. En estas fotografías me explicaba: «estaba con mis amigos bebiendo cerveza en una plaza cerca de mi casa, y fumando cigarrillos. Nos tomamos

las fotos porque una de las cervezas cayó al suelo y quisimos que se viera». A través de ese discurso pudimos alcanzar el mismo propósito que con una fotografía que sí que estaba allí. Él las *imaginaba*, con lo que activaba «el proceso de producir y experimentar imágenes en estado de consciencia» (Buxó 1999: 17).

Tampoco hemos de olvidar en este punto que era yo quién veía las fotografías en primer lugar, y que por ello el material ha de ser entendido desde esta intención por mostrar, y consecuentemente por esconder, unos momentos determinados de sus vidas. Por ello, hubiera sido una tarea infructuosa que recibiera las fotos y que las analizara por mi cuenta. Esto hubiera supuesto que comprendo las imágenes como producto final en el que se da por entendido el proceso de toma fotográfica y su significado. En este caso, el discurso llena el vacío que nos invade cuando observamos una foto de un momento en el que no estábamos implicados. El discurso, el texto escrito, cambia la manera que tenemos de ver las imágenes, al igual que las imágenes cambian la manera de entender el texto. Uno sin otro no tendrían sentido en esta investigación y por ello se complementan. De esta manera, se establece en las entrevistas con fotografías un amplio abanico de significados que conforman aquello que entendemos cuando participamos de la experiencia de contemplar una fotografía y hablar sobre ella.

La diferencia con respecto a las fotografías realizadas durante los paseos tiene que ver con que yo estuviera presente, o no, en el momento en que se realizó la toma, entendida aquí como acto performativo⁵ que impulsa energías determinadas que hacen que sujeto y objeto se vean implicados en un pacto (ya sea consciente o inconsciente) mediado por la cámara fotográfica. Como dije al principio, este acto no es neutro, inamovible, por lo que el resultado será diferente dependiendo del contexto en que se realice, de las dinámicas en que se establecen. Se trata entonces de analizar ese acto, de entender los significados que esa fotografía supone para el que la ha tomado, y las reacciones que causó el momento de la toma. Una fotografía, por sí misma, no puede transmitir conocimiento si no entendemos el proceso que se produjo para que fuera tomada. Podemos observar lo que con seguridad estuvo allí, ya que sabemos que la fotografía es un referente íntimamente ligado al objeto fotografiado, pero hemos de ir más allá de la simple postal⁶, para obtener una información útil basada en un conocimiento que no está implícito en la imagen.

Cuando recibía las imágenes que habían tomado los informantes sentía una impaciencia parecida a la que se experimenta cuando llevas un carrete de fotos a una tienda y tienes que esperar unos días para ver el resultado. Se revelaban ante mí y en principio sólo podía expresar una preferencia basada en criterios estéticos y de composición, pero no podía saber qué significaban para los que las habían tomado, qué tenían que decir sobre ellas. En muchas ocasiones, mi elección por las mejores fotografías no tenía que ver con la suya. Una fotografía que aparecía borrosa,

⁵ Cristina Sánchez-Carretero distingue tres tipos de performances en torno a la cuestión fotográfica: la de creación de la imagen, la de recepción, cuándo ésta es vista, y la de disposición y distribución de las fotografías resultantes (Sánchez-Carretero 1995: 213). En esta etnografía me he centrado en el primero de los procesos performativos, aunque el de recepción era consecuencia de éste, ya que en la entrevista, y gracias al discurso de las personas que tomaron esas fotos, las imágenes multiplicaban su significado, lo que no habría sido posible si el discurso no hubiese sido elicitado a partir de ellas.

⁶ Edwards trabaja con postales turísticas relacionadas con la representación de los aborígenes australianos en diferentes actividades “propias de su cultura” que hacen referencia clara a una visión primitivista de estas poblaciones como manera de atraer al turista. Tal como lo expresa la autora: “Estos productos son producidos en un vacío en el tiempo que la fotografía sustenta, como lo sagrado, la fotografía fija permanece totalmente opuesta al fluir del tiempo (...) Metz (1990) y Barthes (1984) han argumentado que la fotografía es el silencioso rigor mortis de la realidad, una muerte simbólica” (Edwards 1999: 62)

desordenados sus elementos, a primera vista incomprendible, podía tener un significado para ellos que nunca habría imaginado. Por ello, y tal como expresa Sarah Pink:

“La clave para una investigación exitosa con fotografías es un entendimiento de las relaciones sociales y las agendas subjetivas a través de las cuales son producidas y los discursos a través de las que se hacen comprensibles” (Pink 2007: 76)

Como ejemplo de los resultados obtenidos a través de esta práctica he elegido entre muchas otras las fotografías de dos de los participantes, Alfonso y Tito, que tomaron imágenes muy diferentes pero a través de las cuales emitieron un discurso, ya fuera verbal o icónico. En el primer caso, de Alfonso (Imágenes 6,7 y 8), encontramos en todo momento una historia que subyace a las imágenes, y que no es posible entrever cuando las observamos. Él las explicó entre risas, al visualizar las fotografías, antes de que le preguntara qué estaba sucediendo.



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8

Imagen 6: *Aquí yo tó morao en casa el Jaime, y yo ahí, y mira ese, durmiendo, tó morao que iba, con 30 euros, bueno, 35, de chocolate. Borré una que tenía con un porro, ahí tenía el porro yo escondió.*

Imagen 7: *Ésta salgo con los ojos cerrados, mira, dándome todo el sol... Ya me iré a casa del primo Rober esta semana, si me llevo la cámara otra vez, le digo que se haga un 5 o 6 papeles y le hago una foto. Le digo que me haga una foto. Pero si es aquí no la pongas, nooooo, la de la Xibeca me da igual. En Tarragona me da igual, no me conoce*

nadie. Pero aquí, como es muy pequeño, pues me conoce todo el mundo, entonces me tengo que esconder pa fumar porros, pa beber.

Imagen 8: *Pasamos por allí y había una furgoneta de urbanos y habían cuatro urbanos. Y nos paró la secreta. Entonces nos paró. A mi primo le pillaron chocolate, el Fran no le pillaron, se lo puso en los huevos y lo tiró a la alcantarilla, aquí está la foto en la alcantarilla, que me la hice. Y el Dani también, lo tenía en la bolsa y lo tiró al campo de fútbol, y luego lo fuimos a buscar, y el Fran no lo pudimos y a mi primo se lo pillaron (...) A mí me quitaron la navaja, y no me la dan, dicen que es arma blanca. A mi primo multa de chocolate sí le pusieron.*

En el caso de Tito (imágenes 9 y 10), me centré en analizar su trabajo con el autorretrato, que estaba relacionado con su autorrepresentación como cantante de hip-hop, por lo que imita las poses y el vestuario característicos de este estilo. Este participante tomó infinidad de fotografías en las que representaba su deseo por dedicarse a este mundo y parecerse algo más a los cantantes que conocía por Internet o por la televisión. En todas sus imágenes existe esa intencionalidad por transmitir una identidad asociada a este estilo de música y una preparación cuidadosa de la manera en que se mostrará ante los demás. Hay que decir que todos los participantes adoptaban alguna pose de este tipo cuando les hacían un retrato, pero fue Tito quien más explotó este tema tal como vemos en estas imágenes:



Imagen 9



Imagen 10

Uno de los planteamientos teóricos de esta práctica va encaminado a la idea de que los autorretratos suponen una reinención de uno mismo, ya que no somos realmente lo que aparece en la imagen fotográfica, sino una reinterpretación, una identidad plasmada en papel que hemos decidido y elegido para que nos represente en esa ocasión. Esta práctica se ha convertido en un estilo fotográfico particular, que se pone en práctica desde el ámbito de la fotografía profesional⁷ hasta el amateur, como podemos ver en las páginas web en que la fotografía ocupa privada ocupa un lugar

⁷ Jo Spence (1987) es una de las fotógrafas conocidas por el uso de esta técnica, y la explicación teórica de ésta, indagando sobre su papel en sociedad como mujer, haciendo relación directa con su propio cuerpo. La fotógrafa apunta: “No olvidemos que Narciso era muy consciente de que el yo que veía en el espejo era equivalente a un «yo irreal», y solo era una imagen de sí mismo fabricada a partir de la visión, las necesidades y las atribuciones de otros”. Sophie Calle es otra de las artistas que han trabajado de manera sistemática con su propio retrato. Ambas tratan el autorretrato como una manera de experimentar con ellas mismas el uso de la fotografía como herramienta terapéutica y de creación artística y para investigar sobre temas sociales y de comportamiento establecido culturalmente. Igualmente, Roland Barthes (1989) hace alusión directa al tema del retrato y la representación del yo en la fotografía: “la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro” (Barthes 1989: 40)

preeminente, y en los que la multiplicidad de autorretratos nos hace pensar en una forma especial de autorrepresentación que ha de ser analizada de manera aislada con respecto a las demás prácticas fotográficas. Cuando Tito me enseñó estas imágenes, me contó que había utilizado el reloj de su hermano, los anillos de su madre y el maquillaje facial de ésta, para “*que se viera como los cantantes de la tele*”. Seguidamente me pidió que no se lo enseñara ni dijera a nadie, pues sus compañeros podían reírse de él.

A modo de conclusión

En ciencias sociales, la imagen mecánica ha sido tomada bien como una copia fiel de la realidad desde el paradigma positivista (recordemos “*el lápiz de la naturaleza*” de Talbot⁸), o bien como un elemento demasiado cargado de intencionalidad y multiplicidad de sentido como para ser tomado en cuenta en los análisis (tomando la corriente postmodernista radical y su relativismo extremo). Si algo está claro, es que la fotografía ha suscitado debates acalorados desde su nacimiento, tanto en la ciencias sociales, que es el campo que aquí nos ocupa, como en el ámbito del arte, donde ha tenido que hacerse un lugar más allá de otros tipos de expresiones creativas de la realidad, como la pintura. Y esto es, como dije al principio, porque tiene características intrínsecas que no pueden compararse con ningún otro medio pragmático de creación de sentido. La inmediatez, la congelación del momento y la irrompible relación con el referente, la reproductibilidad hasta el infinito, entre otras, son características del medio fotográfico que tienen que ver con una intencionalidad de aquel que aprieta el disparador de la cámara, que es través de este acto testigo y creador al mismo tiempo de una imagen singular que hace referencia a un momento irrepetible. Es, además, un medio que ha sufrido cambios, y que definitivamente se ha transformado con la llegada del formato digital y el consecuente abaratamiento de gastos, unido a una creciente accesibilidad y una apropiación del medio cada vez mayor por parte de todo tipo de usuarios.

En este proyecto, la idea inicial se basó en experimentar con el uso de la fotografía en el trabajo con niños y adolescentes que, obviamente, es diferente al que se realiza con adultos. Con ellos existe esa irremediable diferencia que es equiparable a la de un hombre haciendo etnografía en un ámbito predominantemente femenino, como afirman Fine y Sandstrom (1988: 13), ya que hay que hacer un sobreesfuerzo dirigido a comprender ciertos códigos que no forman parte de tu vida cotidiana y a establecer estrategias de acercamiento con los informantes. Además de experimentar con la metodología, he analizado las imágenes de los participantes y los significados intrínsecos a éstas. En el estudio de caso de Tarragona las imágenes han mostrado sobre todo al grupo de iguales, pero a partir del discurso evocado a través de ellas han surgido temas como la familia, la escuela o el futuro, por lo que también son ámbitos que deben ser analizados. En relación al grupo de iguales, las imágenes suponen una reafirmación de la unión que lo caracteriza y de la solidaridad que se establece entre sus miembros. De la misma manera, los autorretratos muestran cómo los participantes, al tener el control sobre todo el proceso fotográfico, se retratan de la manera que consideran más adecuada y eligen los temas que les definen desde su propio punto de vista. Han quedado fuera de sus imágenes, por ejemplo, los conflictos familiares, ya que el hecho de mostrarlos ofrece una prueba de su existencia, los reafirma, y no es este su objetivo.

⁸ William Henry Fox Talbot, 1800-1877, inventor de la imagen de revelado, y del proceso por el cual la matriz negativa daba paso a una positiva multiplicable (ver: Saugez, Marie-Loup, 2007: 55-58)

Al principio cuando les preguntaba por este tema, ya que sabía por los educadores que estos conflictos existían, su respuesta era: “*no me ralles ahora tú con la familia*”, ya que psicólogos, trabajadores sociales, profesores, les preguntaban constantemente sobre el tema y ellos pensaban que también yo estaba allí para indagar sobre este aspecto de sus vidas. Poco a poco, a través del establecimiento de una relación de confianza, comenzaron a hablar, pero nunca plasmaron estas situaciones en imágenes. En cambio, en el caso de México, sí fotografiaron repetidamente a sus familiares, pero siempre en situaciones posadas, armónicas, en las que tampoco se dejaban entrever los conflictos que también más adelante relataron a través del visionado de sus fotos.

En esta etnografía, la fotografía ha permitido tanto recoger datos para el análisis como vivir una experiencia en la que los participantes se han convertido en creadores que interpretan el mundo a través de las imágenes que ellos han decidido hacer. La etnografía, a través de la observación participante y del registro de las fotografías y los discursos evocados a través de ellas, plantea una serie de hipótesis y conclusiones dirigidas a comprender el por qué de ese tipo de prácticas relacionadas con el acto fotográfico y de las maneras en que han decidido representar la realidad que viven.

Bibliografía

BARTHES, R. (1989) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.

BUXÓ, M. (1999) “...que mil palabras” en BUXÓ, M. y DE MIGUEL, J. *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Proyecto’ a, Barcelona, pp. 1-22.

COLLIER, J & COLLIER, M (1986) *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. University of New Mexico Press.

DUBOIS, P. (1986) *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. México, Paidós Comunicación.

EDWARDS, E. (1999) “Beyond the boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology” in: Banks, Marcus & Morphy, Howard (ed.) *Visual Anthropology Rethinking*. Yale University Press London, pp 53-79.

FINE, A. and SANDSTROM, K. (1988) *Knowing children. Participant observation with minors*. Sage Publications, London.

GARCÍA RODERO, C. (1989) *España Oculta*. Barcelona, Lunwerg Editores.

PINK, S. (2007) *Doing Visual Ethnography*. Sage Publications, London.

ROUCH, J. (1974) “The camera and the man” in Hockings, Paul (ed.) *Principles of Visual Anthropology*. Mouton de Gruyter, New York.

SÁNCHEZ-CARRETERO, C. (2005) “Desde Madrid con amor”: La performance fotográfica como hilo conductor de narrativas. En: Ortiz García, Carmen; Sánchez-Carretero, Cristina; Cea Gutiérrez, Antonio: *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Ministerio de Educación y Ciencia, pp: 190-211.

SOUGEZ, M. (Coord.) (2007) *Historia General de la Fotografía*. Ediciones Cátedra, Madrid.

La fotografía participativa como medio de investigación y análisis social.

SPENCE, J. (2005) *Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo.* Barcelona: MACBA.